

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2023

Lenka Podvalová

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Grunge aneb rock raných 90. let 20. století
– pouze hudební žánr nebo i životní styl?**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr A. Bílek, CSc.

Autor práce: Bc. Lenka Podvalová

Studijní obor: Kulturní studia

2023

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně jen s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použité literatury.

České Budějovice dne 28. listopadu 2023

.....

Lenka Podvalová

Na tomto místě bych velice chtěla poděkovat panu prof. PhDr. Petru A. Bílkovi, CSc., za vstřícný přístup, ochotu, odborné vedení a užitečné informace při zpracovávání této diplomové práce. Také děkuji své rodině za podporu při mém studiu.

Anotace

Tato diplomová práce se zaměřuje na hudební subžánr grunge, a především na subkulturu, která k němu náleží. Zkoumá vznik a rozvoj subžánru, jeho vlivy i signifikantní znaky. Reflektuje rovněž specifické vizuální aspekty stylu grunge, které odrážely a jistým způsobem i definovaly tehdejší generaci mladých. Analyzuje také poselství a myšlenky spojené se subkulturou, často přinášející nové pohledy na autenticitu, svobodu a individualitu. Práce usiluje o zasazení grunge do nového rámce s tezemi sociologů Dicka Hebdige a Ericha Fromma. Skrze tuto analýzu se snaží porozumět, jaké prvky a hodnoty grunge komunitu formují a jakým způsobem se promítají do života jejích členů. Tímto komplexním přístupem se práce snaží vhodně osvětlit mnohostrannost a hloubku subkultury grunge a ukázat její významné místo v kulturním a sociálním kontextu.

Klíčová slova

Grunge, hudba, subkultura, alternativní rock, životní styl, Seattle, hudební průmysl, generace X

Annotation

This thesis focuses on the musical subgenre of grunge, primarily concentrates on the subculture associated with it. It explores the formation and evolution of the subgenre, its influences, and significant characteristics. Additionally, it reflects the specific visual aspects of the grunge style, which both reflected and defined the youth of that time. The work also analyzes the messages and ideas associated with the subculture, often introducing new perspectives on authenticity, freedom, and individuality. It aims to contextualize grunge within a new framework using the theories of sociologists Dick Hebdige and Erich Fromm. Through this analysis, it seeks to understand the elements and values that shape the grunge community and how they manifest in the lives of its members. Through this comprehensive approach, the thesis endeavors to aptly elucidate the multifaceted nature and depth of the grunge subculture, highlighting its significant position within cultural and social contexts.

Keywords

Grunge, music, subculture, alternative rock, lifestyle, Seattle, music industry, Generation X

Obsah

Úvod.....	9
1. ZÁKLADNÍ VYSVĚTLENÍ ROCKOVÉHO SUBŽÁNRU GRUNGE	10
1.1. Termín grunge	11
1.2. Témata písní	13
1.3. Představitelé žánru (Velká čtyřka ze Seattlu).....	17
1.3.1. Soundgarden.....	18
1.3.2. Nirvana	19
1.3.3. Alice in Chains	20
1.3.4. Pearl Jam	22
1.3.5. Mudhoney.....	24
1.4. Styl oblékání aneb anti-estetika grunge.....	25
1.5. Shrnutí grunge jako subžánru.....	30
2. PUNK VERSUS GRUNGE	31
2.1. Punk jako subkultura	34
2.2. Role vizuálu v punku.....	35
2.3. Hardcore	36
2.3.1. Epicentrum hardcoru – Washington D.C.	38
2.3.2. Nezávislí (indie) umělci	42
2.3.3. Demise hardcoru a jeho nová podoba.....	43
2.4. Punk a hardcore ve státě Washington; následná přeměna v grunge.....	45
3. METAL VERSUS GRUNGE	48
3.1. Glam metal	48
3.2. Thrash Metal.....	49
3.3. Metal ve státě Washington	52
4. GRUNGE JAKO BRIKOLÁŽ	55
4.1. Grunge adaptace punku	56
4.2. Grunge adaptace metalu	57
4.3. „Lůzr“ jako hrdina devadesátých let	58
5. ŽIVOT MLADÝCH V SEATTLE ZA ÉRY GRUNGE	60
5.1. Generace X.....	60
5.2. Každodennost grunge hudebníků	63
5.2.1. Bydlení a zaměstnání mladých.....	64
5.2.2. Volný čas mladých v Seattlu	65
5.3. Problematika drog	68

5.4.	Obraz doby	72
5.4.1.	Fotograf Charles Peterson	72
5.4.2.	Komiks <i>Hate</i>	74
5.4.3.	Film <i>Singles</i>	75
6.	TEORIE ERICHA FROMMA O SVOBODNÉM A AUTENTICKÉM ČLOVĚKU APLIKOVANÁ NA SUBKULTURU GRUNGE.....	77
6.1.	Modus bytí a vlastnění	77
6.2.	Atributy svobodného a autentického jedince.....	78
6.2.1.	Nezávislost	78
6.2.2.	Schopnost solidarity	80
6.2.3.	Kreativita	81
6.2.4.	Kritické myšlení	83
6.2.5.	Sebepoznání.....	86
6.3.	Vyhodnocení a závěry atributů svobodného člověka na subkultuře grunge	86
	Závěr.....	89
	Zdroje	90
	Použitá literatura:	90
	Internetové zdroje:.....	91
	Filmové zdroje:.....	93
	Zdroje obrázků:	93

Úvod

Ústředním tématem této diplomové práce je rockový subžánr grunge. Počátky bychom zaznamenali ve městě Seattle v americkém státě Washington v polovině 80. let 20. století, ovšem jeho největší rozkvět nastal na začátku let devadesátých. Grunge, jenž byl zpočátku záležitostí undergroundové scény, zapříčinil revoluci v mnoha aspektech: od hudby přes odívání, kritické nahlížení na hvězdný status i mainstream až po nabourání dobového statusu quo.

Úvodní část této odborné práce se zaměřuje na rozbor a porozumění této subkultuře, začínající definicí samotného subžánru, představením klíčových interpretů a charakteristickým stylem oblékání, který se stal signifikantním prvkem identity grunge komunity. Následující dvě kapitoly se zabývají vlivem punku a metalu na vznik, vývoj i konečnou podobu grunge. Část práce vychází z díla *Subkultura a styl* od Dicka Hebdige s tím, že vznikne snaha o aplikaci Hebdigovy teze o brikoláži na komunitu grunge.

Dále je předkládána diference mezi probíranou generací X a její předchozí formou, tzv. Baby Boomers. Komparace bude inspirována publikací *Zrod kontrakultury* od Theodora Roszaka. Další část práce pak přibližuje každodenní život jednotlivců v rámci grunge komunity, zkoumá jejich zvyky, preference a vzorce chování. Součástí je i podkapitola o problematice drog, která z velké většiny výrazně zasahovala do života mladé generace v Seattlu i jejich hudební tvorby. Hudební scéna je zdokumentována vizuální prací fotografa Charlese Petersona nebo grafika Arta Chantryho. Reflexe grunge subkultury je přítomna i v komiksově sérii *Hate* nebo filmu *Singles*.

Poslední část práce je věnována hlubšímu rozboru teorie Ericha Fromma o svobodném a autentickém člověku a přenesení této teorie na grunge subkulturu. Kapitola se zaměřuje na jednotlivé atributy, jež stanovil Fromm a které by měly vést k dosažení svobody člověka.

Závěry práce reagují na otázky: Co charakterizuje subkulturu okolo grunge? Jakým způsobem grunge reflektoval generaci X? Lze aplikovat Frommovy hodnoty svobodného člověka na jedince grunge komunity? A jak významná byla role svobody v této subkultuře i subžánru?

1. ZÁKLADNÍ VYSVĚTLENÍ ROCKOVÉHO SUBŽÁNRU GRUNGE

Grunge nebo také Seattle Sound je označení pro subžánr rockové hudby datující se od poloviny 80. let do poloviny 90. let 20. století. Jedná se o hudební scénu spíše lokálního charakteru, konkrétně amerického města Seattle a jeho okolí ve státě Washington. Zmíněná lokace měla velký vliv na samotnou tvorbu hudebníků tohoto místa i na zvuk jejich nástrojů. Na severozápadě USA není počasí po většinu roku příliš vlidné. Je tu častý výskyt srážek, v zimě chladno a město pokrývá sníh v tomto ročním období i mnoho dnů. I z tohoto důvodu je považován Seattle za jedno z nejdepressivnějších míst. Rozmrzelá nálada, temná atmosféra a trocha té špinavosti města je přítomna i v písních grunge kapel.¹ Avšak i v této atmosféře se našlo místo pro odlehčení, proto mnoho washingtonských kapel nemá celou svou tvorbu s depresivním nádechem. Ba naopak, mnoho lidí z grunge scény říká, že „Seattle sound“ nebyl zdaleka tak temný, jak většina tvrdí, a mnoho hudebníků mělo specifický smysl pro humor (často ironický), jenž prosakoval také do hudební tvorby, například v podobě žertovných textů.² Písně jsou povětšinou koncipovány tak, že sloky jsou tišší, pomalejší a zvukově je zde použito méně efektů, zatímco refrény jsou naopak hlasité a více zkreslené.³ Charakteristického hlasitého, vysoce zkresleného, syrového a tvrdého zvuku subžánru grunge se například u kytar dosahuje také použitím pedálových efektů, například typu distortion nebo fuzz a zvolením vysoké úrovně hlasitosti na zesilovači. Další možností bylo podladění nástroje (čehož hojně využívala kapela Soundgarden).

Hudebníci z oblasti Washingtonu také říkají, že do jejich končin zavítaly známější i méně známé rockové kapely na turné jen zřídkka. Absence hudebních akcí byla také důvodem pro založení vlastní hudební scény. Zajímavostí však je, že většina uskupení ze Seattlu neaspirovala na úspěch a bohatství. To, že byli součástí undergroundu, vnímali hudebníci pozitivně, ba sukces dokonce zavrhovali. Kritika materialismu, komerce a kapitalismu ze strany umělců zde tedy byla na místě. Jelikož právě tyto (přízemní) činitelé mohou narušit pravou uměleckou svobodu a autenticitu hudebního projevu. Pokud se týká statutu rockové hvězdy, tak se příslušníci grunge kapel nebrali příliš vážně (to bylo znát i v často recesivních textech písní) a pouze rádi tvořili hudbu, na které jim záleželo nejvíce.⁴ Velikost a heroičnost rockových hvězd

¹ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 10–11. ISBN 9780312358198.

² Tamtéž, s. 118–119.

³ Tamtéž, s. 143.

⁴ Tamtéž, s. 16.

byla v grungi tabu; přišlo vymezení se vůči modlám rocku z 80. let 20. století. Popisovaný subžánr nastolil anti-heroičnost a anti-hvězdnost a dokonce anti-maskulinitu hudebníků, jež mělo za důsledek pád mnohých velkých arénových rockových či glam metalových kapel a vytvořilo se místo pro ordinerní rockery „z davu“ na počátku 90. let. Grunge spíše mířil k jisté rovnosti mezi publikem a vystupujícími; snažil se smazat tuto pomyslnou hranici a dát tak najevo, že každý se může stát členem nějaké kapely, že každý může tvořit hudbu, jež je mu vlastní.⁵ Tento subžánr byl navíc vytvořen tzv. Generací X (tj. lidé narození v rozmezí let 1965–1976) a také na Generaci X cílil. Odrážel její problémy, potřeby a určitý střet s generací předchozí.⁶

Co však nikdo v Seattlu nečekal je náhlá popularita jejich lokální scény. Jelikož grunge spadal pod alternativní rock; tedy pod subžánr, jenž je mimo hlavní proud popové hudby, velký úspěch nebyl očekávaný (a kýžený). Po roce 1990 se však grunge etabloval v mainstream; prorazil do předních příček hitparád a stal se z něj celosvětový fenomén. Fenomén, který posunul směr vývoje kultury odlišným směrem a přinesl razantní změnu v mnoha ohledech (jako tomu bylo například s hnutím hippies v šedesátých letech či obdobím punku v sedmdesátých 20. století).⁷ Tento vzestup grunge, k němuž došlo skoro ze dne na den, znamenal pro nepřipravený Seattle možná také náhlý pád jen o pár let později, kdy konec „grunge éry“ (nejpravděpodobněji) zapříčinila sebevražda snad nejznámějšího hudebníka scény, Kurta Cobaina.

1.1. Termín grunge

Oficiální původ termínu *grunge*, označující specifický hudební styl scény z amerického města Seattle, je neznámý. Sami hudebníci, jejichž kapely spadají pod označení grunge, ho velmi často také ztracují, neuznávají a označují za věc marketingu. Raději volí jednodušší kategorii, tedy rock, protože tzv. grunge byl opravdu jen další fází a modifikací klasického rocku.⁸ Není tedy divu, že k původu označování grunge se nikdo z nich příliš hlásit nechce.⁹ Mnoho muzikantů ze zmiňovaného proudu se však víceméně shodne, že pojmenování grunge

⁵ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 181–182. ISBN 1550228773.

⁶ STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Surrey: Ashgate, 2011, s. 134. ISBN 9781409423768.

⁷ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 8. ISBN 1550228773.

⁸ Tamtéž, s. 242.

⁹ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 197. ISBN 9780571249879.

poprvé užil Mark Arm, člen mnoha hudebních uskupení, ale nejvíce známý jako kytarista a zpěvák skupiny Mudhoney. Arm zaslal do magazínu tvořeného hudebními nadšenci falešný dopis (pod jiným jménem) kritizující svou vlastní kapelu Mr. Epp & the Calculations. Publikace se jmenovala *Desperate Times* a kritický dopis byl otisknut 22. července roku 1981.

„Nenávidím Mr. Epp & the Calculations! Ryzí *grunge*! Ryzí hluk! Ryzí hovadina! Všechny lidi, které znám, je miluji, ale nevím proč. Vždyť členové kapely ani nenosí řetězy a na hlavě kohouty! Každý z nich vypadá odlišně, fuj! A nemají žádný smysl pro humor. Ve skutečnosti, nedává jejich hudba žádný smysl. (...) Miluji Philipa Glasse! Zatímco moji přátelé poslouchají pana Eppa & the Calculations, já poslouchám pana Glasse. Jeho hudba je opakující se a redundantní. Ryzí umění! Je tak intelektuální, stejně jako já. Miluji poslouchat Philipa Glasse znovu a znovu, pořád dokola (...).¹⁰¹¹

Tento počín byl zajímavý nejen užitím slova *grunge*, ale také svým recesivním charakterem, typickým pro ranou éru *grunge* a významnou rolí tisku. Zdálo by se, že Armův dopis odporuje komercializaci kapely; jež přímo strhává a odrazuje od poslechu. Opak je ale pravdou, čtenáři právě díky této kritice mohou přijít na koncert a chtít se sami přesvědčit o pravdě či nepravdě. Náhodná zpráva či článek proto může velmi nečekaně strhnout lavinu úspěchu (nebo také neúspěchu). Rolí tisku v proudu *grunge* se budu také věnovat v další kapitole práce.

Mark Arm však tvrdí, že termín *grunge* se používal dokonce dekádu před zveřejněním zmíněného dopisu. Neoznačoval se jím hudební proud, nýbrž to bylo pouze adjektivum k označení syrového zvuku rockového žánru.¹² Analogicky se vyjadřuje také Jack Endino, producent a kytarista skupiny Skin Yard v knize *Grunge Is Dead*: „Lester Bangs použil tento výraz již v roce 1972. Mohu vám ukázat článek, který napsal o The Groundhogs v roce 1972, kde použil termín *grunge*“. Dále dodává, že slovem *grunge* popisovala jeho matka jistou špínu v kuchyni či koupelně. Souhrnně tedy lze říci, že výraz *grunge* byl slangem pro deskripci určité špinavosti a nečistoty.¹³ Tudíž se zdá, že označoval subžánr zcela dokonale, obsáhl totiž samou podstatu, a to zvukovou.

O další teorii, jak se termín *grunge* rozšířil, se můžeme dočíst v knize *The Strangest Tribe* od Stephena Towa. Zde je uvedeno, že slovo *grunge* začal pravidelně uvádět (naschvál) zakladatel nezávislé Seattleské nahrávací společnosti Sub Pop Bruce Pavitt ve svých člancích pro lokální tisk zvaný *The Rocket*, zabývající se soudobou scénou ve státě Washington. Bylo

¹⁰ Vlastní překlad autorky práce.

¹¹ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 195. ISBN 9780571249879.

¹² Tamtéž, s. 196.

¹³ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 243. ISBN 1550228773.

tomu tak až v roce 1988. Místní tisk se výrazu chytil a začal jej též používat.¹⁴ Netrvalo tedy dlouho a tzv. subžánr grunge se rozšířil do povědomí místních a postupně i mimo Washington. Později, po roce 1990 začalo mít označení velký vliv až marketingového charakteru. Bylo kalkulem pro tisk na celém světě, a zásadní především pro velké nahrávací společnosti. Ty pochopily obrovský potenciál „nového subžánru“, jenž se velmi dobře prodával. Grunge se stal něčím exotickým, zajímavým a nevšedním, přitahujícím v devadesátých letech snad celý svět, což navždy změnilo hudební historii Seattlu.

1.2. Témata písní

Pokud se týká textové stránky písní, má grunge dvě polohy. Jedna je nevážného charakteru: u ní převládá recese, ironie či snaha upoutat pozornost a jde zde spíše o zábavu nebo o komentáře k určitému dění (například reakce na vzestup a komercializaci grunge). Některé texty dokonce ani nemusí v celku dávat smysl. Příkladem mohou být proto-grungeové kapely (které grungi předcházely a byly více punkového charakteru), konkrétně Some Velvet Sidewalk a jejich píseň „*Mousetrap*“. Sestává z většiny pouze verši:

You be the cat

And I'll be the mouse

*Invite me over to your mousetrap house.*¹⁵

Ty budeš kočka

Já budu myš

*Pozvi mě k sobě do myší pasti.*¹⁶

Při poslechu písně je zřejmé, že šlo především o to, aby se slova rýmovala a také, jak to bývá u punkových písní, aby bylo možné text než zpívat spíše vykřikovat. Dalším vzorem odlehčeného textu je song „*Death to Ivar*“ od kapely The Limp Richerds. I když se název může zdát poněkud výhružný (v překladu Smrt Ivarovi), opak je pravdou. Ivar byl majitelem několika restaurací v Seattlu, které se specializovaly na mořské plody. Sami členové neměli s restauračními zařízeními problém a o panu Ivarovi prohlásili, že je velmi příjemný.¹⁷ Stephen Tow, autor knihy *The Strangest Tribe*, uvedl, že právě píseň „*Death to Ivar*“ dobře reprezentuje seattleský smysl pro humor. Při tvorbě textu je záhodno: „vybrat si neškodný cíl, chrlit na něj naprosto

¹⁴ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 11. ISBN 9781570617430.

¹⁵ Some Velvet Sidewalk – Mousetrap Lyrics. *Songlyrics* [online]. [cit. 2022-09-22]. Dostupné z: <http://www.songlyrics.com/some-velvet-sidewalk/mousetrap-lyrics>.

¹⁶ Vlastní předklad autorky práce.

¹⁷ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 39. ISBN 9781570617430.

nesmyslný jed, pohodlně se posadit a smát se reakcím“.¹⁸ Odvážné, šokující a ironické vyznění písni bylo volbou pro mnoho skupin soudobého Seattlu.

Druhou polohou jsou písně o hlubších tématech. Grunge jako první otevřel problematiku duševního zdraví; mnoho kapel v textech píše o zažívání depresí, úzkostí či pocitech odcizení ve společnosti. Novou věcí byly také pro hudební svět písně o sebevraždách, do té doby tabu téma. Nejspíš nejznámější skladbou na tento námět je „*Jeremy*“ od skupiny Pearl Jam. Text skladby je založen na pravdivém příběhu šestnáctiletého Jeremyho Wadea Della, který si vzal život přímo před svými spolužáky ve třídě. Neštěstí se stalo v lednu roku 1991. Eddie Vedder, zpěvák Pearl Jam, se o této události dočetl v novinách a natolik ho zasáhla, že se rozhodl o ní napsat píseň.¹⁹ Skladba s vizuálně exaktním videoklipem popisujícím příběh chlapce, jenž se cítí osamělý coby cizinec ve společnosti, je šikanovaný spolužáky a rodiče se o něj nezajímají. Obojí následně vyvolalo u veřejnosti smíšené pocity. Kontroverzní video ukazující na konci i samotnou sebevraždu Jeremyho však televizní stanice MTV zcenzurovala. Na veřejnost se tedy v devadesátých letech dostala pouze neexplicitní verze, kde jsou vidět v závěru pouze spolužáci potřísnění krví. Zde se poté vyjevilo mnoho nesrovnalostí, jež vyústily v různé (nesprávné) interpretace. Například, že Jeremy je útočník, který usmrtil nevinné děti. Jak udává Kyle Anderson v knize *Accidental Revolution*, další problém vyvstává se samotným charakterem písně, jenž je chytlavý a vybízí ke zpěvu. Spolu se závažným tématem, které píseň vypráví, však vytváří zvláštní kombinaci. Song určený spíše k zamyšlení se stal jakousi „hymnou“ zpívanou v koncertních arénách.²⁰ Morální hledisko nám určuje, že je neuctivé a amorální nadšeně zpívat s davem takto až děsivý text. Avšak v reálu píseň „*Jeremy*“ pomohla mnohým fanouškům vyrovnat se s podobným osudem jako měl Jeremy, či dokonce napomohla předejít dalším sebevraždám. Vytvořit jistou disociaci, tedy rozpojení textové části od hudební, ale nelze. Publikum je poučeno, o čem skladba je, a toto vědění už nemůže vymazat z paměti. Tato rozporuplnost zvuku a významu skladeb není v grungi neobvyklá, ba naopak. Ať na skladbu ale máme jakýkoliv názor, pozitivní počin Pearl Jam spočíval v odvaze přijít s takto závažným tématem, nad kterým mnozí zavírali oči. Poskytli problematice sebevražd a duševního zdraví publicitu a započali debatu o tom, jak s mentálním zdravím pracovat.

Jako přelomový tedy můžeme považovat subžánr grunge právě i z textového hlediska. Výrazně se lišil oproti minulé dekádě, kdy hrály prim skladby s často misogynním podtextem

¹⁸ Tamtéž, s. 39.

¹⁹ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 80. ISBN 9780312358198.

²⁰ Tamtéž, s. 83.

(typu Sex, drogy a Rock n' Roll), podporujícím macho charakter rockových hvězd; o hlubší význam zde však rozhodně nešlo. S příchodem grunge se v rockové hudbě opět objevily texty s poselstvím. Také z toho důvodu se Seattlu Soundu někdy přezdívá „smart rock“. Grunge je tedy alternativou pro ty, kteří chtějí od hudby něco více než jen chytlavé refrény, ploché texty o lásce a excentrická kytarová či syntezátorová sóla.

Drogy, jež byly velkou součástí této scény, také pronikaly i do skladeb. Nejenže pod jejich vlivem nahrávky často vznikaly, byly také silným motivem v textech mnoha kapel. Seattle jakožto přístavní město mělo k drogám (a často velmi kvalitním a čistým) snadný přístup. V osmdesátých, ale především devadesátých letech 20. století zažil boom hlavně heroin, opomenut nezůstal ani kokain. Spojením těchto dvou drog vznikl tzv. Speedball, který měl ještě dvakrát větší účinek než užití pouze jednoho narkotika. Ale měl také často nedozírné následky pro jeho konzumenta, jemuž se jen jedno užití mohlo stát osudným. Přesunujeme-li se však zpět k textům skladeb; ti, již zkušenosti s drogami v hudební tvorbě velice ovlivnili, jsou členové kapely Alice in Chains. V roce 1992 vydané album *Dirt* je tematicky zaměřené na problematiku deprese, války (konkrétně ve Vietnamu v písni „*The Rooster*“), řeší otázku smrti, ale především závislosti na heroinu. Nahrávka upřímně popisující horory jedince, který užívá drogy, by měla být odstrašujícím případem a varováním, nikoliv jejich oslavou. Pro samotné členy Alice in Chains však, zdá se, toto vše sebereflexí příliš nebylo. Producent alba Dave Jerden pravil, že u nahrávání *Dirt* byly přítomny nejen drogy, nýbrž dokonce i samotný jejich dealer.²¹ Popisované téma tvoří jádro, písně se vyskytují uprostřed alba a podle kytaristy Jerryho Cantrella utváří příběh. „Ten začíná mladým naivním přístupem ve skladbě „*Junkhead*“, kde drogy a rock n' roll jsou skvělé věci. Jak písně pokračují, přichází i prozření, uvědomění si, o čem drogy jsou, a o čem nejsou“. Poté dodává, že „je opravdu snadné zemřít; je opravdu těžké žít. K životu je potřeba hodně odvahy. Zemřít nepotřebuje spoustu odvahy“.²²

Začarovaný kruh drog, kterým se stával ne jeden život hudebníka období grunge, potkal i zpěváka a autora zmíněných textů výše Alice in Chains Laynea Staleyho, který několikrát podstoupil odvykací kúru na klinikách. Bohužel nakonec v roce 2002 zemřel na předávkování heroinem a kokainem.²³

²¹ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 380. ISBN 9780571249879.

²² Tamtéž, s. 380.

²³ Tamtéž, s. 537.

Grunge se lehce dotkl i otázky environmentu. Generace X si začala všimnout dopadů, které má západní vysoce konzumní společnost na svědomí. To se odrazilo například v textu písně „*Hands All Over*“ skupiny Soundgarden. Chris Cornell, který text napsal, řekl, že tento song je o tom, že lidé mají tendenci vše ničit. Lidstvo je už ve své podstatě destruktivní; vytváří ropné skvrny, odlesňuje zemský povrch...celkově zabíjí matku přírodu. Jak se také zpívá v této písni.²⁴ Analogicky si počínali v „*Do the Evolution*“ Pearl Jam. Eddie Vedder uvedl, že „píseň je o někom, kdo je opilý technologií, kdo si myslí, že je živoucí ovládající bytostí na této planetě“.²⁵ Tato píseň je prezentována v ich-formě ledabylým tónem. Podle mého názoru tím hudebníci chtěli zvýšit pozornost posluchače a prohloubit výpověď špatnosti počinání aktéra.

Čím se Seattle sound v devadesátých letech dvacátého století také velmi lišil od předchozí dekády, byl absencí (a také kritikou) mizogynních textů se sexuálním podtextem. Těmto tématům se grunge kapely přímo vyhýbaly (výjimkou mohou být jen některé písně od Stone Temple Pilots). Například Kurt Cobain ze skupiny Nirvana vyjadřoval naopak svou podporu ženám, jež se staly obětí znásilnění, jednak finančními částkami pro charity zabývajícími se pomocí pro ženy, jednak také účastí na benefičních koncertech. Další úroveň je ta, která se propsala do samotných textů písní. Jmenovitě „*Polly*“ nebo „*Rape Me*“, jež obsahují příběhy obětí a mají být varováním a poukázáním na tuto trestnou činnost.²⁶ Tyto tragédie se ale bohužel nevyhnuly ani hudební scéně v Seattlu. Jedním případem, který byl dlouhou dobu bez dopadení pachatele, je vražda a znásilnění Mii Zapaty z kapely The Gits. Její přátelé a hudebníci z ostatních kapel poté založili organizaci Home Alive, která zprostředkovávala sebeobranu pro ženy.²⁷ Fakt, že ženské pohlaví je v rockové scéně zastoupeno ve velmi malé míře a že ženy navíc nemají bezpečný prostor pro tvorbu bez toho, aby byly objektivizovány, shazovány a byly obětmi stereotypů a podobně, to vše chtělo změnit mnoho lidí. Jednou z nich byla také Kathleen Hanna, která se rozhodla v roce 1990 v Olympii ve státě Washington založit hnutí Riot grrrl, jež započalo třetí vlnu feminismu. Riot grrrl nebylo pouze aktivistické hnutí, značně také souviselo s punk rockovou hudbou. Skupiny jako Bikini Kill, L7 nebo Bratmobile byly výhradně tvořeny ženami a bojovaly za posílení postavení žen.²⁸

²⁴ Soundgarden – Hands All Over. *Genius* [online]. 1989 [cit. 2022-09-13]. Dostupné z: <https://genius.com/Soundgarden-hands-all-over-lyrics>.

²⁵ Do the Evolution by Pearl Jam. *Songfacts* [online]. [cit. 2022-09-13]. Dostupné z: <https://www.songfacts.com/facts/pearl-jam/do-the-evolution>.

²⁶ Nirvana – Rape Me. *Genius* [online]. 1993 [cit. 2022-09-21]. Dostupné z: <https://genius.com/Nirvana-rape-me-lyrics>.

²⁷ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 414. ISBN 9780571249879.

²⁸ STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Surrey: Ashgate, 2011, s. 109–111. ISBN 9781409423768.

Problémem, jenž je s grungem často spojený, je přílišná textocentričnost a hledání skrytých významů v písních. Někteří fanoušci nalézají v textech Nirvany jisté volání o pomoc Kurta Cobaina, který nakonec v roce 1994 spáchal sebevraždu. Zda je tento názor oprávněný, je otázkou. Někteří umělci podrobnosti o textech a jejich obsahu netají, z éry grunge například kapely Pearl Jam či Alice in Chains. Podle mého názoru, bychom si buď měli z písně odnést něco sami pro sebe a neanalyzovat nadměrně její obsah, nebo sdílet poselství francouzského filozofa Rolanda Barthesa o tzv. smrti autora. Ten tvrdil, že vydáním se text odpojuje od jeho autora a je nyní v rukou recipientů. S tvůrcem obsah textu, jež napsal, zcela nemusí korespondovat, nemusí být autobiografického charakteru. Ani záměr nemusí sám autor znát nebo jej zapomněl. Hudba je v grungi také brána jako forma sebe-exprese. Vykreslené pocity však mohou být také jen chvilkové či momentální a nemusí být fatální. Pokud tedy Cobain psal o sebevraždách, neznamenalo to nutně indikaci sebevraždy jeho samotného.

Hudební scéna Seattlu 90. let se také objevila těsně před velkým boomem informačních technologií, které podle Kylea Andersona velmi změnilы pohled na grunge i hudbu obecně. Ve své knize *Accidental Revolution* Anderson předkládá, že vznik internetových fór a blogů ovlivnil vnímání právě například textů Nirvany. V internetové době s sebou hudba nese i určitý kulturní kontext, jenž se stanovuje právě na internetu. Nevytváří ho pouze hudební kritici nebo publicisté, ale i fanoušci. Hudba se analyzuje ze všech možných úhlů, zpracovává a nakonec tzv. nálepkuje. Textocentričnost dosáhla vrcholu. Postupně se o interpretovi vystaví celý soubor, plný názorů mnoha lidí (z různých kulturních prostředí a kontextů) a s tím se samozřejmě zrodí také předsudky. Přičemž se samotná hudba stává vedlejší. Podstatné je, jaký má určitý interpret/kapela jiný význam kromě hudebního nebo co reprezentuje.²⁹ Vrátime-li se zpět ke grungi, je zde otázkou, zda Cobain opravdu zamýšlel své texty tak fatálně, jak jsou o tom přesvědčeni mnozí fanoušci. Kurt Cobain jakožto velmi záhadná postava rockové historie mohl zamýšlet svou tvorbu například ironicky (typické pro kapely ze Seattlu), jako recesi nebo jako vypravěč příběhu někoho jiného. Další otázkou je, jestli by Cobain vůbec chtěl, aby jeho díla byla natolik analyzována...

1.3. Představitelé žánru (Velká čtyřka ze Seattlu)

V této sekci práce bych ráda představila některé kapely, které byly s žánrem grunge v 90. letech nejvíce spojovány. Z důvodu rozsahu práce se bohužel nemohu pozastavit nad

²⁹ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 155. ISBN 9780312358198.

dalšími významnými uskupeními, jako jsou např. TAD (s masivním grungeovým zvukem), Melvins (experimentátoři s hardcore metalem, kteří silně ovlivnili i Nirvanu) nebo Screaming Trees (s expresivními vokály Marka Lanegana) a desítkami dalších. K rozboru jsem vybrala ta nejznámější a nejzásadnější, jimiž jsou Soundgarden, Nirvana, Alice in Chains, Pearl Jam a Mudhoney.

Zajímavostí je, že i když jsou tyto kapely zařazeny do stejného subžánru, diametrálně se odlišují stylem hudby. Od hard rockového až metalového zvuku Soundgarden či Alice in Chains po jemnější rockové balady od Pearl Jam. Myslím si, že to je také důvod, proč se grunge stal oblíbeným, totiž díky této diverzitě zvuku, stylu hudby i textů.

1.3.1. Soundgarden

Počátky kapely Soundgarden se datují do poloviny 80. let 20. století. Skupina je vlastně jediná z grunge kapel, která se zrodila před grunge érou, zažila její největší slávu i demisi.³⁰ Jejími členy byly: Chris Cornell (zpěv, kytara), Kim Thayil (kytara), Ben Shepherd (basa), nahrazující Hira Yamamota, a Matt Cameron (bicí). Soundgarden jsou dodnes považováni za přední aktéry hudebního stylu grunge především svým osobitým hudebním charakterem. Sonický segment by se sice dal připodobnit k metalu a hard rocku, ovšem písně zní až temně díky kytarovým podladěním³¹; riffy jsou hrány v pomalejším tempu (než u metalu) a ponurá atmosféra je podpořena i výrazným zkreslením a hlasitostí. Celkově je tvorba skupiny velmi experimentální. Ovšem za nejsignifikantnější prvek v hudbě Soundgarden bych označila pěvecký a rozsahově unikátní vokály Chrise Cornella, které se nesmazatelně zapsaly do historie rockového žánru. Na vysoké muzikální úrovni byli ovšem všichni členové. Písně komponovali velice komplexním způsobem s unikátním, inovativním zvukem a až atmosférou nepředvídatelného. Skladby se navíc z většiny nesestávaly z taktu čtyřčtvrtečního (jenž byl vlastní většině populárních písní), ale byla naopak použita rozličná taktová předznamenání, která se navíc měnila i v průběhu písní.

Svá první dvě alba kapela vydala pod seattleskou nezávislou nahrávací společností Sub Pop (alba *Ultramega OK* z roku 1988 a *Louder Than Love* z roku 1989). Debutové album získalo nominaci na cenu Grammy a druhé pomohlo kapelu etablovat na rockovou scénu.

³⁰ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 112. ISBN 9780312358198.

³¹ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 156. ISBN 9780571249879.

V roce 1991 skupina podepsala smlouvu s větší nahrávací společností A&M Records a alba pod tímto labelem také měla největší komerční úspěch (*Badmotorfinger* vydané v roce 1991 a *Superunknown* z roku 1994). Kapela si jimi také zajistila světové renomé a přijetí kritiky i fanoušků.³² Navzdory úspěchu (nebo právě díky němu) začaly v kapele vznikat neshody mezi členy. Po vydání a turné k nahrávce *Down On The Upside* se Soundgarden v roce 1997 rozpadli. A bývalý frontman Chris Cornell se vydal na sólovou dráhu.³³ Nicméně po delší době, v roce 2010, se členové opět sešli a odehráli koncertní turné. O dva roky později vyšlo jejich poslední album *King Animal*. Kapela byla opět na vrcholu a těšila se velké přízni fanoušků. V roce 2017 kapela oznámila tragickou zprávu o smrti Chrise Cornella, který spáchal sebevraždu jen pár hodin po odehraném koncertě. Špatný psychický stav a deprese zpěváka, nejspíš dosáhly neúnosné úrovně.³⁴ Tragický háv grunge, který si vyžádal několik životů již v devadesátých letech, měl dosah i po tak dlouhé době. Nicméně odkaz Soundgarden i Chrise Cornella žije dodnes, a má nesmazatelnou stopu v historii rocku.

1.3.2. Nirvana

Jako symbol subžánru grunge a jeho nejsignifikantnější kapelou by se dala označit Nirvana. Svou hudbou, posláním i postavou frontmana Kurta Cobaina zůstává ikonou rockové hudby. Její kariérní úspěch dosáhl neuvěřitelného vrcholu, ovšem status rockové hvězdy si u Nirvany možná až příliš brzy vybírá velkou daň.

V roce 1985 se přátelé ze střední školy ve washingtonském Aberdeenu – Kurt Cobain (zpěv, kytara) a Krist Novoselic (baskytara), rozhodli založit rockovou kapelu. Poté byli doplněni bubeníkem Chadem Channingem (od roku 1990 pak byl nahrazen Davem Grohlem). Od jejich současníků se odlišovali tím, že v hlučných a zkreslených segmentech byla cítit i značná melodičnost. Pár let od založení si je vyhlédl již zmíněný Sub Pop a podepsal s nimi smlouvu. První album *Bleach* vyšlo v roce 1989.³⁵ Ovšem až raketový vzestup v kariéře zažila Nirvana po vydání jejich asi nejikoničtějšího alba *Nevermind* (vydáno v roce 1991).³⁶ Grunge pronikl do celého světa a začal jeho největší rozkvět. Písňe Nirvany byly tvrdé, zkreslené, přesto

³² ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 118–123. ISBN 9780312358198.

³³ Tamtéž, s. 126.

³⁴ NOVINKY.CZ. Zpěvák Soundgarden Cornell se oběsil. *Novinky.cz* [online]. 2017 [cit. 2023-09-20]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-zpevak-soundgarden-cornell-se-obesil-do-posledni-chvile-se-choval-zcela-normalne-40034138>.

³⁵ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 34. ISBN 978-1938901546.

³⁶ Tamtéž, s. 57.

melodické, emocionální; s temnými tématy souznícími s celou generací X (troufám si říct, že i s generacemi následujícími). Byl to nevídaný úspěch, který nikdo nečekal, natož sami členové kapely. Nenadálý zájem fanoušků, tisku i nahrávacích společností nebyl však pro frontmana Kurta Cobaina kýžený. Tvořil hudbu, která měla být vlastně pro jeho samého, která by šla mimo hlavní proud, mimo aktuální trendy. Opak se stal skutečností. Nicméně jak sláva Nirvany rostla, jako by se Cobain stával menším, uzavřenějším do sebe a nešťastným v období, které by pro něj mělo být naopak naplňující. Utlumení těžkých stavů začal nacházet v drogách a izolaci od ostatních (i přátel). Odloučení a apatie se projevila i ve vztahu k hudbě včetně fanoušků. Radost z tvoření a hraní se už u Cobaina vytrácela – tvorba se stala jen nucenou rutinou (viz poslední vydané album *In Utero*). Deprese, drogy, problémy v partnerství s Courtney Love a nesnáze s onemocněním žaludku (které se nepodařilo diagnostikovat), vedly k pokusům o ukončení života.³⁷ První snahu o sebevraždu (předávkování léky na bolest) uskutečnil Cobain na turné v Římě v březnu roku 1994, podařilo se ho však naštěstí zachránit. Na radu manželky Love podstoupil Cobain odvykací kúru. Po dvou dnech však léčebnu opustil a vrátil se do svého domu v Seattlu. 5. dubna 1994 na tomto místě, bylo nalezeno jeho tělo. Dodnes není zcela jasné, zda šlo doopravdy o sebevraždu, či byla smrt Cobaina zaviněna druhou osobou. V těle zesnulého se však našla také smrtelná dávka heroinu, jak uvádí ve své publikaci Justin Henderson.³⁸ Zásadnost celé události nic nemění na faktu, že svět přišel o jeden velký hudební talent člověka, který měl co říct, a o ikonu jedné generace. Lze ještě jen dodat, že datum 5. dubna 1994 se mnohdy uvádí jako symbolický konec grunge éry.³⁹

1.3.3. Alice in Chains

Tato seattleská kapela byla podle výkonného ředitele Columbia Records Nicka Terza první, které jejich song „*Man In The Box*“ zazněl v rádiích. A to ještě před úspěchem Nirvany, v roce 1991.⁴⁰ Alice In Chains však do té době ušli už dlouhou cestu... Přátelé a spolubydlíci Layne Staley (zpěv) a Jerry Cantrell (kytara, doprovodné vokály) z komunitního domu The Music Bank (o The Music Bank více v 5. kapitole) se stali jádrem Alice in Chains. Jerry Cantrell s intencí kariéry v hudbě zformoval skupinu doplněnou Seanem Kinneym u bicích a Mikem Starrem s baskytarou. Kapela měla komplikovanější začátek z důvodu přesunu Staleyho z jeho

³⁷ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 151. ISBN 9780312358198.

³⁸ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010. ISBN 978-1938901546, s. 75.

³⁹ Tamtéž, s. 76.

⁴⁰ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 278. ISBN 9780571249879.

původní skupiny. Po vyřešení situace se formace mohla již zaměřit na samotnou tvorbu. Původní název kapely Diamond Lie se brzy změnil na známé Alice in Chains (po Staleyho již rozpadlé skupině).⁴¹

Psal se rok 1989 a jen dva roky od založení podepisuje kapela smlouvu s velkou nahrávací společností Columbia Records. Krátce poté vydávají EP *We Die Young*, jehož stejnojmenný singl boduje v rockově a metalově orientovaných rádiích. V roce 1990 přichází na svět jejich debutové album *Facelift*, které je vynáší na přední příčky hitparád, jen pár měsíců po vydání.⁴² Dva roky poté přicházejí opět s velmi úspěšným albem plným silných témat nazvané *Dirt*.⁴³ Nahrávka *Alice in Chains* (stejnojmenná s kapelou) se stává posledním studiovou deskou, na níž je přítomen zpěvák Layne Staley. Dlouholetá závislost na drogách se u Staleyho prohlubuje a následuje únik do ústraní.⁴⁴ Svůj několikaletý boj prohrává v roce 2002, kdy je nalezen ve svém bytě mrtvý.⁴⁵ Hudební svět grunge opět přichází o dalšího talentovaného člena scény. Alice in Chains se však rozhodují nadále pokračovat v odkazu kapely a s novým zpěvákem Williamem DuVallem od roku 2006 koncertují a nahrávají dodnes.⁴⁶

Čím se však Alice in Chains odlišují od ostatních grunge kapel? Rozdíl lze pozorovat především v metalovém vlivu, který je patrný ve většině písní a ve stylu oblékání na počátku kariéry kapely. Členové Alice in Chains hráli od mládí v glam metalových skupinách a i na promo fotkách z počátků kariéry si můžeme všimnout typického módního stylu glam rocku a metalu. Také pozitivním postojem členů k hvězdnému statutu rockové hvězdy se odlišují od svých grunge kolegů ovlivněných punkovou anti-hvězdností. I zvukově se tvorba skupiny v mnoha skladbách podobá těm heavy metalovým a hard rockovým.⁴⁷ Rozpor však nastává v textové sekci, kde se Alice in Chains odlišují od soudobých metalových témat. Lyrický segment skupiny se již opíral o klasickou tematiku grunge: odcizení, deprese, problematika omamných látek atp. Podle mého názoru je ilustrativním příkladem píseň

⁴¹ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 217. ISBN 1550228773.

⁴² Tamtéž, s. 260–261.

⁴³ Tamtéž, s. 140–141.

⁴⁴ Tamtéž, s. 405.

⁴⁵ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 539. ISBN 9780571249879.

⁴⁶ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 178. ISBN 9780312358198.

⁴⁷ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 213. ISBN 1550228773.

„*Nutshell*“, kde se snoubí hudebně ponurá atmosféra nejenom s tklivým kytarovým sólem, ale především s významovým obsahem skladby. Pocit osamění se prolíná celou skladbou, umocněn absencí domova po ztrátě společného bytu členů. „*Nutshell*“ také pojednává o boji frontmana s drogami, který se dostává do tisku. Zde je jistým negativním způsobem interpretován, a tím dále šířen špatný úsudek o kapele.⁴⁸

1.3.4. Pearl Jam

Skupina Pearl Jam je pojmem na alternativně rockové scéně již více než 30 let. Stále je aktivní a velmi populární po celém světě, kde i pravidelně vyprodávají koncertní stadiony.

Je vhodné zmínit, že Pearl Jam by nevznikli nebýt třech momentů. První: rozpad kapel Green River. Druhý: rozpad kapely Mother Love Bone po smrti předávkováním heroinem frontmana Andrewa Wooda. V obou zmíněných formacích hráli hudebníci Jeff Ament a Stone Gossard, kteří neustále věřili, že to v hudebním průmyslu někam dotáhnou. Proto ani po dvou nezdarech neváhali a založili v roce 1990 další kapelu, Mookie Blaylock (později nazvanou Pearl Jam). Do formace přizvali kytaristu Mikea McCreadyho a bubeníka Jacka Ironse. Ovšem chyběl jim člověk na pozici zpěváka. Zde přichází poslední moment zásadní pro vznik. Jack Irons nakonec členství odmítl (jelikož již hrál v kapele Red Hot Chili Peppers), ovšem půjčil si kazetu s demo verzemi prvních písní. Tu předal svému příteli Eddiemu Vedderovi ze San Diega, který zpíval ve skupině Bad Radio. Vedder přes nahrávky přezpíval své texty a kazetu poslal zpět do Seattlu. Hlas i lyrický obsah udělaly na členy velký dojem a pozvali Veddera na zkoušku. Mezitím sehnali také Davea Krusena na pozici bicích (na ní se poté vystřídalo více hudebníků, současným je Matt Cameron z bývalých Soundgarden). Členům se spolu dobře pracovalo, ihned začali zkoušet nové písně a předskakovat známějším kapelám té doby (např. Alice in Chains).⁴⁹ Na konci roku podepsali smlouvu s nahrávací společností Epic Records a probíhaly přípravy na vydání prvního alba *Ten* vydaného na konci srpna roku 1991.⁵⁰ Deska se stala hitem a dodnes podle mého názoru patří k nejzásadnějším počínům pro subžánr grunge. Pearl Jam se tedy v poměrně rychlém čase chytili vlny grunge a během pár měsíců se vyšvihli na špici grungeových kapel Seattlu. Další zásadní desky v největší éře Seattle Soundu přišly v roce 1993 – *Vs.* a v roce 1994 *Vitalogy*.

⁴⁸ Alice in Chains – *Nutshell*. *Genius* [online]. 1994 [cit. 2023-09-17]. Dostupné z: <https://genius.com/Alice-in-chains-nutshell-lyrics>.

⁴⁹ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 65–68. ISBN 9780312358198.

⁵⁰ Tamtéž, s. 73.

Tvorba Pearl Jam je ovlivněna mnoha vlivy, které jsou v písniích zjevné, ať už je to klasický rock 70. let či blues (znatelné v kytarových sólech), aréna rock (u kytarových riffů), punk rock (např. skladby „*Spin The Black Circle*“ nebo „*Do The Evolution*“) i jiné žánry, se kterými skupina experimentuje. Hudební těleso je snadno rozpoznatelné také díky osobitému barytonu frontmana Eddieho Veddera. Celkově lze kapelu označit za méně tvrdší, pokud se týká zvuku. Jejich písně také obsahují chytlavé rytmy a refrény vybízející posluchače ke zpěvu. Dá se tedy říct, že se Pearl Jam od svých grungeových kolegů lehce hudebně odlišují, za což byli často i zatracováni, právě i díky líbivosti jejich písní, které směřovaly k mainstreamu. Ovšem opak je pravdou. Skupina se otevřeně vzpouzela praktikám hlavního hudebního proudu např. ukončením vydávání hudebních videoklipů (které byly zásadní pro šíření hudby na televizní stanici MTV), dále také soudními spory s giganty typu Ticket Master (jež vyžadují nesmyslné poplatky a předražené vstupenky na koncerty a jsou též monopolem pro pořádání akcí) a vydáváním single nahrávek.⁵¹ Otázkou však je, proč grungeři nesmyslně odsuzovali Pearl Jam za zaprodanost šoubyznysu a odlišnost hudebního stylu, když právě grunge vyznával diverzitu na všech možných úrovních a anti-komerčnost? Tyto debaty a úsudky o výši autenticity interpreta a jeho hudební kvalitě byly podle mého názoru a budou vždy součástí hudebního světa, a nikdy nemohou být plně a správně rozsouzeny. Jsou to oblasti, kde nepomůže ani hudební či jiná teorie.

Textově se Pearl Jam rovněž jako další grunge kapely opírají o pro ně typická témata: sebevražda, psychické problémy jedince, nezapadnutí do společnosti či destruktivní milostné vztahy. Vedder často koncipuje skladby do vyprávěcí narace o určitém jedinci či události. Příkladem může být již zmíněná skladba „*Jeremy*“ (kapitola 1.2.) o chlapci, který spáchal sebevraždu před svými spolužáky. Nebo „*Why Go*“ pojednávající o dívce, která byla rodiči umístěna do psychiatrické léčebny bez vážných důvodů. Již na první demo nahrávce se vyskytuje příběhová linie o jedinci, který zjistil, že muž, jenž ho celý život vychovával, není jeho biologickým otcem s tím, že pravý otec teprve před několika lety zemřel. Eddie Vedder se zde inspiroval vlastním životním příběhem, ten se odráží v trilogii skladeb „*Alive*“, „*Once*“ a „*Footsteps*“.

Pearl Jam podle mého názoru dobře reflektují dobu a mládež 90. let, její nesnáze, těžkosti i nadšení z hudby.

⁵¹ STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Surrey: Ashgate, 2011, s. 20. ISBN 9781409423768.

1.3.5. Mudhoney

Kapela Mudhoney sice dnes není enormně známá, avšak podle mého názoru velmi dobře reprezentuje subžánr grunge. Zrod skupiny se podle jejího zpěváka a kytaristy Marka Arma datuje k 1. lednu roku 1988. Byl to den, kdy členové poprvé zkoušeli. V tento rok také vyšlo debutové album skupiny s názvem *Superfuzz Bigmuff*.⁵² Nutno doplnit, že kapela Mudhoney by nevznikla, kdyby nezanikla jiná kapela, a to Green River, ve které hráli zmíněný Arm a také Steve Turner (sólová kytara). Neshody a diametrálně se rozcházející názory na budoucí směřování kapely vyústily v její rozpad. Turner a Arm více ovlivnění punkem, garage rockem a charakterem undergroundu zformovali Mudhoney spolu s baskytaristou Mattem Lukinem a bubeníkem Danem Petersem.⁵³ Zbylí členové dřívějších Green River, např. Jeff Ament, Stone Gossard a Bruce Fairweather, založili více arena rockově znějící Mother Love Bone (poté v roce 1990 Pearl Jam).

K přednostem Mudhoney patří živé vystupování na koncertech, které je velmi divoké a stírá rozdíl mezi pódiem a publikem.⁵⁴ Hudební styl je syrový v jednoduchých a velmi zvukově zkreslených kytarových partech. Stejně je tomu u vokálů – jsou zpívány až agresivně a mají řezavý zvuk (zde vidím velký vliv proto-punkové kapely The Stooges především ve zpěvu jejich zpěváka Iggyho Popa). Z tohoto aspektu můžeme vidět odkaz punku, tedy že každý může být v kapele (i když neumí hrát na nástroj či zpívat) a také v anti-heroičnosti hudebníků. Mudhoney bývají považováni za jedinou opravdovou grunge kapelu, jelikož nepodlehli komerci a slávě a jejich hudba také nepronikla do mainstreamu.⁵⁵ Kapela dodnes vydává alba a koncertuje. Udržuje svůj undergroundový charakter a pokračuje v grungeovém odkazu kritiky společnosti. Členové se pomocí textů v písních kriticky vyjadřují k současným otázkám světa (viz poslední vydaná nahrávka *Plastic Eternity* z roku 2023).⁵⁶

⁵² PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 177 a 181. ISBN 1550228773.

⁵³ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 112. ISBN 9781570617430.

⁵⁴ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 181. ISBN 1550228773.

⁵⁵ Tamtéž, s. 183.

⁵⁶ HEADLINER. RECENZE: Mudhoney jsou věční, ale ne umělí. Praotcové grunge umí stárnout. *Headliner* [online]. 2023 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.headliner.cz/novinky/recenze-vecni-mudhoney-nejsou-ani-trochu-umeli-praotcove-grunge-umi-starnout>.

1.4. Styl oblékání aneb anti-estetika grunge

K rockovému životnímu stylu neodmyslitelně patří také určitý styl oblékání. Zpočátku se v grungi na módu nebral příliš zřetel, spíše se razilo pravidlo: „Nosím, co je mi příjemné a co se mi líbí“. A především takové oblečení, které se hodí do deštivého a chladného počasí, jež převládalo ve státě Washington. Přesto se styl od předchozích 80. let 20. století diametrálně lišil. Byl mnohem přirozenější, uvolněnější a jak hudebně, morálně, tak i módou se silně vymezoval vůči předchozí dekádě, kdy přestrojenost hrála prim. Odpor k materialismu byl v rané fázi grunge patrný. Čím více bylo oblečení obnošené, nebo dokonce roztrhané, tím více byl jedinec v kurzu. Proto mnoho mladých lidí nakupovalo oděvy z druhé ruky. Zajímavé je, že v dnešní době se trend nákupů v second handech vrátil a nyní souvisí i s udržitelností.

Pokusím se postupně představit typické prvky stylu grunge. Signifikantním se stal typ účesu. Zde vládla notná dávka uvolněnosti. Muži i ženy často nosili polodlouhé či dlouhé vlasy (barvené i nebarvené), bez zvláštního stylingu, nechané volně. Delší vlasy také někteří splétali do copánků či dredů.⁵⁷

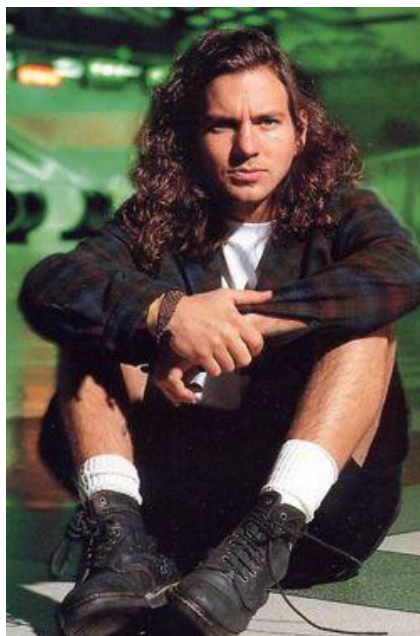
Charakteristickým grungeovým oděvním prvkem byla kostkovaná flanelová košile. Ta původně sloužila jako oděvní součást nošená lidmi pracujícími v prostředí zemědělství a průmyslu. Dalšími často nošenými svrchními oděvy byly džínové, kožené či manšestrové bundy. Oblíbenými se staly i pletené oversized svetry obnošeného stylu. Pod svrchní vrstvu oblečení se nosila trička s dlouhým či krátkým rukávem, především s logem hudební kapely. Tato loga nebyla jen předně známých skupin mezinárodního formátu, ale v první řadě místních kapel ze Seattlu.⁵⁸ Členové je nosili navzájem a tím také mezi sebou propagovali své kapely. K nim se nosily buď volnější a roztrhané džíny, nebo kraťasy v letním období (ty mohly být vytvořeny ušitím klasických džínů). Další variantou nošení bylo vrstvení – džíny nebo jiný druh kalhot a na ně ještě kraťasy. Přesuneme-li se k obuvi, oblíbenými se staly plátěné tenisky, ale především vysoké boty značky Doc Martens. Tento typ obuvi byl původně pracovní. V 60. letech a poté na konci 70. let 20. století si je do svého šatníku přivlastnili členové skinhead a punkové subkultury. Ti prezentovali svoji rebelii, individualitu a původ v dělnické třídě právě i pomocí bot Doc Martens.⁵⁹ O dekádu později si je převzala také subkultura grunge. V této

⁵⁷ Poznatky z vlastního pozorování scény.

⁵⁸ STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Surrey: Ashgate, 2011, s. 19. ISBN 9781409423768.

⁵⁹ Double "Class." On the Popularization of Dr. Martens. *Widok* [online]. 2021 [cit. 2023-11-21]. Dostupné z: <https://www.pismowidok.org/en/archive/2021/31-visibility-of-social-classes/double-class-on-the-popularization-of-dr.-martens>.

chvíli byla již tato značka obuvi víceméně oproštěna od konotací spojených s punkovou kulturou mladých. Reprezentaci stylu nalezneme na obrázku č. 1 níže.⁶⁰



Obrázek 1: Reprezentace stylu módy grunge; na fotu Eddie Vedder, člen Pearl Jam

Zaměříme-li se na dámské odívání v grungi, tak zjistíme, že ženy nosily obdobné variace oblečení, jak již bylo uvedeno výše. Některé členky kapel ale rovněž oblékaly šaty, jež vypadaly jako oblečení pro dětské panenky. Ty však přetvořily na více rockovější vzezření, a to roztrháním, přidáním záplat a doplněním síťovaných, děrovaných punčoch či podkolenek.⁶¹ Vylíčenému stylu se říkalo „Kinderwhore móda“, neexplicitně řečeno, tedy oblečení, jež bychom mohli viděli na lehkých děvčích velmi mladého věku.⁶² Reprezentace na obrázku č. 2.⁶³ Obutí ženy volily buď stejné jako muži (tj. Doc Martens či tenisky Converse) nebo nosily boty na podpatku, a to typu klasických i páskových lodiček. Ženská grunge móda založená na kontrastech se tudíž skládala z prvků elegantní módy i prvků neformálního a rockového stylu. Tato kombinace ležérního a formálního vytvořila jedinečný styl oblékání, který rovněž definoval grunge.

⁶⁰ Obrázek 1: COLLATER.AL. The priceless legacy of Dr. Martens and the 1460 boot. 2021. [online]. [cit. 2023-11-04]. Dostupné z: <https://www.collater.al/en/dr-martens-boot-1460-history-style/>.

⁶¹ Tohoto stylu oblékání si můžeme všimnout například u členek kapel Hole či Babes in Toyland.

⁶² YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 352. ISBN 9780571249879.

⁶³ Obrázek 2: VINTAGE EVERYDAY. The Original Grunge Girl: 24 Candid Photographs Capture Kat Bjelland of Babes in Toyland on Stage During the 1990s. 2018. [online]. [cit. 2023-11-04]. Dostupné z: <https://www.vintag.es/2018/11/kat-bjelland-babes-in-toyland.html>.



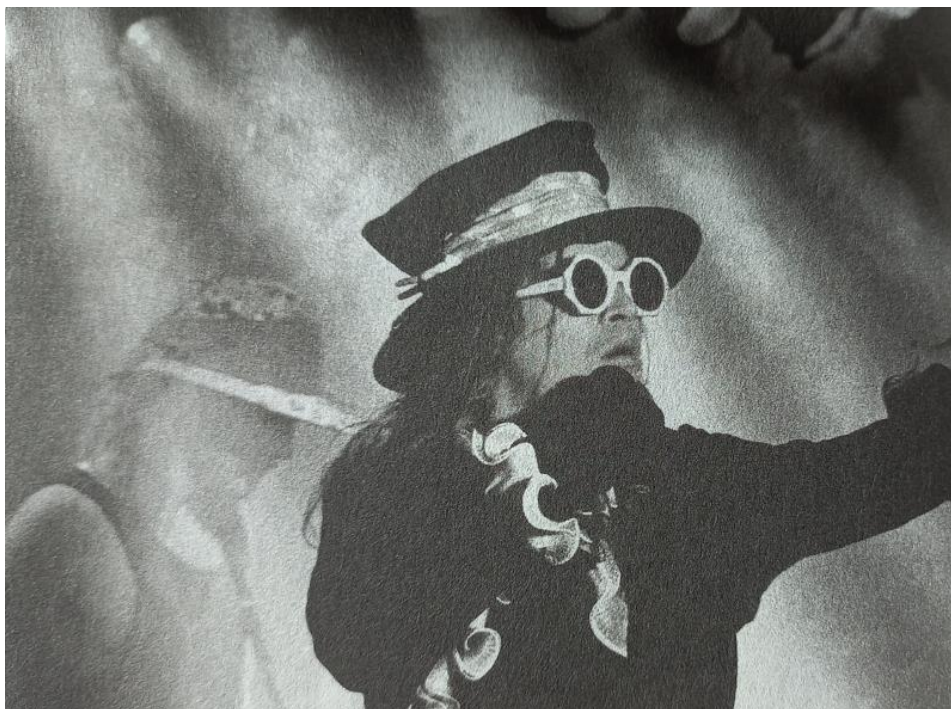
Obrázek 2: Kat Bjellandová, členka Babes In Toyland

Přestože je grunge nejvíce asociovaný s flanelovými košilemi a uvolněným stylem oblékání, i tak zde existovaly výjimky. Skupina Malfunkshun, jež je pokládána za jednu z prvních grungeových, byla, co se týká odívání spíše výstřední. Její zpěvák a baskytarista Andrew Wood byl silně ovlivněn rockovou a metalovou scénou 70. a 80. let 20. století (Van Halen, Kiss či Aerosmith); a to jak způsobem zpěvu, tak také velkolepým stylem vystupování a oblékání. Vytvořil si pseudonym „Landrew the Love God“ (volně přeloženo „Landrew Bůh lásky“), nosil výrazné barvy, metalické vzory, kožesinové kabáty, boa, zvláštní klobouky a další doplňky, které poutaly pozornost (viz Obrázek 3⁶⁴).⁶⁵ Po rozpadu Malfunkshun převedl stejnou teatrálnost i do nového uskupení Mother Love Bone. Obě kapely slavily v Seattlu velký úspěch (zřejmě právě i díky bombastickým show, na něž Seattle nebyl navyklý), bohužel nadějný start přerušila smrt Andrewa Wooda, který zemřel na předávkování heroinem.⁶⁶

⁶⁴ Obrázek 3: YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011. ISBN 9780571249879. Obrazová příloha knihy.

⁶⁵ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 82–83 a 88. ISBN 1550228773.

⁶⁶ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 38. ISBN 9780312358198.



Obrázek 3: Andrew Wood

Z kulturního hlediska je však zajímavější, jaký měl grunge nečekaně dopad také na módní průmysl. Anti-estetika grunge se spolu s hudbou rozšířila natolik, že se o tento styl začali zajímat módní návrháři a média zabývající se tématem odívání.⁶⁷ První signál přinášející zprávu o grunge módě vyslal módní magazín Vogue. Avšak autorem této zprávy byl spoluzakladatel nezávislé nahrávací společnosti Sub Pop Jonathan Poneman. Poneman se nejprve po telefonátu s Vogue domníval, že editor takový článek nemůže brát vážně, avšak finanční odměna byla lákavá (a pro nezávislou společnost přímo nutností). Napsal tedy sloupek o lokální módě (spíše z legrace), jenž byl nakonec otištěn v podstatě nezměněné formě.⁶⁸ Další vlaštovkou pro popularizaci stylu grunge byla kolekce módního návrháře Marca Jacobse. V roce 1992 navržená „Grunge Collection“ vyvolala velký rozruch a pobouření. Kolekce vytvořené návrháři podle Marca Jacobse sice nejsou velice ekonomicky výdělečné, ale určitým způsobem reprezentují značku, pod níž spadají.⁶⁹ V tomto případě se jednalo o značku Perry Ellis. Představitelům vedení se kontroverzní přehlídka Jacobse nelíbila a nesouzněli s nápady a proudem, jímž se především dámská móda tohoto typu ubírala. Návrhářova prezentace omšelého a anti-estetického oblečení neodrážela kýžené ideje značky a nereagovala správně na odkaz společnosti. Pro samotného Marca Jacobse skandální grunge outfity znamenaly

⁶⁷ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 240. ISBN 1550228773.

⁶⁸ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 350. ISBN 9780571249879.

⁶⁹ Tamtéž, s. 352.

rozvázání kontraktu se společností Perry Ellis.⁷⁰ Návrhářská firma však udělala zásadní chybu, netrvalo dlouho a na molech po celém světě začaly modelky nosit flanelové košile.⁷¹

Marketing se nyní chytil nejen hudební stránky grunge, ale také té módní. Členové hudební komunity Seattlu říkali, že v grungi panuje spíše nemódnost, praktičnost a opak toho být tzv. „cool“. Módní korporátní společnosti si však tuto skutečnost přetvořily k obrazu svému. Takže ironií osudu se nakonec stalo, že seattleská anti-móda vévodila na předních stranách všech magazínů tehdejší doby. Popularizace grunge odívání zasáhla jak zmíněnou vysokou módu, tak rovněž standardní řetězce s konfekcí. Tyto obchody lákaly mladé lidi ve svých letácích ke koupi podobného oblečení, jaké nosí jejich (anti-hvězdné) idoly ze Seattlu. Vznikaly přímo návody, jak takové outfity sestavit, jak můžeme vidět na obrázku 4.⁷² Z originality oblékání se stala pouhá uniformita.

Get into Grunge!

Kmart's new range, 101 ideas brings you the latest looks at the best prices. "Grunge" is just one of 101 ideas influenced by the fashions of the 60s, 70s & 80s.

101 ideas

Scalloped neck, striped fitted lycra top with black trim stretch leggings. Sizes S, M, L. EA \$25

Fb/Old Shops Australia

Printed baby doll dress. Sizes 8-16. \$29

Leggings in assorted colors. Sizes S, M, L. Save \$3.50. Now \$14.50.

Long peasant style dress with button front in navy or sage floral print. Sizes 8-16. \$39

Black lace boots. Sizes 8-10. Save \$3.85. Now \$16.95.

White menshirt with side splits. Sizes 8-16. Black straight mini skirt. Sizes 8-14. \$20 ea.

Kmart Lay-by now!
You'll have 8 weeks to pay!

9-8-93 - 3703 - PAGE 7

Obrázek 4: Ukázka propagačního materiálu k soudobému odívání

Jenže ke zcela původnímu konceptu stylu grunge patřila velká role second handů. Obnošené oblečení zprvu hudebníci nenosili z důvodu určité reprezentace a stylu, nýbrž z ekonomického hlediska. Jakožto mladí lidé s minimem finančních prostředků si nemohli dovolit drahé kousky oblečení.⁷³ Nebo pokud mohli, spíše si pořídili hudební nástroje,

⁷⁰ Tamtéž, s. 352.

⁷¹ Tamtéž, s. 351.

⁷² Obrázek 4: SPIN. Once Upon a Lollapalooza '92... 2022. [online]. [cit. 2022-10-22]. Dostupné z: <https://www.spin.com/2022/07/once-upon-a-lollapalooza-92/>.

⁷³ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 321. ISBN 1550228773.

příslušenství k nim nebo zakoupili čas na nahrávání ve studiu. Odívání z druhé ruky proto bylo správnou volbou.

Na příkladech uvedených výše můžeme podle mého názoru vidět jasný proces takzvané inkorporace nebo-li začlenění, popsané sociologem Dickem Hebdigem. Hebdige ve své knize *Subkultura a styl* popsal tento jev jako začlenění prvků určité subkultury do mainstreamu. V praxi to funguje tak, že se typické prvky pro jistou subkulturu přetvoří, znovu použijí, avšak v jakési cenzurované formě a budou konformně sloužit většinové společnosti. Převeďme-li si tento jev do praxe módního průmyslu v 90. letech, uvidíme tuto skutečnost: módní návrháři si od grunge převzali například flanelovou košili, oprostili ji od veškerých významů a konotací, které v grunge scéně kdy měla. Následně ji přeměnili ku svému účelu; v tomto případě čistě povrchně módnímu. Většinová společnost, která je poté začne masově nosit, si již asociace a významy, které tento kus oblečení nesl, neuvědomuje.⁷⁴ Asimilace původně subkulturních prvků byla dokončena. Plní pouze buď funkci estetickou, nebo utilitární. Původní poselství členů seattleské hudební komunity jako by vůbec nikdy neexistovalo. Nyní velcí konfekční prodejci prodávají jen čistá, nová a nenošená trička s logem Nirvany, jež zcela postrádají původní smysl a spojitost s konkrétním místem a atmosférou doby.

1.5. Shrnutí grunge jako subžánru

Souhrnem, vezmeme-li grunge jako celek (bez výjimek jako např. kapela Mother Love Bone); by se dalo říci, že charakteristickými rysy tohoto žánru jsou: hlasitý, zkreslený a velmi syrově znějící zvuk jak nástrojů, tak také vokálů. Dále odpor ke komerci, materialismu a hvězdnému statusu. Pokud se týká vnějšího vzhledu, vládla spíše nedbalost a pohodlnost. Textová část písní se často zabývala závažnějšími tématy jako duševní zdraví, sebevražda či role návykových látek. K politice se hudebníci příliš nevyjadřovali; přesto například bojovali za rovnoprávnost žen. (Někteří hudebníci dokonce nosili na pódiu dámské šaty pro vyjádření podpory.) Proto někdy bývá grunge označován za nejméně maskulinní rockový subžánr.⁷⁵

⁷⁴ SABIN, Roger. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. New York: Routledge, 1999, s. 88, 95. ISBN 0-203-75664-9.

⁷⁵ STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Surrey: Ashgate, 2011, s. 12. ISBN 9781409423768.

2. PUNK VERSUS GRUNGE

Následující části práce budou pojednávat o dvou největších inspiračních zdrojích pro grunge, jsou jimi žánry punk a metal. Nejprve je nutné představit punk, jehož jednoduchá struktura skladeb i zkreslený zvuk nástrojů velmi ovlivnily podobu rané verze grunge, tedy tzv. proto-grunge. Do subžánru se také vepsala podobná poselství, jaká vyznával i punk (např. anti-komerčnost, nezaprodanost mainstreamu, podpora feminismu či rozebírání soudobých společenských problémů). Navíc punk začal a skončil stejně jako grunge – vyšel z undergroundu, avšak poté se stal masovou záležitostí mainstreamu, který jeho nekomerční a alternativní esenci zcela zničil.

Punk nebo také Punk Rock vnesl do hudební sféry ve své době silnou vlnu energie, rozzuřenosti a negativní reflexe soudobé politiky i společenského života. I když byl punk na vrcholu po docela krátkou dobu, tedy asi od konce 60. let do zhruba poloviny 70. let 20. století, přesto ovlivnil životy a smýšlení mnoha mladých lidí. Bývá také označován jako typ protestní hudby. Tento rockový subžánr vznikl jako opozitní k soudobé hudební mainstreamové tvorbě 70. let a stal se (podle knihy *Accidental Revolution*) „symbolem odmítnutí nabubřelého korporátního rocku“.⁷⁶ (Objevuje se tu kritika hvězdného statutu i kariérního úspěchu obecně.) Punk se tedy vrátil zpět k rockovým základům: zjednodušil strukturu, zkrátil délku trvání skladeb (také odmítl dlouhá kytarová sóla, převládající v rocku 60. a 70. let), a do písni vložil i jistá poselství. První signály punku vycházely z amerického prostředí. Tzv. proto-punkovým počinem, který byl klíčovým pro punk, byla formace The Stooges s leaderem Iggy Popem. Popův způsob zpěvu, ale především energický až živelný styl vystupování v podstatě bez jakýchkoliv zábran byl podle mého názoru před znamenáním punk rocku. Jejich song „*I Wanna Be Your Dog*“ se svým osobitým textem, lehce rozmrzelou náladou, jaksí nevrlym zpěvem, ale přesto svým způsobem rázným a silně surovým zvukem elektrických kytar musel být jistě pro budoucí punkery impulzem k dalšímu vývoji tohoto stylu hudby. Mezi první již čistě a samozvaně punkové hudebníky se řadí newyorská kapela The Ramones založená roku 1974. Její členové, vyzbrojeni třemi akordy, syrovým zvukem a velkou energií, vložili do svých často pouze dvouminutových písni úplně vše, tělo i duši. Posměšný humor přítomný v textech, zpěvné refrény a velmi rychlé tempo songů zanedlouho katapultovaly The Ramones na výsluní

⁷⁶ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 157. ISBN 9780312358198.

hudební scény.⁷⁷ Následovníci nedbalého a provokujícího hudebního žánru na sebe nedali dlouho čekat...

Opustíme-li na chvíli americkou hudební scénu; tak svůj velký význam sehrál punk především ve Spojeném království. Britští hudebníci přejali americký punk, avšak upravili ho k obrazu svému, a tak v jejich pojetí odrážel místní problémy jak politické, tak společenské. Asi nejsignifikantnější kapelou té doby byli londýnští The Sex Pistols. Již od svého zrodu v roce 1975 skupina svým excentrickým vzhledem, chováním i hudbou pobuřovala většinovou společnost, ale magneticky přitahovala rebelující mládež. Hudba The Sex Pistols expresivně vyjadřovala vztek, rozhněvanost, beznaděj i nihilismus.⁷⁸ To umocňovaly vokály spíše než zpívané řvané bez zábran k publiku. Navzdory vydání pouze jediného alba *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (vydáno roku 1977) měla kapela enormní úspěch (avšak sami členové popularitu spíše negovali). Dva singly z nahrávky: „*Anarchy in the U.K.*“ a „*God Save the Queen*“ explicitně vyjadřovaly nesouhlas s monarchií (v textu srovnávanou s fašistickým režimem; přičemž byla postava královny degradována na pouhou loutku ovládanou státem, to vše jako setrvačnost tradice). Druhá zmíněná skladba byla natolik kontroverzní, že nesměla být přehrávána BBC a dalšími veřejnoprávními televizními i rozhlasovými stanicemi. Ovšem i přes cenzuru se singl vyšplhal na první příčku hitparád a stal se ve své době téměř hymnou Spojeného království.⁷⁹

Lehce umírněnější punkovou kapelou byli The Clash. Vznik skupiny se datuje roku 1976 a za svou desetiletou hudební dráhu prošli také vývojem, pokud se zvuku týká. Od ostatních skupin se odlišovali The Clash právě tím, že do pozdní tvorby zakomponovali i prvky z různých žánrů, např. funk, rockabilly či reggae. Tento hudební posun možná odradil ortodoxní stoupence punku, avšak z muzikálního pohledu experimentální The Clash vynesl kvalitativně na vyšší úroveň. Uskupení samozřejmě zaujímal i zpolitizovaný postoj a vyjadřovali sympatie k levicové a sociální politice. The Clash například pomocí benefičních koncertů podporovali Protinacistickou ligu (Anti-Nazi League).⁸⁰

⁷⁷ STACY, Lee a Lol HENDERSON. *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. London: Routledge, 1999, s. 506. ISBN 1-57958-079-3.

⁷⁸ Tamtéž, s. 506.

⁷⁹ SABIN, Roger. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. New York: Routledge, 1999, s. 21–22. ISBN 0-203-75664-9.

⁸⁰ STACY, Lee a Lol HENDERSON. *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. London: Routledge, 1999, s. 506–507. ISBN 1-57958-079-3.

V tomto bodě by bylo vhodné si punk rozčlenit do dvou vln (uvedených v úvaze *The Future of „No Future“: Punk Rock and Postmodern Theory* podle Judea Daviese). Liší se dobou a přístupem k problémům. První vlnu, kam se řadí výše zmínění The Sex Pistols, The Clash a také The Jam, spojují písně o městském odcizení (a jaký mělo dopad na jedince), apokalyptický sklon, dále tendence k nihilismu a snaha šokovat okolí. Například The Sex Pistols hlásali, že není žádná minulost, ale ani budoucnost (zde zřejmý sklon k apatii či nihilismu). Popírali jakýkoliv vliv historie na současnost. Onen beznadějný obraz světa jako po apokalypse se rodí z deziluze získané z pohledu na neustále se rozrůstající konzumní společnost. Kapitalismus produkující konzumní kulturu také produkuje lidstvo, které pouze hromadí statky a odvrací se od reality (přehlíží nesrovnalosti ve státním aparátu, přičemž převládá konformita). Punková existenční revolta se toto snažila změnit. Prvotním úkolem bylo šokovat, a tím jaksi „probudit“ lidi k prohlédnutí a následně je podnítit k akci. Ohromit punk rozhodně dokázal, ovšem v první vlně chyběla punkovému hnutí jistá analytičnost, konkrétní program a nástroje k dosažení cíle. Scházela tedy jistá systematičnost a také jednotnost v názorech.⁸¹

Druhá vlna, kterou Davies zasazuje do let 1976–1978, se již k vytyčeným problémům staví jinak. Zatímco první vlna vyvolala rozruch, druhá éra punku se snažila aktivně vyřešit například izolovanost jedinců. Vznikla tu nová komunikace mezi publikem a umělcem; cílem byla určitá jednota.⁸² Jako jistý nový komunikační prostředek bych viděla ve snaze smazávat rozdíl mezi recipientem koncertu a účinkujícími. Prakticky to vypadalo tak, že fanoušci mohli volně v průběhu show přijít na podium a členové kapel často naopak zacházeli mezi publikum mimo jeviště. Dalším aktem prováděným performery byl tzv. stage diving – skok z pódia do davu. Výsledkem je, že fanoušek (jedinec) se cítí kapelou lépe přijat, členové kapel již nejsou „ty nedotknutelné hvězdy“, ale stávají se součástí jedné komunity. Na tomto případě navíc můžeme vidět i jisté odmítnutí statusu hvězdy a zavedení nové formy, dalo by se říci – „jsem jedním z vás“. Na druhou stranu podle Caroline Coonové jistá glorifikace rockových rebelů z 60. a 70. let a jejich arogantního, agresivního a buřičského chování byla prvotním stupněm určité zuřivosti rocku, jenž je pro tento žánr elementární a je jeho podstatou. Punk tedy pokračoval v tomto odkazu revolty.⁸³

⁸¹ DAVIES, J., 1996. *The Future of "no Future": Punk Rock and Postmodern Theory*. Journal of Popular Culture, Spring, vol. 29, no. 4, pp. 3-25, s. 9–12. ISSN 00223840.

⁸² Tamtéž, s. 15–16.

⁸³ FRIEDMAN, Jonathan C. *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. New York: Routledge, 2013, s. 163. ISBN 978-0-203-12488-8.

Aktivismus spojený s druhou vlnou punku také zahrnoval podporu sexuálních menšin (gay komunity), zahrnující kapely The Gang of Four a The Jam. Nebo konání koncertů „Rock Against Racism“ (proti rasismu) či benefice za práva vězňů.⁸⁴

2.1. Punk jako subkultura

V rámci majoritní společnosti byli punkeři minoritní skupinou se svými charakteristickými názory. Tvořili tedy určitou subkulturu, ve které užívali své specifické symboly a vyznávali společné hodnoty. Podle Dicka Hebdige, který se minoritními skupinami mladistvých druhé poloviny 20. století zabýval, je specifikem subkultury, že vyjadřuje zakázané obsahy zakázaným způsobem. Porušují bazální tabu jisté společnosti, čímž šokují a zároveň na sebe upozorní. Punková subkultura ve Spojeném království si např. byla vědoma třídních rozdílů (mnoho punkerů bylo dělnického původu a členy nižší společenské třídy). Tyto odlišnosti mezi kastami chtěli samozřejmě umírnit, či dokonce smazat. K tomu se přidala tehdejší problematika nezaměstnanosti mladých lidí. Vznikl tu tedy boj za opomíjenou bílou spodinu společnosti. Tyto své názory provolávali transparentně s pomocí nezvyklého oblečení, překračujícího soudobé normy, a potyčkami se zákonem. Byla to revolta vůči systému, která rozhodně nemínila mlčet jako většina jedinců ve společnosti. Další ideologické hodnoty, jež punk zastával, jsou: nezaprodanost mainstreamu, anti-autoritářství, provolávání svobody individua či nekonformita.⁸⁵

Stoupenci punku se odlišovali od ostatních fanoušků rockových kapel tím, že právě nebyli pouze fanoušky (ve smyslu pasivními, pouze sledujícími určitou kapelu). K punku náležela ještě jistá komunitní a aktivistická nadstavba (jak jsem si dovolila tento životní styl či volnočasovou aktivitu pojmenovat). Kromě poslechu hudby a chození na koncerty se punkové zabývali problémy, které tížily tehdejší společnost (v dané kultuře, v daném místě). Tyto nesnáze dokázali vyjádřit svérázným, přímým a provokujícím způsobem, který dovedl vyprovokovat ostatní mládež k uvědomění a připojení se ke skupině. Šokující charakter sice dovedl výrazně upozornit, avšak přinesl s sebou také velký stín na punkovou subkulturu. Na většinovou společnost punkeři nedělali dobrý dojem, ba v ní dokonce vyvolávali strach. Bázeň navíc umocnila tehdejší média; senzacechtivost a záliba v nalézání dalších terčů ke kritice si totiž našla další oběť v podobě punkerů.

⁸⁴ DAVIES, J., 1996. *The Future of "no Future": Punk Rock and Postmodern Theory*. Journal of Popular Culture, Spring, vol. 29, no. 4, pp. 3-25, s. 16. ISSN 00223840.

⁸⁵ Tamtéž, s. 100.

Velkou předností punkového hnutí bylo právě již řečené poukázání na jistý problém a jeho expresivní prezentování. Zádrhel podle mého názoru však nastal u navržení konkrétních řešení. Punk byl velice nejednoznačný ve svých názorech a celková organizace také pokulhávala. Když se k tomu přidal odpor vůči nim ze strany médií, většinové společnosti, policie a systému vůbec, není divu, že hnutí mladistvých nemělo velkou šanci obstát. Přesto se punk stal fenoménem, jeho odkaz stále žije a pořád bude mít vliv na mladé jak z hudebního hlediska, tak z hlediska přesvědčení.

2.2. Role vizuálu v punku

Nedílnou a neodmyslitelnou součástí punku byla jeho vizuální stránka jak grafická (vizuál hudebních alb, koncertních plakátů či fanouškovských magazínů), tak také ta, co se týká oblékání. S touto veškerou produkcí souvisí pojem DIY nebo-li „Do It Yourself“. Do češtiny by se mohl přeložit jako „Udělej si sám“ a jak sám název napovídá, jedná se o činnost, kdy jedinec vyrábí jistý předmět neprofesionálně, pouze svépomocí, často v domácím prostředí. V punkové subkultuře sehrálo DIY důležitou funkci a význam při materiální produkci. Její stoupení odmítali oblékat „oficiální módu“, která neodrážela jejich postoje a byla navíc neoriginální. Tato forma kutilství následně vygenerovala osobitou estetiku punkového odívání, jež byla rovněž univerzální, tj. určena pro dívky i chlapce. Charakteristikou tohoto stylu byla modifikace kousků oblečení (z módního na anti-módní), jako např. starší oblečení, které bylo i potrhané, se spojovalo zavíracími špendlíky, které měly i zdobný charakter. Trička nebo svrchní oděvy si punkeři často popisovali různými slogany či názvy oblíbených kapel. Cílem punkové módy bylo působit agresivně. Proto modely obsahovaly těžkou šněrovací obuv s vysokou podrážkou (často armádní), černé kožené bundy typu křivák doplněné kovovými cvočky a řetězy.⁸⁶ Signifikantní byl také styl účesu. Vhodně ho popsala autorka knihy *Od fíkového listu k džínům* Jana Skarlantová: „původně bojový účes indiánského kmene Mohykanů si punkeři přivlastnili a dále upravili. Právě jeho úprava a barevnost je výrazem individuality. Na vyholené hlavě se na temeni tyčí pečlivě natupírované a ztužené vlasy postavené do tzv. „čír“, nabarvené jasnými, nepřírozenými barvami (zelené, červené...)“.⁸⁷

Tato punková modulace módy zformovala nový styl oblékání, který zpočátku svou originalitou a neobvyklými prvky provokoval lidi, avšak postupem času se etabloval na stejnou úroveň mezi ostatními módními styly. Původně originální a odlišující se dress code punkerů už

⁸⁶ SKARLANTOVÁ, Jana. *Od fíkového listu k džínům*. Praha: Grada, 1999, s. 199. ISBN 80-716-9785-0.

⁸⁷ Tamtéž, s. 199.

ztratil na své „hodnotě šoku“⁸⁸ a stal se záležitostí oděvních trendů, následně součástí až ordinárního každodenního odívání. Punková resistance vůči konfekční módě (a masovému stylu oblékání obecně) neobstála. Jejich styl se i přes původní odpor většinové společnosti stal komoditou a předmětem zájmu módních korporací po celém světě.⁸⁹ Komodifikace punku se netýkala pouze její vnější, vizuální stránky, ale i té hudební. Undergroundový charakter punku vystřídal mainstreamový, velké nahrávací společnosti si nyní vzaly tento protestní subžánr pod svá křídla, poté zároveň přestal být tím pulzujícím, energickým mládežnickým hnutím s vizí něco změnit...⁹⁰

2.3. Hardcore

Zatímco s příchodem 80. let začal punk ve Spojeném království opadat, naopak v USA dále rozkvétal. Punk rock dokonce dospěl do své nové podoby – hardcoru. Nový impulz a nová energie další generace mladistvých opět odrážela místní politické a sociální problémy, i když přeci jen v menší míře dosahu než dekádu předtím v Británii.

Tehdejší mládež 80. let 20. století byla (parafrázovanými slovy zpovídáných v dokumentu *American Hardcore*) znuděná poslechem stále stejných písní z předchozí dekády (kapely The Eagles, Fleetwood Mac, The Doors), nechotná akceptovat (téměř nalinkovaný a standardizovaný) životní styl, nespokojená s konformitou většinové americké společnosti s technokratickou nadvládou, ...vznikla tu tedy náhle potřeba vytvořit hudbu, která by reflektovala zájmy, obavy, frustrace, vztek i nenávisť soudobých mladých lidí. Už žádné písně o lásce a držení se za ruce,⁹¹ pouze čirá exploze beznadějných emocí vyvolaná deziluzí západního světa – tak by se dal definovat hardcore punk.

Zaměříme-li se nejprve na zvukový segment hardcoru, tak s punkem sdílí onen zkrácený zvuk, jednoduché kytarové riffy, které se v průběhu písní stále opakují; další analogie by se našla i v agresivní podobě vokálů. Punková evoluce se projevila především na výrazně rychlém tempu písní, které dominovalo nad jakoukoliv melodičností. Také trvání jednotlivých skladeb se snížilo na minimum (max. 2–3 minuty). Sama bych hardcore definovala jako punk na druhou, byl totiž zvukově, energicky i vokálně drsnější a intenzivnější. Celkové vyznění písní implikuje určitou zvukovou stěnu; tedy případ, kdy nástroje tvoří jakýsi monolit zvuku,

⁸⁸ Tamtéž, s. 147.

⁸⁹ Tamtéž, s. 149.

⁹⁰ Tamtéž, s. 3.

⁹¹ *American Hardcore* [film]. Režie PAUL RACHMAN. USA, 2006.

kde není místo pro tišší část. Tento koncept se poté využíval i v mnoha grunge písničkách. Dalším atributem hardcore subžánru by mohla být jistá anti-virtuozita, tedy nedokonalé ovládnutí hudebního nástroje. V punku je tento styl (ne)hraní již tradicí. Jak poznamenal člen kapely Middle Class Mike Patton, jako mladí se naučili hrát na instrumenty poslechem jejich oblíbených punk rockových kapel a poté se pokusili jejich písně nějakým způsobem přehrát. Netušili však, jestli vůbec správným způsobem. Zaostávání v hudební teorii si vynahradili energickým vystupováním na pódii klubů.⁹² Z letmého poslechu většiny hardcorových kapel bychom tuto ne-virtuálnost mohli aplikovat na všechny skupiny; avšak všude se najde výjimka, a to i v hardcoru. Zářným příkladem by byla kapela Bad Brains. Poslech jejich skladeb je velmi dynamický, vedle typicky punkových agresivních písní se tu vyskytují fúze plné vlivů reggae, funku, metalu, cítit je také působení jazzu. Technická zdatnost, talent a smysl pro inovaci je u členů Bad Brains zřetelný.

Lyrický segment pojímal hardcore jako ventilaci vzteku na státní aparát, status quo, konformní společnost i jako revoltu mladistvých vůči nechápajícím rodičům. Kritika tehdejší politické situace nezůstala opodál.⁹³ Hudební proud byl na vrcholu v době vlády amerického prezidenta Ronalda Reagana, která generovala mnoho změn na poli sociálním a ekonomickém. Tento systém nebyl příznivý především pro americké obyvatelstvo střední a nižší třídy. Výsledkem bylo, že bohatí bohatli, chudí chudli ještě více. Fatální se tato ekonomická situace mohla stát právě i pro hardcorové publikum, které se často skládalo z nižších společenských vrstev. Proto se hudebníci pokoušeli bojovat proti politickému systému alespoň pomocí hudby (např. skladba „*Fucked Up Ronnie*“ od skupiny D.O.A.). Kapely také hojně používaly podobiznu Ronalda Reagana na svých albech a plakátech v kolážích s tématy apokalypsy.⁹⁴ Tuto pomyslnou vlajku nenávisti vůči Reaganovi převzal i raný grunge v polovině 80. let, kdy byl znovuzvolený prezident stále v čele vlády USA.

Pokud se vrátíme k samotnému názvu subžánru hardcore. Podle knihy *Encyclopedia of Heavy Metal Music* byli nejpravděpodobněji prvními, kteří termín použili, kanadští D.O.A., kteří nazvali svou druhou desku *Hardcore '81* (vydáno v roce 1981).⁹⁵ Rozdělením tohoto termínu se objeví dvě slova: hard (česky tvrdý) a core (česky jádro). Právě již název nám

⁹² Tamtéž.

⁹³ CHRISTE, Ian. *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. London: HarperCollins Publishers, 2010, s. 229. ISBN 978-0-06204298-9.

⁹⁴ *American Hardcore* [film]. Režie PAUL RACHMAN. USA, 2006.

⁹⁵ PHILLIPS, William a COGAN, Brian. *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport: Greenwood Press, 2009, s. 109. ISBN 978-0-313-34800-6.

implikuje ono „tvrdé jádro“, které může konotovat mnoho významů. Například „tvrdé jádro“ odkazující k nemasovosti tohoto stylu hudby (pouze zlomek jedinců tento styl vyznává a plně mu rozumí). Se subžánrem také souvisí určitý postoj a popis reality a světa kolem nás – hardcore jde přímo k *jádro* problému. Nebo „*hardcore*“ generuje skupinu lidí, které spojuje určitý sociální status. Zde se opět dostáváme k životnímu stylu, jenž hudební styly často produkují. Příznivci hardcore punku byli opět vydědenci společnosti; ti školní outsideri, kteří nepatřili mezi oblíbené; ti, na které si ostatní na ulici ukazují... Tato hudba jim dávala pocit naplnění i ochranou náruč a zároveň potvrzení, že více lidí je na tom stejně jako oni. Vytvořili si vlastní komunitu, která se vymykala mainstreamu jak ve způsobu žití, tak ve stylu hudebním. Jednalo se o subžánr silně undergroundové národy, sami hudebníci zmiňovali v již řečeném dokumentární filmu, že opravdu necílili s tímto druhem hudby prorazit. Hardcore nebyl tvořen pro rádia. Takto specifický hudební žánr ani nemohl nikdy uspět na masové úrovni. Mladí umělci hráli pro sebe a své příznivce, protože hudba byla jejich celý život a tvořili ji také pro radost. Prvek nekomerčnosti stále přetrvával i u nového druhu punku.⁹⁶

2.3.1. Epicentrum hardcoru – Washington D.C.

Center, kde se nové odnoži punku dařilo, bylo více. O jako prvním se mluví o Orange County (odtud pochází například kapela Middle Class) a San Franciscu (rodiště skupiny Dead Kennedys) ve státě Kalifornie. Dalšími významnými oblastmi byl New York (kam odešli Bad Brains po vyloučení z většiny washingtonských klubů), Vancouver (původ kapely D.O.A.) a Washington D.C. V podstatě nejvýznamnější skupiny hardcore punku začínaly a sídlily právě v hlavním městě USA. Proto je za potřebí se na tuto lokaci a scénu podívat podrobněji.

Je až neuvěřitelné, že zrovna ve Washingtonu D.C., místě vlády celých Spojených států, se podařilo vytvořit tolik vlivnou hudební scénu provolávající anti-establishment. Nebo možná právě z důvodu přímého kontaktu a zdrojové blízkosti měl hardcore dobrou půdu pro svůj růst. Rodiče mnoha hudebníků měli co dočinění se státními institucemi a našli tu zaměstnání. Tento bezprostřední kontakt neměl za důsledek konformitu u mladých lidí, ale pravý opak. „Umělecké útoky“ na tehdejší establishment nebyly kupodivu příliš cenzurovány, ale více méně tolerovány.⁹⁷ Podle mého názoru měl hardcore výhodu v tom smyslu, že byl již svou esencí undergroundem. Kapely nevydávaly své nahrávky díky zájmu velkých hudebních vydavatelství, což znamenalo, že jejich hudba neměla masový rozsah a dosah. Anarchistická

⁹⁶ *American Hardcore* [film]. Režie PAUL RACHMAN. USA, 2006.

⁹⁷ Tamtéž.

hudba punkrockerů tedy zůstala alternativní záležitostí, nepronikla do hitparád, neměla tudíž ani extrémní protivládní vliv na společnost. (Příklad uměleckého útoku na americký establishment můžeme vidět i na přebalu alba kapely Bad Brains, viz obrázek č. 5.)⁹⁸



Obrázek 5: Hrom do Washingtonu D.C.! Album Bad Brains (1982) reflektuje pocity členů kapely vůči hlavnímu městu a jeho sídlu vlády, ve kterém navíc měli z revoltních důvodů zakázáno nadále vystupovat.

Vrátíme-li se však k nespoutané a našťvané mládeži sídlící ve Washingtonu D.C., tak jejich tvorbu a hudební vkus samozřejmě ovlivnili proto-punkové počiny The Ramones či Iggy Pop. Typický syrový zvuk, nespoutaná energie a až obskurnost byla součástí i nových uskupení jako např. Black Flag, Minor Threat, Bad Brains. Tyto kapely byly pro tuto lokální scénu nejzásadnější a nejvlivnější. Na počátku 80. let, kdy byl hardcore ve své rané fázi, členové kapel pořádali koncerty svépomocí, i zde tedy pokračovala kultura DIY. Zajímavým kulturním momentem se stal životní styl nazvaný „Straight Edge“. Při zařizování koncertních míst se hudebníci setkali s problémem, kdy některé kluby nebyly přístupné nezletilým. Mnoho fanoušků hardcoru však bylo ještě teenagery, v důsledku čehož se na akce nemohli dostat. Bylo za potřebí DIY řešení. Iana MacKaye (zpěvák Minor Threat) napadl systém označování přichozích diváků, kteří by se odlišili od zletilých a kterým by se tím pádem nesměl nalévat alkohol. Symbolem se stalo velké X napsané na hřbetech ruky (viz obrázek č. 6⁹⁹). Z prvotního východiska ze situace s problémovými vstupy na koncerty, se nakonec stal plnohodnotný styl života. Stoupenci „Straight Edge“ se dobrovolně kromě alkoholu zříkali také kouření, drog i promiskuity (popřípadě léků na předpis, případně také vyznávali vegetariánství/veganství). Tím tedy odmítli i to, co bylo dříve zcela esencí Rock n' Rollu. Podle hudebníka, herce a komika

⁹⁸ Obrázek 5: LOUDWIRE. 10 Iconic Moments In Punk History. 2021. [online]. [cit. 2022-10-22]. Dostupné z: <https://loudwire.com/iconic-moments-punk-history/#main-content>.

⁹⁹ Obrázek 6: THE VINYL FACTORY. Sober Revolution: The Story of Straight Edge Hardcore In 10 Records. 2015. [online]. [cit. 2023-03-08]. Dostupné z: <https://thevinylfactory.com/wp-content/uploads/2015/06/sxe1.png>.

Freda Armisena: „by Rock n' Roll neměl být diktován kluby, které chtějí prodat alkohol“.¹⁰⁰ Konzumace alkoholu v hardcoru neměla s recepcí hudby co dělat. Mnoho fanoušků nechtělo mít na koncertě otupené smysly a v závěru si z něho nic nepamatoval. Zážitek musel být kompletní, jasný a ostrý. Samotný název tohoto životního stylu pochází ze stejnojmenného názvu písně Minor Threat „*Straight Edge*“. Pro kontext tu uvedu první sloku:

*I'm a person just like you
But I've got better things to do
Than sit around and fuck my head
Hang out with the living dead
Snort white shit up my nose
Pass out at the shows
I don't even think about speed
That's something I just don't need.*¹⁰¹

*Jsem člověk jako ty
Ale mám lepší věci na práci
Než sedět a blbnout si hlavu
Poflakovat se s žijícími mrtvými
Šňupat bílý hnus
Odpadnout na koncertech
Ani nemyslím na speed
To je něco, co prostě nepotřebuji.*¹⁰²

Z tohoto textu písně je jasně znát despekt k omamným látkám a jejich účinkům. MacKaye dodává, že „*Straight Edge*“ není nějaké radikální hnutí, které by své ideje abstinence a postoje vnucovalo. Jemu samotnému nevadí, když okolo něj lidé pijí alkohol, jen chtěl rovněž normalizovat „nepítí“ a zpřístupnit akce všem věkovým kategoriím.¹⁰³ Tento typ osvěty nebo možnosti výběru je podle mého názoru dobrým příkladem, že hudbu si lze vychutnat i bez omamných látek. Navíc společnost často jedince svými stereotypními rituály nutí ke konzumaci a požití různých substancí, které by sám ani požit nechtěl. Z možné příčiny sociální segregace, se nátlaku podvolí. Životní styl „*Straight Edge*“, který dodnes přetrvává, napomohl k normalizaci abstinence, a to i v hudební sféře, která je k potencionálním závislostem náchylná. Možná je to i jisté poučení se z historie rockové hudby...



Obrázek 6: Symbol „*Straight Edge*“ na rukou

¹⁰⁰ *Salad Days* [film]. Režie SCOTT CRAWFORD. USA, 2014.

¹⁰¹ Minor Threat – *Straight Edge*. *Genius* [online]. 1981 [cit. 2023-02-27]. Dostupné z: <https://genius.com/Minor-threat-straight-edge-lyrics>.

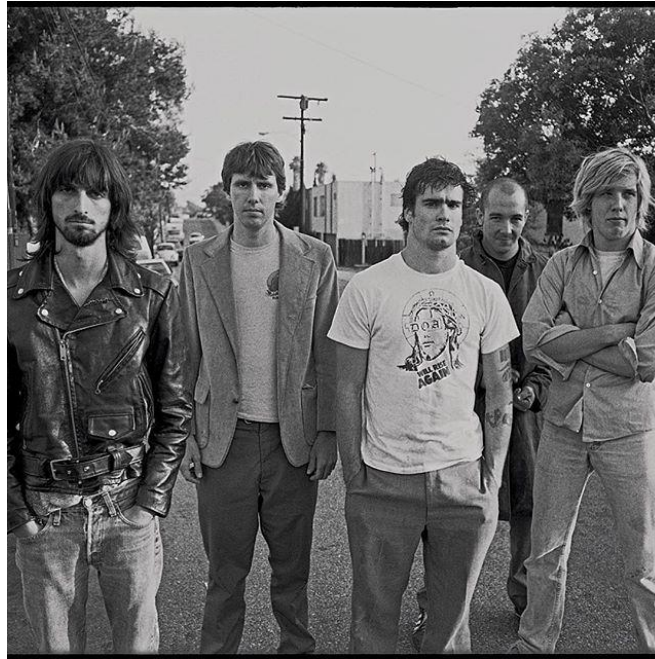
¹⁰² Vlastní překlad autorky práce.

¹⁰³ *Salad Days* [film]. Režie SCOTT CRAWFORD. USA, 2014.

Pokud se týká stylu oblékání, byl hardcore navzdory přitvrzení v hudbě, v módě značně umírněnější než punk předchozí dekády. Je však pravda, že stále byly k vidění ony hroživě vypadající modely plné ostnů, zavíracích špendlíků a barevných „čír“ popírající gravitaci. Druhá skupina, která se v 80. letech utvořila, vyznávala uvolněný a pohodlný způsob odívání. Toho si můžeme všimnout na příkladu kapely Black Flag (konkrétně na obrázku č. 7¹⁰⁴). Někteří členové na fotografii podle mého názoru téměř nevypadají na to, že jsou součástí drsné hardcorové kapely. Konkrétně jejich součástí modelů jsou i saka, košile či kalhoty formálnějšího střihu; zmizela i zmíněná „číra“ či velmi krátké účesy – vše do té doby v punkové subkultuře nemyslitelné. Víceméně standartním outfitem stoupců hardcoru (jak jsem sama vyzorovala) bylo: tričko (nyní možnost i ve světlých barvách, s logem kapely či ručně napsanými nápisy), popřípadě kožená bunda, džíny a tenisky. Někteří nosili doplňky v podobě ostnatých obojků nebo náramků a podobně. Raná punková móda měla kořeny ve Spojeném království, kdežto hardcore s původním stylem neměl již tolik společného. Nestrojenost a malý zájem o módní styl byl záležitostí amerického hardcore punku. I když zde extravagantnost klesla na nižší stupeň, přesto hardcore punkové budili pozornost. Pouze díky tomu, jak vypadal jejich zevnějšek, vyvolávali v lidem mimo jejich komunitu až násilné sklony. V dokumentu *Salad Days* o hardcorové scéně ve Washingtonu D.C. několik hudebníků popisuje, jak nevybíravě s nimi bylo zacházeno jenom proto, že se vzhledem odlišovali od většinové společnosti. Brutální zbití bylo dle nich na denním pořádku. Přitom sám punker nemusel říct ani slovo, ale vybočoval, to stačilo. V hlavním městě figurovalo také několik osob (výrazně starších než mladiství punkové), které si hardcore jedince přímo vybírali a pořádali na ně hony.¹⁰⁵ Takové hony a bitky poté končily příjezdem policie, která vůči punkerům měla své předsudky (jako majorita společnosti), a vina padala právě na ně. Zde vidíme, jaká síla se ukrývá v odívání. Je velmi pravděpodobné, že kdyby punker měl na sobě např. oblek, nebyl by zbit a odvezen policií na služebnu. Oděv jako jistý znak s sebou nese určité konotace, dobré i špatné. V tomto případě spíše ty špatné. Společnost si o punkové subkultuře udělala vlastní obrázek, navíc podpořený médii a jejich strategiemi (vyvolávající strach a pomluvy). Tyto asociace již nelze vymazat, ba naopak na prvotní předsudky se nabalují další.

¹⁰⁴ Obrázek 7: HENRY ROLLINS-ORG. 2016. [online]. [cit. 2022-10-22]. Dostupné z: <https://henryrollins-org.tumblr.com/post/141265925297/black-flag-circa-1983-this-is-probably-one-of-my>.

¹⁰⁵ *Salad Days* [film]. Režie SCOTT CRAWFORD. USA, 2014.



Obrázek 7: Kapela Black Flag v roce 1983

2.3.2. Nezávislí (indie) umělci

S punkem a hardcorem je rovněž spjata svobodné umělecké vyjádření. Jeho fungování však často maří velká hudební vydavatelství, pod kterými jsou kapely i sólo umělci podepsáni. Taktiky těchto prominentních společností z velké části směřují ke komerčním nátlakům. Aby se např. nové album skupiny dobře prodávalo; tak také musí znít co nejvíce mainstreamově. To vyžaduje úpravu samotných písní, tudíž výrazný zásah do původní tvorby, čímž se zároveň porušuje i původní záměr umělců. Hudební průmysl svými marketingovými způsoby tlačí hudebníky jistým směrem ke komerci s cílem vyšších finančních zisků. Je tedy zřejmé, že tyto postupy se nelíbily svobodomyšlným punkerům, kteří o slávu a masový úspěch veřejnosti neměli zájem. Z toho důvodu začali nahrávat pod menšími vydavatelstvími či dokonce zakládat svá vlastní, nezávislá. Hudebníci byli v takovém případě osvobozeni od nátlaků velkých korporací a dosáhli absolutní svobody uměleckého projevu. V praxi tato produkce vypadala například následovně: již zmíněná kapela Black Flag vlastnila svoji společnost nazvanou SST, pomocí níž nahrávala svá alba; ta následně propagovala pomocí lokálních rádiových stanic či fanouškovských časopisů (tzv. fanzines).¹⁰⁶ DIY kultura pronikla i do nahrávání a produkce

¹⁰⁶ STACY, Lee a LOL HENDERSON. *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. London: Routledge, 1999, s. 307–308. ISBN 1-57958-079-3.

hudby. To byla nová možnost a další šance pro malé a začínající hudebníky, kteří si mohli vytvořit nahrávky i s minimem finančních prostředků.

Konkrétně hardcore scéna ve Washingtonu D.C. se posléze stala známou po celých Státech i díky nezávislému hudebnímu vydavatelství Dischord. Tuto společnost založil již zmíněný Ian MacKaye, který chtěl dle svých vlastních slov „zdokumentovat naši lokální scénu“.¹⁰⁷ Vlastní produkce alb místních interpretů jim otevřela dveře i ve velkoměstech jako například v New Yorku. Díky hudebním nahrávkám se o nich měli možnost dozvědět i jinde. A tím pádem kapely mohly vyrazit na turné. Nahrávacími společnostmi se budu zabývat ještě podrobněji v páté kapitole této práce.

2.3.3. Demise hardcoru a jeho nová podoba

Po roce 1985, kdy prvotní fáze hardcoru začala pomalu upadat, se mnoho průkopnických kapel rozpadlo (např. Black Flag či Minor Threat). Jiné skupiny začali svůj zvuk radikálně měnit či přesídlily do zcela jiného žánru – většinou do alternativního rocku či metalu. Bad Brains ve své tvorbě naopak upustili od punkového zvuku, a tak se více projevil charakter reggae. Tedy punkový subžánr se opět začal měnit, až přešel do tzv. post-hardcoru. Energická esence punku přetrvala, ale nyní s menší intenzitou; do hry se nyní dostalo experimentování a umělecká kreativita.

Proč ale hardcore zůstal na svém undergroundovém vrcholu po tak krátkou dobu? Na vině byl opět vliv mainstreamu, sice v podstatně menší míře než následně v grungu, ale svůj vliv nezapřel. Podle výpovědí hudebníků v dokumentu *Salad Days* se do jejich málo početné skupiny „lůzrů“ začali infiltrovat mladiství s jaksí odlišnými naturami. Jednak to byly tzv. cool oblíbené děti, které přitahovalo určité vzrušující nebezpečí spojené s hardcorem, avšak hudba, a především její poselství šly spíše stranou. Dalším typem nových fanoušků byli skinheadi a další skupiny násilného charakteru. Ti živelné punkové koncerty využívali k fyzické expresi vzteku, která naoko byla součástí tohoto stylu hudby. Běžná součást recepce hardcoru na vystoupeních zahrnovala tzv. slam dancing či moshing. Tento druh extrémního tance, kdy jednotlivci v publiku do sebe vrážejí, skáčou a divoce máchají končetinami, sice sloužil k vybití energie a agrese, avšak postupem času se z moshingu stala maska pro násilí (dle slov Iana MacKaye).¹⁰⁸ Noví zuřiví fanoušci původně zábavný tanec určený k odreagování a stmelení kolektivu modifikovali v zápasnický ring. Tudíž i u této skupiny obsadila hudba druhou kolej.

¹⁰⁷ *Salad Days* [film]. Režie SCOTT CRAWFORD. USA, 2014.

¹⁰⁸ Tamtéž.

Ztráta kontextu hardcoru v průběhu pár let a nabití „nepravých“ stoupců (nebo pejorativně řečeno tzv. pozérů), připravili tento subžánr o jeho původní zápal. Rozpad scény byl neodkladný. Jistou snahou o jeho vzkříšení byla akce „*Revolution Summer*“, pořádaná v roce 1985. Zajímavostí byla účast kapel, jež se od sebe zvukově velmi lišily. V zásadě šlo o to co nejvíc hudebně šokovat publikum a cílem bylo odradit recipienty, které tento styl hudby doopravdy neinteresoval.¹⁰⁹ Byl to ale bohužel poslední záchvěv záchrany původní scény.

V polovině 80. let, kdy hardcore prošel změnami, se původní kapely rozpadly a zakládaly se nové. Redefinice subžánru se týkala především lyrické části, zde se začaly projevovat dosud nevídané (a nemyslitelné) výjevy osobních pocitů a v hudební složce zase větší melodičnost.

Témata textů se začínají obracet od výbušných politických k pocitovému obsahu, tématům sebevražd, pocitům bytí na okraji společnosti i skupiny přátel...Vzhledem k této expresi citovosti se této emočně citlivé odnoži post-hardcoru říkalo „emo-core“ – tedy emocionální hardcore.¹¹⁰ Tento proces introjekce pocitů jedince bude zásadní především v rockové hudbě poslední dekády 20. století, tedy v grungu. Zůstaneme-li však ještě v polovině osmdesátých let, představitelem tzv. „emo-core“ byla kapela Marginal Man. Například píseň „*Forever Gone*“ pojednává o sebevraždě kamaráda vokalisty skupiny. V textu zpěvák klade mnoho otázek svému zemřelému příteli; snaží se přijít na to, proč si vzal život, a zároveň se vyrovnat s jeho smrtí.¹¹¹ Dále Rites of Spring ve skladbě „*For Want Of*“ řeší otázku minulosti, která může jedince tížit a ovlivnit celý jeho život. Vzpomínky se neustále vynořují člověku před očima, a nelze je zapomenout či vytěsnit...¹¹²

Obnažení nitra i jisté zranitelnosti hudebníka otevírá v hardcoru novou dimenzi. Senzitivnímu obsahu se musel podřídít také hudební segment. Ožil důraz na dynamiku, akordy již nemusí znít tolik agresivně a kytaristé používají i techniku arpeggia (tedy rozloženého akordu, kdy je kladen akcent na jednotlivé tóny). Vokální stránka přiznává emocionálnost (vzlyky součástí performance).

Následkem výše uvedených experimentů v hudební složce bylo, že se hardcore začal propojovat také s jinými žánry. Například se oblíbeným stalo spojení s metalem. Hardcoroví

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Marginal Man – Forever Gone. *Genius* [online]. 1985 [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://genius.com/Marginal-man-forever-gone-lyrics>.

¹¹² Rites Of Spring – For Want of. *Genius* [online]. 1985 [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://genius.com/Rites-of-spring-for-want-of-lyrics>.

hudebníci si ke konci 80. let dokonce nechávali narůst dlouhé vlasy a podobnost kytarových riffů se stále více přibližovala těm metalovým.

2.4. Punk a hardcore ve státě Washington; následná přeměna v grunge

Jak se punk a posléze hardcore vyvíjely v našem ústředním místě zkoumání, tedy státě Washington, bude rozebráno v této podkapitole.

V šedesátých letech 20. století se těšil oblíbenosti ve městech Seattle a Tacoma žánr garage rock (jeho představiteli byli např. The Sonics, The Wailers či The Ventures). Zmínění The Sonics podle mého názoru využili již v této rané fázi DIY techniky (jež byla později elementární součástí punkové kultury), jelikož si sami upravovali své kytarové zesilovače a dosahovali tím kýženého „fuzz“ tónu (tedy efektu silného zkreslení).¹¹³ I když podle Arta Chantryho The Sonics nehráli na své instrumenty bravurně, nechyběla jim vášeň, jež technickou nedokonalost eliminovala.¹¹⁴ Jistá „anti-virtuozita“, hlasitost, surovost a použití jednoduchých akordů garage rocku předcházela jak grungi, tak samozřejmě lokálnímu punku. V následující dekádě měl i Seattle svou punk rockovou scénu, ta se prezentovala jako nezávislý underground. Punk byl však tak hlubokým undergroundem, a proto často vznikaly problémy s organizací koncertů. Když měli do města zavítat The Ramones v roce 1977, museli si seattleští punkeři sami zařídit a sehnat místo konání koncertu, jak je uvedeno v knize *The Strangest Tribe*.¹¹⁵ Tato praktika „samo-zařizování“ koncertů se tak stala přímo podstatou punkové scény v Seattlu. Celá organizace probíhala svépomocí; čtenou se stala dobrovolnická činnost fanoušků kapel, kteří pomáhali s propagací (vytvářeli a distribuovali po městě letáky na akce). Stále však setrval problém s hledáním vhodného místa k pořádání koncertů. Nevalná pověst o punkerech, jejich deviantním a výstředním chování, navíc častá přítomnost drog; to vše nebylo pro majitele mnoha klubů příznivou zprávou pro souhlas s účinkováním punkových kapel. V roce 1978 se však v Seattlu otevřel první čistě punk rockový klub The Bird, jenž byl rovněž přístupný všem věkovým kategoriím (tzv. all ages club). Ovšem následné excesy fanoušků v klubu i před ním často končily příjezdem policie a poté rušením koncertu i zavíráním samotných klubů¹¹⁶ (Tento problém setrval v hlavním městě Washingtonu až do 90. let

¹¹³ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 10. ISBN 978-1938901546.

¹¹⁴ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 13. ISBN 1550228773.

¹¹⁵ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 12–13. ISBN 9781570617430.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 13, 15.

minulého století. Kluby měly krátkou životnost, někdy pouze pár měsíců). Poté co hudebníci neměli přístup k hraní v klubech či halách – ať už z důvodu zákazu policie, či odmítnutí konání koncertu od promotéra určitého klubu – začali členové punkové hudební komunity přicházet s alternativami. Pořádání koncertů v hospodách, galeriích, skladištích i například ve výkladních skříních se pro ně stalo mnohem výhodnější. Další výhodou byl neomezený věkový přístup na tyto akce.¹¹⁷ S příchodem punku se ve Washingtonu také zrodila jistá jedinečnost tvorby. Jak uvádí Greg Prato v knize *Grunge Is Dead*, po roce 1980 „se seattleská hudební scéna posunula od barových kapel, které se specializovaly na cover verze, k originálním ‚udělej si sám‘ punkovým písním, jež postavily punkovou scénu v Seattlu od nuly“.¹¹⁸ Zrod původní tvorby washingtonských kapel nastolil i nové funkce spojené s nahráváním demo verzí písní či celých alb, ale také vznik tzv. fanzinů sledujících hudební scénu. Punková komunita v roce 1979 založila svůj fanzine s názvem *The Rocket*, kde se kromě článků o kapelách a rozhovorů s hudebníky vyskytovaly inzeráty skupin poptávající nové členy do kapel.¹¹⁹

Hardcorové období punku v osmdesátých letech se nevyhnulo ani severozápadu USA. Do Seattlu pravidelně dojížděli oblíbení D.O.A. z Vancouveru, Hüsker Dü z Minneapolis nebo také Black Flag z Washingtonu D.C. Tyto koncerty byly vítaným zpestřením lokální scény, protože na sever Spojených států se dosud příliš kapel na turné nevydávalo.

Ve stejné době se však ve státě Washington začala rozvíjet výrazná lokální hudební scéna, jejíž žánr, který produkovala, byl později nazván grunge. Místní umělci byli sice ovlivněni hardcorem i metalem, avšak vytvořili vlastní jedinečný zvuk. Ten definoval (dovolím si poznamenat) jak seattleskou scénu, tak také následně zvuk rockového žánru devadesátých let. Punková kultura DIY pronikla i do rané grunge scény, především v podobě vlastního organizování koncertů malých lokálních hudebních uskupení s výraznou ekonomickou šetrností. Podle hudebního žurnalisty Jeffa Gilberta probíhalo místní pořádání akcí velmi chaoticky, organizační struktura byla tudíž nulová. Hudebníci si jednoduše sbalili své instrumenty a přijeli na vybrané místo konání, které bylo velikostně dosti skromné. Zesilovače nastavovali na maximální hlasitost, to však mělo za následek celkově špatný zvuk při vystoupení vzhledem k hlasité zpětné vazbě, která byla často prý nesnesitelná. Gilbert dodává, že pro místní rockery byla kruciólní složkou vystoupení vysoká hlasitost nástrojů, jež měla být „tím pravým“, a tedy jistou esencí rockového žánru. O snížení úrovně hlučnosti zesilovačů tedy

¹¹⁷ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 31. ISBN 1550228773.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 29.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 23.

nemohla být řeč, i když by kvalitu zvuku naopak zvýšila a nuance mezi tóny mohly být umocněny.¹²⁰ Navzdory nízkému finančnímu obnosu hudebníků by systematickou organizací mohl vzniknout kvalitnější zážitek jak z živé muziky, tak také ze samotného prostředí klubu, které velmi často neoplývalo vysokými hygienickými standardy. Jejich současníci, pouze přívrženci odlišného žánru – metalu, si poradili více pragmaticky. Výsledkem byly koncerty velmi vysoké úrovně a pronajímali si dokonce velkokapacitní haly.¹²¹ Životní i hudební styl metalové komunity – konkurující punku, který byl ale také velkým inspiračním zdrojem grunge, bude rozebrán v následující kapitole.

¹²⁰ Tamtéž, s. 77.

¹²¹ Tamtéž, s. 77.

3. METAL VERSUS GRUNGE

Metal se jako žánr vyvíjel od svých počátků konce 60. let 20. století mnoha směry. V této kapitole se zaměřím především na subžánry glam a thrash metal, které se těšily největší popularitě v 80. letech minulého století. Pro tuto práci jsou důležité, jelikož rovněž jako punk výrazně ovlivnily podobu grunge. A to jak co se týká módy a odívání, tak především hudební stránky. Grunge hudebníci sice nesouhlasili s mnoha metalovými postoji (zejména v otázkách maskulinity, sexismu a hvězdného statusu), avšak hudební prvky metalu jsou v grungeových skladbách přesto zřetelné.

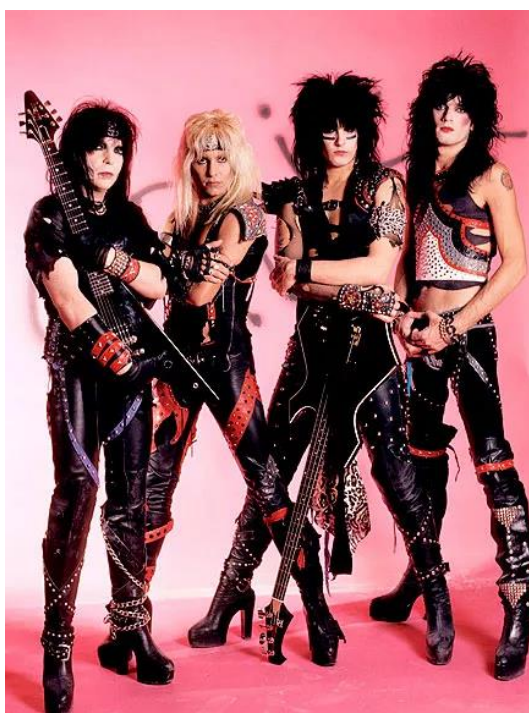
Krátce zde nastíním zásadní rozdíly mezi oběma metalovými subžánry. Základní difference jsou uvedeny v následující tabulce:

	Glam metal	Thrash metal
Zvuk	Zkreslené kytary, ale prvky z populárních hudebních žánrů lehce zjemňující výsledný zvuk	Agresivnější zvuk kytar, velmi rychlé tempo, použití dvoupedálu u bicích
Témata písní	Hedonistická (ženy, zábava, alkohol, drogy)	Kritika systému, institucí někdy i křesťanství; otázka environmentu
Vokály	Vyšší polohy; melodický, vysoce položený křik	Nižší polohy; zpěv podobný jako u punku; minimum melodického zpěvu
Odívání	Extravagantní oděvy z přiléhavých materiálů (latex)	Kožené či džínové bundy a kalhoty, tričko s logem kapely
Styling vlasů	Dlouhé natupírované vlasy	Větší nedbalost, vlasy dlouhé, ponechané volně
Způsob vystoupení	Velkolepé show	Minimalističtější (oproti glam metalu)
Vliv	Glam rock, arena rock, klasický rock	Speed metal, Nová vlna britského heavy metalu, hardcore punk

3.1. Glam metal

Z vlastního poslechu a pozorování scén jsem usoudila, že glam metal (nebo také zvaný hair metal) je, pokud se týká zvukové stránky, pozitivnějšího rázu, refrény jsou často chytlavých melodií i textů. Nalezneme tu však i velké množství balad, které obsahují dlouhá a emocionálně znějící kytarová sóla a skladby končící zvukově i vokálně důrazným finále. Písně jsou převážně zpívány ve vyšších polohách, kde se vykazují i zpěvákův pěvecký rozsah. Je tu také znát vliv arena rocku, vyznačující se chorálovým aspektem refrénů (vybízející posluchače ke zpěvu). Textová stránka skladeb se nezabývá vážnějšími tématy. Obsah glam metalových textů je o lásce, ženách, alkoholu, zábavě i drogách. Zkrátka o požitcích života. Písně byly často

misogynního charakteru, což grunge hudebníci neuznávali, jak jsem uvedla v první kapitole práce. Nedílná součást glam metalu je vizuální stránka (přejato z glam rocku), která budí velkou pozornost. Vlasy nosí hudebníci polodlouhé či dlouhé, natupírované, styling završuje velké množství laku na vlasy; někteří nosí ještě např. šátky do vlasů. Líčení bývá velmi výrazné a konturující obličej. Oblečení kopírovalo linii postavy, používaly se k tomu materiály jako latex či kůže. Výrazné barvy, stříhy a potisky látek byly samozřejmostí (viz obrázek č. 8¹²²). Živé vystupování kapel tohoto subžánru je také opřeno mnoha výstřednostmi, ohňostroji, kouřostroji; zkrátka je tu snaha docílit co největší a nejbombastičtější show (dobrou reprezentací je kapela Mötley Crüe). Kapely, jež spadaly pod subžánr glam metal, byly například Poison, Warrant, Hanoi Rocks, W.A.S.P. či Bon Jovi.



Obrázek 8: Kapela Mötley Crüe; reprezentace odívání v glam metalu

3.2. Thrash Metal

Oproti tomu thrash metalem se podle knihy *Encyclopedia of Heavy Metal Music* míní: „zrychlená verze heavy metalu, která je definována údery hranými v podstatě ve stejném tempu, jež se hrály v polovině osmdesátých let v hardcore punku.“¹²³ Dalo by se zde také hovořit o

¹²² Obrázek 8: PEOPLE. 10 Style Tips Learned from Mötley Crüe 2014. [online]. [cit. 2023-11-05]. Dostupné z: <https://people.com/celebrity/motley-crue-breaks-up-10-style-tips-learned-from-the-heavy-metal-band/>.

¹²³ PHILLIPS, William a Brian COGAN. *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport: Greenwood Press, 2009, s. 234. ISBN 978-0-313-34800-6.

evoluci speed metalu z předchozí dekády (představitelé: Judas Priest či Motörhead), kde thrash metal přidal na tempu písní. Jak jsem sama vyzorovala, právě rytmický spád je klíčový u bicích. Někteří bubeníci také používají dva basové bubny nebo dva pedály na jednom basovém bubnu k ještě intenzivnějšímu rytmu. Stejně jako rytmická sekce i ta kytarová se zaměřuje na přesnost, tempo a trvání. Například tlumené akordy (technika palm mute) ještě více akcentuje kadenci jednotlivých úderů. Sekavé kytarové riffy a sóla jsou technicky i co se týká struktury velmi náročné. Vyžadují obratnost, znalost technických možností nástroje a pokročilou úroveň hraní. Vokální stránka thrash metalu se podle mého názoru lehce podobá té punkové, ve stylu výkřiku na posluchače a nízko položeném hlase (znát je to např. v písni „*Caught in a Mosh*“ od kapely Anthrax, kde v první polovině slyšíme typický rytmus punkových bubnů). Přesto se i v tomto subžánru objevují melodicky zpívané části, například v refrénech. Témata skladeb se dotýkají i otázek environmentu a obavy o naše životní prostředí, dalším předmětem zájmu písní je kritika společnosti, systému a politiky. Na rozdíl od glam metalu nehraje vizuální stránka u thrash metalu příliš zásadní roli. Podle výroku Chucka Billyho, člena kapely Testament, v orálně-historické knize *Louder Than Hell*, byla v San Franciscu v 80. letech glam metalistům dávana nálepka pozérů. Nežili hudbou natolik jako thrash metalisté, pouze chtěli na ostatní udělat určitý dojem. Podle „thrasherů“ glam subkultura neutvářela metalu obecně dobré jméno, jelikož její výstřední oblečení, chování a často kýčově znějící hudba bez zvláštního poslání v té době definovala metal jako celek.¹²⁴ Možná právě i to byl důvod, proč si thrash metal zvolil minimalističtější estetiku. Zevnějšek jejich stoupců nejčastěji vypadal takto: vlasy (většinou dlouhé) se netupírovaly a nepodléhaly velkému stylingu. Uvolněný styl se promítl také do oblečení, nosila se obyčejná trička černá či tmavších barev, jež obvykle obsahovala loga oblíbených kapel. Přes triko se oblékla buď kožená, nebo jeanová bunda, kalhoty byly z téhož materiálu. Styl je reprezentován na obrázku č. 9.¹²⁵

Nejznámějšími představiteli tohoto subžánru je tzv. „Velká čtyřka thrash metalu“ sestávající se z kapel Metallica, Megadeth, Slayer a Anthrax.¹²⁶

¹²⁴ WIEDERHORN, Jon a TURMAN, Katherine. *Louder Than Hell: The Definitive Oral History of Metal*. London: It Books, 2013, s. 158. ISBN 978-0-06-195828-1.

¹²⁵ Obrázek 9: PINTEREST. [online]. [cit. 2023-11-05]. Dostupné z: https://br.pinterest.com/pin/857583954021503092/?amp_client_id=CLIENT_ID%28%29&mweb_unauth_id=&simplified=true.

¹²⁶ CHRISTE, Ian. *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. London: HarperCollins Publishers, 2010, s. 192–193. ISBN 978-0-06204298-9.



Obrázek 9: Kapela Slayer; reprezentace odívání v thrash metalu

Pokud se týká performance, živé koncertování nepředstavovalo tak mohutnou show. Domnívám se, že o velkou podívanou bylo často postaráno ze strany publika koncipováním tzv. „mosh pitů“ (popsáno níže) a až synchronním pohazováním hlavy do rytmu. Na koncertech tohoto subžánru se vyjevuje nevšední zážitek, kdy se o zábavu postará nejen hrající kapela, ale také její publikum, tedy fanoušci.

Za zmínku stojí, že thrash metal ovlivnil i hardcorový punk. Ve zmíněné *Encyclopedii* se můžeme dozvědět, že i členové thrash metalových kapel (Metallica a Megadeth) byli také fanoušky hardcorových Bad Brains, Black Flag nebo Minor Threat.¹²⁷ I když se punkeři a metalisté neměli navzájem příliš v oblibě, už v tomto metalovém subžánru bylo vidět mísení obou stylů. Tento proces se dovršil na konci 80. let a v průběhu 90. let 20. století, jednou z odnoží byl i grunge.

Další analogií thrash metalu s hardcorem byl způsob recepce živé hudby. Koncerty si fanoušci užívali ve velmi divokém rozpoložení vrcholícím nejednou demolováním místa konání akce. Příkladem může být konkrétní událost popsána v knize *Sound of the Beast*. 31. prosince roku 1985 se v San Franciscu odehrála show v publikaci nazvaná „Novoročním thrash

¹²⁷ PHILLIPS, William a COGAN, Brian. *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport: Greenwood Press, 2009, s. 234. ISBN 978-0-313-34800-6.

summitem“¹²⁸, kde hlavním aktérem byla kapela Metallica, jejímiž předskokany byly Exodus, Metal Church (ze Seattlu) a Megadeth na poslední chvíli nahrazující nezúčastněné ze skupiny Anthrax. Diváci se v průběhu koncertu divoce zmítali, kymáceli, vráželi do sebe a máchali pažemi, navíc v náladě podpořené alkoholem se nebáli ani destrukce. V podobném destruktivním rozpoložení byli i často členové samotné Metallicy, kteří demolovali zákulisí pravidelně. Koncertní promotér Bill Graham vzpomíná, že kapelu neustále usměrňoval k lepší disciplíně.¹²⁹ Thrash metalisté v mnohém tedy připomínali svým chováním punk rockery, kteří svou nespokojenost, avšak i euforii dávali najevo rozbíjením věcí. Specifikem se stal také fenomén nazvaný „headbanging“ (pohazováním hlavou do rytmu hudby). Headbanging se poté podle mého názoru stal i jakýmsi poznávacím znamením či esencí metalové subkultury. Dalším prvkem na koncertech byl již zmíněný styl tance tzv. „mosh“, který si metal rovněž převzal od hardcoru. Účastníci se formují do mosh pitů, kde divoce tancují, vrážejí se sebe či přecházejí do další podoby tance – „circle pitu“, kdy běhají v hledišti dokola. Tím se vytvoří kruh v pohybu, jež je podívanou i pro hrající kapelu. Moshing nebo také slam dancing je extrémní druh tance, který se mnohým zdá být nebezpečný či postrádající smysl. Avšak pro subkulturu vyznávající tvrdší žánry hudby patří neodmyslitelně k zážitku živého koncertu. Tento způsob recepce koncertů se bude později uplatňovat v subžánru grunge, který následně rozeberu v další podkapitole.

3.3. Metal ve státě Washington

Ani stát Washington neminula tzv. glam a thrash metalová vlna 80. let 20. století. Fanoušky si našla především na východ od Seattlu, ve městě Bellevue. Metalová scéna zde kvetla také díky lepší finanční situaci tamních obyvatel, než tomu bylo paradoxně ve větším Seattlu. Mladí hudebníci (tj. děti majetných rodičů) si mohli dovolit pořídit kvalitní nástroje a také přivést svůj metalový vzhled k dokonalosti příslušným (v případě glam metalu i vyzývavým) oblečením. Pokud se jedná o hudbu: v kurzu byl hlasitý, zkreslený zvuk vyluzovaný ze stylových kytar (např. tzv. Flying V tvar kytary) a dlouhá sóla, jež vykazovala um kytaristy. A právě virtuosita byla v metalové scéně na velmi vysoké úrovni, na rozdíl od té punkové. Hudebníci sice zvládali hru na své nástroje velmi dobře, avšak někteří hráli jen

¹²⁸ CHRISTE, Ian. *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. London: HarperCollins Publishers, 2010, s. 190. ISBN 978-0-06204298-9.

¹²⁹ Tamtéž, s. 190.

převzaté písně od známých kapel např. Judas Priest či Black Sabbath.¹³⁰ Autorskou tvorbu bychom tu ale našli také, a to u kapel Queensrÿche a Metal Church, které dosáhly národního úspěchu a podepsaly kontrakt s velkými nahrávacími společnostmi.¹³¹

S lepší finanční situací přicházelo i více možností, pokud se jedná o shánění míst ke konání koncertů. Slovy již zmíněného žurnalisty a organizátora koncertů Jeffa Gilberta: „Metaloví kluci byli velmi obchodně zdatní (...), věděli, kde je jejich fanouškovská základna a pronajímali si dokonce i velké haly.“¹³² Svůj organizační potenciál využili na maximum, a přestože byly kapely lokální a ne příliš známé, dokázaly zorganizovat poměrně velké show.

Velmi zajímavým z kulturního hlediska se stal klub nazvaný Gorilla Gardens. Podle mého názoru je skutečně vhodnou reprezentací a ukázkou toho, jak mísením punku a metalu vznikl subžánr grunge.

Oficiálně pojmenovaný klub Gorilla Gardens/Rock Theater, situovaný v Chinatownu v Seattlu, bylo původně kino vybavené dvěma sály. Dva oddělené prostory daly novému majiteli možnost vytvořit dvě různé scény v jednom klubu. Jeden sál byl nazván The Omni Room, kde poté hrály metalové kapely z východní části Seattlu, druhý sál obdržel jméno Gorilla Gardens a byl určen pro punk rockery. I když byly scény rozděleny, vestibul a toalety byly pro obě subkultury společné. A zde také často docházelo k potyčkám, z nichž jedna zapříčinila ukončení činnosti klubu v roce 1985, tedy sotva rok od otevření.¹³³ Klub Gorilla Gardens oplýval jednou velkou výhodou pro hudební fanoušky, jíž byl neomezený věk vstupu (tzv. all ages club). Ve spoustě klubů totiž účastníci koncertů museli být zletilí (tedy dosáhnout věku 21 let) a to se stávalo problémem i pro hrající členy kapel, kteří často plnoletí ještě nebyli. Klub nabízel jak vystoupení kapel z lokální scény, tak také z jiných států USA (například kapely Malfunkshun, Sonic Youth, Hüsker Dü, U-Men, Soundgarden či Guns N' Roses), podle žánru rozdělených do zmíněných sálů. Častou záležitostí bylo, že lokální kapely otvíraly svým setem pro pozvané skupiny.¹³⁴ Některé večery probíhaly koncerty v obou sálech, vznikala tu tedy žánrový kontrast mezi metalem a punkem. Tyto dva tábory se navzájem neměly příliš rády, ale

¹³⁰ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 28. ISBN 9781570617430.

¹³¹ Sonic Boom: Seven Bands That Ruled Seattle's Formidable 80s Heavy Metal Scene. *Metal Injection* [online]. 2019 [cit. 2023-01-20]. Dostupné z: <https://metalinjection.net/editorials/back-in-the-day/sonic-boom-seven-bands-that-ruled-seattles-formidable-80s-heavy-metal-scene>.

¹³² YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 167. ISBN 9780571249879.

¹³³ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 75. ISBN 9781570617430.

¹³⁴ Tamtéž, s. 75.

klub Gorilla Gardens je postupem času spojil. Podle místního grafika Arta Chantryho se očekávalo po otevření klubu mnohem více konfliktů, přičemž k několika samozřejmě došlo, avšak intenzivním setkáváním se vztahy mezi subkulturami změnily. Například punkeři začali nosit delší vlasy a jejich hudba měla přetransformováním tvrdší charakter. Takovýmto prostupováním žánrů a stylů poté vznikl grunge, který je viditelně ovlivněn jak punkem, tak také metalem, což se můžeme dozvědět v knize *Grunge Seattle*.¹³⁵

¹³⁵ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 22. ISBN 978-1938901546.

4. GRUNGE JAKO BRIKOLÁŽ

Termínem brikoláž minil Dick Hebdige ve své knize *Subkultura a styl* proces, kdy člen subkultury uvádí původní významy, styly, symboly do jiných kultur, do nového kontextu. Ten byl následně vlastní konkrétní subkultuře a vytvářel tím i novou identitu pro její členy. Brikoláž tedy znamená přebírání si jistých kulturních prvků a tím jejich přetransformování do odlišné podoby s odlišným významem. U punkové subkultury byl tímto prvkem například zavírací špendlík – jako symbol rebelie i recyklování (spínání roztrhaných kousků oblečení dohromady).¹³⁶ Jaké prvky brikoláže bychom však mohli nalézt v grunge subkultuře, uvedu nyní.

Jedním z charakteristických prvků grunge byly (pověšinou dlouhé) vlasy. Jejich lehce nedbalý, neupravený styl nošení, působící dojmem, že vyžaduje minimální námahu na styling, byl znakem vícera postojů. Jedním z nich byla revolta vůči mainstreamové společnosti pomocí dlouhých vlasů (již typická pro rockové žánry dekády před grungem). Navíc právě v záměrně neupravené podobě vlasů bych viděla také odlišení se vůči rockovému a metalovému stylu 80. let. Všimněme si například vlasového stylingu členů kapely Mötley Crüe na obr. č. 8. Snaha o to působit pompézním dojmem a velká stylizace je očividná. Praktiky tupírování, barvení, a lakování vlasů byly zcela rozdílné od nedbalého stylu grunge. Grunge neusiloval o stylizaci a prezentaci bohatství skrze oblečení. Snažil se vymykat módním trendům a soudobým ideálům krásy. Toto přesvědčení se demonstrovalo pomocí střídmeého a neupraveného vzhledu.

Za další příklad brikoláže v grunge lze uvést flanelovou košili, jež se také stala pro subkulturu ikonickou (jak jsem již uvedla v podkapitole 1.4.). Tato neformální verze košile byla původně oděvem dělnické třídy a venkovanů. V těchto poměrech vyrůstalo mnoho grunge umělců i jejich fanoušků.¹³⁷ Výběh tohoto kousku oblečení mohl souviset tedy jak s kulturním prostředím, tak s vlastnostmi košile, které se hodily do stylu (tj. střídmost, ne-elegance, pohodlnost, minimalismus designu). Z původně pracovního oděvu grunge utvořil „rockový“ prvek, vhodný do města i na pódia.

¹³⁶ HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin, 2012, s. 158–160. ISBN 978-80-7272-197-9.

¹³⁷ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 349. ISBN 9780571249879.

Synkreze mnoha stylů subkultur vytvořila novou podobu revolty vůči mainstreamu. Jak jsem už uvedla výše, nejvýrazněji grunge ovlivnil punk a metal. V této části se budu zabývat tím, jaké prvky si grunge ze subžánrů převzal či je modifikoval k obrazu svému.

4.1. Grunge adaptace punku

Vliv punku v subžánru grunge je patrný na mnoha úrovních. Ať už je to svou DIY kulturou od oblasti oblékání (znovuvyužití starého oblečení, modifikace původních kousků do nových forem) přes pořádání koncertů a vydávání nezávislých fanzinů i hudebních alb. Jak v punku, tak i v grungi byla vizuální stránka nedílnou součástí. Vytváření osobitých grafických přebalů na desky či designové plakáty ke koncertům se stalo kruciólní součástí grunge hudební scény. Příkladem může být grafik Art Chantry, kterému se podařilo vizuálně definovat grunge. Chantryho styl tvorby je plný ironie, vtipnosti, a je především ruční prací, kde se nedokonalosti nezatracují, ba naopak. Tento vkus byl velmi typický jak pro punk, tak i pro grunge. Art Chantry vytvořil design alb i log pro desítky kapel (např. The Sonics, Soundgarden či Mudhoney) ve Washingtonu, plakáty na kulturní akce či koncerty. V devadesátých letech byly jeho plakáty k vidění snad na každém telegrafním sloupu v Seattlu, jak se můžeme dočíst v knize *Grunge Seattle*.¹³⁸ Poutače různě umístěné na ulicích města byly pro hudebníky zásadní; povědomí o jejich tvorbě se značně rozšířilo a účast na koncertech se zvýšila. Chantry pomohl nejen kapelám k jejich kariéernímu vzestupu, ale také podle mého názoru pomocí plakátů zachytil atmosféru doby a hudební kultury 90. let ve Washingtonu pro další generace. Živé koncerty sice často nikdo nezaznamenal, avšak jejich uskutečnění je navždy zdokumentováno v plakátu.

Pokud se jedná o hudební stránky, je vliv punku znát jen u některých kapel. Nejznatelněji ho uslyšíme v tvorbě Mudhoney: jednoduché akordy, zkreslený zvuk kytar, excesivní vokální výkony, krátká stopáž písní a recesivní témata skladeb jsou přetvořeny do modernějšího hávu kompatibilního s problémy tehdejší společnosti. Většina grunge kapel z punku spíše převzala již zmíněnou DIY kulturu, volnomyšlenkářství, snahu nezaprodat se mainstreamu a komerci, ale především svérázný způsob recepce hudby a její performance. Seskoky z pódia do davu (dříve pro punk typické) se staly součástí i koncertů grunge kapel. Asi nejexemplárnější případ je Eddie Vedder, frontman skupiny Pearl Jam. Jeho „stage diving“, následné surfování po fanoušcích na koncertech nebo nebezpečné šplhání po konstrukcích bez

¹³⁸ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 28 a 29. ISBN 978-1938901546.

jištění nad pódiem bylo nedílnou součástí všech vystoupení v 90. letech této hudební formace. Kromě velké show¹³⁹, měly tyto prvky také stmelovací funkci s recipiency akce.

Při recepci živého koncertu také často docházelo k demolici předmětů v místě konání či samotných hudebních nástrojů účinkujících kapel. Toto výrazně punkové chování probíhalo buď ve jménu umění či zábavy, to zaprvé, nebo za druhé jako forma ventilace emocí. První jmenované by zahrnovalo vystoupení proto-grungeové skupiny U-Men na festivalu Bumbershoot roku 1985, jež skončilo nekontrolovatelnou pyro show pomocí vzníceného koštěte, následně ponořeného do jezírka předem naplněného zápalnou tekutinou. Tento počín se stal nezapomenutelným jak pro fanoušky kapely, tak také pro přihlížející rodiče, zasahující hasiče a policii.¹⁴⁰ Neméně šokující byla také například sněhová bitva, která propukla v hledišti na koncertě Mudhoney v klubu Vogue.¹⁴¹ Do druhé kategorie, tedy ničení jako uvolnění nahromaděných emocí, bych zařadila dnes již ikonické demolice kytar Kurtem Cobainem na závěr vystoupení formace Nirvana. Ničení nástrojů tu může fungovat i jako jakési očištění od postupně hromadících se škodlivých emocí v nás (podobnou funkci měly podle Aristotela i řecké tragédie ve starověku). Frustrace a bezmoc se přetransformují do hudebního nástroje, který je nutné poté zničit, aby bylo možné pokračovat dále v očištěné podobě. Umění pro mnohé představuje jistou formu oprostění se od každodenního stresu; hudebníci pomocí písní a živelných vystoupení na koncertech ventilovali své životní strasti, které často sdíleli i jejich fanoušci.

4.2. Grunge adaptace metalu

Pro grunge byly v metalu inspirací následující elementy: módní prvky (např. flanelová košile, dlouhé vlasy), z hudebního hlediska pak – tvrdší zvuk, kytarová sóla, ale i (dle mého názoru) notná dávka virtuosity hry na nástroje. V grungi sice existovaly jednoduché struktury v písních (př. tvorba zmíněných Mudhoney), avšak nebylo to vždy pravidlem (např. tvorba členů kapely Soundgarden, kteří užívali polyrytmů či různých taktových předznamenání, jež se měnily i v průběhu jedné skladby). Navíc Kyle Anderson si všiml, že především v rané éře grunge hudebníci v podstatě přetvořili metalový kytarový riff, výrazně ho zpomalili a

¹³⁹ Tamtéž, s. 55.

¹⁴⁰ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011. s. 3, 4. ISBN 9780571249879.

¹⁴¹ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 182. ISBN 1550228773.

zkreslili.¹⁴² Tento proces by se dal nazvat metalovou destrukcí jak na poli hudební stránky (destrukce metalových kytarových riffů), tak na poli mainstreamové hudební scény. Na počátku 80. let by se konec metalu zdál nemožným, ovšem v 90. letech se stal realitou. Grunge převzal vedení ve světě populární rockové hudby. Avšak korporátní machinace a taktiky hudebních vydavatelství chtěly původně alternativní a nezávislý grunge změnit. A to ku své, zcela masové podobě hudby. Podle mého názoru byl metal (především subžánr glam) v předchozí dekádě často poplatný mainstreamu. Kdežto grunge, který byl v zásadě a od počátků proti procesu popularizace, tlak nahrávacích společností, vydavatelství i společnosti neustál.

Vrátíme-li se zpět k metalovým vlivům, tak, co naopak grunge z metalu zavrhl, byly texty písní se sexuálním podtextem, status velké rockové hvězdy, macho typ muže obklopující se ženami. Ze stylu bylo opomenuto přílišné přestrojování a velkolepý styl vystupování na živých koncertech. Tedy většina elementů glam metalu, s výjimkou některých hudebních.

4.3. „Lůzr“ jako hrdina devadesátých let

Součástí statutu fanouška metalu či rocku bylo být tzv. „cool“. To znamenalo nosit patřičné oblečení, být pro ostatní zajímavý a zábavný. A všechny situace zvládat se sebevědomím. Jenže u grunge (před rokem 1991) tomu bylo naopak. Být „grungerem“ znamenalo nebýt „cool“. Většina zpovídáných v knize *Grunge Is Dead* sama sebe popisovala jako ztroskotance a odpadlíky většinové společnosti (např. na střední škole). Oblékali se do oblečení z druhé ruky, ničím se nezkrášlovali a hudebníci ani nevlastnili exkluzivní hudební nástroje. Pro ostatní byli spíše předmětem posměchu (nebo dokonce šikany) a nikdo, dokonce ani sami hudebníci nečekali, že by se hudebně či jinak kariérně posunuli. Ovšem vlivem mainstreamu a médií se v 90. letech stal z grunge hit.¹⁴³ Roztrhané oblečení a hudba s temnými tématy byly nyní definicí „cool“. Každý, i vyvrženec mohl být nyní trendy. Dříve nemyslitelná věc se stala skutečností. Jenže pro grunge hudebníky, kteří svou anti-estetikou a životním stylem odpadlíka byli autentičtí, to byla rána pod pás, jelikož grunge měl být undergroundového charakteru. Z malé skupiny přívrženců popisovaného stylu se stala masová záležitost; ze skromného kolektivu několika desítek lidí, kteří se znali navzájem, vznikla anonymní fanouškovská základna.

¹⁴² Tamtéž, s. 26.

¹⁴³ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 177. ISBN 9780312358198.

Vytvořil se tu také prostor pro téma pozerství oproti autenticitě původního fanouška. Po popularizaci grunge vyvstala u původních příznivců subžánru otázka, zda má nový fanoušek opravdu tuto hudbu rád či je to jen součástí pózy a snahy být součástí trendu. Jelikož se po roce 1990 často stávalo, že z původních například glam-metalových příznivců se stali grunge fanoušci. Tyto subkultury se diametrálně lišily nejen stylem, ale především jistými názory a přesvědčením. Problém nastává s přenosem těchto hodnot.

Tomu, že se „lůzr“ stal jakýmsi existenciálním hrdinou 90. let, napomohla také nezávislá nahrávací společnost Sub Pop ze Seattlu. Spíše z recese začala prodávat trička s nápisem „Loser“. Původní záměr byl upozornit na nepříznivou finanční situaci společnosti (Sub Pop byl v 80. letech a na počátku let 90. v neustálé finanční tísní; náklady těžko pokryly výdaje). Ovšem tričko se začalo masivně prodávat a mladí lidé se s logem „Loser“ doslova ztotožnili.¹⁴⁴

¹⁴⁴ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 128. ISBN 9780571249879.

5. ŽIVOT MLADÝCH V SEATTLE ZA ÉRY GRUNGE

V této kapitole bych se ráda zaměřila na americké město Seattle a na samotné obyvatele mladší generace (tzv. Generace X) od poloviny 80. let do poloviny 90. let, tedy v době, kdy zde místní rocková hudební scéna zažívala rozkvět, vrchol i rozpad. Následující stránky této kapitoly budou věnovány popisu a úvahám o každodenním životě hudebníků i fanoušků. Jejich cílem je snaha či pokus o vyjádření tzv. ducha doby.

Seattle, přístavní město státu Washington, prošlo od svého vzniku v polovině 19. století výraznými změnami, především však rychlým socio-ekonomickým růstem v poměrně krátké době. Za své sídlo je pojaly ve 20. století rozvíjející se podnikatelská odvětví jako například letectví (Boeing), softwarové inženýrství (Microsoft), internetový obchod Amazon či kavárenská franšíza Starbucks. Ovšem Seattle nebo také Jet City či Rain City, jak se lokaci přezdívá, není pouze logistickým uzlem, industriálním a obchodním městem.¹⁴⁵ Kultura tu bujela i před příchodem grunge. Ve 30. letech minulého století tu vznikla poměrně velká jazzová scéna, situovaná ve východní části centra města (v tzv. Centrální čtvrti). Justin Henderson uvádí ve své knize *Grunge Seattle*, že právě zde začínali renomovaní jazzmani jako Quincy Jones či Ray Charles.¹⁴⁶ Rock n' Rollová éra neminula ani Rain City, vzniklo tu několik garage rock kapel, např. The Sonics, The Ventures nebo The Wailers. Nelze opomenout ani velkou rockovou personu Jimiho Hendrixe, který se v Seattlu narodil a strávil zde podstatnou část života.¹⁴⁷ Punk dominující koncem 70. let a jeho nástupce hardcore začátkem let osmdesátých, ovlivnil mnoho mladých, jak je již uvedeno v kapitole 2.4. Ve Washingtonu se stejně jako i jinde vytvořila nová kultura mladých, která produkovala vlastní hodnoty a pohled na svět, odlišný od vlastních rodičů.

5.1. Generace X

Jaký byl při podrobnějším pohledu samotný život mládeže ve městě Seattle od roku 1980 do poloviny 90. let, bude pojednáno v této podkapitole. Byla to doba těsně před obrovským bohem města z hlediska ekonomiky a podnikání. Pro mladé a příslušníky nižších společenských tříd bylo snazší najít příznivé bydlení blízko centra, například ve čtvrtích Capitol Hill nebo Belltown. Oproti dnešku byla tato místa ve více neutěšeném stavu, nedominovaly tu

¹⁴⁵ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 2. ISBN 978-1938901546.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 10.

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 10–11.

vysoké mrakodrapy a luxusní obchody či restaurace. Tím ovšem bylo místo přívětivější mladší nemajetnější skupině obyvatel.¹⁴⁸ Tito lidé jsou součástí tzv. Generace X, tedy narozených přibližně mezi léty 1965 až 1976.¹⁴⁹ Generace se vyznačuje odmítnutím tehdejší vlády Ronalda Reagana i konzumerismu. Navzdory dosažení vysokého edukačního stupně netoužili po profesionálním a vysoce placeném zaměstnání (např. spojeným s technologickým bojem). Uvědomovali si zápory a dopady materiální společnosti s nadnárodními korporáty na přírodu i psychiku člověka. Pracovní a osobní život toužili mít ve větší bilanci, nechtěli tudíž trávit celé dny pouze prací. Z těchto i více důvodů se odmítli účastnit machinací spojených s kariéřním úspěchem. Toto skeptické vidění světa mladými zavrholo i jistou naivitu mnoha lidí o tzv. americkém snu a příležitostech pro každého.¹⁵⁰ Hledali jiné možnosti než žít v nadměrně konzumním a konformním společenství. To znamenalo rozpor se starší generací jejich rodičů. Mnoho mladých nepovažovalo za svou životní metu kariéřní růst a úspěch. Ba naopak, neúspěch rozhodně nepovažovali za selhání, jen jiný způsob života.

Myslím, že je na místě nyní předložit některé charakteristiky generace předchozí, tzv. Baby Boomers. Především, že zde uvádím z důvodu situovanosti tématu diplomové práce příklady pouze z americké společnosti. Starší poválečná generace narozená cca mezi lety 1946–1964 víceméně vyrůstala v ekonomické hojnosti vytvořené industrializovanou společností. Uvědomovala si však její zápory, jako jsou dopad na životní prostředí či na člověka samotného, a snažila se změnit již zaběhnutý systém society. Tato kontrakultura z 60. let vznikla podle historika a sociologa Theodora Roszaka z generační proměny, která má také odlišnou mentalitu, životní styl i hodnoty na rozdíl od té předchozí.¹⁵¹ Přívrženci kontrakultury nesouhlasili s technokratickou společností, která zdůrazňovala vědecký pokrok, materiální růst a objektivitu, odmítala spontaneitu a subjektivnost, z toho důvodu hledali alternativní způsobyžití (např. komunitní životní styl).¹⁵² Hnutí mělo také zájem o hlubší porozumění lidské existence, nalezení nové formy duchovna (se zdroji v náboženství Dálného východu), snahu o osvobození od tělesnosti (často pomocí halucinogenů) a prosazování míru (odpor k válce ve Vietnamu).¹⁵³ Kontrakultura 60. let byla bohužel jen dočasnou záležitostí. Většina členů byla mladistvých (většinou vysokoškolských studentů) s maximálně několika dospělými mentory.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 5.

¹⁴⁹ STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Surrey: Ashgate, 2011, s. 134. ISBN 9781409423768.

¹⁵⁰ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 83. ISBN 9781570617430.

¹⁵¹ ROSZAK, Theodore. *Zrod kontrakultury: úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Praha: Malvern, 2015, s. 313. ISBN 978-80-7530-035-5.

¹⁵² Tamtéž, s. 241.

¹⁵³ Tamtéž, s. 313.

Tedy po vystudování (a vybouření) se velká část mladých přiklonila k mainstreamové společnosti a jejímu způsobu žití.¹⁵⁴ Proti čemu dříve bojovali, poté naopak přijali za vlastní. Přesto se někteří dále věnovali aktivismu, žili v ústraní či se zabývali uměleckou činností, kde mohli reflektovat svá přesvědčení.

Zdalo by se, že obě generace vyznávají skoro stejné hodnoty. Bouří se proti establishmentu, komercializaci, mainstreamové společnosti, bojují za lepší práva pro menšiny... Ovšem každá z nich se podle mého názoru zapojuje jiným způsobem a jinou úrovní integrace. Zatímco generace Baby Boomers se aktivně účastní demonstrací, zakládají alternativní společenství (př. hippies komuny) a univerzitní spolky, je následující generace více apatická a méně odbojná, přesto mající své ideály, jež by ráda prosadila. Tedy na příkladu grunge: tato subkultura neměla přesně definovaný plán určité změny, nebo dokonce jednotné názory... Domnívám se, že svůj odpor vůči vládnoucí hegemonii či hudebnímu průmyslu (v případě subžánru grunge) vyjadřovali pomocí ironie a posměchu v umění, projevech a rozhovorech v médiích. Akce pořádali spíše jednorázově, nejčastěji formou benefičního koncertu pro charitativní účely či jako společenskou obrodu (př. Rock Against Racism). Proto bych grunge označila jako pokojnou revoluci, která nenásilným uměleckým způsobem konala změny ve společnosti.

Podle Kylea Andersona souvisí s Generací X fenomén nízkých aspirací týkající se spektra kariéry i osobního života. Dá se říci, že jedinec si nastaví mysl na mód „žádné očekávání a žádné touhy“. Jelikož pokud nemá žádné aspirace, nic se nemůže pokazit. Tento poráženecký postoj podle Andersona přijali i grunge hudebníci. Například Kurt Cobain svou tvorbu na tiskových konferencích a v rozhovorech příliš nevychvaloval (jak je tomu u hudebníků obvyklé). Dnes již ikonické album *Nevermind* není prý jeho oblíbené. Na případnou negativní kritiku desky je tedy připraven a může jen přitakat: „Samozřejmě, já vám to říkal!“¹⁵⁵ Zde si dovolím napůl nesouhlasit, ano, grungeři na první pohled představovali generační fenomén „lůzra“ (ať už stylem oblékání či vyhýbání se mainstreamu). Ovšem tímto postojem se snažili normalizovat život, který není pln úspěchů, slávy a karierního vzestupu. Je v pořádku, že ne každý na tento životní styl dosáhne či není jeho cílem nebo snem. To z něj automaticky nečiní ztroskotance a líného člověka. Může mít jinou práci či zájmy, které jsou pro něj důležitější a

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 18.

¹⁵⁵ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 104. ISBN 9780312358198.

naplňují ho. Zkrátka Generace X odmítla zakořeněné americké hodnoty a tím se automaticky stala terčem kritiky starší generace i tisku.

Negativní postoj Kurta Cobaina k vlastní tvorbě je též spekulativní. Podle mého názoru byla persona Cobaina natolik neprůhledná či nečitelná, že bylo těžké určit, co si opravdu myslel. Protože sám říkal, že si často vymýšlí a z rozhovorů nad alby si dělá rád legraci. Grunge hudebníci měli obecně specifický smysl pro humor a nebrali sami sebe příliš vážně ani poté, co se stali nechtěnými rockovými hvězdami.¹⁵⁶ Polemizovat můžeme také o tom, že tato sebekritika mohla být jistým druhem (v tomto případě možná nechtěné) sebezprezentace. Vzpomeňme na kritický dopis Marka Arma v kapitole 1.1., který mohl stejným způsobem fungovat jako reklama na vlastní kapelu. Negativní recenze často vedou ke zvědavosti recipientů a to může vést k větší popularitě skupiny.

Jako každá jiná generace i ta X chtěla být lepší než ta předchozí, ale v jiném smyslu. Ne ve smyslu hromadění financí a majetku. Snažili se žít co nejautentičtěji, nepodléhat starým a přežitým hodnotám. Otázkou však je, jak by mělo toto autentické žití a bytí vypadat? Podle mého názoru na to např. většina grunge hudebníků v 90. letech stejně nepřišla. Nemožnost změnit trvalé normy ve společnosti a její fungování přešly k deziluzi a nakonec k apatii vůči vnějšímu světu a životu vůbec. Možná z toho důvodu mnoho z nich utíkalo do jiných dimenzí pomocí omamných látek a alkoholu, jejichž konzumování se jim poté často vymklo z rukou, přešlo v závislost, jež někdy končila i smrtí.

5.2. Každodennost grunge hudebníků

Nyní se dostávám k samotnému životu mladých v Seattlu 80. a 90. let 20. století. Tematicky zde bude prezentován životní styl lidí, kteří měli co dočinění s hudbou (tj. hudebníků, producentů, tvůrců fanzinů, fotografů, grafických designérů, manažerů kapel, fanoušků a členů grunge komunity). Tento popis bude přirozeně obecnějšího rázu, nelze totiž tato měřítko přenést na každého jednotlivce, protože se detaily i zkušenosti mohou navzájem lišit. Přesto se zde pokusím vylíčit atmosféru doby a místa, jakož i tento specifický životní styl. Pro přehlednost užívám označení „grunge“, i když v 80. letech ještě subžánr nebyl oficiálně pojmenován.

¹⁵⁶ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 1. ISBN 9781570617430.

5.2.1. Bydlení a zaměstnání mladých

Status střední společenské třídy náležel většině mladých ve Washingtonu. Finanční zajištěnost, kterou jim poskytoval domov u rodičů, však mladistvé neuspokojovala. Chtěli větší svobodu a nezávislost nebo se přestěhovat do Seattlu z malých měst či vesnic. Z toho důvodu hledali jiné řešení bydlení. Vznikala společná bydlení, jedním takovým typem bylo pronajmutí si celého domu několika přáteli. Jak to vypadalo v reálu popsal producent a hudebník Jack Endino: „Nastěhoval jsem se do domu s dalšími pěti lidmi (...). Byl to pětipokojový dům, s pár zkušebnami v suterénu, byl to tedy typický dům pro kapelu (...). Všechny účty se dělily pěti.“¹⁵⁷ Velkou výhodou v tomto domě představovaly zkušebny, jež byly součástí obydlí, hudebníci tím pádem nemuseli platit za jiné prostory ke hraní ve městě. Obdobně to fungovalo s bytovými jednotkami. Přespávání u přátel na gauči bylo obvyklou záležitostí. Nějaký čas takto pobýval u Kurta Cobaina Dave Grohl (bubeník Nirvany), jak sám popisuje ve své autobiografii.¹⁵⁸

Další možnost bydlení poskytovala kolej Washingtonské univerzity, přičemž univerzitní čtvrť byla také klíčovou záležitostí pro rozvoj hudební scény. Studovali na ní i někteří členové grunge komunity, např. Charles Peterson, Mark Arm nebo Kim Thayil. Pořádaly se tu koncerty, místní rádio (zvané KCMU, více viz níže) promovalo lokální skupiny; významný byl i klub Rainbow Tavern.¹⁵⁹ Zajímavý způsob bydlení nabízel dnes již zavřený komunitní The Music Bank, situované pod mostem Ballard. Oficiálně však sloužilo jako zkušební prostory, které byly otevřené 24 hodin denně, což vybízelo současně k jamování s kapelou i k obývání místa nastálo. Zkušenost to ale nebyla příjemná; Jeff Gilbert, žurnalista a organizátor koncertů, popsal The Music Bank jako odporné místo. Budova nebyla na konstantní bydlení připravena, měla tedy jen jednu koupelnu, která po nájedu rockerů prý vypadala hůře než nádražní veřejné toalety. Přístavní okolí svou hlučností přirážejících lodí a trajektů domu také nepřispělo.¹⁶⁰ Pro hudebníky to však bylo místo s velmi levným nájmem a navíc se tu mohli setkávat s dalšími kapelami, zkoušet a nahrát vše zároveň. Konec The Music Bank nastal náhle, v těsném sousedství byla totiž provedena policejní razie na pěstírnu marihuany. Paradoxem je, že nikdo z hudebníků o konopném doupěti nevěděl navzdory tomu, že tuto

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 84.

¹⁵⁸ GROHL, David. *Vypravěč: příběhy o životě a hudbě*. Praha: Dobrovský, 2022, s. 138. Pangea. ISBN 978-80-277-1039-3.

¹⁵⁹ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 20–21. ISBN 978-1938901546.

¹⁶⁰ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 171. ISBN 9780571249879.

lehkou drogu velmi často vyhledávali. Nicméně s razií se svezlo i The Music Bank a obyvatelé se museli vystěhovat.¹⁶¹

V polovině 80. let se nacházel grunge ve svých počátcích s tím, že byl též záležitostí undergroundu a pouze lokality státu Washington. V té době tedy nebylo možno vydělávat peníze pomocí hudební produkce. Ne všichni byli zajištěni pravidelným obnosem financí od svých rodičů, s čímž souvisí následně i nestabilní finanční situace mladých začínajících umělců. Řešením tedy většinou bylo alternativní zaměstnání. Tzv. day jobs čili denní práce vyrovnávala ekonomickou nestabilitu. Po nocích a večerech hudebníci hráli na koncertech, zkoušeli či nahrávali. Pokud se navíc celá kapela vydala na koncertní turné, bylo za potřebí mít několik dní volno. Tyto podmínky standartní zaměstnání s obvyklou pracovní dobou zajistit nemohlo. Muzikanti potřebovali velice flexibilní pracovní místa. Ta často našli v gastro odvětvích či jiných službách, které nabízely pružné stanovení zaměstnaneckých směn. Práce to však byla často náročná a málo placená, proto někteří byli nuceni pracovat duplicitně.¹⁶² Zajímavou profesí, ve které hudebníci mohli využít schopností, byla práce pro společnost Muzak. Ta se zabývala produkcí nerušivé hudby na pozadí. Úkolem najatých muzikantů bylo vytvořit nevýrazné verze populárních skladeb, které poté zněly například v ordinacích lékařů či výtazích, odtud také pochází přízvisko Muzaku jako „elevator music“ (česky výtahová hudba).¹⁶³ Tato pracovní pozice mi přišla jako nejvíce vhodná nejen pokud se týká odbornosti a umu hudebníků, ale bylo to také místo k setkávání a poznávání lidí se stejnou zálibou v hudbě. Není divu, že mnoho členů kapel se poprvé sešlo v Muzaku.

Ovšem „day jobs“ byly jen dočasným řešením. Tad Doyle (zakladatel skupiny TAD) řekl, že: „(...) hudba byla tím opravdovým cílem. A práce byla jen prostředkem, který nám umožnil tento cíl splnit“.¹⁶⁴ Hrstce z nich se tento sen opravdu stal skutečností.

5.2.2. Volný čas mladých v Seattlu

Volný čas grunge členů komunity patřil pochopitelně především jejich hlavnímu zájmu: hudbě. Aktivity byly různé, například nakupování a poslech rockových nahrávek v lokálních obchodech. Zmíním prodejnu *Fallout*, kde to podle místních žilo více než v jakémkoliv jiném klubu. Bylo to působiště k setkávání, ale také první distribuční místo pro Sub Pop (místní

¹⁶¹ Tamtéž, s. 177.

¹⁶² TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 85. ISBN 9781570617430.

¹⁶³ Tamtéž, s. 86.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 85.

nezávislá nahrávací společnost), který zde prodával kazety místních kapel.¹⁶⁵ Zde vidíme, jaký vliv může mít obchod s deskami na celou hudební scénu. Specifická kultura odívání se stala zájmem pro navštěvování butiků, i to totiž patřilo ke grungeové každodennosti. Fanoušci a nadšenci tohoto typu hudby vytvářeli po vzoru punku také tzv. fanziny (tedy DIY časopisy vlastní distribuce). Fanziny představovaly v podstatě orientační plán soudobé seattleské hudební scény. Fungovaly jako prostředník mezi umělci a fanoušky. Časopisy obsahovaly rozhovory s muzikanty, hudební novinky, recenze alb, pozvánky na koncerty, ale i inzerci poptávající nové členy do kapel.¹⁶⁶ DIY kulturu bychom spatřili i v lokálních alternativních rádiích specializujících se na místní neznámá hudební tělesa a interprety. Příkladem může být univerzitní rádiová stanice KCMU. Její počátky můžeme datovat do roku 1972, kdy byla založena několika studenty Washingtonské univerzity na koleji. Od komerčních rádií se KCMU odlišovalo tím, že jejím moderátorům nabízelo větší kreativitu a svobodu při výběru skladeb a interpretů k prezentaci. Takto to mohlo fungovat nejspíš jen díky tomu, že rádio bylo univerzitní a nebylo závislé na zisku. I přesto, že podle žurnalisty Charlese R. Crosse, mělo rádio více dobrovolných moderátorů než samotných posluchačů, se stejně výrazně zapsalo do historie grunge. Pro grunge scénu byla stanice důležitá, jelikož jako první hrála ve svém vysílání písně např. Soundgarden či Nirvany. Že má místní rocková hudba potenciál, si vedení rádia uvědomilo záhy a snažilo se kapely podporovat v tvorbě. Zajímavostí je, že pracovníky rádia byli studenti univerzity; své pořady tu měli již zmínění Kim Thayil ze Soundgarden (který na univerzitě získal diplom z filozofie), Mark Arm z Mudhoney nebo Scott Vanderpool z Room Nine a Bruce Pavitt s Jonathanem Ponemanem (zakladatelé Sub Popu). Hranice mezi tím být fanouškem Seattle Soundu a být jeho promotérem byla v té době velmi tenká, proto mnoho dobrovolníků, kteří pracovali v KCMU, se poté stali žurnalisty v hudební oblasti, producenty, zaměstnanci různých nahrávacích společností či získali jiné pozice v hudebním průmyslu. Rádio se pro ně stalo jistou startovní pozicí pro budoucí kariéru.¹⁶⁷

Míst, kde měli možnost mladí fanoušci undergroundové hudby zhlédnout show svých oblíbených kapel, bylo sice mnoho, avšak velká část těchto klubů neměla dlouhého trvání. V 80. a 90. letech byly populárními například následující kluby: Metropolis (zaznamenal počátky

¹⁶⁵ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 79 a 80. ISBN 1550228773.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 305.

¹⁶⁷ UNIVERSITY OF WASHINGTON MAGAZINE. Where Musical Minds Met. Web.archive.org [online]. 1996 [cit. 2023-09-30]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20210513065257/https://magazine.washington.edu/feature/uw-had-a-big-role-in-sparking-the-seattle-sound/>.

kariéry kapel Alice in Chains a Soundgarden), Vogue, Showbox, Crocodile Café, Moore Theater, OK Hotel (zde zahrála Nirvana poprvé svůj největší hit „*Smells Like Teen Spirit*“), Off Ramp (zde odehráli svůj první koncert Pearl Jam ještě nazvaní jako Mookie Blaylock) či již zmíněný Gorilla Gardens.¹⁶⁸ Zavírání klubů mělo příčin více, - ať už šlo o placení nájemného, malou návštěvnost, potýkání se s policií kvůli sporům mezi fanoušky či fenomén Teen Dance Ordinance, který se stal fatálním pro většinu nočních podniků pro všechny věkové kategorie v Seattlu. Jelikož pořádání tzv. all-ages koncertů, byl pro tyto malé kluby hlavní finanční příjem.

Teen Dance Ordinance byl zákon daný městem Seattle a platný od roku 1985, který omezoval konání akcí v klubech pro nezletilé. Ustanovení se vztahovalo na soukromé zřizovatele, netýkal se tedy škol a neziskových organizací. V té době začínala místní alternativně rocková scéna vzkvétat, fanoušci měli velký zájem o koncerty svých oblíbených kapel, ovšem promotéři měli po zavedení zákona zásadní problém. Teen Dance Ordinance v případě organizování akce i pro nezletilé nařizoval podnikům zajistit pojištění odpovědnosti ve výši jednoho milionu dolarů, dospělý doprovod pro každého nezletilého a na místě dozor minimálně dvou policistů. Z finančního hlediska to pro promotéry nebylo proveditelné. I kdyby pořádali akce pouze pro zletilé, publika by reálně bylo málo a kapely z jiných měst by Seattle do svého turné nezahrnuly. Navíc někteří členové skupin sami plnoletosti nedosahovali, tudíž by vystupovat nemohli. Proč však zákon Teen Dance Ordinance vznikl? Počátečním impulzem byla neblahá pověst budovy nazvané The Monastery. Ve dne se tvářila jako útočiště pro sociálně znevýhodněné a nezletilé bez domova, ale v noci se proměnila v noční klub, kde se obchodovalo s drogami a prováděla dětská prostituce. Není divu, že rodičovská sdružení chtěla po městě restrikce, které by tyto akce a podniky omezily či zcela zakázaly. Teen Dance Ordinance jako příliš fatální rozhodnutí města ovšem nevyřešilo bezdomovectví a problematiku drog. Jelikož The Monastery bylo zapsáno jako nezisková organizace, nový zákon se na něj tudíž nevztahoval a svou činnost mohlo provozovat dál. Původní problém se nevyřešil, pouze přešel na jinou oblast. Zákon měl (negativní) efekt pouze na volný čas mladistvých, činnost hudebních klubů a s tím spojené i pořádání koncertů. Daň si ustanovení města vybralo především na hudbě undergroundu, která tyto místa hojně předtím využívala. I přes kritiku

¹⁶⁸ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 21, 22,37, 38, 44, 45 a 49. ISBN 978-1938901546.

ustanovení trvala jeho platnost dlouhá léta, až do roku 2002.¹⁶⁹ Podle mého názoru měl zákon částečné oprávnění: kluby a noční podniky totiž nebyly pro nezletilé nejbezpečnějším místem a omamné látky a alkohol byly součástí celé této „kultury“, přičemž nelze opomenout také rozbroje mezi fanoušky. Rodiče měli po právu strach o své děti. Jenže touha mladých rockerů prožít hudební zážitek na vlastní kůži byla silnější. Navíc je zřejmé, že zavedení zákona, který ani není sestaven tak, aby fungoval a platil na těch nejzásadnějších místech s ilegální činností, nemohl nic změnit.

Promotéři a hudebníci se snažili nalézt alternativní řešení situace. Majitelé klubů nejprve zkoušeli pořádat koncerty v odpoledních hodinách, ovšem i v tuto denní dobu ještě před začátkem produkce zasahovala policie.¹⁷⁰ Jiný způsob našli fanoušci a hudebníci, začali totiž navštěvovat kluby v okolí Seattlu, kam zákon Teen Dance Ordinance již nezasahoval (např. města Tacoma či Olympia). V samotném Seattlu hudebníci hráli v barech, restauracích, skladech, galeriích či vlastních domech. Zkrátka na místech primárně neurčených k pořádání koncertů; komunita Seattle Soundu nepřijemné nařízení opět vyřešila originálním DIY způsobem.

5.3. Problematika drog

Další kapitola této studie je věnována problematice návykových látek, které jsou se subžánrem grunge bohužel pevně spjaty. Závislost na nich se stala osudným pro mnoho hudebníků tohoto stylu hudby. Někteří zemřeli velice mladí, ještě před hvězdnou kariérou. Jiní zase s popularitou neuměli zacházet a pokoušeli se nově nabitý „hvězdný“ život učinit snesitelným právě pomocí omamných látek.

Nejprve je nutné uvést zásadní diference v konzumaci opiátů, které se rozprostírají mezi rockovými érami. S kulturou hippies v šedesátých letech 20. století je silně spojena také psychedelie a její zážitky z ní. Cílem této psychedelické zkušeností je, jak se můžeme dočíst v knize Theodora Roszaka *Zrod Kontrakultury*, rozšířené vědomí. Drogy by nám měly vyjevovat podněty z nevědomé sféry lidské psychiky do vědomé. Tato zkušenost by podle hippies subkultury měla člověku přinést vhled do hlubin vlastní duše a pomáhat nalézt duchovní poznání. Spisovatel a filozof Aldous Huxley spatřoval v psychotropních látkách prospěch

¹⁶⁹ KEXP. Sound & Vision: Looking Back at the Lasting Impact of Seattle's Teen Dance Ordinance. Kexp.org [online]. 2019 [cit. 2023-10-01]. Dostupné z: <https://kexp.org/read/2019/3/15/sound-vision-looking-back-lasting-impact-seattles-teen-dance-ordinance/>.

¹⁷⁰ Tamtéž.

uzření nevědomého. Sám s těmito substancemi experimentoval. Avšak podle Huxleyho se duševní obohacení může dostavit pouze člověku, který je kulturně a intelektuálně vyspělý. Ve většině případů se vědomí jedinci nerozšíří, nýbrž naopak se mysl pouze na drogu zafixuje a vznikne na ní závislost.¹⁷¹ Jako inspiraci a podnět k tvorbě využívali psychedelika i hudebníci. Právě v šedesátých letech vnikla nadmíru originální a kvalitní díla, která inspirují dodnes. Navzdory kráse a uvolněnosti dobového tvoření po sobě ovšem omamné látky zanechaly i ztrátu a autodestrukci mnoha umělců...

Postupem času se drogy staly téměř neodmyslitelným prvkem rockových žánrů. V 80. letech byly drogy záležitostí jakési dekadence a hédonismu. Excesy, které rockeři a metaloví hudebníci prováděli pod vlivem drog, jen doplňovaly a potvrzovaly známý slogan „Sex, drogy a Rock n' Roll“ (dobrým příkladem může být kapela Mötley Crüe). Hlavní funkcí bylo bavit se a nemyslet na fádňi každodenní život. K nabuzení organismu sloužil především kokain, který byl však drahou záležitostí, jež si mohli dovolit ti movitější.¹⁷² Posuneme se však do Seattlu; v období grunge se důvod konzumace od předchozí dekády a životního stylu rockových muzikantů razantně změnil. Zde drogy sloužily jako prostředek k uvolnění a řešení úzkostí. I tak tu stále figurovaly také opačně fungující, tedy povzbuzující látky jako kokain či extáze. Ještě v 80. letech měla svou oblíbenost u grunge hudebníků MDA – droga velmi podobná extázi. Zaplavovala člověka energií, zbystřovala jeho smysly, a navíc vyvolávala i lehké halucinace.¹⁷³ „Výhod“ MDA využíval na počátcích kariéry i Mark Arm (frontman Green River a Mudhoney). Pod jejím vlivem mohl neohroženě vytvářet neuvěřitelné show sestávající ze skákání z lustrů či zvukových aparatur do publika. Energické způsoby vystoupení, typické a standardní snad pro většinu grunge kapel, mohly mít původ právě v konzumaci MDA, ovšem o tom můžeme dnes jen polemizovat.¹⁷⁴

Nejrozšířenější drogou (kromě marihuany) se v grunge subkultuře stal heroin. Seattle byl často označován za „heroinové město“.¹⁷⁵ Tato droga se dala sehnat poměrně lehce, a dokonce v prvotřídní kvalitě. Jak to bylo možné? Už kvůli lokalitě, která je přístavní. Dostupnost drog tu byla snazší už díky lodní dopravě, jež je přivázela přímo od zdroje,

¹⁷¹ ROSZAK, Theodore. *Zrod kontrakultury: úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Praha: Malvern, 2015, s. 203. ISBN 978-80-7530-035-5.

¹⁷² ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 87–88. ISBN 9780312358198.

¹⁷³ Tamtéž, s. 92.

¹⁷⁴ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 401. ISBN 1550228773.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 399.

původem např. z Mexika, Kolumbie, Vietnamu či Thajska. Roli také hrála určitá izolovanost Seattlu, která byla realitou ještě v 80. letech minulého století (technologický a informační boom nastal až v 90. letech, kdy se Seattle také stal centrem služeb a sídel velkých korporací, město tudíž poté zažilo masivní nárůst obyvatel).¹⁷⁶ Oblíbenost heroinu započala na místní jazzové scéně, pokračovala v rukou rockové legendy Jimmyho Hendrixe, přičemž vlajku tradice nakonec převzal i grunge.¹⁷⁷ Heroin na rozdíl od např. marihuany není kolektivním zážitkem; už svým účinkem je heroin „sociální drogou“. Jedinec po jeho konzumaci cítí celkové utlumení a zklidnění těla i psychiky, navíc přichází na řadu i velká ospalost. Heroin je tudíž omamnou látkou individuální – ke konzumaci dochází většinou doma, bez svědků. Závislí byli poté často velice izolovaní od společnosti, přátel i rodiny (viz Layne Staley, který žil po několik let sám a jehož tělo bylo nalezeno v bytě až několik dní po smrti).¹⁷⁸ Tato silně návyková látka navíc snižuje či zcela odstraňuje bolest, proto byla na konci 19. století používána k úlevě od bolesti.¹⁷⁹ Z toho důvodu (což není příliš obecně známo) začal Kurt Cobain užívat tuto drogu, aby zmírnil bolesti žaludku, se kterými se dlouhodobě potýkal.¹⁸⁰

Nejnebezpečnější se však stalo vzájemné kombinování opačně zacílených drog, tj. kombinace kokainu a heroinu, čím vznikne tzv. speedball, jehož konzumace může mít fatální následky. Pokusy potlačit úzkosti, ale zvýšit aktivitu a povzbudit organismus (potřebné např. na koncertním turné), tedy zdánlivě neslučitelné výsledky, se staly u některých grunge hudebníků bohužel oblíbenými. Uživatelem speedballu byl například Layne Staley z Alice in Chains, jak se můžeme dozvědět v autobiografii Marka Lanegana. Sám Lanegan si ovšem na tento „smrtný koktejl“ netroufl.¹⁸¹

S náhlou popularitou, zájmem velkých nahrávacích společností a následně komerčním úspěchem grunge přišel pro hudebníky také nečekaně velký obnos peněz a s tím spojená i snadná dostupnost drog, na kterou ze svých špatně placených „day jobs“ nebyli zvyklí. Více financí znamenalo více drog. Investice putovaly pouze do nich. Hudebníky nelimitovalo

¹⁷⁶ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 91. ISBN 9780312358198.

¹⁷⁷ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 77. ISBN 978-1938901546.

¹⁷⁸ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 537. ISBN 9780571249879.

¹⁷⁹ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 90. ISBN 9780312358198.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 93.

¹⁸¹ LANEGAN, Mark. *Zpívej pozpátku a plač*. Brno: Host, 2023, s. 198. ISBN 978-80-275-1747-3.

v podstatě nic. Takovýto životní styl bez hranic stál mnohé zdraví i život.¹⁸² Milníkem, který by symbolicky mohl znamenat přechod undergroundového grunge ke komerci, se stala podle Stevena Towa smrt Andrewa Wooda. Komerční úspěch lokální hudby znamenal také razantní změnu v její drogové kultuře. Wood, zpěvák Mother Love Bone, se v roce 1990 předávkoval heroinem. Po převezení do nemocnice skočil v kómatu a po pár dnech, kdy bylo jasné, že bez umělé podpory života nepřežije, byl následně od přístrojů odpojen. Woodův život skončil těsně na pokraji slávy, jelikož zemřel pár týdnů před plánovaným vydáním alba *Apple*. Deska vznikla po podepsání smlouvy s větší nahrávací společností a měla kapelu katapultovat na výsluní rockového žánru.¹⁸³ S Towovým výrokem o symbolickém milníku se dá souhlasit. Po odchodu Andrewa Wooda potkal podobný osud Kurta Cobaina, Layna Staleyho, Stefanie Sargent (kytaristka skupiny 7 Year Bitch), Scotta Weilanda (frontman kapely Stone Temple Pilots) a další.

Na vině nebyly ovšem je tvrdé drogy, ale i alkohol. Nejsnadněji dostupná návyková substance zlákala snad celou scénu. A její nadměrné konzumaci se nepřikládala velká váha.¹⁸⁴ Alkohol byl a je snad neodmyslitelnou součástí hudební komunity odjakživa. I když je prodej alkoholu v USA zakázán do věku 21 let, zdá se, že ve Washingtonu se zákon dal obejít či shánět toto zboží jinou cestou. S nadměrnou konzumací alkoholu se potýkal většinu života například frontman skupiny Screaming Trees Mark Lanegan. Podle jeho slov pil alkohol pravidelně už od svých 12 let. Důvodem byly potíže v rodině a Laneganův otec, který byl také na alkoholu závislý.¹⁸⁵ I přes to, že byl více než 10 let střízlivý, zemřel v roce 2022. Důvod smrti nebyl dosud veřejně specifikován. Potíže s alkoholem měl i zpěvák Soundgarden Chris Cornell. Ty vedly k hádkám v kapele a následně i k rozpadu Soundgarden v roce 1997.¹⁸⁶

Podle mého názoru drogová éra grunge ovšem neskončila v 90. letech, ale přenesla se až do dnešní doby. Například baskytarista Alice in Chains Mike Starr bojoval se závislostí na heroinu s přestávkami až do své smrti v roce 2011.¹⁸⁷ Taylor Hawkins, bubeník Foo Fighters

¹⁸² PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 401 a 402. ISBN 1550228773.

¹⁸³ TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 152. ISBN 9781570617430.

¹⁸⁴ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 346. ISBN 9780571249879.

¹⁸⁵ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 194. ISBN 1550228773.

¹⁸⁶ Tamtéž, s. 429 a 434.

¹⁸⁷ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 539. ISBN 9780571249879.

(kapela, která patří do post-grunge), po konzumaci heroinu skončil v roce 2001 na několik týdnů v kómatu a zdálo se, že Hawkins s drogami nadobro skončil. Ovšem v roce 2022 přišla zpráva o jeho nečekané smrti, ve které hrály roli opět omamné látky a předávkování se léky na předpis. Můžeme se téměř domnívat, že tento hudební žánr či scéna jsou snad prokleté. Věčná otázka zní: Je na vině sám jedinec? Nebo hudební průmysl, který nehledí na problémy člověka, ale pouze vyhledává zisk a jedinec si pak najde cestu k drogám?

Je zřejmé, že konzumace drog (i alkoholu) vedla k zániku mnoha kapel. Ať už je to například Nirvana, kdy smrt jejího Kurta Cobaina znamenala i symbolický konec grunge éry. Drogy jednoznačně vedly k demisi celé grunge scény...¹⁸⁸ Záměrně bylo v této podkapitole použito mnoha jmen hudebníků a popisů jejich osudů, aby byla patrna i tato odvrácená tvář grunge.

5.4. Obraz doby

Specifická vizuální podoba grunge se vytvářela ruku v ruce s rozvojem lokální scény. Plakáty, ilustrace a dokumentační fotografie produkovali lidé, kteří se nacházeli v bezprostřední blízkosti hudebníků. Věděli tudíž nejlépe, co subžánr charakterizuje, co je jeho esencí a celkově jak scéna funguje. Komunitní charakter tedy zasahoval i do vizuální stránky grunge. Kruciólní osobou pro rozkvět grunge se stal grafik Art Chantry (připomenut a charakterizován v kapitole 4.1.). Jeho osobité plakáty na koncerty a ilustrace do tisku měly výrazný podíl na popularizaci probíraného subžánru. V této podkapitole také budu prezentovány jisté soudobé fenomény, které subžánr grunge určitým způsobem odrážely.

5.4.1. Fotograf Charles Peterson

Vášeň pro hudbu, jedinečnou, energickou až chaotickou atmosféru živých koncertů zachycoval pomocí fotografií Charles Peterson již od raných dob grunge. Jeho jedinečná tvorba se stala jedním z poznávacích symbolů tohoto subžánru. Petersonovy snímky jsou charakteristické svou monochromaticností a mnohdy rozostřenými postavami v pohybu. Inspirací mu byl fotograf Garry Winogrand, který své portréty lidí z ulice v 60. a 70. letech také fotil v černobílé škále. Dalším důvodem byl finanční a praktický aspekt: černobílé snímky byly levnější a daly se vyvolávat v domácím prostředí. Poptávka tisku a fanzinů navíc žádala též

¹⁸⁸ PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009, s. 402. ISBN 1550228773.

monochromatické provedení.¹⁸⁹ Podle mého názoru fotografova tvorba velmi vystihuje nejenom samotnou esenci grunge: nevyumělkovanost – znatelnou v černobílém provedení snímků či v absenci dalšího upravování fotek; ale také rozervanost, svobodu a energii – zaznamenanou v neostrých konturách postav na fotografiích. Snímky mají schopnost vtáhnout recipienta do zachyceného děje (jako například na obrázku č. 11¹⁹⁰). Show grunge kapel na fotografiích Charlese Petersona vypadaly monumentálně a pohyb lidí v publiku dával dojem masovosti, a to díky použití širokoúhlého objektivu. I když na počátku této lokální scény čítalo publikum pouhé desítky lidí, na snímcích tato realita přesto nebyla viditelná (viz obrázek č. 10¹⁹¹). Tohoto masového efektu fotografií si všiml Bruce Pavitt, majitel nezávislé nahrávací společnosti Sub Pop, a rozhodl se použít Petersonovi snímky na přebaly desek místních kapel. Podle Petersonových slov byly fotografie na obalech alb celkem novinkou pro kulturu undergroundových a nezávislých hudebních umělců. V té době se na fyzické kopie nosičů aplikovaly spíše ilustrace.¹⁹²



Obrázek 10: Fotografie Charlese Petersona zobrazující publikum na koncertě

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 79.

¹⁹⁰ Obrázek 11: CHARLES PETERSON. [online]. [cit. 2023-10-05]. Dostupné z: <https://www.charlespeterson.net/grunge>.

¹⁹¹ Obrázek 10: SAVAGE THRILLS. Photographer Charles Peterson Captured the Birth of Grunge Music in Seattle. [online]. [cit. 2023-10-05]. Dostupné z: <https://savagethrills.com/artdesign/photographer-charles-peterson-captured-the-birth-of-grunge-music-in-seattle/>.

¹⁹² YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 106. ISBN 9780571249879.



Obrázek 11: Foto Charlese Petersona zachycující jedinečnou atmosféru vystoupení Mudhoney

5.4.2. Komiks *Hate*

Reakce na éru grunge přišla velice rychle. Tisk rozebíral subkulturu grunge především v negativním slova smyslu a nastolil jisté stereotypy a předsudky vůči jejím představitelům. Ve společnosti se také vytvořila určitá koncepce o soudobé Generaci X, která nenaplnovala americký ideál a pro starší generaci představovala povětšinou líné mladistvé závislé na drogách bez kariérního cíle. S těmito stereotypními názory se svezl i komiks nazvaný *Hate* od autora a kreslíře Petera Baggeho. Bagge se přestěhoval z New Jersey do Seattlu a sérii komiksů začal publikovat od roku 1990, tedy v době největšího boomu grunge. Hlavní postava příběhu Buddy Bradley je rebelující mladistvý alternativního vzhledu, který se protlouká životem s cynickým až nenávisným pohledem na svět a společnost. Příběhová linie se zaměřuje na jeho osobní i kariérní (více méně neúspěšný) život.¹⁹³ Veřejnost komiks spojila po časté shodě s reálnými teenagery, s obecně celou nynější generací.

Zde by se velice hodila teze filozofa Rolanda Barthesa o tzv. smrti autora. Původní autorův záměr není relevantní, původní intence nemá význam, jelikož po zveřejnění díla je text již v rukou recipientů. A ti nyní interpretují text v procesu čtení podle svého mínění. Je tedy pochopitelné, že čtenář sloučil soudobou generační problematiku se signifikantním kulturním hnutím grunge a z *Hate* vytvořil (jak si dovolím nazvat) „bibli grunge generace“. Podle mého

¹⁹³ SABIN, Roger. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. New York: Routledge, 1999, s. 114–115. ISBN 0-203-75664-9.

názoru komiks až nešťastně stereotypní názory o mládeži vytvořené tiskem a veřejností podpořil. Periodikum mohlo vypovídat stejně jako samotný hudební subžánr grunge o nespokojenosti a neporozumění světu mladých lidí na přelomu 80. a 90. let 20. století. *Hate* mohl být jistým sebestopnutím a sebeidentifikací jedince ve společnosti. Stejně tak ale komiks mohl být jen recesí a ironickou observací autora, který grunge kulturu pozoroval spíše nezúčastněně. A to i vzhledem k tomu, že Bagge nevyrostal ve Washingtonu. To vše ovšem nic nemění na tom, že *Hate* napomohl k vytvoření archetypu Generace X.

5.4.3. Film *Singles*

Režisér, scénárista a žurnalista Cameron Crowe viděl ve washingtonské hudební scéně potenciál už na konci 80. let a rozhodl se o ní natočit fikční příběh. K hudebnímu světu měl blízko, protože se v dřívějších letech vydával s různými rockovými kapelami na tour a publikoval o nich články v magazínu *Rolling Stone*.¹⁹⁴

Příběh *Singles* (česky *Mládí*) je zasazen do Seattlu a vypráví o několika lidech, kteří se pokouší nelézt svou spřízněnou duši a místo ve světě. Celkově film řeší mezilidské vztahy a pocity mladých lidí někdejší generace. To vše s přidanou hodnotou grunge, který pochází celým snímkem. Hlavní postava Cliff (ztvárněna Mattem Dillonem) se snaží prorazit se svou rockovou kapelou. Zároveň randí se servírkou Janet, kterou ovšem kvůli kapele jaksí zanedbává a celkově si jí příliš neváží (zde mi přijde, že Cliffovo chování koresponduje více s manýry rockerů 80. let než těch grungeových z let 90.). Zajímavostí je, že Cliffova fiktivní kapela s názvem Citizen Dick se skládá z členů Pearl Jam (Eddie Vedder, Jeff Ament a Stone Gossard). Tím ale výčet rolí reálných grunge hudebníků nekončí. Další postavy filmu navštěvují v průběhu příběhu koncerty, na kterých vystupují kapely Alice in Chains a Soundgarden. Z „Velké čtyřky grunge“ tu chybí jen Nirvana. Její členové ovšem spolupráci na tomto projektu odmítli. V dobu natáčení nahrávali své album *Nevermind* v Los Angeles.¹⁹⁵

Produkce filmu započala na pokraji slávy grunge. Lokální kapely, které jsou nyní světoznámé, byly v té době ještě v undergroundu Seattlu. Vlivem odložení premiéry však byli *Singles* promítáni v kinech v roce 1992, tedy přesně v období největšího vzestupu grunge. Paradoxně se úspěšnějším než samotný film stal jeho soundtrack, který reflektuje nynější rockovou hudební scénu Seattlu. Na albu jsou přítomny skladby jak zmíněných Pearl Jam, Alice

¹⁹⁴ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 59. ISBN 978-1938901546.

¹⁹⁵ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 278. ISBN 9780571249879.

in Chains, tak i Screaming Trees (jež píseň „*Nearly Lost You*“ ze soundtracku proslavila asi nejvíce) nebo Mudhoney. Zajímavým faktem je, že vznikly písně i pro fiktivní kapelu Citizen Dick. Původně měl vyjít jen singl „*Touch Me I'm Dick*“, který je parodií na song „*Touch Me I'm Sick*“ od Mudhoney.¹⁹⁶ Režisér Cameron Crowe pro větší autenticitu doplnil smyšlenou desku od Citizen Dick o výčet názvů písní, které zněly lehce kýčovitě, ale dotvářely celkově parodizující dojem, který byl zjevný už personou a chováním leadera kapely Cliffa. Namátkou skladby: „*Seasons*“, „*Flutter Girl*“ či „*Nowhere But You*“. Tento výčet se dostal k hudebníkovi Chrisovi Cornellovi a z pouhých názvů se rozhodl složit plnohodnotné písně s melancholickými texty.¹⁹⁷

Snímek tedy zpodobňuje hudební scénu a komunitu kolem ní v Seattlu v 90. letech, ale také hodnoty a problémy mladých lidí či lokální souvislosti. Film například odráží ekologickou uvědomělost, kterou Generace X řešila. Postava Lindy je environmentální aktivistkou a Steve, pracuje na projektování vlaku, který by mohl ulevit přetížené silniční dopravě.¹⁹⁸ Právě doprava a především ta železniční je v Seattlu velmi rozvinutá a pro město klíčová. Dalším významným prvkem ve filmu je komunita. Většina hlavních postav bydlí v obytném domě, kde se většina zná důvěrněji.¹⁹⁹ Tato idyla vyznívá trochu naivně, Crowe ale nejspíš chtěl ve filmu zaznamenat i přátelskou atmosféru a vzájemnou nápomoc, která tu i dle slov přívrženců grunge komunity byla přítomna. Každopádně je zřejmé, že pointou *Singles* je víra ve sny, ať už jakéhokoliv druhu: sny o lásce, úspěchu vlastní kapely, lepší ekologické situaci či převratném způsobu přepravování. Ale jak už to tak bývá, mnoho snů se ve skutečnosti nevyplní...

¹⁹⁶ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 101. ISBN 9780312358198.

¹⁹⁷ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 277. ISBN 9780571249879.

¹⁹⁸ *Singles* [film]. Režie CAMERON CROWE. USA, 1992.

¹⁹⁹ Tamtéž.

6. TEORIE ERICHA FROMMA O SVOBODNÉM A AUTENTICKÉM ČLOVĚKU APLIKOVANÁ NA SUBKULTURU GRUNGE

Obsahem této kapitoly je charakteristika samotné komunity a především jejího stoupence v okruhu subžánru grunge. Otázkou je, zda mohl být život v grungeové komunitě opravdu svobodný a autentický, jak se na první pohled zdá. K tomu využiji teorii filozofa, sociologa a psychologa Ericha Fromma, který se otázkou lidské svobody zabýval. Hodnoty a vlastnosti svobodného člověka stanovené Frommem budou aplikovány na člena subkultury grunge a zvažována bude možnost validity. Je nutno předeslat, že charakteristiky tzv. grungera, které zde budou prezentovány samozřejmě nemusí platit pro každou takovouto osobnost. Po dlouhém zkoumání jsem vygenerovala několik vlastností, které podle mého názoru víceméně nejlépe korespondují s členy této komunity.

Jednotlivé atributy jsem extrahovala z Frommových významných děl: *Mít nebo být?* a *Strach ze svobody*. Filozofova teorie může působit lehce utopisticky, ovšem ideje o lepší společnosti i samotném jedinci jsou předkládány odjakživa, např. náboženstvím. Fromm podává obraz nového člověka, v který by se měl ten dnešní moderní přeměnit.²⁰⁰ Zdá se mi, že některé znaky se víceméně shodují s životním stylem a hodnotami vyznávanými grunge komunitou. Nabízí se otázka, zda se některým podařilo alespoň přiblížit opravdovému „bytí“, které předložil Erich Fromm? A je svobodné umění opravdu svobodné?

6.1. Modus bytí a vlastnění

Nejprve lze v krátkosti představit zásadní diference mezi tzv. módem mít a módem být. Podstata módu mít vyplývá ze soukromého vlastnictví, které zahrnuje vlastnění a hromadění majetku.²⁰¹ Žijeme v konzumní společnosti, jež si na zisku, soukromém vlastnictví a moci z něj přímo zakládá.²⁰² Dokonce i lidé poměřují svoji hodnotu jeho prostřednictvím. Něco mít vytváří podle Fromma také falešný pocit štěstí, který však nemá dlouhého trvání.²⁰³ Lidé jsou v zajetí kumulace materiálních statků, nemohou přestat, jedině tato činnost jim dává smysl. Konzumním chováním směřují ke zdánlivě lepšímu životu na světě i v lidské společnosti. V kontrastu stojí modus bytí. Zatímco esencí „mít“ je vztahování se k věci, „být“ se váže k zážitkům, tedy něčemu nehmatatelnému. Bytí se také týká vnitřní hodnoty jedince, rozvoje

²⁰⁰ FROMM, Erich. *Mít nebo být?* Praha: Naše vojsko, 1994, s. 161. ISBN 80-206-0469-3.

²⁰¹ Tamtéž, s. 63.

²⁰² Tamtéž, s. 58.

²⁰³ Tamtéž, s. 89.

jeho osobnosti a také hlubších vztahů k ostatním. Abychom se stali svobodnými, je nutné opustit svůj egocentrismus, který pramení v módu vlastnění.²⁰⁴

Tento způsob oproštění se od závislosti na materiálních statcích a díky němu i dosažení štěstí, nacházím v experimentu transcendentalisty Henryho Davida Thoreaua. Ten žil po dva roky v souladu s přírodou a jejími dary u amerického jezera Walden.²⁰⁵ Zbavením se břemena majetku a s ním spojených starostí našel Thoreau nový prostor pro svůj vnitřní seberozvoj a osvobození se od ekonomiky státu i společnosti vůbec. Minimalistické žití v klidném prostředí u jezera a pozorování pomalého střídání ročních období mu připomnělo významnost přírody pro člověka. Lze tedy říct, že Thoreau se pokusil žít v módu „být“ o několik desítek let později popsaným Erichem Frommem. Bohužel Thoreau stejně jako grunge hudebníci zjistil neudržitelnost takového způsobu žití v dnešní společnosti.

6.2. Atributy svobodného a autentického jedince

Umělecká činnost, a tudíž i hudba, dlouhodobě představuje svobodné území pro kreativitu a vyjádření osobní nezávislosti. Skrze hudbu mnoho umělců nachází prostor k hledání vlastních hlasů a nových cest, což umožňuje svobodu vyjádření a zasazení do kontrastu vůči hlavnímu proudu. Tato tendence k nezávislosti a hledání individuálního vyjádření se často odráží v existenci a fungování různých subkultur kolem hudebních scén. Tímto způsobem fungovala i grunge subkultura, která se stala místem pro rozvoj nezávislé hudby s jistými poselstvími a hodnotami. Ty byly v lecčem analogické se znaky svobodného a autentického člověka podle Ericha Fromma, které jsem našla v jeho dílech. Následuje jejich výčet a rozbor.

6.2.1. Nezávislost

V knize *Mít nebo být?* je nezávislost jedince chápána ve smyslu na materiálních statcích, autoritách a jejich myšlenkách. Svobodný člověk uvažuje podle vlastních hodnot, které uznává, a nenechá se ovlivnit většinovou společností.²⁰⁶ Taková osobnost aktivně tvoří svůj život a jedná v souladu s vlastními hodnotami. Tímto způsobem také Fromm formuluje svobodu. Svoboda tedy není pouze oproštění se od omezujících autorit, ale také zahrnuje jistá rozhodnutí, která formují jedincův život. Tato autonomie však skýtá prvky nejistoty i osamocení. Neustálý

²⁰⁴ Tamtéž, s. 71 a 72.

²⁰⁵ THOREAU, Henry David. *Walden aneb Život v lesích*. Voznice: Leda, 2019, s. 5. ISBN 978-80-7335-610-1.

²⁰⁶ FROMM, Erich. *Mít nebo být?* Praha: Naše vojsko, 1994, s. 124. ISBN 80-206-0469-3.

hon za jistotou člověka v minulosti dohnal až k rezignaci na vlastní svobodu a vzdání se do područí autoritativních a diktátorských režimů.

Mladí ze Seattlu v 80. a 90. letech 20. století své odloučení řešili jiným způsobem. Východisko z odcizení se většinové společnosti podle mého názoru našli v komunitě. Pocit sounáležitosti v mravním slova smyslu je pro člověka podle Fromma krucióální. Pokud jedinec nemůže nalézt mravní vztah ke světu, je osamocen, i když je v místnosti plné lidí.²⁰⁷ I z tohoto důvodu jsou subkulturní komunity pro mladistvé tak důležité. Zde mohou volně vyjadřovat svá přesvědčení a hodnoty, navíc v kreativní formě (hudba, fanziny, vizuální tvorba). Jedinci podobného rozpoložení, názorů a zájmů, zde naleznou své bezpečné místo ke sdílení svých zážitků, ale i problémů.

V dané komunitě také jedinci získají tzv. subkulturní kapitál, popsany Sarah Thorntonovou. Pomocí tohoto fenoménu probíhá identifikace členů v rámci dané subkultury a také osvojení si specifických znaků a chování. Je to kulturní a sociální bohatství určité společenské menšiny, které jednotlivec získá, jak se můžeme dozvědět v knize *Punk Rock: So What?*.²⁰⁸ I když nemá nutně tento druh kapitálu materiální podobu, přesto se může stát součástí ekonomicky směnitelného trhu. Moc či prestiž, kterou někteří členové subkultury získají, mohou přeměnit ve zdroj příjmu (tj. profitování z prodeje zboží s logy oblíbených kapel). Subkulturní kapitál rovněž zahrnuje: jazyk (př. slang), symboly či znaky užívané danou subkulturou (např. specifický styl oblékání), jistou dovednost (např. v grunge komunitě by to mohla být schopnost hrát na hudební nástroj) a společné tradice a historie společenství (poselství předávaná novým členům) i další prvky. Jedná se o způsob začlenění člověka do dané subkultury, čímž se odlišuje jak od většinové společnosti, tak také od jiných subkulturních menšin. Subkulturní kapitál může svým způsobem formovat vkus. Některé záležitosti či díla jsou oceňována, jiná zatracována.²⁰⁹ V grunge kultuře bych tento aspekt viděla v obdivu k činům, které se vymykají mainstreamu, a naopak odpor k čemukoliv na první pohled i poslech příliš líbivému a všednímu. Rovněž v negaci stylu a hodnot glam metalu 80. let 20. století. Zformování těchto „estetických hodnot“ subkultury může mít za následek jakési jednotvárné vidění umění i světa, kde nemusí být prostor pro jakoukoli odlišnost (což by mělo být u subkultur spíše naopak).

²⁰⁷ FROMM, Erich. *Strach ze svobody*. Praha: Portál, 2014, s. 28–29. ISBN 978-80-262-0615-6.

²⁰⁸ SABIN, Roger. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. New York: Routledge, 1999, s. 6. ISBN 0-203-75664-9.

²⁰⁹ Subkulturní kapitál. *MEDKULT* [online]. 2015 [cit. 2023-11-01]. Dostupné z: <https://medkult.upmedia.cz/Keywords/subkulturni-kapital/>.

Tento druh kapitálu podle mého názoru také vytváří segregaci jistých jedinců, kteří nesdílí nebo nevlastní všechny ceněné atributy subkultury. Onen vyděděnec se jím může stát ve dvou rovinách: v první vyloučením mainstreamovou společností a v druhé vyloučením i vlastní subkulturou. Status společenský se mění na status subkulturní, který má sice odlišné hodnoty (např. důležitost stylu v subkultuře), ale důsledek je často identický. Subkulturní kapitál formuje jedince podobného ražení a stylu života, může ovšem mít i svá omezení, jež limitují nezávislost individua.

6.2.2. Schopnost solidarity

Aspekt lásky je ve Frommově teorii klíčový. Podle filozofa je láska v módu být: „(...) produktivní činností. Zahrnuje v sobě starat se o někoho nebo o něco, spoluprožívat radost i bolest, poznávat nové.“²¹⁰ Velký emocionální rozměr zajišťuje také snahu o osobní rozvoj druhých.

Pro potřeby této práce bych dovednost lásky přetransformovala na schopnost solidarity, empatie či vzájemné pomoci. Reciprocita vztahů byla v grungeové hudební komunitě přítomna již od počátků. A projevovala se podporou na úrovni kariérní i osobní. Příkladem může být výpomoc při organizacích koncertů, ale i pouhé nošení triček s logem místní kapely. Častá byla také účast na vystoupeních jiných skupin, na počátku (v tzv. období proto-grunge) se totiž sestávalo publikum většinou z členů spřátelených kapel. Výjimkou nebylo ani být součástí více kapel najednou či přesun z jedné kapely do druhé, a to bez žádných nepříjemností.²¹¹ Aby se však Seattle Sound scéna nezdála tak idylická, je nutné říci, že solidární a chápající nebyla ke všem. Podle vlastního pozorování subkultury probíhala segregace víceméně na dvou úrovních: segregace nahrávací společností Sub Pop a segregace sociální (na úrovni komunity). Lokální nezávislý label Sub Pop se už od počátků specializoval právě na specifický Seattle Sound a lokální alternativní hudební tělesa. Postupem času (především po roce 1991) se Sub Pop začal uzavírat před podepisováním smluv s dalšími uskupeními a jejich portfolio bylo složené výhradně z undergroundových kapel, které splňovaly „parametry pravého grunge“.²¹² Sub Pop měl obecně významné postavení na místním hudebním poli, proto ať už vědomě, či nevědomě mohl ovlivňovat mnohé. Právě po boomu grunge v roce 1991 se izolovala i samotná hudební komunita. Ta měla již také jiné představy o složení jejích členů, které už diverzitu zvuku kapel

²¹⁰ FROMM, Erich. *Mít nebo být?* Praha: Naše vojsko, 1994, s. 160. ISBN 80-206-0469-3.

²¹¹ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 18. ISBN 978-1938901546.

²¹² TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011, s. 131. ISBN 9781570617430.

příliš nerefletovaly. Příklady takto exkludovaných kapel ze scény mohou být: Candlebox, The Gits, ale kupodivu i Pearl Jam. Ti v 90. letech zažívali obrovský komerční úspěch, který ovšem nekorespondoval s grungeovým odporem k mainstreamu a komerci. Dalším příkladem mohou být The Posies z washingtonského Bellinghamu. Jejich tvorba byla popovějšího rázu s chytlavými rytmy, tedy opět kontra vůči „pravidlům grunge“.²¹³ Jejich frontman Jon Auer popsals zkušenost s lokální hudební scénou takto: „Nebyli jsme součástí scény. Víte, věci, kterou opravdu nemám rád na celé této scéně, je, že se její atmosféra přibližovala té na střední škole... A vždycky to byli lidé, kteří byli nonkonformisté, hovořící o tom, jak nekonformitu vyznávají. A pokud s těmito lidmi nejste konformní, jste vyloučeni z komunity, stejně jako to chodí na střední škole.“²¹⁴

Konformnímu chování v hudebním průmyslu, ať už ve smyslu podepsání smlouvy s velkou nahrávací společností, nebo tvorbou písní pro mainstream či neprosazováním svých názorů, se zcela nepodařilo vyhnout ani grunge komunitě. Můžeme jen polemizovat, co tento jev zapříčinilo. Předsudky? Přemíra konkurence? Rivalita? Či negativní názor jednoho člověka, který stojí vysoko na žebříčku hierarchie komunity a má velký vliv?

6.2.3. Kreativita

Dosáhnout autenticity a úplného rozvoje osobnosti lze podpořit podle Fromma tvořivostí. Toto pojetí kreativity ovšem nezahrnuje pouze umělecké cítění a tendenci k tvorbě, ale je to tvořivost, které je schopen každý. Projevovat se může v jakémkoliv pracovním oboru či vztahu. Tvorba musí být ale spontánní a osobitá, bez vnějších vlivů.²¹⁵

Mnoho hudebníků našlo v tvorbě seberealizaci nebo dokonce smysl života. Umělecký proces grunge umožňoval kreativnost ve více dimenzích. Tedy tvorbou fanzinů, grafiky na desky či na plakáty k akcím, osobitým stylem oblékání, ale rovněž pořádáním koncertů svépomocí. Vše zmíněné vyžadovalo notnou dávku kreativity a smyslu pro improvizaci. Unikátní a experimentální přístup se propsal především do samotné hudby i její textové složky. Ať už experimentováním se zvukem nástrojů, mísením rozličných žánrů, či tvořením textů na dříve tabuizovaná témata.

Umělecká svoboda byla pro grunge scénu zcela zásadní. Upřednostnění svobodné tvorby bylo až na úkor komerčního úspěchu. Originalita a jistá dávka autenticity byla zdaleka

²¹³ Tamtéž, s. 120.

²¹⁴ Tamtéž, s. 122.

²¹⁵ FROMM, Erich. *Mít nebo být?* Praha: Naše vojsko, 1994, s. 74. ISBN 80-206-0469-3.

to nejcennější. Významné nahrávací společnosti umělce často nutily slevit z vlastních tvůrčích záměrů ve prospěch komerce.²¹⁶ Svobodomyšlní hudebníci tudíž hledali jiné alternativy, pokud se jedná o záznam vlastní tvorby, což byly často podomácku vytvořené nahrávky. Jejich produkce probíhala v domácím amatérském studiu, či dokonce pouze pomocí magnetofonového přístroje. Tuto praktiku využíval Dave Grohl, jak popisuje ve své autobiografii:

„Naučil jsem se to, když mi bylo dvanáct, s pomocí dvou kazetových magnetofonů, staré kytary a několika hrnců a pánví. Moje metoda byla prostá: nahrát kytarový part na jednu kazetu, tu pak vysunout a vložit ji do přehrávače číslo dvě, zmáčknout Play a nahrát se, jak hraju na „bici“ spolu s kytarovým partem a tak dále a tak dále.“²¹⁷

Podobným DIY způsobem vznikla první demo verze debutového alba Foo Fighters. Jejím frontmanem je právě Dave Grohl.²¹⁸ Levná technika nahrávání hudby ovšem neoplývala přílišnou kvalitou zvuku. Pro grunge se však nekvalitní zvuk nestal problémem, nýbrž kýženou vlastností nahrávky. Producent Steve Albini si získal svou oblíbenost díky specifickému postupu práce právě na alternativně rockové i grunge scéně. Jeho cílem bylo zachytit jedinečnost každé kapely, a to i s případnými chybami ve hraní, které ve výsledném mixu desky zanechal. Nahrávání neprobíhalo většinou jednotlivě, ale skupina hrála ve své formaci najednou. Tím pádem nahrávka zněla v co nejvíc přirozeném stavu a s atmosférou jako na živém vystoupení.²¹⁹ Minimální zásahy producenta do tvorby podpořily nespoutanost a originalitu umělců. Ale také fakt, že hudbu tvořili především pro radost.

Otázkou však je, jestli tato opravdová tvořivá svoboda grunge skrze roky přetrvala? Zůstala hudba zcela bez vnějšího zásahu? Je vůbec možné zůstat rezistentní vůči tlaku ze strany velkých nahrávacích korporací? Nabyla jsem dojmu, že zpočátku scény byla kreativní vize autentická a opravdu zcela neregulovaná zvenčí. Po roce 1990 je nezávislá hudební tvořivost více diskutabilní. Mnoho grungeových kapel přešlo od malých nezávislých společností k velkým, jež měly větší množství nároků a do tvorby mohly více zasahovat. Např. album Nirvany *In Utero*, je sice považováno za jeden z nejlepších počinů grunge, ale při tvorbě nebyl Kurt Cobain v nejlepším rozpoložení a deska nakonec vzešla z několika původních verzí.²²⁰ Můžeme tedy jen spekulovat, jestli mělo album původně znít tak, jak je nahráno. Přesto si

²¹⁶ STACY, Lee a Lol HENDERSON. *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. London: Routledge, 1999, s. 519–520. ISBN 1-57958-079-3.

²¹⁷ GROHL, David. *Vypravěč: příběhy o životě a hudbě*. Praha: Dobrovský, 2022, s. 196. Pangea. ISBN 978-80-277-1039-3.

²¹⁸ Tamtéž, s. 197.

²¹⁹ ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007, s. 36. ISBN 9780312358198.

²²⁰ Tamtéž, s. 148 a 151.

myslím, že se skupinám Seattle Soundu podařilo zachovat si svůj osobitý ráz a zvuk. Do hudby ale začaly často zasahovat vnější faktory, které vyústily v rozpady kapel či úmrtí jejich členů.

6.2.4. Kritické myšlení

Kritický rozum je důležitý pro rozvoj osobnosti i individuální svobody. Jedinec oplývající touto schopností podle Fromma prohlédne skryté ovlivňující machinace a metody vládnoucí moci. Nevěří tedy slepě tvrzením této „iracionální autority“, která člověka omezuje a svou moc využívá pouze k vykořisťování. Kritický jedinec je také imunní vůči klišé a normám stanovených určitou společností. Tento člověk je vybaven vlastním úsudkem a názorem na realitu.²²¹

Kritické myšlení bychom našli i u mnoha členů subkultury grunge. Vidno je to jak z interview s hudebníky, ale i samotných textů písní. Kritiku vyjadřovali svým vlastním způsobem, pomocí cynického humoru a ironie.

Reflexi samotné hudební scény Seattlu a její nepokrytou kritiku můžeme spatřit nejlépe v produkci kapely Mudhoney. Tato skupina oplývá cynickým humorem i smyslem pro sebekritiku. Jejich píseň „*Overblown*“ z roku 1992 pojednává o náhlém zájmu o Seattle a místní hudební scénu ze strany veřejnosti, fanoušků, médií i velkých nahrávacích společností. Zde uvádím úryvek:

*Everybody loves us
Everybody loves our town
That's why I'm thinking lately
The time for leaving is now.*²²²

*Všichni nás milují
Všichni milují naše město
Proto si poslední dobou říkám
Čas odchodu je nyní.*²²³

Text reflektuje čas největší slávy grunge a jejích kapel jako nových rockových hvězd. Dříve poklidné město se stalo centrem pozornosti. Ze Seattlu se stala „Mekka“ alternativní hudby a po roce 1991 se sem začaly ve velkém stěhovat i kapely z jiných států s cílem

²²¹ FROMM, Erich. *Mít nebo být?* Praha: Naše vojsko, 1994, s. 36–38. ISBN 80-206-0469-3.

²²² Mudhoney – *Overblown*. *Genius* [online]. 1992 [cit. 2023-11-07]. Dostupné z:

<https://genius.com/Mudhoney-overblown-lyrics>.

²²³ Vlastní překlad autorky práce.

prorazit.²²⁴ Washingtonské hlavní město se pro její stálé obyvatelky začalo stávat cizím... Mudhoney reflektovali svým způsobem i vyvstálé poselství grunge jako hlasu jedné generace. Píseň „*Generation Spokesmodel*“ vypráví parodizujícím způsobem v ich-formě o leaderovi rockové kapely, který má reprezentovat mladou generaci:

I got a guitar

Check it out

I'm a star

Hey kids how'd I look on

*The cover of Spin.*²²⁵

Mám kytaru

Koukni na to

Jsem hvězda

Hej děti, jak jsem vypadal

*Na obálce Spinu.*²²⁶

V této části vypravěč dává na odiv své postavení ve světě Rock N' Rollu, a ptá se recipientů, jak vypadá na obálce *Spinu* (multižánrový hudební magazín). Nabytí slávy a tím často i egocentrismu se událo v předchozích dekáдах mnohým hudebníkům. Jak už bylo několikrát řečeno, sláva byla v grunge komunitě spíše nechtěná. Podle mého názoru frontmani získali status hvězdy od médií nebo jako marketingový kalkul nahrávacích společností. Nicméně text „*Generation Spokesmodel*“ mi evokuje příslušnost spíše k rockové kultuře let osmdesátých. Egocentrické písně dominovaly tomuto období a na rozdíl od grunge se braly dokonce vážně. V podstatě je tedy skladba Mudhoney opět atakem na hvězdný status rockového hudebníka, který má navíc být ikonou té doby. Zajímavá je pasáž:

Listen to my songs

*I guarantee you'll relate.*²²⁷

Poslechněte si mé písně

*Zaručuji vám, že se v nich najdete.*²²⁸

Tato část textu písně přímo útočí na sebe-potvrzující charakter grunge písní. Témata v hudební tvorbě jako odcizení, pocit osamění, nepochopení světa a společnosti, pocity úzkosti, to jsou atributy, se kterými se měl ztotožnit mladistvý vyrůstající v 90. letech minulého století.

Ani tisk neměl pro grunge hnutí v podstatě žádnou váhu či dokonce autoritu, tento fakt potvrzuje kritický a ironický přístup k tomuto médiu. Zářným příkladem byl hoax na světové úrovni vyvolaný v podstatě jedním telefonátem. Z něj vznikl článek o tzv. Lexikonu grunge,

²²⁴ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 318. ISBN 9780571249879.

²²⁵ Mudhoney – *Generation Spokesmodel*. *Genius* [online]. 1995 [cit. 2023-11-07]. Dostupné z: <https://genius.com/Mudhoney-generation-spokesmodel-lyrics>.

²²⁶ Vlastní překlad autorky práce.

²²⁷ Mudhoney – *Generation Spokesmodel*. *Genius* [online]. 1995 [cit. 2023-11-07]. Dostupné z: <https://genius.com/Mudhoney-generation-spokesmodel-lyrics>.

²²⁸ Vlastní překlad autorky práce.

publikovaném v *The New York Times* v listopadu roku 1992. Reportáž pojednává o patrném slangu, který se měl používat v Seattlu v subkultuře grunge. Publicista Rick Martin se na tuto informaci zeptal Megan Jasperové, která v tu dobu pracovala pro Sub Pop. Otázka se jí zdála velmi vtipná vzhledem k tomu, že žádná specifická mluva v té době v subkultuře zkrátka neexistovala. Jasperová ovšem začala z patra odpovídat a „překládat do jazyku grunge“ slova a fráze. Ve skutečnosti to byla blamáž, kterou reportér následně reprodukoval do tisku naprosto vážně. Vymyšlená terminologie (jako př. „wack slacks“ pro staré roztrhané džíny nebo „swingin‘ on the flipitty-flop“ pro poflakování se s přáteli)²²⁹ se stala, troufám si říct, přehlídkou a vrcholem ostrovtipu grunge komunity. Podobný případ se stal i o měsíc později roku 1992, kdy magazín *Vogue* připravil článek a novou kolekci oblečení ve stylu grunge. Časopisem vytvořené stylizace stály stovky dolarů.²³⁰ Na počátku byl ale opět jeden telefonát se zakladatelem Sub Popu.

S neuvěřitelností, za jaké částky se prodávaly outfity stylizované do grunge, souvisí i kritika materialismu. Na příkladu výše vidíme, jak mainstream nepochopil i bazální poselství grunge. Konzumní společnost si žádá čím dál více zajímavých předmětů, které jsou zrovna v módě,²³¹ s čímž přichází na řadu komodifikace symbolů a objektů subkultur. Kritikou konzumního chování se zabýval také Erich Fromm, který právě odmítnutí „mít“ příliš materiálních statků (a nastolit zdravou míru spotřeby)²³² považoval za správnou cestu k otevření se statutu „být“. Materialismus vládnoucí konzumní společnosti vytváří jistou vyprázdněnost životů lidí, kteří se pouze ženou za hromaděním bohatství. Kultura grunge se tedy mohla pokoušet obrátit pozornost od přebytečných statků a vázanosti člověka vůči nim, k samotnému žití a prožívání.

V grunge subkultuře bylo kritické myšlení podle mého názoru zjevně přítomno. Navzdory krátkému trvání tohoto hnutí se její členové vyznačovali skeptickým pohledem na svět, kritikou establishmentu a médií, což ovlivnilo i mnoho mladých v 90. letech 20. století. Toto kritické smýšlení však nevedlo k násilným střetům, ale spíše se projevovalo pomocí ironie a cynického humoru. Grunge generace se obrátila proti nastaveným společenským normám a pravidlům s postavením brát věci s nadhledem a nebrat je (ani sebe) příliš vážně. Tato

²²⁹ YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011, s. 347. ISBN 9780571249879.

²³⁰ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 64. ISBN 978-1938901546.

²³¹ FROMM, Erich. *Mít nebo být?* Praha: Naše vojsko, 1994, s. 160. ISBN 80-206-0469-3.

²³² Tamtéž, s. 136.

subkultura může být považována za příklad toho, jak mladí lidé mohou uplatnit kritické myšlení a kritiku společnosti v poklidnější i umělecké formě.

6.2.5. Sebepoznání

Jedním z cest k pravému „bytí“ je podle Fromma akt sebepoznání. Ten není nikdy zcela dokončen, hloubkové poznání sebe sama a duševní kultivace je celoživotním procesem. Vnitřní aktivita sebereflexe produkuje vědomí o vlastních emocích, touhách a hodnotách. Představuje také převzetí odpovědnosti za vlastní rozhodnutí a činy. Porozumění všem těmto aspektům může napomoci člověku nalézt své místo na světě a ve společnosti.²³³

U mnoha hudebníků v grunge subkultuře bych viděla neustálý boj s nalezením sebe samého. Nedokončení své introspekce měla možná také za vinu absence popularizace péče o duševní zdraví. Mladí v té době neměli přístup ke kvalitním metodám léčení psychických problémů. Tu jim také negovala nejistá ekonomická situace či nepřiznání vlastních problémů a tím pádem nevyhledání terapeutické pomoci. Dalším problémem, se kterým se museli členové kapel potýkat, byla nenadálá sláva a pozornost obrácená k nim. Podle Justina Hendersona byla tehdy nová realita mládeže Seattlu právě ztráta anonymity, ale též vyrovnávání se se smrtí přátel, kteří podlehli drogové závislosti.²³⁴ Jistým terapeutickým prostředkem se grunge muzikantům nabízela již zmíněná kreativní činnost. Pomocí ní zapomínali na okolní svět i své problémy. Tato dá se říct vyšší dimenze hudby poskytovala chvilkové zapomnění, relaxaci i vybití emocí.

6.3. Vyhodnocení a závěry atributů svobodného člověka na subkultuře grunge

Závěrem bych ráda krátce polemizovala s výše popsányi hodnotami, které by podle Ericha Fromma měly vrátit společnost ke skutečné lidskosti.²³⁵

Grunge je jako subkultura i jako subžánr velmi těžko definovatelný. V komunitě i hudbě zde existovaly značné rozdíly. Tato diverzita proto znesnadňuje vyvozovat v podstatě jakékoliv jednoznačné dopady a výslednosti. Přesto se pokusím zhodnotit fungování této subkultury. Z čistě teoretického hlediska (a bráno velice povrchně), by grunge komunita splňovala výše uvedené hodnoty k dosažení svobodného žití a módu „bytí“. Disponovala nezávislostí na více

²³³ Tamtéž, s. 39.

²³⁴ HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010, s. 77. ISBN 978-1938901546.

²³⁵ FROMM, Erich. *Mít nebo být?* Praha: Naše vojsko, 1994, s. 159. ISBN 80-206-0469-3.

úrovních, solidaritou vůči ostatním členům komunity, kreativitou i kritickým myšlením. Subkultura si také uvědomovala vážnost environmentální situace na našem světě a tvářila se skepticky k idealistickému pojetí o neustálém pokroku vědy i západní civilizace. Stejně jako Erich Fromm, který varuje před totožným problémem.²³⁶ Z doslovu Zdeňka Janíka ke knize *Mít nebo být?* se dozvíme, že stále větší obdiv k technickým objevům odsunuje stranou naturální část existence jako něčeho přežitého. Důsledkem snahy moderní společnosti o objektivizaci všech skutečností a jevů je změna postoje k lidství, které se vyznačuje jen malou mírou empatie a solidarity. Změnou tedy prošla i lidská morálka, která se za desítky let žití v konzumní societě přetransformovala do módu vlastnění a majetnictví. Z toho plynoucí moc generuje nerovnost a nespokojenost, s následnými rozpory mezi lidmi.²³⁷

Je zřejmé, že realizace Frommovy nové společnosti není zcela reálná. Transformace by trvala příliš dlouhou dobu a vyžadovala by značnou restrukturalizaci mnoha úrovní lidského života a fungování institucí. Zároveň většina lidí by nesouhlasila se zanecháním módu vlastnictví. Komfort, který tento moderní životní styl nabízí, je velmi těžké opouštět. Avšak podle mého názoru by dnes dílo Ericha Fromma mohlo fungovat jako vzor k uvažování a přehodnocení vlastních hodnot u těch, na kterých opravdu záleží. Lidé by nemuseli nutně převzít a zrealizovat v životě všechny ideje filozofa, ale alespoň nad některými atributy přemýšlet a přetvořit je k obrazu svému.

Vraťme se zpět k subkultuře grunge. Komunita to byla menšinového charakteru, navíc s krátkým trváním. Její životní styl také neustále nabourávala odlišnost od většinové společnosti a kritika grunge, která přerostla do médií. Další nátlaky následovaly ze strany hudebního průmyslu. Rezistence grunge subkultury pochopitelně nemohla těmto okolnostem odolávat dlouho. Právě hudební průmysl, zdá se mi, započal rozpad této původně undergroundové scény. Strategie této branže postavené na zisku značně hudebníky ovlivňovala a přetransformovala jak ke komerci, tak k mainstreamovému statusu na hudebním poli. Žití dlouhodobě pod vlivem těchto machinací nebylo pro svobodomyšlné umělce udržitelné. Původní autenticita se již vytratila. Kultura mladých ze Seattlu 90. let, troufám si říct, skončila podobným způsobem jako kontrakultura 60. let a punkové hnutí konce 70. let 20. století. Revolučnost v názorech a odbojnost vůči rodičům, autoritám i společnosti přestala být tak razantní či zcela upadla. Faktorů, jež zapříčinily konec subkultur, může být mnoho. Roli může například hrát postupující čas a přibývající věk členů těchto komunit, pro něž se priority přesunou jinam. Dále socio-

²³⁶ Tamtéž, s. 159.

²³⁷ Tamtéž, s. 158–160.

kulturní změna v daném prostředí mohla způsobit výmaz problémů, se kterými se daná subkultura potýkala. Rovněž umělecké preference publika se s časem mění, přichází na řadu tedy obměna subkultur.

I přes tyto překážky dokázala tato poměrně malá hudební scéna ze Seattlu ovlivnit životy mnohých mladých té doby. Grunge jako subkultura se může v mnoha bodech, jak jsem probírala výše, přiblížit ideálům Ericha Fromma o nové společnosti. Podle mého názoru se ovšem tato subkultura, stala stejně jako jiné před ní, záležitostí jedné mladé generace. Přesto jsou myšlenky, poselství i hudba grunge dodnes ikonické a inspirující.

Závěr

Práce *Grunge aneb rock raných 90. let 20. století – pouze hudební žánr nebo i životní styl?* měla za úkol představit hudební subžánr a především komunitu soustředěnou okolo této scény. Grunge byl hudbou Generace X, která se vyznačovala až protestním charakterem. Základní rys představoval výraznou vyhraněnost vůči staršímu pokolení tzv. „baby boomers“, které dospívalo v 60. letech. Každá nastupující generace vidí svět trochu odlišněji než generace předchozí a vyvstávají před ní jiné hodnoty a aspirace. Snad právě zvolení revoltujícího a někdy až šokujícího způsobu prezentace vlastních idejí a postojů subkulturám nepomohlo k všeobecnému pochopení. Nepřipravená majorita lidí odsoudila mladé rebely (s např. razantně se odlišujícím stylem oblékání porušujícím dobové normy) často ihned po zrodu subkultury a nebrala je příliš vážně.

Pro grunge byla charakteristická snaha popřít status quo předchozí generace ve více oblastech. Na druhou stranu nelze brát grunge pouze jako další kontrakulturu či revoluční hudební hnutí. Tato aktivistická nadstavba sice vedla k odporu proti mnoha společenským jevům i konzumerismu a mainstreamu. Avšak v první řadě to byli mladí hudebníci, kteří pořád ještě hledali své místo ve světě a hudbu převážně považovali za svoje největší hobby. Často pro ně znamenala veškerý život, a navíc byla i jistým únikem od reality.

V této práci byla nastolena myšlenka, zda se hudebníci (či jiné umělecké profese) grunge subkultury mohou přiblížit módu *byti* podle teorie sociologa Ericha Fromma. Jednotlivé atributy svobodného a autentického jedince byly aplikovány na probíranou subkulturu. Porovnání Frommových hodnot s životem v subkultuře grunge nám osvětlilo důležitost žití člověka v souladu s idejemi, jež nejsou řízeny čistě vládnoucími mocnostmi či konformní společností.

Mým cílem bylo především nastínit neopakovatelnou atmosféru doby a celkový vliv této hudební scény na kulturu mládeže tehdejší éry. Komplexní charakter této práce usiluje předložit mnoho-vrstevnatost subžánru i její subkulturu, a tím ukázat významné místo grunge na poli kultury. Hudba ze Seattlu je jakousi směsí stylů punku a metalu přetvořených v něco zcela nového. Dravost, hlasitost a intenzita zvuku zůstává stejná, ale poselství, atmosféra, syrovost a upřímnost, jakou má grunge, se tím od toho diametrálně odlišuje a přináší inspiraci i do dnešních dnů.

Zdroje

Použitá literatura:

ANDERSON, Kyle. *Accidental Revolution: The Story of Grunge*. New York: St. Martin's Griffin, 2007. ISBN 9780312358198.

FRIEDMAN, Jonathan C. *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. New York: Routledge, 2013. ISBN 978-0-203-12488-8.

FROMM, Erich. *Mít nebo být?* 2. vyd. Přeložila Vlasta ŽIHLOVÁ. Praha: Naše vojsko, 1994. ISBN 80-206-0469-3.

FROMM, Erich. *Strach ze svobody*. 2. vyd. Přeložila Vlastislava ŽIHLOVÁ. Praha: Portál, 2014. Klasici (Portál). ISBN 978-80-262-0615-6.

GROHL, David. *Vypravěč: příběhy o životě a hudbě*. Přeložil Michal ČERMÁK. Praha: Dobrovský, 2022. Pangea. ISBN 978-80-277-1039-3.

HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. Přeložil Miroslav KOTÁSEK. Praha: Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7272-197-9.

HENDERSON, Justin. *Grunge Seattle*. Roaring Forties Press, 2010. ISBN 978-1938901546.

CHRISTE, Ian. *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. London: HarperCollins Publishers, 2010. ISBN 978-0-06204298-9.

LANEGAN, Mark. *Zpívej pozpátku a plač*. Přeložil Vojtěch NEMČOK BŘEZÍK. Brno: Host, 2023. ISBN 978-80-275-1747-3.

PHILLIPS, William a Brian COGAN. *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Westport: Greenwood Press, 2009. ISBN 978-0-313-34800-6.

PRATO, Greg. *Grunge Is Dead: The Oral History of Seattle Rock Music*. ECW Press, 2009. ISBN 1550228773.

ROSZAK, Theodore. *Zrod kontrakultury: úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Přeložil Pavel ČERNOVSKÝ. Praha: Malvern, 2015. ISBN 978-80-7530-035-5.

SABIN, Roger. *Punk Rock: So What?: The Cultural Legacy of Punk*. New York: Routledge, 1999. ISBN 0-203-75664-9.

SKARLANTOVÁ, Jana. *Od fíkového listu k džínům*. Praha: Grada, 1999. ISBN 80-716-9785-0.

STACY, Lee a Lol HENDERSON. *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. London: Routledge, 1999. ISBN 1-57958-079-3.

STRONG, Catherine. *Grunge: Music and Memory*. Surrey: Ashgate, 2011. ISBN 9781409423768.

THOREAU, Henry David. *Walden aneb Život v lesích*. 2. vyd. Přeložili Zdeněk FRANTA a Antonín JARNÍK. Voznice: Leda, 2019. ISBN 978-80-7335-610-1.

TOW, Stephen. *The Strangest Tribe: How a Group of Seattle Rock Bands Invented Grunge*. Seattle: Sasquatch Books, 2011. ISBN 9781570617430.

WIEDERHORN, Jon a Katherine TURMAN. *Louder Than Hell: The Definitive Oral History of Metal*. London: It Books, 2013. ISBN 978-0-06-195828-1.

YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. London: Faber & Faber, 2011. ISBN 9780571249879.

Internetové zdroje:

Alice in Chains – Nutshell. *Genius* [online]. 1994 [cit. 2023-09-17]. Dostupné z: <https://genius.com/Alice-in-chains-nutshell-lyrics>.

Do the Evolution by Pearl Jam. *Songfacts* [online]. [cit. 2022-09-13]. Dostupné z: <https://www.songfacts.com/facts/pearl-jam/do-the-evolution>.

Double “Class.” On the Popularization of Dr. Martens. *Widok* [online]. 2021 [cit. 2023-11-21]. Dostupné z: <https://www.pismowidok.org/en/archive/2021/31-visibility-of-social-classes/double-class-on-the-popularization-of-dr.-martens>.

HEADLINER. RECENZE: Mudhoney jsou věční, ale ne umějí. Praotcové grunge umí stárnout. *Headliner* [online]. 2023 [cit. 2023-08-05]. Dostupné z: <https://www.headliner.cz/novinky/recenze-vecni-mudhoney-nejsou-ani-trochu-umeli-praotcove-grunge-umi-starnout>.

KEXP. Sound & Vision: Looking Back at the Lasting Impact of Seattle's Teen Dance Ordinance. *Kexp.org* [online]. 2019 [cit. 2023-10-01]. Dostupné z: <https://kexp.org/read/2019/3/15/sound-vision-looking-back-lasting-impact-seattles-teen-dance-ordinance/>.

Marginal Man – Forever Gone. *Genius* [online]. 1985 [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://genius.com/Marginal-man-forever-gone-lyrics>.

Minor Threat – Straight Edge. *Genius* [online]. 1981 [cit. 2023-02-27]. Dostupné z: <https://genius.com/Minor-threat-straight-edge-lyrics>.

Mudhoney – Generation Spokesmodel. *Genius* [online]. 1995 [cit. 2023-11-07]. Dostupné z: <https://genius.com/Mudhoney-generation-spokesmodel-lyrics>.

Mudhoney – Overblown. *Genius* [online]. 1992 [cit. 2023-11-07]. Dostupné z: <https://genius.com/Mudhoney-overblown-lyrics>.

Nirvana – Rape Me. *Genius* [online]. 1993 [cit. 2022-09-21]. Dostupné z: <https://genius.com/Nirvana-rape-me-lyrics>.

NOVINKY.CZ. Zpěvák Soundgarden Cornell se oběsil. *Novinky.cz* [online]. 2017 [cit. 2023-09-20]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-zpevak-soundgarden-cornell-se-obesil-do-posledni-chvile-se-choval-zcela-normalne-40034138>.

Rites Of Spring – For Want of. *Genius* [online]. 1985 [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://genius.com/Rites-of-spring-for-want-of-lyrics>.

Some Velvet Sidewalk – Mousetrap Lyrics. *Songlyrics* [online]. [cit. 2022-09-22]. Dostupné z: <http://www.songlyrics.com/some-velvet-sidewalk/mousetrap-lyrics/>.

Sonic Boom: Seven Bands That Ruled Seattle's Formidable 80s Heavy Metal Scene. *Metal Injection* [online]. 2019 [cit. 2023-01-20]. Dostupné z: <https://metalinjection.net/editorials/back-in-the-day/sonic-boom-seven-bands-that-ruled-seattles-formidable-80s-heavy-metal-scene>.

Soundgarden – Hands All Over. *Genius* [online]. 1989 [cit. 2022-09-13]. Dostupné z: <https://genius.com/Soundgarden-hands-all-over-lyrics>.

Subkulturní kapitál. *MEDKULT* [online]. 2015 [cit. 2023-11-01]. Dostupné z: <https://medkult.upmedia.cz/Keywords/subkulturni-kapital/>.

UNIVERSITY OF WASHINGTON MAGAZINE. Where Musical Minds Met. *Web.archive.org* [online]. 1996 [cit. 2023-09-30]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20210513065257/https://magazine.washington.edu/feature/uw-had-a-big-role-in-sparking-the-seattle-sound/>.

Filmové zdroje:

American Hardcore [film]. Režie PAUL RACHMAN. USA, 2006.

Salad Days [film]. Režie SCOTT CRAWFORD. USA, 2014.

Singles [film]. Režie CAMERON CROWE. USA, 1992.

Zdroje obrázků:

Obrázek 1: COLLATERAL. The priceless legacy of Dr. Martens and the 1460 boot. 2021. [online]. [cit. 2023-11-04]. Dostupné z: <https://www.collater.al/en/dr-martens-boot-1460-history-style/>.

Obrázek 2: VINTAGE EVERYDAY. The Original Grunge Girl: 24 Candid Photographs Capture Kat Bjelland of Babes in Toyland on Stage During the 1990s. 2018. [online]. [cit. 2023-11-04]. Dostupné z: <https://www.vintag.es/2018/11/kat-bjelland-babes-in-toyland.html>.

Obrázek 3: YARM, Mark. *Everybody Loves Our Town: A History of Grunge*. 1. London: Faber & Faber, 2011. ISBN 9780571249879. Obrazová příloha knihy.

Obrázek 4: SPIN. Once Upon a Lollapalooza '92... 2022. [online]. [cit. 2022-10-22]. Dostupné z: <https://www.spin.com/2022/07/once-upon-a-lollapalooza-92/>.

Obrázek 5: LOUDWIRE. 10 Iconic Moments In Punk History. 2021. [online]. [cit. 2022-10-22]. Dostupné z: <https://loudwire.com/iconic-moments-punk-history/#main-content>.

Obrázek 6: THE VINYL FACTORY. Sober Revolution: The Story of Straight Edge Hardcore In 10 Records. 2015. [online]. [cit. 2023-03-08]. Dostupné z: <https://thevinylfactory.com/wp-content/uploads/2015/06/sxe1.png>.

Obrázek 7: HENRY ROLLINS-ORG. 2016. [online]. [cit. 2022-10-22]. Dostupné z: <https://henryrollins-org.tumblr.com/post/141265925297/black-flag-circa-1983-this-is-probably-one-of-my>.

Obrázek 8: PEOPLE. 10 Style Tips Learned from Mötley Crüe 2014. [online]. [cit. 2023-11-05]. Dostupné z: <https://people.com/celebrity/motley-crue-breaks-up-10-style-tips-learned-from-the-heavy-metal-band/>.

Obrázek 9: PINTEREST. [online]. [cit. 2023-11-05]. Dostupné z: https://br.pinterest.com/pin/857583954021503092/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29&mweb_unauth_id=&simplified=true.

Obrázek 10: SAVAGE THRILLS. Photographer Charles Peterson Captured the Birth of Grunge Music in Seattle. [online]. [cit. 2023-10-05]. Dostupné z: <https://savagethrills.com/artdesign/photographer-charles-peterson-captured-the-birth-of-grunge-music-in-seattle/>.

Obrázek 11: CHARLES PETERSON. [online]. [cit. 2023-10-05]. Dostupné z: <https://www.charlespeterson.net/grunge>.