

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav etnologie a středoevropských a balkánských studií

Bakalářská práce



Gabriela Hodanová

Tematizace klimatické krize v české hudební tvorbě na příkladu vybraných interpretek a interpretů

The topic of the climate crisis in Czech music using the example of selected
performers

Praha, 2024

Vedoucí práce: Mgr. Matěj Kratochvíl, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala Mgr. Matějovi Kratochvílovi, Ph.D. za odborné vedení této práce, především za cenné rady, podporu a podnětné úvahy. Děkuji také respondentkám a respondentům, že svolili k rozhovorům, které byly pro tuto práci zásadní. Také si vážím podpory Kláry, Mariany a mých blízkých.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia nebo k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 18.12.2024

.....

Gabriela Hodanová

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se zabývá tím, jak se klimatické změny odrážejí v hudební tvorbě, a klade důraz na propojování hudby, emocí a environmentálních témat. Cílem bylo pochopit, jak tvůrci reflektují klimatickou krizi ve své hudbě, a zkoumat, jaké prvky a přístupy v tvorbě používají. Za tímto účelem byla využita analýza hudebních příkladů vybraných umělců a umělkyň, se kterými byly vedeny polostrukturované rozhovory. Práce čerpá z teoretických poznatků o vztahu zvukového a přírodního prostředí, psychologie, a antropologického přístupu ke studiu emocí. Výsledky ukazují, že podoba hudby je podmíněna mnoha faktory. Klíčovou roli hraje osobní prožívání emocí spojených s proměnami klimatu samotných tvůrců a tvůrkyň. Vliv mají také konkrétní lokality, ke kterým se hudebníci a hudebnice vztahují. Ze zkoumaných příkladů vyplývá, že hudba není jen reakcí na klimatickou krizi, ale také nástrojem ke sdílení environmentálních emocí. Ke komunikaci tématu slouží texty a zvukové nahrávky, žánrově se jedná především o elektronickou experimentální hudbu a rap. Tento výzkum chce přispět k porozumění, jak hudba zpracovává environmentální otázky, a otevírá prostor pro další bádání v této oblasti.

Klíčová slova: *Hudba, klimatická změna, emoce, environmentální žal, antropologie hudby, kvalitativní výzkum*

Abstract:

This study investigates how climate change is reflected in music, focusing on the connection between music, emotions, and environmental themes. It aims to understand how artists respond to the climate crisis in their creative music and identify the elements and approaches they use. The research employs analysis of musical examples and semi-structured interviews with selected artists. Based on theories from sound and environmental studies, psychology, and the anthropology of emotions, the findings reveal that musical expression is shaped by emotional responses to climate change and connections to specific localities. Music serves not only as a reaction to the climate crisis but also as a medium for sharing environmental emotions. These themes are communicated through lyrics and sound recordings, primarily within experimental electronic music and rap. This study aims to contribute to research on the relationship between music and environmental issues.

Keywords: *Music, climate change, emotions, environmental anxiety, anthropology of music, qualitative research*

Obsah:

1	Úvod.....	8
2	Teoretická část.....	9
2.1	Hudební perspektiva	9
2.1.1	Počátky environmentálního aktivismu v hudbě.....	9
2.1.2	Ekomuzikologie.....	11
2.1.3	Zapojení hudby do komunikace klimatické krize.....	12
2.1.4	Musicking.....	14
2.1.5	Shrnutí teoretických přístupů.....	16
2.2	Emoce	17
2.2.1	Klimatická úzkost.....	17
2.2.2	Kvalitativní výzkum emocí.....	19
2.2.3	Emoce z antropologické perspektivy.....	20
3	Klimatická témata v hudbě.....	22
4	Výzkumný problém a metodologický postup.....	25
4.1	Počátek výzkumného zájmu a badatelské otázky	25
4.2	Reflexe průběhu rozhovorů.....	26
4.3	Reflexe vlastní pozice	27
4.4	Zpracování dat a etické aspekty výzkumu	28
5	Perspektivy tvůrců: hudba a environmentální témata.....	29
5.1	Tomáš Niesner.....	29
5.2	Klára Wodehn.....	31
5.3	Thc Luna G	33
5.4	Tamara Spalajković – hiding season	36
6	Analýza společných témat.....	38
6.1	Emoce a postoje k environmentální krizi.....	38
6.2	Environmentální témata v hudbě: Proces tvorby a reflexe.	39
6.3	Role textu a terénních nahrávek v hudbě.....	40
6.3.1	Field recording.....	40
6.3.2	Texty	41
6.4	Ekologické chování umělců a umělkyní	42
6.5	Možné pozitivní důsledky.....	43
7	ZÁVĚR.....	44
8	SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY A ZDROJŮ:	46
8.1	Seznam elektronických zdrojů:.....	49

9	Příloha I.....	51
---	----------------	----

1 Úvod

V této bakalářské práci se budu zabývat hudbou, která reflektuje současnou debatu o dopadech klimatických změn na životní prostředí. Zaměřím se také na perspektivy samotných tvůrců a tvůrkyň. V práci se zaměřím na hudbu jako prostředek komunikace environmentálních témat i jako způsob vyjádření emocí. Dále se budu věnovat konceptu environmentálních emocí, především klimatického žalu, který lidé v souvislosti s klimatickou krizí mohou pociťovat. Toto téma spojuje přístupy z muzikologie, psychologie a antropologie, což umožňuje komplexní pohled na propojení hudby, emocí a environmentálních otázek.

Cílem této práce je prozkoumat, jak hudba reaguje na otázky spojené s klimatickou krizí, a to prostřednictvím analýzy tvorby vybraných českých hudebních umělkyň a umělců. Součástí zkoumání je také reflexe emočního zapojení samotných tvůrkyň a tvůrců do problematiky klimatické krize.

Práce se skládá ze dvou hlavních částí: teoretické a praktické. Uchopení tématu vychází z dvou klíčových teoretických rámců, konkrétně muzikologického přístupu a psychologického pohledu na klimatické změny. Práce teoreticky čerpá z ekomuzikologického pojetí hudby a psychologického pohledu na studium emocí a vychází z kvalitativního antropologického výzkumu. Praktická část vychází z metod kvalitativního výzkumu. Využila jsem metody polostrukturovaných rozhovorů a analýzy vybrané hudební tvorby, která reflektuje klimatické prožívání a odkazuje na problémy životního prostředí.

V praktické části, vedle podrobnějšího popisu metodologie, představím jednotlivé respondentky a respondenty. Podstatnou částí práce je také představení hudebních příkladů, které umožnila analýza užívaných hudebních a zvukových prvků, případně hudebních textů.

2 Teoretická část

Tato kapitola stručně nastiňuje vývoj hudby, jež reflektuje společenské či environmentální fenomény společně s představením některých osobností, jež ovlivnily rozvoj hudebních žánrů i teorií. Také přiblíží současné teorie, které propojují muzikologické a environmentální obory a zároveň užívají antropologických výzkumných metod. Environmentální aspekty jsou v současné době reflektovány stále častěji na pozadí klimatické změny a hudební vyjádření – emocí i postoje k tématu či šíření povědomí o tématu je jednou z cest, jak umění přispívá do debaty o klimatické krizi. Na hudební vyjádření v této práci pohlížím nejen jako na umělecký výstup, ale také na tvůrčí činnost, jež zahrnuje celý proces od prvotních impulsů, emoční prožívání i zpětnou reflexi.

2.1 Hudební perspektiva

2.1.1 Počátky environmentálního aktivismu v hudbě

Během 20. století se rozvolňují hudební formy v rámci snah rozšířit možnosti hudby o nové prvky např. zapojením zvuků z vnějšího prostředí. To podněcuje prolínání hudby a nehudebních zvuků, a tedy přehodnocení hranic mezi tím, co je považováno za hudbu. Vyvíjí se tak zájem o okolní zvuková prostředí. Počátky využití zvuků v hudbě pramení z fascinace novými zvuky a hluky přicházejícími s industrializací (např. zvukové prostředí v nádražní hale). Zvuky se tak postupně stávají materiálem, který je zpracován v hudbě v propojení s dalšími nástroji. Také se ale věnuje pozornost zvuku samotnému a jeho vlastnostem (Kratochvíl, 2016). S počátkem industrializace spojené s rostoucím znečištěním životního prostředí včetně hluku se také rozvíjí vědecký zájem o studium ptačího zpěvu i intenzivní snaha o zachycení lidových písní jako mizejícího kulturního dědictví. Oba tyto jevy byly industrializací ohrožovány a postupně potlačovány.

Od 60. let minulého století se této oblasti ve své akademické i umělecké činnosti věnoval kanadský skladatel a badatel R. Murray Schafer (1933-2021). Schafer je považován za zakladatele zvukové ekologie a za průkopníka v myšlení o různých vrstvách zvuku, v nichž se (nejen) lidé pohybují. Pro popsání tohoto prostředí užívá pojem zvuková krajina (soundscape). Zvukovou krajinu lze určit skrze vlastnosti zvuků odkazující na množství zvukových vrstev. Jde o zvuky na pozadí, výrazné zvuky a specifika zvukové krajiny. Zvuk se stává nástrojem výzkumu prostředí městských i přírodních. Schafer také poukázal na negativní vliv, jež mohou

mít zvuky či hluk na člověka žijícího v městském prostředí a poukázal na úbytek míst v krajině bez těchto zvuků. Z čehož plyne potřeba ochrany takových míst i zamyšlení nad odpovědností člověka vůči přírodnímu prostředí.

Využitím zvukových nahrávek mohou být tvořeny různé kompozice, čímž se nehudební zvuk stává rovnocenným k dalším formám umění, protože má také schopnost nést emoce, přiblížit atmosféru místa či vyvolávat vzpomínky. Stejně tak může nést některé symbolické významy, jež mohou být kulturně a sociálně podmíněné. Což odkazuje k Schaferem také zmiňované estetické kvalitě hudby (Kotas, 2024).

Schaferovy myšlenky ovlivnily různé obory, které pracují s vlivem zvukového prostředí, stejně tak vývoj hudby ve 20. století, a to především experimentální, elektronické hudby a také hudby tematizující environmentální problémy. Přispěl také k rozvoji field recordingu.

Nahrávky mohou nabývat nových významů použitím v jiném kontextu, než z jakého pocházejí. Terénní nahrávky k upozornění na naléhavé problémy životního prostředí využil Roger Payne. V sedmdesátých letech vytvořil z nahrávek komunikace a “zpěvu” velryb album *Songs of the Humpback Whale*. Album se stalo symbolem boje za záchranu velryb před rybolovem, jež by vedl k ohrožení druhu vyhynutím a snahy o prosazení zákona na jejich ochranu. Album tak upozorněním na některé schopnosti, jež mají velryby shodné s lidmi (schopnost komunikace, zpěvu), probudilo v lidech sounáležitost a potřebu ochrany tohoto druhu (Payne & McVay, 1971). To podpořilo i užití nahrávek některými umělci, například kanadské hudebnice Judy Collins, kteří nahrávky velryb propojili s vlastní hudbou. Tyto projekty byly jedny z prvních, jež propojovaly hudební svět s konkrétními environmentálními tématy i přímými praktickými dopady.

Reflexy environmentálních témat v hudbě se věnuje kniha Davida Ingrama *The Jukebox in the Garden* (2010). V ní se zabývá vztahem mezi ekologií a hudbou v USA od 60. let 20. století. Zkoumá, jak hudba reflektuje ekologické uvědomění, a zda může být komunikačním prostředkem environmentálních myšlenek. Tvrdí, že tyto snahy korelují se vznikem nových environmentálních hnutí, jež v USA spadá do období 60. let.

Autor se kriticky nahlíží roli hudby při šíření ekologického povědomí a hledá kořeny tohoto smýšlení v dávnějších dobách – propojení hudby a přírody navazuje na myšlenky pocházející z antického Řecka, kde byl hudbě přičítán pozitivní vliv na lidskou duši s ohledem na „správnost hudby s univerzální harmonií“ (Fubini 1987, s. 25 in: Ingram, 2010, s. 13), tedy přinést harmonii lidské duši i v neklidné době (Ingram, 2010). Jak píše Norris (1989: 320 in: Ingram, 2010, s. 14), hudba byla považována za nejvyšší formu umění „pro svou jedinečnou

výrazovou sílu, schopnost spojit fenomenální zvukový svět s významy, jež jsou mimo dosah pouhého rozumu“.

Ingram vychází z perspektivy, jež vidí člověka jako součást ekosystému, což ovlivňuje aktivní přístup k otázkám životního prostředí a stává se tak základním předpokladem studia vztahu člověka, krajiny a zvukového prostředí.

Zprostředkovaný, nicméně významný vliv na formování ekomuzikologie měla od konce 80. let muzikoložka Susan McClary, která přispěla k chápání, že hudba, a to jakákoliv, by měla být viděna jako součást mocenských a politických vztahů ve společnosti.

2.1.2 Ekomuzikologie

V průsečíku environmentálních studií, muzikologie, sound studies a dalších oblastí se v posledních letech začalo formovat pole výzkumu označované někdy jako ekomuzikologie.

Autoři v přehledové knize *Current directions in ecomusicology: music, culture, nature* (Allen & Dawe, 2016) prezentují základní pilíře ekomuzikologie. Ekomuzikologie těží z interdisciplinarity, která umožňuje propojení různých vědeckých přístupů a přináší komplexnější poznatky než jednotlivé disciplíny. Přístup spočívá v přijetí možnosti zkoumat přírodu skrze disciplíny, které primárně zkoumají zvuk a hudbu.

Základní definice říká, že ekomuzikologie sdružuje studium hudby, kultury, zvuku, přírody a blíže zkoumá „otázky hudby a zvuku – jak textové, tak performativní, které souvisejí s ekologií a přírodním prostředím.“ (Allen 2014 in Allen, Dawe 2016). Touto definicí se inspiroval Titon, jež zasazuje toto studium do doby klimatické krize (Titon, 2013 in Allen & Dawe, 2016, s. 2). Důležité je také objasnění významu, předpony *eko* odkazuje k charakteru oboru jakožto *ekokritického* spíše než *ekologického* - tedy ke „kritickému zkoumání literárních a uměleckých produktů ve vztahu k životnímu prostředí“, jež obvykle zaujímá etické nebo politické postoje (Allen & Dawe, 2016, s. 2).

Autoři opakovaně mluví o širokém zájmu a komplexitě ekomuzikologie, jež má i své nevýhody, především postrádá vlastní metodologické přístupy (Allen, 2012). Přičemž upozorňují, že je přesnější mluvit o různých směrech ekomuzikologie. Titon vysvětluje, že se nejedná o „akademickou disciplínu, v níž panuje shoda na předmětu zájmu a výzkumných metodách, ale oblast s příbuznými tématy a různorodými předpoklady, přístupy a metodami.“ (2020, s. 224). V jiném textu však Allen upozorňuje na chybějící jednotné metodologické přístupy (Allen, 2012). Pestrost také ztěžuje snahu o vyčerpávající výčet oblastí zájmů ekomuzikologie.

Autoři mluví o schopnosti hudby nehudebních zvuků zprostředkovat důležité ekologické myšlenky a inspirovat k ekologickým a udržitelným aktivitám. Dále je přínosem ekomuzikologie zkvalitnění pozornosti, s níž lze svět vnímat (Allen, 2012). K přiblížení tohoto tvrzení využívá metaforu o padajícím stromu v tichém lese. Zásadní je zde to, že zvuk existuje kdykoliv, i v momentě, kdy není přítomen žádný posluchač. Rozhodující je však přítomnost posluchače, který zvuku věnuje pozornost, čímž proměňuje toto „zvukové prostředí v hudební ekosystém“ (Adam, 2009 s. 139 in: Allen, 2012, s. 195). Tento pohled rozšiřuje smyslové vnímání o podněty, jež se na první pohled zdají být neslyšitelné. Hudba tak může přispět ke kulturnímu porozumění prostředí. Úvahy o hudbě a naslouchání se mohou stát efektivním nástrojem učení o přírodě (Turner a Freedman, 2004 in: Allen, 2012).

Pro účely této práce je zásadní především ekomuzikologický přístup ke studiu ekologické krize skrze studium vztahů člověka, zvuku a přírody. Zvukové prostředí se tak může stát nástrojem pro objasnění komplexní sítě vztahů člověka a přírody či přiblížením konkrétního místa. Současně kniha nabízí i kapitoly zabývající se analýzou hudby v kontextu postojů umělkyň a umělců, na což se v práci také zaměřuji. V kapitole *Pop ecology* Pedelty (2015) analyzuje vyjádření ekologických, politických i náboženských postojů ve vybrané populární hudbě. Zkoumá také, zda je možné, aby mainstreamová hudba nesla ekologické myšlenky, a jak tyto myšlenky působí v kontextu hudebního průmyslu, jež má často značně negativní dopad na životní prostředí. Rozpor v konání popových osobností dle Pedeltyho reflektuje kognitivní disonanci současného politicko-ekonomického nastavení, vyznačující se protichůdnou kombinací řečnění o udržitelnosti v kombinaci s neudržitelným chováním. I přes některé rozpory, které identifikuje, Pedelty věří, že ekokritický přístup v hudbě má potenciál stát se uznávaným hlasem v komunikaci o ekologických tématech.

Pedelty se věnuje dvěma specifickým příkladům hudby, jež tematizují klimatickou krizi již před více jak deseti lety, a to písně o smrti ekologického aktivisty a popové písně o ochraně planety. Jeho analýza je užitečná i při pohledu na současnou hudbu, je však znatelné, že oblasti zájmu se rozšiřují a předmětem analýzy mohou být i jednotlivé složky či myšlenky hudby. Odborný zájem se také soustředí na to, jakými konkrétními způsoby může hudba k tématu ekologické krize přispět.

2.1.3 Zapojení hudby do komunikace klimatické krize

V této části představím přístupy, jež teoretizují možnosti a dopady zapojení umění do komunikace klimatické změny. Budu se věnovat hlavně tomu, jak může umění působit na publikum, později přiblížím i perspektivy na samotný proces utváření hudby.

V textu o udržitelnosti hudebních festivalů a některých praktických aspektech autoři vycházejí z pojetí hudby, která může pozitivně přispět ke komunikaci environmentálních témat. Osvětlují to ve čtyřech bodech (Brennan et al., 2019, s. 268). Jednak má hudba možnost poukázat na složitost tématu klimatické změny. Za druhé má potenciál probudit citové/emoční zapojení do tématu (tomu se věnují také Mark (2016) a Zammit-Lucia (2013)). Za třetí může přinést environmentální téma k rozmanitějšímu publiku než jen k lidem, kteří jsou schopni číst akademické studie o klimatické změně. A za čtvrté může hudba být mediátorem imaginací o současném i budoucím světě, k tomu také přispívají v textu Tyszczyk & Smith (2018).

Tyszczyk a Smith (2018) diskutují odezvy humanitních věd a umění na globální klimatické změny. Tvrdí, že humanitní vědy jsou klíčové v přínosu nových perspektiv na prezentace vědeckých modelů změn. Kreativním přístupem, jež téma zpracovávají, dokážou snadněji rozvíjet imaginaci, scénáře či emoce.

Autorky tvrdí, že, vytváření scénářů je užíváno v mnoha situacích (promyšlení našich budoucích životů, současná rozhodnutí, jež mají dopady v budoucnosti), a proto je užitečné tento přístup využít i v myšlení o dopadech klimatické krize. Během utváření se mohou vynořit nejistoty či alternativy, s nimiž pak lze pracovat nebo se jich vyvarovat. Mimo jiné zdůrazňují, že humanitní vědy mohou přispět např. v řešení etických otázek spojených s klimatickou krizí (Tyszczyk & Smith, 2018).

Autorky se tedy shodují s autory shrnující studie *Current directions in ecomusicology: Music, culture, nature* (Allen & Dawe, (2016) na potřebě vyjádřit aktivní postoj ke klimatické změně různých oborů, a tedy i těch hudebních. Jakým způsobem se takové vyjádření může realizovat, je však velmi různorodé a zůstává stále zčásti neprozkoumané. Obě tyto práce také formulují, proč jsou důležité snahy komunikovat vědecká fakta i v jiných oborech než v exaktních.

Další perspektivu na práci s představivostí popisuje text *The art of sustainability: imagination, not spreadsheets will create change* (Zammit-Lucia, 2013). Vysvětluje tak potenciál zmíněných imaginací (Tyszczyk & Smith, 2018). K imaginaci probouzí impulsy, jež podporují vlastní myšlenkové procesy spíše než data, která vypovídají především o minulosti. Autor pokládá emoční procesy za účinnější než procesy kognitivní. To, co si lidé mohou odnést, je mnohem hlubší prožitek a vztah k tématu a potenciálně i závazek vycházející z toho prožitku. Deklaruje tedy sílu básníků, umělců a hudebníků nahradit *analytické a racionální uvažování* prostorem, kde je možné *takřka cokoli* i alternativní představy k současným přístupům ke klimatické krizi. (Zammit-Lucia, 2013).

Tato tvrzení říkají, že zpracováním tématu do konečného výstupu proces nekončí – součástí je i to, jak je přijímáno a prožíváno publikem. Takový pohled umožňuje komplexnější přístup ke studiu hudby i komunikaci, jež je součástí umění.

Do této debaty o hudbě jako možné hybné síle společenských změn přispívá Rabinowitch_(2020). V hudbě či užitých zvucích se snaží identifikovat ty složky, které jsou aktivizující. Autorka vychází z etnomuzikologického konceptu hudby, jakožto prostředku komunikace při řešení konfliktů. Tomuto připisuje prapůvod vzniku hudby (Rabinowitch, 2020 s. 3). Tvrdí, že to, v čem tkví síla řeči, tedy v preciznosti, jasnosti vyjádření, může být naopak v řešení konfliktů překážkou kvůli různým přístupům k věci. Naopak v hudbě není jasně daný explicitní význam a hudba tak dává více prostoru pro osobní interpretaci i prostor pro sdílení a spolupráci, čímž umožňuje na chvíli opustit od neřešitelného konfliktu. Lze tedy v jejím pojetí hudbu vnímat jako další formu komunikace, prostředek pro sociální interakce, které vycházejí z interakcí hudebních. Zapojení do hudby přirozeně probouzí zájem o emoční prožívání druhých, což druhotně přináší pocit sounáležitosti. Čím méně formální je situace, kdy je hudba sdílena, tím je umožněno spontánnější zapojení do procesu a tím svobodnější a hlubší možnosti komunikace nabízí (Rabinowitch, 2020).

Rabinowitch (2020) směřuje k podobným argumentům jako Mark (2016). Oba mluví o hudbě hlavně jako o společenské aktivitě, jež posiluje vzájemnost a osvobozuje komunikace environmentálních témat jen skrze odborné texty. Vytváří prostor pro sdílení emocí a posiluje mezilidské vztahy. Mark k tomu dodává, že hudební aktivity mohou redukovat či nahrazovat neekologické aktivity. Podrobněji se tomuto konceptu věnuji v následující části.

2.1.4 Musicking

V textu *Don't Organize, Mourn: Environmental Loss and Musicking* Mark (2016) rozpracovává propojení hudby a uvědomění environmentálních problémů. Věří, že environmentální aspekt je relevantní právě pro muzikologii (jež se historicky zabývala studiem především západní hudby) a etnomuzikologii (jež studuje hudbu v kontextu kultur). Pracuje s pojmem *environmental loss*, tedy ekologické ztráty, které mohou vyvolávat klimatický žal (Mark, 2016, s. 52). *Ekologické ztráty* v běžné lidské zkušenosti většinou nejsou identifikovány či diskutovány. Emoce, které se s nimi pojí, jsou tak v důsledku často potlačovány či umenšovány. Právě kreativní tvorba – také hudba – se může stát jazykem komunikace tématu i emocí. Proto autor považuje za klíčové, že utváření hudby přirozeně buduje i komunitu lidí, ve které je prostor pro sdílení a také pro posilování odolnosti. Pro pochopení následujících tezí

stručně přiblížím perspektivu, skrze niž se Mark dívá na souvislosti, ve kterých se klimatická krize odehrává.

Mark vychází z postoje, jež současnou ekologickou krizi dává za vinu současnému politicko-ekonomickému systému. Negativně dopadá na životní prostředí, protože příroda je viděna hlavně jako zdroj. Většinově přijímaný narativ popírá či bagatelizuje klimatickou změnu, což udržuje společnost v nečinnosti.

Mark identifikuje vzorec potlačování ztrát – jež učí nefunkční vyměnit za nové. Tento mechanismus se odehrává na různých úrovních od jedince až po společnost. Odkrytí vzorce poukazuje na automatický zvyk vyměnit staré věci za nové, běžně tedy při opuštění starých věcí není mnoho potřeby k truchlení (Mark, 2016, s. 54). Tento vzorec však nevede k přirozené pozornosti ke všemu, co nás obklopuje. Alternativou k tomuto chování i k vytvoření pozornějšího vztahu k přírodě může být činnost – v případě toho textu hudební.

Mark k popisu této činnosti využívá pojem *musicizing*. Autorem konceptu je Christopher Small (1998, s. 8), jež vysvětluje tuto perspektivu:

„Podstata hudby nespočívá v hudebních předmětech ani v hudebních dílech, ale v činnosti – v tom, co lidé vykonávají. Porozumět podstatě a funkci hudby, kterou naplňuje v lidském životě, lze pouze po pochopení toho, co se děje, když se lidé do hudby zapojují.“

Musicizing, sloveso odvozené od anglického podstatného jména music (v češtině by tedy ekvivalent mohl být “hudbování”) odkazuje ke dvěma vlastnostem hudby. Zaprvé je důležitý participativní charakter hudby – vybízí k tomu rozumět hudbě jako činnosti, podobně jako existuje *dance – dancing* (tanec – tančit). Zadruhé ke společenskému charakteru, tedy že *hudba abstrahována ze společenského prostředí, bez mezilidských interakcí (tedy alespoň posluchačů) nemá žádný význam* (Mark, 2016, s. 55).

Tato změna perspektivy zviditelňuje všechny součásti hudebního vystoupení od publika po personál zajišťující provoz události. Tato komplexnost pak je v opozici vůči vzorci jednorázového naplnění potřeb, jako by se jednalo o jiné spotřebního zboží.

Tvorbě hudby tedy Mark rozumí jako “činnosti, která pomáhá postihnout a řešit environmentální dopady...” (Mark, 2016, s. 55).

Pocitu melancholie lze rozumět jako psychologickému procesu, kdy smutek nad ztrátou může postupně nahradit pouto k něčemu jinému. Mark ovšem upozorňuje, že v případě smutku nad ekologickými ztrátami toto nelze uplatnit – náhrady (stejného charakteru) neexistují. Druhou částí této úvahy však je, že pokud je tato melancholie nevyřčená, pro společnost snadno

převáží konzumní mechanismus. Autor navrhuje, že dokud se společnost nekonfrontuje s ekologickými ztrátami a nebude v kontaktu s emocemi, které vyvolává, bude se jen těžko zastavovat *spotřeba vyvolaná melancholií* (Mark, 2016, s. 56).

Hudba může zprostředkovávat naději, posílení, obnovu v nepříznivých časech. Mark však hledá hudbu, jež v reakci na truchlení posiluje společenské vazby. Věří, že hudba jakožto participativní aktivita může být činností posilující nové vazby.

Mark uznává, že muzicírování (*musicking*) nedokáže samo o sobě ovlivnit environmentální změny, je však něčím, co má potenciál změnit vztah společnosti ke spotřebě. Hudební činnost samotnou se nezdráhá nazvat aktivismem, pokud se vymezí vůči pojetí hudby jako komodity. Vytváření nehmotného umění lze tedy nahlížet jako radikální akt plynoucí z rozhodnutí věnovat se neproduktivní aktivitě symbolizující odmítnutí konzumerismu.

Věří, že hudba může doprovázet environmentální hnutí v dobách, kdy je potřeba zpomalit, obnovit kapacity, reflektovat a upevnit vztahy v hnutích či společnosti.

2.1.5 Shrnutí teoretických přístupů

Každá z výše zmiňovaných publikací staví na předpokladu, že v hudbě je prostor pro environmentální témata. Zájem o toto téma je však charakteristické různými přístupy – v popředí stojí interdisciplinární ekomuzikologický přístup (Allen & Dawe, 2016) a praktický přístup (Mark, 2016).

Základním poznatkem, který rozvíjí především Allen (2012), je poslech, kdy učení se pozornosti vůči zvukům může paralelně rozvíjet všímavosti k ekologickým problémům. V hudbě se pak toto posouvá od zprostředkování ke zpracování tématu. Objevují-li v hudbě ekologické myšlenky, lze zkoumat, jak se do hudby dostávají, čeho využívají, čím se inspirují a co je záměrem. Otázku směřující ke konzistenci postoje umělce formuluje Pedelty a ilustruje tak náročnost důsledného ekologického chování.

Zároveň hudba může fungovat i jako odreagování od možné tíhy vyplývající ze světového dění a může se tak snažit spíše o uklidnění než tematizování (Mark, 2016), což může osvětlit fenomén, kdy i přes probíhající světové krize se témata odrážejí v tvorbě jen části umělkyň a umělců.

Ekomuzikologickou perspektivu považují za odrazovou pro svou práci. Utváří podpůrný a podnětný prostor pro syntézu zdánlivě (minimálně v odborné literatuře) ne často propojovaných témat. Svým přístupem autoři spojení s oborem ekomuzikologie také manifestují potřebu reagovat na současné výzvy, být flexibilní. To se odráží i v přehodnocení

dichotomických pojmů jako příroda a kultura, prostředí a člověk. Stejně tak jsou totiž v tradičním chápání oddělovány hudební a nehudbní zvuky. To však nereflakuje současnou hudební scénu. V některých žánrech se využívají nahrávky zvuků z krajiny i města, z nichž následnou kombinací vytváří něco, co již jako hudbu označujeme. Tento postup využívá například fenomén field recording, s nímž pracují někteří respondenti. Zde se opět setkáváme se zmíněným rozvolňováním hranic mezi zvukem a hudbou. Vzájemné prolínání hudby a zvuků je důležité pro pochopení zájmu ekomuzikologie jako prolínání mimo-lidských a lidských zvukových krajin (Allen et al., 2014).

Hlavním principem je tedy studium vztahů mezi tématy – Allen & Dawe (2016): hudba a zvuk, společnost a kultura, prostředí a příroda. Příkladem je tedy studium hudby k pochopení vztahu člověka a přírodního prostředí. Zároveň také skrze propojení hudby a environmentálních témat/užití zvuků prostředí v hudbě lze studovat lidské chování a prožívání v souvislosti s klimatickou krizí.

Vedle tematizace otázek životního prostředí skrze *znění hudby* užití přírodních zvuků stojí přístup Marka, který se soustředí na samotnou hudební aktivitu. Přesouváme se tak od velmi specifických projektů propojení zvuků a přírody, od speciálních hudebních vybavení, od známých umělců a jejich aktivit k všednější hudbě jako společenské aktivitě, kolem které se utváří komunita lidí s určitými hodnotami. V těchto perspektivách se tak odráží i pozornost této práce soustřeďující se na reflexy procesu hudební tvorby.

Mark nastiňuje, že pokud je možné otevřeně komunikovat o tom, co se ve světě děje, je snazší rozumět emocím, které mohou vyvolány. Takovou komunikaci může zprostředkovat hudba. Vedle vyrovnání se s emocemi lze skrze hudební činnost může vést k omezení aktivit, které v důsledku planetu zatěžují, a být tak součástí procesu přeorientování na životní prostředí méně zatěžující životní styl (Mark, 2016).

2.2 Emoce

Jak již bylo zmíněno otázky životního prostředí mohou vyvolávat silné emoce. Některé se mohou být komunikovány v hudební tvorbě, nebo ovlivňovat její charakter. V následující části proto rozvedu, o které emoce se může jednat, vysvětlím teoretické psychologické přístupy a přiblížím, jak mohou být emoce nahlíženy a zkoumány z antropologické perspektivy.

2.2.1 Klimatická úzkost

S častějšími ekologickými krizemi si lidé více uvědomují hrozby spojené s oteplováním planety a v souvislosti s tím jsou i více diskutovány environmentální emoce (Pihkala 2020).

Klimatická úzkost je zastřešujícím pojmem i pro další emoce. Tato úzkost je “bolestivá, stresující a velmi komplikovaná, přesto je racionální a nejedná se duševní onemocnění” (Hickman et al. 2021, 863).

Úzkost je přirozenou reakcí, jež nás upozorňuje na nebezpečí, probouzí v nás nutkání situaci porozumět a najít informace či řešení. Což může na jedné straně pomoci tyto pocity zvládnout, na straně druhé naopak může úzkost prohloubit kvůli složitosti a nepanující shodě na řešení této krize. Tato úzkost je propojená s řadou emocí jako jsou strach, hněv, smutek, zoufalství, vina, hanba a naděje, přičemž prožívání jednotlivců se liší. Obecně se jedná o soubor emocí a intenzita emocí pak závisí na konkrétních okolnostech, například na aktuálních světových událostech (Hickman et al. 2021, s. 863–864).

Tématu environmentálního žalu se věnuje značné množství teoretických textů i případových studií. V anglicky psaných textech je užíváno řady pojmů například: *climate anxiety*, *climate grief* (Clayton, 2020) Nebo *environmental grief*, *ecological grief*. V češtině jsou pak užívány tyto ekvivalentní pojmy: *environmentální/ klimatický žal* nebo také smutek či *klimatická úzkost*. V českém prostředí se tímto tématem zabývá Hana Librová v knize *Věrní a rozumní: Kapitoly o ekologické zpozdilosti* (2017), psychologii vztahu člověka a přírody se věnuje Jan Krajhanzl například v textu *Psychologie vztahu k přírodě a životnímu prostředí* (2014). Psychologický pohled pak přináší Zdeňka Voštová či Jitka Holasová v knize *Klimasmutek* (Jitka Holasová, 2024).

Komplexně klimatickou úzkost přibližuje studie (Hickman et al. 2021) kolektivu autorů, jež globálně zkoumala, jak také emoce prožívají děti a mladí lidé a také jak vnímají jednání a reakce vedení zemí v nichž žijí. I přesto, že klimatické krize ovlivňuje zdraví a budoucnost těchto generací, mají jen omezené možnosti zmírnit dopady klimatické změny na jejich životy. Studie se zúčastnilo 10 000 lidí z 10 zemí světa (například Finska, Indie či Nigérie) a je tak svým rozsahem jednou z prvních velkých studií, která přináší data k tomuto tématu (Hickman et al. 2021, s 863). Z výzkumu jasně vyplývá, že většina respondentů je znepokojena současným stavem planety. Toto znepokojení je tedy komplexní psychologický stres, jež zahrnuje afektivní, kognitivní a behaviorální dimenze. Dopady klimatické krize lze diferencovat na přímé a nepřímé. Oběma typy mohou být mladí lidé zatíženi. Mezi nepřímé dopady lze zařadit právě klimatickou úzkost, jež má vliv na psychosociální zdraví a pohodu a jež může negativně ovlivnit již existující duševní problémy.

Mladí lidé podali zprávu o různých emocích, nejen o klimatické úzkosti, ale také o specifické tísní. Tato tíseň v části případu vychází z pocitu zrady a zklamání, protože vlády nereagují adekvátně na současnou situaci a nepřijímají opatření do budoucnosti. To vede k

pesimistickému pohledu na budoucnost a přesvědčení o tom, že lidstvo selhalo v otázkách ochrany přírody, humanismu, odpovědnosti vůči budoucím generacím (Hickman et al., 2021)

Tím, co by mělo vliv na zlepšení duševního zdraví, je validace těchto pocitů. “V souvislosti s klimatickými obavami by tato ochrana přicházela v podobě toho, že by byly pocity a názory vyslechnuty, validovány, respektovány a v jejich zájmu by bylo jednáno s těmi, jež jsou v mocenských pozicích a na nichž jsme závislí... “ (Hickman et al., 2021, s. 871).

Environmentální emoce mohou být také jedním z podnětů pro aktivní zapojení se do snahy o šíření povědomí o klimatické změně, zakládání spolků či hnutí, vzdělávání či zahrnování tématu do umělecké tvorby. Umělecká tvorba se také stává prostředkem pro vyrovnání se s takovými emocemi. Vztah motivace k ekologickému chování, představ o budoucnosti a prioritizace určitých hodnot zkoumají Kaida & Kaida (2016). Rozebírají, různé aspekty motivace – jakou roli hrají emoce a zda je motivace pozitivní či negativní a také zda je prioritou ochrana přírody či naplnění potřeb lidstva.

2.2.2 Kvalitativní výzkum emocí

K hlubšímu porozumění lze využít kvalitativního výzkumu a také antropologické perspektivy. Antropologie studuje emoce skrze to, jak o emocích lidé mluví. Také se zajímá o to, jakým sociokulturním vlivům podléhají způsoby vyjadřování emocí. V neposlední řadě také zkoumá roli emocí ve společenských změnách.

Možné směry studia emocí v kvalitativním výzkumu uvádí Kleres (2010), v textu *Emotions and Narrative Analysis* se zabývá metodologickým přístupem k analýze emocí. Říká, že k výzkumu emocí lze využít přístupů narativní analýzy – tedy skrze rozbor narativu (jeho charakter, užívání jazykových prostředků, souvislostí) porozumět emocím popisovaným i nevyřčeným. Kleres (2010) vymezuje naraci v opozici k deskripci a argumentaci, klade důraz na charakter narativu i postoj narátora k vyprávění. Formuluje tyto teze: (1) emoce a myšlenky jsou neoddělitelné, (2) emoce formují narativ a zároveň jsou narativem formované, (3) důležité je také analyzovat kontext (společenský, prostorový, časový), v němž jsou emoce/narativ situovány.

„Stručně řečeno, narativní analýza zahrnuje širokou škálu konkrétních analytických perspektiv, sahajících od mikroúrovně jednotlivých segmentů až po komplexní zaměření na celý narativ nebo jeho větší části. Společným jmenovatelem jednotlivých aspektů je však identifikace různých narativních prvků příběhu a zkoumání jejich významu v rámci příběhu ve vzájemném vztahu. Klíčové je, že narativní analýza nám umožňuje vidět, které aspekty zkušenosti jsou pro vypravěče důležité a čím se to projevuje“ (Kleres, 2010, s. 184).

2.2.3 Emoce z antropologické perspektivy

Kritické resumé minulého a současného antropologického zájmu o emoce a emočního prožívání nabízí v textu *What Matters* Catherine Lutz (Lutz, 2017). Zájem o emoce jako pole výzkumů a také souboru teoretických diskurzů z části vycházel z výzkumů z koloniálních dob, jež jsou ze současné perspektivy nahlíženy kriticky. Lutz vysvětluje, že teorie emocí byly ukotveny pouze v psychologických rámcích, jež je chápaly poměrně zjednodušeně, tedy jako lidské univerzálie. Překonání tohoto přístupu podpořilo propojení s kulturními, literárními a feministickými studii, a tedy i nové pojetí badatelského zájmu, jež si klade otázku, co je tím, “na čem záleží lidem v různých historických kulturních a politických kontextech” a také jakým způsobem mohou emoce podnítit společenskou změnu? (Lutz, 2017, s. 1).

Vlivná zde byla také teorie afektu (affect theory). Afekt může být užíván jako synonymum k emocím i jako antonymum, nebo také pojem zahrnující emoce, pocity či nálady (Lutz, 2017).

Více k této teorii píše Šolcová a Trnka (Šolcová & Trnka, 2015) v textu *Příspěvek k teorii afektivních procesů*. Afektu rozumí jako klíčovému prvku v rámci afektivního proudu, který tvoří základ pro další afektivní jevy. Emoce pak jsou komplexní reakcí na důležité události, kterou formují individuální zkušenosti, kontext a sociokulturní okolnosti.

Lutz upozorňuje na nefunkčnost dosavadní dichotomizace emocí, jež odděluje emoce a rozum, na záměrné a nezáměrné, na tělesné a nehmotné, soukromé a veřejné. V zájmu studia by ale mělo být zahrnutí širší perspektivy sociokulturního života a také reflexe vlastního chápání kulturní i emoční, s nímž přicházejí do terénu. Nový přístup se vyvíjí z uvědomění, že emoce lze studovat skrze přirozeně se objevující dialogy a situace. Přístup, jež nevidí emoce jen jako soukromé, ale jako součást společenského života, stojí na studiu, kdy „v centru zájmu zůstává komunikace, diskuse a sdílení emocí“ (Lutz 2017, s.2).

Antropologie si tedy odnáší nové poznatky o svých možnostech a přístupech. Lutz je shrnuje do několika témat, v nichž se skrze studium emocí snaží přiblížit podstatě různých. Ukazuje tak, že osobní život je ovlivněn širší sítí vztahů a také že mocenská rozhodnutí mají dopady na různé aspekty každodenního života více, než se obecně předpokládá. I společenské normy jsou ovlivněny přítomností a debatou o emocích. Pozornost emocím by měla být věnovaná mimo jiné také na straně antropologa ve výzkumné činnosti v terénu. Klíčem k popsání studované reality je pak tázání se po tom, čemu je přikládán význam, *what matters*, tedy na čem záleží.

Teorii afektu také využívá ekologická psychologie v konceptu vazby na místo (Niesner, 2015), jež zkoumá citový vztah neboli afektivní pouto mezi lidmi a krajinou. Afekt, pocity a emoce tedy mohou tento vztah charakterizovat. Zároveň do teorie vstupuje také teze, že to, co spoluutváří vztah k místu jsou mezilidské vztahy s jinými lidmi, jež vznikly v kontextu místa anebo také kulturně sdílené významy, místa, kde se realizuje kultura komunit.

Větší roli pak v kolektivním vztahu k místu hrají události, jež byly krizové, tedy například přesídlení či postižení ekologickou katastrofou (Niesner, 2015). Otázkou je, zda se tento koncept dá obecně aplikovat na situaci, kdy na celý svět dopadá ekologická krize, a zda tedy skrze toto prožívání může dojít k propojení, ke spolupráci.

Beatty v článku *The emotional lives of others* (Beatty, 2019) upozorňuje na tendence vidět emoce druhých lidí jako méně komplikované, méně komplexní. Což odkazuje na obecný problém vzájemného nepochopení mezi lidmi a těmi, jež jsou u moci.

U antropologického zájmu o emoce se více než jindy vynořuje otázka po smysluplnosti komparativní práce. Otázkou je, zda emoce lze označit jako univerzální a esenciální aspekty lidského života nebo jako soubor, jež je kulturně podmíněný a podléhá kulturní invenci (Beatty, 2019). V textu *Human Emotions: Universal or Culture-Specific?* Wierzbicka (1986) směřuje kritiku k lingvistickému prostředku, tedy, že některé emoce vyjádřené v angličtině a brané za ty základní jiné jazyky neznají či vysvětlují jinak, proto je také těžké vydělit některé emoce jako *základní*.

Debatu o univerzálnosti některých emocí lze přenést na environmentální emoce, kdy rozsáhlý výzkum (Hickman et al., 2021) ukázal, že klimatický žal prožívají lidé na různých místech na světě. Je však otázkou, jak by lidé o těchto emocích mluvili či k čemu by je připodobnili. To by rozhodně lépe přiblížila studie kvalitativní, jež ale v takovémto rozsahu zatím neexistuje. Přínos této studie v tomto případě spočívá v odhalení existence těchto emocí u velkého množství lidí.

Antropologický přístup tedy pohlíží na emoce jako prožívání přítomné ve společnosti i jednotlivých dialogích. Vedle projevených a sdílených emocí se tak předmětem výzkumu stávají také emoce, jež vyplývají ze situací či dialogu nebo jsou méně čitelné. Lutz tvrdí, že emoce jsou esenciální součástí lidské zkušenosti a je proto užitečné v antropologickém výzkumu věnovat pozornost i emočnímu prožívání. Mohou totiž odhalit, na čem v daném tématu lidem záleží, a to je pro antropologický výzkum hodnotnou informací. Vzhledem k tomu, že se klimatický žal stává součástí každodenního emočního prožívání, může být tato perspektiva užitečná nejen k porozumění samotného prožívání, ale i odkrytí širších sítí vztahů, jež ovlivňují jednotlivé životy.

3 Klimatická témata v hudbě

V této části přiblížím hudbu, jež se environmentálními tématům věnuje, a také vysvětlím některé hudební pojmy, jež se objevují také v rozhovorech s respondenty.

Ve své práci se věnuji českým příkladům z převážně okrajových hudebních žánrů, téma se ale objevuje také na světové úrovni v hlavním proudu populární hudby. V posledních letech se téma explicitně objevuje například ve tvorbě zpěvaček Björk, Anohni či Aurory.

Anohni na albu *Hopelessness* v písni *4 degrees* explicitně popisuje vizi budoucnosti, kdy vlivem skleníkových plynů vzroste průměrná teplota o 4°C, jedním z následků může být vyhynutí až šestiny živočišných druhů (Størvold, 2023). To se také odráží v textu: “Chci slyšet psy výt kvůli vodě. Chci vidět ryby plavat v mořích břichem nahoru. Všechny lemury a malá stvoření, chci je vidět hořet. Jsou to jen čtyři stupně.” (Anohni 2016 in Turek, 2020). Anohni o té písni nemluví jako o ironickém zpracování, ani o fantazijní vizi, ale jako o reálném scénáři, který vyplývá ze současného chování společnosti i jí samotné, vychází z pocity viny, v tomto případě spoluviny (Størvold, 2023).

Zpěvačka Aurora v roce 2019 vydala píseň *The seed*, jež se stala symbolickou hymnou klimatického hnutí nejen v Norsku, odkud pochází. V písni se setkává ekologický chaos a kritika ekonomického systému, především v refrénu, jež zní: *you cannot eat money, oh no*. Záměr Aurory je v refrénu, jež opakuje tento slogan inspirovaný hesly z klimatického protestu povzbudit k zapojení se i publikum (Størvold, 2023). V jiných textech zase mluví o hladu, vymírání druhů, nebo ve spolupráci organizací Greenpeace vyzývá k ochraně oceánu.

V české hudbě se environmentální témata objevovala již v minulosti. Vycházela z reakcí a hnutí poukazující na lokální problémy životního prostředí např. v severních Čechách. Od 80. let se environmentální témata objevují ve folku ve spojení s trampským hnutím a z něj vycházejícími organizacemi jako Brontosaurus. Zatímco u folklových hudebníků šlo především o reflexi v textech, současná generace hudebnic a hudebníků využívá širší spektrum výrazových prostředků.

Současné environmentální hudební scéně se věnuje kniha, jež se zabývá emocemi v hudbě obecně *Všechny kočky jsou šedé – hudba úzkosti* (Veselý, Hroch 2020). Žánrově se jedná o kombinaci publicistiky, teoretické reflexe a kritickou analýzu. Je relevantním zdrojem pro účely této práce, protože takto zaměřených textů není mnoho, především těch odborných, což ukazuje možnost publicistických textů rychleji reagovat na současné trendy.

Kniha zkoumá, jak elektronická hudba a popkultura reflektují a ovlivňují současnou společnost. Autoři se věnují tématům jako jsou dystopie, technologie a globalizace. Skrze

příklady z hudebních subkultur a kulturní historie poukazují na to, jakým způsobem zvuky a texty formují naše vnímání světa. Soustředí se také na vyjadřování emocí v hudbě především – melancholie, smutku a úzkosti, které pramení ze světových událostí i osobního prožívání. Poslední kapitola Naděje bez optimismu se soustřeďuje na environmentální emoce v hudbě a tematizaci klimatické krize na současné hudební scéně. Upozorňují, že v českém prostředí se jednalo nejvíce o tematizaci sucha v období kolem roku 2020, jež provázely nadprůměrně vysoké letní teploty. Příkladem je album *Four songs for surviving heath waves* od Jana Šamánka, nebo track *Velké sucho* od eva01 alias Davida Střelečka.

Tématu se v průběhu roku 2024 věnoval také cyklus *HYB4 Hudba: Sustain* v kampusu Hyberská, jehož součástí byly debaty, workshopy i koncerty spojené s tématy udržitelnosti a ekologie.

Future landscapes je další hudební projekt z českého prostředí poslední doby, jež vznikl jako reflexe společně navštívených míst v česko-islandském prostředí. Jde o místa, jež svojí existencí ovlivňují ekologickou budoucnost planety a zviditelňují vliv lidského konání na klimatické změny (*futurelandscapes.cz*). Jednalo se o místa, jež se podílí na znečištění prostředí (uhelná elektrárna – Tušimice), míst, která by měla přispívat k udržitelnému fungování (vodní a geotermální elektrárny na Islandu a aquaponická farma v Kalech v Česku), ale i přírodní místa, jež mohou být ukázkou snah o ochranu životního prostředí (přírodní rezervace Milovice) nezdařených pokusů (tající ledovce na Islandu).

Zvolená místa jsou charakteristická především tím, že na nich člověk není většinou vítaným pozorovatelem, výzkum zaměřený na zvuk tak umožnil přístup i zprostředkování atmosféry místa. Jedná se o komplexní zpracování tématu, vznikl také dokumentární film a obsáhlé webové stránky. Je tak možné prolistovat terénní deník, poslechnout podcast či se ponořit do rituálu, například fosilního rituálu, jímž provádí Martina Malinová (*futurelandscapes.cz*).

Future landscapes, stejně jako řada dalších hudebních projektů reflektujících ekologická témata, využívají terénních nahrávek – *field recordings*. S nimi pracuje i Jonáš Gruska. Gruska založil na česko-slovenské scéně unikátní projekt LOM – hudební vydavatelství orientované na experimentální hudbu a environmentální témata.

Zvuky přírodního prostředí jsou pro Grusku jednak předmětem výzkumu, jednak hudební inspirací především svou diverzitou rytmu, melodie i frekvenčního rozpětí. Věří také, že skrze zvuk lze lépe porozumět ochraně životního prostředí tím, že se při pořizování terénních nahrávek probouzí pozornost k okolí (*15questions.net*).

Z jmenovaných příkladů vyplývá různorodost způsobů zapojení environmentálních témat do hudby. Jedná se o explicitní vyjádření v textu, hudební provedení či práci se zvuky konkrétních míst či dopadů klimatické krize. Neodmyslitelnou součástí se také stávají postoje umělců k současným společenským otázkám.

Field recording

Jedná se o nahrávání zvuků především v terénu, tedy mimo studio. Mohou se tak zaznamenávat zvuky přírodního prostředí ale i zvuků míst vytvořených lidskou činností. Myšlenkou field recording projektů je dokumentování zvukových vrstev prostředí včetně těch, kterým často není věnována pozornost, nebo nejsou rozeznatelné na první pohled a poslech (*thefieldrecordingproject.co.uk*).

Field recording může mít různorodé záměry a využití. Může být možností, jak zdokumentovat zvuky, jejichž existence je ohrožena - např. zvuků starých technologií nebo kulturních tradic. Může zachycovat také specifické události, jako jsou různé společenské či environmentální protesty a jejich zvukové krajiny. Terénní nahrávky lze využít k uměleckým projektům a reflexi aktuálních problémů, např. migrace či vlivu člověka na životní prostředí. Tázáním po tom, jakým způsobem posloucháme, může odkrýt i jakým způsobem přemýšlíme o různých prostředích – industriálních, městských i přírodních. Tématu, kterému se současný field recording věnuje, je zaznamenávání zvuku klimatické změny výzkumu i informování novými nástroji (*citiesandmemory.com*).

Ambient

Je směr elektronické hudby, který využívá různých zvuků z okolí a zároveň s přesvědčením, že všechny takové zvuky se mohou stát hudbou. Ambientní hudba také sama vytváří zvukové prostředí. Zároveň je ambient často prezentován jako hudba, která se sama stává součástí prostředí a funguje jako zvuková kulisa.

4 Výzkumný problém a metodologický postup

4.1 Počátek výzkumného zájmu a badatelské otázky

K antropologickému zájmu o studium klimatické krize jsem se přiblížila během semestru v zahraničí, kdy jsem během studia na heidelbergské univerzitě pozorovala důraz na společenskovední přístup k této oblasti. Kromě výzkumů studujících konkrétní dopady klimatické změny (viz Crate & Nuttall, 2016) se předměty zájmu antropologického studia stávají hnutí, vznikající v reakci na globální ekologickou situaci a její ekonomicko-politické pozadí (Gardner et al., 2022).

Výzkum představený v této práci původně mířil ke členům a členkám těchto hnutí. Propojení s hudbou však pomohlo toto výzkumné téma zúžit a také se v něm více odráží osobní zájem o teorii i dějiny hudby a reflexi současných společenských témat v umění. Proto je směřování této práce dané výzkumnou otázkou, *jak téma klimatické krize a klimatického žalu zní v současné hudbě a jak vlastní tvorbu i emoční prožívání reflektují sami hudebníci a hudebnice?* Další otázky, jež umožnili toto téma osvětlit znějí:

- Jakým způsobem se projevují emoce spojené s klimatickou změnou?
- Co ovlivňuje proces, jež stojí za finálním hudebním vyjádřením?
- Lze v tvorbě umělců a umělkyň najít společné rysy?

K získání výzkumných dat jsem využila etnografických výzkumných metod, především rozhovorů. Tyto metody umožňují sledovat, jak „lidé prostřednictvím vyprávění konstruují a reprezentují subjektivní zkušenost a jak skrze naraci (vyprávění) dávají význam událostem, jevům či situacím v kontextu vlastního života či konstruují svou nebo kolektivní identitu“ (Zandlová, s.320). Využila jsem především metody polostrukturovaných rozhovorů, částečně zúčastněné pozorování a také analýzu hudební tvorby.

Pro účely tohoto etnografického výzkumu jsem se zaměřila na hudebnice a hudebníky, kteří se ve své tvorbě či postojích k environmentálním tématům vyjadřují. To se tedy stalo i kritériem pro výběr umělců, jež probíhalo na základě prostudování již zpracovaných textů o umělcích a poslechu hudby. Mým cílem bylo tedy popsat a analyzovat jednotlivé příběhy, jež stojí za vybranými hudebními příklady. Žánr či využívané hudební prvky nebyly primárně rozhodujícím prvkem. Spojujícím rysem bylo prožívání environmentálních emocí, jež se určitým způsobem odrážejí v tvorbě. Později se však ukázalo, že někteří používají podobné

hudební prvky či je lze zařadit do stejného žánru. Někteří jsou propojení i na úrovni osobních vztahů.

Vstup do terénu byl nejprve podmíněn prostudováním témat v současné české hudební scéně, což umožnily některé texty i poslech nahrávek. Impulsem pro první rozhovor s Klárou Wodehn bylo její ocenění v kategorii Objev roku 2024 hudebních cen Vinyla. Skrze tuto respondentku jsem pak měla možnost oslovit další respondentku.

Oslovení a informování o mém výzkumném zájmu probíhal přes sociální média, nejčastěji přes sociální síť Instagram. Zvolení tohoto způsobu komunikace byl ovlivněn těmito faktory: vystupování pod pseudonymem, postavení mimo hlavní proud populární hudby (tedy menší množství dohledatelných informací o tvůrci), věnování se hudbě jako jedné z více aktivit, využívání různých platforem pro šíření hudebního obsahu (Bandcamp či Soundcloud), malý počet živých vystoupení či geografická vzdálenost. S některými potenciálními respondenty se mi však nepodařilo domluvit, zejména kvůli časovým možnostem.

Zároveň část představení mého výzkumného záměru probíhala až během setkání, tudíž respondenti předem neobdrželi konkrétní otázky. Což plynulo ze snahy získat, pokud možno autentické a spontánní odpovědi.

Setkání probíhala ve veřejném prostoru, např. kavárně. Rozhovory jsem nahrávala po obdržení písemného informovaného souhlasu. Po formálním ukončení nahrávání často následoval neformální rozhovor o některých zmíněných tématech.

4.2 Reflexe průběhu rozhovorů

Rozhovory probíhaly během června, října a listopadu roku 2024. Věkové rozpětí vybraných čtyř respondentů a respondentek se pohybuje mezi 25 a 35 lety. Délka rozhovoru se pohybovala v rozmezí 50 až 80 minut. Pro rozhovory jsem měla připravené tematické okruhy, avšak v každém rozhovoru se objevuje část, která probíhala více nestrukturovaně.

Ze strany respondentů jsem cítila zájem o téma mého výzkumu. Zároveň někteří zpočátku pochybovali, zda mohou k tématu opravdu přispět. V průběhu rozhovoru se však vždy ukázalo, že je respondentům téma blízké.

V některých částech, kdy jsme mluvili o různých dopadech klimatické krize, bylo cítit, že je téma náročné po psychické stránce. Bylo důležité najít moment, kdy téma společně uzavřít a navázat dalším. V takový moment bylo těžké si zachovat pozici neutrální výzkumnice. Reflektuji, že v dané situaci byla upřednostněna mezilidská empatie před důsledným dodržováním výzkumného záměru. Zároveň jsem se také musela vyrovnat s faktem, že rozhovor může být spouštěčem náročných pocitů.

Zajímavá však byla reflexe respondentů a respondentek po skončení rozhovoru, kdy se vyjádřili kladně o příležitosti formulovat své současné postoje i zhodnotit postoje minulé.

Rozhovor také ovlivňoval prostředí, kde se konaly rozhovory. Nebylo možné se potkat na místech jež jsou pro tvůrce vlastní či navštívit jejich hudební vystoupení. Tyto interpretky a interpreti měli v tomto časovém rozpětí jen omezené množství koncertů. Přestože rozhovory probíhaly v Praze, většina z nich působí převážně v Brně, kde se také účastní různých akcí. Jedinou výjimkou byla má návštěva koncertu Kláry Wodehn. Jeden z rozhovorů probíhal online.

4.3 Reflexe vlastní pozice

Ráda bych přiblížila pozici, v níž jsem do terénu vstupovala. Jak píše Zandlová (2019), charakteristiky výzkumníka i respondenta mohou mít na rozhovor značný vliv. Podobně jako míra toho, jakou část životní zkušenosti spolu sdílí, mohou pozitivně ovlivnit rozvoj důvěry. Zároveň se pak může stát, že se některé věci rozhovoru budou zdát samozřejmé, automaticky předpokládané. Důležité je tedy toto *uspořádání rozhovoru* reflektovat a dbát na to, *co a jak v něm zaznělo nebo nezaznělo* (Zandlová, 2019, s. 319). V tomto výzkumu připisuji možný vliv následujícím charakteristikám: gender, věk, politická příslušnost.

Ve výzkumu jsem byla ve své roli tazatelky v různých tématech na různém stupni blízkosti či vzdálení životní realitě dotazovaných. V mém případě se to jednalo jen o částečné porozumění hudbě experimentální a elektronické, jež mohlo mít za následek menší pohotovost v doptávání se. V některých případech tak mohlo dojít k ještě detailnějšímu rozhovoru o užitých kompozičních principech a využití elektronických hudebních nástrojů, v jiných naopak převážila potřeba doptat se na popisované jevy, jež se z emické perspektivy mohly zdát srozumitelné.

Na druhou stranu jsem určitou blízkost (či insiderství) prožila v částech rozhovorů, kde byly předmětem emoce a postoje k současné krizi. To pravděpodobně umožnila generační blízkost a také používaný jazyk. Avšak jsem si vědoma, že v tomto případě to mohlo ovlivnit důslednost v mém tázání se po srozumitelnosti a vyjasnění od respondenta. Je možné, že mi v některých případech mohla uniknout příležitost pro hlubší porozumění či interpretaci respondentů, jež by bylo pro můj výzkum přínosné. Zároveň jsem přesvědčena, že určitá míra blízkosti umožnila vést rozhovor i o náročných emocích či osobním postoji. To vnímám jako důležitý faktor, jež poskytl zasazení zkoumaného fenoménu do reality lidského života.

Podobný závěr přináší například výzkum o komunikaci klimatického žalu. Tento výzkum osvětlil okolnosti, za kterých mladí lidé mluví o prožívání klimatického žalu. Záleží

na prostředí, pozornosti druhého, ale především pak generační blízkosti (Jones & Lucas, 2023, s. 13).

Vlastní výzkum mohl být pozitivně ovlivněn generační blízkostí i plnou pozorností, jež jsem v pozici výzkumnice svým respondentkám a respondentům věnovala.

4.4 Zpracování dat a etické aspekty výzkumu

Pracuji s daty, jež jsem se rozhodla neanonymizovat z následujícího důvodu. Jedná se o respondentky a respondenty, kteří jsou spojeni s konkrétní hudební tvorbou. Rozbor té tvorby je součástí mé bakalářské práce a bez ní by nebylo možné přiblížit hudbu v kontextu postojů respondentů. Současně také, pokud bych odkazovala na hudební tvorbu, ale neuvedla název, bylo by to pravděpodobně nakonec zřetelné z rozboru kontextu – (například: album Bečvou, fakt, že impulsem byla konkrétní událost – znečištění řeky Bečvy, klíčové pro pochopení vzniku tohoto alba.) O této skutečnosti jsem respondenty a respondentky informovala před provedením rozhovoru a vyslechla jejich postoj, všichni s tímto souhlasili.

Rozhovory jsem doslovně přepsala. Běžně užívané anglicismy, které jsou typické pro jazyk užívaný současnou generací, jsem zachovávala, uvádím však překlady v poznámkách pod čarou, stejný způsob využívám také u písňových textů. Anglické výrazy byly často užívány v souvislosti s vyjádřením emocí či emocionálně zbarvených výrazů.

Přepsané rozhovory jsem znovu procházela s poslechem nahrávek i vybrané hudební tvorby. Využila jsem metody otevřeného kódování (Strauss & Corbin, 1999). V textu jsem vyznačovala kategorie, pojmy, a doplňovala o své poznámky ke stylu řeči z opakovaného poslechu nahrávek.

Respondenty a respondentky nejprve uvádím samostatně, představuji analýzu hudební tvorby, věnuji pozornost tomu, jak reflektují proces tvorby. Věřím, že tento přístup tak umožňuje ucelenější představu o tématu.

Současně jsem také pracovala s kategoriemi, jež vplynuly z rozhovorů a které propojuji do několika témat v analýze následující po jednotlivém představení respondentek a respondentů.

5 Perspektivy tvůrců: hudba a environmentální témata

Tematizování environmentálních problémů v hudbě má různé formy. Liší se hudebním žánrem, vyjadřovacími prostředky i tématy. Tvorbu, o níž bude řeč lze zařadit především do žánrů experimentální, elektronické, hiphopové, ambientní hudby. Tvůrkyně a tvůrce jednotlivě představím, a přiblížím jejich tvorbu. Cílem bude propojovat tvorbu se zmíněnými informacemi v rozhovorech. Takto přiblížím proces hudební tvorby od počátečních impulsů až po živá vystoupení, míru zapojení environmentálních témat do hudby a také reflexy emočního zapojení a osobních postojů do tvorby.

Tvůrci a tvůrkyně jsou z již zmíněných důvodů uváděny pod jmény vlastními nebo uměleckými. Zároveň se některé osoby vyjadřují hlavně skrze svoji tvorbu, jejíž součástí není nutně odhalení skutečné identity. Tomu také odpovídá menší množství informací v následujících textech uvádějící osobnost respondentů a respondentek.

5.1 Tomáš Niesner

Tomáš Niesner působí v Brně. V minulosti byl součástí slezské hardcore/post-metalové kapely Unna, jež poslední album vydala v roce 2016. V současné chvíli je součástí kytarového dua Šimanský Niesner a kapely Vlněna. Sólové tvorbě se věnuje více až v posledních letech – vydal čistě kytarové album Aurora v roce 2021, o rok později pak alba Imerze a především Bečvou, které je předmětem tohoto výzkumu. V tvorbě užívá terénní nahrávky, které spojuje s elektronickými zvuky i s akustickými nástroji, především citerou a akustickou kytaru.

V albu *Bečvou*, jež nese název řeky, která byla v roce 2020 znečištěna únikem toxických látek, tvoří terénní nahrávky základ pro skladby doplněné kytarou, citerou a syntezátorem. Kombinuje prvky tzv. konkrétní hudby, drone (vyznačující se dlouze drženým tónem) a kombinací různých kytarových technik (Bandcamp, 2024).

Tomáš Niesner rozměr této události srovnává s jinými přírodními katastrofami. Zdůrazňuje ale, že v tomto případě se jednalo o událost, jež má viníka, jehož vyšetřování provázely nejasnosti. Nepřehlednost a rozsah události vyvolaly v Tomášovi nejprve šok, později pocit bezmoci. Cítil potřebu se určitým způsobem zapojit, což ale nebylo lehké. Východiskem se tak stala cesta, jež podnikl o rok později. Na pěší cestu podél toku Bečvy vyrazil inspirován fenoménem poutních cest. Primárně šlo Tomášovi o vyrovnání se s událostí, zároveň to také přineslo sblížení se s místy podél toku. Cestu se rozhodl zaznamenat ve zvukových nahrávkách a zápiscích. Zdůrazňuje, že detailněji neplánoval, jak přesně materiál zpracuje. K zpracování nahrávek se dostal až s odstupem času. Jak ubíhala cesta, klesala i snaha

o důsledné zaznamenávání, což prý souviselo s náročností cesty. Místa, jež album zachycuje, jsou spojená s určitou zkušeností z cesty, propojené se zážitkem či dojmem z určitého místa. Ze popisu je zřetelné, že se jedná o zpracování osobních zážitků, ale i zachycení osobité atmosféry míst.

Výrazná je čtvrtá skladba s názvem Lamento 40k, jež odkazuje k 40 tisícům tun uhynulých ryb v důsledku otravy Bečvy v roce 2020. Zvukové záznamy vznikly poblíž míst, odkud údajně chemikálie unikly. Skladbou zní Tomášem zmiňované šumění jezu, do kterého ovšem ke konci skladby vstupují dlouhé tóny připomínající zvuk varhan. To lze interpretovat jako symbolické loučení či vyrovnání se se ztrátou, ale i jako symbol přetrvávajícího smutku. Kontrastně navazuje skladba Fragment užívající zvukové nahrávky bagru upravující koryto řeky. Lze slyšet temné, industriální opakující se zvuky, jež mohou být metaforou destruktivního vlivu zásahu člověka do krajiny. Z těchto ostrých zvuků se tok hudby přelévá do táhlých vysokých tónů, nepřetržitého šumu, zaznamenávající noc strávenou v blízkosti šumící vody. Do toho vstupuje nahrávka kroků udávající tempo skladby s příznačným názvem Andante. Ve skladbě Kaskáda Svítání je zaznamenána atmosféra brzkého rána provázeného ptačím zpěvem. Osobní vztah k místu se pak odráží ve skladbě K břehům, zachycující písčité břehy u Přerova, odkud Tomáš pochází. Album otevírá skladba Pramen a uzavírá skladba Soutok, mezi nimiž se ostatní skladby plynule prolínají, bez pauz podobně jako je nepřetržitý tok řeky.

Proces, jež provázel vznik alba Bečvou se stal pro Tomáše způsobem, jak se s událostí vyrovnat. Zároveň také mluví o záměru na téma poukázat. Tvrdí, že se tématu nevěnovalo dostatek pozornosti a věří, že toto album téma znovu otevřelo, současně je skeptický k tomu, že by mělo větší sílu. Také přemítá nad tím, zda úspěch alba (například udělení ceny Vinyla) ovlivnilo zpracování tématu: *„Přemýšlel jsem nad tím, kdyby to člověk takhle nezarámoval, nakolik by to zarezovalo? Nebo prostě jak moc velká součást tohoto vnímání, je tam ta message za tím. A asi dost si myslím...“* (Tomáš Niesner, 2024).

Tomáš také uvažuje nad tím, zda mají environmentální témata v hudbě vůbec místo, zda se nejedná o trend, jež provází neautentičnost. Mluví o obtížnosti hledání rovnováhy ve způsobu, jak téma přinést: *– „ani ne patetické ani ne odstrašující“* (Niesner, 2024). Niesner však dochází k tomu, že funkční v komunikaci tématu může být zpracování prožité emoce. Emoce, ke které se pak mohou ostatní vztahovat: *„možná proč to tak rezonovalo, že tam vlastně nebylo ani jedno z toho, byla tam jenom vyjádřená emoce, nějaká prožitá emoce, na kterou se lidi mohli napojit, nebo ji mohli jako nějak empaticky vnímat.“* (Tomáš Niesner, 2024).

Tomáš tímto albem tematizoval konkrétní lokální situaci. Hodnotu, jež přikládá životnímu prostředí, se odráží ve snahách chovat se ekologicky i v hudební tvorbě (využívá

většinou hudebního vybavení z druhé ruky.) Vyplývá, že přizpůsobit hudební tvorbu ekologickému chování nevidí jako omezující, ale spíše naopak:

„Jsem zastáncem toho, že ty limity ti dávají větší svobodu, paradoxně. Že v momentě, kdy si dáš mantinely, tak můžeš dělat mnohem lepší rozhodnutí, jsi mnohem líp soustředěná na nějaký systém, v rámci kterého se pohybuješ. (...) Nebo aspoň já to tak mám, jako skoro pokaždé, když něco dělám, tak si dopředu stanovím, s čím budu operovat, a pak už jako nejdu za to, naopak limity jsou svoboda.“

5.2 Klára Wodehn

Klára Wodehn je studentkou magisterského studia na FAVU v Brně, kde je také součástí kolektivu *favu label*. Pod ním také vydala své nejnovější album *Hyperion*. Věnuje se audiovizuální tvorbě, v hudbě se pohybuje na scéně alternativního rapu, hyperpopu i ambientu. Jedno z prvních hudebních vyjádření bylo součástí klauzurní práce *Klimarap* v roce 2020, ve které se spojila její blízkost k rapu s environmentální úzkostí. Postupně začala vydávat jednotlivé tracky na platformách Soundcloud a Bandcamp. V roce 2022 vydala EP *Dream life*, kde propojuje rap s ambientními plochami. Důležitou součástí její tvorby jsou videoklipy, kde pracuje s přírodními i digitálními motivy. Propojuje aktivismus, přírodní metafory i inspiraci videoherní estetikou. Souvislost s klimatickým aktivismem se v tvorbě Kláry odráží nejen ve výsledné podobě, ale i v procesu tvorby, kdy její tvorbu podněcují vnější impulsy i osobní prožívání, s nímž se skrze tvorbu vyrovnává. Ve své magisterské práci tematizuje vztah ke Slunci a problematiku spotřeby energie u elektroniky či elektronické hudby.

Klára popisuje, že aktivismus v její tvorbě vychází z uvědomění si příležitosti veřejně vyjadřovat a zastávat postoje. To bylo také důležitým momentem v období, kdy Klára prožívala silné environmentální emoce, jež vycházely z pocitu nevyhnutelného a bezprostředního klimatického kolapsu. Toto rozpoložení, jež popisovala jako strach a beznaděj vůči budoucnosti světa i svého života se odráží především v tracku *Dystopie*, *Klimarap*, *dnprav9*. V *Dystopii* tematizuje apokalyptickou vizi světa, kde je akutní nedostatek vody, ale přítomné jsou válečné konflikty, tedy tzv. války o vodu. Imaginaci podporuje videoklip, v němž se skrze Google maps – street view, prochází pouštní krajinou, jež působí nepřívětivě a nepřístupně podobně jako pár domů, odkazující k beznadějnosti situace. V závěru se ozývá ptačí zpěv, jež na pozadí této dystopie zní nostalgicky, jako odkaz k světu, jež už neexistuje.

Text:

*cestu si nezkrátím,
ani když poběžím,*

*plíce se naplní,
popílek ve zbrani,*

*není vody, kterou
těžkou žízeň uhasit*

*dystopií
jdu, jdu, dystopií*

*není vody,
kterou můžu pít.*

(Dystopie, viz Příloha 1)

Narozdíl od Dystopie, vystihující atmosféru katastrofického scénáře budoucnosti, se v Klimarapu nebo track dnprav9 ocitáme zpět v přítomnosti, v níž se ještě vedou boje za zvrácení tohoto scénáře. K zvýraznění naléhavosti i absurdnosti současné situace využívá změnu perspektivy – v textu promlouvá skrze společnost znečišťující Zemi a čerpající její zdroje s přehlížením dopadů na životní prostředí i společnost. Kritizuje tak nezájem společnosti o životní prostředí, těžební průmysl, a především odsuzování a přehlížení klimatických hnutí.

*Přes smoga nevidím
Už zítra prolomím
těžební limity??*

*/na životním prostředí nám záleží/
jedině, když se z toho něco vytěží*

*Limity jsme my,
limity jsme my,*

(Klimarap, viz Příloha 1)

V tracku dnprav9 se navíc odráží pochybnosti nad možnostmi ekologického chování:

*mám ráda, když se člověk pouhou existencí vlastně rouhá a jak je pouhá minuta vždycky jinak
dlouhá*

*podívej se na mě, přítomnost je mlha nic nevidíš, když jsi v ní, nebud' na ni skoupá
nechovej se hloupě stále je tu možnost, že na konci je tma a tvoje duše nikam nevystoupá*

(dnprav9, viz Příloha 1)

Klimarap odráží debatu, jež rozpoutalo vládní jednání o stanovení limitu těžby uhlí v Česku. Klára o Klimarapu, jež byl na počátku její tvorby mluví jako o explicitně aktivistickém počínu. Po hudební stránce si však Klára za trackem nestojí, říká, že sdělení zde stálo na úkor hudebnímu provedení, což je důvodem, proč není track veřejně dostupný na internetu. Reflektuje, že aktuálně je prioritou právě hudební kvalita. Zároveň se také změnilo její

prožívání environmentálních emocí. Dříve prožívala hodně strachu a beznaděje vůči budoucnosti.

“ v tu dobu mi přišel život fakt hrozně zbytečný, že nemá smysl, že nic nemá smysl a pokud to má smysl, tak musíš být na frontě, na klima frontě a jinak vlastně ne. Že nemá smysl myslet nad svým lidským životním rozvojem.” (Klára Wodehn, 2024).

Zlomový moment nastal, když si uvědomila, že je více v kontaktu s informacemi o klimatu než s přírodou kolem. Všímavost a zpívání chvál a oslav na přírodu bylo společně s uvědoměním si síly a dosahu, které může mít její tvorba tím, co Kláře pomohlo znovuobjevit smysl v tvorbě i v osobním vývoji a vyrovnat se s paralyzujícím strachem. Hledání cesty mezi rezignací a paralýzou plynoucí z přesvědčení, že vše má ekologickou stopu, také udává směr, kterým se vydává a reflektuje, že se proměnila radikalita sdělení, s čímž vnitřně bojuje. Kláru znepokojuje, že elektronika je neudržitelná, kvůli celému procesu výroby, transportu i odpadu. Z takového pohledu by samozřejmě bylo neekologičtější: *“radši zazpívám, půjdu do lesa a udělám lalala, to je neekologičtější, co můžu udělat”*. U Kláry je znatelný nárok na konzistentnost postojů a aktivit u ostatních, ale podobně i u sebe samotné. Výdělek z některých hudebních aktivit dává na dobročinné účely, odmítá výrobu merche a hudebních nosičů a také přemýšlí nad tím, kam až sahá její ekologická stopa např. u elektroniky, kterou používá.

Klára využívá k vyjádření text a vizuální tvorbu (videoklipy) a především elektronickou hudbu. Ve většině případů využívá spíše písňové formy, někdy se objevuje refrén, některé tracky jsou naopak výrazně delší.

V hudbě nejde jen o doplnění rapu čistými beaty, ale využívá také elektronické rytmické prvky, elektronické sample, herní sample a syntezátorové melodie. Propojuje tak prvky beatu udávající tempo s melodiemi, jež jsou někdy pomalé, zasněné. V tracku dnprav9 je naopak tempo rychlejší a využívá hrubších, temnějších basů. Někdy hudební podkres působí poměrně kontrastně vůči hlasu Kláry, občas upravenému hlasu (autotune) či s rozvolněním formy rapu (pomalejší tempo slov).

5.3 The Luna G

Luna G je raperský čtyřčlenný kolektiv, jež začal vydávat první tracky na Soundcloudu v roce 2022. Svým texty se připojují k vlně aktivistického rapu, jež spojuje kři tika současné společnosti i témata jako ulice. Členky a členové pochází z různých regionálních i sociálních prostředí i aktivistických kolektivů, jež se ale shodují na potřebě utváření sítí přátelství, vzájemné pomoci a solidarity. Kolektiv The Luna G zastupuje v tomto rozhovoru Alex, jenž se

věnuje především klimatickému a queer aktivismu, studuje vyšší odbornou školu a pracuje v záchranné organizaci zvířat. Alex si nepřeje uvádět své celé občanské jméno.

Alex považuje rap za aktivistický žánr ze své podstaty, zároveň se vymezuje vůči mainstreamové rapové scéně a věří, že tvorba The Luna G je součástí nové vlny rapu. Tematizace klimatu se objevuje v tracku Katastrofy, jež vychází z kolektivem sdíleného strachu z klimatického kolapsu. Odráží se v něm boj za záchranu planety, především rostlin a zvířat, pro něž je lidská činnost destruktivní. Potopa, je zde tematizována jako přírodní síla na cestě přírody k přirozené obnově „*příroda to vyřeší za nás, že ta potopa je docela na to v pohodě*“ (Alex, 2024). Signifikantní je, že tento scénář už nepočítá s lidskou přítomností. Text tracku Katastrofy zní:

*tiktaktiktak odbyla poslední zvedá se tlak nad horizont černej mrak, tma
vidím to proroctví probouzí se ve mě, má mou duši osvětluje
spálím vše, nemůžu jinak,
potopa přijde s náma nebo po nás,
v očích stíny na krku provaz
světem se line sirén hlas, sirén hlas, slyšet sirén hlas*

*tiktok tiktak čekám až se něco stane, kat at' si nasadí masku za nohy mě vytáhne
Nahoru high, tam kde je z elektriky drát, pár posledních kapek něco se už musí stát
Tiktok tiktak a já čekám na změnu, (...)
Uhelný jezdcí klima apokalypsy, catch me if you can¹
A zdál se mi sen, že se probudily šutry, setřásly ze sebe města a chtěly i trochu truchlit, ale upsík
v tom se vylil i kousíček oceánu
Infrastruktury crackin² jak z babiččina porcelánu
Otřásla se země a zbyla jenom zvěř a jedna těžce nakloněná telefonní věž
Na ni sedím já a podávám tuhle zprávu, jak jsem čekal zkázu, ale zažil jsem spásu drop.*

(Katastrofy, viz Příloha 1)

Zároveň Alex říká, že aktuálně pro kolektiv není prioritou mluvit o pesimistických scénářích, chtějí se „*spíš soustředit na ty věci, které se dají změnit (...) vize budoucnosti, kdy to*

¹ Překlad: „catch if you can“ lze přeložit jako „chyť si mě, pokud to dokážeš“

² Překlad: „crackin“ lze přeložit jako „tříštit se“

jde jinak” (Alex, 2024) (viz text tracku *Stop it*). To zdůvodňuje i tím, že publikem jsou především lidé, kteří mají o klimatické změně povědomí, proto chtějí přinést spíše pozitivní či povzbudivější pohled. Zároveň uznává, že hudba může dobře sloužit k zpracování emocí a žalu. Klimatický aktivismus však v hudbě zůstává jednak kvůli osobním postojům kolektivu, jež vnímá téma jako intersekcionalní (související s jinými aktivistickými boji).

Alex se zajímá o to, jak lidé jejich tvorbu vnímají. Vnímá, že jejich publikum je určitá sociální bublina, ale přáli by si, aby hudba oslovila i jiné lidi či generace, kterým chce dodat sebevědomí i nové perspektivy. Zároveň vyjadřuje rozčilení nad lidmi, kteří nevnímají texty a nerozumí, že tak míří možná právě k jejich chování, rezignovaně dodává, že má pocit, „*že když někdo, něco nechce slyšet tak to prostě neslyší.*“ (Alex, 2024). Mimo pojmenování současných problémů, mluví Alex o snaze v lidech probudit aktivní přístup k uvědomění svých práv i k ochraně přírody.

Explicitně však v textech pojmenovávají současné společenské problémy, vedle klimatické krize kritizují politicko-ekonomický systém, homofobii a sociální nespravedlnosti (především v tracku *tracku Stop it*:

„Nic, nic, nic, nedává mi smysl nic, žítí na pokraji apokalypsy ricpic (...) svět je zející rána, přetéká pohár, je v něm rána (...)

otevíráme portály novejších světů, budem dělat problémy jen tak se nás nezbavíš, vaše děti budou jako my

náš potenciál stoupá víš, green energy akumulujeme, když ty spíš.“

(*Stop it*, viz Příloha 1)

V textu odkazují na hesla z klimatických protestů (kritika fosilní energetiky i ekonomického systému) i demonstrací proti antigenderovým hnutím („*vaše děti budou jako my*“).

Tematizují také sociální spravedlnost a solidaritu („*chci toho moc, pohodu pro všechny*“), zmiňují některé kolektivy, jež se věnují solidárním aktivitám například síť sdružení *Food not bombs* (zkratka FNB). Text se vyvíjí z kritiky a odmítnutí současného nastavení světa k popsání vize společnosti, vycházející z autorčiných hodnot a představ o lepším světě. V textech tak lze najít popsání klimatického kolapsu (kromě tracku *Katastrofy* i v tracku *Vize*: „*potřebuju vodu hned (...) ale mořskou vodou žízeň neuhasím*“, nebo také v tracku *96: selhávání adaptabilních schopností adaptace na apokalypsu žití v radosti, oleje do chřtánů naší lidskosti*), poukázání na jádro problému (track *Stop it*), scénáře kolapsu (track *Katastrofy*) ale i imaginace budoucnosti (v závěru tracku *Stop it*).

V tvorbě The Luna G nese význam hlavně text, jenž je dokreslen elektronickou hudbou. Tempo rapu je udáváno čistými beaty, jež znějí na pozadí, tempo je většinou rychlé, taneční, vedle beatů užívají elektronických prvků. V některých trackech užívají kontrastu pomalejšího rapu, většinou jde ale o rychlejší rázný rap v tempu hudby, podtrhující údernost textů. V tracku Katastrofy se s pesimistickým sdělením textu prolínají podobně laděné ostré, jednoduché beaty působící chladností apokalyptického scénáře.

5.4 Tamara Spalajković – hiding season

Další respondentkou mého výzkumu je Tamara, jež je aktivní ve dvou hudebních projektech. Tamara je doktorandkou na Fakultě výtvarných umění v Brně, je součástí kolektivu *favu label*, který zahájil svoji činnost kompilačním albem v létě 2023 s názvem *Máš na mě*, na kterém se objevuje právě i tvorba Tamary. Tamara je součástí dua Keiko Sei, jež popisuje jako *experimentální, indie, pop-rockovou kapelu* (Tamara Spalajković, 2024). V Keiko Sei dělá hudební produkci, píše texty a zpívá. Hiding season je pak Tamařin sólový projekt experimentální elektronické hudby, kde pracuje s terénními nahrávkami a modulacemi zvuku.

„Sólový projekt je víc ambient noise³, je to něco, co dělám už hodně dlouho, u sebe sama ve svém pokojíčku, a vůbec jsem si nepředstavovala, že to někdy někdo bude poslouchat. Je to ambientní, noisová věc.“ (Tamara Spalajković, 2024).

„Hodně používám field recording, různé modulace zvuku, doposud byla ta tvorba hodně intuitivní, hodně odrážela různé pocity, který mám ze světa kolem, který byly na subconscious⁴ levelu, nebylo to tak, že teď udělám písničku o něčem, ale spíš mám nějaký pocity sednu si a dělám a dělám a něco z toho vyjde.“ (Tamara Spalajković, 2024).

Klíčovým prvkem Tamařiny tvorby je právě field recording. Z rozhovoru vyplývá, že jde o důležitý prvek tvořící základ pro hudební sety. Důležitý je ale také celý proces, jež stojí za vzniklou nahrávkou. Ke zvuku totiž přistupuje jako k nástroji, skrz který lze zkoumat i zcitlivovat pozornost k okolí. Hlavním zvukovým prostředím, s nímž pracuje, je město. Mluví o místech, kde lze slyšet několik zvukových vrstev, které v ní vyvolávají pocit *přesycení*:

„(...) používala jsem to hodně i ve svém výzkumu jako nástroj, ale v té hudbě jsem pracovala s nějakým přesycením těch zvuků, že jsem nahrávala na nějakých místech, kde jsem se cítila přecitlivělá ze zvuku, v metru, je tam zvuk toho metra, lidi mluví kolem, je tam nějaká melodie, je tam spousta těch zvuků.“ (Tamara Spalajković, 2024).

³ Noise je elektronický hudební žánr využívající nehudební zvuky, hluky a šумы.

⁴ Překlad: „subconscious“ lze přeložit jako „podvědomý“

Tento zvuk pak užívá ve své tvorbě k zesílení, zviditelnění hluku, jež je každodenní kulisou ve městě. Dle Tamary jsou to právě terénní nahrávky, které dodávají její tvorbě narativní někdy až cinematický⁵ charakter. Když Tamara mluví o *přesycenosti*, nevztahuje se k místům emočně. O environmentálních emocích mluví v souvislosti s přírodním prostředím, nebo světovou klimatickou situací spíše než s městskými místy. Popisuje smutek a rozčilení, které ji občas přepadnou během nahrávání v přírodních lokalitách, jež jsou negativně ovlivněny činností člověka. Hudba je prostředkem, jak vyjádřit pocity, nebo přenést atmosféru místa. V tom vidí i potenciál u field recordingu jako formátu, který „*nás může informovat nebo nás něco naučit, o nějakém principu z přírody.*“ (Tamara Spalajković, 2024). Používá i přírodní zvuky jako nahrávky deště, zpěv ptáků i nahrávky městského prostředí, aut či industriálních zvuků, také šumy a hluky, což objevuje např.: v trackech: *floral became ambient creeps*, *Rain*, *train wreck can't do anything*.

V hudbě Tamary se v jeden moment objevuje mnoho zvukových vrstev, terénní nahrávky a elektronické sampley kombinuje a moduluje. Takové kombinace zprostředkovávají pocit pobytu na chaotickém, rušném místě. Charakteristický je i zvuk industriální, opakující se tepavý nebo temně znějící dlouze držený hlubší tón. V tracku *floral became ambient creeps* lze i přes dojem nepřehlednosti sledovat určitý vývoj spočívající ve střídání nahrávek či elektronických samplů, jež jsou v popředí, podobnými či kontrastními prvky, pracuje i s opakováním motivů. V některé tvorbě soustředí plnou pozornost na práci s jednotlivými prvky/sampley, které moduluje.

⁵ Tímto slovem odkazuje k hudbě, jež je užitá jako soundtrack ve filmu.

6 Analýza společných témat

V analýze se zaměřím na témata, jež z rozhovorů vyplývají. Věnuji se prožívání environmentálních emocí, reflexy osobních postojů respondentek a respondentů, i hudební stránce – specifickým prvkům hudby, jež tematizuje problémy životního prostředí.

6.1 Emoce a postoje k environmentální krizi

V rozhovorech s respondentkami a respondenty se objevují některá emoce reflektující vztah k environmentálnímu prostředí. Také se zaměřuji na, to, jakým způsobem, v jakých souvislostech respondentky a respondenti emoce zmiňují.

Zmíněny byly emoce, jež provází klimatickou úzkost, tedy: strach, hněv, smutek, zoufalství, provinění. Ty také vyplývají z výsledků již jmenované studie (Hickman et al., 2021), a mohou být spouštěči změn a ukazateli toho, na čem záleží (Lutz, 2017). Respondenti často zmiňovali jednu nebo kombinaci emocí např. strachu a beznaděje, nebo rezignace a zklamání. Některé výpovědi se týkaly niterných pocitů, jež ovlivňují nejen hudbu i osobní směřování. Studie popisuje bezmoc pramenící z omezených možností, jak se podílet na řešení situace (Hickman et al., 2021). To některé z dotazovaných vede k tísní z budoucnosti, a tedy i tázání po smysluplnosti života. Tíseň je často prohlubována pocitem, že klimatická krize není dostatečně řešena, což popisuje Tamara: *„Všechny ty zprávy pro mě mají takový jednotný význam, a to je, že naše vlády tu realitu klimatické krize a změny fungování přírody neberou dostatečně vážně, zodpovědně a vzbuzuje to ve mně takový pocit naštvanosti nebo směsice naštvanosti i otupělosti musím říct.“* (Tamara Spalajković, 2024). Alex popisuje jiný aspekt bezmoci: *„[v nedávné době jsem měl] smutek z toho, že jsem viděl video o tom, co by se stalo, kdyby zmizeli lidi z planety země, jenže po 2 nebo 3 měsících by přestaly fungovat ty chladicí věže v jaderných elektrárnách, a to by tady vybuchlo všechno a já vím, že ta planeta by se z toho dostala, po nějakém čase, ale je mi z toho smutno, že by vymřelo ještě víc druhů, než co jsme způsobili. Když na to myslím, tak z toho mám takový jako doom, zoufalství, že s tím nemůžeš nic udělat, takovou paralýzu“* (Alex, 2024).

Někteří prožívají tyto pocity i v současnosti, někteří to popisují jako jev minulý, jemuž rozumí, ale získali si od něj odstup. Identifikuji dvě cesty, kterými se tento vývoj ubírá. V jednom případě se jedná o posun ke stavu, v němž převládá rezignace a apatie. V druhém

případě se možností tak zdá být nalezení smysluplné aktivity, naplňující potřebu se podílet na pozitivní změně (především v profesním směřování – práce na záchrané stanici zvířat, výzkum přírodních lokalit, umělecké aktivity zaměřující se na environmentální témata). Kromě těchto praktických aspektů se respondentky a respondenti pouštěli do abstraktnějších úvah. V těchto myšlenkách i vizích o budoucnosti lze identifikovat potřeby či sdílené hodnoty, jež se zdají být esenciální (empatii, mezilidskou blízkost, pocit sounáležitosti či respekt k přírodnímu prostředí). Zvýšená pozornost tak může odkazovat na prožívaný nedostatek takových hodnot ať už na úrovni osobní či společenské. Klára Wodehn vidí naději ve změně postoje k přírodě individuálně i ve své tvorbě: „...pak jsem viděla tu naději v tom, že budu ty věci oslavovat, to byl takový *underlying*⁶ plán, že to bude velká chvála přírody (...) údiv nad zázrakem přírody.“ (Klára Wodehn, 2024). Zároveň věří, že takový přístup vychází z respektujícího postoje vůči sobě navzájem: „*klimatické problémy [a další problémy], se sbíhají v nějakém jádru mezidruhový laskavosti, takže pokud to není tam vyřešený, tak pak nevyřešíš to jádro toho problému.*“ (Klára Wodehn, 2024).

Alex vidí potenciál vzbudit respekt k přírodě právě skrze hudbu „*Jo, aby byli v kontaktu víc se sebou, protože když jseš v kontaktu se sebou, tak si uvědomíš, jak moc jseš v kontaktu s přírodou, a jak si s tím propojená, tak to by mělo vzbudit nějakou touhu ji chránit...*“ (Alex, 2024).

Alex a Tamara toto vztahují také k vzniku hudby, jež pokládají za příležitost k budování přátelství: „*Je to pro nás taky hodně o tom přátelení se...je to pro nás navzájem léčivý.*“ (Alex, 2024). Nebo k utváření komunity, jež uvádí na příkladu aktivit pořádaných sdružením Synth Library „*spíš skrz kolektivitu, skrz nějaký potkávání se*“ (Tamara Spalajković, 2024). Podobně o potenciálu hudby přemýšlí i Mark (2016), když mluví o navazování nových mezilidských vztahů založených na hudebních interakcích a pocitech sounáležitosti, jež může společné hudební aktivity vytvářet.

6.2 Environmentální témata v hudbě: Proces tvorby a reflexe.

Environmentální prožívání a postoje se neustále vyvíjí, což koreluje i s vývojem v hudební tvorbě. Tematizace v hudební tvorbě analyzují skrze popsání vývoje a reflexe těchto snah respondenty a respondentkami. Nejprve ale představují okolnosti a motivace zahrnutí environmentálních témat.

⁶ Překlad: „underlying“ lze přeložit jako „na pozadí“

Podněty, jež byly zpracovány v hudbě, přicházeli z vnějšího (lokální/světové události) i z vnitřního prožívání (prožívané emoce). Často se prolínají. Vyjadřují snahu sdělit myšlenku, sdílet emoce nebo zpracovat vztah k místu. Tyto snahy se pak odrážejí v textech nebo v atmosféře, kterou hudba nese. Tato tvorba vznikla v období přibližně posledních dvou let. V současnosti se k ní však respondentky a respondenti vztahují různě. Tvorbu spojuje explicitní vyjádření ke konkrétní situaci, ale také to, že se v takto explicitní podobě neodráží v tvorbě, jež od té doby vzniká. Tyto explicitní snahy se tak stávají jednotlivými příklady, spíše než charakteristickým prvkem postupujícím celou tvorbu. Zároveň se u některých umělkyně a umělců environmentální témata objevují stále, jen v jiné podobě – méně explicitně či současně s jinými aktivistickými tématy. Respondentky a respondenti reflektují, že téma klimatické změny mělo vliv na charakter hudby (např.: *temná, intuitivní hudba*) nebo kvalitu hudby (sdělení na úkor hudby), přičemž kvalita hudby je pro ně současně větší priorita. V potaz berou, že v publiku nechtějí vyvolávat příliš negativních emocí.

Je zřetelné, že do úvah o podobě hudební tvorby vstupuje mnoho faktorů. To značí celkovou náročnost tématu i míry zapojení osobních postojů do hudby, což se projevuje různými výstupy a pohledy na hudbu jako prostředek komunikace klimatických témat.

6.3 Role textu a terénních nahrávek v hudbě

Odlíšnosti, jež provází tyto postoje, pramení i ze samotné tvorby. Podrobnější pohled na využívané prvky v hudební tvorbě vyplývají také z žánrové odlíšnosti. Rozlišují práci s terénními nahrávkami a práci s textem (v rapu).

6.3.1 Field recording

Specifické motivace tak stojí za využíváním field recordingu – terénními nahrávkami. V rozhovoru tak zaujímá popis celého procesu podstatnou část. Respondent a respondentka totiž mluví nejen o nahrávání, ale také o všímavosti k prostředí celkově, k níž vedla pozornost ke zvuku. Poslech tak využívají jako médium pro výzkum prostředí.

Mluví o cestě na místo, o vztahu k místu, i emočním rozpoložení. Nahrávají v přírodě i městském prostředí. Lze pak v hudbě slyšet hluk aut anebo zvuk bagru, jež upravuje koryto řeky. Zajímavé je, že tak nechávají ty místa a jejich zvuky promlouvat bez hodnocení toho místa samotného, nezdůrazňují negativní vliv člověka na krajinu, ale spíše zprostředkovávají atmosféru místa. Tamara popisuje tuto zkušenost jako „*pobyt ve zvukové krajině. (...) Zvuk jsem brala jako analytický nástroj k tomu si lépe uvědomit, co se tam děje, co je třeba ten problém.*“ (Tamara Spalajković, 2024).

Tyto přístupy korelují se zájmy ekomuzikologie, zabývající se hudby, kultury a zvuku a přírody ve vztahu k ekologické krizi (Allen & Dawe, 2016). Zde tedy propojují studium vztahu k místu, zvuku a krajině, jež odhalují přítomnost ekologických problémů. Možné zkoumání přírody skrze výzkum zvuku (Allen & Dawe, 2016) v případě této studie zmiňují sami respondenti.

Zaznamenání zvukové krajiny biofonní i antropofonní se věnuje také kapitola z knihy *Current directions in ecomusicology* (Allen & Dawe, 2016) o zvuku jako výzkumném nástroji. Za důležité považují analyzovat všechny prvky zvukové krajiny, „kde jsou lidé nedílnou a klíčovou součástí prostředí. Analýza zvukové krajiny by nebyla smysluplná, pokud by byly ignorovány nebo opomíjeny zvuky a vlivy vytvořené člověkem.“ (Guyette & Post, 2016, s. 52).

Dalším specifickým terénním nahrávkám vychází z osobního vztahu k místu. Ten je v jednom případě ještě více prohlouben, v jiném zas pobyt na místě za jiným účelem přináší jiné pocity, než když na něm respondentka pobývá bez záměru místo zaznamenat. Což odkazuje významnost vztahu mezi lidmi a krajinou (Krajhanzl, 2014; Niesner, 2015), který zdá být v tomto případě zaměřením na zvukové prostředí kultivován.

6.3.2 Texty

Vedle field recordingu je výrazným prvkem užití textu, jež má několik rovin. Některé texty jsou explicitně aktivistické, jsou tedy přímým vyjádřením osobních postojů. Důležitost přinést vlastní názor, a snahy na téma upozornit vyplývá z uvědomění si té příležitosti, „že můžeš něco sdělit, že máš slovo, což se ti často nestane, že jo, tak jsem v tom viděla ten potenciál, že to může být ulička, kde můžeš zastávat nějaké své myšlenky“ (Klára Wodehn, 2024). Současně se ale nemusí vždy jednat o výjimečnou příležitost, ale spíše o autentické vystupování, což ilustruje tato výpověď: „pro mě to je nějak ve všem, co dělám, vlastně nějak tu agendu tam cpát, protože nemůžu před tím zavírat oči, tak proč by ostatní před tím měli zavírat oči, to bychom prostě neměli, měli bychom, s tím něco dělat.“ (Alex, 2024).

Specifickou výhodou rapu, jež plyne z možnosti užít množství slov v poměru ke krátkému času, vidí Hess (2019) v příležitosti téma popsat komplexně. Kromě té síly sdělení je v rozhovorech zmiňována síla textu, kdy slova dostávají na síle samotným vyřknutím. „Přijde mi, že slova jsou fakt jakoby spells, magic spells, že stejně jako silně funguje modlitba, tak funguje, cokoli, co mluvíš do té existence, a co vyslovuješ do té existence, takže si občas jen říkám, že tohle je něco, co bych chtěla, aby někdo řekl, že to je něco, co bych chtěla, aby to zaznělo. (...) Bavi mě radikálnost, jsem ráda, když někdo řekne něco radikálního do té existence, že je to mega potřeba“ (Klára Wodehn, 2024). Tento význam, jež textu přikládají, se odráží

v samotném rozhodnutí k tomu, že nástrojem komunikace v tvorbě je právě text. Vyplývá tak, že slova jsou pro ně nástrojem sdělení během živých koncertů, vyjádřením postoje, ale samotnou existencí.

Ne vždy se jedná o explicitní slovní vyjádření, jako kdyby od určité chvíle stačilo, že jsou jasné, jaké postoje kolektiv zastává, otázkou pak zůstává, zdá to může být čitelné pro všechny diváky. Alex netvrdí, že v každém tracku lze najít konkrétní aktivistické výroky, ale na pozadí vidí „*že do toho jdeme s nějakou sadou zásad, na jakých fungujeme. Že to tam bude vždycky.*“ (Alex, 2024).

6.4 Ekologické chování umělců a umělkyně

Vedlejším tématem, jež se objevoval mezi řečí, ale i přímo ve výpovědích, jsou určité osobní postoje k ekologickému chování. Pedelty (2015) uvažuje nad konzistentností postojů a chování umělců, jež se vyjadřují ke klimatickým otázkám a ptá se tak po věrohodnosti a autentičnosti. Umělci a umělkyně, analyzovaní ve výzkumu Pedeltyho a mém výzkumu se však zásadně liší svým dosahem. V mém výzkumu se jedná o umělce, jež jsou mimo hlavní mainstreamový proud, neúčastní se tak prozatím velkých hudebních akcí, jež mají často významnou ekologickou stopu. Tvorbu nepodléhající globálním trendům a působící v lokálních podmínkách je tak možnou udržitelnou formou (Mark, 2016). V rozhovorech byly jmenovány některé aspekty odkazující k ekologickému chování, jež ovlivňují rozhodování o způsobech dopravy, jídelníčku, ale i míst, kde se bude konat vystoupení, což ilustrují následující výpovědi: „*Mě v tomhle připadá, že čím větší to je, tím horší to je, tím víc se musí něco actually dělat, abys to vyrovnal. Je mi hodně sympatické hrát v malých klubech, třeba když jsem tenhle týden hrála v tom Punctu, tak tam jsem z toho měla hrozně dobrý pocit, že víš, že hodnotově se pravděpodobně setkáváme, a v tom (...) se cítím líp. Zároveň je to otázka toho, když jdeš na větší a větší, který jsou inherently⁷ neudržitelný.*“ (Klára Wodehn, 2024).

„*já myslím, že jsme zatím hrály vždycky v nějakých spřízněných prostorech, že tam je podtón té levice, což já vnímám, že by automaticky mělo zahrnovat i jako klimatický ekologický otázky...že v týhle bublině je to takový normální... nevím, jestli je to přetvářka nebo upřímný, ale tak fake it till you make it.*“ (Alex, 2024).

⁷ Překlad: „inherently“ lze přeložit jako „z podstaty“

6.5 Možné pozitivní důsledky

K analýze praktických dopadů zapojení klimatického tématu do hudební tvorby užiji jmenovaných tezí v teoretické části (jež shrnuje Brennan (2019)).

Potenciál emočního zapojení publika (Andrew Mark, 2016; Brennan et al., 2019; Zammit-Lucia, 2013) se v mém výzkumu projevuje především u hudby vycházející z emocí tvůrců a tvůrkyň. V hudbě Tomáše Niesnera se odráží osobní vztah k místu, emoce spojené se zasažením místa, jeho atmosféra. Posлуhač tak může prožít emoce spojené s krásou přírody i emoce, které pramení z její destrukce. Tvorba Kláry Wodehn zobrazující dystopickou vizi, podněcuje k myšlení o této vizi i emoční zapojení. Zároveň její tvorba může vyvolávat i pozitivní emoce k zobrazeným místům či vyvolávat pocit blízkosti s přírodou. Alex doslova mluví o snaze probudit v lidech napojení na přírodu. Lze tedy identifikovat pozitivní i negativní výstupy či pocity, jež mohou být hudbou probouzeny.

Lze také identifikovat užití hudby k mediaci imaginací o současném i budoucím světě, čemuž se věnují Tysczuk & Smith (2018). To se objevuje v tvorbě Kláry Wodehn v dystopických scénářích, ale také v přemýšlení nad účinky hudby. V tom ji inspiruje ambientní hudba a hra s časem, tedy s tím, „že změny v té hudbě trvají často delší dobu, než jsi zvyklý, a že si na ně musíš vyčkat“ (Klára Wodehn, 2024), což Klára vnímá jako zajímavý kontrast vůči tempu světa. Vytvoření takového prostoru může podněcovat imaginace. Vize budoucnosti katastrofické i pozitivní („vize budoucnosti, kdy to jde jinak“ (Alex, 2024)) jsou přítomny také v tvorbě The Luna G. Scénáře nevšedně obohacují o úlohu rostlin, zvířat i neživé přírody.

7 ZÁVĚR

V této práci jsem se zaměřila na studium hudební tvorby tematizující environmentální problémy. Téma je poměrně nedávným fenoménem, v odborné literatuře mu zatím není věnováno mnoho výzkumů. Proto bylo snahou této práce objasnit okolnosti vzniku této hudby a analyzovat, jakými způsoby je téma v hudbě zpracováváno. Práce je kombinací poznatků z odborné literatury z oborů ekomuzikologie se zaměřením na vztah hudby a přírody, psychologie, se zaměřením na zkoumání klimatického žalu a antropologii emocí. Empirická část práce vychází z etnografického výzkumu, opírá se o polostrukturované rozhovory s vybranými hudebními umělkyněmi a umělci z české hudební scény a o analýzu hudby.

Na výzkumnou otázku, jak téma klimatické krize a klimatického žalu zní v současné hudbě a jak toto téma reflektují vybrané umělkyně a umělci, odpovídám analýzou témat plynoucích z rozhovorů. Na vybraných příkladech se ukazuje, že nejvíce využívanými prvky ke komunikaci klimatických témat jsou terénní nahrávky (field recording) a rapové texty. Texty slouží jako nástroj pro vyjádření postojů či aktivistického sdělení. Impulsem pro zapojení environmentálních témat do hudební tvorby jsou jak světové, tak i lokální události. Hudba tak může reflektovat vztah nebo pocity (smutek, hněv, strach, nostalgie), jež k dané lokalitě dotyčný pociťuje.

Množství zpráv o environmentálních problémech z celého světa, vzbuzující řadu emocí, může mít také vliv na různé podoby tvorby, jež se snaží s tématem vyrovnat. Mimo klimatický žal byly pojmenovány také další emoce, v některých případech i postoje rezignovanosti vycházející z vědomí složitosti situace na globální úrovni.

V tvorbě se také odrážejí osobní postoje, které mají vliv na přímočarost sdělení či charakter hudby. Současně s tím, jak se vyvíjí míra prožívaných emocí vůči klimatickým změnám, proměňuje se i intenzita klimatických témat v tvorbě.

Pro širší zodpovězení výzkumné otázky by bylo možné pokračovat v dalším výzkumu, který by se soustředil i na jiné hudební žánry než experimentální a elektronickou hudbu a zahrnul by respondenty většího věkového rozpětí. Výzkum se také nevěnuje hudbě inspirované přírodními motivy, která neaspiruje přinášet témata aktivistickým způsobem.

V průběhu práce se objevily dvě zásadní výzvy. První výzvu představuje fakt, že formující se oblast ekomuzikologie zahrnuje množství různých vrstev a perspektiv a nenabízí tedy mnoha autory ustálenou a vyžívanou teoretickou, metodickou a terminologickou oporu. Výzvou je současně samotný výzkum emocí souvisejících s proměnami klimatu, jež závisí na reflexi respondentek a respondentů, které pro ně samotné mohou být obtížně formulovatelné. O to

důležitější mohou být snahy porozumět této oblasti prostřednictvím společenských a antropologických metod. I přes omezený rozsah může být práce příspěvkem ke studiu hudby jakožto reflexe společenských problémů, ke studiu hudby jako formy aktivismu i ke studiu hudby jakožto nástroje pro komunikaci environmentálních problémů.

8 SEZNAM ODBORNÉ LITERATURY A ZDROJŮ:

- Allen, A. S. (2012). Ecomusicology: Music, culture, nature . . . and change in environmental studies? *Journal of Environmental Studies and Sciences*, 2(2), 192–201.
<https://doi.org/10.1007/s13412-012-0072-1>
- Allen, A. S., & Dawe, K. (2016). In *Current directions in ecomusicology: Music, culture, nature*. Routledge.
- Allen, A. S., Titon, J. T., & Von Glahn, D. (2014). Sustainability and Sound: Ecomusicology Inside and Outside the Academy. *Music and Politics*, VIII(2).
<https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0008.205>
- Andrew Mark. (2016). Don't Organize, Mourn: Environmental Loss and Musicking. *Ethics and the Environment*, 21(2), 51. <https://doi.org/10.2979/ethicsenviro.21.2.03>
- Beatty, A. (2019). The emotional lives of others. *Aeon*. <https://aeon.co/essays/what-does-anthropology-say-about-the-emotional-lives-of-others>
- Brennan, M., Scott, J. C., Connelly, A., & Lawrence, G. (2019). Do music festival communities address environmental sustainability and how? A Scottish case study. *Popular Music*, 38(2), 252–275. <https://doi.org/10.1017/S0261143019000035>
- Clayton, S. (2020). Climate anxiety: Psychological responses to climate change. *Journal of Anxiety Disorders*, 74, 102263. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2020.102263>
- Crate, S. A., & Nuttall, M. (2016). *Anthropology and Climate Change* (2. vyd.). Routledge.
- Gardner, P., Carvalho, T., & Valenstain, M. (2022). Spreading rebellion? The rise of extinction rebellion chapters across the world. *Environmental Sociology*, 8(4), 424–435.
<https://doi.org/10.1080/23251042.2022.2094995>
- Guyette, M., & Post, J. (2016). Ecomusicology, Ethnomusicology, and Soundscape Ecology: Scientific and Musical Responses to Sound Study. In K. Dawe & A. S. Allen (Ed.),

- Current Directions in Ecomusicology* (s. 40–56). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781315752938-8>
- Hickman, C., Marks, E., Pihkala, P., Clayton, S., Lewandowski, R. E., Mayall, E. E., Wray, B., Mellor, C., & Van Susteren, L. (2021). Climate anxiety in children and young people and their beliefs about government responses to climate change: A global survey. *The Lancet Planetary Health*, 5(12), e863–e873.
[https://doi.org/10.1016/S2542-5196\(21\)00278-3](https://doi.org/10.1016/S2542-5196(21)00278-3)
- Ingram, D. (2010). *The Jukebox in the garden: Ecocriticism and American popular music since 1960*. Editions Rodopi.
- Jitka Holasová. (2024). *Klimasmutek – Vnitřní dovednosti do časů krize*. Nakladatelství Host.
<https://www.hostbrno.cz/klimasmutek/>
- Jones, C. A., & Lucas, C. (2023). ‘Listen to me!’: Young people’s experiences of talking about emotional impacts of climate change. *Global Environmental Change*, 83, 102744.
<https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2023.102744>
- Kaida, N., & Kaida, K. (2016). Facilitating Pro-environmental Behavior: The Role of Pessimism and Anthropocentric Environmental Values. *Social Indicators Research*, 126(3), 1243–1260. <https://doi.org/10.1007/s11205-015-0943-4>
- Kleres, J. (2010). Emotions and Narrative Analysis: A Methodological Approach. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 41(2), 182–202. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.2010.00451.x>
- Kotas, K. (2024). *Zvuková krajina: Pojem „Soundscape“ v kontextu environmentální estetiky*.
<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/192944>
- Krajhanzl, J. (2014). *Psychologie vztahu k přírodě a životnímu prostředí*. Lipka, MUNI press.
<https://is.muni.cz/publication/1197146/cs/Psychologie-vztahu-k-prirode-a-zivotnimu-prostredi/Krajhanzl>

- Kratochvíl, M. (2016). Od ne-hudby k hudbě. Hudební využití hluku ve 20. Století. *Slovo a smysl - Word & Sense*, 2016, 13, 26, 54-60.
<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/96669>
- Librová, H., Galčanová, L., Pelikán, V., & Kala, L. (2017). *Věrní a rozumní: Kapitoly o ekologické zpozdilosti*. Masarykova univerzita.
- Lutz, C. (2017). What Matters. *Cultural Anthropology*, 32(2), 181–191.
<https://doi.org/10.14506/ca32.2.02>
- Mark, A. (2016). Don't Organize, Mourn: Environmental Loss and Musicking. *Ethics and the Environment*, 21(2), 51–77. <https://doi.org/10.2979/ethicsenviro.21.2.03>
- Niesner, T. (2015). *Vymezení konceptu place attachment* [Diplomová práce, Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií]. <https://is.muni.cz/th/vwys9/>
- Payne, R. S., & McVay, S. (1971). Songs of Humpback Whales: Humpbacks emit sounds in long, predictable patterns ranging over frequencies audible to humans. *Science*, 173(3997), 585–597. <https://doi.org/10.1126/science.173.3997.585>
- Pedelty, M. (2015). Pop Ecology: Lessons from Mexico. In A. S. Allen & K. Dawe (Ed.), *Current Directions in Ecomusicology*. Routledge.
- Rabinowitch, T.-C. (2020). The Potential of Music to Effect Social Change. *Music & Science*, 3, 205920432093977. <https://doi.org/10.1177/2059204320939772>
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Størvold, T. (2023). Confronting Climate Change in Popular Music Texts: Nostalgia, Apocalypse, Utopia. In *Handbook of Popular Music Methodologies*.
https://www.academia.edu/108036304/Confronting_Climate_Change_in_Popular_Music_Texts_Nostalgia_Apocalypse_Utopia

- Strauss, A. L., & Corbin, J. M. (1999). *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Sdružení Podané ruce.
- <https://is.muni.cz/publication/648129/cs/Zaklady-kvalitativniho-vyzkumu-postupy-a-techniky-metody-zakotvene-teorie/L-Strauss-Corbin-Jezek>
- Šolcová, I., & Trnka, R. (2015). A contribution to the theory of affective processes. *Československá psychologie*, 59, 298–314.
- Titon, J. T. (2020). Chapter 10: The nature of ecomusicology. In *Toward a Sound Ecology: New and Selected Essays* (s. 223–235). Indiana University Press.
- Turek, P. (2020). Speciál Klima: Země už je unavená. *Týdeník Respekt*.
- <https://www.respekt.cz/special/2020/klima/zeme-uz-je-unavena>
- Tyszczyk, R., & Smith, J. (2018). Culture and climate change scenarios: The role and potential of the arts and humanities in responding to the ‘1.5 degrees target’. *Current Opinion in Environmental Sustainability*, 31, 56–64.
- <https://doi.org/10.1016/j.cosust.2017.12.007>
- Wierzbicka, A. (1986). Human Emotions: Universal or Culture-Specific? *American Anthropologist*, 88(3), 584–594.
- Zammit-Lucia, J. (2013, květen 24). The art of sustainability: Imagination, not spreadsheets will create change. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/sustainable-business/art-sustainability-imagination-create-change>
- Zandlová, M. (2019). Rozhovor. In *Metody výzkumu ve společenských vědách* (FHS UK, s. 315–352).

8.1 Seznam elektronických zdrojů:

15 questions | Interview | Jonáš Gruska | “Hooking up random wires to organisms is not convincing to me.”. (b.r.). Získáno 3. prosinec 2024, z

<https://15questions.net/interview/jonas-gruska-about-animal-sounds-and-interspecies-communication/page-1/>

Bečvou, by Tomáš Niesner. (b.r.). Bandcamp.Com. Získáno 11. prosinec 2024, z <https://tomniesner.bandcamp.com/album/be-vou>

Field recording: An introduction. (b.r.). *Cities & Memory | Field Recordings, Sound Map, Sound Art*. Získáno 19. listopad 2024, z <https://citiesandmemory.com/field-recording/>

Future landscapes | Future landscapes. (b.r.). Získáno 2. prosinec 2024, z <https://www.futurelandscapes.cz/future-landscapes>

Jak zní klimatický kolaps? Videosingl nového projektu fyield v exkluzivní premiéře. (2022, červen 27). Radio Wave. <https://wave.rozhlas.cz/jak-zni-klimaticky-kolaps-videosingl-noveho-projektu-fyield-v-exkluzivni-8776381>

What is Field Recording? | The Field Recording Project. (b.r.). *The Field Recording Project*. Získáno 3. prosinec 2024, z <https://thefieldrecordingproject.co.uk/what-is-field-recording>

9 Příloha I

Tomáš Niesner – Album Bečvou (2022)

<https://tomniesner.bandcamp.com/album/be-vou>

- 1.Pramen 03:19
- 2.Chladná Voda 04:09
- 3.Pod Lipami 03:48
- 4.Lamento 40k 04:21
- 5.Fragment 03:16
- 6.Laguny Zpěvu 01:19
- 7.Andante 03:12
- 8.Kaskáda Svítání 02:31
- 9.K Břehům 02:50
- 10.Soutok 6:06

Klára Wodehn – Klimarap (2020)

„((Každé ráno vstávám a
cvičím, udržuji se fit pro
případ, že již zítra nastane
klimatický apartheid))

Uhlí ropa zemní plyn

To roztočím

Na dvě stě dvacet dálnic

Ti nestačím

Přes smoga nevidím

Už zítra prolomím

těžební limity??

Limity jsme my,

limity jsme my,

jsem limitless jak Bradley

Cooper

mini Cooper velký baller

že tvoje vesnice už nemá
čistou vodu????

NEZÁJEM

ekofašouni podkopávají se do

ropovodu,

to je teda tomu,

jestli vymřou dravci, ryby,

my máme prachy na potravu

Manu Manu manu

Money money money

Seber si svý saky paky,

a svou ségru z Fridays taky

taky

nemá co dělat tlaky,

slunce v únoru září

tváří v tvář Green Dealu, do
koše ho sypu,

říkám na životním prostředí?
nám záleží

/na životním prostředí nám
záleží/

/na životním prostředí nám
záleží/

jedině, když se z toho něco
vytěží

3x?

Tohle je klima rap

Klima klima klima rap

Vlez mi na záda

Nech kolapsem se ukájet“

Klára Wodehn – dnprav9 (2021)

<https://soundcloud.com/klarawodehn/dnbrapv9-wav>

*„mám ráda, když to bolí, když to pálí, když to doutná
mám ráda, jak ten obchod'ák hladově pořád kouká, mám ráda pocit askeze, že sem vlastně guru, přitom
akorát tzv. suším houbu
mám ráda Paříž a pařížskou ulici, mám ráda hučí a že být v teple nestačí,
krypto, to mám ráda, jak je zase těžít pasivní příjem to je oč tu běží, mám ráda
mám ráda, když je vedro, potom fouká, potom sněží
mám ráda, jak je propast mezi bohatstvím a chudobou větší a větší a větší
bez bohů a vládců, co zmůžu, co zvládnu
mám ráda, když to bolí, když to pálí, když to doutná
furt doufám, že se na mě někdo kouká
mám ráda, když se člověk pouhou existencí vlastně rouhá a jak je pouhá minuta vždycky jinak dlouhá
podívej se na mě, přítomnost je mlha nic nevidíš, když jsi v ní, nebuď na ni skoupá
nechovej se hloupě stále je tu možnost, že nakonci je tma a tvoje duše nikam nevystoupá“*

Klára Wodehn – Dystopie (2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=jBprF4uBxew>

<i>„prach</i>	<i>mlha, v níž se utápím</i>
<i>zedme se, když</i>	
<i>uděláš krok vpřed</i>	<i>cestu si nezkrátím,</i>
<i>'války at' vedou jiní'</i>	<i>ani když poběžím,</i>
<i>line se po zdech</i>	<i>plíce se naplní,</i>
<i>máš recht -</i>	<i>popílek ve zbrani,</i>
<i>kašleš jen, co se nadechneš</i>	<i>není vody, kterou</i>
<i>spěch, kam ten spěch?</i>	<i>těžkou žízeň uhasit</i>
<i>není kam vrátit se, ni jít,</i>	
<i>hvězdný prach</i>	<i>není vody,</i>
<i>v něj znovu se obrátím -</i>	<i>kterou můžu pít.</i>
<i>je klid</i>	<i>dystopií</i>
<i>ticho a klid</i>	<i>jdu, jdu, dystopií“</i>

K Wodehn American dream (2021)

„žít american dream, nikdy žádnéj splín, hollywoodskej kink, slíznout ten cream
jseš v pasti do plic uhelnej dým, tvůj stín, přijmout svůj stín, všechny kecy, že jsi real, že jsem real
máš sílu postavit se otázce, že dril nemá hodnotu a že tvý ego games na potvoru vrátí se jak bumerang
řekni na fotku sýr, jsi v databázi magorů,
co drápou se nahoru, aby na vrcholu zjistili, že jdou celou dobu pozadu
a na vrcholu najdou stejnou duševní prázdnotu
život v bezedný nádobě nic, není o náhodě, šlápotu v blátě, skvrna na novým kabátě, závora tě odděluje
od toho, co čeká tě, ten potenciál naplnit, a přitom bát se,

že ti seberou, že přijdeme o vodu, že musíš přestat hospodařit, dotace tam netečou a debilní děcka točí
se kamerou
tttt točí se kamerou“

The Luna G: Katastrofy (2023)

<https://soundcloud.com/user-338767405/oki-kzi-bhn3-kh4li-sltb0i69salem-katastrofy>

„koukej na měsíc, dneska se moc rychle točí, oslepuje, spaluje oči, pak najednou tma, když za obzor
skočí, nechtěl bys vidět, co vidím já, když zavřu oči
tiktaktaktak odbyla poslední zvedá se tlak nad horizont černej mrak, tma
vidím to proroctví probouzí se ve mě, má mou duši osvětluje
spálím vše, nemůžu jinak,
potopa přijde s náma nebo po nás,
v očích stíny na krku provaz
světem se line sirén hlas, sirén hlas, slyšet sirén hlas

oázou, dám ti napít, výřím břehy, melu břehy, namočím tě do problém, budeš si muset lehnout, jsem
likvidní, radši zadrž dech
(...)
výřím vody
povodně, po vodě

tiktok tiktak čekám až se něco stane, kat ať si nasadí masku za nohy mě vytáhne
Nahoru high, tam kde je z elektriky drát, pár posledních kapek něco se už musí stát
Tiktok tiktak a já čekám na změnu, (...)
V představách, jak jsem zas promarnil den

Uhelný jezdcí klima apokalypsy, catch me if you can

A zdál se mi sen, že se probudily šutry, setřásly ze sebe města a chtěly i trochu truchlit, ale upsík v tom se vylil i kousíček oceánu

Infrastruktury crackin jak z babiččina porcelánu

Otřásla se země a zbyla jenom zvěř a jedna těžce nakloněná telefonní věž

Na ni sedím já a podávám tuhle zprávu, jak jsem cekal zkázu, ale zažila jsem spásu drop.“

The Luna G: Stop it

„Nic, nic, nic, nedává mi smysl nic, žití na pokraji apokalypsy ricpic (...) až do rána, svět je zející rána, přetéká pohár, je v něm rána,

vidím svět, je mi z toho zle, (...) divně to plyne, EPH na slovo ihned a s ním i Daniel Křetinský, chci toho moc – pohodu pro všechny, jsem tak pošetilá, bláhová, nemůžu jinak, v srdci mám crew, FNB, Alf, Antifa

se soudružkama na jiným spektru otevíráme portály novejch světů, budem dělat problémy jen tak se nás nezbavíš, vaše děti budou jako my

Jeff Bezos ať hledá skrýš, level up, náš potenciál stoupá víc, green energy akmulujem, když ty spíš.“

Hiding season: floral became ambient creeps (2023)

<https://soundcloud.com/favu-label/hidingseason-floral-became-ambient-creeps>