

**Univerzita Karlova**  
**Filosofická fakulta**  
**Ústav etnologie**

**Bakalářská práce**  
**Veronika Žáčková**

**Symbolická dimenze taneční subkultury break dance:  
antropologická perspektiva**

Symbolic dimension of break dance: anthropological  
perspective

Chtěla bych tímto poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce doc. PhDr. Václavu Soukupovi, CSc., za vedení této práce, cenné rady, trpělivost a velkou podporu. Dále bych pak chtěla poděkovat PhDr. Barboře Půtové, Ph.D. et Ph.D. a Mgr. Janě Jirouškové, CSc., za pomoc s formálními náležitostmi bakalářské práce.

*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 či k získání jiného nebo stejného titulu.*

**Abstrakt:**

Předmětem bakalářské práce bude empirický popis a teoretická analýza taneční subkultury break dance z antropologické perspektivy. Zvláštní pozornost bude věnována symbolům, normám a hodnotám, které členové této subkultury sdílí a prezentují ve svém způsobu života. Prostřednictvím empirické sondy (kvalitativních rozhovorů a zúčastněného pozorování) bude zkoumán vztah příslušníků zkoumané subkultury k fenoménu bboys. Zkoumány budou také proměny postojů tanečníků z hlediska množství stráveného času v dané taneční subkultuře a růstu jejich profesních dovedností.

**Klíčová slova:** tanec, taneční subkultura, taneční skupina, taneční prvky, tělo, break dance

**Abstract:**

The subject of the bachelor thesis will be an empirical description and a theoretical analysis of break dance subculture from an anthropological perspective. Particular attention will be paid to the symbols, norms and values that members of this subculture share and present in their way of life. Through the empirical probe (qualitative interviews and participating observations) the relationship of members of the studied subculture to the bboys phenomenon will be examined. Also, changes in dancer's attitudes will be studied in terms of the amount of time spent in the dance subculture and the growth of their professional skills.

**Key words:** dance, dance subculture, dance crew, dance moves, body, break dance

## **Obsah**

### **1. Úvod**

- 1.1. Předmět, motivace a cíle bakalářské práce.....7
- 1.2. Současný stav zkoumané problematiky.....8
- 1.3. Kultura jako nástroj gnoseologického výzkumu sociokulturních systémů.....13

### **2. Taneční skupina jako předmět terénního výzkumu**

- 2.1. Symbolická antropologie jako zdroj „antropologické imaginace“.....16
- 2.2. Tanec jako „umění participace“ na terénním výzkumu...18

### **3. Průvodce terénem**

- 3.1. „Kulturní gramatika“ subkultury bboys.....20
- 3.2. Příběh „Opatow Flavours“ v kontextu symbolů a atributů taneční subkultury.....26
- 3.3. Kvalitativní rozhovory jako zdroj empirických dat.....29
- 3.4. Tanec jako „symboly v akci“.....33
- 3.5. Osobnost tanečníka v kontextu subkultury bboys.....36

### **4. Závěr**

### **5. Vybraná bibliografie**

# 1. ÚVOD

## 1.1 Předmět, motivace a cíle bakalářské práce

Předmětem mé bakalářské práce je deskripce, analýza a interpretace u nás dosud téměř nepopsané subkultury tanečníků „break dance“, s cílem přiblížit jejich životní styl, který je tancem výrazně ovlivněn. V intencích symbolické antropologie jsem věnovala zvláštní pozornost symbolům a významům, jejichž prostřednictvím lze tuto subkulturu popsat nejen v kategoriích chování a životního způsobu, ale také jako svébytný sémiotický text. Soustředila jsem se jak na artefakty, tak na normy a pravidla (sociokulturní regulativy), které bboyové sdílí a jež je do jisté míry odlišují od majoritní kultury. Snažila jsem se také popsat typické atributy, jimiž se tito tanečníci vyznačují. K napsání práce na toto téma mě motivovala skutečnost, že působím jako členka přidružené subkultury (tanečnice a trenérka jedné z tanečních složek street dance) a mám ke skupině bboys velmi blízko, i když nejsem její přímou součástí. To mi umožnilo realizovat v této subkultuře vlastní terénní výzkum založený na zúčastněném pozorování a sběru empirických dat prostřednictvím kvalitativních rozhovorů s vybranými klíčovými informátory.

Svoji bakalářskou práci jsem chtěla přispět k hlubšímu porozumění zkoumané skupině a představit subkulturu, která je v současnosti velmi živá a populární. Můj zájem o antropologický výzkum kultury zcela logicky vyústil ve snahu aplikovat poznatky získané studiem na vlastní empirické šetření (antropologickou sondu) ve kterém využiji jako klíčové kategorie pojmy kultura a subkultura. Můj důraz na symbolickou a normativní dimenzi subkultury tanečníků break dance je výrazně ovlivněn paradigmatem symbolické a interpretativní antropologie. Významnou roli při volbě tématu sehrála také moje snaha „pochopit“ kulturní gramatiku a „folktaxonomie“ dané subkultury a prostřednictvím své bakalářské práce představit širší veřejnosti poněkud tajemný svět tanečníků označovaných jako bboys. Významným motivem, který vedle mé osobní zkušenosti se subkulturou tanečníků break dance přispěl k volbě tématu mé práce, byla také skutečnost, že ve vědeckých studiích a odborných knihách nebyl dosud fenomén subkultury bboys komplexně zpracován. Většina zdrojů popisovala vznik tanečního stylu či jen velmi povrchně jeho atributy, jako například druhy pohybů. Za velmi smutný až alarmující fakt je možné také označit narůstající množství internetových článků na dané téma, které ovšem obsahují velké množství nepřesných a někdy i nepravdivých informací. Členové subkultury bboys navíc falzifikaci údajů o jejich subkultuře

ignorují a nesnaží se o to, aby dementovali nepravdivé údaje o jejich identitě. Cílem práce je tedy přispět k hlubšímu a pravdivému pochopení fenoménu bboys a prostřednictvím vlastního empirického výzkumu předložit vlastní interpretaci této svébytné subkultury.

## 1.2 Současný stav zkoumané problematiky

Je povinným, i když podle mého názoru také smutným konstatováním, že na téma mé bakalářské práce dosud nebyly v českém prostředí vydány žádné zásadní domácí, ani přeloženy žádné zahraniční, vědecké publikace. Moje práce se proto primárně opírá především o vlastní empirický výzkum, který jsem realizovala mezi členy zkoumané taneční subkultury. Přesto je poctivé přiznat, že existuje několik důležitých knih, které mě ovlivnily při vytváření teoretického a metodologického konceptuálního rámce zkoumané problematiky, a také řada inspirativních dílčích studií, jež jsou spjaté s fenoménem hip hopu a jeho vlivu na způsob života jeho aktérů. O hip hopu, street dancu, break dancu jako svébytných tanečních stylech a hudebních formách existuje poměrně velké množství populárních internetových článků, ovšem jejich odborná kvalita a relevance většinou neodpovídá požadavkům kladeným na vědeckou práci. Problém využívání tohoto typu zdrojů spočívá v tom, že čtenáři, kteří nemají s tímto tanečním stylem žádné, nebo pouze povrchní zkušenosti, nejsou schopni v těchto článcích identifikovat chyby a mylně je považují za směrodatné. Čerpat z těchto pramenů by proto při zpracování bakalářské práce mohlo vést k prezentaci značně pochybných nebo povrchních faktů a interpretací, což je nežádoucí. Proto považuji za správné rozhodnutí využívat jako základní zdroj, nezbytný pro zpracování mé bakalářské práce, empirická data získaná prostřednictvím vlastního terénního výzkumu, který byl založen na pobytu ve zkoumané subkultuře, zúčastněném pozorování, participaci na zde vykonávaných aktivitách a kvalitativních rozhovorech s relevantními informátory. Tato skutečnost ale nic nemění na tom, že jsem považovala za důležité svůj výzkum opřít o odborné teoretické práce, které mi umožnily dobře vymezit klíčové kategorie a pojmy (kultura, subkultura, životní styl, hudba, tanec) a metodologické přístupy, která jsem použila v průběhu vlastního výzkumu a interpretaci získaných empirických dat.

Nejobecnější kategorií, jejímž prostřednictvím jsem se rozhodla provést popis, analýzu a interpretaci zkoumaného fenoménu, byl pojem kultura. Mezi teoretické zdroje, které mě přivedly k hlubšímu zamyšlení nad pojmem kultura, patřily práce Ivo Budila *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie* (2003), Thomase Eriksena *Sociální a kulturní antropologie* (2008), Miloslava Petruska *Základy sociologie* (2009), Václava Soukupa *Dějiny antropologie* (2004) a *Antropologie: Přehled antropologických teorií kultury* (2011), Hany Horákové *Kultura jako*



všelék (2012) a Martina Soukupa *Základy kulturní antropologie* (2015). Podle mého názoru všichni tito autoři z různých úhlů pohledu přispěli ke konceptualizaci antropologického pojmu kultura jako gnoseologického nástroje umožňujícího aplikovat tuto kategorii na výzkum sdíleného životního stylu a postihnout specifika konkrétní subkultury. Inspirací pro vymezení širší sítě pojmů spjatých s pojmem kultura mi byly také práce z oblasti kulturních studií. Konkrétně se jedná o *Slovník kulturních studií* od Chrise Barkera (2006), knihu Angely McRobbieové *Aktuální témata kulturních studií* (2006) a sborník studií *Kulturní teorie* (2010), který editoval Tim Edwards. V neposlední řadě mi byl dobrým průvodcem problematikou etnicity sborník článků editorovaný Markem Jakoubkem *Teorie etnicity. Čítanka textů*. (2016), zatímco do problematiky výzkumu subkultury mě dobře uvedl Dick Hebdige v knize *Subkultura a styl* (2012).

Při zpracování tématu mé bakalářské práce jsem považovala za nezbytné věnovat pozornost širším historickým a sociokulturním souvislostem. Kulturní kontext vývoje generačně mladé subkulturní západní společnosti na sklonku 20. století je velice pečlivě prezentován v *Encyklopedii alternativní kultury* (1999), již zpracovali Steven Daly a Nathaniel Wice. Podnětné pro mě byly také práce, které vznikly v rámci kulturní a divadelní antropologie, konkrétně *Slovník divadelní antropologie*, který je dílem autorů Eugenio Barba a Nicola Savarese (2000), kniha Richarda Schechnera *Performance theory* (1988) a práce Victora Turnera *The anthropology of performance* (1988). Prostřednictvím těchto knih bylo možné zpracovat teoretický rámec zkoumané problematiky a vymezit základní kategoriální aparát, jehož prostřednictvím jsem se pokusila postihnout vztah mezi kulturou a taneční subkulturou, kterou charakterizuje styl života spjatý s hudbou a taneční performancí.

Zpracování tématu ale vyžadovalo nejen antropologický, ale také sociologický přístup. K zasazení zkoumaného problémového okruhu do postmoderní situace mi pomohla kniha *Společnosti pozdní doby* (2006) od Miroslava Petruska. Jedná se o soubor sociologických esejů pojednávajících o různých podobách moderní a postmoderní společnosti a encyklopedický výklad jejich významů a vývojových proměn. Za relevantní tematické okruhy považuji z hlediska mé práce například eseje věnované postmoderní společnosti, multikulturní společnosti, postindustriální společnosti, společnosti prožitku, společnosti volného času, transkulturní společnosti a zrychlující se společnosti. Z hlediska současné městské multikulturní společnosti mě velmi inspirovala také kniha *Kmeny: Současné městské subkultury* (2011) od Tomáše Součka, Karla Veselého a Vladimíra 518. Jedná se o encyklopedicky koncipovaný přehled základních informací o současných českých městských subkulturách, jež je navíc sepsaný členy těchto alternativních kultur. Pro zpracování mé práce navíc byla důležitá

skutečnost, že Vladimír 518 je významným hudebním producentem českého rapu a hip hopu a jeho přínos pro tuto knihu je autentický a nezpochybnitelný. Kniha *Kmeny* mapuje hlavně vizuální podobu subkultur, avšak neopomíná ani historii i vývojové proměny prezentovaných subkultur. Za přínosný považuji také fakt, že se autoři mimo jiné prameny opírají i o rozhovory se členy zkoumaných skupin.

Zásadní publikaci, která mě umožnila popis a analýzu historie kultury hip hopu, hudební kultury rapu, která je s hiphopovým tancem a speciálně s break dancem úzce spjatá, považuji knihu s názvem *That's the joint* (2004), kterou editovali Murray Forman a Mark Anthony Neal. První část práce detailně vypovídá o vzniku a vývoji hiphopové kultury, speciálně o vzniku graffiti, break beatu a rapu. Ve druhé části se již autoři věnují speciálním projevům zkoumané subkultury, a to například jejím zakladatelům z řad Afroameričanů, fenoménu ghatt a různým podobám černé hudby. Třetí část se zaměřuje na městský prostor jako líheň hiphopové kultury, na politiku identity v tomto prostředí, na hip hop jako lokální kulturní konstrukt v bělošských evropských městech a v New Yorku. Část čtvrtá je věnována hip hopu ve vztahu k genderu. Za velice důležitou považuji z hlediska tématu mé práce sedmou kapitolu, v níž autoři řeší problematiku tance v hiphopové kultuře. Tuto knihu považuji za důležité teoretické východisko i mé vlastní práce, neboť zahrnuje mnoho podstatných informací a dat, jež jsou nezbytná pro deskripci a analýzu mnou zkoumané problematiky. Knihou, která ovlivnila moji práci, jsou také *Tance 20. století* (2003) od Radoslava Balaše. Tato monografie mapující taneční trendy, které se objevily v průběhu 20. století, nabízí jejich přehled a analýzu toho, jak se vzájemně prolínaly a ovlivňovaly. Autor sám je taneční lektor a vedoucí svého vlastního tanečního studia. Svou knihu věnoval zejména choreografům a tanečním trenérům jako stručný přehled dané problematiky. V řadě studentských prací, o které jsem se opírala, je tato publikace citována jako stěžejní pramen. Pro zpracování mé bakalářské práce byla inspirativní také studie Jany Duffkové *Životní způsob/styl a jeho variantnost* (2006), která v prvních pěti odstavcích výstižně popisuje, co je to životní styl, životní podmínky ve vztahu k osobnosti člověka a kulturní variabilita ve způsobech života. Duffková analyzuje jak alternativní životní styl, tak to, co ho alternativním dělá. Další podnětnou inspiraci jsem našla v diplomové práci *Životní styl jako nástroj sebeidentifikace mládeže* (2012) od Chytilové Hrabcové. Tato práce se zaměřuje na životní styl mládeže jako na kontrastní prvek, který se formuje v opozici k mainstreamovému způsobu života dospělých, hlavně oproti generaci rodičů. Zabývá se také socializací mládeže a jejím vrůstáním do světa alternativních subkultur. Podnětné jsou zde analýzy vztahu tanečnicků k rodičům nebo zkoumání, z jakých životních podmínek členové taneční skupiny pochází a jak se jejich životní podmínky promítají do stylu tance a postavení v taneční skupině. V této

souvislosti ale považují za důležité podotknout, že za moji cílovou skupinu se již nedá považovat za mládež, neboť to jsou dospělí jedinci. Proto práce Chytilové Hrabcové pro mě byla spíše okrajovým pramenem. Sociologickou inspiraci, již jsem ale vnímala jako podnět k zamyšlení, jsem našla také v díle německého filosofa a sociologa Georga Simmela, který je autorem nadčasové práce *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje* (2006). Kniha obsahuje esejistickou formou psané úvahy o různých aspektech života v moderní společnosti, mimo jiné i o roli peněz. Kniha předkládá obraz moderní kultury skrz jevy každodenního života. Vzhledem k důležitosti role peněz v tanečních skupinách jako hmotné podpory a indikátoru úspěšnosti se finanční stránkou zabývala v rámci popisu životního stylu a osobnostních hodnot příslušníků subkultury bboys.

Při zpracování jednoho z hlavních témat mé práce – fenoménu hip hopového tance, mi byla dobrým vodítkem práce, kterou její autor Christopher Cole Gorney nazval *Hip hop dance: performance, style, and competition* (2009). Studie si klade za cíl definovat základní charakteristiky hiphopového tance. Zaměřuje se na tři zásadní proudy, a to představení, osobní styl a soutěž. Představení má několik podob v závislosti na tanečním žánru, studie je představuje a detailně popisuje. Osobní styl zahrnuje individualitu a kreativitu, která se projevuje v každém tanečnickovi jinak. Soutěže jsou základní hybnou silou pro motivaci tanečnicka posouvat svoje taneční dovednosti stále výš. Autor sám tvrdí, že pochopení těchto tří charakteristik napomůže k pochopení různých aspektů hiphopového tance. Za velice důležitou považují také publikaci Dehui Konga *Internet killed the b-boy star: a study of b-boying through the lens of contemporary media* (2010), která je věnována vztahu break dancu k současným médiím. Je to také jedna z mála prací, která se zabývá vyloženě b-boyingem a ne hip hopem jako takovým. Autor například věnuje pozornost rozdílům ve vedení tanečních lekcí, a to přítomností tanečního lektora, který předvádí a učí jednotlivé kroky na jedné straně, a učením tanečních kroků a pohybů prostřednictvím internetu na straně druhé. Studie se snaží porozumět důsledkům vzrůstajícího a stále častějšího používání internetu na tradici b-boyingu od jeho vzniku v 70. letech 20. století. Autor se dále zabývá, což bylo pro moji práci také velmi důležité, vznikem a vývojem statusu taneční hvězdy b-boyingu, zejména tím, co tanečnicka hvězdou dělá. Konkrétně se zaměřuje na životní styl, posvátnost komunity, ve které tanečnick působí, nebo třeba na základní formu jeho tanečního stylu. Poté popisuje, jak tanečnický break dancu vykreslují média, jako například MTV. Studie si klade za cíl porozumět, jak internet změnil způsob vyučování tance, komunikaci a hodnocení tanečnicků a zbytku světa.

Vzhledem k tomu, že současný taneční svět stylů hip hopu, street dancu a break dancu považují za postmoderní (sice vytvořené jako moderní taneční styly, ale vzhledem k neustálému

progresu a vytváření nových forem a podstylů již v současné době postmoderní) mě v mých úvahách a formulaci pracovních hypotéz ovlivnila i kniha od M. K. Asante *It's bigger than hip hop. The rise of the post-hip-hop generation* (2009). Kniha mapuje vzestup generace současné pop kultury a je dobrým zdrojem informací, jež umožňují zasadit zkoumané téma do širšího kulturního a subkulturního kontextu.

Mezi průkopníky zkoumající tanec v České republice po roce 1989 patří Jana Návratová, Roman Vašek a kol., kteří jsou autory knihy *Tanec v České republice* (2010). Jedná se o oborovou monografii, jež se zabývá vývojem hlavních tanečních žánrů. Pro mojí práci bylo důležité, že se tu objevuje poprvé ucelený a nezaujatý popis současného tance a hip hopu. Důraz je kladen na přeměnu tance po roce 1989. Tanec je zde řešen i po stránce finanční, legislativní, pedagogické a vzdělávací, taneční publicistiky a kritiky. Tanec je zde však sledován spíše po profesionální stránce, nikoli jako způsob trávení volného času.

Vztahem mezi moderním tancem a formováním osobnosti mladého člověka se zabývala Iva Kroupová ve své bakalářské práci *Vliv tanečního stylu street dance na rozvoj osobnosti dětí a mládeže* (2015). Autorka se zde snaží vyvrátit zažitě předsudky, se kterými se hip-hopová kultura dnes a denně setkává. V první, teoretické části se autorka zaměřila na popis základních pojmů z oblasti street dance a jeho kultury. Ve druhé části, která je převážně praktická, autorka prezentuje výsledky dotazníkového šetření, jež provedla mezi svými respondenty. Cílem dotazníku bylo zjistit, jak street dance ovlivňuje rozvoj osobnosti a prokázat, zda získané výsledky korespondují s dlouholetými předsudky. Přiznávám, že v dílčích aspektech jsem se jejím výzkumem inspirovala, zejména při konceptualizaci zkoumaného tématu. Při formulování teoretických a metodologických východisek svého výzkumu jsem ale použila další knihy věnované metodám a technikám sociologického a antropologického výzkumu. Za užitečné práce považuji zejména příručku Miloslava Dismana *Jak se vyrábí sociologická znalost* (2000), sborník studií editovaný Romanem Douškem *Úvod do etnologického výzkumu* (2014) a monografii Martina Soukupa *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii* (2014).

Velice blízko k tématu mé bakalářské práce má práce Zuzany Pýchové *Taneční forma street dance a životní styl tanečníků* (2013). Autorka se nejprve zabývá současným stavem zkoumané problematiky. V této části popisuje proměnu tance od pravěku, starověku, přes středověk až po novověk a současnost. V části věnované hip hopu a jeho (sub)kultuře se v jednotlivých kapitolách věnuje charakteristice hip hopu, jeho vzniku a rozšíření, hudebním a kulturním trendům a v neposlední řadě základním pilířům hip hopu, které jsou podle autorky rapping, deejaying, grafitti a b-boying. V části práce věnované street dance Pýchová charakterizuje street dance a popisuje metodu tvorby a strukturalizace tanečních stylů, mezi něž

řadí i b-boying. Zvláštní pozornost věnuje také vzniku názvu break dance a jeho zrození v newyorském Bronxu. Zmiňuje náročnost této taneční formy v závislosti na obtížnosti gymnastických prvků a v této souvislosti se pozastavuje i nad genderovým rozložením zástupců z řad tanečníků break dance. Upozorňuje na to, že tanečníci ustoupili od pouličních rvaček a konflikty řešili spíše předvedením svých tanečních dovedností. Tvrdí, že ti lepší mohli již v prvních letech existence tanečního žánru break dance získávat honoráře za vystoupení v klubech a na diskotékách. Toto je v současnosti relativně výrazný prvek tanečních crew, proto jsem myšlenky této autorky ráda dále rozpracovala. Pýchová ovšem ve své práci poukázala i na humorné stránky existence každé subkultury, například na úsměvný fakt nošení transistorového rádia na ramenou tanečníků, což bylo dlouhou dobu spolu s oblečením jasným atributem člověka věnujícímu se street dance. Autorka ovšem také popisuje důležité pojmy jednotlivých tanečních figur, jako například kategorie „power moves“, „freezy“, „footwork“, „toprock“, „uprook“ nebo „rockin“. Tyto pojmy vnímám za tolik důležité, že jsem je ve své práci použila, abych popsala vztah tanečníků k jednotlivým figurám a poměr zastoupení jednotlivých kroků v tanečním vystoupení.

### **1.3 Kultura jako nástroj gnoseologického výzkumu sociokulturních systémů**

Jednou z klíčových kategorií mé bakalářské práce je pojem kultura. Za dobu své existence ale tento pojem prošel řadou proměn a redefinicí. Klasikou ukázkou tradičního chápání tohoto pojmu je slovníková definice kultury podle Oxford English Dictionary: „Kultura: kultivace, obdělávání, u křesťanských autorů uctívání; činnost spočívající v obdělávání půdy; orba, zemědělství; chování některých zvířat (např. ryb); umělé pěstování mikroskopických organismů a organismy takto vypěstované; pěstování nebo rozvoj (myšlení, schopností, mravů), zlepšování nebo zušlechťování výchovou nebo cvičením; stav, kdy je někdo vychováván nebo zušlechťován; intelektuální schránka civilizace; zájem, studium nebo výjimečná pozornost věnovaná nějakému tématu nebo úsilí.“ (Hebdige, 2012: str. 29) Tato definice akcentuje tradiční, axiologické pojetí kultury, které vychází z humanistické a osvícenské tradice a je výrazně hodnotící. Kulturní jevy mají ryze pozitivní význam a řadí se do nich takové oblasti lidské kultivace, jako je umění, věda, literatura, osvěta apod. (Soukup, 2000: str. 15). Toto chápání pojmu kultura je nejrozšířenější a mnoho lidí do třídy kulturních jevů v každodenním životě zahrnuje kultivaci lidských schopností a dovedností například formou návštěv divadla, zájmem o literaturu, umění a vzdělávání. Jinými slovy axiologické pojetí kultury za kulturu považuje třídu pozitivních hodnot, které kultivují člověka. Zvrat

v používání pojmu kultura přinesl rok 1871, kdy britský antropolog Edward B. Tylor na stránkách své knihy *Primitivní kultura* předložil první antropologickou definici kultura, ve které rozšířil třídu kulturních jevů na všechny zvyky, schopnosti a dovednosti, které si člověk osvojil jako člen společnosti (Tylor 1871: str. 1). V antropologickém pojetí, které se v první polovině 20. století rozšířilo ve společenských vědách, pojem kultura zahrnuje nejen pozitivní hodnoty, ale všechny nadbiologické prostředky a mechanismy, prostřednictvím kterých se člověk adaptuje na vnější prostředí. V tomto smyslu do třídy kulturních jevů patří artefakty (materiální produkty cílevědomé lidské práce), sociokulturní regulativy (obyčeje, mravy, zákony, tabu) a ideje (symbolické a kognitivní systémy). Tyto kulturní jevy jsou v průběhu socializace a enkulturace interiorizovány a exteriorizovány. Kultura je nadindividuální fenomén, který je sdílený členy určité společnosti. Je základem kulturního dědictví, které je předáváno v čase a prostoru. V kulturní antropologii se pojem kultura etabloval jako centrální gnoseologická kategorie, jejímž prostřednictvím antropologové provádějí výzkum sociokulturních systémů (kultur, subkultur, kontrakultur). (Soukup, 2000: str. 15-22) Ve druhé polovině 20. století se ale řada vědců pokusila zúžit rozsah pojmu kultura. V rámci kognitivní a symbolické antropologie se tak prosadil redukcionistický přístup, který se snaží omezit rozsah pojmu kultura pouze na určitý výsek sociokulturní reality. Kognitivní antropologové například rozsah pojmu kultura omezují na kognitivní systémy, které příslušníci dané společnosti používají k interpretaci světa a generování adekvátních vzorců chování, zatímco symboličtí antropologové se snaží studovat kulturu jako systém znaků, symbolů a významů sdílených členy určité společnosti (Soukup, 2000: str. 15-22).

Ve své bakalářské práci, věnované fenoménu subkultury, se opírám o široké antropologické pojetí kultury, které umožňuje studovat kulturu jako systém artefaktů, sociokulturních regulativů a idejí sdílených příslušníky určité společnosti. Pojmem subkultura pak označuji „sociální skupinu, jejíž artefakty, sociokulturní regulativy a ideje se do jisté míry odlišují od majoritní kultury, která tvoří kontextuální rámec daného společenství.“ (Soukup, 2000: str. 204) Vědecký výzkum subkultur se datuje do 20. let 20. století, kdy skupina sociologů v Chicagu, dnes známá jako Chicagská sociologická škola, začala shromažďovat údaje o mladistvých pouličních ganzích a deviantních skupinách mládeže. V této době byl pojem subkultura spojován s bouřlivými či dokonce kriminálními skupinami, které se výrazně vymezovaly vůči majoritní společnosti (Hebdige, 2012: str. 120-121). S odstupem času lze konstatovat, že v ohnisku výzkumů byly v té době městské kontrakultury, jež představují specifický typ subkultury, která se svými vzorci chování programově vymezuje vůči hodnotám

a normám majoritní společnosti. Subkultura ale nemusí být nutně definována odporem k většinové společnosti, jen se vyznačuje specifickými rysy. Podle Alberta Cohena (1955) je subkultura založena na „společném sdílení vědění, víry, hodnotách, kódech, předsudcích, jež jsou tradiční pro sociální skupiny a které jsou dosahovány aktivní participací v takových skupinách. Subkultura má odlišné normy od širší kultury, vztahy mezi členy gangu v rámci subkultury se pohybují od intenzivní solidarity až po autoritativní vztah. Vztahy k ostatním gangům mohou být indiferentní až nenávistné.“ (Smolík, 2010) Podle mého názoru tato vymezení výrazně akcentují kontrakulturní dimenzi fenoménu subkultury. Ve své práci i empirickém výzkumu se přikláním k více neutrálnímu významu pojmu subkultura, který primárně vnímám jako označení skupiny lidí, která se svými artefakty, vzorci chování a myšlení odlišuje od příslušníků majoritní kultury.

## 2. TANEČNÍ SKUPINA JAKO PŘEDMĚT TERÉNNÍHO VÝZKUMU

### 2.1 Symbolická antropologie jako zdroj „antropologické imaginace“

Při výzkumu kultur a subkultur je významným zdrojem empirických dat antropologický terénní výzkum. „Terénní výzkum je základní metoda sociální a kulturní antropologie spočívající v dlouhodobém pobytu mezi příslušníky zkoumané společnosti a sběru empirických dat prostřednictvím zúčastněného pozorování, rozhovorů s informátory, dotazníků, psychologických testů, obsahové analýzy dokumentů, fotografie, filmu aj.“ (Soukup, 2000: str. 205) Můj terénní výzkum byl prováděn poloskrytě a v jeho průběhu jsem realizovala jak zúčastněné pozorování spojené s participací na činnostech společnosti, tak kvalitativní rozhovory s vybranými klíčovými informátory. Při interpretaci získaných empirických dat mi byla velkou výzvou metoda „zhuštěného popisu“, kterou do antropologie uvedl reprezentant americké symbolické antropologie Clifford Geertz. Navzdory rozsáhlým diskuzím věnovaným relevanci „zhuštěného popisu“ (thick description) mě oslovila Geertzova snaha „dospět k velkým závěrům z drobných, ale velmi jemně propletených údajů s přesně doloženými komplexními specifikacemi“ (Soukup, 2000: str. 182; srov. Geertz 2000: str. 32). Plně souhlasím také s Geertzovým tvrzením, že „základním úkolem interpretativně antropologie není zodpovědět naše nejhlubší otázky, ale umožnit nám přístup k odpovědím, jež podali druzí...“ (Geertz 2000: str. 42). Metodologie symbolické antropologie mě ovlivnila také svým důrazem na studium kultury z perspektivy příslušníků zkoumané společnosti. Za relevantní považuji zejména snahu symbolických antropologů rekonstruovat domorodé „folktaxonomie“.<sup>1</sup> Z tohoto hlediska souhlasím s kritikou tradičních antropologických přístupů založených na „organizování a zpracování informací do předem stanoveného tematického bloku ... základním nedostatkem takto kategorizovaných dat je podle jejich názoru skutečnost, že získané informace postrádají vnitřní souvislost založenou na principech domorodé klasifikace a konceptualizace světa“ (Soukup, 2011: str. 554). V mém výzkumu mě ale také výrazně ovlivnila i hypotéza reprezentantů nové etnografie (symbolické antropologie, kognitivní antropologie, etnosémantiky, etnovědy), podle jejichž názoru „jazykové struktury přímo odrážejí principy, na nichž je založeno lidské myšlení.“ (Soukup, 2000: str. 167)

Podle mého názoru jedním z velkých přínosů, a současně inspirativních zdrojů „antropologické imaginace“, je lingvistická antropologie, konkrétně její snaha postihnout vztah

---

<sup>1</sup> Folktaxonomie jsou nativní klasifikační soustavy, jejichž prostřednictvím domorodci vnášejí řád a smysl do světa, který je obklopuje. Také příslušníci subkultur si vytvářejí své folktaxonomie, které se v řadě aspektů liší od taxonomií, které sdílí příslušníci majoritní kultury.



mezi jazykem, myšlením a kulturou. Jazyk je možné vymezit jako systém znaků sloužících ke komunikaci. Vnímáme-li ale znak jako „něco, co stojí místo něčeho jiného“, pak může být znakem nejen slovo, ale také široké spektrum „ikon“, „indexů“ a „symbolů“.<sup>2</sup> Jinými slovy i tanec a s ním spjaté aktivity představují sémiotický systém, který je možné popsat, analyzovat a dešifrovat. Podle zastánců teorie lingvistického relativismu (klasické Sapir-Whorfovy hypotézy) jazyk aktivně ovlivňuje (prostřednictvím slovní zásoby a gramatiky) vnímání a interpretování světa. Jeden příklad za všechny. Je mnoho jazyků, které nerozlišují pravou a levou stranu. Jedním z nich je jazyk jedné z původních skupin původních obyvatel Mexika, indiánů kmene Tenejapa, na kterých byl prováděn výzkum se zrcadlově otočenými obrazy. Výzkum naznačil, že příslušníci tohoto kmene nejsou schopni správně rozlišovat mezi obrazem a jeho zrcadlově obrácenou podobou. Je to zřejmě způsobeno tím, že nejsou nuceni věnovat pozornost rozdílům souvisejícím s pravou a levou orientací mezi různými stranami, tudíž chápou obraz i jeho zrcadlově obrácenou podobu jako jednu a tu samou věc. Tím se například odlišují od rodilých mluvčích holandštiny, kteří ve výzkumu představovali „kontrolní skupinu“ a v testu vůbec nechybovali (Imaiová, 2017 str. 56-59). Oprávněně ale byla důvěryhodnost výsledků zpochybněna vzhledem k nesrovnatelné a velmi rozdílné kulturní a vzdělanostní úrovni zkoumaných skupin. Proto byl přidružen výzkum srovnávající dvě podobná etnika, a to nativní kmen Totonaků, kteří jsou stejně jako Tenejapové původními obyvateli Mexika a jejich vzdělanostní úroveň je na přibližně stejné úrovni (ani jeden z kmenů neumí číst, úroveň vzdělání je velmi nízká apod.). Významný rozdíl je ale v jejich jazycích. Totonakové disponují pojmy, které umožňují vyjádření prostorových vztahů. V jejich jazyce tedy existují i slova jako „vpravo“ a „vlevo“. Nebylo proto překvapující, že ve stejném experimentu se zrcadlovými obrazy se příslušníci kmene Totonaků nepletli (Imaiová, 2017: str. 59). Můžeme to tedy opravdu připsat jazykové vybavenosti, čímž můžeme do jisté míry argumentovat ve prospěch pravdivosti hypotézy jazykového relativismu.

Zajímavé je nahlédnout do způsobu vyjádření prostorové orientace u jazyků, které pojmy „pravá“ a „levá“ postrádají. Například australský jazyk guugu yimithir kromě pojmů „pravá“ a „levá“ nedisponuje ani výrazy jako „před“ a „za“. Mluvčí tohoto jazyka používají k prostorové orientaci světové strany a tzv. orientaci výpočtem – specifickou schopnost

---

<sup>2</sup> Klasifikaci znaků na ikony, indexy a symboly uvedl do odborné literatury americký logik a filozof Charles S. Peirce. Ikony představují třídu znaků, u kterých existuje vizuální vztah mezi označujícím znakem a zobrazovaným objektem. Například dětská kresba Slunce skutečně Slunce svým tvarem připomíná. Indexy představují třídu znaků, u nichž existuje kauzální vztah mezi příčinou a důsledkem určité události nebo vzájemně spjatých věcí a jevů. Například kouř je indexem ohně. Symboly představují třídu znaků, u kterých již neexistuje vztah mezi znakem a objektem který znak zastupuje. Typickými symboly jsou slova.

některých živočichů určovat vlastní pozici pomocí orientace na výchozí bod. Jejich prostorová orientace je na tak vysoké úrovni, že i v uzavřené místnosti bez oken jsou schopni určit světové strany podobně snadno, jako mluvčí českého jazyka pravou a levou stranu (Imaiová, 2017: str. 32-36). V průběhu svého výzkumu jsem testovala hypotézu, že i tanečníci mohou mít problémy s distinkcí „levá“ versus „pravá“ a uvědomila jsem si, že i tak jednoznačný a prostý pokyn „zvedni pravou ruku“ nebo „otočíme se doprava“ je někdy příliš složitý, a tak se tanečníci často „otáčejí směrem k oknu“ nebo „zvedají ruku, kterou píšou“. Tím se do jisté míry potvrzuje Sapir-Whorfova hypotéza a tvrzení, že jazyk ovlivňuje a formuje myšlení, jelikož mluvčí jazyků bez výrazů prostorového vyjádření mají nepochybně lepší orientační smysl.

Úvahy na téma vztahu jazyka, myšlení a kultury považuji v kontextu mé práce za zásadní. Tak jako lingvističtí antropologové a zastánci teorie jazykového relativismu „věří“ v sílu jazyka jako determinanty lidského myšlení, věřím v sílu tance jako nositele symbolické vrstvy reality, která aktivně ovlivňuje sdílené chování a prožívání členů mnou zkoumané taneční subkultury. Na tanec proto pohlížím nejen jako na volnočasovou pohybovou aktivitu ale především jako na systém znaků, jehož prostřednictvím příslušníci dané subkultury přikládají věcem a jevům význam. Díky mému dlouhodobému pobytu v taneční subkultuře, kde působím jako tanečnice a trenérka, jsem mohla participovat na aktivitách, které tanečníci sdílí a prostřednictvím kvalitativních rozhovorů postupně odkrývat síť symbolů a významů, které jsou pro bboys a jejich způsob života důležité.

## **2.2 Tanec jako „umění participace“ na terénním výzkumu**

Můj terénní výzkum byl prováděn v rámci mé participace na činnostech pražské taneční skupiny s názvem Opatow Flavours. Realizovat zúčastněné pozorování mi bylo z velké části umožněno díky mému dlouhodobému působení v této skupině, ovšem v jiné taneční sekci. Skutečnost, že sama nejsem členkou subkultury bboys, ale zároveň mám ke členům této skupiny velmi blízko díky dlouholetým přátelským vztahům a účasti na jejich akcích, mi umožnila paralelně uplatnit jak emickou, tak etickou deskripci dané subkultury<sup>3</sup>. Současně mi tento fakt usnadnil realizovat výzkum prostřednictvím kvalitativních rozhovorů a dopomohl k tomu, že se respondenti „nestyděli“ poctivě odpovídat na položené dotazy a v relativním klidu

---

<sup>3</sup> Pojem emická (od „phonemic“) a etická (od phonetic) deskripce uvedl do kulturní antropologie americký lingvistický antropolog Kenneth L. Pike, který chtěl touto distinkcí odlišit „vnitřní“ a „vnější“ aspekt zkoumané sociokulturní reality. Etická analýza reprezentuje úhel pohledu antropologa, který se pokouší objektivně popsat zkoumané kulturní jevy v rámci jím stanovených pojmů, taxonomií a vědeckých teorií. Emická analýza reprezentuje úhel pohledu „domorodce“, který popisuje kulturní jevy z nativní perspektivy prostřednictvím jeho pojmů a folkstaxonomií.

si rozmysleli odpovědi, které jsem vnímala jako velmi uvážené a upřímné. Polostrukturované rozhovory byly vedeny v přátelské atmosféře, buď s jednotlivci, nebo i se skupinkami. Nikdy žádný z dotazovaných za svůj čas a energii nechtěl jakoukoli kompenzaci (například jsem svým respondentům nabídla, že zaplatím útratu vzniklou v podnicích během rozhovorů). Setkání brali jako přátelskou výpomoc a příjemné setkání, během něhož měli možnost hlouběji se zamyslet nad pro ně standardními vzorci chování nebo posoudit atributy své subkultury z delší časové perspektivy. Odpovědi dotazovaných často přerostly v rozsáhlejší „nativní“ narace o událostech, které měly velký vliv na utváření idejí, hodnot a normativních systémů, které jako příslušníci dané subkultury sdílí prostřednictvím tance a s ním spjatých aktivit. Spontánnost a autenticitu vyprávění zvyšovala skutečnost, že některým akcím jsem sama byla přítomna a také to, že se nemuseli zdržovat vysvětlováním základních termínů nebo popisem folktaxonomií typických pro taneční subkulturu bboys. Některé rozhovory tak bylo možno provést „před“, „po“, nebo dokonce v průběhu tanečního tréninku. Když pak došlo k mé případné neznalosti jejich terminologie, či jsem jen předstírala, že jim nerozumím, abych získala přesnější popis, byli vždy ochotni mi vše objasnit, protože se přece baví s někým, kdo jim v ostatních věcech „vždy porozuměl“ a má k nim prostřednictvím tance „blízko“. Díky mnoha společně stráveným hodinám polostrukturovaných rozhovorů přecházejících v „nativní narace“ (emickou deskripci) jsem postupně dokázala pochopit mými respondenty sdílenou „kulturní gramatiku“ a identifikovat kognitivní systém, který jim slouží k interpretaci zkušenosti a generování k pro ně typickému subkulturnímu chování. Například jsem již dokázala rozeznat jejich humor a oddělit od sebe situace, kdy mluví vážně nebo si z mých dotazů dělají „srandu“ nebo je jinak zlehčují. To vše mi postupně umožnilo sestavit autentický obraz taneční skupiny jako specifické subkultury, kterou lze popsat v dvojdimenzionální perspektivě emické a etické deskripce. Pochopila jsem, že materiální dimenze (artefakty), kterou sdílí příslušníci této subkultury, představuje sice důležitý aspekt jejich způsobu života, ale to podstatné je skryto v normativní a ideové bázi tanečních aktivit. Podobně jako symboličtí antropologové jsem se proto ve svém výzkumu zaměřila na symbolickou dimenzi (normy a významy) taneční subkultury. Na jedné straně mě zajímalo to, jak sdílené znalosti (kognitivní systém) ovlivňuje chování a prožívání členů dané subkultury, na straně druhé jsem se svými rozhovory pokoušela zjistit, jak jimi sdílený symbolický systém (znaková vrstva reality) slouží k interpretování a organizaci světa.

### 3. PRŮVODCE TERÉNEM

#### 3.1. „Kulturní gramatika“ subkultury bboys

Být tanečníkem v rámci subkultury bboys vyžaduje tvrdou práci a disciplínu. Je nezbytné trávit s tancem několik dnů do týdne a to v drtivé většině tréninkem, jen malé procento z toho jsou soutěže a vystoupení. Včasným příchodem na lekci tanečník dává najevo úctu k trenérovi, nicméně jsou i takové lekce, kdy trenér nemůže začít, aniž by měl pohromadě celou skupinu, a proto přítomnost každého jednoho člena na zkoušce je zásadní, především pokud se crew připravuje na jakoukoli performanci. Skupinová práce je také jedním z hlavních aspektů konkrétních „tanečních složek“<sup>4</sup>. Tanečník většinou nemůže dost dobře fungovat bez svých, řekněme tanečních, „kolegů“, kteří by za ním stáli. To se projevuje již v průběhu pravidelných, standardních tréninků. Pokud je v tanečním sále přítomno jen „stopové“ množství tanečníků z celé skupiny, velmi nepříznivě to ovlivňuje náladu a morálku tanečníků. Nejsou tak pracovití, nemají tak hlubokou motivaci a celkově k lekci nepřistupují tak profesionálně jako jindy. Naopak trenér má víc možností věnovat se svým žákům individuálně, více si všímá jednotlivých technických chyb a má prostor je opravit. Ačkoli by se z tohoto hlediska mohlo zdát, že pro trenéra je méně lidí přítomných na tréninku výhodnější, není tomu tak. U začátečníků a méně pokročilých je pro trenéra nejvhodnější mít konstantně na lekcích všechny členy taneční složky. Základy tanečního stylu, základní kroky a jednoduchou taneční gramotnost musí na počátku své taneční kariéry zvládnout každý tanečník, bez ohledu na styl, kterým se prezentuje. Neznalost těchto základů se dříve či později projeví, a to bez výjimky. Na battlech a soutěžích i přes to, že je jinak tanečník velmi kvalitní, se neznalost techniky základních kroků neodpouští a pokud je nezvládá bezchybně, nepomohou mu k výhře ani složitější taneční prvky. Navíc se tanečník, který nezvládl precizní technické provedení, může lehce zranit. Pokud se lidé na lekcích střídají a nechodí na trénink pravidelně, trenér musí pořád opakovat dokola základní prvky, jelikož chápe důležitost tohoto backgroundu. Na rozdíl od začátečníků, kteří často nerozumí tomu, proč musí tak dlouho opakovat a učit se v podstatě jednoduché pohyby, i když je podle svého mínění zvládají dobře, trenér je schopen identifikovat mírné technické nedokonalosti nebo postihnout a analyzovat situace, kdy se konkrétní tanečníci nepohybují v souladu s hudbou a „vypadávají ze správných dob“<sup>5</sup>. To je jeden z důležitých důvodů, proč

---

<sup>4</sup> Taneční složka je označení jedné skupiny tanečníků existující v rámci většího celku (taneční školy). Taneční složka společně trénuje, vystupuje a soutěží (nemusí soutěžit každý člen z dané složky, pro soutěže je ale nutné být součástí konkrétní složky).

<sup>5</sup> Tanečník se v hudbě drží různých rytmů. Základní kroky mají rytmickou přesnost v hudbě.

dochází k výraznému odlivu začínajících tanečníků po prvním půl roce až roce jejich pobytu v taneční skupině. Například děti mají představu, že když se přijdou do taneční školy učit break dance, během pár měsíců se budou „točit na hlavě“ nebo „dělat vrtulník“<sup>6</sup>, protože tyto triky viděly na YouTube či jiném videu, většinou na sociálních sítích nebo v tanečních filmech. Tyto taneční „triky“<sup>7</sup> jsou tak efektní, že nalákají mnoho tanečních začátečníků, kteří jsou pak zklamaní, že je trenér nutí k pohybovým aktivitám, kvůli kterým nepřišli. V taneční hantýrce se tomu říká „dril“. Jedná se o situaci, kdy skupina tanečníků opakuje jeden, či několik málo pohybů pořád dokola, a to tak dlouho, dokud všichni zúčastnění pohyb neudělají technicky správně, koordinovaně a ve výsledném efektu stejně. Často se tak stává, že kombinaci například pouhých tří pohybů skupina opakuje téměř celý trénink, což je nejen fyzicky náročné, ale také psychicky velmi unavující. Pokud někdo z tanečníků na lekci chyběl, musí si dovednost, již si ostatní členové skupiny na předcházejícím tréninku již osvojili, „doučit“. To ve svých důsledcích znamená, že tanečníci, kteří chodí trénovat pravidelně, jsou nuceni absolvovat „dril“ opakovaně se stejnou kombinací pohybů, což je samozřejmě po nějaké době nudí a otravuje, čímž vzniká negativní energie, která se obrací vůči těm, kteří na předchozích trénincích chyběli. Výsledky systematického, kolektivního drilu se ale velmi pozitivně projevují na tanečních soutěžích a pokročilí tanečníci jej pak jako nezbytnou tréninkovou metodu velmi oceňují.

S příchodem na trénink se většinou mění jak status, tak faktická role aktéra, který v tu chvíli přestává být studentem, pracujícím nebo podnikatelem. Jeho mnohočetná a polysémantická společenská pozice, kterou v sociální struktuře zaujímá ve svém každodenním životě, se na tréninku a při tanečním vystoupení transformuje do role tanečníka. Ten nonkonformně využívá své dovednosti, znalosti, soustředění, motivaci a energii, jež jsou jako celek primárně koncentrovány na sportovní a umělecký výkon. Tanečník ovšem nemůže podávat dobrý taneční výkon, pokud je myšlenkami „jinde“, ať už je to ve škole, v práci nebo u vlastní rodiny. Tanec vyžaduje maximální psychický, sociální i fyzický výkon. Proto je například velmi nevhodné používat v průběhu tréninku mobilní telefon, který odvádí tanečnickovu pozornost a svým zvukem netěší ani ostatní zúčastněné. S rezervou a jistým odstupem jsou „vítány“ i návštěvy na lekcích nečleny skupiny, zvláště pokud to nejsou také tanečníci. Často skupinu a jejího trenéra ruší i přítomnost člověka, z jiné taneční složky, než do které patří trénující tanečníci. Každá taneční složka totiž reprezentuje poněkud odlišnou taneční subkulturu. Přístup k tanci se liší a záleží na maličkostech, které se odvíjejí od taneční úrovně,

---

<sup>6</sup> Vrtulník je slangový název pro velmi těžký taneční trik správně zvaný „flare“. Pojmenování vzniklo kvůli podobnosti pohybu vrtulníku, kdy tanečnickovi nohy v podstatě napodobují vrtuli.

<sup>7</sup> Pohyby, které mají blízko k akrobacii či gymnastice.

osobnosti trenéra, složení skupiny, genderového rozložení, smyslu po humor, stylu zábavy i přístupu k tréninkům. Tanečníci (a u bboyů je to znát dvojnásob) vytvářejí v průběhu svých sociálních a tanečních interakcí v podstatě svou vlastní subkulturu, která vystupuje v podobě svébytných vzorců chování a myšlení. I jejich reakce jsou naučeným typem chování, buď převzatým, nebo vytvořeným.

Specifikum taneční subkultury podporují také sdílené a užívané znaky jako jsou pro skupinu typické pojmy, slovní zásoba, posunky, preferovaná označení nebo vlastní interní vtipy. V průběhu svého výzkumu jsem si potvrdila hypotézu, že zejména gesta jsou jedním z nejtypičtějších projevů každé taneční skupiny. Například když konkrétní tanečník (a téměř vždy se v tomto gestu k němu připojí ostatní členové crew) skrčí před hrudníkem předloktí a položí je na sebe (jako by chtěl dělat ohrádku) a pak předloktí dává od sebe a zpět k sobě v pohybu jedna ruka nahoru a druhá dolů, dává tím najevo, že jeho soupeř (ale na tréninku klidně i jeho kolega) kopíruje triky, či kombinaci pohybů od někoho jiného, třeba slavnějšího tanečníka z jiné země. Toto gesto je vysoce pejorativní a vyjadřuje hlubokou neúctu k výkonu tanečníka. Na tréninku je tento typ nonverbální komunikace spíše škádlením, na battlu však poukazuje na to, že tanečník není originální a jeho výkon by diváci ani porota neměli ocenit vysokým hodnocením. Jednotlivé kroky a pohyby jsou samozřejmě obecně známé a opakují se, pokud však tanečník zopakuje stejnou kombinaci po někom jiném, je jeho výkon pro tanečnický důvodem k negativnímu hodnocení.

Výše uvedené pejorativní gesto je celosvětově známé, jednotlivé crew však vytváří i svá, pro ně typická, vlastní gesta. Příkladem mohou být gesta, která vznikají napodobováním různých gest z videí (i netanečních), počítačových her, nebo třeba (ač se to zdá být absurdní) pohybů zvířat. Tento specifický typ subkulturní znakové komunikace vzniká v nejrůznějších sociokulturních souvislostech v průběhu společně tráveného času. Jedná se o znaky, které vyjadřují příslušnost ke konkrétní taneční skupině a kdo nebyl přítomen při vzniku konkrétního gesta či hlášky, většinou nechápe, co znamenají a i když ostatní dotyčnému vysvětlí jejich význam, většinou je nepoužívá. Taneční složka si tak vytváří svůj vlastní „folklor“, který registrují další složky a v případě větší taneční školy se tyto sémiotické texty přenášejí k ostatním a to směrem z lepších složek, do těch tanečně slabších a mladších. V praxi to pak znamená, že nonverbální gesta či slovní spojení, která používá nejlepší taneční složka, se snaží používat i jiné složky, ačkoliv často neznají kontext jejich vzniku. Toto přebírání znaků souvisí se skutečností, že k lepším a služebně starším tanečnickům mladší a méně zkušené skupiny vzhlíží ve všech ohledech. Jsou pak často terčem posměchu, ne kvůli taneční úrovni, ale kvůli

napodobování něčeho, čemu nerozumí. Skupina, od které slovní spojení nebo specifická gesta pochází, je pak často přestane používat.

Klasickou ukázkou toho, jak vzniká specifické subkulturní slovní spojení, postupně se jeho význam transformuje a nakonec zaniká, může být příběh, který se váže k větě: „Ty, ty a ty jste móčky!“. Tato „hláška“<sup>8</sup> se zrodila na battlu, kdy jeden tanečník z protivníkovi skupiny přišel za členy jiné crew ještě před zahájením samotné soutěže, ukázal postupně na dva tanečnický a nakonec na vedoucího a zároveň trenéra skupiny a poté vyřkl tato slova. Měla dát najevo, že on a jeho crew v battlu zvítězí, a to bez většího úsilí. V samotné soutěži však autor této věty proti svým tanečním soupeřům výrazně pohořel a to i díky nasazení, ke kterému je vyprovokoval. Taková neúcta totiž není vůbec běžná a v bboyingu se moc nevidí. Provokovaná taneční skupina jednomyslně zvítězila, a to jak u poroty, tak i u diváků. Soupeři ze soutěže vypadli. Používání této hlášky se ale mezi členy vítězné skupiny ujalo a sloužilo jako nadsázka a pozitivní provokace na tréninku, aby tanečnický povzbudilo k větším výkonům. Postupně se rozšířilo její používání i mezi ostatní taneční složky, které ale již neznaly atmosféru jejího vzniku a používali tuto hlášku dokonce více než crew, u které vznikla. Mladí tanečníci však neznali konotace této věty a používali ji opět jako urážku, přitom v novém kontextu již tato věta urážející být neměla (určitě ne, když se používala na tréninku). To ve svých důsledcích vedlo u starších tanečníků k tomu, že jí přestali používat a posléze vymizela i ze slovníku mladších tanečníků.

Důležitou součástí taneční subkultury bboys jsou také artefakty, které tanečníci preferují jako součást svého životního stylu a sdílí jako svébytné atributy typické pro jejich komunitu. Tyto artefakty je možné identifikovat zejména v oblečení, které obecně funguje u většiny populace jako distinkční subkulturní znak. Ačkoli break dance patří do hudební kultury označované jako hip hop, pro jejíž reprezentanty je typické volné oblečení, velké pytlovité kalhoty a volná trika, bboyové se takto neoblékají. Obecně lze konstatovat, že pokud v současné době potkáme mladého člověka oblečeného v tomto stylu, docela určitě to už nebude tanečník (takových lidí je už v této době velmi málo). Bboyové dnes nosí ve velké většině užší kalhoty, většinou z teplákoviny nebo šustáku, ale překvapivě častá je i džínovina, která jim však umožňuje dobrý a pohodlný pohyb. Velmi často trénují od pasu nahoru naház, v battlu ovšem jsou vždy oblečení do trika. I přes velké horko v letních měsících na sobě často mají oblečené mikiny, což nesouvisí se stylem oblékání, nýbrž s tím, že tlustší látka je měkčí a při dopadu na ruce, ramena a záda tlumí nárazy, které pak tolik nebolí. V podstatě každý bboy má ve své

---

<sup>8</sup> Věta, slovní spojení nebo jen slovo, které taneční složka používá pro své pobavení. Má svou historii vzniku a při jejím použití se dotýká většinou odkazují na situaci vzniku či na toho, kdo ji použil jako první.

výbavě chrániče na kolena, jež však pohyb sice málo, ale přesto lehce limitují. Proto je tanečník navléká pouze učí-li se krok, při kterém na kolena dopadá, točí se na nich apod. Navíc chrániče mění zapojení svalů v koleni, a tím přispívají k ničení kloubu a ochabnutí svalstva. Použití chráničů se tak omezuje pouze na nejnnutnější případy. Dokonce i v soutěžích tanečník klidně i několikrát navléká a svléká chrániče mezi jednotlivými vstupy podle toho, co plánuje v jednotlivých vystoupeních předvést. Není výjimečné, že si tanečník chrániče na kolena navlékne na dlaň či loket, aby se na ruce mohl točit v určitém tanečním triku. Dalším takovým doplňkem v podstatě se stejnou funkcí je čepice. Kšiltovka je výrazem subkulturního stylu, zimní kulich však tanečník opět obléká z praktických důvodů, kvůli určitému druhu pohybu jako je například taneční kreace známá jako „točení na hlavě“. Bez této pokrývky hlavy bboy triky na hlavě téměř nikdy nedělá, a to i kvůli tomu, že časté točení na hlavě při tréninku i soutěžích má za následek postupující plešatění. Existují i značky oblečení, které jsou u tanečníků velmi časté. Takovými značkami jsou především Nike a Adidas, a to hlavně u bot. Nejčastějším typem bot jsou u bboyů Nike Airmax, i přes to, že tyto boty byly primárně navrženy na běhání. Jejich tvar a pohodlnost však tanečníkům velmi vyhovuje a vzduchový polštář pod patou, který měl sloužit k snadnějšímu odrazu a tlumení dopadů při běhu a tím snížení ničení kolen, je velmi užitečný i pro tanečníky. Zároveň je třeba zmínit, že taneční skupiny si tvoří své vlastní oblečení. Snad každá skupina, ať už je to taneční škola či jen malá crew, má jeden nebo i více kusů oblečení, které je potištěno jejich názvem, ať už jsou to trička, mikiny, bundy nebo i nejrůznější doplňky jako připínací placky, přívěsky, psí známky, čepice apod. Tyto kousky oblečení či doplňků se mohou lišit i v jednotlivých složkách jedné taneční školy. Je tedy možné říci, že i podle oblečení se pozná příslušnost ke crew.

Do třídy artefaktů, které vykazují atributy typické pro subkulturu bboys patří prostory, ve kterých tanečníci trénují. Pro dobrý trénink je důležitá především dobrá hudební aparatura a kvalitní povrch v tanečním sále. Na tanečních soutěžích je většinou povrch haly potažen černým baletizolem. Jedná se o materiál, který neklouže (pokud má tanečník kvalitní podrážku bot), umožňuje dobře opřít nohy a přesně zastavit ostré kroky. Baletizol při různých sjezdech na zemi, slidech (pohyb, při kterém tanečník jakoby klouže po povrchu) a otočkách tanečníka při dobré technice pohybu „pustí“<sup>9</sup>. Tím se liší od parket, které jsou z tohoto hlediska absolutně nevyhovující. V drážkách mezi parketami se navíc usazuje velké množství prachu, který se lepí na podrážky, a boty pak velmi nepříjemně kloužou. Určitou obranou proti tomuto, v tanci velmi nepříjemnému jevu, může být nastříkání podrážek po celé ploše lakem na vlasy, či na boty

---

<sup>9</sup> Umožní mu udělat pohyb tak, jak zamýšlí. Např. kdyby se tanečník chtěl otočit s gumovou podrážkou na gumovém povrchu, tento povrch ho do pohybu „nepustí“ – neumožní mu pohyb vykonat (nebo jen velmi těžce).



zespodu plivnout. Tento trik však vydrží jen několik málo minut, než se na boty prach stejně nalepí. Navíc v případě bboyů jsou drážky mezi dřevěnými parketami a parkety samotné velmi nebezpečné kvůli dřevěným třískám a odřeninám, či zaseknutí kusu kůže v této drážce. Je pravdou, že bboyové mají typické odřeniny na ramenou, kotnících, bradě a loktech, nicméně špatný povrch jim může četnost zranění výrazně zvýšit. Mezi atributy subkultury bboys patří také fyzické modifikace jejich těla. Konkrétně se jedná o to, že bboyové (podobně jako lidé, kteří pravidelně posilují ve fitness centrech) mají typické mozoly na rukou, a to na hrbolcích vnitřní strany dlaně pod prsty. Dá se říci, že podle velikosti a tvrdosti mozolů se odhadem poznají léta strávená s break dancem. Světově známí bboyové mají i půl dlaně pokrytou velkým jednolitým mozolem. Vedle povrchu tanečních prostor hraje neméně důležitou roli aparatura. Bez kvalitní hudby se tanečník neobejde. Problémy s přehráváním hudby provázejí téměř každou soutěž a převoz reprobeden se řeší při jakémkoli tanečním výletu, kempu, soustředění apod. Hudba provází skoro celý taneční trénink, jen malý zlomek času na tréninku tanečníci stráví bez hudby. Je důležité, aby zvuk byl kvalitní. Pohyby a kroky do hudby musí sedět a lektor bez kvalitního zvuku nemůže správně vysvětlovat rytmus kroků závislých právě na hudbě. Tanečníci v hudbě musí rozlišovat jednotlivé komponenty. Je rozdíl mezi tím, když jsou kroky zasazovány do beatů (zvuky bubnů), slov či hudební melodie. Slova jsou velmi důležitá ve stylech jako například hip hop new school nebo LA style a tanečník se drží právě jich a mnohdy jejich prostřednictvím i vyjadřuje smysl písničky. Píseň také neobsahuje jen jeden beat, ale hned několik. Hlavní rytmus tvoří tzv. kopák, hluboký dunivý beat, který bubeník (pravák) hraje pravou nohou. Ten je důležitý hlavně ve stylech jako hip hop old school nebo třeba dancehall a drží hlavní linii písničky. Na tento beat většinou tancují netanečníci při jakékoli příležitosti. Dalším beatem, kterého se tanečníci drží je tzv. hightka. Tento rytmus hraje bubeník (pravák) levou nohou a zvuk tvoří dva činely, které při sešlápnutí pedálu cinknou o sebe navzájem. Druh tohoto beatu je důležitý především pro styly jako je house nebo lockin, a to proto, že hightka vychází na každou půl-dobu. To znamená, že když tanečníci klasicky počítají doby od jedné do osmi, na každé číslo vychází jeden kopák (*jedna=bum dva=bum tři=bum čtyři=bum* atd. až do čísla *osm*, a pak znovu od jedné). Jakmile tanečníci začínají sledovat a počítat i půl-doby, počítají - *jedna a dva a tři a čtyři a*, drží se v půl dobách hightek. To znamená, že na každé „áčko“ vychází jedna hightka. Rytmus pak vypadá takto – *jedna=bum a=hightka dva=bum a=hightka tři=bum a=hightka čtyři=bum a=hightka* a tak dále až do osmi. Zdá se to banální, ale velmi úzce to souvisí právě s aparaturou, protože některé méně kvalitní reprobedny (ale záleží také na písničce) nedokážou jasně zahrát veškeré aspekty písničky, kterých se tanečník drží, nebo jsou slyšet ve sluchátkách. V praxi to pak vypadá tak, že lektor,

který si hudbu pouští do sluchátek a vymýšlí na ní vazbu, kterou chce na tréninku učit, se drží právě těch tónů, které ve sluchátkách slyší. Když hudbu pustí přes reprobednu, tak se však spoustu tónů ztratí, či je bedna ani kvalitně nezahraje. Nedokáže tak kvalitně popsat, do kterého konkrétního zvuku se má pohyb udělat. Končí to obvykle tím, že si celá skupina písničku stáhne do svých zařízení a písničku naposlouchává pomocí sluchátek na další hodinu. Proto si tanečníci neradi půjčují cizí zvukovou techniku a raději si vozí své vlastní přístroje, na jejichž zvuk jsou zvyklí.

### **3.2 Příběh „Opatow Flavours“ v kontextu symbolů a atributů taneční subkultury**

Taneční skupina Opatow Flavours, která byla předmětem mého výzkumu, zahájila svoji činnost pouze s několika členy na betonovém plácku u stanice metra Opatow. Byla to spíš malá skupinka kamarádů, kteří se šli „vyblbnout“ tancem. Až přibližně po dvou letech si její členové pronajali taneční sál od jiné taneční školy, kde začali tanec brát vážněji a nabírat nové členy. Skupina, které taneční sál patřil, si je vzala „pod svá křídla“<sup>10</sup> a zařadila break dance do nabídky svých tanečních kurzů. Nicméně taneční složka bboys byla relativně autonomní skupinou ve skupině, do jisté míry nezávislou na pravidlech jim nadřazené školy. Ta jim ale přiváděla nové začínající tanečníky, které učili. Noví tanečníci ale do této taneční složky přicházeli také přímo skrze vedoucího bboyů bez ohledu na školu, pod kterou patřil. Stalo se tak to, že pod jednu složku patřili tanečníci ze dvou zdrojů. V breakové crew tak vznikl problém, jakým způsobem zařazovat tanečníky do soutěží. Mají soutěžit pod názvem nadřazené taneční školy, když pod ní svým způsobem vlastně ani nepatří? Hlavní trenér této složky se tedy inspiroval v zahraničních breakdancových skupinách a zavedl osobitou formu „přijetí“ člena do soutěžní jednotky. Spolu se dvěma dalšími nejlepšími členy skupiny vybírali tanečníky, kteří mají taneční úroveň takovou, aby stačila jejich tempu a byla schopná konkurence. Ti pak procházeli výběrem skrze formu 7toSmoke, což je typ battlu, při kterém proti sobě stojí 8 tanečníků – jeden na jedné straně a zbylých sedm na straně druhé (pořadí tanečníků určuje los před začátkem battlu). Tanečník, který stojí jako první ze sedmi v řadě, začíná svým vstupem, na který reaguje tanečník, který stojí sám na druhé straně. Porota klasickým způsobem po ukončení druhého vstupu rozhodne o vítězi. Pokud zvítězí tanečník, který stojí sám, připisuje se mu jeden bod, zůstává na své straně a jeho protivník se posouvá na konec řady ostatních sedmi tanečníků. Pokud ale vstup vyhraje tanečník v řadě, zaujímá samostatné místo na druhé straně taneční plochy, taktéž si připisuje jeden bod a vymění tak svého protivníka, který se zařazuje na konec

---

<sup>10</sup> Taneční škola bboye začala považovat za svoji složku.

řady sedmi. V druhém battlu tak proti sobě stojí první z řady, ale na samostatné straně, proti druhému z řady na straně sedmi. Takto probíhá celá soutěž až do doby, kdy buď jeden z tanečníků dosáhne sedmi bodů, nebo do času určeného pořadatelem (většinou okolo 20 minut). V nejkratším možném případě tak tanečník, který začíná na samostatné straně, obhájí své místo na této straně proti všem sedmi ostatním, kteří se proti němu střídají. Získává tak sedm bodů a vyhrává. Při interním výběru tanečníků ve zmíněné skupině byla pravidla lehce pozměněna. Vybraný člen, který se chtěl dostat do ‚áčkového‘ kruhu nejlepších a po jejich boku soutěžit, procházel rituálem výběru tak, že proti němu stáli zmínění tři nejlepší tanečníci v řadě, zatímco on stál na samostatné straně. Dále probíhal battle podle klasického modelu 7toSmoke pouze s tím rozdílem, že v řadě stáli jen tři a tanečník musel porazit několikrát všechny tři v jednotlivých vstupech a obhájit svou samostatnou stranu až do počtu sedmi bodů. Pokud tak učinil a nebyl poražen, byl přijat do úzkého kruhu soutěžní crew. Tento model se praktikoval pokaždé, když se k nim chtěl někdo přidat. Stáli tak poté proti sobě čtyři vs. jeden, pět vs. jeden atd. Když se soutěžní tým rozrostl na počet větší než sedm, zrušilo se pravidlo sedmi bodů a zavedlo se nové, při kterém uchazeč musel porazit všechny stávající členy, to znamená, že musel získat bez porážky například jedenáct bodů a teprve pak byl přijat za člena soutěžní crew.

Soutěžní jednotka se od začátku nazývala Opatow Flavours, s přihlédnutím k místu, kde jejich vedoucí začínal trénovat. Skupina fungovala na tréninkách společně. Trénovali také společně s ostatními nečleny soutěžní crew, trávili společně volný čas i mimo tělocvičnu. I přes velké kamarádství existující mezi všemi členy taneční složky však tímto rituálem museli projít všichni ti, kteří chtěli pod názvem Opatow Flavours soutěžit. Zaručovala se tak vysoká taneční úroveň a úspěšnost crew vystupující pod tímto názvem. Zvrat však nastal, když se vedoucí této skupiny rozhodl odtrhnout od stávající nadřazené školy a založit si vlastní školu, ve které založil i složku, věnující se street dancu. Taneční školu nazval Opatow Flavours a pod tímto názvem streetová složka začala soutěžit. Ve skupině to udělalo velký rozruch. Být členem Opatow Flavours totiž znamenalo velkou počtu, vykoupenou obrovským úsilím a hodiny a dny strávenými tréninkem. I rituál přijetí byl tak náročný, že ho někteří opakovali i třikrát nebo čtyřikrát. Bboyové se tedy bouřili, že museli absolvovat tak náročný proces. Nelíbilo se jim, že streetdancová složka tímto rituálem neprocházela a v podstatě se svezla na vlně slávy, kterou oni vytvořili. Vedoucí se zpětně snažil uvést ostatní složky své školy pod název OFdance, aby nepodryl čestné místo členů Opatow Flavours, bylo však pozdě. Jméno Opatow Flavours se vrylo do paměti tanečního světa a změna názvu nepomohla. Dle tohoto příkladu se dá s jistotou říci, že název je jedním z hlavních symbolů, kterým se taneční skupina vyznačuje. Při výzkumu

taneční subkultury je proto důležité postihnout konkrétní historické, sociokulturní a kontextuální souvislosti a zjistit, jak název vznikl a co pro členy, kteří se jím zaštiťují, znamená.

Za další významný symbol a atribut taneční subkultury můžeme považovat rytmus hudby a styl tréninků. Ten se samozřejmě odvíjí od taneční úrovně, některé znaky však bboys sdílejí s širší kulturou break dance. Klasický taneční trénink je více či méně všude stejný. Po příchodu se tanečníci rozehrájí rozcvičkou většinou složenou ze starých i nových kroků. Často při rozcvičkách posilují. Pevné svaly a síla ve všech částech těla je nezbytná k provedení správných kroků i ostrým a přesným pohybům. Některé taneční styly, a break dance zvláště, je velmi silově náročný. Pokud by bboyové neposilovali pravidelně, nebyli by schopni provést téměř žádné triky a klasické pohyby. Po rozcvičce přichází důkladné protažení. Nekvalitní zahřátí a strečink velmi často vedou ke zraněním všeho druhu. Většina zranění v tanci má původ právě v nesprávném zacházení s přípravným procesem na tréninku. Poté se tanečníci věnují technice pohybů, učí se nové kroky, drilují, nebo se učí krátké choreografie. Pokud se připravují na vystoupení či soutěž, tato část tréninku je věnována přípravě na tyto taneční akce. U bboyů se průběh tréninku o něco liší. Pokročilejší tanečníci už často trénují sami, lektor je při tréninku pouze doprovází. Ukazuje jim, co by se měli lépe naučit, jaká je správná technika. Poté již tanečníci cvičí jednotlivé kroky sami a lektor je jen opravuje a pomáhá.

V breakingu existují tři dimenze pohybů – toprock, footwork a power moves. Toprock je styl při kterém se tanečník pohybuje ve stoje. Základní kroky toprocku se používají nejen v break dancu, ale i v ostatních streetdancových stylech a jsou v nich velmi časté. Hlavním ukazatelem správného toprocku je správná technika a provázanost s hudbou. Tanečník musí pohyby a kroky do hudby správně zasadit, jinak nemá šanci na dobré hodnocení. Footwork je styl, při kterém je tanečník už na zemi a provádí další typické i originální pohyby, většinou s oběma či jen jednou rukou na zemi. Především je to práce nohou, jak už název napovídá. Power moves je styl zahrnující prvky, při kterých se tanečník otáčí na různých částech těla, předvádí prvky akrobacie a pohyby jako již zmínění vrtulník apod. Jedná se o nejtýpičtější znak breakingu. Snad všichni netanečníci si při názvu break dance představí právě tyto triky a taneční polohy. Je to nejpůsobivější breakingový styl a mezi diváky také nejpopulárnější. Bboy se však v tanečním světě jen těmito efekty neprosadí. Kdyby proti sobě stál tanečník, který předvede několik power moves bez prezentace dalších tanečních prvků a stylů, a tanečník, který správně technicky i hudebně předvede prvky toprocku a footworku, téměř ve sto procentech případů v soutěži vyhraje ten druhý.

Na tréninku bboyové trénují také jednotlivé série na battly. Divákovi přítomnému na těchto soutěžích se zdá, že vstupy tanečníků jsou čistá improvizace. Pravda je to ovšem jen

z poloviny. Velmi často mají bboyové nacvičené série pohybů, které pak na soutěži jen málo poupraví podle hudby a nálady. Když soutěží v battlu skupina například tří tanečnicků, může předvést společně nacvičenou vazbu, které se v breakingu říká „routines“ nebo počestěle „rutina“. Tyto routines jsou velmi efektní a oblíbené. Tyto vazby však tanečník musí vymyslet a natrénovat sám, bez lektora. Trenér nemůže (pokud nejde například o společné vystoupení celé složky) učit stejné vazby všechny přítomné. Originalita je podmínkou. Proto mají bboyové, více než jakýkoli jiní tanečníci, rozsáhlou svobodu při tréninkových lekcích a velký prostor pro vlastní iniciativu a autenticitu svého tanečního projevu. Pokud breakingovou složku přijde na lekci učit jiný trenér, ten, kterého mají jen výjimečně například na tanečním kempu, většinou je neučí nové kroky, nýbrž nový způsob kroků, které už dávno umí. Stává se tak, že zkušenější tanečníci pak celou lekci opakují například salsa step, což je taneční krok, který se učí hned na první breakingové lekci a není nijak technicky náročný. Externí lektor však svým žákům předvádí nové a pro ně neznámé způsoby, jak krok, který znají léta, obohatit, pozměnit, navázat na další kroky apod. Tanečník tak získává nový úhel pohledu na známé pohyby a učí se s nimi pracovat jinak, než jak byl zvyklý. To ve svém důsledku prohlubuje originalitu zpracování od každého tanečníka zvlášť, což znamená, že i takový trénink je velmi přínosný a zvláště pro pokročilejší tanečníky nedocenitelný. Časté je také předávání určitého knowhow od externího lektora z jiné skupiny. Velmi běžně si takoví trenéři se svými dočasnými svěřenci na tréninku jen povídají, předávají jim své zkušenosti, představují psychologii tance a dávají méně zkušeným tanečníkům cenné rady pro jejich další taneční kariéru. V rytmu tanečních tréninků je toto výrazným znakem break dance, v ostatních stylech se tento jev nevyskytuje tak často, pokud vůbec.

### **3.3 Kvalitativní rozhovory jako zdroj empirických dat**

Taneční skupina Opatow Flavours v říjnu roku 2018 oslaví desáté výročí svého vzniku. První taneční sekce založena v této škole byl break dance, později street dance, mini dance (tanec pro malé děti do osmi let), mamma dance (tanec pro ženy a maminky) a nakonec disco dance. Je proto jednou z nejvšestrannějších tanečních škol v České republice. Nicméně sekce break dance je nejpočetnější, nejkvalitnější a co více, vykazuje také největší úspěchy a s nimi spjatou slávu. Skupina začínala pouze se dvěma členy, rozrostla se však do kolosu o přibližně 300 členech, z toho minimálně 100 je relativně stálých tanečnicků break dance. Členové nejpokročilejší a také služebně nejstarší složky jezdí na soutěže nejen po celé Evropě, ale do celého světa. Jsou také zváni jako porotci do zahraničních battlů a jsou velmi žádaní jako

účastníci workshopů konaných jak v Česku, tak v cizině. Vzhledem k této skutečnosti jsem měla možnost získat skutečně reprezentativní a kvalitní vzorek ze zkoumané subkultury.

Rozhovory jsem prováděla celkem se šesti tanečníky break dance. Všichni byli muži. Genderová nevyrovnanost je v tomto odvětví tance zřejmá na první pohled. Tanečnice break dance – označovaná jako b-girl, se na breakingové taneční scéně (zvláště v Česku) vyskytuje málo. Jeden z respondentů byl samotným zakladatelem taneční školy a zároveň vedoucím a hlavním trenérem break dancové sekce. Tanci se věnuje 13 let. On jako jediný z dotazovaných se tancem a svou taneční školou živí (naplno bez jiného zaměstnání již třetím rokem). Dalším respondentem byl muž původem z Uzbekistánu a člen první soutěžní tříčlenné skupinky v Opatow Flavours. Jeho obživou je e-shop poskytující příslušenství k mobilním telefonům. Dalším pracujícím respondentem byl muž podobně starý jako předchozí dva respondenti (cca 27 let). Tento respondent již není aktivním tanečníkem, nicméně je stále plnohodnotnou součástí crew. Je přítomen na všech akcích, které škola oficiálně pořádá, je nedílnou součástí i všech neoficiálních večírků a událostí. V současné době zastává poměrně vysoký post v bankovníctví. Další dva respondenti byli bratři, věkem od sebe vzdálení pouhý rok, jejichž matka je mulatka a otec Čech. Jejich taneční úspěchy jsou tak vysoké, že se víceméně stali jedním ze symbolů taneční školy. Oba začínali s tancem u vedoucího Opatow Flavours jako malé desetileté děti, ještě před oficiálním založením školy. Oba dva jsou světoznámí tanečníci, mladší z bratrů je i významným umělcem s tanečními zkušenostmi ze Spojených států amerických, Belgie, Nizozemska, Francie i Slovenska. Starší z bratrů se svým sourozencem drží krok a neustále patří k obdivovaným „ikonám“ taneční školy. Break dance praktikují i jejich mladší bratr a sestra. Oba ze starších sourozenců zazářili ve světových battlech a byli nejednou hvězdami České republiky. Jejich taneční kariéra se ale neomezuje pouze na battly. Například se jako tanečníci doprovázející zpěváka zúčastnili Eurovision song contest 2018. Oba dva studují obory, které s tancem nesouvisejí. Kdyby v break dance existovala oficiální reprezentace České republiky, jako je tomu ve sportovních odvětvích, tyto dva tanečníci by zcela určitě byli její součástí. Posledním tanečníkem, který se zúčastnil v roli respondenta mého výzkumu, byl jednadvacetiletý muž působící zároveň i v jiné taneční skupině. Jedná se o studenta HAMU a zároveň jediného dotazovaného tanečníka, kterého tanec dovedl – jak sám řekl – ke specifickému studiu. *„Na obor nonverbální divadlo jsem se dostal vlastně díky breaku, už od prváku na střední, když jsem studoval informační technologie a zároveň dělal break, jsem se pohyboval v prostředí HAMU, protože v tu dobu tam chodil kamarád ze stejné skupiny. Takže vlastně už od prváku jsem tak nějak tušil, kam bych chtěl po střední. Break dance mi dal obrovský pohybový základ a hlavně kreativitu a vlastně ať už dělám cokoliv, vždy se inspiroju*

*a vycházím z breaku.*“ Paralelně s realizovanými polostrukturovanými rozhovory pečlivě vybraných šesti jedinců probíhalo mé zúčastněné pozorování a participace na činnostech skupiny. To ve svých důsledcích znamenalo, že nestrukturovanými rozhovory prošlo dalších, minimálně deset, jedinců. Dotazováno tedy bylo daleko větší množství členů zkoumané subkultury, byť i jen v době jejich přítomnosti na tréninku či dalších společných akcích. Vzhledem k provázaným a spletíým vztahům a rozdílné povaze akcí, kterých jsem se v rámci studia subkultury zúčastnila, nedokážu přesně vymežit, s jak velkým množstvím „sekundárních“ informátorů jsem pracovala. Tato setkání a příležitostné, byť soustavné a systematicky vedené rozhovory, jsem vnímala a vyhodnocovala jako sociokulturní kontext a širší rámec celého výzkumu. Když však do celkového počtu dotázaných příslušníků zkoumané subkultury zahrnu i roky před započítáním mého výzkumu, tedy doby, kdy jsem se s členy dané komunity aktivně setkávala, může se počet mých kontaktů a tedy i zdrojů empirických dat, pohybovat v řádech stovek.

Ve velké většině odpovědí se „klíčoví informátoři“ ve svých odpovědích (v souladu s mým očekáváním) překrývali nebo pouze doplňovali. Například na otázku „*Je break dance sport nebo umění?*“ všichni odpověděli, že je to pro ně umění. Nicméně vyzdvihovali fyzickou náročnost této aktivity, která má podle jejich názoru ke sportu velmi blízko. Respondent č. 2 dokonce zmínil, že právě spojení umění a sportu bylo pro něj důvodem „začít“<sup>11</sup> s break dancem. V absolutní shodě dotázaní také odpovídali na otázku „*Jaký tanečník je dobrý tanečník?*“. Každá z odpovědí akcentovala dimenzi originality, kreativity a schopnosti nadstandardního individuálního výkonu. „*To hodnotím podle taneční úrovně a hlavně jestli se to líbí mně. Líbí se mi taneční výkon, když se to odlišuje od tradičního českého stylu, což jsou základní pohyby daného stylu, není to nic navíc nebo třeba kopíruje.*“ Respondent č. 5 ke klasické odpovědi dodal, že „*je to vždycky subjektivní, vždy se ti líbí to, co sám neumíš.*“. Tato tvrzení podpořily i další neformální rozhovory, které jsem dlouhodobě se členy zkoumané subkultury realizovala i moje vlastní zkušenost taneční trenérky. Za zásadní hodnotu a s ní spjaté významy, které sdílí tanečníci, lze označit jejich přesvědčení, že tanec představuje specifickou třídu umění chápaného jako výjimečná dokonalost výkonu určité činnosti.

V rozhovorech se objevily i otázky, na které respondenti odpovídali odlišným způsobem. Většinou se projevovalo jejich rozdílné postavení ve skupině a odlišný přístup k tanci. Například na otázku „*Co pro tebe znamená setkání s tvojí crew?*“ odpověděl respondent č. 6: „*Cítím se dobře mezi svými. Trénujeme spolu dlouho, je mezi námi velká*

---

<sup>11</sup> Pravidelně a aktivně se tanci věnovat.

*důvěra vybudovaná časem.*“ Respondent č. 5 řekl: *„Ve skupině se prostě líp trénuje, cítím vždycky vzájemnou podporu a hec.“* Respondent č. 4 k tomu dodal: *„Bereš si inspiraci jeden od druhého, navíc každý vždy každému poradí, když to potřebujeme, máme se rádi nejen jako tanečníci, ale i jako lidi.“* Naopak respondent č. 3, který už aktivním tanečníkem není, poukazuje na jiné aspekty těchto setkání. *„Mám ty kluky rád, jsou to osobnosti. Je s nimi sranda, s nikým se nezasměju a nepobavím tolik. Práce a osobní důvody už mi nedovolily dál tancovat, chci se ale s ostatními vídat co nejvíc.“* Příkladem další takové otázky může být dotaz *„Co pro tebe znamená trénink? Kdy je trénink kvalitní a jaké pomůcky k tomu potřebuješ?“*. Při tomto dotazu vyšly najevo určité atributy a znaky tanečníků a tanečního prostoru. *„Pro mě neexistuje dobrý trénink bez dobré hudby. Hudba je prostě základ. Jakmile přijdu do prostoru, kde zvuk není kvalitní, už nemám chuť tam trénovat.“* Jiná odpověď zněla: *„Můj trénink jsou pro mě lidi. A je jedno jestli zrovna učím nebo jenom zdokonaluju sebe. Čím víc lidí na tréninku je, tím je to lepší, ale musí to být lidi, který jsou mi příjemný a mam je rád. Taky když učíš, tak je otravný tam mít na tý lekci poloprázdný sál.“* Další dotazovaný zase odpověděl: *„Jedna z prvních věcí, který si všímám je povrch a to, jestli se tam mam já nebo děti, o co zranit. Občas ti prostor sám určí, jaký ten trénink bude. Některý prostory ti dávají možnost trénovat power moves, protože když spadneš, nic vážnýho se ti nestane. Zase když trénuješ venku, tak nemůžeš počítat s tím, že tě to pustí do nějakých triků, takže spíš drtíš toprocky, nebo třeba posiluješ.“* Postavení ve skupině se projevilo především na otázce *„Na čem se zakládá úspěch vaší skupiny?“*. Všichni dotazovaní, až na jejich vedoucího, zdůrazňovali především důležitost jejich lídra. Shodovali se v podstatě doslovně, že *„úspěch je zásluhou především našeho vedoucího. On nás vede, vše zajišťuje, bez něj by nic nefungovalo.“* Naopak dotyčný vedoucí skupiny odpověděl: *„Opatow Flavours není uměle vytvořená skupina, je založená na mezilidských vztazích a talentu kluků, proto má úspěchy.“* Zde jsem viděla, že úspěch vnímají jako provázanou odměnu za společně vykonanou práci. V bezprostřední reakci bboyové nezmiňovali individuální dřinu, ale zdůrazňovali společně sdílené hodnoty a normy, jejichž výsledkem byl úspěch celé skupiny.

Za zásadní zjištění, jehož jsem touto třídou otázek dosáhla, považuji důraz tanečníků na širší kontext, ve kterém se jejich aktivity odehrávají. Jedná se zejména o akustické (hudba), prostorové (kvalita taneční plochy) a lidské (účastníci taneční produkce) faktory.

Rozhovory byly důležitým zdrojem empirických dat, který ovšem jen doplnil zúčastněné pozorování, které považuji za nejdůležitější součást mého výzkumu. Potvrdily mi řadu hypotéz a doplnily poznatky, které jsem získala v průběhu mého pobytu ve zkoumané subkultuře. Velmi přínosná byla především moje účast nebo participace na širokém spektru



aktivit jako jsou soutěže, battly, oslavy, večírky, taneční tréninky nebo činnosti při přípravě na zahraniční výjezdy.

### 3.4 Tanec jako „symboly v akci“

V průběhu mého souvislého několikaměsíčního výzkumu taneční subkultury bboys jsem se snažila odhalit, popsat a analyzovat situace, jejichž prostřednictvím by bylo možné pochopit a interpretovat systém symbolů takovým způsobem, jak o to usilují symboličtí antropologové. Prostřednictvím velkého množství společně strávených dnů se jeden typ akce projevil jako dobrý příklad pro demonstrování struktury symbolů a významů u tanečníků break dance. Byly jím soutěže, a to právě díky koncentraci velkého množství projevených znaků a emocí. Nejdříve vysvětlím princip soutěžení v tomto tanci, princip jeho hodnocení a rozdíly mezi jednotlivými druhy zápolení.

Bboyové komparaci svých tanečních schopností a dovedností nazývají ‚battle‘ (v překladu z angličtiny ‚bitva‘). V tomto typu taneční soutěže proti sobě stojí na každé straně buď jednotlivec (označuje se jako 1vs1), dvojice (2vs2), nebo skupiny nedefinovaného počtu (v tomto případě se battle označuje jako crew vs. crew). V těch soutěžích, kde je soutěžících větší počet (většinou 16 a více jednotlivců nebo skupin), porota vybírá podle tzv. demo snímku<sup>12</sup> 8, 16, nebo 32 crew, které postupují do vyřazovacích kol. Ty pak probíhají tak, že podle tzv. pavouka<sup>13</sup> vždy tančí jeden battle soutěžní jednotka proti druhé. Pořadatel určí, kolik vstupů<sup>14</sup> každý tanečník předvede. Ve vstupech se tanečníci střídají se svými soupeři. U prvního vstupu si jedna strana buď vybere, že chce začít, nebo má moderátor či porota u sebe láhev s vodou nebo podobnou rekvizitu, která se na zemi mezi oběma skupinami roztočí a její špička ukáže, která strana začíná. U taneční plochy sedí většinou tři porotci (počet se ale může lišit), kteří po ukončení battlu (tedy po performanci každého tanečníka v souboji příslušným počtem vstupů) rozhodne o vítězi gestem ruky (ukáží na jednu či druhou stranu). Ta strana, která má více bodů

---

<sup>12</sup> Demo snímek je video, které (pokud soutěž vyžaduje) soutěžní jednotka natočí a pošle před začátkem soutěže.

<sup>13</sup> Pavouk je druh řazení soupeřů do jednotlivých vyřazovacích kol. Podle předcházející kvalifikace nebo demo snímku porota vytvoří pořadí soutěžních jednotek. Podle pavouka pak proti sobě ve vyřazovacích soubojích soutěží první proti poslednímu, druhý proti předposlednímu atd. V podstatě tak soutěží ‚nejlepší‘ proti ‚nejhoršímu‘, druhý nejlepší proti druhému nejhoršímu atd. Toto je zárukou, že se dva favorizované týmy neutkají hned v prvním kole a nevyřadí se silný soupeř. Finále tak mohou být zajímavější.

<sup>14</sup> Jako jeden vstup se považuje jedno taneční vystoupení každého jednotlivého bboye (to znamená, že například když má crew 8 členů a každý tanečník má dva vstupy, pak za celou crew je předvedeno 16 vstupů). Při jednom vstupu tanečník tančí na jednu písničku, přičemž na jeho vstup odpovídá soupeř, který tančí na stejnou písničku jako on.

postupuje v eliminačních soubojích v pavoukovi dále. Porotci mohou rukama ukázat i kříž, který znamená, že je pro ně souboj nerozhodný. Pokud nastane situace (a přihází častěji, než by se mohlo na první pohled zdát), že porota ukáže tři kříže, souboj je nerozhodný a porota sama rozhodne, kolik vstupů na každé straně chce ještě vidět. Je proto možné, aby si každá crew vybrala nejlepší jedince, kteří tento jeden souboj mohou rozhodnout svým dodatečným tanečním vystoupením. Po něm porota rozhoduje znovu stejným systémem. Jestliže je battle opět nerozhodný, opakuje se celý proces i s přidanými vstupy, po kterých již členové poroty nesmí ukázat kříž a tudíž battle rozsoudí. Ideální počet soutěžních skupin na počátku vyřazovacích soubojů je dělitelný osmi. Ne vždy se však takový počet zdaří, zvláště pokud soutěži nepředcházela výběr z demo snímků. V této chvíli přichází na řadu tzv. divoká karta. Divoká karta znamená postup skupiny v eliminačních bojích i přes prohru v některém z kol. Například v situaci, kdy je na počátku eliminací 12 soutěžních jednotek, pak v druhém kole logicky jejich počet klesl na polovinu, tedy 6. Ve třetím kole je však skupin opět pouze polovina, tudíž první dvě jednotky battlují proti sobě a aby třetí jednotka měla s kým soutěžit, vybírá porota z druhého kola divokou kartu, která přes prohru postupuje do kola třetího. Přichází tak semifinále se čtyřmi soutěžními jednotkami – dvě postupují klasicky do boje o první místo a dvě do soutěže o místo druhé. V případě, že ovšem na počátku vyřazovacích bitev stojí proti sobě složitější počet jednotek, například 23, je řešení náročnější. Již v prvním kole by měla být udělena jedna divoká karta a tudíž postup jedné skupiny přes první kolo darován bez boje. V drtivé většině na základě znalosti tanečních dovedností nebo „slávě“ skupiny. V druhém kole se pak utkává 12 skupin a situace se opakuje stejně, jako v předchozím případě a do semifinále je udělena druhá divoká karta v turnaji. Obecně se divoké karty nesetkávají u tanečníků s příliš velkou oblibou, a proto se pořadatel většinou snaží počet redukovat již před začátkem akcí.

Významnou hodnotou a současně důležitým symbolem sdíleným příslušníky taneční subkultury je úspěch, jehož dosahují v tanečních soutěžích. Jde o to, jakým způsobem je tanečník hodnocen a za jaký taneční projev dostává kladné hodnocení. Hlavním předpokladem úspěchu je originalita tanečního vystoupení a jeho technické provedení. Neméně důležitým aspektem je však také taneční „rozpoložení“, v podstatě způsob, jakým se tanečník prezentuje. Většinou si tanečník či skupina najde styl, jakým se chce uvádět, to znamená, že některé crew sami sebe prezentují spíše bojovně, jiné sázejí na přátelský projev, kterým chtějí diváky pobavit. Neexistuje univerzální typ nebo styl prezentace, který byl univerzálně sdílen a všeobecně preferován. V tomto smyslu ale většinou skupina navenek jedná i mimo soutěžní události. Pokud crew sází na svou bojovnost či dokonce nadřazenost, projevuje se takto i skrze videa a

kontakty s ostatními skupinami. Udržuje tak svou tvář, kterou nesmí před tanečním světem ztratit, protože by tak zničili svoji „image“, která má specifickou symbolickou hodnotu.

Dnes již klasickou ukázkou toho, jak významnou roli mohou sehrát „symboly v akci“ jako nástroj konfrontace dvou různých tanečních skupin, ilustruje následující příběh. Taneční crew Opatow Flavours slavila své narozeniny, výročí založení breakdancové skupiny. Oslava probíhala v tanečním sále, kde skupina trénovala a měla podobu přátelských exhibičních battlů mezi členy crew. V té době již začínala skupina právem získávat své čestné místo mezi nejlepšími českými breakingovými skupinami na české scéně, i když byla relativně nová. Její činnost v té době netrvala déle, než čtyři roky. V té době byla na české taneční scéně ‚králem‘ crew s názvem Survivals. Tato skupina působila mnohem déle a byla v podstatě jednou z prvních takto úspěšných breakových crew v Česku. Její členové měli pocit, že jsou to oni, kdo zásadním způsobem utváří českou taneční scénu a ostatní skupiny by jim proto měli prokazovat určitou úctu. Skupina Opatow Flavours, výrazně mladší, je ale v některých battlech porazila, a tak se začalo mluvit také o jejich úspěchu. Členům Survivals se nelíbilo, že ztrácejí svou pozici a že jim skupiny již nedávají najevo takový obdiv. Rozhodli se tedy, přijít na výše zmíněnou oslavu výročí a vyzvat do battlu jednoho předem vyhlášeného kluka. Ve velmi vypjaté situaci, mezi tanečníky a kamarády, mezi rodiči dětí, které se v Opatow Flavours učili, tak došlo k tanečnímu souboji Survivals proti vybranému účastníkovi. Video, které vzniklo při této události, pak Survivals nahráli na internetový kanál YouTube s tím, aby sami lidé, kteří video shlédli, rozhodli o tom, kdo v battlu zvítězil a udělali si obrázek o tom, zda by Opatow Flavours neměli znovu začít prokazovat větší úctu Survivals. Háček byl v tom, že vybraný tanečník, údajně z řad Opatow Flavours, členem této soutěžní crew vůbec nebyl. Měl na sobě ale tričko se znakem a názvem Opatow Flavours, stejný kus oblečení, ve kterém skuteční členové několikrát soutěžili, a česká taneční scéna tento symbol znala. Dotyčný akci jen fotil, byl to blízký kamarád s ostatními členy a občas s nimi trávil tréninky, nicméně pravou součástí soutěžní crew nebyl. Zveřejněné video ale vyvolalo senzaci, která dokonce překročila hranice České republiky. Dnes je ale na něj možné nahlížet jako na ukázkou toho jak je možné v boji o vysoce ceněnou hodnotu tanečního úspěchu symbolickými prostředky falzifikovat realitu. Navzdory této „nečestné“ konfrontaci ale výsledky realizovaného výzkumu prokázaly, že mezi reprezentanty subkultury bboys převažují normy a hodnoty založené na profesní cti a touhy dosáhnout tanečního úspěchu tvrdou a soustavnou prací, nikoliv podvodem. Navíc se i v tomto příběhu pravda nakonec ukázala. Vzhledem k obrovské slávě, kterou členové Opatow Flavours po letech od této události získali, se událost a kompromitující video znovu otevřelo jako živé téma, také díky faktu, že členové Survivals v té době, kdy ono video vzniklo, byli na vrcholu

svých sil, ovšem tanečníci z Opatow Flavours v podstatě začínali. Při znovuoobnovení tohoto tématu se čeští i zahraniční tanečníci začali zajímat o pravou podstatu oné události.

### **3.5 Osobnost tanečníka v kontextu subkultury bboys**

Jednou z klasických teorií subkultur byl předpoklad, že toto skupinové prostředí plní kompenzační funkci. Například při výzkumu mladistvých gangů se prokázalo, že neúspěšnost mladistvých v jedné životní sféře je kompenzovaná členstvím v subkulturní skupině, čímž získávají pocit sounáležitosti a budují si tak alternativní zdroje sebeúcty (Cohen, 1955). Z mého výzkumu však vyplývá, že tato charakteristika nemusí platit u všech subkultur a pro bboye neplatí v drtivé většině. Tanečníci jsou často velmi úspěšní v osobním životě. V klasických životních fázích jako je dosažení vzdělání či pracovního uplatnění procházejí velmi srovnatelným způsobem jako jiné úspěšné sociální skupiny. Dokonce je relativně těžké najít bboye, který by byl nespokojený s životem, který vede. Bboys často studují a pracují v uměleckém prostředí. Několik příslušníků zkoumané skupiny úspěšně studuje umělecké školy, filmové akademie apod. V mých výzkumech se např. objevují bboyové z Filmové akademie Miroslava Ondříčka v Písku, nebo z HAMU (Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze) z oboru nonverbální divadlo. Student tohoto oboru se už na střední škole (kdy studoval informační technologie) stýkal s bboyem, který v té době HAMU navštěvoval a pořádali společné tréninky break dancu. Na základě svých pohybových dovedností, které si skrz tanec tvoří léta, má nyní na akademii značné výhody. Kreativita a celková inspirace pro něj vždy vychází z break dancu. Kamarád, který ho ke studiu přivedl je nyní součástí cirkusových představení a cestuje po celém světě s tzv. handstandingem, ke kterému se opět dostal díky vysoké schopnosti pracovat s těžištěm těla, taktéž získanou skrz break dance.

O uměleckém měřítku v tomto smyslu není pochyb. Jak již jsme ale konstatovali, je mnoho sporů o tom, zda je tanec sportem či uměním. Většina tanečníků bboys se uráží při vyslovení spojení tanec a sport a považují se za umělce. Bez ohledu na tento spor je však umělecké cítění tanečníků nepřehlédnutelné a jejich aktivita v dalších uměleckých činnostech je také velmi výrazná. Součástí mého pozorování byl například Kristián Mensa, který je již ve svém mladém věku velmi úspěšným tanečníkem a současně světoznámým umělcem. Jeho výstavy „World by Kriss“ mají velký úspěch u široké veřejnosti. Další účastník výzkumu se naopak s tvorbou jiného než tanečního umění nespojuje, stále ale platí fakt, že má velmi slušnou kariéru na postu premium bankéře v české bance a je víc než dobře finančně zajištěný. Informace, které jsem v průběhu svého výzkumu získala o sociálním postavení a způsobu života

mých respondentů do značné míry potvrzují teorii Abrahama Maslowa (1954) o hierarchickém uspokojování potřeb. Podle mého názoru je teoreticky možné zařadit tuto subkulturu do Petruskovy „společnosti pozdní doby“, a to konkrétně do „společnosti prožitku“. Tu Petrussek vymezuje s odkazem na Maslowa konkrétně ve čtyřech základních bodech. „Za prvé, lidské potřeby jsou hierarchicky uspořádány tak, že uspokojení vyšší potřeby obvykle předpokládá saturaci potřeby nižší (dům nezdobíme cínklátky, jestliže nemáme na chleba, řečeno s brutální jednoduchostí). Za druhé, každá potřeba je „výrazem celého jedince“, protože člověk je integrovaná bytost (je-li člověk hladový, pak není hladový pouze žaludek, ale „celá bytost“, po pohlavním styku netouží izolovaný tělesný orgán, ale „celé individuum“). Za třetí, základní potřeby vytvářejí celky, tzv. syndromy, relativně uzavřené a propojené, které umožňují identifikovat „dynamické pozadí“ syndromu. A konečně za čtvrté, specifickým znakem člověka je to, že kromě základních potřeb má také vyšší potřeby, které se u subhumánních živočichů nevyskytují. Podle Maslowa se tedy potřeby dají uspořádat do řady – fyziologické potřeby, potřeba bezpečí, potřeba lásky a sounáležitosti, potřeba uznání a potřeba seberealizace. Vyšší potřeby („metapotřeby“), jimž Maslow říká také potřeby růstu, zahrnují kognitivní potřeby (potřeba poznání a porozumění) a estetické potřeby (potřeba symetrie, struktury, ale i krásy obecně).“ (Petrusek, 2006: str. 398) Tyto body se podle mých zjištění dají aplikovat také na členy taneční subkultury. Dotázaní tanečníci například odmítají být součástí taneční skupiny, za kterou soutěží, když si budou muset o výši kurzovného někde jinde „utáhnout opasek“. Tanec jako takový ovšem údajně praktikovat nepřestanou. Budou se učit a tanečně vzdělávat z dostupných zdrojů jako jsou videa na YouTube či sociálních sítích a trénovat v prostorách doma nebo na venkovních hřištích i za cenu velkého nepohodlí. Naopak když je uspokojena jejich potřeba „určitého blahobytu“, jsou schopni obětovat mnohé. Téměř všichni dotazovaní odpověděli kladně na otázku, zda někdy trénovali či soutěžili přes bolest nějakého zranění. Uvedli, že přes velké sebezapření a bolest, nepřestali trénovat, když je čekal důležitý battle a „nepotopili“ tak sebe ani ostatní členy jejich skupiny. Někteří z nich si tím dokonce vážně poškodili zdraví, několik jedinců natrvalo. Nebavíme se zde o banálních poškozeních, nýbrž o zraněních typu vykloubená ramena, prasklé menisky, nalomené kosti, zlomené prsty, natržené svaly apod. Když s úrazem trénují, mění se jejich postoj k tělu a k pohybu jako takovému. Snaží se v pohybu zaměřovat na specifická místa v těle, pokud to pomůže, důkladně protahují postižené oblasti, posilují tak, aby zraněním předešli. O postižené místo pečují „osvědčenými“ prostředky, jako jsou masti, rozmasírování svalů, tejpování atp. v tréninku ale neustávají. Maximálně změní tréninkový plán a cvičí ty pohyby, které je nebolí tolik a při kterých si poškození svalů, kloubů atd. nezhorší. Mezi osobností rysy reprezentantů subkultury bboys

patří vysoký stupeň sebekázně, odhodlání tvrdě pracovat na svých tanečních performancích i tendence překračovat společensky uznávané normy a pravidla. Z této perspektivy představují bboys dvojdimenzionální osobnosti. V zaměstnání se chovají profesionálně a bez hlubších emocí plní své úkoly. Ve chvíli, kdy se ocitnou na párty se svojí crew se ale probudí jejich „divoká povaha“. Během večírků a trávení volného času se skupinou vystřídá jejich profesní a taneční disciplínu tendence k nezodpovědnosti a „žizni po životě“. S lehkou nadsázkou lze konstatovat, že příslušník subkultury je buď studený nebo horký, ale nikdy ne vlažný. V průběhu mého zúčastněného pozorování jsem si potvrdila hypotézu, že bboyové mají sklon k hazardu a návykovým látkám. Není vzácností, že tito sportovně velmi výkonní tanečníci jsou kuřáci, relativně často konzumují alkohol nebo kouří marihuanu. . Ve společnosti se projevuje jejich extrovertnost, touha pobavit ostatní a být středem pozornosti. Bboys ovšem také sdílí normy a nepsaná pravidla spjatá s disciplínou a tanečním drilem. Pokud chce dosáhnout vysoké taneční úrovně, nestačí mu tréninky s crew, ale trénuje i sám (třeba i ve stejném sále, když doma nemá prostor, nicméně bez vyrušování ostatních a se zaměřením a soustředěním se pouze na sebe). Součástí jeho tanečního vzdělávání je i pravidelné sledování videa z battlů svých i zahraničních crew, čímž získává obraz o aktuálním dění na světové taneční scéně a udržuje se v profesní sebereflexi. Po tréninku bboyové zpravidla společně chodí na oběd nebo večeři, přičemž ti, kteří se těchto akcí nezúčastní, jsou terčem vtípků a rýpání od ostatních. Battle (pokud není pouze exhibiční) se vždy bere jako vážná událost. Pouze na vystoupeních či přátelských battlech (např. na soustředění mezi členy jedné taneční školy) je prostor pro vtípky a zlehčování battlu. Bboys zpravidla (až na výjimky, kterých je opravdu velmi málo) nejsou příliš dochvilní. Na schůzky chodí pozdě, ale vždy si stěžují na ty, kteří přijdou ještě později. Jedním z nejdůležitějších pravidel je pravděpodobně to, že v rámci jedné crew platí, že když si bboy přivede partnerku, k níž má citový vztah, tato žena se ctí a neexistuje, že by měl někdo tendenci mu jí přebrat. Naopak když se jedná o dívku, kterou má bboy pouze na velmi omezený počet aktivit (jednu), je tato také terčem vtípků a humorných historek. Může se ovšem stát, že styk s ní provede i další ze skupiny, což pak často přerůstá v pikantní vyprávění a narativní příběhy. Když se stane, že dívka, která byla v osobním vztahu s jedním bboyem, posléze chodí s jiným tanečníkem (i kdyby byl z jiné skupiny), je uvržena do nepřízně celé crew a proti jejímu novému partnerovi je vedena v podstatě válka, která často vyústí do vyhrocených tanečních soubojů. Tyto se berou smrtelně vážně, nálada v battlech se rovná náladě při rvačce (ke které dochází jen velmi zřídka) a je do něj vtažena celá crew (většinou v pozici diváka a podporovatele svého kamaráda). Tyto situace ukazují, jak bylo též již popsáno, že bboys své konflikty v drtivé většině řeší tancem a výzvou k battlu (Nováková, 2018). Pokud bychom

chtěli shrnout životní styl bboys do jedné věty, lze je vyjádřit lakonickým španělským příslovím „o todo o nada“ – vše a nebo nic.

#### 4. ZÁVĚR

Cílem mé bakalářské práce bylo postihnout symboly, znaky a normy sdílené příslušníky taneční subkultury break dance. Prostřednictvím terénního výzkumu, který jsem realizovala mezi příslušníky zkoumané subkultury, jsem získala empirická data, jež mi umožnila popsat, analyzovat a interpretovat životní styl a „kulturní gramatiku“ konkrétní taneční skupiny bboys na úrovni jimi sdílených artefaktů (materiální báze aktivit dané komunity), sociokulturních regulativů (norem a pravidel) a idejí (symbolů a významů). Vzhledem k tomu, že dlouhodobě působím jako tanečnice a trenérka street dance, mohla jsem svůj výzkum založit na dlouhodobém zúčastněném pozorování, participaci na aktivitách zkoumané subkultury a kvalitativních polostrukturovaných rozhovorech s relevantními „klíčovými informátory“. V průběhu svého výzkumu jsem se snažila nejen o objektivní popis dané subkultury z perspektivy výzkumníka (etická deskripce), ale také o postižení světa bboys z jejich úhlu pohledu v nativních folktaxonomiích (emická deskripce). Pod vlivem symbolické a interpretativně orientované antropologie jsem učinila ohniskem svého výzkumu zejména symboly a významy, které jsou pro taneční subkulturu bboys podstatné a jako svébytný „sémiotický systém“ ovlivňují jejich chování a prožívání. Díky dlouhodobému působení v přidružené taneční subkultuře jsem měla dobrý přístup k hlavním představitelům a významným breakdancovým tanečnickům české bboyové taneční scény. To mi zajistilo jak kvalitní a reprezentativní vzorek dotazovaných, tak jejich „poctivý“ a „kompetentní“ přístup k mnou pokládaným otázkám. Samotný intenzivní terénní výzkum byl prováděn několik měsíců, nicméně můj dlouhodobý pobyt v subkultuře break dance mi prostřednictvím zúčastněného pozorování umožnil při interpretaci získaných empirických dat kompetentně testovat jejich validitu, autenticitu a pravdivost. Mým primárním cílem bylo potvrdit hypotézu, podle níž lze na skupinu tanečnicků break dance pohlížet jako na relativně autonomní subkulturu, která se vyznačuje jak specifickými vzorci chování, tak pro ně typickými sdílenými symboly a významy, jež příkládají světu. Prostřednictvím svého výzkumu jsem zjistila, že těchto symbolů a s nimi spjatých norem a artefaktů je poměrně velké množství, ale nespojuje je žádná dominantní kulturní konfigurace, která by jim vtiskla jednotný a závazný řád. Jedná se spíše o tanečníky, kteří sdílí soubor „kulturních témat“, jež jsou ve vzájemné rovnováze, dynamicky se transformují a prostřednictvím nových hudebních trendů dále rozvíjí.

Neustálé hledání rovnováhy je charakteristické i pro „osobnostní strukturu“ typického reprezentanta subkultury bboys. Ten totiž v sobě spojuje vzájemně nespojitelné vzorce chování a prožívání. Na jedné straně je ve svém profesním životě chladně a efektivně fungující „stroj“,



na straně druhé se ve svém volném čase na večírcích sdílených se členy své crew mění ve vášnivou ničím neřiditelnou „střelu“, která v opozici ke světu každodennosti překračuje nebo i destrukuje uznávané společenské normy a hodnoty. Autentický bboy je svou podstatou dvojrozměrná bytost žijící ve dvou, zcela odlišných, vzájemně nesmiřitelných, světech. Jedním světem je svět drilu a odříkání, který vyžaduje píli a disciplínu, bez níž se nelze prosadit jak v profesním povolání, tak v tanci. Druhým světem je svět emocí, euforie a překračování všech možných hranic. Americký antropolog Victor Turner formuloval teorii, podle níž je možné (na úrovni jedince i sociálních skupin) oscilovat mezi strukturou („structure“)<sup>15</sup>, pro kterou je charakteristický diferenciovaný sociální řád a hierarchie, a vůči ní v opozici stojící liminální komunitou („communitas“)<sup>16</sup>, pro níž je charakteristická nestrukturovaná a sociálně nediferencovaná rovnost jednotlivců (Turner, 1969). Zamysleme-li se nad subkulturou bboys z této perspektivy, pak můžeme vyslovit hypotézu, že se život příslušníků této taneční komunity odehrává ve dvou kvalitativně odlišných dimenzích. V průběhu svého profesního zaměstnání a na trénincích se pohybují ve „struktuře“, ovšem ve chvílích, kdy ve svém volném čase nezávazně baví nebo „natvrdo“ paří ke svojí crew, vstupují do liminální komunity. V intencích teorie Victora Turnera se z nich stávají lidé, kteří unikají klasifikační síti. Jsou to bytosti, které „nemají postavení vymezené zákony, zvyklostmi, konvencemi a obřady. Jejich neurčité rysy jsou vyjádřeny velkým bohatstvím symbolů. Liminalita je tak často připodobňována k smrti, návratu do matčina lůna, zneviditelnění, temnotě, bisexualitě, divokosti a zatmění Slunce nebo Měsíce.“ (Turner 1969: str. 95)

Dalším poznatkem, který vyplynul z mého výzkumu a potvrdil jednu ze vstupních hypotéz, je skutečnost, že sociokulturní regulativy i ideje této subkultury jsou velmi odlišné nejen od majoritní kultury, ale i od ostatních tanečních subkultur. Za hlavní diferenciací znak by se dala označit absolutní oddanost činnosti, která komunitu bboys spojuje, tedy tanec, a to jak na sociokulturní, tak na fyzické úrovni. Bboyové sami sebe prezentují jako umělce, zdůrazňují však i fyzickou náročnost, která má blíže ke sportu než k čistě kinetickému umění. Vnímají se jako součást širší komunity tanečníků, zároveň však mají úplně odlišná kritéria ve vztahu k porovnávání sil a prezentaci na soutěžích i jiný způsob řešení konfliktů, které řeší v drtivé většině výzvou k battlu. Odlišný je také jejich postoj ve vztahu k jiným tanečním subkulturám, včetně rytmu tréninku a stylu nácviků. Bboys jsou prostě jiní. Proklatě jiní...

---

<sup>15</sup> Jedná se o svět závazné a normativně strukturované „každodennosti“, který je založen na diferenciaci statusů a rolí.

<sup>16</sup> Jedná se o normativně nestrukturovaný svět „naruby“, který je založen destrukcí sociální struktury prostřednictvím nevázaných karnevalů, nastolení sociální rovnosti a porušování uznávaných hodnot a norem.

## 5. VYBRANÁ BIBLIOGRAFIE

- Assante, M. (2009). *It's bigger than hip hop*. United States: St. Martin's Pres.
- Balaš, R. (2003). *Tance 20. století*. Olomouc: Hanex.
- Barba, E., Savarese, N. (2000). *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny.
- Barker, Ch. (2006). *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál.
- Budil, I. T. (2003). *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton.
- Daly, S., Wice, N. (1999). *Encyklopedie kulturních trendů devadesátých let*. Brno: Books.
- Disman, M. (2000). *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.
- Doušek, R. a kol. (2014). *Úvod do etnologického výzkumu*. Brno: Masarykova univerzita.
- Dufková, J. (2006). *Životní způsob/styl a jeho variantnost*. In Aktuální problémy životního stylu. Sborník referátů a příspěvků ze semináře sekce sociologie integrálního zkoumání člověka a sekce sociologie kultury a volného času. Praha: Masarykova česká sociologická společnost při AV ČR - Univerzita Karlova v Praze 2006.
- Edwards, T. (ed.). (2010). *Kulturní studie*. Praha: Portál.
- Eriksen, T. H. (2008). *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál.
- Forman, M., Neal, M. (eds.). (2004). *That's the joint!*. New York: Routledge.
- Geertz, C. (2000). *Interpretace kultur*. Praha: Slon.
- Gorman, Ch. (2009). *Hip hop dance: performance, style, and competition*. Dizertační práce. University of Oregon. Oregon.
- Hebdige, D. (2012). *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin.
- Horáková, H. (2012). *Kultura jako všelék?*. Praha: Slon.
- Chytilová Hrabcová, K. (2012). *Životní styl jako nástroj sebeidentifikace mládeže*. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc.
- Imai, M. (2017). *Jazyk a myšlení*. Praha: Karolinum.
- Jakoubek, M. (ed.). (2016). *Teorie etnicity: Čítanka textů*. Praha: Slon.
- Kong, D. (2010). *Internet killed the b-boy star: a study of b-boying through the lens of contemporary media*. Columbia University Academic Commons. Columbia
- Kroupová, I. (2015). *Vliv tanečního stylu streetdance na rozvoj osobnosti dětí a mládeže*. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. České Budějovice.
- Malina, J. (2009). *Antropologický slovník, aneb, Co by mohl o člověku vědět každý člověk: (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění)*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- McRobbie, A. (2006). *Aktuální témata kulturních studií*. Praha: Portál.

- Návratová, J., Vašek, R., Bohutínská, J. (2010). *Tanec v České republice: definice, historie, financování, legislativa, sociální problematika, školství, reflexe oboru*. Praha: Institut umění - Divadelní ústav.
- Petrusek, M. (2006). *Společnosti pozdní doby*. Praha: Slon.
- Petrusek, M. (2009). *Základy sociologie*. Praha: AVS.
- Pýchová, Z. (2013). *Taneční forma street dance a životní styl tanečnicků*. Bakalářská práce. Masarykova Univerzita. Brno.
- Schechner, R. (1988). *Performance theory*. New York: Routledge.
- Simmel, G. (2006). *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Praha: Slon.
- Smolík, J. (2010). *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Praha: Grada.
- Soukup, M. (2014). *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii*. Praha: Karolinum.
- Soukup, M. (2015). *Základy kulturní antropologie*. Praha: Pavel Mervart.
- Soukup, V. (2005). *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum.
- Soukup, V. (2011). *Antropologie: Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál.
- Soukup, V. (2000). *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál.
- Turner, V. W. (1988). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- Turner, V. W. (1969). *The ritual process: structure and anti-structure*. Chicago: Aldine Pub
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. Michiganská Univerzita. John Murray.
- Vladimir 518, Veselý, K. (2011). *Kmeny: současné městské subkultury*. Praha: Bigg Boss & Yinachi.