Simon Reynolds

roztrhej to a začni znovu



Post punk 1978 – 1984

SIMON
REYNOLDS

roztrhej to a začni znova

post punk 1978 — 84

copyright © Simon Reynolds, 2005
translation © Pavel Czeczotka, 2021

ISBN 978-80-7511-615-4
ISBN 978-80-7511-616-1 (e-pub)
ISBN 978-80-7511-617-8 (pdf)

V prvé řadě mému bratrovi Timovi,
který pro mě objevil punk,
mému synovi Kieranovi
a památce Rebeccy Pressové
a Burhana Tufaila

Obsah

Poznámka autora — 9
Úvod — 10
Prolog: Nedokončená revoluce — 14

1 Post punk — 27

1 Veřejná image patří mně: John Lydon and PiL — 28
2 Pryč od všeho: Howard Devoto a Vic Godard — 39
3 Nezvladatelná touha: Industriální grotesknost Pere Ubu a Devo — 52
4 Staňte se hadími muži a ženami: Newyorská no wave — 70
5 Kmenový revival: Pop Group a Slits — 90
6 Autonomie ve Spojeném království: Nezávislé labely a scéna DIY — 107
7 Militantní zábava: Gang of Four a scéna v Leedsu — 122
8 Útok uměním: Talking Heads a Wire — 139
9 Žijeme pro budoucnost: Cabaret Voltaire, Human League a sheffieldská scéna — 158
10 Jen úkrok stranou: Fall, Joy Division a manchesterská scéna — 178
11 Estetika nepořádku: Londýnská avantgarda — 200
12 Industriální devoluce: Throbbing Gristle a hudba z Továrny na smrt — 223
13 Scéna freaků: Temný kabaret a divadlo krutosti v postpunkovém San Franciscu — 242
14 Bezhlavá jízda: PiL a vrchol a pád post-punku — 258

2 Nový pop a nový rock — 271

15 Tanec duchů: 2 Ton a vzkříšení ska — 272

16 Děcka z party na sex: Malcolm McLaren, krysař loutkového popu — 293

17 Elektrické sny: Synthpop — 307

18 Zábava a běsnění: Postcard a Sound mladého Skotska — 328

19 Výhra za každou cenu: Pionýři nového popu — 344

20 Mutant disko a punk funk: Patová situace v New Yorku počátku osmdesátých let (a následně...) — 363

21 Nové sny o zlatě 81–82–83–84: Vrchol a pád nového popu — 280

22 Temné věci: Gotická scéna a návrat rocku — 394

23 Báječní hoši: Liverpool, nová psychedelie a velká hudba — 411

24 Třaskavý ohlušující koncept: Progresivní punk od SST Records po Mission of Burma — 425

25 Přizpůsob se a deformuj: Druhá vlna industriálních záškodníků — 442

26 Pleníme dvacáté století: ZTT a frankiemánie — 457

Co bylo dál — 481

Dodatek: MTV a druhá britská invaze — 491

Časová osa postpunku — 499

Seznam vyobrazení — 512

Poděkování — 515

Použité zdroje a literatura — 517

Rejstřík — 524

POZNÁMKA AUTORA

Vypořádat se s časovým úsekem tak dlouhým – sedm let, 1978–1984 – a tolik překypujícím souběžnou aktivitou jako post punk, představovalo určitý problém z hlediska uspořádání materiálu. Protože se dělo tolik věcí současně, čistě chronologické řazení nebylo řešením. Zvolil jsem tedy rozdělení daného období na minipříběhy, z nichž většina je určená geograficky: městské scény (např. New York v éře no wave a avantgardního mutant diska), regiony (Ohio se scénami v Clevelandu a Akronu) nebo celé země (Skotsko). Další kapitoly vycházejí ze žánru nebo pocitu: industriálu, synthpopu, nového popu a tak dále. Některé jsou orientované kolem jednotlivých seskupení umělců: prostředí Rough Trade a 2 Tone a spřízněných skupin, které ke zmíněným dvěma labelům nepatřily. V jiných případech jsem spároval dva soubory pro jejich přímé vztahy a/nebo opět určitou spřízněnost: v Pop Group a Slits se objevovovala stejná jména a v jednu chvíli je nahrávala stejná společnost. Wire a Talking Heads sice takové vazby nepojily, přesto však tak nějak patří k sobě. Protože sledujeme děj každého minipříběhu od jeho nejranějších počátků až k závěru (nebo k bodu, ve kterém mi přišlo nejvhodnější skončit), *Roztrhej to a začni znova* postupuje kupředu stylem tři kroky vpřed, dva kroky zpátky. Celkově však každá nová kapitola začíná o něco dále na historické časové ose než ta předchozí a události popisované ke konci knihy se odehrávají v letech 1983–4. Abyste se plně vžili do uceleného toku času, pročtěte si časovou osu v závěru knihy a nechte se unést hustotou souběžného dění na postpunkové scéně.

Punk mě v podstatě úplně minul. V té době mi táhlo na čtrnáct, vyrůstal jsem v malém městě v hrabství Hertfordshire, ze kterého se za prací muselo dojíždět jinam, a na rok 1977 a všeho kolem něho mám jen mlhavé vzpomínky. Matně si vybavuji fotografické dvojstrany v novinové nedělní barevné příloze s punkery s vlasy vyztuženými do špičky, ale to je opravdu všechno. Jednoduše jsem *vůbec nezaznamenal*, že Pistols mluvili v televizi sprostě, že jejich píseň ‚God Save the Queen' napadala stříbrné jubileum nástupu Alžběty II. na trůn, že se celá kultura otřásala v základech. Co mě tenkrát *opravdu zajímalo* – no, to se tak trochu ztrácí v mlze. Bylo to v roce 1977, kdy jsem se chtěl stát karikaturistou? Nebo mě právě v té době chytla science fiction a já trávil čas systematickým prokousáváním zásobou knih od Ballarda, Pohla a Dicka v místní knihovně? Co vím ale jistě, pop music do mého vědomí zasahovala jen stěží.

Můj mladší bratr Tim se k punku dostal dřív než já. Pro mě to byl tehdy jen příšerný rámus, který mi do pokoje pronikal skrz zeď. Když jsem si už po nevím kolikáté šel na hluk stěžovat, nejspíš jsem se v Timově pokoji zdržel. Nejdřív mě zaujala sprostá slova (koneckonců *bylo* mi čtrnáct): Johnny Rotten se svým „Fuck this and fuck that / Fuck it all and fuck the fucking brat" („Ser na tohle a ser na tamto / Ser na všechno a ser na toho zasraného spratka"). Víc než samotné sprosťárny to však byla úpornost a zloba v Rottenově přednesu – to jeho úderné fuckování, démonicky škodolibá radost z převalujícího se „r" ve slově „brrrrrrrat". Už bylo napsáno nesčetně pečlivě zdůvodněných tezí, vysvětlujících sociokulturní podstatu punkového hnutí, ale chceme-li být opravdu upřímní, přitažlivost punku spočívala z velké části v jeho naprosto obludném *zlu*. Například nechutnost Devo – do té doby jsem neslyšel nic, co by tak nahánělo husí kůži a bylo tak vulgární jako jejich raný singl vydaný firmou Stiff ‚Jocko Homo' / ‚Mongoloid', který k nám domů přinesl jeden mnohem znalejší kamarád.

Když jsem někdy v polovině roku 1978 propadl Pistolím a ostatním, netušil jsem, že celá scéna je oficiálně „mrtvá". Pistols se dávno rozpadli, Rotten založil Public Image Ltd. Protože mě zajímaly úplně jiné věci a zrod, život a smrt punku jsem promeškal, mazaně jsem přeskočil jeho oplakávání – ta rána, kterou pocítil v roce '78 každý, kdo byl u toho a prožíval vzrušující dění v roce '77, mě minula. Celou scénu jsem objevil až v době, kdy se začala znovu probouzet a zakrátko se dostala do povědomí jako „post punk" – což je téma této knihy.

Poslouchal jsem tedy desku *Germ Free Adolescents* od X-Ray Spex, ale také první album PiL, *Fear of Music* od Talking Heads a *Cut* od Slits. Zaplavila mě mohutná, oslňující vlna vzrušení. Hudební historici oslavují chvíle, kdy se podaří být na správném místě ve správný čas: ty kritické momenty a místa, kdy a kde se rodí revoluce. Což je pro nás, uvízlé někde na předměstí či v maloměstě, dost těžké. Tato kniha je určena těm – a je o těch –, kteří nebyli ve správný čas na správném místě (v případě punku v Londýně a New Yorku zhruba v roce 1976), ale kteří přesto odmítli uvěřit, že je po všem dřív, než se mohli sami přidat.

Všichni mladí mají biologické právo být vzrušeni dobou, ve které žijí. Když máte velké štěstí, tato hormonální naléhavost se časově shodne s revoltou dané doby – a vaše vrozená adolescentní potřeba nechat se něčím ohromit a něčemu uvěřit se projeví v období objektivní hojnosti. Nejlepší léta post punku – polovina dekády od roku 1978 do roku 1982 – taková byla: byl to čas *hojnosti*. I když jsem se od té doby dokázal nadchnout pro leccos, už nikdy to nebylo tak bezmezné nadšení jako tehdy. Rozhodně jsem se v žádné jiné době nesoustředil tak bezvýhradně na přítomnost.

Zpětně si vybavuji, že jsem si nekoupil *jedinou* starou desku. Proč taky? Vycházelo tolik nových desek, které jste prostě museli mít, že zkrátka neexistoval myslitelný důvod hrabat se v minulosti. Od kamarádů jsem si nahrál na kazety bestofky Beatles a Stounů a měl jsem desku s výběrem Doors *Weird Scenes Inside the Goldmine*, ale to bylo všechno. Částečně to bylo proto, že tenkrát neexistovala kultura reedic, jimiž jsme dnes zaplaveni, nahrávací společnosti dokonce záznamy natočených alb *mazaly*. Výsledkem bylo, že značná část nedávné minulosti byla prakticky nedostupná. Ale hlavně to bylo proto, že nebyl čas nostalgicky se ohlížet k něčemu, co jste nikdy neprožili. Tolik se toho dělo právě teď!

V té době jsem to tak nebral, ale zpětně vzato se roky 1978–82 jako výrazné popkulturní období vyrovnají legendární době mezi lety 1963 a 1967, všeobecně známé jako „šedesátá léta“. Pokud jde o ohromné množství vzniklé skvělé hudby, ducha dobrodružství a idealismu, jenž tuto hudbu naplňoval, a to, jak se hudba zdála být neoddělitelně svázaná s politickým a společenským neklidem tehdejší doby, se postpunková éra bez diskuze létům šedesátým vyrovná. Podobná byla i směs očekávání a úzkosti, posedlost vším novým a futuristickým spojená s obavou, co budoucnost přinese.

Ne že bych byl kdovíjaký vlastenec nebo tak něco, ale nelze nevidět, že Británie ovládla popové vlny jak v šedesátkách, tak v době post punku. Proto se tato kniha zaměřuje na Británii, plus americká města s výraznou punkovou scénou: dvojici bohémských hlavních měst New York a San Francisco, postindustriální „dreadzones“ Cleveland a Akron v Ohiu, univerzitní města Boston, Massachusetts či Athens v Georgii. (Z důvodů zachování zdravého rozumu a omezeného prostoru jsem se s lítostí rozhodl nepouštět do evropského post

punku nebo do australské fascinující, leč těžce undergroundové scény. Výjimku tvoří několik zásadních souborů, například DAF, Einstürzende Neubauten a Birthday Party, které významně ovlivnily anglo-americkou rockovou kulturu.) Na rozdíl od Velké Británie, kde jste mohli slyšet Fall a Joy Division v celostátním rozhlasovém vysílání a kde skupiny tak extrémní jako PiL bodovaly v Top 20 a jejich skladby se prostřednictvím televizního pořadu *Top of the Pops* dostaly do deseti milionů domácností, stál v Americe punk i post punk viditelněji mimo hlavní proud.

K napsání této knihy mě vedly subjektivní i objektivní důvody. Nejdůležitější z těch druhých jmenovaných je fakt, že postpunková éra je historiky vážně opomíjena. Existují hromady knih, zabývajících se punk rockem a událostmi v letech 1976–7, ale prakticky nic o tom, co bylo dál. Popisy historie punku obvykle končí jeho „smrtí" v roce 1978, odvozené od sebedestrukce Sex Pistols. Radikálnější nebo nedbalé popisy – televizní pořady na téma historie rocku jsou obzvláště trestuhodné – naznačují, že mezi deskami *Never Mind the Bollocks* a *Nevermind*, mezi punkem a grungem, se nic skutečně významného neudálo. Dokonce i po boomu nostalgie po osmdesátých letech se na tuto dekádu často hledí jako na pustinu, oživenou jen nekonvenčním Princem či Pet Shop Boys a po zásluze i R.E.M. a Springsteenem. Zvlášť raná osmdesátá léta jsou stále považována za zónu nevkusně okázalé, afektované komedie – období charakterizované neohrabanými, rádoby efektními pokusy o video jako uměleckou formu, anglickými zmalovanými marnivci se směšnými účesy a syntezátory. Občas se někde objevily střípky příběhu post punku, obvykle v biografiích konkrétních kapel, ale nikdo se nepokusil načrtnout celkový obraz a zachytit post punk takový, jaký byl: nezávislá kultura, která byla sice roztříštěná, ale přesto sdílela společnou víru, že hudba může a má měnit svět.

Přes veškerou snahu o nezaujatost a objektivitu mám za to, že „doznívání" punku až do roku 1984 bylo hudebně *mnohem* zajímavější než to, co se odehrávalo v období 1976–7, když punk předváděl svůj rokenrolový revival s návratem ke kořenům. I z hlediska širšího kulturního vlivu je pravděpodobné, že nejprovokativnější důsledky punku se ukázaly až dlouho po jeho domnělém zániku. To je příspěvek této knihy do diskuze: názor, že revoluční proudy v popkultuře mívají nejširší dopad až poté, co už je onen „moment" údajně pryč, kdy se myšlenky šíří od městských bohémských elit a hipsterských part, kterým původně „patřily", a putují na předměstí a do malých měst. Například neoficiální kultuře a radikálním myšlenkám šedesátých let se dostalo mnohem většího uznání v mainstreamu první poloviny sedmdesátých let, kdy se dlouhé vlasy a užívání drog staly běžným, a kdy do popkultury pronikl v podobě filmů a televizních inscenací ukazujících „nezávislé ženy" feminismus.

Dalším objektivním důvodem pro napsání této knihy bylo, že v poslední době dochází k obrovskému oživení zájmu, kdy se objevují kompilace a reedice archivního post punku, a vzniká spousta nových kapel, které vycházejí

z postpunkových subžánrů no wave, punk funku, mutant diska a industriálu. A konečně je tu mladá generace, která tuto dobu nepamatuje – někteří nebyli v roce 1984, kterým tato kniha končí, ještě na světě – a kterou toto období silně fascinuje. Jelikož byl post punk tak dlouho opomíjen, stal se jedním z mála nevyužitých zdrojů retro průmyslu a vyvolal zlatou horečku.

Subjektivní důvod číslo jedna pro napsání této knihy je má vzpomínka na toto období jako čas nebývalé hojnosti, zlatý věk novosti a přítomného okamžiku, kdy jste měli pocit, že uháníte velkou rychlostí do budoucnosti. Subjektivní důvod číslo dvě se víc týká současnosti. Když jako rockový publicista dosáhnete určitého věku, začnete se ptát, jestli všechna ta duševní a emocionální energie, kterou jste do psaní o hudbě investovali, byl opravdu chytrý tah. Není to vyloženě krize sebedůvěry, ale nahlodání jistoty. V mém případě mě to přimělo zamyslet se, kdy přesně jsem se rozhodl zabývat vážně hudbou. Co mě přimělo uvěřit, že hudba může pro člověka tolik znamenat? Jistěže to bylo tím, že jsem vyrůstal v postpunkové éře. Na současnou dráhu mě poslal téměř simultánní dvojitý úder v podobě *Bollocks* od Sex Pistols a *Metal Boxu* od PiL. Ale formovaly mě také články v britském hudebním tisku v době, kdy tato alba vycházela, a také další podobné desky – články, které týden co vzrušující týden zkoumaly a testovaly, jak vážně dokážete brát hudbu (což je debata, která pokračuje dodnes v jiných podobách a na jiných místech).

Takže tato kniha je zčásti vypořádáním se s mým mladším já. A odpověď, na kterou jsem přišel, je...

PROLOG: Nedokončená revoluce

„Sex Pistols zpívali: ‚Není žádná budoucnost.'
Budoucnost však přesto *je* a my se ji snažíme vytvořit."

Allen Ravenstine, Pere Ubu, 1978

Během léta roku 1977 se punk stal parodií sama sebe. Mnoho z jeho původních příznivců cítilo, že to něco bez omezujících hranic a plné nejrůznějších možností zdegenerovalo do obchodního vzorce. A co hůř, to cosi se ukázalo být omlazující injekcí v paži zavedeného nahrávacího průmyslu, který punkeři doufali svrhnout. Kam teď dál?

Bylo to v tomto bodě, kdy se v křehké shodě na punku, panující mezi dělnickou mládeží a umělecky založenými bohémy ze středních vrstev, začala objevovat trhlina. Na jedné straně tu byli populističtí „real punks" („skuteční punkeři", později se vyvinuli do scény Oi!), kteří věřili, že hudba má zůstat přístupná a jednoduchá, a má být naštvaným hlasem ulice. Na druhé straně tu byl předvoj, jenž vešel ve známost jako „post punk", který nevnímal rok 1977 jako návrat k dřevnímu rokenrolu, ale jako příležitost k odpoutání se od tradice a který definoval punk jako potřebu neustálé změny.

Oi! a jeho blízký americký protějšek „hardcore" si zaslouží samostatné knihy (vlastně už nějaké mají: *Cranked Up Really High* od Stewarta Homea a nejrůznější rozhovory na téma hardcoru). Tato kniha je však oslavou post punku: kapel PiL, Joy Division, Talking Heads, Throbbing Gristle, Contortions či Scritti Politti, které se upsaly naplňování punkové nedokončené hudební revoluce a s využitím elektroniky, noiseu, dubu, reggae, diska, jazzu a klasické avantgardy zkoumaly nové zvukové možnosti.

Někteří tradicionalisté obviňovali tyto experimentátory z nepřímého návratu k nešvaru, který chtěl punk původně zničit: artrockovému elitářství. A je pravda, že značná část postpunkových hudebníků měla za sebou studia na uměleckých školách. Například prakticky celou newyorskou scénu no wave tvořili výtvarníci, filmoví tvůrci, básníci a performeři. Gang of Four, Cabaret Voltaire, Devo, Wire, Raincoats, DAF... to je jen hrstka kapel, které založili výtvarníci nebo absolventi designu. Zvlášť v Británii už dlouho fungují umělecké školy jako státem dotovaná bohémská čtvrť, kde se dělnická mládež, příliš vzpurná pro fyzickou práci, mísí s omladinou ze střední třídy, která si ráda hraje na chudé a se svou nezvladatelností se nehodí pro kariéru ve středním managementu. Po promoci se mnozí dají ve snaze po udržení „experimentálního životního stylu", jehož si užívali během studií, na pop music, ale jenom někteří se jí uživí.

Samozřejmě ne každý postpunkový hudebník navštěvoval uměleckou školu nebo vůbec vysokou. Mnoho zásadních osobností britského post punku pochází

z nejasné zóny, v níž se vyšší dělnická třída přelévá do nižší střední třídy. Tak třeba John Lydon a Mark E. Smith z Fall odpovídají se svým útržkovitým, ale do široka rozkročeným sebevzděláním syndromu antiintelektuálského intelektuála, který je sice obdivuhodně sečtělý, ale opovrhuje akademickým prostředím a je nedůvěřivý vůči „umění" ve všech institucionalizovaných formách. Ale vážně, co by mohlo být bohémštější než chtít zničit umění rozbitím hranice, která ho udržuje odtržené od každodenního života?

Těch sedm postpunkových let od začátku roku 1978 do konce roku 1984 bylo svědkem systematického plundrování modernistického umění a literatury dvacátého století. Celé toto období působí jako snaha znovu přehrát každé významnější modernistické téma a postup s využitím popu jako média. Cabaret Voltaire si vypůjčili jméno od dadaistů, Pere Ubu převzali to své od Alfreda Jarryho. Talking Heads proměnili zvukovou báseň dadaisty Huga Balla v taneční skladbu ve stylu tribal diska. Gang of Four, inspirovaní Brechtovými a Godardovými zcizovacími efekty, se snažili dekonstruovat rock, přestože jejich hudba měla ten správný rockový náboj. Texty vstřebávaly radikální sci-fi Williama S. Burroughse, J. G. Ballarda a Philipa K. Dicka a uplatňovaly se v nich techniky koláže a střihu, kdy se náhodně prohazují jednotlivé části textu. Marcel Duchamp, kterého zpopularizovalo v šedesátých letech hnutí Fluxus, byl patronem no wave. Výtvarná podoba obalů desek v daném období ladila s neomodernistickými ambicemi textů a hudby a s grafickými designéry Malcolmem Garrettem nebo Peterem Savillem a labely Factory či Fast Product, čerpala z konstruktivismu, směru De Stijl, Bauhausu, Johna Heartfielda a manifestu *Die neue Typographie*. Toto horečné plenění archivů modernismu vyvrcholilo s odpadlickým popovým labelem ZTT – což je zkratka pro Zang Tuum Tumb, úryvek italské futuristické poezie psané v próze – a jeho konceptuální skupinou Art of Noise, pojmenovanou na počest manifestu futuristické hudby Luigiho Russola.

Kdybychom chápali výraz „modernistický" volněji, tak byly postpunkové kapely zcela oddány myšlence tvorby moderní hudby. Byly si naprosto jisté, že rock se má kudy ubírat a že má před sebou zcela novou, ještě neobjevenou budoucnost. Z pohledu postpunkových pionýrů punk selhal, protože se pokusil svrhnout rockovou starou vlnu s použitím konvenční hudby (rokenrolu padesátých let, garážového punku, hnutí mod), která *předcházela* veleúspěšným dinosaurům Pink Floyd či Led Zeppelin. Protagonisté post punku se vydali na cestu s vírou, že „radikální obsah vyžaduje radikální formu".

Dost zvláštním vedlejším produktem přesvědčení, že rokenrol se dávno přežil, bylo obrovské množství nadávek na Chucka Berryho. Berry, zásadní zdroj punk rocku, jehož způsob hraní tolik ovlivnil Johnnyho Thunderse a Stevea Jonese, se stal negativním prubířským kamenem a jeho jméno sloužilo jako odrazující příklad. Snad první ukázka berryfobie se objevuje už na demonahrávce Sex Pistols, exhumované na soundtracku *Great Rock 'n' Roll Swindle*. Kapela začíná

jamovat na téma skladby ‚Johnny B. Goode'. Johnny Rotten – nepřiznaný estét skupiny, který později založí příkladně postpunkové Public Image Ltd – zprvu vlažně drmolí nápěv a pak zasténá: „Do hajzlu, to je *příšerný* ... Stopni to, to je fakt k posrání ... AAARRRG!" Lydonovu zavytí, kdy už toho má plné zuby – zní jako by se dusil mrtvým zvukem, jenž se mu vzpříčil v krku –, přitakávala spousta postpunkových skupin: Cabaret Voltaire si například stěžovali, že „rocková hudba nespočívá v omílání riffů Chucka Berryho".

Postpunkový panteon kytarových inovátorů upřednostňoval před do kola opakovanými kytarovými klišé či bluesovými akordy strohost, čistou a pronikavou ostrost. Ve velké většině se s výjimkou krátkých výbuchů sólové kytary, začleněných do rytmičtějšího hraní, vyhýbali sólům. Kytaristé David Byrne z Talking Heads, Martin Bramah z Fall nebo Viv Albertineová ze Slits dávali před „opulentním" zvukem přednost „střídmé doprovodné kytaře" a často se inspirovali reggae nebo funkem z éry po Jamesi Brownovi. Tímto kompaktnějším, od zbytečností oproštěným stylem hraní však ještě nebyla zvuková palety úplná. Kapely se také snažily o novátorský přístup ke struktuře své hudby. Skupiny Devo, XTC nebo Wire, inspirované sólovými alby Briana Ena či rozeklaným kubistickým r&b Captain Beefhearta, narušily plynulý tok své hudby pauzami, antigroovovým přístupem – nervózním, roztěkaným stylem, který publicista Miles z *New Musical Expressu* překřtil na „geometrický škubavý quickstep".

Ovšem nejen kytara se vzepřela starým pořádkům: na výzvu k obnově rockové hudby odpověděly všechny nástroje. Bubeníci Hugo Burnham z Gang of Four, Steve Morris z Joy Division, Budgie z Banshees a bubenice Palmolive z Raincoats se vyhnuli klišé tvrdého rocku a vyvinuli nové rytmické figury, které byly přímočařejší a často působily jakoby „převráceně". Přechodové bubny obvykle sloužily jako plynulý „tribální" pohon. Basa opustila svou dosud nenápadnou podpůrnou roli a stala se v podstatě rovnocenným sólovým nástrojem, plnícím melodické funkce, aniž by však ztrácela drajv. V tomto ohledu se postpunkoví basisté snažili dohnat a předehnat inovace Sly Stonea a Jamese Browna a učili se od tehdejšího roots reggae a dubu. Se svojí snahou o dosažení militantního a agresivně monolitického zvuku se punk většinou očistil od vlivů „černé" hudby v rocku a zpřetrhal hudební vazby na r&b, a zároveň odmítl disko jako únikovou, bezobsažnou zábavu. V roce 1978 už se však v postpunkových kruzích začal šířit koncept nebezpečné taneční hudby, jemuž se začalo říkat „zvrhlé disko" a „avant-funk".

Spolu se smyslností a rytmem taneční hudby odmítl punk i veškeré rockové směry s předponou (jazz rock, country rock, folkrock, classical rock atd.), které se množily na počátku sedmdesátých let. Punkerům tyto škatulky zaváněly předváděním vlastní virtuozity, bezcílně bloudícími jam sessiony, nábožnými otřepanými frázemi v duchu hippies o tom, že „všechno je to hudba, člověče". Punk se proti tomuto povadlému eklekticismu, hlásajícímu „odevšad lze

brát“, vymezil, a nabídl důrazný purismus. Zatímco všechny „fúze“ zůstaly jen zpochybněnými teoriemi, post punk ohlašoval novou etapu pohledu mimo vymezené rockové mantinely – ovšemže do černé Ameriky a na Jamajku, ale také do Afriky a dalších oblastí –, a předznamenal tak pozdější „world music“.

Post punk také obnovil mosty k vlastní minulosti rocku, jejíž rozsáhlé oblasti byly prohlášeny za nepřístupné, když punk vyhlásil rok 1976 za rok nula. Během tohoto procesu vznikl mýtus, který dodnes leckde přetrvává: představa předpunkového období v raných sedmdesátých letech jako pustiny. Ve skutečnosti to bylo jedno z nejbohatších, nejrozmanitějších období v rockové historii. Postpunkové skupiny zpočátku jen váhavě znovuobjevovaly ono bohatství (konec konců, nikdo nechtěl být obviněn, že je převlečený krypto-hippie nebo progresivní rocker) a čerpaly inspiraci u extravagantnější podoby glam rocku (Bowieho a Roxy Music), u excentriků vybočujících z rockových hranic, Beefhearta a podobně, a v některých případech i u ostřejšího prog rocku (Soft Machine, King Crimson, dokonce i u Zappy). Můžeme snad říci, že post punk *byl* „progresivní rock“, jen drasticky zredukovaný a oživený, se vkusnějšími účesy a střídmějším přístupem (bez okázalé virtuozity). Ze zpětného pohledu se právě punk rock jeví jako historická odchylka – návrat s uklizeným stolem k prostému rokenrolu se nakonec ukázal být letmým výkyvem v jinak neporušené kontinuitě art rocku, který zahrnoval sedmou dekádu jako celek.

Po pravdě řečeno, některé z určujících postpunkových skupin – Devo, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, This Heat – byly předpunkovými entitami, existujícími v té či oné formě už několik let před debutovým albem Ramones z roku 1976. Punk postavil na hlavu dosud platná estetická měřítka, takže cokoliv abnormálního nebo extrémního náhle dostalo šanci, čímž uvedl nahrávací průmysl do zmatku a velké společnosti začaly být postupně přístupnější novým podnětům. Touto prolomenou zdí zavedeného byznysu pronikly dovnitř nejrůznější obskurní freakové a chytli se příležitosti získat širší publikum.

„Art rock“, jemuž post punk slíbil věrnost, měl ale různé podoby. Nebyly to pokusy prog rocku o skloubení zvuku elektrických kytar s klasickou instrumentací devatenáctého století ani jeho sáhodlouhé kompozice, nýbrž jeho linie řídící se pravidlem, že „méně je více“, která se táhne od Velvet Underground ke krautrocku a intelektuálnějšímu glamu. Některé hipstery provedla „pustinou“ sedmdesátých let hudba, kterou tvořila společnost spřízněných duší – Lou Reed, John Cale, Nico, Iggy Pop, David Bowie, Brian Eno – a kterou spojovalo někdejší hraní s Velvety anebo čerpala z jejich odkazu. Tito umělci spolu v daném období často v různých kombinacích spolupracovali. Tak třeba Bowie byl nějakým způsobem ve styku s téměř všemi jmenovanými, ať už produkoval jejich desky nebo s nimi přímo spolupracoval. Byl spojujícím článkem, největším rockovým diletantem: stále zkoušel něco nového, bez ustání kráčel kupředu. Nikdo jiný nebyl takovou inspirací pro postpunkový charakter neustálých změn.

Rok 1977 byl jistě rokem debutu Clash a alba Pistols *Never Mind the Bollocks*, ale postpunková hudba byla ve skutečnosti mnohem hlouběji ovlivněna čtyřmi alby, vydanými ve stejném roce a spojenými s Bowieho jménem: jeho vlastními *Low* a *Heroes* a *Idiotem* a *Lust for Life* Iggyho Popa, která obě produkoval. Tato úžasná série alb, jež byla všechna nahrána v Berlíně, nesmírně ovlivnila posluchače, kteří už pomalu tušili, že se punk rock začíná zamotávat do opakování pořád toho samého. Bowieho a Iggyho alba naznačila odklon od amerického rocku směrem k Evropě a chladnému, střízlivému zvuku podle vzoru teutonských „motorických" rytmů Kraftwerk a Neu!, soundu, v němž zastávaly syntezátory stejnou roli jako kytary. V rozhovorech mluvil Bowie o svém přestěhování do Berlína jako o pokusu odpoutat se od Ameriky, a to jak hudebně (z hlediska soulu a funku, které formovaly jeho album *Young Americans*), tak duchovně (útěkem z nejisté dekadence rockové scény v Los Angeles, do níž lze lehce zabřednout, ale hůř se z ní vymanit). Album *Low*, poučené touto Bowieho úmyslnou dislokací a sebeodcizením, korespondovalo s původním pracovním názvem *New Music Night and Day*, zvlášť na úžasné druhé straně, suitě se soumračně temnou instrumentální atmosférou a roztouženým, jakoby středověkým chorálem beze slov. Bowie o albu *Low* řekl, že bylo reakcí na jeho zkušenost: „Když jsem viděl Východní blok, a jak v něm přežívá východní Berlín… To bylo něco, co se nedalo vyjádřit slovy. Spíš to vyžadovalo *textury*." Proto se v průběhu tvorby *Low* a *Heroes* obrátil na Ena, strukturologa par excellence, jako na svého mentora a pravou ruku. Eno, v té době už díky syntezátorovému hlučení v Roxy Music a sólovým albům, předznamenávajícím novou vlnu, postpunková ikona, se bezprostředně po Bowieho berlínských albech stal jedním z největších producentů té doby. Zdokumentoval newyorskou scénu no wave a pracoval s Devo, Talking Heads, Ultravox a mnohem později i s U2 (Bono si zavtipkoval: „Některé kapely chodily do umělecké školy, my jsme chodili k Brianu Enovi").

Bowieho a Enovo nové evropanství souznělo s postpunkovým pocitem, že Amerika – nebo alespoň *bílá* Amerika – je politicky a hudebně nepřítelem. Pokud šlo o současnou inspiraci, post punk hleděl dál než do domoviny rokenrolu: do městské černé Ameriky, na Jamajku a do Evropy. Pro mnoho vyznavačů post punku nebyly nejvýznamnějšími singly roku 1977 ‚White Riot' či ‚God Save the Queen', ale ‚Trans-Europe Express' od Kraftwerku, metronomicky přesný, metalický žalozpěv na průmyslovou éru, a trhák Donny Summer ve stylu eurodiska s nádechem porna ‚I Feel Love', produkovaný Giorgiem Moroderem, skladba tvořená téměř beze zbytku syntetickými zvuky. Moroderovo elektronické disko a poklidný synthpop Kraftwerk vyvolávaly zářivou vizi nové Evropy – moderní, kupředu hledící a ryze postrockové v tom smyslu, že naprosto nic nedluží americké hudbě. Pro nováčky Human League či Soft Cell se myšlenka, že syntezátory, sekvencery a strojové rytmy nabízejí možnost autentické neamerické zvukové identity, ukázala být nesmírně lákavou.

Černé rytmy, evropská elektronika, jamajské produkční kouzelnictví: to byly souřadnice pro postpunkovou radikalizaci formy. Ale co s radikálním *obsahem*? Přístup punku k politice – nelíčený vztek či protest formou politické propagandy – připadal postpunkové avantgardě přehnaně prvoplánový nebo příliš moralizující, takže se snažila vyvinout sofistikovanější a ne tak přímočaré metody. Gang of Four a Scritti Politti vyměnili otevřenou výpověď a veřejné odsuzování za písně, v nichž odhalovali a pojmenovávali mechanismy moci v každodenním životě: konzumerismus, sexuální vztahy, soudné představy o tom, co je přirozené nebo „zřejmé", způsoby, jakými zdánlivě spontánní, nejvnitřnější pocity vlastně určují mocnější síly. Heslem dne se stalo „o všem pochybuj" v těsném závěsu s „osobní je politické". Ale ve stejné době zároveň nejkritičtější z těchto skupin razily heslo „politické je osobní" – jak aktuální události a jednání vlád pronikají do každodenního života a objevují se v osobních snech a nočních můrách každého jednotlivce.

Když došlo na politiku v obvyklém smyslu – svět demonstrací, osobní angažovanosti, organizovaných nátlakových akcí –, projevoval se post punk vlažněji. Studenti umění i autodidakti si spíš cenili individualismu. Jakožto bohémským nonkonformistům jim příliš neseděly výzvy k solidaritě či sledování stranické linie. Na nezaobalenou řečnickou demagogii přehnaně zpolitizovaných skupin Tom Robinson Band či Crass pohlíželi jako na příliš doslovnou a neestetickou, a na jejich sebestředné mentorování buď jako na povýšené vůči posluchačům, nebo jako na nesmyslné cvičení v kázání obráceným na víru. Zatímco většina britských postpunkových skupin se účastnila turné hnutí Rock proti rasismu i tehdejších festivalů, byly vůči samotnému RPR i jeho sesterské organizaci Protinacistická liga ostražité a podezřívaly je, že tvoří tenkou zástěrku militantní levičácké Socialistické dělnické strany (pro níž byla hudba pouhým nástrojem radikalizace a mobilizace mládeže). Ve stejné době zdědil post punk sny punku o vzkříšení rockové hudby jako síly, která dokáže změnit ne-li svět, pak alespoň vědomí jednotlivých posluchačů. Především se však tento radikalismus projevoval rovnocenně v textech i zvuku a hudba nesloužila jako pouhá základna pro agitaci a propagandu. Co se týká slov, jejich podvratný potenciál patřil k jejich formálním estetickým vlastnostem (to znamená, jak inovační byly z hlediska jazyka či narativu) a nebyla pouhým „poselstvím" nebo kritikou, které obsahovala.

Post punk byl obdobím úžasného experimentování s texty a vokální technikou. Mark E. Smith z Fall vymyslel jakýsi severoanglický magický realismus, který míchal průmyslovou špínu s nadpřirozenem a tajemnem, vyjádřený jedinečným monotónním přednesem někde mezi amfetaminem podpořeným řevem a alkoholem popleteným vyprávěním. Zmatený neurotický zpěv, charakteristický pro Davida Byrnea, dokonale vyhovoval jeho ironickému, suchému zkoumání rocku vzdálených témat zvířat, byrokracie, „budov a jídla". Mark Stewart z Pop Group vykřikoval jako nějaký kříženec Antonina Artauda

a Jamese Browna zaklínadla v duchu imagistických básníků. Bylo to také období rozkvětu osobitého ženského výrazu a dříve neslýchaných stanovisek a nelibozvučných tónů Slits, Lydie Lunch, Ludus a Raincoats. Ostatní zpěváci s vlastními texty – Ian Curtis z Joy Division, Howard Devoto z Magazine, Paul Haig ze skupiny Josef K – byli nasáklí přízračným neklidem a ochromující úzkostí Dostojevského, Kafky, Conrada a Becketta. Jejich písně, tříminutové miniromány, se potýkaly s klasickými existencialistickými pochybnostmi: bojem a utrpením „vlastního já", láskou versus odloučením, absurditou existence, lidskou schopností zvrácenosti a zášti a věčným tématem: „Sebevražda – k čertu proč *ne*?"

Není náhoda, že se pochmurnými epicentry britského post punku stala upadající průmyslová města na severu Anglie, Manchester a Sheffield. Kapely s podobnými myšlenkami v textech a přístupem ke zvuku vznikaly v Clevelandu v Ohiu (kdysi impozantním, ale nyní nemocném srdci amerického rezavého pásu*) a v Düsseldorfu (centrem silně průmyslového regionu Porúří). Souběžně, ale jiným způsobem používaly Pere Ubu v Clevelandu, Human League a Cabaret Voltaire v Sheffieldu, Joy Division v Manchesteru a DAF v Düsseldorfu syntezátory. V různé míře se všichni potýkali jak s problémy, tak s možnostmi lidské existence ve světě stále více ovládaném technologiemi. Protože vyrůstaly ve městech s jizvami na těle i na duši, způsobenými násilným přechodem z tradičních venkovských zvyků k nepřirozenému rytmu průmyslového života v devatenáctém století, měly tyto skupiny velmi dobré předpoklady k hloubání nad dilematem odcizení versus adaptace ve věku strojů.

Přestože byla tato nyní *post*industriální města celá opráskaná a rozpadala se, bylo možné – či snad *nezbytné* – estetizovat jejich panoramata rozpadu. Postpunkové skupiny objevily dva spisovatele v tomto ohledu zvlášť inspirující. Prvním byl Anthony Burgess a jeho román z roku 1962 *Mechanický pomeranč*, zasazený do Británie blízké budoucnosti, v němž vystupují potulné gangy mladých mužů někde na pomezí skinheadů a punkerů, zlovolní dandyové, kteří žijí jen bezdůvodně krutým násilím. Jak kniha, tak filmová verze Stanleyho Kubricka z roku 1970 zachycuje deprimující behaviorální geografii nové Británie, vytvořené „vizionářskými" urbanisty a brutalistickými architekty, kteří byli v kurzu v šedesátých letech – samé sídlištní věžáky, temné podchody, betonové chodníky a lávky pro pěší. Stejná zjizvená městská krajina posloužila jako pozadí – ale v jistém smyslu i hlavní *postava* – v klasické trilogii J. G. Ballarda ze sedmdesátých let *Bouračka*, *Betonový ostrov* a *Věžák*. Stejně tak Ballardovy ranější povídky a katastrofické romány obsedantně kouzlí z pohledů na pusté kulisy strašidelnou, odlidštěnou krásu – opuštěná letiště, nepoužívané střelnice, vypuštěné nádrže, vylidněná města. V rozhovorech se Ballard rozplýval nad „magií a poezií, jaké člověk cítí při pohledu na smetiště se starými pračkami,

* Tzv. rezavý pás – průmyslová oblast na severovýchodě USA. (Pozn. překl.)

na vraky aut nebo na staré lodě tlející v nějakém nepoužívaném přístavu ... Tyto předměty obklopuje majestátní tajemství a kouzlo." Pere Ubu a Joy Division vytvořili hudbu, která tuto ballardovskou krásu zmaru jejich měst zachytila. Jejich hudbu sice formoval Cleveland a Manchester sedmdesátých let, ale nelze ji zcela redukovat na čas a místo, neboť existovala na pomezí historických a zeměpisných specifik a nadčasových, univerzálních obav a tužeb.

Postpunková éra se překrývá se dvěma odlišnými fázemi v britské a americké politice: středolevými vládami premiéra Jima Callaghana a demokratického prezidenta Jimmyho Cartera, které byly tehdy téměř současně odstaveny vzestupem Margaret Thatcherové a Ronalda Reagana, a došlo tak ke změně kurzu doprava, což předznamenalo dvanáct let konzervativní politiky v Americe a celých osmnáct let v Británii. Začátky post punku spadají do období paralýzy a stagnace levicově liberální politiky, která je považována za smrtelně ohroženou a neúspěšnou, a jeho konec do éry hospodářské politiky stále více zaměřené na zisk, s masovou nezaměstnaností a prohlubováním sociálních rozdílů.

Zejména z počátku, v letech 1978–80, měly tyto změny za následek silný pocit strachu a napětí. Británie byla svědkem opětovného vzkříšení krajně pravicových a neofašistických stran, a to jak jejich volebních preferencí, tak krvavého pouličního násilí. Ve studené válce znatelně přituhlo. V nejvýznamnějším britském hudebním časopise *New Musical Express* se objevil pravidelný sloupek „Plutoniové blondýny", věnující se rozmístění amerických raket s plochou dráhou letu v Británii. Singly ‚Breathing' od Kate Bush či ‚The Earth Dies Screaming' od UB40 přivedly strach z jaderné katastrofy do Top 20 a nespočet skupin – počínaje This Heat s jejich koncepčním albem *Deceit* a konče kapelou Young Marble Giants s klasickým singlem ‚Final Day' – zpíval o armageddonu jako o skutečném a bezprostředně hrozícím výhledu do budoucnosti.

Smutnou součástí tohoto období disidentské hudby je ochlazení vztahu k širší kultuře, která se otáčela čím dál víc doprava. Thatcherová a Reagan ztělesňovali masivní odpor proti neoficiální kultuře šedesátých let i proti tolerantním létům sedmdesátým. Post punk uváznul v jakémsi vnitřním exilu a snažil se vytvořit alternativní kulturu s vlastním systémem nezávislých labelů, distribuce i prodejen hudebních nosičů. Potřeba „naprosté kontroly" (o níž mohli Clash jen hořce zpívat v písni ‚Complete Control' a kterou přenechali obří společnosti CBS) vedla ke zrodu průkopnických nezávislých značek Rough Trade, Mute, Factory, SST, Cherry Red a Subterranean. Koncept „do-it-yourself" se šířil jako virus a způsobil všeobecnou nákazu samizdatovou kulturou – kapely si začaly samy vydávat desky, místní promotéři organizovali koncerty, zásluhou kolektivů muzikantů vznikaly prostory, kde mohly kapely vystupovat, a malé časopisy a fanziny se ujaly role alternativních médií. Nezávislé značky představovaly určitý druh antikorporátního minikapitalismu, založeného ani ne tak na levicové ideologii jako na přesvědčení, že velké značky jsou moc pomalé,

bez fantazie a příliš komerčně orientované na to, aby se zajímaly o zásadní aktuální dění v hudbě.

Post punk se zajímal o hudební politiku stejně jako o cokoliv v „reálném světě“. Jeho cílem bylo obejít nebo sabotovat rockové továrny snů, volnočasový průmysl, který odváděl energii a idealismus mládeže do slepé kulturní ulice a zároveň vytvářel korporátnímu kapitalismu obrovské zisky. Termín „rockismus“, který poprvé použila liverpoolská skupina Wah! Heat, se ujal jako zkratka pro soubor vyčpělých rutin, omezujících kreativitu a potlačujících překvapivost: produkčních praktik (třeba použití dozvuku, aby dal nahrávkám „živý“, koncertní zvuk), předvídatelných rituálů koncertních turné a pódiové rutiny (některé postpunkové kapely odmítaly hrát přídavky, jiné experimentovaly s multimédii a performacemi). Ve snaze o prolomení strnulosti zavedených rockových zvyklostí a probrání posluchačů k vědomí, překypoval post punk kritickými články s obsahem, přesahujícím rámec hudby, a minimanifesty: písně ‚Part Time Punks‘ kapely Television Personalities či ‚A Different Story‘ od Subway Sect popisovaly selhání punku nebo spekulovaly o budoucnosti.

Něco z postpunkového naléhavého sebeuvědomění mělo původ v radikálně sebekritické citlivosti konceptuálního umění sedmdesátých let, pro které byla rozprava o výtvarném díle stejně důležitá jako samotný umělecký objekt. Povaha hudby s přidanou hodnotou většiny post punku pomáhá vysvětlit mimořádnou sílu rockových periodik v dané době, v níž někteří kritici hráli podstatnou roli při utváření a směrování kultury jako takové.

Tato nová role hudebních tiskovin začala s punkem. Protože rozhlas a televize toto hnutí převážně odmítaly, protože mainstreamová tištěná média byla převážně nepřátelská a protože v určité chvíli bylo pro punkové kapely dokonce těžké vůbec živě vystupovat, byl britským hudebním týdeníkům přikládán obrovský význam. V letech 1978 až 1981 vycházela jednička na trhu *New Musical Express* v nákladech pohybujících se mezi 200 a 270 tisíci kusy, zatímco celkový prodej časopisů *Sounds*, *Melody Maker* a *Record Mirror* byl těsně nad 600 tisíci výtisky. Do toho započtěte neobvykle vysokou míru „předávek“ – každý výtisk obvykle četlo několik lidí – a nejspíš se dostanete k celkovému počtu dvou milionů čtenářů.

Punk mobilizoval obrovskou masu posluchačů, kteří hledali cestu vpřed a byli ochotni nechat se vést. Hudební tisk neměl pro tuto funkci prakticky žádného soupeře – měsíčníky typu *Q*, píšící o populární hudbě obecně, nebo stylové časopisy typu *Face* v té době ještě neexistovaly, a článků o popu bylo v seriózním tisku jako šafránu. Výsledkem bylo, že hudební týdeníky měly obrovský vliv a jednotliví žurnalisté – ti se zápalem pro věc a ti s mesiášským komplexem – požívali dnes sotva představitelnou prestiž a moc. Tím, že hudební kritici popisovali (a zveličovali) pojítka mezi jednotlivými skupinami a uveřejňovali nepsané manifesty následných hnutí nebo městských scén, mohli zintenzivnit a urychlit vývoj postpunkové hudby. Jon Savage prosazoval

v časopise *Sounds* od konce roku 1977 „new musick", industriálně-dystopickou sci-fi stránku post punku. Paul Morley v *NME* pokročil od mytologizace Manchesteru a Joy Division ke snění o konceptu nového popu. Garry Bushell, píšící pro *Sounds,* se stal demagogem-ideologem hnutí Oi! a real punk. Kombinace „aktivistických kritiků" a hudebníků s vyhraněnými názory, jejichž díla byla formou „aktivní kritiky", podnítila syndrom splašené evoluce: trend konkuroval trendu a každý nový vývoj byl rychle následován zpětnou reakcí nebo nějakou odbočkou. To všechno přispělo k pocitu skoku do budoucnosti, který v té době panoval, a současně urychlilo rozdrobení punku na rozhádané frakce.

Hudebníci a novináři se během tohoto období hodně přátelili – jejich spřízněnost snad pramenila z pocitu solidarity, v kulturní válce post punku se starou vlnou stáli na stejné straně, ale také z politických bojů dané doby. Role se posunuly: někteří novináři točili desky, hudebníci – David Thomas z Pere Ubu (pod pseudonymem Crocus Behemoth), Steven Morris z Joy Division, Steve Walsh z Manicured Noise – psali hudební recenze a články o hudbě. Protože se do post punku zapojilo tolik lidí, kteří původně nebyli muzikanti nebo přišli z jiných uměleckých oblastí, propast mezi těmi, kteří něco „dělali", a těmi, kteří to následně komentovali, nebyla zdaleka tak široká jako v éře před nástupem punku. Genesis P-Orridge z Throbbing Gristle se například sám popsal jako v prvé řadě píšící autor a myslitel a vůbec ne jako hudebník. Dokonce použil výraz „novinářský" jako *pozitivní* popisný termín pro dokumentaristický přístup TG k tvrdé postindustriální realitě.

Změny ve stylu a metodách psaní o rockové hudbě umocnily v postpunku pocit rychlého pohybu do odvážné nové éry. Hudební publicisté v raných sedmdesátých letech typicky míchali tradiční novinářské ctnosti (objektivitu, spolehlivé zpravodajství, hluboké znalosti) s „rokenrolovou" uvolněností a neformálností ovlivněnou novým žurnalismem. Tento rozpohybovaný, upovídaný styl, oživovaný módním slangem a odkazy na drogy a mladé zajíčky, doprovázenými spikleneckým pomrkáváním, post punku neseděl. A intelektuální pilíře starší rockové kritiky – pojetí revolty jako chlapské nevycválanosti, geniální bláznovství, kult pouliční věrohodnosti a autentičnosti – patřily mezi věci, které antirockistický předvoj pečlivě zkoumal a odsuzoval. Články nové generace hudebních publicistů, kteří převzali kormidlo – Morleyho, Savage, Iana Penmana, Jane Suckové, Davea McCullougha, Chrise Bohna, abychom zmínili jen ty nejvlivnější –, působily dojmem, že jsou ukuty ze stejného *materiálu* jako hudba, za kterou stály. Silná naléhavost a čisté linie jejich psaní odrážely střízlivost skupin Wire, Banshees nebo Gang of Four, stejně jako estetika designu obalů desek v té době zdůrazňovala výraznou geometrii s ostrými úhly a jednolitými plochami základních barev. Nová škola psaní o hudbě sloučila puritánství a hravost způsobem, který současně podkopával neformální tón staré rockové žurnalistiky a propichoval bublinu jeho jistoty – skryté povýšenosti a sebejistých teorií o podstatě rockové hudby.

Stejně tak přispělo k pocitu vstupu do nové éry i to, *o čem* kapely a novináři mluvili. Rozhovor s rockovou kapelou dnes tvoří seznam vlivů a referenčních bodů, takže životní příběh kapely se obvykle omezuje na cestu jejím vkusem. Tento druh „rocku pro sběratele desek" v postpunkové éře neexistoval. Kapely se samozřejmě odvolávaly na své inspirace, ale kromě toho je zajímalo tolik jiných věcí – politika, filmy, výtvarné umění, knihy. Některé politicky angažované kapely měly pocit, že mluvení o *hudbě* je požitkářské nebo příliš triviální, cítily povinnost hovořit o vážnějších tématech. To ve své době posílilo pojetí popu jako něčeho víc než jen kruhové výseče, izolované od ostatní reality. Tento vlažný přístup k diskusi o hudebních vlivech se odrazil v pocitu, že post punk se naprosto rozešel s tradicí. Zdálo se, že sluch a zrak kultury se neotáčejí zpět do minulosti, ale upínají se k budoucnosti, a kapely se vzájemně zběsile předháněly v tom, kdo vstoupí do osmdesátých let s několikaletým předstihem.

Post punk, oddaný svému poslání a stojící pevně v přítomnosti, vytvořil vzrušující pocit naléhavého spěchu. Nové desky vycházely jedna za druhou, co kus to klasika. A dokonce i nedotažené experimenty a „zajímavé nezdary" v sobě nesly silný utopistický náboj, byly součástí podnětné kolektivní debaty. Určité skupiny existovaly víc v rovině myšlenky než plně realizovaného nápadu, ale i tak přispěly jednoduše svou existencí a smysluplnými názory v tisku.

Mnoho kapel vzniklých v postpunkové éře následně slavilo mainstreamový úspěch: New Order, Depeche Mode, Human League, U2, Talking Heads, Scritti Politti, Simple Minds. Jiné „menší" nebo v té době „upozaděné" osobnosti dosáhly později úspěchu v jiném převleku: Björk, KLF, Beastie Boys, Jane's Addiction. Ale tato kniha rozhodně není historií psanou vítězi. Existují desítky kapel, které natočily přelomová alba, ale jediné, čeho dosáhly, je trvalý kultovní status a pochybná cena útěchy za to, že „ovlivnily" a staly se „referenčními body" megakapel alternativní scény devadesátých let minulého století (Gang of Four zplodily Red Hot Chili Peppers, Throbbing Gristle zasely sémě Nine Inch Nails a Talking Heads dokonce dodaly Radiohead jejich název). Spousta dalších kapel vydala jeden či dva úžasné singly a pak téměř beze stopy zmizela.

Kromě muzikantů existoval okruh podněcovatelů a bojovníků na kulturní frontě, aktivistů a ideologů, kteří zakládali labely, dělali kapelám manažery, stali se inovativními producenty, vydávali fanziny, pořádali koncerty a organizovali festivaly. Jeden opakující se motiv v této knize je stěžejní role obchodů s deskami, které v té době udávaly tón – Rough Trade v Londýně, Drome v Clevelandu v polovině sedmdesátých let, 99 Records v New Yorku. Od dob r&b padesátých let (v té době nazývaným „race music") až po raveovou kulturu let devadesátých představují obchody s deskami styčné body v neformálních sítích hudební kultury. Poskytují pracovní místa a inspiraci protloukajícím se muzikantům, fungují jako výměnné burzy informací, kde kapely vylepují inzeráty a odkud si fanoušci odnášejí letáky propagující koncerty. Taková prodejna dokonce funguje i jako rozhlasová stanice s omezeným dosahem,

kde si prodavači vytvářejí „playlisty“ svých oblíbených desek, a seznamují tak s nimi zákazníky. Mnoho postpunkových obchodů s deskami se časem transformovalo do nahrávacích společností a promítlo svou znalost aktuální poptávky do silného instinktu napovídajícího, které umělce vzít pod svá křídla.

Prozaická práce na tvorbě a udržování alternativní kultury postrádá přitažlivost punkových veřejných gest vzteku a kulturního terorismu. Ničení působí vždy dramatičtěji než budování. Post punk byl konstruktivní a hleděl kupředu, a samotná jeho předpona naznačuje víru v budoucnost, o níž punk prohlašoval, že neexistuje.

Punk nakrátko sjednotil různorodou skupinu nespokojenců jako sílu *proti*. To pominulo a hnutí se rozdrobilo a rozptýlilo, když se otázka změnila: „*Pro* co jsme?“ Každý odštěpek si pěstoval svůj vlastní stvořitelský mýtus, co punk znamenal, a svou vlastní vizi, kam jít dál. Přes všechny hádky právě tyto neshody potvrdily, co bylo nadále společné: znovuzrození víry v moc hudby, vyvolané punkem, a odpovědnost, která s tímto přesvědčením vyvstala. Ukázala, že kvůli otázce „kam teď?“ se stojí za to poprat. Vedlejším produktem této nejednoty a vzájemného nesouhlasu byla rozmanitost, úžasné bohatství zvuků a nápadů, které soupeří s šedesátými lety jakožto zlatým věkem hudby.

1 / post punk

1. VEŘEJNÁ IMAGE PATŘÍ MNĚ: John Lydon a PiL

Public Image Ltd

„Už jste někdy měli pocit, že vás podfoukli?“

Proslulé rozloučení Johnnyho Rottena s publikem v sále Winterland v San Francisku 14. ledna 1978 nebylo ani tak otázkou jako zpovědí. Johnny se, navzdory tomu, že byl frontmanem nejnebezpečnější skupiny na světě, *nudil* – už měl po krk hudby Sex Pistols, byl otrávený svou vlastní „Rotten“ personou, zklamaný tím, kam se punk jako celek ubíral. Winterland byl poslední štací turbulentního debutového amerického turné Pistols a kapela se o několik dní později v trpkém zmatku rozpadla.

Rottenovo rozčarování narůstalo po celé měsíce. Poprvé se veřejně projevilo v pořadu „Punker a jeho hudba“ 16. července 1977 na londýnské rozhlasové stanici Capital, během něhož Rotten vyjádřil svou frustraci z předvídatelnosti většiny punkových kapel: „Fakt máte pocit, že vás podvedli. Měla by v tom být hromada jiných věcí.“ Pořad, složený z rozhovoru a desek vybraných Rottenem, ukázal, že zpěvák má daleko rozmanitější a sofistikovanější hudební vkus, než naznačovala jeho „veřejná image“. Pokud jste své očekávání naladili na punk a nic jiného, hned první ukázka vás vyvedla z míry: ‚Sweet Surrender‘ Tima Buckleyho – košatá, smyslná melodie v rytmu r&b, zabalená do smyčcového aranžmá. Během dalších devadesáti minut Rotten očekávání dál poopravil, když pouštěl pomalé roots reggae, sólové pokusy bývalých členů Velvet Underground Lou Reeda, Johna Calea a Nico, překvapivé množství hudby ovlivněné hnutím hippies, jako Can, Captaina Beefhearta a Third Ear Band, a dvě skladby svého hrdiny Petera Hammilla, plnohodnotného progresivního rockera.

Téměř všechno, co Lydon na Capitalu pouštěl, usvědčilo ze lži punkový mýtus číslo jedna: počátek sedmdesátých let byl kulturní pouští. A kdyby snad už to nebylo dost velezrádné, tím, že se prakticky odhalil jako estét, skoncoval i s rolí kulturního teroristy, předepsanou Malcolmem McLarenem. Spolu s hipsterským výběrem hudby ukázal rozhovor namísto onoho grázla, stvořeného bulvárem, citlivou, přemýšlivou osobnost.

Pro Rottena byla tato radikální změna image otázkou přežití. Měsíc před jeho rozhlasovým vystoupením se singl Pistols ‚God Save the Queen‘, nevybíravě komentující Stříbrné jubileum, vzepřel zákazu vysílání v rozhlase i embargům obchodů s hudebními nosiči a stal se nejprodávanějším singlem v zemi. Rotten, démonizovaný bulvárem, byl opakovaně napaden rozzuřenými násilníky, stranícími monarchii. Vyděšený a potlučený, prakticky téměř

v domácím vězení, se rozhodl vzít vlastní osud zpátky do svých rukou. Jeho postava anarchisty a antikrista – původně Rottenův vlastní výtvor, ale medializovaný manažerem Pistols McLarenem a zkreslený médii, dychtivými věřit tomu nejhoršímu – se vymkla kontrole. Souhlasem s rozhovorem pro stanici Capital bez předchozí konzultace se svým managementem se Lydon pustil do procesu likvidace této postavy, který zakrátko vyústí do ‚Public Image' (písně) a Public Image Ltd (skupiny).

Když Lydon v pořadu „Punker a jeho hudba" mluvil o útocích na veřejnosti, zněl křehce a zranitelně: „Pro gang je hodně snadný … vybrat si jednoho člověka a rozmlátit mu hlavu – náramně se u toho baví a je pro ně jednoduchý říct: ‚Takovej sráč, hele, jak utíká!' … Totiž, co by měl jako dělat?" Tím, že Rotten zaujal místo oběti a odhalil své pocity ponížení, sám sebe záměrně znovu polidštil.

To přirozeně popudilo McLarena, který Rottena obvinil z narušování pověsti „nebezpečné kapely" tím, že se odhalí jako „člověk s dobrým vkusem". McLaren viděl Pistols jako antihudbu, jenže teď najednou jejich frontman zdlouhavě s láskou rozpráví o své eklektické sbírce desek a rozněžněle jako nějaký posraný hippie říká: „Mám prostě rád *všechnu* hudbu … *Miluju* svojí hudbu!" Od tohoto okamžiku považoval McLaren Rottena za v jádru spíš „tvořivého sráče než destruktivního šílence" a soustředil energii k formování role skutečné hvězdy Pistols, sexuálně nevázaného a sebezničujícího komiksového psychopata, na přece jen tvárnějšího Sida Viciouse.

V posledních měsících roku 1977 se propast mezi Rottenem a zbylými členy Sex Pistols, která odrážela polarizaci punku jako takového na umělecky zaměřené bohémy a pouliční výtržníky z dělnické třídy, rozšiřovala. Rotten sice pocházel z nejnižších sociálních vrstev, ale jeho vnímavost ho posouvala mnohem blíž k absolventům uměleckých škol. Nebyl tím nezaměstnaným grázlíkem, kterého mytizovali Clash, ale vydělal si slušné peníze po boku svého otce, stavebního dělníka, v čističce odpadních vod a v létě vypomáhal v mateřské školce. A i když často prohlašoval, že nesnáší umění a opovrhuje intelektuály, byl sečtělý (jeho oblíbeným autorem byl Oscar Wilde) a měl značně vyhraněné názory (Joyce nemusel). Zatímco Steve Jones a Paul Cook předčasně ukončili školní docházku, Rotten dokonce učinil krátký pokus o další vzdělávání, když se přihlásil na studium anglické literatury a umění na Kingsway College. Především však byl hudebním labužníkem. Neuměl hrát na žádný nástroj ani psát hudbu, ale vynikal citlivostí pro zvuk a mnohem rozvinutějším smyslem pro hranice možného, než měli ostatní Pistols.

Reggae a art rock, které Rotten v pořadu „Punker a jeho hudba" pouštěl, načrtly emocionální a zvukovou šablonu Public Image Ltd. Když mluvil o svém ztotožnění s písní ‚Born for a Purpose' Dr. Alimantada o tom, jaké to je, být pronásledován jako rastafarián, naskytla se vám s předstihem možnost vhledu do ovzduší paranoie a proroctví PiL: Rottena jako vizionářského vyvrhele,

nacházejícího se ve vnitřním exilu v úpadkové Británii. Po hudební stránce si liboval v experimentální hravosti Beefhearta a producentů dubu: „Oni se prostě vyžívaj ve *zvuku*, s chutí použijou jakýkoliv zvuk." Výše zmíněný pořad prakticky nabídl seznam doporučených skladeb pro postpunkovou scénu, která se teprve měla zrodit, rady a vodítka, kam dál směrovat hudební vývoj.

Punk vypadal, že „to má za sebou", snad ještě před tím, než opravdu začal. Pro mnohé z těch, co stáli u samotného zrodu, zazvonil umíráček 28. října 1977, kdy vyšlo album *Never Mind the Bollocks*. To tedy celá revolta dospěla k něčemu tak prozaickému a konvenčnímu, jako je dlouhohrající deska? *Bollocks* byly lehce stravitelným spotřebním zbožím. Rottenovy texty a zpěv byly výbušné, ale sytý zvuk kytary Stevea Jonese a vynikající produkce Chrise Thomase – bohatě vrstvená, na poslech příjemná a zvukově čistá – přitakávala rozpačitě ortodoxnímu říznému rocku, který usvědčoval ze lži pověst skupiny jako chaotické a neumětelské. Lydon později obviňoval McLarena, že se snažil dostrkat zbytek kapely ke „zpátečnickému zvuku mods" ze šedesátých let, a zároveň přiznává, že jeho vlastní představy o tom, jak měla deska znít, by jí udělaly „pro většinu lidí neposlouchatelnou, protože by jim chyběl jakýkoliv záchytný bod".

Jon Savage recenzoval *Bollocks* pro *Sounds* a vzpomíná, že deska na něj působila „jako náhrobek ... zatuchle, v té hudbě nebyl žádný prostor". Tímto postřehem zdůrazňuje nezdar nahrávky kvůli nedostatku dubového cítění. Ve srovnání s jakoby přeludným fantastičnem produkce reggae, oparem problikávajícího dozvuku, dezorientujících zvukových efektů a záblesky spiritistické energie zněla většina punkových desek zastarale: jako by se zasekly v polovině šedesátých let, před psychedelií natáčenou na čtyřiadvacet stop, v době, která neznala *stereo*. Bystřejší kapely vycházející z punku věděly, že mají hodně co dohánět. Například Clash nebo Ruts většinou navazovali na protestní aspekt roots reggae – frázovité používání sloganů a kázání ‚Get Up Stand Up' Wailers a radikální eleganci postavy rastafariánského guerillového bojovníka Petera Toshe. V protikladu k této „rockově rebelské" verzi reggae reagovaly experimentálnější postpunkové kapely na reggae jako čistě zvukovou revoluci: jako na afrikanizovanou psychedelii, měnící tvar a způsob vnímání. Během poloviny dekády od roku 1977 do roku 1981 poskytly způsob produkce reggae s prostorovým zvukem a sofistikované, a přesto jednoduše působící rytmy *základní* šablonu zvukově radikálnímu post punku – o toto výsadní postavení soupeřily pouze s funkem.

Na samotné Jamajce byly však prvotní bojovnost a éteričnost dubu dvěma stranami stejné kulturní mince, byly nedělitelné. Rastafariánství, tmel, kterým držely pohromadě, je chiliastická víra (historik James A. Winders popsal reggae jako „dílem žurnalistiku, dílem proroctví"), v základě antipolitická a teokratická. Spiritualita rasty byla něčím, co většina bílých Britů nedokázala snadno přijmout, částečně kvůli jejím neliberálním rysům (má ošklivý sklon

k antifeminismu), ale hlavně kvůli absolutismu jejích apokalyptických vizí. Svou povahou byla cizí sekulárnímu britskému mladíkovi, jehož představa víry obecně vychází z anglikánství: nezávazná, nemastná neslaná, tak blízká pochybujícímu agnosticismu, jak jen to jde, aniž byste Boha naštvali. Z kádrů post punku duchovní prudkostí, měřitelnou s rastafariánstvím, opravdu disponoval snad jediný člověk: Johnny Rotten.

Jelikož vyrůstal v Londýně jako dítě irských katolických přistěhovalců, mohl si o postkoloniální vykořeněnosti zanedbávaných někdejších poddaných britského impéria utvořit vlastní obrázek. Není náhodou, že jeho autobiografie nese podtitul *Irové, černoši a psi jsou zakázáni* – upozornění, které mnozí angličtí domácí uváděli do té doby, než zákon o rasových vztazích tuto praxi zakázal, jako součást inzerce „volných pokojů". Rottenovo vžití se do zkušeností s utrpením a útlakem černých Britů a vášeň pro jamajský rytmus a výrazné basy jeho post-pistolnickou hudbu zaplavily a zvuk PiL pustošily přízračným prostorem a neradostnými obavami.

Sotva dorazil teď už bývalý člen Pistols Rotten po katastrofálním americkém turné zpět do Británie, byl šéfem Virgin Records Richardem Bransonem okamžitě přizván, aby nastoupil do jiného letadla – tentokrát mířícího na Jamajku. Rotten, známý svým přehledem o reggae, doprovázel Bransona jako konzultant a talent scout pro Front Line, novou pobočku společnosti Virgin, která se měla specializovat na roots reggae a dub. Tato „pracovní dovolená" poskytla Rottenovi čas k přemýšlení o vlastní budoucnosti. Celkem fajn práce, když se vám naskytne: většinu času strávil lenošením u bazénu v hotelu Kingston Sheraton, ládoval se humry a klábosil se smetánkou jamajského reggae – svými hrdiny, mezi něž patřili Big Youth, U Roy, Burning Spear nebo Prince Far I.

Několik dní po rozpadu Pistols oznámil Rotten svůj úmysl založit novou kapelu, která bude „ve všech směrech antihudební". Po svém návratu z Karibiku začal s náborem. Přizval svého kamaráda z East Endu Johna Wardlea, týpka s pronikavýma modrýma očima, který znovu objevil sám sebe jako Jaha Wobblea, jako basáka, přestože sotva věděl, jak vzít nástroj do ruky. „John chtěl mít kapelu s opravdu výraznou basou," vzpomíná Wobble. „Blbnuli jsme s grafickýma ekvalizérama a upravenýma basovýma bednama a zkoušeli jsme přes ně přehrávat rockový desky, abysme viděli, kolik basů se z nich dá dostat."

Reggae bylo pro tři základní členy PiL – Rottena, Wobblea a kytaristu Keithe Levenea – zásadním průsečíkem jinak hudebně i osobně nesourodé sestavy. „Celej důvod, proč PiL vůbec fungovali, spočíval v tom, že jsme byli naprostý fanatici do dubu," říká Levene. „Vždycky jsme chodili na ‚blues party'." To bývaly ilegální mejdany s reggae, kombinace hospody, kde se na černo prodává alkohol, a na plné pecky pouštěné hudby, obvykle pořádané u někoho v domě nebo v bytě, financované penězi z prodeje alkoholu a konopí. Rotten byl jako dlouholetý fanatický sběratel reggae přizván k těmto akcím svým černým

kamarádem Donem Lettsem, dýdžejem, který hrával v legendárním punkovém klubu Roxy, a jemuž je často přičítána zásluha o nasměrování punkového publika k reggae. S Lettsem jako svým doprovodem býval Rotten často jediným bílým v opravdu hustých klubech typu Four Aces v Dalstonu ve východním Londýně. „Člověk si připadal trochu nesvůj, když se vplížil na tyhle blues," říká Wobble, „ale jinak to bylo v pohodě. Černý kluci a holky s tím problém neměli. Ve vzduchu bylo takový to ‚co tady ty bílí kluci dělaj?', ale nikdo se do vás nenavážel. Po pravdě jste byli v tý době jako pankáč bezpečnější na černošských tancovačkách, než když jste šli do místní hospody, kam chodili bílí. Slyšet basu takhle nahlas pro mě bylo něco úžasnýho. Fyzická povaha toho zvuku mě prostě uzemnila."

Wobble vyrostl v Clichy Estate ve Whitechapelu, který leží na křižovatce Jamaica Street a Stepney Way – což krásně symbolizuje střet East Endu s Karibikem, který pro něj bude nadále určující. Rottena poznal na Kingsway College a oba se stali součástí party ztracenců známé jako Čtyři Johnové – těmi zbylými byli John Ritchie (alias Sid Vicious) a John Gray. V té době měl Wobble tak trochu pověst neurvalce. „Myslím, že jsme tehdy byli všichni emocionální mrzáci," říká s náznakem lítosti. Ale když převzal po Viciousovi basovou kytaru, něco se v něm uvolnilo: „Hned jsem měl pocit, že jsem s tím nástrojem svázaný. Mělo to silný terapeutický účinky, i když mi to v tý době nedocházelo." Jelikož čerpal ze svých znalostí jamajské hudby a popohánělo ho moře speedu, naučil se na basu hrát způsobem typickým pro reggae – jednoduché, opakující se figury, které zároveň fungují jako melodické motivy a neměnný rytmický puls. Osvojil si triky, pro reggae příznačné, jako používání starých strun (které nedrnčí) a ovladačem tónové clony zcela potlačil výšky, naučil se, jak „hrát měkce, ne úderně. Se strunama se mazlíte. Čistě jen vibrace." Wobbleovy basové linky představovaly v hudbě PiL tep lidského srdce, vozítko tobogánu, které vás vzalo na strašidelnou jízdu, ale současně vás chránilo. A protože Wobbleova basa nesla melodii, kytara Keithe Levenea se mohla do sytosti a bez zábran vyřádit.

Jedním z nejzvláštnějších rysů PiL bylo, že na zapřisáhle antirockovou kapelu měli ve svém středu kytarového mága – Jimiho Hendrixe post punku. Na rozdíl od mnohých svých kolegů byl Levene velmi zdatným hráčem. Před nástupem punku dělal to, co se od kytaristů v časech progrockové virtuozity čekalo: cvičil, cvičil a zase cvičil. Jako teenager vyrůstající v severním Londýně strávil celé dny nepřetržitým jamováním v kamarádově domě, bývaly to i osmihodinové sessiony. A jeho kytarovým hrdinou byl Steve Howe z Yes, se kterými v patnácti jezdil jako bedňák.

Od punkerů se však očekávalo, že se svých sbírek desek King Crimson a Mahavishnu Orchestra zbaví, nebo je alespoň schovají do kredence. „Spousta lidí v punku uměla hrát na kytaru mnohem líp, než jak se tvářili," tvrdí Levene. „Já jsem ale nikdy nepředstíral, že nezvládnu sólovku." Levene se však navzdory

svým progresivním kostlivcům ve skříni vrhl do raných punkových šarvátek a stal se jedním ze zakládajících členů Clash. Jenže jeho drsná, disonantní hra se brzy začala jejich hymnickému rokenrolu příčit. I v té době však rozvíjel styl, který se pro něj stane v PiL charakteristickým: úmyslné začleňování přehmatů. Když zahrál jiný tón, okamžitě tutéž chybu opakoval, aby viděl, zda se z daného přehmatu nedá vytvořit něco nového. „Snažil jsem se odhodit zavedený postupy, přeladit se z jednoho kanálu někam jinam." Clash ovšem neopustil kvůli „odlišným názorům na hudbu": Levenea vyhodili kvůli negativním postojům vůči skupině, které jeho spoluhráči přičítali jeho proměnlivé náladě, ovlivněné konzumací amfetaminu.

Levene a Rotten se spolu poprvé dali dohromady po společném koncertě Clash a Pistols v jedné sheffieldské hospodě v červenci 1976. Zpěvák i kytarista seděli stranou od svých kapel a vypadali zkroušeně. Levene oslovil Rottena a během rozhovoru navrhl, aby v případě, že se jejich skupiny někdy rozpadnou, pracovali dál spolu. PiL vznikli osmnáct měsíců na to jako následek znechucení Levenea a Rottena z toho, co se stalo jejich předchozím kapelám: zabředly do tradice amerického hardrocku. „Pro mě byly Pistole *poslední* rockovou kapelou. Nebyly ničeho začátkem," říká Levene. „Zatímco PiL vážně vypadali jako počátek něčeho nového."

Název Public Image Ltd měl spoustu významů. Poprvé tato fráze Rottena upoutala, když četl román Muriel Sparkové *Public Image*, pojednávající o nesnesitelně egoistické herečce. „Limited" zpočátku naznačovalo udržení jeho osoby pevně na uzdě, „abych nebyl ‚mimo', jako jsem byl u Sex Pistols". Údajně aby vyjádřil odhození svého nabubřelého alter ega, vrátil se Rotten ke svému skutečnému jménu John Lydon. (Ve skutečnosti si vlastnictví „Johnnyho Rottena" nárokoval McLaren a soudním příkazem zakázal zpěvákovi tento pseudonym používat. V té době ovšem téměř nikdo o tomto právním podtextu nevěděl, takže proměna Rottena v Lydona působila dojmem kategorického prohlášení: zpěvák se symbolicky vrací ke své pravé identitě a začíná úplně od nuly jako součást kolektivu Public Image Ltd.)

Nápad „Ltd" se brzy rozvinul natolik, že převzal svůj obchodní význam: s. r. o., společnost s ručením omezeným. Lydon prohlásil, že PiL nejsou kapelou v tradičním smyslu, ale telekomunikační společností, pro kterou jsou desky jen jednou z dalších činností. On i Levene nadšeně mluvili o rozšíření aktivit na filmové soundtracky, grafiku, tvorbu „videoalb", dokonce i navrhování hudební technologie. Aby ukázali, že to myslí vážně, zrekrutovali do PiL jako členy dva nemuzikanty: Davea Crowea, starého Lydonova kamaráda ze školy, který zastával funkci účetního skupiny, a Jeanette Leeovou (dávnou přítelkyni Dona Lettse, se kterým vedla obchod s oblečením Acme Attractions), která měla pro skupinu točit videa. Leeová teď také náhodou chodila s Levenem. „Jeanette mi vyprávěla, že měla hodně co dělat se stříháním Donova dokumentu o punk rocku a scénářem jeho dalšího filmu *Dread at the Controls*, který se

ale nikdy nerealizoval," říká Levene. „Představoval jsem si, že PiL nebudou dělat přímočaře jednoduchá videa, a ona mě jednoduše přemluvila, abysme ji vzali. Wobble byl kategoricky proti."

Částečným popudem k vystupování PiL jako korporace bylo pokračování v punkovém projektu demystifikace nahrávacího byznysu. Zatímco Clash naříkali nad schopností průmyslu „proměnit revoltu v peníze", PiL celou věc převrátili a přišli s tím, že vydělávání peněz může být ve své podstatě podvratnou činností: nahlodávání sytému zevnitř, kradmé tažení, ne tak spektakulární jako vzpoura Pistols, ale rafinovanější. Představovat rockové kapely, jaké jsou, bylo ve skutečnosti také upřímnější a méně romantizující: kapitalističtí podnikatelé v protikladu ke guerillovému oddílu s kytarami. Proto tedy Lydon a jeho kolegové změnili svůj obraz, odhodili vše, co připomínalo punkové klišé, a oblékli se do obleků šitých na míru. Tato antirocková image vyvrcholila ve výtvarném pojetí obalu debutového alba PiL, jehož autorem byl Dennis Morris – tedy v portrétech všech členů skupiny v dokonalých oblecích a s bezvadnými účesy ve stylu módních časopisů. Na první straně se objevil ulízaný Lydon, zatímco na zadní straně se pod nápisem s typografií italské verze *Vogue* pyšnil pěstěným knírem gigola z dvacátých let minulého století Wobble.

V rozporu se všemi otřepanými standardními rockovými postupy a procedurami neměli PiL manažera a prohlásili, že nikdy nevyjedou na turné. A především nešlo o žádný Johnny Rotten Band s hvězdou a doprovodem: PiL byli skutečný kolektiv. Tato sice vznešená myšlenka, ve skutečnosti však privilegované postavení kapely – experimentální skupiny podporované velkou značkou –, závisela na důvěře společnosti Virgin v Lydona jako jejího nejžhavějšího želízka v ohni: nejcharismatičtějšího a nejvýznamnějšího frontmana, jaký se objevil po Bowiem, potenciální superhvězdy, domněle předurčené k tomu, aby vévodila následné hudební dekádě. Díky zvláštně nejisté náladě roku 1978 – punk se zmítal ve smrtelných křečích, budoucnost byla otevřená dokořán – se PiL nacházeli v nebývale silné pozici. Virgin byla připravena přimhouřit oko nad Lydonovými uměleckými rozmary ve víře, že buď rychle s něčím přijde, nebo třeba časem změní názor a osvojí si přístupnější zvuk.

To je ovšem poněkud cynický pohled na celou věc: ve skutečnosti věnoval Simon Draper, spoluzakladatel Virgin, který měl hlavní slovo v otázce, co vydávat, experimentům a inovacím víc než jen dobré slovo. Počátkem sedmdesátých let byla Virgin jedním z hlavních „progresivních" labelů a pod svými křídly měla Henry Cow, Faust, Gong, Tangerine Dream a Roberta Wyatta. V roce 1978 už se společnost ubírala jiným směrem, těžiště přesunula od alb k singlům a etablovala se jako hlavní velká značka v oblasti „moderní hudby" s novovlnným portfoliem, které zahrnovalo XTC, Devo, Magazine a Human League. „V té době to zas tak velký label nebyl a stále žil z úspěchu *Tubular Bells* Mikea Oldfielda," vzpomíná Levene. „Branson byl takový superhipík – hippie bez jakýchkoliv pochybností o vydělávání peněz. Neváhal pustit se do

pár bláznivých věcí. Měli jsme štěstí, že jsme byli u Virgin.“ I když Lydon Bransona a spol. veřejně napadal jako pouhé „hippies z Hampsteadu“, Virgin dotovala tři z nejextrémnějších alb, jaká kdy velká nahrávací společnost vydala: *Public Image*, *Metal Box* a *Flowers of Romance*.

Vzhledem k tomu, že Lydon zpočátku mluvit o budoucí tvorbě PiL jako o antihudbě a antimelodii, byl jich debutový singl ‚Public Image‘ obrovskou úlevou pro všechny zúčastněné – nahrávací společnost, fanoušky Pistols i hudební kritiky. Je to spalující, povznášející shrnutí umělecké vize: nádherný kolovrátkový minimalismus Wobbleovy basové linky a Leveneovy naříkavě zvonivé akordy odrážejí Lydonovo hledání čistoty po odhození nejen rottenovského alter ega („Někdo mě musel zastavit ... nikdo se mnou nebude nakládat jako s majetkem“), ale samotného rockerství. „V tý písni byla první basová linka, s jakou jsem kdy přišel,“ říká Wobble. „Strašně jednoduchá – krásný interval od E do B. Pouhá radost z vibrací. A neuvěřitelná Keithova kytara, ten velký výbuch energie.“ Singl s obalem napodobujícím bulvární tisk s šokujícími titulky vystoupal v říjnu 1978 na deváté místo v britských žebříčcích.

Zatímco singl byl uvítán s nadšením, albu *Public Image: First Issue* se dostalo smíšeného přijetí. *Sounds* ho ohodnotil 2,5 hvězdy z pěti možných a vyjádřil rozšířený názor, zastávaný punkovými puristy, že se Lydon zbláznil, když zahodil možnosti a vyhnul se odpovědnosti, což jedno jak druhé k hlavní


PUBLIC Image LTD

JIM'S LAUGH SAVES LIFE

STILL ONLY 90p

TUESDAY SEPTEMBER 31 1978

VIRGIN VS 228

The girls who drove me to tea, by Donut's wife Carol

Refused to play Russian Roullette

FROM DARLING MARGE our Nomadic Editor

PUBLIC IMAGE

You never listened to a word that I said
You only seen me for the clothes that I wear
Or did the interest go so much deeper
It must have been the colour of my hair
Public Image Public Image

What you wanted was never made clear
Behind the image was ignorance and fear
You hide behind his public machine
Do you still follow the same old schemes?

Obal debutového singlu PiL ‚Public Image‘ parodující bulvární tisk, 1978

postavě punku neodmyslitelně patřilo, a místo toho si hoví v rádoby uměleckém požitkářství.

Album *bylo* nekompromisní, na nepřipraveného posluchače ihned udeřilo devítiminutovým žalozpěvem o touze zemřít ‚Theme', téměř kakofonií sebevražedného zoufalství a katolické viny (Lydon tu vyje o masturbaci jako smrtelném hříchu). Další v řadě byla antiklerikální píseň v kostrbatých verších ‚Religion I' / ‚Religion II' (rouhačský popěvek, napsaný původně s názvem ‚Sod in Heaven' pro Pistols), následovaná odsekávaným thrash funkem ‚Annalisa' (skutečný příběh německé dívky, která zemřela hladem, neboť její rodiče věřili, že je posedlá ďáblem, a místo vyhledání psychiatrické pomoci se obrátili na církev). Pokud se první strana tematicky volně zabývala náboženstvím, přístupnější druhá strana se týkala především soužení punkového mesiášství. Skladba ‚Public Image' znovu potvrdila Lydonova práva na „Johnnyho Rottena" – „Veřejná image patří mně / je to můj vstup, můj vlastní výtvor, moje grand finale" –, jen aby skončila jeho odhozením s výkřikem „GOODBYE!" z dozvukové komory. ‚Low Life' ukázala na McLarena jako na „egocentrického poradce a zrádce", který ničemu „nikdy nerozuměl", zatímco pěnící paranoia ‚Attack' ukázala, že jizvy na duši z léta 1977 – kdy byl Lydon britským veřejným nepřítelem číslo jedna – jsou stále živé.

Nejpozoruhodnější je na debutu PiL skutečnost, že na tak halasně antirockovou skupinu překvapivě velká část alba *First Issue parádně* šlape. Stejnojmenný singl jakoby představoval detailní plán pro znovuzrozený, očištěný rock osmdesátých let: můžete v něm slyšet kytaristu Edge z U2 v jeho zářivém vzepětí. „Je to tak čistý, řezavý, jako studená sprcha," říká Levene. „Jako by se do vás zařezávalo tenký sklo, ale vy si toho nevšimnete, dokud nezačnete vnitřně krvácet." ‚Low Life' a ‚Attack' v sobě mísí hrubou sílu s tajemnou prostorovostí dubu, což je zvuk, jaký by mělo *Never Mind Bollocks*, kdyby zvítězil Lydonův cit pro reggae a krautrock. ‚Theme' jsou především orgie zvrácené kytarové virtuozity. Levene se na albu vyhnul vrstvení stop, nahrávání více verzí a na jeden zátah vytvořil ohromující množství zvuku: „Zpočátku to byl jen můj pódiový zvuk, úplně bez efektů – a všechno hned na první pokus. Někdy jsem ani nevěděl, co budu hrát, a melodii jsem dával dohromady až na místě. První album je jediným momentem, kdy jsme byli *kapela*. Vzpomínám si, že mě to v tý době trochu trápilo: není tohle až moc to, o čem veřejně říkáme, že dělat nebudeme? – Tím myslím *bigbítem* na plný pecky. Ale my jsme ve skutečnosti všem ukazovali, že to, co jsme nakonec chtěli zbořit, jsme znali vážně dobře. A s tímhle procesem demontáže jsme začali ve ‚Fodderstompf', poslední skladbě alba."

Jak se často stává kapelám, oddaným pokroku, nejextrémnější skladba na předchozím albu je odrazovým můstkem k desce následující – v případu PiL tedy albu *Metal Box* z roku 1979. Na jedné straně byla ‚Fodderstompf' nechtěným dítětem: roztáhlý disko vtípek, téměř parodie na píseň Donny Summers

‚Love to Love You Baby' s antisentimentálním Lydonem, který si dělá legraci z milostného vztahu, náklonnosti a oddanosti. „Nesnáším lásku. Žádnej love song v sobě nemáme … Jsou to kecy," řekl životopiscům Sex Pistols Fredovi a Judy Vermorelovým. Ve ‚Fodderstompf' kňourají Rotten a Wobble ječivými hlasy montypythonovských hospodyněk do dozvukové komory „jen jsme chtěli být milováni", improvizovaně nadávají nahrávacímu technikovi za sklem, praští hasicím přístrojem do mikrofonu, a vůbec se královsky baví. „Myslím, že já a John jsme ten večer měli trochu vína nebo něčeho," pochechtává se Wobble. Skladba trvá téměř osm minut, protože jejím smyslem bylo natáhnout album na holé minimum třiceti minut, jak stanovila jejich smlouva. Ve vztyčeném prostředníku na Virgin a nejspíš i na posluchače si Wobble v jednom bodě brebentivě prozpěvuje: „Teď se snažíme s co nejmenší námahou album dokončit, což se nám právě opravdu hod-ně-da-říííí." Dnes k tomu říká: „To byla taková konfrontační záležitost, prostě jsme si z nahrávací společnosti dělali srandu." Přesto je tato skladba hudebně na celém debutu nejpřesvědčivější. Její hypnotická dubově funková basová linka, podprahové bublání syntezátoru a monstrózní zvuk virblu (drasticky zkreslený a v mixu absurdně vypíchnutý) hledí kupředu k *Metal Boxu*, na němž skupina plně přijala metodiku diska a dubu: využití studia jako nástroje. „Lidi tu skladbu milovali. Má v sobě příchuť anarchie," říká Wobble. „Svým vlastním způsobem je to stejně potrhlý jako Funkadelic. A má to perfektní basovou linku."

Přibližně v té době začal Lydon říkat tisku, že jediná současná hudba, která ho opravdu zajímá, je disko – vzhledem k tomu, že standardní punkový výrok zněl, že disko je příšerné, šlo o pozoruhodný posun. Zdůraznil, že PiL jsou taneční kapela. Disko byla funkční hudba, užitečná. Nevyžadovala všechny ty nesmysly – falešné naděje a nerozumné investice do rocku jako alternativní kultury –, které punk konec konců zachovával. Tohle všechno bylo součástí pokračující Lydonovy slovní kampaně proti rocku – který pokud ještě není mrtev, určitě by měl být zlikvidován. PiL byli pro tuto práci ti praví. Ve shodě se svým antiklerikalismem a označením sebe sama za antikrista přirovnával Lydon ve skladbě ‚Anarchy in the UK' rock k „církvi ... náboženství ... frašce".

Ale jako zdráhavý spasitel se i nadále musel vypořádávat s očekáváním oddané kongregace punkových věřících. Svůj první koncert odehráli PiL na první svátek vánoční roku 1978 v klubu Rainbow, místě natolik spjatém s tradičním rockovým byznysem, jak si jen v té době šlo představit. O něco méně konvenční byla skutečnost, že Wobble odehrál celý koncert vsedě na židli (fyzicky jinak nedokázal na basu hrát). Lydon se přiloudal na pódium s dvěma igelitkami plnými plechovek s pivem. Po roční pauze na britských pódiích pozdravil publikum veselým: „Tak co jste vy zmrdi dělali celou tu dobu, co jsem tu nebyl, co? Doufám, že jste neprošustrovali čas a prachy na King's Road." Publikum se hlasitě dožadovalo kousků od Pistolí, ale Lydon se nedal zviklat: „Jestli chcete slyšet tohle, tak jděte do hajzlu! To už je pryč." Ačkoliv hudba působila

v určitých chvílích silným dojmem, výkon PiL trpěl nervozitou z premiéry a technickými problémy. Lydon ovládl pódium, poučoval a káral obecenstvo, ale vzájemné propojení nakonec nefungovalo. Jedna z plechovek, kterou podal do publika, přiletěla neotevřená zpátky na pódium, otřela se mu o obličej a zanechala na něm krvavý šrám. To mělo za následek, že se Lydon a Levene občas otáčeli zády k davu. Koncert skončil bez přídavku, rozmrzele, se zablokovanou energií – jako špatný sex.

Takže pro PiL pomalu končil rok 1978 a budoucnost skupiny byla nejasná. Spousta lidí si říkalo, jestli to Lydon nepodělal, když navzdory veškeré úžasné moci, kterou měl k dispozici, prakticky opustil publikum, které mobilizoval a které na něj hledělo jako na svého vůdce. Ale to už otevíral svou náruč rok 1979 a Lydona po pravdě jeho největší *hudební* úspěchy teprve čekaly.

2. PRYČ OD VŠEHO: Howard Devoto a Vic Godard

Buzzcocks. Magazine. Subway Sect.

Howard Devoto získává cenu za jasnozřivost: loď s nákladem punku opustil dlouho předtím, než se začala potápět – vlastně takřka okamžitě po vyplutí z přístavu. Zpěvák Buzzcocks opustil tuto manchesterskou kapelu, kterou spoluzakládal, v únoru 1977 v momentě, kdy se do obchodů dostala její první deska, EP *Spiral Scratch*. Buzzcocks už tehdy byli jednou ze čtyř či pěti předních kapel očividně „nového velkého objevu" v rockové hudbě. Tímto podivným sebezničujícím rozhodnutím byla skupina zjevně zdrcená. Devoto ale viděl, kam se punk ubírá, a chtěl se od něho distancovat „Prostě nemám rád žádná hnutí," vysvětlil *NME* o rok později. „Mám to zkrátka jinak."

Devoto ilustroval nevyřčenou pravdu o punku. Bylo to hnutí založené na revoltě oněch mýtických „kluků a holek z ulice", ale stejnou měrou i mladých lidí ze střední třídy, kteří nezapadli do vyjetých kolejí. Studoval filozofii a literaturu a na boltonské katedře technologie se setkal s Petem Shelleym, s nímž založil Buzzcocks. Rétorika punku však účasti studentů uměleckých škol a univerzit nepřála a šířila představu sídlištních věžáků, městské chudoby a nezaměstnanosti mládeže. Této představy se chopil hudební i jiný tisk jako evangelia do té míry, že zkraje roku 1977 smyčka zpětné vazby médií vyvolala druhou vlnu punkových kapel, těsně spjatých s přesvědčením Clash, že „pravdu znají jen pouliční grázlové". Devoto považoval výsledné gaunerství, parodující samo sebe, za „hloupé" a „dost nepříjemné". Říká, že punk „byl původně vnímán jako kultovní záležitost, a svým způsobem se dá říct, že problém je v tom, že se to *ujalo*".

„Jakmile se po incidentu s Billem Grundym a celém turné Anarchy chytil punku bulvár,* začaly být všechny tyhle naprosto stejný kapely najednou vidět," říká Richard Boon, manažer Buzzcocks a Devotův nejlepší kamarád od časů na střední škole v Leedsu. „A bylo jasné, že punk se bude spíš uzavírat do sebe než přicházet s něčím novým. Původně jsme lidi podněcovali k tomu, aby začali sami něco dělat. Oni *dělali* vlastní věci, až na to, že to byly v podstatě otrocké kopie – a navíc kopie něčeho, co v dané předloze vůbec nebylo."

---

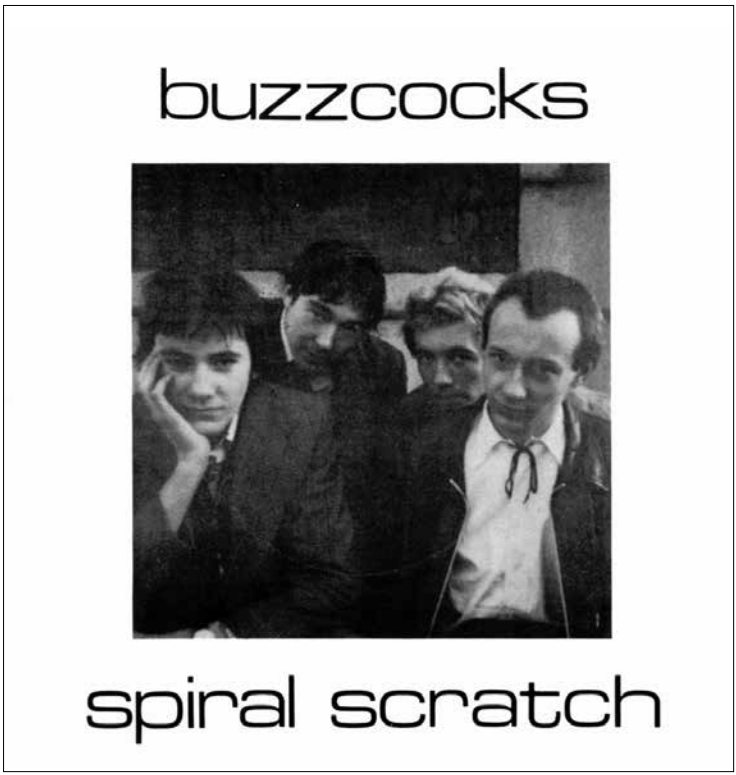
* Legendární vystoupení Sex Pistols v televizním pořadu *Today* 1. 12. 1976, v jehož průběhu mj. Steve Jones tituloval moderátora Grundyho „dirty fucker" a Rotten s chutí opakoval výraz „shit". To bylo v dané době něco nemyslitelného, a tudíž tučné sousto pro bulvár, který následně svými články vzedmul vlnu zájmu o punk. (Pozn. překl.)

Devotovo volnější pojetí punku čerpalo z tvorby výrazných osobností poloviny sedmdesátých let: Iggyho and the Stooges, Johna Calea a prvotních aktivit na newyorské scéně kolem klubů CBGB a Max's Kansas City. Stejně jako básníci-rockeři z Lower East Side Richard Hell a Tom Verlaine i on znovuobjevil sám sebe a vyměnil si nudné, až příliš anglické příjmení Trafford za šikézní a tajemně znějící Devoto. Shelley, původně Peter McNeish, udělal totéž a přejmenoval se po romantickém básníkovi. Ti dva se prvně setkali, když se Devoto, který hledal někoho, kdo by ozvučil jeho pokus o umělecké video, objevil ve školní společnosti pro elektronickou hudbu. Student strojírenství Shelley si v té době už vyrobil vlastní oscilátor a natočil album experimentální syntezátorové hudby, inspirované láskou ke Kraftwerk a dalším německým kapelám.

„Buzzcocks pro mě představovali tu lepší stránku punku, tedy kapely, které znaly třeba Faust a Can," vzpomíná Paul Morley, vydavatel místního fanzinu *Out There* a manchesterský korespondent *NME*, na jehož stránkách Devota obhajoval jako „nejdůležitějšího žijícího člověka". „Vzpomínám si, že když jsem se šel hned brzy zkraje podívat na Buzzcocks, nadšeně jsem křičel: ‚Dyť to je úplnej Ornette Coleman!' Kytary a basa zněly falešně, bicí hrály několik různých rytmů naráz, zpěv působil neovladatelným dojmem. S určitým odstupem vás napadlo: tohle zní jako free jazz."

První nahrávka skupiny, EP *Spiral Scratch*, zněla méně chaoticky a více konvenčně rockově, ale jako kompenzaci jste mohli slyšet břitký vtip v Devotových textech. Nesmrtelná punková klasika ‚Boredom' byla ve skutečnosti cvičením v punku s přesahem: vyjadřovala skutečnou znuděnost („Žiju v akčním filmu / ale k žádné akci mě to nepohne"), ale také komentovala „nudu" jako téma, předepsané jak pro punkové písně, tak články a pořady punku věnované – téma, které bylo předvídatelné do té míry, že bylo, inu, trochu „nudné". Shelleyho úmyslně nejapné kytarové sólo o dvou tónech zpečetilo koncepční pojmovou dohodu: „nudné" sólo, napínavé ve svém cíleném odmítání kamkoliv se melodicky posunout.

Nuda byla důvodem, proč se Devoto rozhodl kapelu opustit v předvečer vydání *Spiral Scratch*. Měl už dost „neúprosné povahy" punkové hudby včetně ultrarychlého thrashe Buzzcocks. Tisku řekl, že „má dost hluku a zadýchanosti". Jeho texty, které vyžadovaly značnou pozornost, se ztrácely v náporu zkreslených kytar. Bizarní situace tak předčasného odchodu měla také něco do sebe. „Hlavním faktorem toho, jak funguju… je, že mi prospívá, jak já říkám ‚negativní pohon'," řekl *NME*. „Snadno propadám nudě a nuda může fungovat jako katalyzátor případného nového nápadu a já se můžu pustit do jeho realizace… ‚negativní pohon' byl vlastně vždycky tím, v čem by podle mě měla spočívat… punková etika: v neustálé změně, vyhýbání se vyčpělé nadutosti, dělání nepřijatelných věcí."



Obal EP Buzzcocks *Spiral Scratch*, 1977.
Zleva: John Maher, Steve Diggle, Pete Shelley, Howard Devoto.

Devotova „neustálá změna" připomíná Davida Bowieho a jeho konstantně se měnící seriálovou postavu. Bowie se v roce 1977 vrátil na britskou scénu ve velkém stylu dvěma vlastními alby *Low* a *Heroes* a k tomu ještě produkoval dvě alba Iggyho Popa. Zvláště *Low* ukázalo, jak je britský punk zvukově a intelektuálně usedlý. Shodou okolností vyšlo jen několik týdnů před tím, než Devoto v únoru 1977 ohlásil svůj odchod z Buzzcocks. Měl snad předtuchu blízkého konce? Jak Devoto přiznává, Bowieho a Iggyho alba „měla na mě obrovský vliv. Už jen sound *Low* byl mimořádný: zvuk bicích, minimalistická produkce, všechny ty elektronické fígle, které Eno použil na druhé straně."

Na Iggyho *Idiotovi*, který také vyšel na počátku roku 1977, miloval Devoto sonorní sinatrovský zpěv, k němuž se Pop dopracoval. „Najednou jste si uvědomili, jak sytý má hlas, a já když se později snažil s Magazine zpívat v nízkém rejstříku třeba v písni ‚Motorcade', určitě jsem se pokoušel Iggyho trochu napodobit." Pro Devota jako skalního fanouška Stooges bylo, víc než cokoliv jiného, prostě skvělé držet v ruce čtyři roky od vydání *Raw Power* vůbec *nějakou* Iggyho desku. „A pak se dozvědět, že vyráží na turné! Myslím, že jsem byl u pokladny manchesterského Apolla první, a dostali jsme lístky do

první řady. Potom lidi zjistili, že s ním vystoupí i Bowie, a lístky se vyprodaly během pár dní. Ti dva pro mě v tý době byli *velikáni*."

Evropské cítění *Low* a *Idiota*, bohatá paleta textury hudby a její často sklíčená nálada měly na Devotovu představu o jeho budoucí kapele obrovský vliv. Zatímco mu tyto představy ležely v hlavě, pomáhal Richardovi Boonovi s managementem Buzzcocks, doprovázel ho na cestách do Londýna k jednáním s velkými nahrávacími společnostmi a žil z peněz ze *Spiral Scratch* (které se nečekaně dobře prodávalo). Boon a Devoto bydleli společně v domě v ulici Lower Broughton – Devoto se svou přítelkyní Lindou Sterlingovou, známou jako Linder, která studovala grafický design a vytvářela koláže, a kromě toho se brzy měla stát zpěvačkou vlastní postpunkové feministické kapely Ludus. Pete Shelley bydlel o několik domů dál a byl v domě častým hostem. Domácnost v Lower Broughton Road překypovala uměleckou aktivitou a vzájemnou výměnou nápadů. „Bylo to trochu jako malá verze Warholovy Factory," říká Paul Morley. „Všichni jsme byli náruživí čtenáři," vzpomíná Linder. „Pořád jsme přinášeli nějaký knihy a vzájemně si je půjčovali. Já jsem se probírala sexuálními vztahy a náboženství a Howarda zajímala filozofie, symbolističtí básníci, Huysmansovo *Naruby*."

V létě 1977 Devoto vyvěsil v manchesterském obchodě s deskami Virgin inzerát, že hledá „muzikanty k hraní rychlé i pomalé hudby. Punkové smýšlení není podmínkou." Naznačit, že punkové myšlení může být svěrací kazajkou tvořivosti, bylo tak brzy v „roce punku" kacířským gestem. Všichni hudebníci, které dal Devoto v Magazine dohromady, byli se svými neskrývanými schopnostmi *nepunkoví*: baskytara Barryho Adamsona zněla svižně a měla lesklou texturu, chromatická kytara Johna McGeocha měla hustou texturu a nijak se nevyhýbala rozmáchlým rifům a vyšperkovaným okázalým sólům, Dave Formula, který nahradil prvního klávesistu skupiny (studenta moderní hudby, který do kapely úplně nezapadl), byl zkušeným hudebníkem, jehož životopis zahrnoval i hraní v kabaretním triu v hotelu Ritz. Jeho hra na klávesy dodala hudbě Magazine značný smysl pro drama a zdobnost. Dnes je těžké si představit, že v době těsně po odeznění punku vzbuzovala pouhá přítomnost kláves v kapele rozpaky – stále ještě byly spojovány s prog rockem, který byl se svým přehnaně zdobným zvukem považován za dekadentní.

V prvních rozhovorech na téma Magazine se Devoto pevně vymezil proti tomu, kam dospěl punk: do podoby násilnického rocku nebo agitky. „Nejsem hloupý a odmítám předstírat, že jsem," řekl *NME* v říjnu 1977. „Někdo o mně řekl, že jsem chytrý: sečtělý a pečlivě upravený. Že jsem tím, koho E. E. Cummings nazýval inteligentlemanem… Nezabývám se poselstvími… Zabývám se myšlenkami a výsledkem myšlenek." Jinde popsal své písně jako „natolik ucelené představy o zmatku, jak jen dokážu dát dohromady", jako niterný soundtrack pro „lidi, kteří možná sedí v koutě kavárny a v naprostém klidu přicházejí o rozum".

Kritici psali vzrušeně o tajemném Angličanovi ze severu s bohatými znalostmi skrytých hlubin mysli. Morley ho přirovnal k Samuelu Beckettovi a rozpoznal, že jeho hlavním tématem je „nesmyslnost bytí“. To byla částečně autosugesce, vyvolaná Devotovými zmínkami Camuse, Plathové, Gerarda Manleyho Hopkinse. Když popisoval skladbu ‚Breakdown‘ z EP *Spiral Scratch*, přirovnal zpěvák paranoidní hlavní postavu potměšile k „Dostojevského muži z podzemí nebo kterémukoliv z existencialistů“. O několik let později kondenzoval *Zápisky z podzemí* do popového singlu ‚A Song from under the Floorboards‘. Devoto odpověděl na Dostojevského představu o dané zvrácenosti člověka – o způsobech, jakými ho zášť a sklon k sebezničení ženou k záporným činům. Zvlášť *Zápisky z podzemí* byly napsány jako reakce na pokrokové ideologie své doby s jejich představami o přibližování se k lidské dokonalosti a lidumilným sociálním inženýrstvím. Tento boj, probíhající v polovině devatenáctého století mezi „negativním pohonem“ a utopickým socialismem, byl v základě stejný, jako byl v roce 1978 nesvár mezi bohémskými postpunkery s jejich pocitem úzkosti, a politizujícím křídlem, které chápalo punk jako formu agitace a propagandy nebo jako popis společenské reality.



Leták zvoucí na společný koncert Magazine a Buzzcocks – výtvarně zpracovala Linder, se kterou v té době žil Howard Devoto, 1978

Magazine podepsali smlouvu s Virgin a očekávání nabíralo obrátky. Titulek na přední straně *Melody Makeru* křičel: „Devoto – muž pro rok '78". Zpěvák se na jednu stranu snažil upoutat pozornost a zároveň se jí vyhýbal, kultivoval svůj obraz odtažitosti a tajemnosti. Snažil se vyrovnat Dylanovi a mluvil v náznacích, což novináře přesvědčilo, že ví něco, co oni ne. Z výrazu „glam mysterioso" se stalo klišé, používané všemi nepřejícími pisálky. Onen „glam" odkazoval na Devotův vzhled – kombinaci očních linek, elfích rysů a předčasných koutů, kterými nevyhnutelně připomínal Ena v éře Roxy Music, ale zastavil se krůček před naplno androgynní image s péřovým boa.

Napětí se stupňovalo a debutový singl Magazine ‚Shot by Both Sides' následně splnil očekávání. Riff, původně napsaný Petem Shelleym, si nijak nezadal se zvučnou majestátností Springsteenovy ‚Born to Run'. ‚Shot' sice měla hymnický nápěv, ale její emocionální jádro bylo opakem všeho, co hymny znamenaly: byla ne-bojovná a ne-oddaná, byla polnicí všech, kdož odmítali výzvy k solidaritě nebo odboji.

Aniž by ‚Shot' konkrétně odkazovala na některé z velkých rozporuplných témat Británie pozdních sedmdesátých let (Rock proti rasismu a Protinacistická liga versus ožívající krajní pravice, kolektivistické levičáctví, které začalo převažovat v Labouristické straně, versus propodnikatelské pravé křídlo, které dominovalo Konzervativní straně), zachycuje pocit éry děsivé polarizace a nerozhodnost těch, kteří uvízli v křížové palbě v politickém středu, který se jim propadal pod nohama. Je o *ne*-bojovníkovi a *ne*-aktivistovi. Je obranou buržoazního artrockového názoru, že jestli na něčem opravdu záleží, pak je to snaha každého jedince být jiný.

Číst ‚Shot' jako odpověď na skladbu Tom Robinson Bandu ‚Better Decide Which Side You're On' je lákavé. TRB, kteří neustále vystupovali na benefičních akcích, na obalech svých desek uváděli informace a kontakty na různé relevantní kauzy, byli ikonami radikálního vkusu všech, kdož doufali, že z punku vzejde něco konstruktivního. Původ textu ‚Shot' je však třeba hledat v několik let staré vášnivé politické debatě Devota s jeho socialistickou přítelkyní. Devoto vzpomíná: „Hrál jsem svou roli ďáblova advokáta a opakoval: ‚Ano, ale…'." Až ona dívka rozhořčeně prohlásila: „Ach jo, po tobě budou nakonec střílet obě strany." Ta fráze uvízla Devotovi v hlavě a časem vykrystalizovala do jeho vznikajícího kréda: vpravdě hrdinského života založeného na tom, že se neumí rozhodnout. „Je to představa, že k opravdovému poznání je nutné udělat nějakým způsobem z paradoxního a protichůdného ústřední bod svého života, a vy se toho pak budete držet a postupně si to osvojíte," říká. „V některých ohledech se to může zdát jako pohodlná výmluva, ale taky vám to může přinést spoustu problémů." Ze skladby ‚Shot by Both Sides' máte také pocit, že se Devoto stahuje před vulgaritou nabuzující dav, která byla v polovině roku 1977 pro většinu punkových koncertů tak typická. Určující řádky textu zní: „Prodral jsem se doprostřed davu / otřáslo mnou, co si tam můžu dovolit

/ v tom davu jsem zůstal sám sebou“. Vláda davu a stejně tak zmobilizovaná masová hnutí mohou pro svůj odosobňující účinek vypadat děsivě. V tomto ohledu se také lze na ‚Shot‘ dívat jako na odpověď v předstihu na píseň Sham 69 ‚If the Kids Are United‘, velký hit z poloviny roku 1978. Jednodušší větev punku v čele s Sham a podobně zaměřenými Cock Sparrer se měnila ve „skutečný“ punk neboli Oi!: surový, machistický, vždy připravený přidat se k davu, a jehož sound brzdí naruby převrácené snobství. Devoto, chycený mezi tímto chuligánským punkem na jedné straně a dogmatismem ve stylu TRB na straně druhé, se viděl jako disidentský estét „na útěku pryč od všeho“.

Samozřejmě, v kontextu roku 1978 – šest měsíců po pouličních bitkách v Lewishamu, kde se protestující z Protinacistické ligy prali s policií chránící pochod Národní fronty, který provokativně procházel černošskou čtvrtí – byste mohli namítnout, že Devotova neochota pozvednout hlas byla poněkud sporná. „Vždycky pro mě bylo hodně těžký se politicky angažovat,“ připouští. Jenže ‚Shot by Both Sides‘ třímá zástavu individualistického ducha art rocku, slávy dosažitelné, pokud dokážete nějakým způsobem proměnit své postižení, onen fakt, že jste jiný, podivín, v kreativitu. ‚*Shot*‘ byla nejlepší Devotovou trefou na cestě ke splnění artrockového snu.

Začátkem roku 1978 se zdálo, že majestátnosti a čiré intenzitě tohoto singlu lze jen těžko odolat. „Obletěla celý svět. Dokonce i Greil Marcus o ní psal v *Rolling Stoneu*,“ říká Paul Morley. „Bylo to ohromné, vrcholný rockový riff.“ Skladba se umístila těsně pod čtyřicátou příčkou v žebříčku a Magazine byli pozváni do pořadu *Top of the Pops*. Devoto nejprve odmítl. Když byl požádán následující týden, podlehl tlaku Virgin a souhlasil. Bylo mu však nanejvýš nepříjemné předstírat v televizi zpěv na playback. „Bylo to strašlivě umělé. Celé mi to přišlo absurdní… a děsivé.“ Na poslední chvíli se rozhodl udělat gesto, které by vyjádřilo jeho pohrdání onou banální šarádou. „Nechtěl jsem prostě poslušně poskakovat stylem: ‚Tady máte svou zábavu.‘ Chtěl jsem udělat naschvál, ale nic přehnaného.“ Maskérce BBC řekl, aby mu nabílila celou tvář, ale místo křiklavého glamrockového mimozemšťana „vypadal jako Marcel Marceau“, jak vzpomíná Morley (který byl přilepený k obrazovce, protože vidět Magazine či podobnou kapelu v pořadu *Top of the Pops* bylo v tehdejší době „tak vzácné“). „A pak se Devoto rozhodl, protože myšlenky se mu v hlavě honily zběsilým tempem, že si to může dovolit, a že zůstane jen tak stát. Že se vůbec nepohne. A když spustila tahle skvělá píseň, Devoto stál nehybně jak socha. A příští týden se deska v žebříčcích *propadla* – bylo to dost možná poprvé v historii popu, že se dostanete do *Top of the Pops* a příští týden váš singl spadne dolů. A od té doby šlo všechno šejdrem. Konec zvonec.“

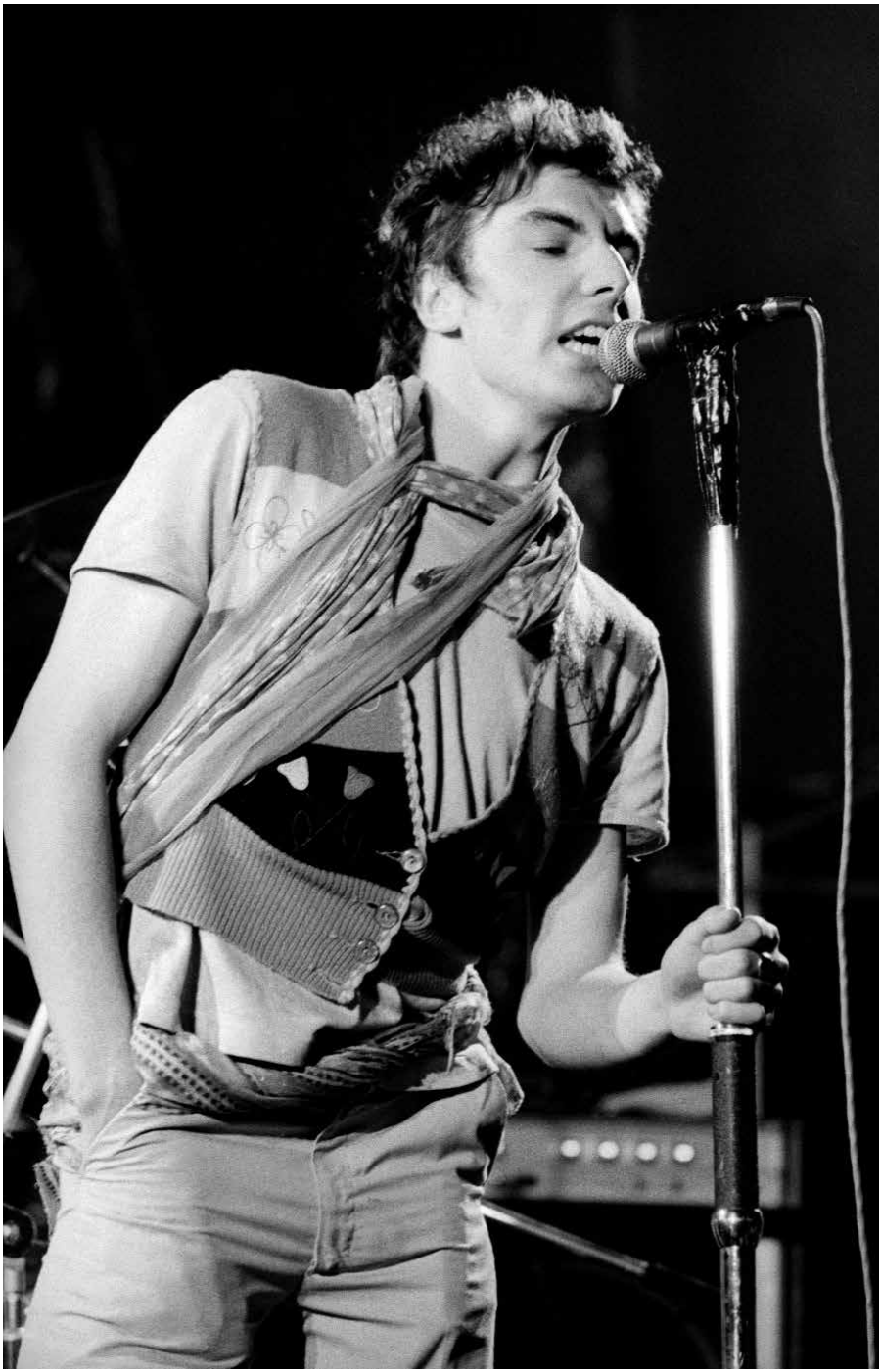
Navzdory nadšeným recenzím debutového alba *Real Life* se kariéra Magazine nikdy docela nerozjela. Devoto si s negativním pohonem na plné obrátky pod sebou podřezal vlastní větev. Na konci roku 1978 odůvodnil svůj devastující výstup v *TOTP* tím, že „jediný způsob, jak jsem tomu mohl dát nějaký

význam, bylo nic nedělat“. To je lichotivý pohled. Stejně tak to byla kombinace přecitlivělosti a trémy a neschopnost využít příležitosti, zamrzlé v reflektorech blížící se slávy.

Po nečekaném propadu svého nejvýraznějšího singlu se Magazine vrátili k progrockové metodě pomalé a stabilní kariéry, budované prostřednictvím alb a turné. „Progres“ posloužil jako diskriminační referenční bod, zhusta používaný v nevyhnutelném odporu hudební kritiky, který přivítal v roce 1979 album *Secondhand Daylight*. Magazine se snažili získat ke spolupráci Bowieho producenta Tonyho Viscontiho, ale nakonec souhlasili s Colinem Thurstonem, mladým nahrávacím inženýrem, který s Viscontim spolupracoval na *Heroes* a pomáhal při nahrávání Iggyho *Lust for Life*. Jenže místo k Bowiemu a Iggymu bylo album přirovnáváno k Genesis a Pink Floyd. Garry Bushell ze *Soundsu* – člen Socialistické dělnické strany a zastánce real punku ve stylu Sham 69 – si obul okované martensky a rozdupal je na maděru. Vysmál se úplně všemu, rozkládacím obalem počínaje a Devotovým afektovaným zpěvem konče. Přesto obsahovalo vyumělkované album *Secondhand Daylight* s okázalou produkcí přinejmenším jednu úžasnou skladbu: ‚Permafrost‘, záměrně lenivou melodii, jejímž vrcholem je Adamsonova jako med se táhnoucí basová linka, střídmé McGeochovo sólo hodné Bowieho alba *Lodger* a nejcitovanější Devotův verš „Zdroguju tě a ošukám / na promrzlé zemi“.

Třetímu albu Magazine *Correct Use of Soap* z roku 1980 se dostalo vřelejšího přijetí: bylo právem oslavováno jako mistrovské dílo kapely. Devotovy texty čerpaly inspiraci z myšlenky, kterou našel v knize esejů o lásce a chtíči Theodora Reika – z představy, že člověk je zvláště náchylný k zamilování poté, co zažil nějaké trauma nebo životní krizi. „Snad tě miluju ze slabosti / toho jsem se tedy bál?“ diví se ve skvělé ‚Stuck‘, zvláštní, těžko zařaditelné skladbě někde mezi art funkem a jazz metalem. Hudba Magazine, vylepšená o ostré hrany a přízračně dutý zvuk produkce Martina Hannetta, konečně odpovídala vznešeným tématům, a Devoto napsal jedny ze svých nejzdařilejších textů, s uštěpačným humorem a ovlivněných literaturou: „Znám smysl života / ani trochu mi to nepomáhá.“ „Mohl jsem být Raskolnikov / ale matka příroda mě podvedla.“ Avšak na této konkrétní frontě – existencialistických pochybností s riffy připravenými vstoupit na stadiony – už Magazine zastínila další manchesterská kapela Joy Division, jejíž debut z roku 1979 *Unknown Pleasures* také produkoval Hannett. Jelikož si ve Virgin uvědomili, že hybná síla Magazine uvízla v mrtvém bodě, předcházely vydání alba *Correct Use of Soap* zoufale hektické pokusy o probuzení zájmu v podobě singlů se skladbami z alba, vydávaných v měsíční posloupnosti. Ale bez úspěchu: z žádného se nestal hit. Magazine se ještě prokulhali jedním živým albem a čtvrtou studiovou deskou, až dali nakonec díky bohu na Devotovu radu ze skladby ‚Stuck‘: „Až mě přestanete ohromovat, skončete.“

Subway Sect byli jednou z původních punkových kapel, svůj první koncert



Vic Godard ze Subway Sect. Foto Kevin Cummins.

odehráli v září 1976 po boku Banshees, Pistols a Clash na „Punk Festu" v Klubu 100. Manažer posledně jmenovaných Bernie Rhodes je vzal spolu s Buzzcocks a Slits na legendární turné White Riot, které odjeli Clash v květnu 1977. Subway Sect zanechali velký dojem na severu Anglie a ve Skotsku, kde si jejich civilní image notovala s místními punkery, kteří nebyli zdaleka tak módně orientovaní jako jejich londýnští kolegové. Jejich vystoupení postrádala punková gesta a pódiovou teatrálnost, naopak působila tak nějak ostýchavě a podivínsky, což se k rockové kapele vůbec nehodilo. Například zpěvák Vic Godard často držel kytaru v neobvykle vytrčeném úhlu. „Miloval jsem Vikova gesta," vzpomíná fanoušek Richard Boon. „Na jednom turné zpíval texty z poznámkovýho bloku a vytrhával z něj listy." Také hudba byla hodně jiná. „Úplný začátky Subway Sect byly skvělý, jejich koncerty měly totálně zkreslený zvuk," vzpomíná Mark Stewart, zpěvák v té době začínající Pop Group. „To oni přišli s tou postpunkovou hradbou hluku."

Ze všech skupin, co se z punku vynořily, ale *nebyly* úplně punkové, zůstávají Subway Sect nejvíc obestřeni tajemnem. Částečně je to proto, že během své existence nevydali téměř žádné desky. Většinou je to kvůli zvláštnímu anticharismatu Vika Godarda. Kde Howard Devoto záměrně kul pikle svými nejednoznačnými komentáři a odbíháním od tématu, Godard jakoby jednoduše vyzařoval opar neurčitosti, plaché vágnosti a působil vyhýbavým a lehce zanedbaným dojmem. Jeho ledabylý a sonorní hlas naznačoval nepříliš bystrou mysl, to však byla jen maska, za níž se ukrýval lišácký důvtip. V jeho tváři se podobně mísilo neobyčejné s všedním: byla strohá, téměř kubistická, s výrazným orlím nosem a pronikavě černým zrakem, kterému nic neuniklo.

Značnou zásluhu na počátečním dojmu ze Subway Sect měl jejich vzhled – ani punkeři, ani rockeři, „oáza prodeje pod cenou", jak se vyjádřil Jon Savage. Vypadali „obyčejně", ale tak trochu nemoderně. Místo širokých límců, ledabylých účesů, kalhot do zvonu a širokých pestrých kravat (což byla uniforma obyčejných mladých mužů v roce 1976) na sobě měli staré školní pulovry a oblečení z charity Oxfamu, takže svým vzhledem připomínali ne zcela upraveného, ale ne zase úplně odrbaného nižšího úředníka z šedesátých let.

Subway Sect se vymykali z normálu i po zvukové stránce. Své kořeny měli v hnutí mods v šedesátých letech – v The Who a obskurnějších kapelách Sorrows nebo Eyes (kytarista Rob Simmons byl velkým fanouškem britského beatu šedesátých let). Zpočátku dávali přednost kousavému zvuku Fenderu Mustang s ovladačem tónové clony nastaveným tak, aby nástroj zněl „tak vysoko, jak jen to jde": jako nervózní zvuk mozkového neklidu. Godard chtěl, aby kapela zněla vychrtle a šlachovitě, v žádném případě „hutně" (jako vrstevnatá, maskulinní hrozba, dovedená k dokonalosti na *Never Mind the Bollocks*). Kráčeli po cestě, prošlapané kytaristy Robertem Quinem od Richarda Hella a Tomem Verlainem z Television. Tento styl hraní neměl nic společného s rhythm & blues nebo Chuckem Berrym: žádné ohýbání tónů, lascivní „licky" nebo sóla. Rytmická

kytara byla hlavním nástrojem. „Naše hudba je založená na snaze udělat cokoliv, co nezní tak, jak by mělo," řekl Godard časopisu *ZigZag*. „Připomínají-li akordy nějaké písně normální ‚ROCKOVOU PÍSEŇ', tak je nepoužijeme."

Zpěvákův přístup k textům byl stejně svěží a neuctivý. Godard a jeho kamarádi byli bohatě sečtělí a byli typickými postpunkovými autodidakty. „Strašně nás bavily knihovny… Jezdili jsme po Richmondu v západním Londýně v takovým malým transitu a nevynechali jsme jedinou knihovnu. Prohrabali jsme všechny desky. Takhle jsme se dostali třeba ke středověký hudbě. A knížky taky." Písně byly často destiláty Godardových esejů. „Rád používám slova, která působí v ‚ROCKOVÉ PÍSNI' *nepatřičně*," řekl *ZigZagu* a hovořil o tom, jak se vědomě vyhýbá amerikanismům ve prospěch anglických frází.

Godard však nebyl žádný nacionalista: jeho skutečnou vášní byla evropská kultura. Své plebejské a prozaické anglosaské příjmení Napper si změnil na cosi mnohem vznešenějšího, galského a avantgardního. V kurzu evropských studií na ealingské střední se specializoval na francouzské umění a literaturu. „Nutíval jsem ostatní v kapele, aby si vybrali role v Molièrových hrách a svůj přednes natočili na kazety," usmívá se. Před svými koncerty pouštěli Subway Sect do reproduktorů Debussyho. Kromě Francie získal také po školním výletě do Sovětského svazu slabost pro východní blok. „Po celém pokoji mi visely komunistické plakáty. Šaty jsme si obarvovali na šedivo!" Tohle poblouznění komunismem bylo spíš estetické než politické. Jedna z nejlepších Godardových písní ‚Parallel Lines' pochází z podobně „přísně apolitického" (slovy Howarda Devota) ranku jako ‚Shot by Both Sides', a prohlašuje, že „třídní válka historii nikdy nezmění … ve vaši pravdu nevěříme". Zdálo se, že Godard nemá, podobně jako Devoto, nijak vyhraněné názory: že je bystrým a nemilosrdným pozorovatelem, stojícím stranou. Neváhal se zabývat vážnými tématy: předurčením v nádherně kovově zvonivé ‚Chain Smoking'; mediální masáží a významovým posunem slov v ‚Nobody's Scared', která začíná slovním útokem „Všichni jsou prostitutky / tu píseň zpívají ve vězení". Úzkostlivě se však vyhýbal závěrům: otázky byly důležitější než odpovědi. ‚Double Negative' byla jeho pasivně agresivní hymnou, duchovně spřízněnou s Devotovým konceptem „negativního pohonu". Pak tu byly rockové hymny s přesahem, rytmizované kritické eseje, například ‚Don't Split It', která slavnostně prohlašovala: „Nechci hrát rock."

V tématu selhání punku a naléhavé potřeby skončit s rockem soupeřil Godard s kousavou výřečností Johna Lydona. V rozhovoru pro *Sounds* trumfnul Devota tvrzením, že s punkem to začalo jít z kopce už v září 1976: „Dokonce i v době [Punk Festu v Klubu 100] už byla všechna energie pryč. Pistols i Clash už předtím dosáhli vrcholu." Subway Sect nechápali rock jako pojistný ventil pro „uvolnění napětí, aby se lidi mohli druhý den ráno vrátit do práce", jak řekl *Melody Makeru*, ale jako potenciální, „opravdu dobrý systém středoškolského vzdělání ... Učit [lidi], aby se sebevzdělávali." To vše vykrystalizovalo ve

výkřiku, přesahujícím oblast hudby, ‚A Different Story', sžíravé kritice rocku jako opia (mladé části) lidstva. Godard zpívá: „Jen čekáme na jeho konec / stavíme se proti celému rocku." Píseň tvrdí, že pouze zbabělost nám všem brání opustit vyšlapanou cestu dvacetiletého příběhu rocku a vstoupit do nějakého nového kulturního prostoru. Je ironií, že když nahráli ‚A Different Story' jako druhou stranu singlu ‚Ambition', byla to jejich nejtradičnější rocková píseň.

Godardovi skalní fanoušci považují ‚Ambition' za jeden z nejskvělejších singlů všech dob. Manažer Bernie Rhodes však kupodivu jeho vydání dlouho oddaloval. Podle Richarda Boona vyšla ‚Ambition' jen proto, že si to dal jako podmínku k tomu, aby Subway Sect mohli předskakovat Buzzcocks na jejich velkém celostátním turné koncem roku 1978. Místo toho, aby byl Rhodes nucen „koupit" místo předkapely – což byla v branži standardní praxe –, jediné, co musel udělat, vzpomíná Boon, bylo „vydat desku Subway Sect". Rhodes nebyl s ‚Ambition', jen jednou z mnoha hotových nahrávek kapely, spokojený, a bez jejího vědomí ji zrychlil a přidal do ní nejapnou syntezátorovou linku, a tím udělal z už beztak hymny podle vzoru The Who cosi v duchu jejich ‚Baba O'Riley' nebo ‚Won't Get Fooled Again'. Singl nakonec vyšel v listopadu 1978. „Po celý trvání třítýdenní šňůry Buzzcocks a Sect," vzpomíná Boon, „to byl singl týdne, pokaždé v jiném hudebním časopise – v *NME*, *Melody Makeru*, *Soundsu*."

Přes veškerou chválu – *NME* označil Godarda spolu s Lydonem, Devotem, Shelleym a Markem Perrym z Alternative TV za jednu z „důležitých postav" – seděl dál Rhodes na debutovém albu Subway Sect, které tak dodnes nevyšlo.* „Prostě okolnosti, nic nekalýho," je Godardovo vysvětlení. „Bernie měl spoustu práce s Clash, kteří zrovna prorazili, a on býval hodně v Americe. My byli vždycky ti vzadu, protože jsme byli jeho kapela číslo dvě. Možná si prostě jen myslel, že to album není dost dobrý. Nikdy jsme nezjistili proč." Následně Rhodes překvapil dalším skvělým nápadem: doporučil Godardovi, aby vyhodil celou skupinu. „Řekl mi: ‚Ta tvoje kapela je k ničemu, ale ty píšeš skvělý písničky. Stojím jen o tvoje písně.'" Godard dostával ve stylu newyorské Brill Building, v níž svého času vyráběly hity celé týmy skladatelů pop music, paušální honorář dvacet liber za píseň s tím, že napíše pět písní týdně. Některé z nich zazněly živě v provedení další skupiny z Rhodesovy stáje Black Arabs, ale nikdy nebyly nahrány.

Pozdější, krátce trvající inkarnace Subway Sect zcela opustila rock a věnovala se northern soulu. Tato hudba, svižný soul šedesátých let motownského ražení, inspirovala počátkem sedmdesátých let kultovní scénu ve střední a severní Anglii a byla v podstatě pokračováním lásky hnutí mods k celonočním tancovačkám na rychlou černou hudbu, poháněných amfetaminem.

---

* Godard natočil v roce 2007 s novou sestavou celé album znovu (podle svých slov tak blízko původnímu zvuku jak jen to šlo) a nahrávka vyšla pod názvem *1978 Now*. (Pozn. překl.)

Následně se Godardovo pohrdání rockem jen prohloubilo. Jeho další změna směru znamenala zpětný pohled k šoubyznysu před nástupem rocku, ke swingu a náladové hudbě: starým dobrým časům, „kdy se písně psávaly s hrdostí a byly skutečnými písněmi“, jak řekl *Soundsu*. Godard byl vždycky fanouškem zpěváků typu Sinatry, Bennetta a Mathise. Teď dal dohromady novou sestavu Subway Sect, oblečenou do poválečných obleků s motýlky, a jako své vzory jmenoval skladatele Billyho Strayhorna a Colea Portera. Godard v rozhorech uváděl, že nestojí o módní publikum, ale bude raději zpívat pro obecenstvo středního věku a jeho desky bude hrát Radio 2. Namísto infiltrování do světa skutečného středního proudu se Subway Sect stali středobodem krátce trvající, pseudokabaretní retroscény, soustředěné kolem klubu Left v Soho. Byly to skvělé písně, jenže Godard postrádal velký hlas, a tak mohl jako zpěvák sentimentálních písní těžko kdovíjak oslnit.

Přestože mu ještě nebylo ani třicet, našel se Godard v image mladého staromilce. *Soundsu* řekl: „Kéž bych býval žil před padesáti lety, nebo tak nějak. Kéž bych se býval narodil v časech aristokracie.“ Celé to v sobě mělo horlivou nerockovost. Rozhovory probíhaly spíš v cukrárnách než v hospodách. Mluvil o svých zálibách: golfu, pozorování ptáků, dostizích (rád sázel na koníčky a dokonce pracoval jako bookmaker). Stal se tím typem kultovní postavy, na kterou se nabalují bizarní příběhy. Proslýchalo se, že je domácím mazlíčkem je vydra. V Paříži údajně vystoupil v obleku delfína. Zároveň si kultivoval konvenční fasádu ve stylu Reného Magritta. Jak zpívá v textu své písně ‚Be Your Age‘: „Ona vždycky říká, že nemá ráda abnormální, že bývá tak zjevné / říká, že normální je mnohem jednodušeji komplikované a zajímavé.“ Dostal práci v bistru s hamburgery v jiholondýnské čtvrti East Sheen a později si vzal za ženu svoji šéfovou. Nejvíc proslul jako pošťák.

Jeho nahrávky se v osmdesátých letech objevovaly jen sporadicky, obvykle nějak nedotažené nebo vydané se značným zpožděním. Godardova tajuplnost jako člověka, jemuž chyběl jen krůček k nehynoucí punkové slávě, rostla, posílená vydáním brilantní kompilace jízlivě kritických raných nahrávek a rozhlasových sessions Johna Peela v roce 1984. Kritici a hipsteři nic nemilují víc než ztracené případy a Godard byl případem ztraceným, jak jen to jde. Na promrhaném geniálním talentu a zmařených možnostech, náznaku toho, co mohlo být, bude vždycky něco majestátního. Samotná *idea* Subway Sect se nakonec ukázala být silnější a vlivnější než těch pár desek, které vydali během své příliš krátké a rozpačité existence.

3. NEZVLADATELNÁ TOUHA: Industriální grotesknost Pere Ubu a Devo

Pere Ubu. Devo.

V červenci 1978 vyhlásily Stiff Records a časopis *Sounds* společně soutěž o zájezd do Akronu v Ohiu. Vrcholem víkendu stráveného ve „světovém centru gumárenského průmyslu" byla prohlídka továrny firmy Firestone, vyrábějící pneumatiky. Druhou cenou bylo několik pneumatik Firestone a kompilace Stiffu *Akron*, sampler místních novovlnných talentů. Když jste po jeho obalu přejeli prstem a pak si k němu přičichli, ucítili jste – no ovšem, gumu. Dnes se tomu těžko věří, ale krátce – asi tak osmnáct měsíců – byly Akron a jeho soused Cleveland, vzdálený čtyřicet mil na sever, považovány za nejzajímavější rocková města na světě. Akron, všední město, o němž mimo Ameriku slyšel málokdo, a Cleveland, upadající centrum ocelářského průmyslu, působily *exoticky*, i když drsným, přiměřeně postpunkovým způsobem. „Žasněte nad znesvěcením zemské kůry," nabádaly inzeráty Stiffu v hudebních časopisech a označovaly Akron za místo, kde končí americký sen. Radar Records lákala zákazníky ke koupi alba Pere Ubu *Datapanik in the Year Zero* snímky otrávených ryb v řece Cuyahoga, bohaté na znečišťující látky, a sloganu „Krása Clevelandu vtisknutá do vinylu". Novináři opěvovali vazkým kalem udušenou Cuyahogu jako novou Mersey protékající dvěma městy, Akronem a Clevelandem, nepochybně předurčenou zaujmout místo pro rock konce sedmdesátých let stejně důležité, jako zaujímal Liverpool v letech šedesátých. Byl v tom ale jeden háček. Obě města měla každé jen jednu opravdu velkou skupinu: Devo a Pere Ubu. Nicméně v rozpoutané bouři se dostalo mediální pozornosti a smluv s nahrávacími společnostmi i menším místním záblesků Tin Huey, Bizarros či Rubber City Rebels.

Koncept „industriální hudby" je obvykle přisuzován Throbbing Gristle. Ale s tímto trendovým výrazem přišly i kapely v Ohiu. V roce 1977, kdy už TG chrlili ze své Death Factory její děsivý produkt, mluvili Pere Ubu o své hudbě jako o „industriálním folku", zatímco Devo se popisovali jako „industriální skupina osmdesátých let".

Cleveland, synonymum pro americkou ocel, býval strojovnou americké průmyslové revoluce. Ale po druhé světové válce, která po oceli hladověla, začalo město chřadnout. „Ocelárny se po válce nemodernizovaly, takže co se týká nákladů, nebyly tak efektivní jako zahraniční konkurenti," říká Scott Krauss, bubeník Pere Ubu. Ropná krize sedmdesátých let následně tvrdě zasáhla celý severovýchod Ohia. Tento region sice po desetiletí krmil automobilový

průmysl v Michiganu, jenže lidé teď chtěli jen malá japonská auta, která benzin nehltala.

Města, která kdysi prosperovala, mají něco do sebe – pozůstatky bohatství a pýchy poskytují bohatou živnou půdu, ve které může vzkvétat bohéma. Najdete v nich hmotné dědictví někdejší prosperity: bohatě dotované univerzity, umělecké školy, muzea, galerie, sešlé, kdysi výstavné domy dnes levně k pronájmu, opuštěné sklady a prázdné továrny, které lze snadno přeměnit na zkušebny či koncertní prostory. Bezcenná slupka z dob rozkvětu Clevelandu poskytla Ubu jejich první pravidelnou příležitost hrát živě v nevábné motorkářské hospodě s názvem Pirates' Cove, která kdysi bývala prvním skladištěm Johna D. Rockefellera v silně industrializované nábřežní zóně známé jako Flats. Ubu se ve svých prvních rozhovorech nad touto oblastí rozplývali: nad čluny se železnou rudou plujícími po Cuyahoze, nad slévárnami jedoucími bez přestání ve dne v noci, nad září z vysokých pecí, která zbarvovala noc do odstínů zelené a purpurové, nad chrlícími komíny a mřížovím potrubí, rýsujícím se proti obloze. „Nám to přišlo velkolepé ... jako když jdete do uměleckého muzea nebo tak něco," vzpomínal zpěvák David Thomas o nějakých dvacet let později.

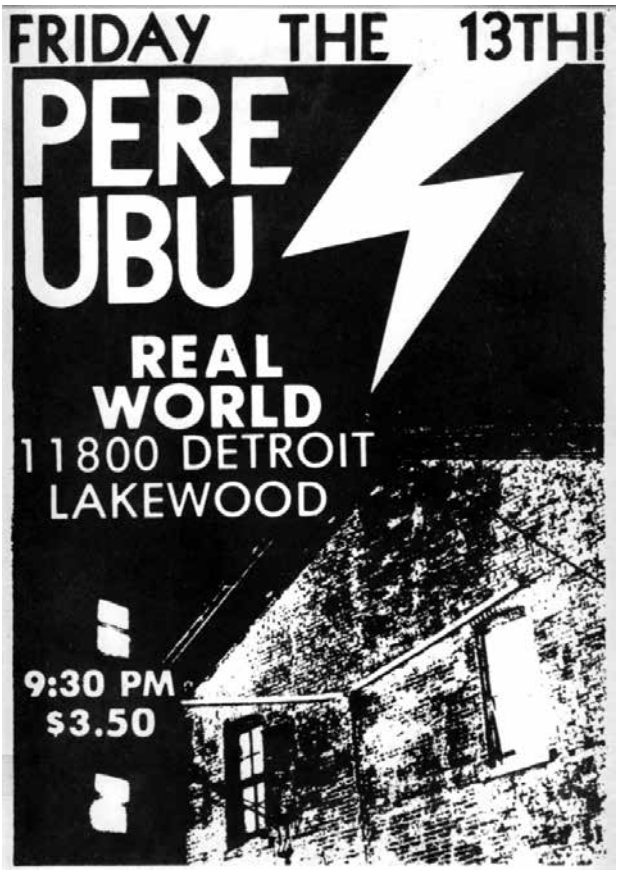
V severoanglických městech Sheffieldu či Manchesteru jste mohli najít podobné zvláštně malebné průmyslové zóny a tamní hipsterská mládež cítila s hudbou Ubu a Devo, obohacenou syntezátorem, silné sepětí – a v té době už tvořila svou vlastní pochmurně futuristickou hudbu. Tato města vrávorala do *post*industriální éry a sdílela s Clevelandem i společný postoj: sebedůvěru a fanfaronství jen nepatrně otřesené nastalými těžkými časy. „Bývali jsme skvělí... a ještě vám ukážeme."

Je tak nějak symbolické, že Pere Ubu za svou existenci částečně vděčí zděděnému bohatství. Hráč na syntezátor Allen Ravenstine použil peníze z trustového fondu ke koupi bytového domu Plaza v centru Clevelandu a levně pronajal jeho třicet šest pokojů umělecky založeným přátelům včetně všech členů Ubu: kytaristy Toma Hermana, baskytaristy Tonyho Maimonea, původního spoluzakladatele skupiny Petera Laughnera, bubeníka Krausse a zpěváka Davida Thomase. Plaza, impozantní gotická stavba, stála pouhý jeden blok jižně od Euclid Avenue, známé v devatenáctém století jako „Milionářská ulice", neboť tam ocelářští baroni stavěli domy svým milenkám. Teď to byla vykřičená čtvrť, místo, kde by většina obyvatel Clevelandu nebydlela ráda, ale Ubu to prostředí města duchů milovali a viděli se jako městští pionýři, kteří se snaží rekultivovat divočinu, zbavenou průmyslu.

Dalším vedlejším benefitem Ravenstineova zděděného bohatství byl jeho drahý syntezátor EML 200 a skutečnost, že si mohl vzít dva roky volna, aby se na něj naučit hrát. Žil ve svém venkovském domě a denně osm hodin cvičil, jako by šlo o běžné zaměstnání. EML připomínal „staromódní telefonní ústřednu, plnou zapojených jacků", vzpomíná Krauss. Protože měl místo klávesnice tónové knoflíky, Ravenstine okamžitě zavrhnul progrockový styl hry

na syntezátor – s vířivými arpeggii a bachovskými kudrlinkami – a rovnou se pustil do piplavého tvarování syrového zvuku pomocí frekvenčních křivek. „Vyloudil zvuk jak pětilibrová plechovka s celým rojem čmeláků uvnitř," říká Krauss. „Pak změnil sinusovou vlnu a znělo to jako pláž plná lidí. O deset vteřin později to přešlo do rachotu nákladního vagónu. Ty zvuky úžasně probouzely představivost."

Pere Ubu popsali svůj sound hravě jako „avantgaráž". Stejně jako Ravenstineovy rozmazané brebty elektronické abstrakce i pronikavý mekot Davida Thomase okamžitě naznačil, že jde o víc než jen obyčejnou hospodskou kapelu. Thomas, který kvílel jako nějaké podivné asexuální monstrum, zněl jako Beefheart, u něhož nedošlo k sestupu varlat. Na rozdíl od Beefhearta však Thomasově přednesu chyběla jakákoliv inklinace k blues. „Měl jsem nejrůznější pravidla, kterých jsem se držel, protože jsem byl posedlý tím, abych nevykrádal černou hudbu," říká. „Takže jsem měl pravidlo, podle něhož jsem odmítl ohnout notu nebo prodloužit slabiku za jeden takt." Často upřednostňoval



Leták z raných dob Pere Ubu

jakýsi druh dyslektického zpěvu. „Byl jsem naprosto posedlý abstrakcí. Proto nebylo v začátcích rozumět, co zpívám."

Jesliže představovali Thomas s Ravenstinem v soundu Ubu výstřední prvky, bubeník Krauss a basák Maimone tvořili solidní, ale invenční základ pro jejich úlety. Kytarista Herman, střídající těžké riffy s elegantními arabeskami zkrouceného kovu, se pohyboval někde mezi „avant" a „garáží". „David jednou nakreslil čáru napříč pódiem a řekl: ‚Tohle je intelektuální strana kapely a tohle je strana tanková' – ‚tanková' myslel jako ve válce," vzpomíná Krauss. Rytmická sekce byla označena jako bojová jednotka, Ravenstine a Thomas jako lehce popletené mozkovny. Tom Herman stál uprostřed, v území nikoho.

V sedmdesátých letech se Cleveland hrdě považoval za první hudebně sofistikované město na západ od New Yorku. Podle Thomase to bylo „skutečné semeniště" labužníků, kteří se vyznačovali neobvyklým vkusem. „Všichni v kapelách pracovali v obchodech s deskama a každý obchod se snažil mít co nejúplnější katalog," říká. Kromě obchodů s deskami, například módním Dromem, bylo město požehnáno i jednou z nejprogresivnějších rozhlasových stanic v Americe, WMMS. Její playlist z počátku sedmdesátých let připomíná vystoupení Johna Lydona na stanici Capital: Velvet Underground, Roxy Music, Soft Machine, dokonce i kapela Petera Hammilla Van Der Graaf Generator.

Na střední škole se Thomasův vkus přiklonil k progresi: byl velkým fanouškem Zappy, zejména studiových koláží a sestřihů na *Uncle Meat*, a Beefheartovo album *Trout Mask Replica* považoval za posvátný audiotext. Celá předpunková clevelandská scéna se shodovala na Stooges a Velvetech jak kvůli jejich postoji, tak syrovému soundu jejich hudby. „Od hippies nás dělily dva nebo tři roky a ty dva nebo tři roky byly dost podstatný," říká Thomas. „Přišlo nám, že hippies byli jako určitý druh společenského dění naprosto k ničemu." Tohle byla generace, která považovala Lestera Bangse z hudebního měsíčníku *Creem* za proroka, kupovala recenzovaná LP od Velvetů a Stooges a pečlivě studovala antologii garážového punku šedesátých let *Nuggets*, kterou sestavil Lenny Kaye. V Clevelandu se na těchto základech rozvinula celá protopunková scéna. Ovšem i ti další zkoumali stejně jako Ubu primitivismus – což bylo spíše uměleckým gestem než plebejským impulzem. Electric Eels sáhli k zavíracím špendlíkům, přicvaknutým pastím na krysy a hákovým křížům ještě před britskými punkery, a svou tvorbu nazývali „uměleckým terorismem". Na představeních kapely Styrenes bylo možné vidět prvky moderního tance a mluveného slova.

Pere Ubu byli též čímsi jako uměleckým projektem. Své jméno si vypůjčili od krutého a obscénně surového despoty ze hry Alfreda Jarryho *Král Ubu*, ve své době (na sklonku devatenáctého století) stejně skandální jako punk. Thomas tuto volbu vysvětlil takto: „Jsem v mnoha směrech groteskní postava" – s odkazem na svou tloušťku a sukovité rysy – „a i kapela působí groteskně. Není na nás hezký pohled." Thomas také obdivoval Jarryho „divadelní