

# Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Bakalářská práce

Autor: Peter Balog

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Zuzana Jurková, PhD.

2009

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 29.7.2009

.....

Podpis

## **Poděkování:**

Rád bych poděkoval vedoucí své bakalářské práce PhDr. Zuzaně Jurkové, PhD. za uvedení do oboru etnomuzikologie a za cenné rady. Dále Bc. Tereze Mazákové za její neúnavné a plodné reflexe. Také všem pedagogům, kteří mi byli nápomocni během celého studia.

## **Klíčové slová:**

etnomuzikologie

kulturní antropologie

muzikologie

elektronická taneční hudba

protikultura

freetekno

techno

Česká Republika

**Keywords:**

ethnomusicology

cultural anthropology

musicology

electronic dance music

anticulture

freetekno

techno

Czech Republic

**Abstrakt:**

Tato práce se zabývá studiem protikultury freetekna v České Republice z etnomuzikologické perspektivy. Analyzuje *jinakost* v hudbě jako kultuře.

**Abstract:**

This thesis deals with the studies of freetekno's anticulture in the perspective of ethnomusicology in the Czeck Republic. It analyses the *differentness* in music as culture.

**Obsah:**

1.

Úvod.....	1
1.1 Metodologické uchopení problematiky.....	3
1.2 Kvantitativní metoda.....	5
1.3 Hodnocení kvality výzkumu.....	6
1.4 Etické otázky výzkumu.....	7
2. Popis „zevnitř“: Verbal snapshot Andělka 2008.....	8
3. Teoretické ukotvení bakalářské eseje.....	14
3.1 Kultura a pluralistická společnost.....	14
3.2 Kultura a protikultura .....	14
3.3 Hudba jako kultura: teoretický model pro uchopení hudby z etnomuzikologické perspektivy.....	17
3.4 Etnomuzikologie a protikultura.....	20
3.5 Emická a etická perspektiva.....	20
4. <i>Jinakosta</i> nehudební aspekty	

freetekna.....	22
4.1 „Klubové" techno a freetekno.....	22
5. O hudbě.....	25
5.1 Analýza partylistu stránky tekway.cz .....	25
5.2 Emický a etický přístup a žánry elektronické taneční hudby v kontextu freetekna.....	27
5.3 Žánry elektronické taneční hudby v kontextu freetekna: Vysoké tempo.....	30
5.4 Žánry elektronické taneční hudby v kontextu freetekna: Repetitivnost.....	32
5.4.1 Analýza tracku, transkripce: Repetitivnost.....	32
5.4.2 Transkripce tracku.....	34
5.4.3 Analýza tracku.....	37
6. O chování.....	39
6.1 Produkce: Elektronický zvuk.....	39
6.2 DJ:	

Nepřetržitost.....	40
6.3 Soundsystém: zvukový aparát a hlasitost s fyzickou odezvou.....	43
7. <i>Jinakost</i> jako základní hudební koncept.....	45
8. Závěr.....	46
9. Přílohy.....	47
10. Použité zdroje.....	50

## 1. Úvod

Bylo to v roce 2004, kdy jsem seděl v pražské hospodě a začal se kolem mě motat chlap kolem třicítky, který byl ve značně podnapilém stavu. Stále mluvil něco o tom, že přijedou kamiony a dodávky a že on ví, kam má jít. Že začnou něco stavět tak rychle, že je policie, která přijede, nedokáže zastavit, a budou hrát několik dní. Jelikož jsem moc neupínal pozornost na to, co mluví, ale spíš na to, jak se ho zbavit, neuměl jsem kontextuálně zařadit, o čem mluví. O pár dní později jsem opět šel do té samé hospody, která nebyla nikdy prázdná, ale když jsem otevřel dveře, zůstal jsem zaražen. Nebyl tam nikdo kromě barmana. Když jsem se zeptal, kde jsou všichni, odpověděl, že tenhle týden začíná Czektek<sup>[1]</sup> a všichni šli tam. Promluvu podnapilého chlapa a existenci Czekteku jsem si vůbec nedával dohromady. O existenci této akce jsem už leccos slyšel, ale neměl jsem tušení, o co jde.

O rok později jsem byl ve Španělsku. Na internetových stránkách jsem zachytil, že účastníci Czekteku v roce 2005 byli brutálně napadeni policií. Napadaly mě různé otázky, ale jelikož jsem na takovém festivalu nikdy nebyl, nedokázal jsem si představit, co všechno se tam dělá, a proč by účastníky měla napadat policie. Řekl jsem si, že příští rok na Czektek musím jet.

V létě roku 2006 jsem se vypravil s kamarádem na Czektek, který se měl konat ve vojenském prostoru v blízkosti Maš'ova. Jelikož bylo toho dne moc horko, stopovali jsme jenom v kraťasech, sandálech a tričkách, jenom s něco málo penězi, protože jsme věděli, že vstupné neexistuje. Dohodli jsme

se, že nebudeme moc utrácet. V podvečer jsme byli od místa už jenom na několik kilometrů, což dokazovala vysoká koncentrace potetovaných lidí s dredy, policistů a různě dekorovaných dodávek; všichni se valili jedním směrem.

Zastavili jsme se na občerstvení v malé vesničce, kde si k nám přisedli lidé s velkými batohy, spacáky a stany. Začali jsme se jich ptát na to, jestli máme společnou cestu, a oni přisvědčili. Na oplátku začali vyzvídat, jestli tam chceme jít jenom takhle, v kraťasech a sandálech, že to ještě neviděli. Pak se začali zmiňovat o jménech „soundsystémů“ [2], které tam budou hrát, a my jsme neměli tušení, o čem mluví. S pocitem rozčarování a vědomím, toho, že nevíme, do čeho jdeme, jsme se s nimi vydali na cestu.

Byla už noc, když jsme byli asi pět kilometrů před místem konání Czekteku 2006. Cesty byly zablokovány auty a dodávkami a v dálce jsem uviděl něco, co vypadalo jako blikající hrací automat o rozloze malé vesnice, ze kterého vycházely zvuky, jež jsem nedokázal slovně popsat. Čím jsme byli blíží, tím se dav lidí zvětšoval, a s ním i decibely vycházející z „automatu“.

Za hodinu jsme byli na místě. Z každého koutu se ozývaly neobvyklé zvuky, blikaly stroboskopy, které mi znemožňovaly vidět, co je přesný zdroj těchto zvuků. Všude byli rozmanitě oblečení lidé, kteří byli všechno, jenom ne střízliví. Po nějaké chvilce jsem začal registrovat, že se soustřeďují před velkými stěnami vystavěnými z reproduktorů. Pod nápořem těchto nadmíru hlasitých zvuků, světel a chování lidí, které jsem nedokázal žádným způsobem pochopit, jsme doslova utekli.

Tato zkušenost, kterou jsem právě popsal, se nazývá kulturní šok. Neschopnost uchopení kultury, která disponuje odlišnými hodnotami, postoji a idejemi. A byl to právě kulturní šok, který mě přiměl k tomu, abych se s touto kulturou vyrovnal, abych ji nějak pochopil a porozuměl jí.

Kulturní šok, který ve mně vzbudil údiv, vyvolal také množství otázek. Kdo jsou ti lidé, proč to poslouchají, proč tam mají tak agresivní osvětlení, proč mají takové dekorace, proč berou drogy, je to jenom záležitost vlastní České republiky? Na tyto otázky jsem si začal nejdřív odpovídat nesystematickým studiem specializovaným internetových stránek a neformálními rozhovory s lidmi, kteří se s touto kulturou identifikovali.

Postupně jsem chtěl pochopit hlavní hodnoty, ideje a postoje, které sdílejí lidé, kteří se identifikují s freeteknem. A jelikož je nejdominantnějším aspektem této kultury hudba, která je natolik odlišná od všeho, co jsem do této doby slyšel, včetně hudby mimoevropských kultur, s níž jsem se potkával na seminářích z etnomuzikologie na FHS UK. Chtěl jsem pojmut tuto skutečnost jako etnomuzikologický

výzkum. Etnomuzikologie se věnuje nejen studiu hudby jako kultury, ale zároveň se věnuje studiu hudby v kultuře, a tedy i studiu nehudebních kulturních jevů. Nejprve jsem aspiroval na zachycení i těchto nehudebních prvků a jejich analýzy v této práci, ale to by bylo pro tuto práci příliš obsáhlé.

## **1.1 Metodologické uchopení problematiky**

V případě zkoumání protikultury freetekna jsem se orientoval na kvalitativní výzkum. „Kvalitativní výzkum je nenumerické šetření a interpretace sociální reality. Cílem je odkrýt význam podkládaný sdělovaným informacím." ( Disman 2000: 285 ) Mojí aspirací bylo napsat etnomuzikologickou studii, což by mohlo vyvolávat představu, že jsem se zabýval jenom hudbou. Nebylo tomu ale tak. Nejdřív jsem si neformuloval žádnou hypotézu, ale měl jsem mnoho dílčích otázek, které jsem si chtěl zodpovědět v rámci kvalitativního výzkumu. Netýkaly se jenom hudby, ale i specifické ikonografie, či specifických prvků. Chtěl jsem této kultuře porozumět v celku, holisticky.

Nejdřív jsem začal se sběrem dat. Svou pozornost jsem soustřeďoval hlavně na ten druh dat, kterými se protikultura freetekno ve svých hodnotách, idejích, postojích odlišovala a vyčleňovala vůči jiným kulturám. Jelikož se moje šetření odehrávalo na území České republiky, výhradně v Čechách, nezabýval jsem se daty, které protikultura freetekno sdílí s ostatními kulturami, nebo subkulturami, ale hlavně těmi, kterými se vyčleňovaly vůči druhým. To tedy zahrnovalo také sběr dat, která byla vlastní kulturám nebo subkulturám, vůči kterým se freetekno vyčleňovalo, jako například data o „klubové" techno kultuře.

V roce 2007 jsem začal se sbíráním hudebních nahrávek, sbíráním rozhovorů s účastníky a organizátory freepárty, sbíráním reportů- zpráv zachycujících průběh freepárty od insiderů, sledováním specializovaných komunitních internetových diskusních fór, začal jsem sbírat flyery - letáky upozorňující na konání freepárty. Dále jsem začal sbírat fotografie a audiovizuální záznamy. Tato moje činnost trvá až dodnes. Počet sesbíraných fotografií a flyerů, které mám pečlivě uložené, čítá víc než 500 kusů. Počet krátkometrážních audiovizuálních záznamů dokumentárního charakteru, kterými teď disponuju, je kolem sto kusů a dlouhometrážních asi pět kusů. Fotografie a flyery jsem sesbíral hlavně na specializovaných internetových komunitních stránkách a mým zdrojem audiovizuálních záznamů byly tytéž stránky nebo internetová stránka youtube.com. Některé fotografie a audiovizuální záznamy jsem udělal sám nebo můj fotograf.

Od druhé poloviny roku 2006 jsem začal vést neformální rozhovory s účastníky freepárty. Většinou



proběhly spontánně v hospodách, barech a klubech, kde se scházejí lidé, kteří se s kulturou freetekna identifikovali. Většinou jsme spolu mluvili o tom, co se děje na freepárty, kde probíhají, co se tam hraje, co tam dělají oni nebo co se jim na tom líbí nebo nelíbí. Těchto rozhovorů proběhlo minimálně dvacet a neformální rozhovory dělám dodnes.

Od června 2008 jsem začal se zúčastněným pozorováním na freepárty. Účastnil jsem se šesti freepárty, kde jsem strávil v průměru tři dny, dále jsem se na základě teoretického uchopování a postupného přehodnocování svých hypotéz účastnil také tří psytrance párty, a jedné komerční „klubové“ párty. Na každé párty jsem si dělal terénní poznámky, které jsem si zaznamenával na diktafon mobilního telefonu. Tyto terénní poznámky mám zakonzervované ve formátu mp3.

Tuto techniku jsem volil proto, že korespondovala s neformálním prostředím párty. Neuměl jsem si představit, že si tam vytáhnu notes a budu si psát, což bylo ostatně v některých případech nemožné kvůli stroboskopickému osvětlení. Moje zúčastněné pozorování probíhalo na různých úrovních. Byl jsem v roli pozorovatele jako participanta, participanta jako pozorovatele i v roli úplného participanta, tak jak tomuto vymezení rozumí Disman. Když je výzkumník v roli pozorovatele jako participanta, tak „je v sociální interakci se členy skupiny, ale nepředstírá, že je skutečným participantem.“ ( Disman 2000: 306 ) Když je výzkumník v roli participanta jako pozorovatele, tak „výzkumník plně participuje na životě skupiny, ale nezatajuje, že také dělá výzkum.“ ( Disman 2000: 306 ) A když je výzkumník v roli úplného participanta, tak „přijímá plně roli člena skupiny, kterou hodlá studovat. jeho role výzkumníka není ve skupině známa nikomu.“ ( Disman 2000: 307 ) Někdy o mně věděl jenom organizátor freepárty, někdy to věděli všichni a někdy jsem se choval úplně jako účastník. Moje zúčastněné pozorování nadále pokračuje, i když data relevantní pro tuto studii považuji za dostatečně nasycená. Už po čtvrté freepárty jsem si uvědomoval, že nesbírám kvanta nových dat, ale spíš zachytávám jemnější nuance.

Od září 2008 jsem započal formální nestandardizované rozhovory, tak jak jim rozumí Disman v knize *Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele* z roku 2000. „Nestandardizovaný rozhovor je interakce mezi tazatelem a respondentem, pro kterou má tazatel jen velice obecný plán. Tento plán nezahrnuje výčet otázek, jejich znění ani jejich pořadí.“ ( Disman 2000: 308) Pro tento typ rozhovorů jsem rozhodl na základě předcházejícího studia audiovizuálního materiálu a zúčastněného pozorování. A to proto, že étos celé kultury freetekna je vysoce neformální. Udělal jsem čtyři hloubkové rozhovory s pěti lidmi, kteří se identifikovali s kulturou freetekna; jeden rozhovor trval v průměru 2 hodiny. Nahrával jsem si je na diktafon a následně přepisoval a dokola poslouchal. Na základě těchto rozhovorů jsem si ujasnil, jaké jsou základní pilíře freetekna, a získal jsem mnoho podnětů na falzifikaci mých dosavadních hypotéz.

První rozhovor se odehrál s mojí informátorkou Alenou, která působila u jednoho soundsystému jako VJka[3], a také se jenom účastnila freepárty. Druhý rozhovor jsem vedl s účastníkem freepárty Hubou. Třetí rozhovor jsem vedl s Inou, která působí na freepárty hlavně jako barmanka, a poslední rozhovor jsem vedl s ČKDem, DJem jednoho soundsystému a s Ricinem, jedním z organizátorů Czekteků.

Po celý čas trvání mého výzkumu jsem se snažil systematizovat, analyzovat a interpretovat sesbíraná data. Moje hypotézy na základě, kterých jsem se snažil uchopovat tuto kulturu, se měnily nejčastěji na základě falzifikací mých předchozích hypotéz. A když nastal čas je strukturovat v podobě bakalářské práce, došel jsem k tomu, že je to problém. Tento problém se zřetelně ukázal, když jsem si napsal první osnovu práce. Na základě konzultací s vedoucí práce jsme dospěli k tomu, že by čítala na 250 stran a můj osobní odhad byl kolem 500 až 600 stran. Jelikož se věnuji tomu, jaké hodnoty, ideje a postoje odlišují tuto protikulturu od hodnot, idejí a postojů, vůči kterým se tato protikultura vyčleňuje, dalo by se to ukázat na základě systematické analýzy a vhodné interpretace nejenom na hudbě, jak jsem nakonec zvolil, ale také na základě konceptu místa, dekorací, nebo jiných vizuálních konceptů. Měl jsem zkrátka až moc informací na tak krátkou práci. Tedy **moje hlavní výzkumní otázka** po značné redukci **zní: Jak se projevuje jinakost protikultury freetekna v jejím hudebním konceptu?**

## 1.2 Kvantitativní metoda

Když jsem se ptal po tom, co účastníci freepárty považují za hudbu, uměl jsem tuto otázku zodpovědět na základě zúčastněného pozorování, formálních a neformálních rozhovorů, ale abych dostal přesnější obrázek o tom, co považují za hudbu, a v jakém poměru se hrají jednotlivé žánry, udělal jsem následující analýzu. Od začátku roku 2007 do konce roku 2008 jsem stahoval z komunitní, internetové stránky tekway.cz[4] pártylisty, tedy seznamy oznámení upozorňujících na konání freepárty, kde byly uváděny žánry, které se budou na freepárty hrát. Na jejich základě jsem chtěl udělat statistický průzkum, ve kterém jsem chtěl zachytit kromě jiných údajů i ty, které vypovídaly o poměru hraných žánrů.

Výsledkem mého stahování bylo 7 pártylistů. Když jsem začal ručně do tabulek vypisovat, jaké hudební žánry byly avizovány, a že se budou na freepárty hrát, vypočítal jsem, že takový způsob analýzy by trval víc než sto hodin. Jelikož jsem tyto seznamy měl uložené v počítači jako internetové offline stránky, obrátil jsem se s požadavkem na mého kamaráda informatika.

Data získané z offline verze seznamů oznámení ze stránky tekway.cz byly uspořádané do databáze, přičemž většina dat byla importována do databáze programem PSPad editor v programovacím jazyku PERL. Jelikož jednotlivé názvy hudebních žánrů nebyly do seznamů zapisovány stejně, ale v různých

variantách a obměnách, čistě počítačové zpracování nebylo bezchybné. Databázi jsem tak musel ještě manuálně korigovat, což byl však jenom zlomek času, který jsem odhadoval při čistě manuálním zpracování.

Setkal jsem se ještě s jedním technickým problémem, když jsem dělal transkripci hudební nahrávky, kterou jsem disponoval ve formátu mp3. Problémem zápisu nahrávky do grafické podoby bylo její vysoké tempo. Standardními programy pro editaci audio nahrávek jsem sice nahrávku dokázal zpomalit natolik, abych byl schopný ji zapsat, ale zpomalením se snížila výška všech nástrojů natolik, že je na některých místech nebylo možné rozeznat. Tak jsem k editaci použil počítačový program Abelton 8, za pomoci kterého jsem nahrávku dokázal zpomalit, a zároveň tento program dokázal zachovat původní výšku zvuků nástrojů.

### **1.3 Hodnocení kvality výzkumu**

Jan Hendl uvádí v knize *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace* z roku 2005 kritéria validity podle Lincolna a Guby. Podle těchto metodologů existují kritéria, na základě kterých je možno určit míru validity výzkumu.

Prvním kritériem je důvěryhodnost. „Jde o to dokázat, že předmět zkoumání byl přesně identifikován a popsán.“ ( Hendl 2005: 339 ) Na různých úrovních jsem podle svého uvážení věnoval dostatečný čas na to, abych obsáhl koncepty, které lidé v rámci protikultury freetekno sdílejí. Tento čas byl dostatečně dlouhý i na to, abych testoval falešné informace. Pravidelně jsem konzultoval moje pracovní hypotézy s lidmi, kteří se neúčastnili výzkumu. Tyto konzultace jsem vedl hlavně se studenty humanitních a přírodovědných oborů. Analyzoval jsem také negativní případy jako například to, že jsem na freepárty slyšel hrát písničky, které nejsou vlastní kultuře freetekna. Moje pracovní hypotézy jsem konzultoval s lidmi, kteří se identifikují s protikulturou freetekna. Také jsem využíval u některých pracovních i konečných hypotéz, triangulaci nebo vícenásobnou triangulaci, kdy jsem formuloval hypotézy na základě zúčastněného pozorování, formálních a neformálních rozhovorů, analýzy vizuálních a audiovizuálních zdrojů nebo elektronických zdrojů. Prováděl jsem datovou triangulaci, jak ji rozumí Hendl. Používal jsem různé datové zdroje v různých časech, u různých osob a na různých místech. Také jsem se věnoval implicitní a explicitní triangulaci.

Druhým kritériem je přenositelnost. „Přenositelností se myslí možnost využít závěry z daného případu pro jiný případ, který se mu podobá.“ ( Hendl 2005: 339 ) V eseji jsem se zabíral specifikami

protikultury a teoretickým uchopením. I závěry je možné přenést na jiné studie ohledně protikultury.

Třetím kritériem je hodnověrnost. Tu zaručuje triangulace.

Čtvrtým kritériem je potvrditelnost, objektivita celé studie. Doufám, že se kritéria potvrditelnosti zhostí vedoucí práce, oponent a komise.

#### **1.4 Etické otázky výzkumu**

Když jsem prováděl formální rozhovory, vždy jsem si vyžádal informovaný souhlas, který mi umožnil nahrávání a uveřejňování získaných rozhovorů v bakalářské práci. Jednalo se o pasivní souhlasy. Nedával jsem podepsat účastníkům rozhovorů příslušný dokument, protože s nimi mám důvěrnější vztahy a setkávám se s většinou z nich pravidelně i po provedení rozhovorů. S ostatními udržuji alespoň kontakt za pomoci elektronické pošty. Všem účastníkům jsem zaručil anonymitu, a tak jména používaná v této studii nejsou jejich občanská jména.

## **2. Popis „zevnitř“: Verbal snapshot Andělka 2008**

Dne 24. července 2008 mi zavolala moje informátorka Alena, že se bude konat freepárty na Andělce<sup>[5]</sup>. Freepárty je událost, kde jsou v nejhustší formě zastoupeny koncepty protikultury freetekno. Alena mi navrhla, abych šel s ní, že to bude pořádná „rychta“ a že mě seznámí s lidmi od soundsystému Pess, se kterými během středoškolských studií jezdila na freepárty a technivaly, festivaly lidí identifikujících se s kulturou freetekno. Také s nimi příležitostně působila jako VJka, což je označení pro člověka, který dělá videoprojekci. Tato nabídka mi umožnila zjistit, jak to na technivalu chodí, po tom, co jsem z prvního zbaběle utekl.

Spojil jsem se s mým fotografem a dohodli jsme se, že z Prahy do Liberce pojedeme autobusem. Poté z Liberce do nejbližší vesnice vlakem a dál pěšky na určené území. Informace o této akci jsem sbíral už asi dva týdny před konáním této freepárty, a to hlavně na internetovém portálu tekway.cz, kde byl

umístněn černobílý leták. Na něm byl výčet soundsystémů, které budou hrát, informace o možnosti parkování, datum konání, region konání - Severní Čechy - ne konkrétní místo a dvě telefonní čísla, kde bylo možné získat další informace o lokaci. Na rubu letáku stálo, jak se lidé nemají chovat, a čeho se mají vyvarovat. Na tomto internetovém portálu se také diskutovalo o tom, kdo by mohl někoho zavést autem anebo o tom, kde se tato akce vlastně koná.

Když jsme přijeli 25. července na liberecké vlakové nádraží, procházeli kolem nás skupinky teknařů. Nejčastěji na sobě měli maskáčové kalhoty nebo kraťasy a černobílá trička s motivy, které jsou vlastní kultuře freetekna. Pro tyto motivy byly charakteristické například vyobrazení reproduktorů, spirál nebo lidí, kteří měli v těle implantované technologické prvky jako například plošné spoje. Spíš vypadaly jako roboti s lidskými rysy. Lidé na nádraží měli viditelné piercingy, tunely - náušnice tvaru kruhu přestřčené přes ušní lalůčky, dredy - účesy, kdy vlasy jsou upraveny do tvaru kabelů, „číra“ - vlasy upravené do tvaru „pily“, odbarvené vlasy křiklavých barev, tetování, batohy, krosny a mikiny s kapucí. Nádražím se táhnul marihuanový zápach.

Nastoupili jsme do vlaku a v našem vagonu sedělo asi dvacet teknařů. Popíjeli pivo a víno. Jeden pár se kontrolora jízenek zeptal, zda jedou správně, když chtějí jít na freepárty na Andělku. Ten jim poradil, aby si ještě připlatili, což jsme také udělali. Když jsme vystoupili na nádraží Višňová - Filipovka, vystoupilo taky asi sto teknařů, a jelikož si Alena přesně nepamatovala cestu, vydali jsme se za ostatními.

Asi po půl hodině cesty na sever od nádraží jsme zaslechli dunivý zvuk a za dalších dvacet minut jsme uviděli v dálce dodávky, kamiony a auta. Z tohoto místa se valily různé zvuky, které jsem nebyl schopen identifikovat jako nějakou určitou hudbu. Byla to spleť zvuků mnoha soundsystémů. Alena mi pořád vyprávěla, jak skvělý to tady bylo před šesti lety, když tady byla, a že se moc těší. Za chvíli jsme narazili na odbočku, kde stálo policejní auto a čtyři příslušníci. Pozdravili jsme se a my postupovali dál.

Andělka byla vzdálená jeden a půl kilometrů od polských hranic a na toto rozsáhlé území se dalo vstoupit z různých možných stran. Území nebylo ohrazené plotem nebo jiným prostředkem. Příjezdová cesta pro auta byla jenom jedna, a za vstup na území autem vybírali rezidenti z přilehlé vesnice sto korun. My jsme šli po lesní příjezdové cestě, která se táhla asi ještě tři sta metrů směrem k velké louce. Podél této cesty parkovala auta s českými, německými, holandskými, britskými a francouzskými poznávacími značkami. V parkování jsem neviděl žádný systém. Kdo se kam s autem postavil, tam stál. Auta byla různých typů a značek. Kromě aut lemovali příjezdovou cestu ještě spící teknaři, kteří neleželi ani na karimatkách, ani ve spacákách, leželi jen tak na zemi. Často byli pokrytí slámou, kterou byla pokrytá celá

louka. Akce začala v pátek a v sobotu odpoledne, kdy jsme dorazili, bylo na louce postaveno celé „město“.

Na začátku louky se vytvořilo stanové městečko, které se však nedrželo jenom v prostoru vymezeného loukou. Plynule přecházelo do stojícího lesa. Stanové městečko tvořily stany, které je možno zakoupit v obchodě, cely a kamuflážové sítě přehozené přes šňůry přivázané o stromy, auta, dále samostatný osobní auta, dodávky, kamiony, autobusy. Tyto vozidla byla často různě upravena a pomalována, jako by si je lidé chtěli ochočit. V jedné straně stanového městečka převažovaly české značky, kdežto na druhé straně evropské v nejsilnějším zastoupení francouzských značek. Stanové městečko nebylo odděleno od prostoru, kde stály soundsystémy. Oba prostory byly propletené a nebylo výjimkou vidět stany nebo vozidla hned vedle soundsystémů. To, že jsem tento prostor označil jako „stanové městečko“, bylo jen na základě vyšší koncentrace stanů a dopravních prostředků než v jiných částech areálu. Všude byl cítit zápach marihuany a nafty.

Celou louku protínala „hlavní tepna“, kterou vyjezdila auta a vyšlapali lidi za jeden den. Z ní se rozvětvovaly vyšlapané cestičky, které však po třech dnech splynuly v nerozlišenou zemitou hmotu pokrytou slámou. Soundsystémy hrály velmi hlasitou hudbu, už když jsme tam odpoledne přišli. Tlak zvuků jsem pociťoval celým svým povrchem těla i z velké vzdálenosti. I když jsem slyšel různé žánry elektronické taneční hudby jako tekno, jungle, drum and bass, hardtek, hardcore, breakbeat nebo psytrance, všechny spojovalo typický rytmický charakter, periodický repetitivní beat<sup>[6]</sup> a důraz na hluboké frekvence. Hudba měla vysoké tempo, které se, jak jsem zjistil později, k večeru zrychlovalo. Zvuky, které používaly jednotlivé hudební žánry, nebyly na první poslech vytvořené za pomoci akustických nástrojů. Zvuky zněly spíš jako zvuky mobilních telefonů s před deseti lety nebo jako zvuky hracích automatů. Zněly elektronicky.

Začali jsme hledat soundsystém PESS, abychom se pozdravili s jeho členy. Cesta napříč loukou trvala asi patnáct minut, kde jsem napočítal něco přes dvacet soundsystémů, které tvořili čtyři až čtyřicet reproduktorů, přilehlé dopravní prostředky, projekční plátna, světelnou techniku a bar. Dále jsem viděl velké stany, které vypadaly jako tzv. „šapitó“ od cirkusu. Lidé se tam chránili před spalujícím sluncem a kolem byla opět auta a na nich přehozené velké cely a vojenské sítě.

Na okraji louky jsme našli náš soundsystém. Byla to stěna vytvořená z reproduktorů různých velikostí, výkonů, značek a dekorací o rozměru asi deseti metrů do šířky a pěti metrů do výšky. Alenka ho poznala podle vzorů a dekorací. Před soundsystémem stálo asi dvacet lidí, kteří se pohupovali do rytmu

tekna, kouřili a popíjeli pivo. Od soundsystému byli vzdáleni několik centimetrů, dokonce se ho někteří i dotýkali a pokládali si na reprobedny piva a jiné pití. Lidé, kteří věnovali systému pozornost, stáli nejdál asi deset až patnáct metrů. Po jeho levé straně stál bar, který patřil k soundsystému, na pravé straně stálo nákladní vozidlo a za ním zesilovače, gramofony, mnoho kabelů. Také tam stál DJ, který se schovával pod malou stříškou, která se skládala z cely a kovové konstrukce.

Alena nás zavedla za dodávku, kde stáli dva kluci kolem dvaceti let. Pozdravili se s nimi, byli to „kluci od systému“. Nebyli to původní členové, ale „prý se to kolem systému často střídá“. V neformální atmosféře jsme se seznámili a nabídli nám vodku a jointa. Zatímco Alena šla najít svou kamarádku, já a můj fotograf jsme si pomocí rukou povídali a nabídli nám, že si u nich v dodávce můžeme nechat batohy, že se nemusíme bát, nikdo to neukradne. Alena se vrátila bez kamarádky, ale s pitím. Společně jsme si začali povídat o tom, kdo má rád jakou hudbu, komu se líbí jaké dekorace, co dělali v noci a co děláme v běžném životě my.

Začalo zapadat slunce a moje informátorka navrhla, abychom se šli projít a cestou koupit „něco dobrýho“. Jak jsem zjistil, „něco dobrýho“ označuje drogy halucinogenní povahy. Překvapilo mě, že prostor, do kterého jsme odpoledne vstoupili, se k večeru změnil. Volná místa na louce zaplňovaly nově přichozími soundsystémy, lidmi, psy a odpadky. Zápach byl stále stejný, marihuana a nafta z elektrických agregátů, osvětlení se změnilo. Systémy začaly zapínat stroboskopy, lasery a scannery, nebo videoprojekce. U jednoho soundsystému jsem si všiml, že vedle něho jsou postaveny sochy vytvořené z kovových součástí, které vypadaly jako brouci, nebo spíš „tekno - brouci“. Dostali jsme se do části s vysokou koncentrací Francouzů a Alena prohlásila, že tu je to, co hledá. Anglicky se začala ptát od auta k autu, jestli nemají nějaký „krystal“ - MDMA nebo „tripy“ - LSD. První kluk jí nabídl ketamin, ale ten odmítla. Ale hned u druhého kluka uspěla. Jelikož „tripů“ kupovala víc, cenu sjednávala. Ještě jí vysvětloval, že nejsou nějak extrémně silné, a já jsem si s ním začal povídat. Za chvíli vyplulo na povrch, že je tady s jedním francouzským soundsystémem a od června cestuje po Evropě a hlavně po České republice, protože v jiných státech jako Německo, Francie, Anglie, Holandsko jsou velké problémy s pořádáním freepárty a kočovným způsobem života. Často prý na takových akcích zasahuje policie a že tady s tím není až tak velký problém. Po ukončení freepárty na Andělce spolu se systémem pojedou do Portugalska, kde se bude konat festival Boom off, což je protějšek komerční psytrancové párty Boom, kde se vstup vyšplhá až na dvě stě eur. Vstup na Boom off je zdarma obdobně jako na freepárty na Andělce.

Alence se asi půl hodiny po aplikaci neuvěřitelně rozšířily zorničky a začala komunikovat spíš neverbálně než verbálně. Pořád se zastavovala u soundsystémů, až jsem ji ztratil z očí. Zůstal jsem jenom

s fotografem. Po cestě jsme našli asi dvaceti metrový zástup přenosných toalet, ale účastníci se neostýchali a svoji potřebu vykonávali tam, kde se právě korzovali lidé, takže druhý den jsem registroval další zápach.

Až do rána, kdy začalo svítat, jsem postával před soundsystémy a sledoval videoprojekce. Na nich se lidé pohybují nebo tančí a křikem povzbuzují hudbu. Před většinou systémů stály skupinky lidí, kteří většinou tančili individuálně a na místě. Dále se lidé koncentrovali před bary a jinak po celou noc proudili z místa na místo. Největší koncentrace lidí byla před největšími soundsystémy a v rámci každého systému co nejbliž před reprobednami. Sledování bylo obtížné na koncentraci, protože působením stroboskopu jsem viděl všechno doslova rozsekaně. Ale stroboskop byl takřka u každého systému a ty se navzájem prolínaly, což ve mně i v mém fotografoví vyvolávalo pocit, že se všechno, včetně půdy, hýbe. Navíc celý prostor zbarvovaly do všech barev scannery a lasery. Ke shlédnutí u jednoho systému byla i fire show. Jedna holka a kluk točili řetízky, jejichž konce byly zapáleny. Točením do rytmu vedle stojícího soundsystému vytvářeli rozličné figury a tvary, které variovaly. Kolem nich se shromáždilo mnoho lidí, aby se podívali. Reprobedny soundsystémů a hlavně „šneky“ - ozvučnice basových a subbasových reproduktorů byly pomalovány periodicky uspořádanými pásy černé a bílé, podobně jako přechody pro chodce. Do některých stěn systémů byly včleněny staré televizory, které byly buď nefunkční anebo v nich běžel stejný obraz jako na projekčním plátnu. Kromě televizorů se v soundsystémech vyskytovaly i předměty jako volně zavěšený lustr z obývacího pokoje nebo dětská panenka s vytrhanýma vlasy. Tyto předměty neměl každý soundsystém, spíš šlo o individuální snahu každého systému. Reprobedny sloužily i jako odkladiště na osobní věci, například na malé batohy, pitnou vodu anebo pivo. Vedle systémů, rovnou na nich, anebo jako ochranné vrstvy barů, které nabízeli jídlo a pití, sloužily pomalované plachty, které měly obdobné motivy, jak bylo možné vidět na tričkách účastníků. Černobílé vyobrazení reproduktorů, nejčastěji včleněné do obrázků člověka „vylepšeného“ mechanickou rukou nebo nějakou technologií anebo jen střídavé černobílé pásy, které byly různě zakřiveny a ohnuty, různé grafické vyobrazení čísla 23 a v neposlední řadě černobílé spirály. Těch bylo asi nejvíc. Ty byly namalované na soundsystémech, plachtách, tričkách, opakovaly se ve videoprojekcích nebo byly namalovány černou barvou na bílém kruhovém podkladu, a dokonce se některé i za pomoci malého motoru točily. Žádnou z těchto věcí jsem nikdy neviděl v obchodě, protože si je lidé vyrábějí sami, a jak mi během večera předvedli, jsou na ně dost hrdí. Účastníci mohli mít patnáct až padesát let a žádné pohlaví výrazně nepřevládalo nad druhým.

Během noci jsem potkal Alenu. Ta mi začala vyprávět, že nikdy v životě neviděla krásnější noční oblohu. Skutečně byla krásná, ale zdálo se mi, že Alena je někde „radikálně“ jinde. Napadlo mě, jestli



jsme na tom stejném místě. Když jsem se zapovídal s kolem jdoucím klukem, který si ode mě vyžádal cigaretu a který se mi svěřil, že „zbaštil papír“ - aplikoval LSD, jsem si uvědomil, že tomu asi tak skutečně je, protože mě vzal k jedné plachtě, na které byly černobílé zakřivené pruhy, a říkal, že ho ta plachta skutečně vtahuje a že se cítí jako na housenkové dráze. Kromě toho mluvil o tom, že se všechno kolem vlní, jako by to bylo živé, a že všechno mění barvy. Pak když začalo svítat, začal nadávat, že slunce vychází tak časně a že světlo mu „ruší stavy“ po tom, co „zbaštil papír“.

Kolem šesté ráno jsem vyhledal soundsystém, kde jsme měli odložené věci, no jelikož byla dodávka zamčena, lehnul jsem si jako několik ostatních lidí jen tak beze všeho pod ní. Když jsem se odpoledne vzbudil, soundsystémy nepřetržitě hrály dál. Vedle mě ležel můj fotograf, Alena a lidé od soundsystému PESS. Začali jsme snídat. Neznámí lidé nám nabídli jídlo a pití, stále si dělali legraci z jednoho kluka, který „byl v noci moc...“. Byla neděle a já jsem si všiml, že pozdě odpoledne většina soundsystémů vypnula zvuk. Když jsem se ptal proč, dostalo se mi odpovědi, že v blízké vesnici je mše, a organizátoři, kteří pronajímali louku, slíbili starostovi, že se to během mše na hodinu vypne. I když se soundsystémy vypnuli, v hlavě jsem pořád dokola slyšel repetitivní údery, beaty, a jak mi řekli i ostatní, tak oni také.

Odpoledne lidi spíš polehávali, nebo postávali před soundsystémy, někteří žonglovali nebo točili řetězy bez zapálených ohňů. Povídali si, kouřili jointy a pili alkohol. Opět byly vypnuté stroboskopy i jiná osvětlovací technika. Před francouzským systémem se naháněly děti a stříkaly se vodou. Dokonce jsem potkal skupinku turistů oblečených v obleční a lá Bushman, která nosila na prsou visačky se svým jménem a názvem turistické organizace, která jim asi zabezpečovala prohlídku „safari“.

V pondělí ráno jsem si zabalil věci a odjel s mým fotografem. Alena odjela do Liberce a my jsme měli namířeno vlakem do Prahy. Každý pohyb vlaku ve mně vyvolával zvukové představy periodického repetitivního beatu, kterých jsem se zbavil až druhý den večer.

### **3. Teoretické ukotvení bakalářské eseje**

#### **3.1 Kultura a pluralistická společnost**

Zakladatel francouzské strukturalistické antropologie C. Lévi-Strauss říká, že „být člověkem znamená pro každého z nás patřit k určité třídě, společnosti, národu, k určitému kontinentu a k určité civilizaci". ( Lévi-Strauss 1966: 275 ) Ale tím, že člověk patří do nějaké třídy nebo společnosti, vyčleňuje se tak vůči jiným. Tak lidé, jak se zmiňuje Václav Soukup, český teoretik kultury a sociální a kulturní antropologie ve své knize *Přehled antropologických teorií kultury* z roku 2004, ve všech společnostech konceptualizují sociální svět v pojmech „my" a „oni". Obdobně když francouzský historik Fustel de Coulanges v knize *Antická obec* z roku 1998 pojednává o starých národech Řeků a Římanů, říká, že do rodiny patřili jenom ti, kteří vyznávali domácí náboženství. Nikdo jiný se kultu nemohl účastnit, byl považován za cizince. Starověcí Řekové a Římané se dokonce vyčleňovali vůči těm, kteří nebyli Řeky a Římany, nazývali je „barbary". Když Kryštof Kolumbus poprvé vstoupil na pevninu Nového světa, myslel si, že se vylodil v Indii, a proto domorodé obyvatelstvo označil jako Indiány. Taky se vůči nim vyčlenil tím, že je pojmenoval.

### **3.2 Kultura a protikultura**

Na to, aby byl člověk nositelem nějaké kultury, musí projít procesem enkulturace. Člověk, který se narodí do určité kultury, absorbuje ideje, očekávání, hodnoty, postoje, plány, postoje a instrukce, které moderují a usměrňují jeho chování. Nevybere si. „...řečeno nevhodněji, vede nás to k závěru, že neexistuje žádná lidská přirozenost, která by byla nezávislá na kultuře." ( Geertz 2000: 62 ) A Ernest Gellner, filosof, sociolog a antropolog, který strávil dětství a podzim svého života v Čechách, vysvětluje v knize *Meč, pluh a kniha* z roku 2001, že „ústředním faktem je a zůstává, že musíme žít v nějaké kultuře a s její pomocí (i když to je synkretická nebo klouzavá kultura, tj. taková, která je brána vážně v různé míře podle kontextu). Žádné společenské setkání, žádné jídlo ani žádné vytvoření nebo potvrzení lidských vztahů si nelze představit bez nějakého idiomu, určujícího scénu omezujícího očekávání a stanovujícího práva a povinnosti." ( Gellner 2000: 189 )

Tedy každý, chtě nechtě, je v nějaké kultuře. Ale podle Gellnera se v moderní společnosti na rozdíl od tradiční „kultura nyní téměř poprvé stává viditelnou (lidé si nyní uvědomují, že mluví v próze) a navíc začíná být i předmětem úcty, dokonce uctívání a tentokrát si to sama uvědomuje." ( Gellner 2000: 189 ) Toto tvzení vypovídá na jedné straně o tom, že kultura je v moderní společnosti, což česká společnost určitě je, viditelná. Lidé si tak uvědomují hodnoty, ideje a postoje. Na druhé straně „viditelná" kultura nemusí být jenom předmětem úcty a uctívání, ale i předmětem pohrdání anebo nespokojenosti. Soukup říká, že v dnešní postmoderní době jsme svědky zrodu multikulturního světa v důsledku existence masmédií, rozvoje cestovního ruchu a migrace obyvatelů třetího světa do zemí západní a střední Evropy.

A skutečně. Už i babička v Hudlicích[7] nakupuje v čínském obchodě s potravinami, a dokonce má na výběr, jestli jít k jednomu nebo druhému. Ale kromě toho, že se potýkáme s nositeli jiných, „exotických“ kultur jako jsou Číňané, Arabové nebo Indové, tak „charakteristickým rysem současného vývoje moderních společností je navíc nárůst sub-kultur a kontrakultur, které umožňují v rámci jedné kultury rozvíjet nové alternativy způsobu života.“ ( Soukup 2004: 7 )

V rámci jedné kultury existují tedy subkultury anebo kontrakultury. Gellner vysvětluje existenci kontrakultury v západní pluralistické společnosti tím, že:

„Je tu značně rozšířený pocit "rozčarování", nedostatek nějakého uspokojivého příběhu světa. Značná část intelektuálního života této společnosti je věnována kvetoucímu průmyslu "novému očarování", obstarávání ideologických výrobků, jejichž cílem je to vše zvrátit a obdařit život "smyslem". Výrobky tohoto průmyslu velice rychle zastarávají. Módy se střídají značnou rychlostí, téměř od desetiletí k desetiletí.“ ( Gellner 2001: 201 )

„Společnost vytváří aktivní protikulturu mnohem větší v dobách prosperity než v obdobích, kdy na sebe skutečná obava z (relativní) nouze upíná mysl potenciálních konvertitů. Tato protikultura bývá někdy značně chaoticky revoluční a násilná, jindy zase kvietistická a zaměřená na pokojné stažení se ze světa. Přívržence získává většinou mezi mladými a méně úspěšnými členy blahobytnějších vrstev společnosti. Pokud se blahobyt ještě zvýší, pokud vzpomínka na jeho absenci bude čím dál vzdálenější a nastane opravdová přesycenost, pak se člověk vskutku může ptát, zda se protikultura tohoto druhu nestane natolik virulentní, aby způsobila skutečný rozvrat.“ ( Gellner 2001: 201 )

Jaký je ale vztah kultury a protikultury? Terence Hawkes se ve své knize *Strukturalismus a sémiotika* z roku 1999 věnuje ideologickým východiskům C. Lévi-Strausse, o kterých říká, že inspirován moderní lingvistikou vytvořil metodu, za pomoci které vysvětluje složky kulturního chování z hlediska kontrastních vztahů, binárních opozic, „které jsou mezi nimi, takže vytvářejí struktury analogické fonologické struktuře jazyka.“ ( Hawkes 1999: 28 )

„( Lévi-Strauss ) Vyšel přitom z předpokladu, že prvek systému nemá sám o sobě žádný smysl, ale nabývá jej tím, že vystupuje v opozici ve vztahu k jiným prvkům: „Jednotlivé členy nemají nikdy význam samy o sobě, jejich význam je opoziční a je z jedné strany závislý na historii a kulturním kontextu a z druhé strany na struktuře systému, v němž je jim dáno figurovat.“ „Opozice se tak stává kódem, který umožní odhalit významy zkoumané sociokulturní struktury.“ ( Soukup 2004: 135 )

A nadto Lévi-Strauss uvažoval, že samo lidské myšlení uchopuje svět v binárních opozicích. A jelikož jsou to lidé, kteří jsou vedeni kulturou, a pro které je v moderní společnosti kultura viditelná, můžou se vůči ní vymezovat. Protikultura je právě protikulturou proto, že je proti kultuře. A tím, že se vymezuje, nabývá tak protikultura kontury a kultura, vůči které se vymezuje, také. Avšak kultura je velký pojem. Protikultura se nevymezuje vůči ní celé, ale vůči hodnotám, idejím a postojům, které ji konstituují. A vymezováním proti nim nabývají obrysy jak hodnoty protikultury, tak i kultury, vůči které se protikultura vymezuje. Tak například freetekno jako příklad protikultury se nevymezuje vůči celé české kultuře tak, jak ji charakterizuje Ladislav Holý metaforou, kterou nese i název jeho knihy *Malý český člověk, velký český národ* z roku 2001.

Na to, aby se protikultura vůči něčemu, kultuře, vymezila, musí tady existovat tato kultura již dřív. A dále, protikultura, aby se vymezila, musí tak uskutečnit pomocí hodnot, idejí a postojů. Musí se odlišit, být jiná. Pro tyto hodnoty, postoje, ideje, kterými se protikultura vymezuje vůči hodnotám, idejím a postojům kultury, zavádím pojem *jinakost*.

Napadá mě ještě otázka, jak se má taková protikultura k *jinakosti*. Jsou všechny hodnoty, ideje a postoje protikultury obsáhnuty jenom v *jinakosti*? Ne. Protikultura se vymezuje vůči hodnotám, idejím, postojům nějaké kultury, ale ne vůči všem. Protikultura může sdílet mnohé hodnoty s kulturou, vůči které se vymezuje. A dále, kultura není pevná jako diamant, je dynamická a proměnlivá v čase a prostoru. A i když v počátcích je protikultura nasycená spíš hodnotami, idejemi a postoji, které jsou vlastní hodnotám, a postojům *jinakosti*, proměnlivostí v čase a prostoru může nabývat i jiných kontur, které nutně nemusí být vlastní *jinakosti* protikultury, ale protikultura této hodnoty tvoří. Kultura moderuje lidské chování, ale toto lidské chování má taky vliv na kulturu. Pod tímto vlivem se může v sobě dál třístit. Dokonce se může stát, že protikultura ztratí svou *jinakost* a tím i svůj charakter protikultury. A ještě i sama *jinakost* může vlivem proměnlivosti času a prostoru měnit předměty svého

vymezování reagovat na nové podněty, a zároveň si uchovávat svůj charakter vymezování se vůči. A aby to bylo složitější, tak protikultura se nemusí vymezovat jenom vůči hodnotám, idejím, postojům jedné kultury, ale mnohých kultur, které na toto vyčleňování reagují, tím dávají nové podněty na opětovnou reakci protikultury, která někdy opět odpovídá nebo mlčí. Kultura se svými hodnotami skutečně není něco stálého, ale věčně proměnlivého.

### 3.3 Hudba jako kultura: teoretický model pro uchopení hudby z etnomuzikologické perspektivy

Alan P. Merriam, americký etnomuzikolog, popisuje ve své knize *The Anthropology of Music* z roku 2000 teoretický model, za pomoci kterého lze metodicky a z pohledu kulturní antropologie a muzikologie zkoumat hudbu. Jeho základní premisu tvoří teoretický koncept, *music as culture*, hudba jako kultura. A tak když Merriam definuje etnomuzikologii, říká:

„...pro mě etnomuzikologie znamená „studium hudby v kultuře“ (Merriam, 1960). Tato definice musí být ovšem důkladně vysvětlena, aby byla dobře pochopena. Implicitně je v ní obsažena myšlenka, že etnomuzikologie se skládá z etnologie a muzikologie a že hudební zvuk je výsledkem lidské činnosti, která je ovlivněna hodnotami, přístupy a přesvědčeními lidí, kteří tvoří určitou kulturu. Hudba nemůže být vytvořena jinak než člověkem pro jiné lidi, a i když můžeme pojmově oddělit hudbu od kultury, ani jedna není bez druhé kompletní. Lidské chování vytváří hudbu, ale je to proces kontinuální. Samotné chování je utvořené k produkci hudby, a tudíž se studium jednoho prolíná se studiem druhého.”[\[8\]](#) [\[9\]](#)

A Merriam dále říká, že „každá kultura rozhoduje o tom, co bude nazývat hudbou, a typy zvuků a chování, které nezapadá do těchto norem, jsou jednoduše nepřijatelné, nebo jsou prostě označovány za něco jiného než hudba.”[\[10\]](#) Není možné izolovat hudbu od kultury. „Hudba může a musí být zkoumána z mnoha pohledů, neboť zahrnuje aspekty historické, psychologické, sociálně psychologické, strukturální, kulturní, funkční, fyzikální, psychologické, estetické, symbolické a další.” [\[11\]](#) Ale jenom deskripce hudebního zvuku v rámci etnomuzikologie nemůže postačovat.

Vytvoření teoretického modelu pro studium hudby předpokládá studium na třech analytických úrovních. Jedná se o úroveň konceptualizace hudby, úroveň chování ve vztahu k hudbě a o úroveň

hudebního zvuku.

Hudební zvuk je produktem lidského chování a Merriam rozlišuje tři skupiny chování. Jde o chování fyzické, které je zapojené do produkce zvuku. Například to, jestli je při tvorbě zvuku vyžadován speciální postoj, nebo napětí svalů. Do této kategorie spadá také to, jaká je fyzická odpověď na hudební zvuk. Další kategorií je sociální chování, které zastřešuje to, jak se chová hudebník nebo nehudebník, poslední kategorií je verbální chování. Toto chování zahrnuje pojmy o samotném hudebním zvuku.

Konceptualizace hudby zahrnuje hodnoty, postoje, ideje, které přestupují hudební systém. Rozumění zvuku jako hudbě se pohybuje v mezích konceptu. Konceptualizace hudby rozlišuje to, co je hudba, jak by měla znít, co je zvuk a co je hluk. Na základě konceptu může být hudební výkon hodnocený, a je-li hudební výkon úspěšný, může koncepty ještě posilnit anebo napadnout a pozměnit. Tak produkt konceptu, lidské chování, které hudbu vytváří, může pozměnit sám koncept a pozměnit i lidské chování.

„Mělo by být zdůrazněno, že části modelu uvedené výše nejsou koncipovány jako různé entity oddělitelné jedna od druhé, ne na jiné než teoretické úrovni. Hudební produkt je neoddělitelný od chování, které ho produkuje; chování naopak může být odlišeno pouze v teorii od konceptů, jež ho podmiňují; a vše je spojeno dohromady skrze učební zpětné vazby od produktu ke konceptu." [\[12\]](#)

Merriam považuje za nejdůležitější koncept právě ten, který vypovídá o tom, co považovat za hudbu, a co za ni už nepovažovat.

„Je logické se domnívat, že pokud takové rozlišení nelze učinit, potom nic takového jako hudba nemůže existovat, neboť buď všechny zvuky budou hudbou, nebo žádný zvuk vůbec nebude hudbou a potom hudba vůbec nemůže existovat. A dále to, co je považováno za hudební nebo nehudební zvuk, určuje podstatu hudby v jakékoliv společnosti. Jestliže jedna skupina přijímá zvuk větru v koruně stromů jako hudbu a jiná ne, nebo jestliže jedna skupina přijímá a druhá popírá kuňkání žab jako hudbu, pak je zřejmé, že pojetí toho, co hudba je a co není, se musí velmi lišit a charakteristicky utvářet hudební zvuk." [\[13\]](#)

### 3.4 Etnomuzikologie a protikultura

Příběh, vyprávění může být konceptem, který zdůvodňuje vznik hudebního nástroje, nebo dokonce to, co za hudbu považovat a co ne. A to je právě koncept, který hudbu v opozici k nehudbě zakládá.

Ale v pluralitní společnosti, kde neexistuje jedno vyprávění nebo jeden příběh, který by diverzifikoval, co je hudba a co není, je to jinak. V multikulturní společnosti, kde existují protikultury, takových konceptů musí existovat víc. Jelikož se chci zabývat jenom jednou protikulturou, a to kulturou *freetekno*, budu se zabývat konceptem, který tuto protikulturu zakládá. Budu se zabývat konceptem *jinakosti*, který zakládá to, co hudba je a co není.

### 3.5 Emická a etická perspektiva

Jelikož je hudba výsledkem chování člověka, který moderuje koncepty, je předmětem, kterému nějak rozumí a který uchopují v pojmech, je základem pochopení kultury právě analýza tohoto hodnocení. Analýza kultury v pojmech, které jsou kultuře vlastní. „Kulturní relativismus tak vede antropology k tomu, aby konkrétní kulturní elementy a komplexy vždy posuzovali v kontextu kultury, která je vytvořila. Kulturní relativismus ale neznamena relativismus morální, neboť ani antropologové nemohou ignorovat mezinárodní měřítko spravedlnosti a morálky.“ ( Soukup 2004: 18 )

Americký antropolog a představitel kulturního materialismu Marvin Harris uvádí ve své knize *The rise of anthropological theory: A history of theories of culture* z roku 1968 rozdělení známé jako emický a etický přístup.

„ Emické výpovědi odkazují k logicko-empirickým systémům, a k rozlišování příznačných, smysluplných, skutečných, správných nebo nějak jinak pokládaných za náležité samými aktéry. Emická výpověď může být falzifikována, když je možné ukázat, že je v rozporu s kognitivním kalkulem, za pomoci kterého relevantní aktér usuzuje, že entity jsou podobné nebo rozdílné, skutečné, smysluplné, příznačné nebo v nějaké jiném smyslu „vhodné“ nebo „akceptovatelné“...“[\[14\]](#)

„ Etické výpovědi závisí na fenomenálních rozdílech, které jsou považovány za vhodné společenství vědeckých pozorovatelů. Etické výpovědi nemůžou být falzifikovány, když se neshodují s pojetím aktéra, co je příznačné, skutečné, smysluplné nebo vhodné.“ [\[15\]](#)

Merriam mluví o emické perspektivě Bohannanovým termínem jako o „lidové evaluaci“, o etické jako o „analytické evaluaci“. „Jinými slovy, lidové a analytické evaluace vycházejí z různých předpokladů, a tudíž i rozdílných povinností. Lidová evaluace je objasněním lidí samotných skrze jejich činy, zatímco analytická evaluace je aplikována pozorovateli a je založena na zkušenostech mnoha kulturami a směřována k širokému cíli - pochopit zákonitosti lidského chování.“[\[16\]](#)

Steffano Mengozzi, původem italský muzikolog současně působící na michiganské univerzitě, upozorňuje na problém pochopení emického a etického přístupu. „Ale důležitým bodem je, že emické a etické není vlastností předmětu. Spíš to jsou příbuzné termíny: nejenom to, co je „emické“ pro jednoho, může být „etické“ pro druhého, ale každá kultura si vytváří zároveň „emické“ a „etické“ formy poznání a chování, které sevřeně spolupůsobí.“ [\[17\]](#)

Tedy na předmět mého zkoumání budu pohlížet z perspektivy emické, abych mohl na jejím základě analyticky vypovědět ostatním o jeho *jinakosti*.

#### **4. *Jinakost* a nehudební aspekty freetekna**

Etnomuzikologie se zabývá na jedné straně hudbou jako kulturou, a na druhé straně studiem hudby v kultuře. To znamená, že se nevěnuje jenom studiu hudby o sobě, ale i nehudebním aspektům, které bezprostředně souvisí s hudbou. A i když je těžiště mé práce v hledání *jinakosti* v hudbě, není myslitelné nezkoumat i nehudební aspekty kultury.

Moje hypotéza je, že *jinakost* zakládá rozlišení mezi hudbou a nehudbou. Ale kdybych měl mou



hypotézu rozšířit, tak *jinakost* také zakládá i nehudební aspekty jako místo, kde se konají freepárty, ikonografii a grafickou tvorbu, ale i jiné aspekty chování. Bytostní charakteristika *jinakosti* je, že se s ní protikultura vyčleňuje svými hodnotami, postoji a idejemi vůči jiným hodnotám, idejím a postojům. Teď budu snažit načrtnout, jak se svou *jinakostí* vyčleňuje protikultura freetekno vůči jiným, a to poukazem na vyčleňování se vůči „klubovému“<sup>[18]</sup> technu a jeho nehudebním aspektem. Subkultura „klubového“ technu mi během mé studie napomáhala jako falzifikátor, protože její hudbu je v mnohých aspektech podobná jako hudba na freepárty, no jako celek se freetekno vůči „klubové“ hudbě vyčleňuje.

#### 4.1 „Klubové“ techno a freetekno

Začnu tím, co pokládám za hodnoty, ideje a postoje vůči, kterým se freetekno vyčleňuje. Tyto vymezující hodnoty budou v největší míře pojednávat na subkultuře „klubového“ technu. Hudba „klubového“ technu se v některých hudebních aspektech podobá na hudbu freetekna, ale freetekno se vymezují v jiných hudebních a nehudebních aspektech vůči „klubovému“ technu.

V rámci mého terénního výzkumu jsem studoval časopisy, internetové stránky a zúčastnil jsem se „klubové párty“.

Klub se nacházel v centru Prahy, kde jsou ceny nemovitostí několikrát vyšší než na periferii. Oproti freepárty, kterých jsem se účastnil, se konaly mimo města, mimo civilizovaný prostor. Byly to louky u malých vesnic, lomy, bývalé atomové bunkry anebo se konaly jen tak uprostřed pole. Některé párty byly legální, což znamená, že pozemek byl řádně pronajatý, anebo se jednalo o ilegální freepárty. V neformálních i formálních rozhovorech mi často lidé říkali, že je to jistá snaha o autonomii. Snaha o vytvoření místa, na které se nevztahují obecná měřítka. Tato svoboda často naráží na vykonavatele zákona, policii.

Když jsem šel na „klubovou“ párty, musel jsem si nejdřív zaplatit za vstupenku 599 korun, což považuji za celkem pěkné jmění. Na freepárty, která se koná ve vnějších prostorech, jsem nikdy neplatil. Freepárty je zdarma, co se mi potvrdilo i při formálních a neformálních rozhovorech. Maximálně se platilo za parkování, které vybíral například majitel pozemku, v případě, že byl legálně pronajatý. Tedy „klubové“ techno je za peníze, a tím podléhá tržní ekonomice, která participuje na státním daňovém systému. Freetekno neparticipuje na státním daňovém systému, co je další projev snahy o autonomii.

Po zakoupení vstupenky do klubu, jsem se postavil do fronty, kde čekali ostatní lidé, až je vpustí. Oproti freeteknu, kde je možné vstoupit na freepárty z kterékoliv strany, je tady přímý rozpor. Na

„klubové“ párty je vstup korigován a přísně ohraničen zábradlím, zatímco na freeteknu je absolutní svoboda vstupu.

Když jsem se dostal ke vstupu do klubu, ozářilo mě nepříjemné světlo, které vycházelo z baterky příslušníka soukromé bezpečnostní služby. Začal na mě řvát, ať postupuji dál a jeho kolega mě začal bez jakéhokoliv mého svolení prohlížet hmatem. Potom, co tento úkon dokončil, mi vytrhnul lístek z ruky a dal mi na něj razítko. Upozornil mě, že na základě tohoto razítka se můžu vrátit do klubu, ale nesmí se mi smazat. Po dvou hodinách bylo smazáno, takže jsem z klubu nevycházel. Na rozdíl od této situace není na freeteknu člověk, který by vstupenku kontroloval, jelikož vstupné neexistuje. Každý je tam sám za sebe zodpovědný.

Když jsem pak pokračoval klubem dál, tak na prostor o takové velikosti bylo nadměrně moc lidí. Sotva jsem mohl projít. Lidé čekali v dlouhých řadách u barů. Jelikož protikulturu freetekna jsem zkoumal ve vnějších prostorech, nikde nebyla nadměrná „lidnatost“, jelikož ani prostor konání nebyl speciálně ohraničen. Byla tam mnohem větší svoboda užívání prostoru.

Pak jsem si šel v klubu objednat pití. Minerální voda stálá 40 korun a pivo také. Podávali se míchané drinky, které byly uváděny jako „exkluzivní“. Číšníci a číšnice byli oblečení v bílých košilích a halenkách, které zářily čistotou. V řadě stáli lidé s upraveným vzhledem, oblečení bylo ve značkovém oblečení. Na freeteknu jsem tak vysoké ceny neviděl. Oproti „klubu“ tam stálo pití o polovinu, nebo třičtvrtě méně. Obyčejná voda byla na některých freepárty dokonce zadarmo. Barmani nikdy nenosili bílé košile, byli oblečení jako ostatní účastníci. Na freepárty nejde o to vydělat co nejvíc peněz.

Když jsem si v klubu objednal, šel jsem dál a všude byly vyvěšené reklamy na mobilní operátory. Na freepárty jsem se nikdy s touto komerční politikou nesetkal. Freetekno je proti komerci. Žádné reklamy na velkých plakátech s informacemi o reklamních a jiných partnerech. Freetekno má ale svoje prostředky, aby účastníci zjistili, kde se akce koná. Většinou je to za pomoci rozšiřování informací přes komunitní internetové fórum, kde vstup do takového fóra vyžaduje pozvánku od někoho, kdo už na tomto fóru zaregistrovaný je. Dalším prostředkem je „zeptání se kámošů“. Tato možnost, na kterou často odkazují organizátoři freepárty, poukazuje na to, že mezi účastníky nepanují anonymní vztahy.

Postupoval jsem dál a uviděl jsem, jak na vyvýšeném místě, jakoby na stupni vítězů, stál DJ. Bylo na něho vidět už zdaleka a z každé strany. Lidé se k němu obraceli a neverbálně s ním komunikovali. Z četby „klubových“ časopisů jsem zjistil, že DJ má pozici jako Bůh. Na freepárty není DJ k nalezení. Je ukrytý za

soundsystémem a lidé se obracejí k němu, ne k DJovi a jeho prestiži.

Bylo asi šest hodin ráno, když se v klubu rozsvítla světla a příslušníci soukromé bezpečnostní služby začali směřovat lidi k východu. Konec. Na freepárty není jasně ohraničen konec párty nějakou hodinou. I když soundsystém vypne zvuk a začne se balit, lidé můžou zůstat na místě bez toho, aby je někdo někam směřoval.

V těchto několika bodech jsem chtěl poukázat na to, jak se protikultura freetekno vyčleňuje proti subkultuře „klubového“ techna. Ale například snahou o autonomii, o svobodu prostoru a snahou o nekomerční a neanonymní vztahy tímto vyčleňováním přesahují meze vyčleňování se vůči „klubovému“ technu. Vyčleňují se i vůči obecnější společnosti, kde přísné tržní, komerční a anonymní vztahy.

Teď ale přistoupím k hledání *jinakosti* v hudbě, která je výraznou dominantou protikultury freetekno.

## **5. O hudbě**

Předtím, než jsem se začal zajímat o kulturu freetekno, myslel jsem si, že na freepárty se hraje jenom jeden hudební žánr, a to tekno. Ale během zúčastněného pozorování, formálních a neformálních rozhovorů, sledování komunitních internetových stránek, sledování specializovaných internetových stránek zaměřených na protikulturu freetekna, sledování audiovizuálních záznamů a prohlížení sortimentu specializovaných vinylových obchodů jsem zjistil, že s freeteknem se pojí diverzifikovaný hudební záběr. Často se mluvilo o žánrech, které účastníci freepárty uchopovali v pojmech jako tekno, hardtekno, hardcore nebo drum and bass. Tyto etnonyma poukazují na to, že i když se o nich mluví v prostředí jazyka českého, jsou anglofónního původu, což poukazuje na to, že tyto žánry české prostředí převzalo. Nebudu se teď zabývat nějakou „evolucí“ hudebních žánrů, ale položím si otázku, co se v České republice hraje na freepárty, co považují její účastníci za hudbu.

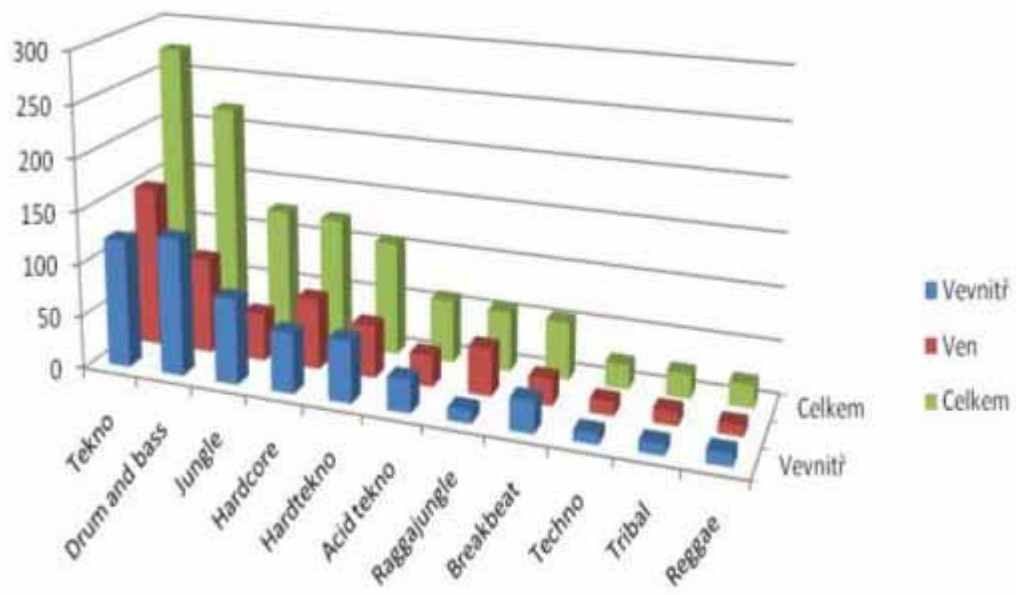
### **5.1 Analýza partylistu stránky tekway.cz**

Na internetových stránkách komunitního serveru tekway.cz, který se specializuje na kulturu

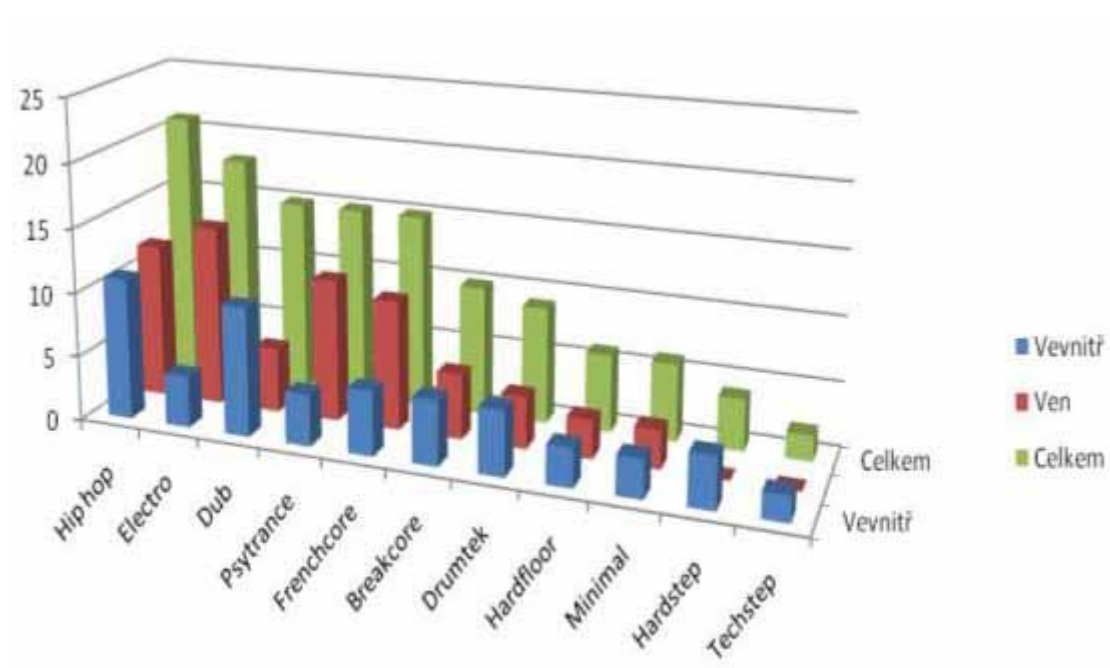
freetekna, jsem zjistil, že je tam pravidelně vyvěšován pártylist. Pártylist je seznam oznámení informujících[19] o konání freepárty. Na základě pártylistů jsem provedl statistický průzkum, kde jsem se zajímal o to, jaké žánry byly na freepárty avizovány v období od června 2007 po konec října 2008. Na jedné straně jsem počítal s tím, že ne všechny freepárty se uskutečnily, ale druhé straně v pártylistu nebyly avizovány všechny. V konečném důsledku jsem dostal obrázek o tom, co se na freepárty hraje, a v jakém poměru jsou zastoupeny jednotlivé hudební žánry, abych objektivněji zjistil, jaké hudební žánry jsou považovány za hudbu.

Výsledky statistického průzkumu jsem zaznamenal v dvou grafech. Statisticky jsem zpracoval 566 freepárty a z tohoto počtu se konalo 301 ( lesy, louky, bunkry ) ve vnějších prostorech a 265 ve vnitřních ( staré výrobní haly, kulturní domy, bary, kluby ) a v grafech jsou uvedeny freepárty z vnějších i vnitřních prostorů. Moje studie je orientována na freepárty, které se konají ve vnějších prostorech, a proto pro další studii považuji za relevantní, údaje týkající se jenom freepárty pod holým nebem. Z počtu 301 freepárty bylo uvedeno, že se na 153 bude hrát tekno, 91 drum and bass, 67 hardcore, 50 hardtek, 45 jungle, 45 raggajungle, 30 acidtekno, 25 breakbeat, 14 elektro, 13 tribal, 13 techno, 11 psytrance, 10 frenchcore, 10 reggae, 10 hip-hop, 6 minimal, 5 dub, 5 breakcore, 4 drumtek, 3 hardfloor. Celkový součet žánrů překračuje počet freepárty. Z toho důvodu bylo pro jednu freepárty avizováno více žánrů.

### **Graf č.1**



Graf č.2



U hudebního žánru techno, jsem někdy nevěděl, zdali jde o tekno nebo o techno, protože tyto dva názvy se mohou zaměňovat. Teknaři používají pro tekno i ozančení techno. Ale vlastně jde o dva odlišné kulturní kontexty. Protikultura freetekno se vyčleňuje právě vůči „klubové“ techno kultuře.

Co ale toto dělení hudby na žánry, které jsou k poslechu na freeparty, znamená?

## **5.2 Emický a etický přístup a žánry elektronické taneční hudby v kontextu freetekna**

Jelikož se nezabývám studiem kultury, například přírodních národů, ale kulturou freetekna, která sdílí

mnoho hodnot s hodnotami české kultury, je hranice mezi emickou a etickou perspektivou velmi úzká anebo o ní není možné vůbec mluvit. Co se týče hudebního zvuku a hudebních žánrů, existují objektivní termíny hlavně z oboru hudební akustiky, na základě kterých je možné některé žánry odlišit. Ale to emické tkví poprvé v tom, na jaké dvě hlavní skupiny se žánre elektronické taneční hudby rozlišují. Takové rozlišení by dokázal udělat i hudebně vzdělaný člověk nebo člověk, který má vyvinutý smysl pro rytmické cítění. Ale emická perspektiva v rámci kultury freetekna je skrytá v tom, že se na toto rozlišení klade důraz a uvažuje ve specifických kategoriích, které uvádí americký muzikolog Mark J. Butler v knize *Unlocking the groove* z roku 2006. Ten poukazuje na rozdělování elektronické taneční hudby následovně:

„ Fanoušci a muzikanti často rozdělují elektronickou taneční hudbu do dvou velkých kategorií na základě jejich rytmických charakteristik. (...) Na základě dvou nejobvykleji používaných termínů v tomto diskurzu, popíšu tyto kategorie jako „breakbeat-driven“ a „four-on-the-floor“. Druhý termín pochází z rocku, kde bubeník hrající na bubny musí stlačit chodidlem pedál na basovém bubnu ( „kick drum“ ) čtyřikrát v rámci taktu, aby zahrál čtyřčtvrtovou figuru. Výsledkem je konstantní sled čtvrtových not basového bubnu , což je rozlišujícím prvkem žánrů „four-on-the floor“, a tento termín se používá v rámci elektronické taneční hudby, i když jediné nohy, co dupou na zem, jsou nohy tanečníků.“ [20]

„...breakbeatové rytmy mají tendenci nezvýrazňovat silné beaty, místo toho umísťují výrazné akcenty na rytmicky slabé místa.“ [21]

Butlerov „breakbeat-driven“ beat budu překládat jako „zlomený“ a „four-on-the-floor“ jako „rovný“ beat. Na základě toho, který typ beatu je v žánru dominantní, je možné rozdělit žánry se „zlomeným“ a s „rovným“ beatem.[22] Abych to ještě přiblížil, tak „rovný“ beat můžu přirovnat k čtyřem periodickým úderům, například o stůl, kdežto „zlomený“ beat by měl mít v rámci čtyř dob rozčleněné údery synkopicky. Takové rozdělení, na které se klade důraz v rámci kultury freetekna, vypadá následovně.

Žánry obsahující „zlomený“ beat: Jungle, Drum and Bass, Raggajungle, Drumtek, Breakbeat, Breakcore. Mezi žánre obsahující „rovný“ beat patří: Tekno, Hardtekno, Tribal, Hardfloor, Hardcore, Frenchcore, Acid tekno, Drumtek[23], Minimal, Electro, Techno.

Reggae, dub, hip-hop a psytrance jsem do výše zmíněných kategorií nezařadil, protože tyto žánry se



od ostatních výše zmíněných odlišují. Reggae a dub se odlišuje od ostatních výrazně pomalejším tempem, existenci zpěvu, způsobem jak se tvoří, neuvažuje se o nich v těchto kategoriích a kulturně-historickým kontextu[24]. Hip-hop je se taky výrazně odlišuje pomalejším tempem, existencí rapu - mluveného slova, nebo zpěvu a kulturně-historickým kontextem[25]. Na freeparty se nehraje v noci a jedná se spíš o chillout[26]. Chillout je hudba pomalejšího tempa, nemusí nutně obsahovat elektronicky generované zvuky nebo digitálně editované zvuky, hraje se přes den. Lidé si při poslechu chilloutu mají oddechnout od jiných rychlých žánrů. Existence chilloutu na freeparty není nutnou podmínkou toho, aby se o freeparty jednalo.

Psytrance se sice tempem a absencí vokálů podobá teknu, ale liší se kulturně-historickým prostředím, ale patřil by mezi žánry s „rovným“ beatem. Reggae, dub, hip-hop a psytrance se po hudební stránce objektivně liší a dokáže je z poslechu rozeznat každý, kdo obsáhne jejich základní hudební nebo kulturní charakteristiky. Mimo toho, majoritní skupina lidí[27], která chodí a navštěvuje místa, kde se hraje výlučně reggae, dub, hip-hop nebo psytrance, je jiná, než majoritní skupina lidí, která navštěvuje freeparty. Tyto žánry nejsou nutnou součástí freeparty, nebo jinak, když by se na freeparty nevyskytovaly, pořád by se jednalo o freeparty.

Jednotlivé žánry, které jsem rozčlenil do kategorií se „zlomeným“ a „rovným“ beatem jak už jsem se zmínil charakterizovat na základě toho, že je možné je uchopit v termínech vlastních hudební akustice nebo zvukovým režisérům. Tak například acid tekno objektivně obsahuje basovou linku, která je vytvářena na elektronickém elektrofoně, kde je zvuk vytvářen čistě elektronicky, na instrumentu, který se nazývá Roland TB - 303 Bassline[28]. Tento nástroj má charakteristický zvuk, který poukazuje na to, že se jedná o acid tekno. Hardcore obsahuje basový buben, který má charakteristicky rozšířenou[29] amplitudu tak, že zní jako „přeslech[30]“. Ale například, jak rozlišit hardtekno, hardfloor, frenchcore a tribal, jsem nezjistil. Když jsem poslouchal nahrávky s tímto označením neslyšel jsem nic, na základě čeho by je bylo možné rozlišit. Ale o hardtekne mi účastníci a DJi říkali, že je to „tvrdší“, „drsnější“ a „rychlejší“ žánr a například frenchcore je „melodičtější“.

V rámci hudby se „zlomeným“ beatem existují mezi DJmi a účastníky asi největší rozepře ohledně toho, co považovat za jungle a co za drum and bass. Někteří mezi těmito žánry nevidí rozdíl a názvy libovolně zaměňují. Rozdělení na jungle a drum and bass je předmětem diskusí. Jiní mezi těmito žánry rozdíl vidí a nešli by tancovat na drum and bass, protože se jim líbí jungle a *vice versa*. Proto budu dále používat označení jungle/drum and bass. Beakcore uměl rozeznat velký počet lidí, což jsem zjistil hlavně

během neformálních rozhovorů. O breakbeatu říkají, že je pomalejší.

Z emické perspektivy jsem vyrozuměl, že nejdůležitější rozdělení je na hudbu se „zlomeným“ a „rovným“ beatem a chilloutem. Účastníci si vybírají freepárty podle toho, jestli žánr, který se tam bude hrát, bude zapadat do jedné z těchto dvou kategorií. Často se však na freepárty hraje hudba se „zlomeným“ i „rovným“ beatem, takže někdy nejde odlišit, který žánr je oslovuje víc a jestli vůbec. Během formálních i neformálních rozhovorů jsem se setkával s tím, že hudební žánr nebo hudba vůbec není hlavní motivací jejich účasti na freepárty, ale že je to celkový étos freepárty.

### **5.3 Žánry elektronické taneční hudby v kontextu freetekna: Vysoké tempo**

Tempo se v žánrech elektronické taneční hudby udává v počtu úderů basového bubnu nebo zvuku, který má kolem 50 Herzů za minutu. Jednotka tempa je BPM, což je zkratka anglického beats per minute. Žánry, které jsem roztřídil do kategorií na „zlomené“ a „rovné“, mají vysoké tempo. Tempo žánrů se pohybuje od 140 BPM, což je spodní hranice a hudba, která se hraje kolem 140 BPM je pokládána za pomalou. Horní hranici určit neumím, protože tato mez není nijak stanovena, ale za rychlou hudbu se pokládá hudba kolem 180 BPM. Pro prvních pět nejhranějších žánrů na freepárty, což plyne z mého statistického průzkumu, je charakteristické, že se pohybují od 160 BPM nahoru. Pro ilustraci cituji reflexe účastníka Czekteku z roku 2003 a 2004, který popisuje tempo různých žánrů:

„Co se muziky týče, zaznamenal jsem poměrně velký posun k pomalejšímu „acid teknu“ okolo 140 - 160 BPM, které hrála naprostá většina zahraničních systémů a velká část českých větších systémů, někdy tohle tekno překvapivě přecházelo až do psytrance. Oproti minulému roku se tolik nehrál jungle a drum and bass, pouze systémy, které se mu věnují stále. Klasické hardtekno na 180 - 190 BPM, tj. ta „správná česká rychta“, bylo slyšet jen u několika soundsystémů, u kterých bylo stále plno. Na druhém konci spektra několik soundsystémů hrálo hardcore, breakcore a speed na víc jak 200 BPM“ [\[31\]](#)

„Byl znát zřetelně odklon od rychlejší hudby ( „česká rychta“ na 185 BPM ) k pomalejším stylům jako je acid tekno či breakbeat ( na cca 140 BPM ). Naprostá většina zahraničních soundsystémů hrála právě tyto pomalejší styly a celkově byl Czechtek méně „tekno only“, v podstatě zde byly zastoupeny všechny progresivní hudební styly současnosti, od hipopových soundsystémů, přes psytrancové, reggae,

dancehall, jungle, dnb soundsystémy, samozřejmě hardtekno a jungle převažovaly." [32]

Během zúčastněného pozorování jsem si nahrával hudbu na diktafon. Následně jsem počítal BPM , z čehož jsem dospěl k závěru, že v noci se hraje rychlejší hudba než přes den. V noci to bylo v průměru kolem 200 BPM a přes den v průměru kolem 160 BPM. Tempo hudby „klubového“ techna je ve svém maximu pomalejší, než žánry freetekna.

Na základě těchto analýz považuji za aspekt *jinakosti* hudby v kontextu freetekna **vysoké tempo**. Vysoké tempo jsem pravidelně registroval během zúčastněného pozorování, odkazovali na něho moji informátoři, a vůbec označení „česká rychta“ vypovídá o tom, že se v rámci freetekna klade důraz na vysoké tempo.

#### 5.4 Žánry elektronické taneční hudby v kontextu freetekna: Repetitivnost

Jako dítě jsem se hrával s legem. Na to, abych postavil domeček nebo hrad, jsem musel vybrat kostky o vhodné šířce, délce i barvě. Když jsem se podíval na kostku, věděl jsem, že je na dvě jednotky široká a na šest jednotek dlouhá. Kostky univerzálních tvarů se stavbu prostě výborně hodily. Kostka ke kostce a domeček byl hotový.

Podobně i track [33] se skládá z takových kostek, ale stavebním materiálem je loop [34]. Loop definuje Butler následovně: „Smyčka ( loop ) - opakující se, obecně spojována se zvukem jednoho instrumentu v délce od šesnácínové [35] noty po šestnáct taktů. Základní strukturální jednotka v elektronické taneční hudbě.“ [36] Loop je smyčka, kterou můžou tvořit čtyři údery na buben, které se opakují, nebo melodie na syntezátoru [37], která se opakuje, či z již vytvořené nahrávky vysamplovaný [38] sample [39], který se v nějakém intervale opakuje. Loop, základní strukturální jednotka zakládá **periodickou repetitivnost**, což budu pokládat za aspekt *jinakosti*. Abych ukázal nakolik je track složen z repetitivních částí, ukážu to na analýze jednoho tracku formou transkripce.

##### 5.4.1 Analýza tracku, transkripce: repetitivnost

Tuto transkripci považuji za modelovou pro všechny žánry, které obsahují „rovný“ beat, a také pro žánry se „zlomeným beatem“, kromě jungle/drum and bassu a breakcoru. Vysvětlím proč. Jungle/Drum

and bass a breakcore obsahují také loopy, ale ty jsou v takové podobě, že je často nemožné je jako loopy identifikovat. Tyto žánry si zakládají na tom, že jsou „zlomené“ až do takové úrovně, že se někdy o loopech nedá mluvit, ale toto „lámání“ se vztahuje vlastně na „lámání“ loopů.

Nejdřív bych chtěl objasnit, jak jsem postupoval při hudební transkripci výše zmíněného tracku. Preskriptivní transkripce ukazuje „jak by měl být konkrétní hudební kousek zahrán, aby zněl autenticky.“ [40] Preskriptivní transkripce je například partitura dirigenta. Deskriptivní transkripce ukazuje „jak konkrétní provedení hudebního kousku znělo.“ [41] Transkripce, kterou jsem udělal já, se nazývá deskriptivní. Grafickým popisem zachytává strukturu tracku a není určena na to, aby podle ní někdo zahrál ten stejný track. V případě mé transkripce jsem loopy označil barevně, nebo barvou a znakem z QWERTY klávesnice, abych je navzájem odlišil. Mají různé délky, ale zpravidla je délka loopu identická s nejmenším obdélníčkem, který tvoří čtyři doby, tedy čtyři údery, čtyři beaty. Pak obdélníček je něco jako takt. Další loopy jsou i na osm, šestnáct, a maximálně na třicet dva dob.

BPM tohoto tracku jsem vypočítal tak, že jsem jednoduše spočítal, kolik obdélníku připadá na 15 sekund. Bylo to 14 obdélníků, což je vlastně 64 beatů za 15 sekund, a tedy 256 beatů za minutu. Klasická housová nahrávka činí asi 130 BPM, české tekno má kolem 180 BPM, a tak 256 BPM je skutečně rychlý hardcore. V celém tracku je BPM stejné, až na jednu pasáž, kdy nastupuje v part 5 sample 4. Tehdy se zmenšuje.

Ve vertikální části zápisu jsou vyjmenované sample a nástroje, které jsem při sluchové analýze zaznamenal. Dalo by se říct, že to může být problematické pro toho, kdo tyto nástroje nezná, přiřadit zvuky k názvům těchto nástrojů. Ale natolik užívané zvuky znám jako standardní sadu z virtuálních nebo analogových syntezátorů, věděl jsem, jak toto přiřazení uskutečnit. Existují základní sady zvuků, s kterými pracuje mnoho žánrů elektronické taneční hudby, ale ty jsou často různě upravovány, až se může stát, že od originálního zvuku jsou nerozeznání. Sample jsou vysamplované z nahrávky europopového hudebního seskupení *Fun Factory, Celebration*. Všechny nástroje jsou uvedené v anglickém jazyku, protože i v českém prostředí se tak užívají. Jsou vypsány pod sebe jako party v dirigentově partituře. BDD je bass drum distorted, zdeformovaný basový buben, který je specifický pro hardcore. Deformace je vytvořená zvětšením amplitudy zvuku basového bubnu, a zní jako „přeslech“. BD je basový buben, Snare 1 a 2 malý bubínek, Hi-hat jsou činely, Clap - tlesknutí a Synth je zvuk syntezátoru. Horizontální osa vyjadřuje, kdy jsou použité zvuky v loopech a jak jsou loopy dlouhé. Zápis tracku je rozčleněn do sedmi částí, které na sebe bezprostředně navazují.















### 5.4.3 Analýza tracku

Jak jsem ukázal, track se skládá ze smyček, loopů, což jsou základní strukturální jednotky žánrů elektronické taneční hudby, které se opakují v nějaké periodě. Považuji za aspekt *jinakosti* periodickou repetitivnost.

Při zúčastněném pozorování, formálních a neformálních, studiu audiovizuálních záznamů, jsem narazil na skutečnost, která vyvracela mou hypotézu, že hudba, která se hraje na freeparty, má repetitivní charakter. Touto skutečností byl fakt, že k poslechu byla i hudba, která neměla vůbec repetitivní charakter. Byly to písničky například rockové nebo popové. Nakonec jsem pochopil jejich místo v této hudbě.

Mnohokrát, když jsem stál před soundsystémem, jsem viděl, jak lidé v určitých momentech přestanou tančit a začnou hlasitě rvát a křičet. Nebo zůstanou stát, klepou si jenom nohou o zem, jako by na něco čekali. V mnoha neformálních i formálních rozhovorech účastníci freeparty říkali, že se jim ta hudba

nějak moc nelíbí, ale že ty „přechody“ ano. Že jsou nejlepší. Přechod je ta část tracku, která se výrazně odlišuje od předcházející části tracku. Nejčastěji tím, že v ní schází basový buben. Lidé tak před soundsystémem očekávají jeho návrat a popisují toto čekání jako fantastické a skvělé. Přechod může končit tím, že nastává vyvrcholení, gradování nejčastěji zrychlováním malého bubínku. V tomto konkrétním tracku nastává přechod s nástupem syntezátoru a končí s nástupem samplu 3. Druhý přechod začíná v 2:30 s nástupem samplu 4 a končí v 2:45. Přechod může být součástí tracku a trvat od několika sekund do několika minut, ale přechod může být i samostatná písnička nebo písničky, které jsou včleněné mezi tracky. Samozřejmě, kdyby se na freepárty hrály jenom rockové nebo popové písničky, nejednalo by se o freepárty. Ale když se těmto písničkám rozumí jako přechodům, nijak to moje hypotézy o repetitivním charakteru nenapadá.

Ale někdy se hráli písničky, které není možné považovat za elektronickou taneční hudbu, a to tak, že nebyly bezprostředně vkládaný mezi tracky, ale hrály se jako na „rockotéce“ nebo diskotéce. Jedna za druhou. Na jedné straně by se o nich dalo uvažovat jako o přechodech, ale na základě analýzy nehudebních prvků jsem rozšířil moji hypotézu o *jinakosti*. Nehudební prvek, se kterým jsem se potýkal, bylo například dekorování prostoru konání freepárty. Způsoby dekorace odpovídali mé hypotéze, že je to *jinakost*, která zakládá protikulturu freetekno, ale neodkázal jsem si vysvětlit, proč je hned vedle soundsystému položený plyšový medvídek anebo visící lustr. Existenci těchto artefaktů a rockových písniček mi během zúčastněného pozorování objasňovali účastníci tím, že „je to prdel“. A tak moje interpretace je, že přítomnost těchto entit je možná proto, že v kontextu freepárty jsou taky považovány za *jiné*. Tím, že tam existují takové předměty, jakoby protikulturu freetekno, ještě ukazovala na svou *jinakost* tak, že pouštět hudbu a používají artefakty kultur, vůči kterým se vyčleňují. Kladou si je před oči najednou, a tím *jinakost* ještě umocňují.

## 6. O chování

V kapitole 3.3 jsem se zmiňoval v souvislosti s Merriamem o typech chování, které rozlišoval na fyzické, sociální a verbální. Tyto typy chování jsou však od sebe abstrahovány jenom na teoretické úrovni. Fyzické chování může být uchopováno specifickými pojmy, což je chování verbální, a tyto typy chování mají nějaký význam v souvislosti s chováním sociálním.

Na základě chování poukážu na další aspekt *jinakosti*, který je charakteristický pro freetekno.

## 6.1 Produkce: Elektronický zvuk

Člověk, který se věnuje tvorbě žánrů elektronické taneční hudby, se nazývá producent. Tuto hudbu tvoří na specializovaných nástrojích, které jsou známé v Sachs-Horbostelově systematicke hudebních nástrojů jako elektrofonické elektrony. Akustický nástroj[43] tvoří zvuk na základě svých dispozic a nepotřebuje k tomu elektrický proud. Elektrofonický hudební nástroj jako elektrická kytara tvoří svůj zvuk akusticky a je zesílený za pomoci elektronického proudu. Elektrofonický elektron, jako je například analogový syntezátor, tvoří svůj zvuk za pomoci usměrňování a kontrolování elektrického proudu, který je následně elektricky zesilován.

Producent tak používá čtyři základní typy přístrojů, na kterých tvoří hudbu. Jedná se o bicí automaty, sekvencery, efektové jednotky a syntezátory[44]. Tyto čtyři přístroje mohou obsahovat jeden nástroj. Když producent tvoří, uspořádává zvuky tvořené syntezátorem nebo bicím automatem za pomoci sekvencera, které následně upravuje efekty jednotkami. Toto vysvětlení je značně redukované, abych postihl motiv *jinakosti*. Producent pracuje s pojmy, které jsou vlastní zvukovému režisérovi. Uchopuje je termíny, které vytvořila hudební akustika. Producent organizuje v čase elektronicky generované zvuky, které znějí elektronicky. Evropská hudební akustika by ale zařazovala zvuky, se kterými producent pracuje, do kategorií jako „nehudební zvuky“, „ruchy“ a „hluky“[45], protože nemají frekvenčně periodický průběh, jako například tón flétny. Z pohledu evropské akustiky producent organizuje v čase „nehudební zvuky“ a z pohledu producenta tak vytváří hudbu. Někdo by mohl namítat, že producent nepoužívá jenom zvuky generované elektronicky, ale přece používá sample nahrávek. Ale už samotné samplování zahrnuje převod akustického na digitální a ze zúčastněného pozorování, poslechu nahrávek, studia audiovizuálních záznamů vím, že v rámci žánrů freetekna se neklade důraz na to, aby zněly „organicky“ a jakoby z akustických nástrojů, ale elektronicky. Tak za další aspekt *jinakosti* považuju **elektronický zvuk**, protože je generován elektronicky a producent k němu přistupuje v pojmech hudební akustiky.

V kapitole o hudbě jsem stanovil jeden z aspektů *jinakosti* vysoké tempo. Producent tak svým chováním, produkováním hudby z jedné části toto vysoké tempo vytváří. Druhý způsob, který se uplatňuje při tvoření vysokého tempa, je spjatý s chováním Dje.

## 6.2 DJ: Nepřetržitost

V této kapitole potvrdím důležitost existence repetitivnosti, chování se k hudbě jako

k „nehudebnímu“ zvuku a poukážu na další aspekt *jinakosti*, který vychází z chování hudebníka.

Žánry elektronické taneční hudby v kontextu freetekna se hrají standardně z gramofonů.[46] Na gramofony hraje člověk, který se jmenuje DJ [47]. Tedy, role producenta a člověka, který hudbu zprostředkovává, je oddělena[48]. Standardně se hraje z dvou gramofonů, které jsou napojeny na mixážní pult, a z něj vede zvukový signál přes zesilovače do reprobeden, které tvoří soundsystém. Principem je smíchat dvě zvukové nahrávky na vinylových deskách dohromady. DJ pustí jednu nahrávku a zároveň druhou. Tu první slyší všichni, kdežto tu druhou jenom on sám, jelikož ji má puštěnou jenom do sluchátek, které vedou ven z mixážního pultu. Tato skutečnost, že jedna nahrávka hraje pro všechny zúčastněné a druhá jenom do sluchátek, umožňuje DJovi, aby druhou nahrávku přizpůsobil té první. Přizpůsobit znamená uvést druhou nahrávku na stejnou rychlost jako první a vyladit frekvence druhé nahrávky tak, aby nepůsobily rušivě, když se pustí do éteru spolu s druhou nahrávkou. Často mají nahrávky různé tempo. Změna rychlostí nahrávek se uskutečňuje za pomoci gramofonu, které na rozdíl od gramofonů, které znáte z vašich obývacích pokojů nebo sklepů, mají možnost měnit rychlost talíře, které se na gramofonu točí, a tím zpomalovat nebo zrychlovat nahrávku. Nejčastěji používané gramofony jsou značky Technics 1210, které dokážou zpomalit nebo zrychlit talíř o osm procent. Jiné gramofony např. značky Vestax mají větší možnosti. DJ se tedy snaží rychlost druhé nahrávky přizpůsobit první nahrávce. Když má první nahrávka 178 BPM a druhá nahrávka 182 BPM, DJ se snaží snížit rychlost druhé nahrávky na 178 BPM. Existují speciální počítače BMP, obecně známé jako BPM countre, které dokážou po připojení na gramofon odečítat, kolik BPM nahrávka má. Ale DJ většinou tyto přístroje nepoužívají a nahrávky sladují za pomoci sluchu. Tedy, aby DJ mohl vyrovnat tempo obou tracků, musí být tyto tracky periodicky repetitivní. Když producent produkuje hudbu, dělá ji s ohledem na to, že ji DJ bude hrát. A hrát tak, že jednotlivé tracky bude smíchat dohromady, co předpokládá periodicky repetitivní charakter těchto tracků.

Kromě toho může za pomoci mixážního pultu manipulovat s frekvencemi tracku, a to ekvalizérem, který mixážní pult obsahuje. Nejčastěji koriguje nízké basové frekvence, střední a vysoké frekvence, aby přizpůsobil jeden track druhému. Tedy se chová k trackům jako k akustickému zvuku nebo „nehudebnímu“ zvuku, kterým manipuluje na základě frekvenčních charakteristik zvuku a frekvenčních rozložení nástrojů.

Když se mu podaří „sladit desky“, může za pomoci crossfaderu, posuvného jezdce na mixážním pultu, nechat hrát do éteru první nahrávku a přidávat do ní zvuk druhé nahrávky, takže obě hrají najednou, a slyší je všichni. „Crossfader ovládá vyvážení mezi dvěma kanáli: čím blíže je na jedné straně, tím víc

uslyší obecnoství z jednoho kanálu a méně z druhého; když je ve středě, oba kanáli vyvážené rovnocenně." [49] DJ může nechat hrát obě nahrávky najednou hned od začátku anebo přimíchat druhou do první až po několika minutách. Je proto těžké odlišit obě, co je jedna nahrávka a co druhá, protože hrají najednou, a je obtížné říct, který zvuk patří které. Obdobným postupem se pokračuje, DJ míchá jednotlivé desky dohromady a vzniká set [50]. Obvykle trvá hodinu až dvě hodiny. Není výjimkou, že DJ hraje jeden set i díl. Když DJ končí svůj set, tak na něho navazuje další DJ, který se snaží napojit na prvního DJ takovým způsobem, jak smíchává DJ dvě nahrávky do sebe. Tak se může vytvořit řetězec setů, kdy hudba z jednoho soundsystému může hrát i několik dní ustavičně. Někdy se DJi mohou dohodnout a střídají se po jedné, dvou nebo třech deskách.

Ze zúčastněného pozorování, formálních a neformálních rozhovorů můžu potvrdit, že se hraje ustavičně a relativně dlouho. Závisí to na mnohých individuálních faktorech, ale i na freepárty se hraje nepřetržitě, což se v obrysech zachytává, kdy freepárty začíná a kdy končí. Existence tak malého kousku materiální kultury jako je crossfader, který umožňuje plynulý přechod z jedné nahrávky na druhou, umožňuje tuto nepřetržitost. **Nepřetržitost**, to, že mezi nahrávkami nevzniká „hluché" místo, a to, že se hraje od postavení soundsystému až do konce freepárty, považuji za další aspekt *jinakosti*. Tato nepřetržitost má i další dimenzi, se kterou jsem se potkával. Když se na konci freepárty vypnul zvuk, ještě několik hodin jsem slyšel periodické repetitivní zvuky. Tuto skutečnost jsem konzultoval v mnoha neformálních rozhovorech, na základě kterých jsem uznal, že to není jenom moje subjektivní pozorování, ale obecně platné. Zvuk soundsystému zněje v hlavě člověka, který před ním stál dostatečně dlouho i po tom, co je zvuk vycházející ze soundsystému je vypnutý.

V kapitole 6.1 jsem se zmiňoval, že existuje ještě druhý způsob, jak se dosahuje vysokého tempa v souvislosti s chováním DJe. Na jedné straně jsou nahrávky koncipovány producentem tak, že jejich charakteristikou je vysoké tempo. Na druhé straně má DJ možnost nahrávku ještě zrychlit a to výrazně. Nejenom tím, že může na gramofonu zvýšit tempo zrychlením talíře například o osm procent, ale i jiným způsobem. Desky s nahrávkami elektronické taneční hudby se na gramofonech přehrávají standardně při rychlosti 33,3 otáček za minutu. Tehdy je dosaženo tempa, které koncipoval producent. Ale gramofony, které se používají, DJi můžou rychlost otáček zvýšit na 45 nebo 78 otáček za minutu. Tím můžou i radikálně zvýšit tempo nahrávky. Ze zúčastněného pozorování, formálních a neformálních rozhovorů můžu potvrdit, že se tak skutečně děje. Tato skutečnost poukazuje na důležitost vysokého tempa a důležitost odkazuje na aspekt *jinakosti*.

### 6.3 Soundsystém: zvukový aparát a hlasitost s fyzickou odezvou

Jednak je možné definovat soundsystém jako seskupení Djů, Vjů, organizátorů a pomocníků, kteří pořádají freeparty. Tak je možné mluvit o soundsystémech jako Oktekk, Lettek nebo Shamanic. V České Republice je jich asi 228. Ale soundsystém jako seskupení lidí hraje ze specifického zvukového aparátu, a ten se taky nazývá soundsystém. Soundsystém budu definovat jako seskupení basových, středových a ne nutně výškových reproboden, které slouží jako zvukový výstup pro DJe. Tedy více soundsystémů jako seskupení lidí, může hrát přes jeden soundsystém jako zvukový aparát. Taky se stává, že se soundsystémy spájejí v obou významech. Tak například soundsystém Strahov, Oktekk a NSK se spájel, a tak vytvářel seskupení OSN. Soundsystém je ústředním místem, ke kterému se lidé na freeparty obracejí. Stojí těsně před ním a odpovídají na něj nejčastěji tancem. Soundsystém je místo, kde se lidé shromažďují, a tak se takřka výlučně kontaktují s hudbou. Nekontaktují se s ní například skrz DJe. Ten je ukrytý za soundsystémem a zůstává v anonymitě. Hlavním zprostředkovatelem hudby není DJ. Ten sice hudbu hraje, ale publikum se obrací k soundsystému. Na rozdíl od „klubové“ techno kultury, vůči které se kultura freetekno vyčleňuje, není největší důležitost kladená na DJ. V kontextu „klubového“ techna je DJ dobře nasvícen, často postaven na piedestal, a lidi, kteří navštěvují tyto akce, lákají na jména DJů. U freetekna je to přesně naopak. DJ je neznámý, není důležitý, kdo hraje, ale že to hraje. Důležitější než prestiž člověka je zvuk. Soundsystém může být různé velikosti a tvarů, ale nejčastěji jsou reprobodny uspořádány jako různě vysoké stěny, které mají tendenci se prodlužovat po horizontální ose. Na rozdíl od „klubové“ techno kultury, která se odehrává v klubech, kde jsou reprobodny stavěny do tvaru pyramidy, je jen těžké si najít vlastní místo před reprobodnami. To zapříčiňuje distanci mezi hudbou a posluchačem. Tuto distanci navíc prohlubuje to, že reprobodny jsou ohrazeny, takže s nimi účastníci nemůžou mít přímý kontakt, jak je tomu u freetekna. V rámci freetekna si může účastník v reprobodně doslova ustlat. Dále jsou na soundsystému umístěny stroboskopy, lasery, točivé spirály a samotné soundsystémy jsou specificky dekorovány. Tedy za další aspekt *jinakosti* považuji **soundsystém**, jako specifický zvukový aparát.

Soundsystém je zprostředkovatelem zvuku. Ale jak je tento zvuk zprostředkován? Velmi hlasitě. Jedna věc je to, že soundsystém má nějaký hudební výkon, který se udává v kilowattch. Čím míň



kilowattů, tím menší prostor dokáže soundsystém ozvučit. Například, na ozvučení fotbalového stadionu je zapotřebí asi 10 kW a běžná reprobedna k počítači může mít kolem 4 W. Druhá věc je, jak hlasitý a jak silný je akustický tlak, který soundsystém vydává. Ze zúčastněného pozorování, formálních a neformálních rozhovorů, studia specializovaných internetových komunitních stránek můžu říct, že tato hlasitost je skutečně veliká, což bývá i ústředním bodem neshod mezi účastníky freepárty a lidmi, kteří bydlí v blízkosti místa konání freepárty, kteří se s touto kulturou neidentifikují. Přímým následkem velké hlasitosti je i fyzické vnímání akustického tlaku celým tělem.

Když jsem stál mnohokrát před soundsystémem měl jsem pocit, že jsem pochopil, proč pro zvuky kolem 50 Herzů existuje označení *beaty*, tedy údery. Skutečně jako by mě někdo mlátil. Tracky jsou koncipovány tak, aby tam tyto údery nechyběly, což poukazuje na to, že fyzický kontakt s hudbou má vysokou důležitost. Na ilustraci uvádím pasáž z rozhovoru s mojí informátorkou Alenou.

„ Nebo jsem prostě šla , takový obrovitánský bedny , na sobě mohly mít artefakt, mohlo to být tak osm metrů do výšky, a přes sebe měly udělaný jako kovovej řetěz, jako že to je spoutaný, a do tohoto /reprobeden/ pouštěli zvuk jenom na chvilinku, ne na celou dobu. Já jsem mohla stát 10 metrů od těch beden a dokad' to nevypli, já se nemohla hnout, protože to byla tak strašná síla zvuku a tlak toho zvuku, že jsem normálně cítila, jak mi to stahuje žaludek, střeva, srdce, že to je tak obrovitánskej tlak zvuku, a ty, člověk, jako ta bytost před tou bednou, já jsem myslela, že si můžu nějak fyzicky ublížit, že prostě jsem tam stála a ty vnitřnosti jako intenzivně reagovaly. Tlak, hrozný tlak prostě. DUC, duc, duc. To bylo tehdy prohnanej. Na chvíli jo, a pak zas ne. To by mohlo být nebezpečný, pro kardiaky určitě, ale v menší míře to máš u každého systému. Toto. To je tlak jako ten rámus. Jako když mám někdy chuť, a taky to dělám, že du, strčím si hlavu do bedny, třeba na půl hodiny, no. A třeba mně se právě líbí to.... pořád přemýšlím, ale tady úplně vypnu. Prostě že někdo umí meditoval, sednout si a vypnout tok myšlenek. A toto je dost rychlej a svým způsobem jednoduchej způsob, pokud máš na to povahu, zastavit tok myšlenek. Třeba když čtyři dny piješ, huliš, občas si jako něco dáš, když máš mexický houby, strčíš si na půl hodinu hlavu do bedny. Tak prostě. Vypneš."[\[51\]](#)

Tedy za poslední aspekt *jinakosti*, co do hudby jako kultury, budu považovat **hlasitost**, která způsobuje **fyzické vnímání zvuku**.

## 7. *Jinakost* jako základní hudební koncept

Zatím jsem na základě analýz formuloval šest aspektů *jinakosti*. Jmenovitě: periodická repetitivnost, elektronický zvuk, vysoké tempo, nepřetržitost, soundsystém a hlasitost-fyzické vnímání zvuku. Zatím jsem o těchto entitách mluvil jen jako o aspektech. Proč? Protože periodicky repetitivní je Ravelovo Bolero, elektronický zvuk se dnes používá i v popu, vysoké tempo má i Chačaturjanův Šavlový tanec, nepřetržitě může hrát extrémně vytrvalý hudebník, soundsystém se používá i reggae subkultuře a hlasitě s fyzickou odezvou může hrát i rockový interpret. Ale *jinakost*, na základě kterého je možné rozlišit, co je hudba a co není, spočívá v součtu těchto aspektů. A tyto aspekty by nikdy neexistovaly bez technologií, které pracují s elektrickým proudem, a neexistovali by, kdyby technologická úroveň nedosáhla určité úrovně. *Jinakost* protikultury freetekno spočívá obecněji v spojení člověka a techniky. Toto moje tvrzení podporuje i celá ikonografie této kultury, kde je toto spojení graficky explicitně vyjádřeno. A na základě tohoto specifického spojení člověka a techniky se tato protikultura vyčleňuje od ostatních kultur nebo subkultur.

Tuto hypotézu jsem se snažil falzifikovat skutečností, že existuje i subkultura „klubového“ techna. Zvuk této hudby je periodicky repetitivní, elektronický, o vysokém tempu, nepřetržitý, hlasitý s fyzickou odezvou, ale není zprostředkován soundsystémem. A navíc, jelikož se protikultura freetekno vyčleňuje vůči této „klubové“ kultuře, jak jsem poukázal v kapitole 4.1 na jiných, nehudebních pólech, nedaří se mi moji hypotézu o obsahu *jinakosti*, že *jinakost* zakládá rozlišení mezi hudbou a nehudbou, vyvrátit.

## 8. Závěr

*Jinakost*, hodnoty, postoje a ideje, kterými se vyčleňuje protikultura vůči jiným hodnotám, postojům a idejím, je hlavním motivem této bakalářské práce. Je možné ji hledat v rámci etnomuzikologického šetření, tak na nehudebních pólech, kdy se uvažuje jako o hudbě v kultuře, a na straně druhé je možné *jinakost* hledat v samé hudbě jako kultuře. *Jinakost*, kterou se freetekno vyčleňuje je zároveň hlavním konceptem, který rozlišuje mezi tím, co za hudbu považovat a co ne. Základní koncept spočívá v spojení člověka a technologie. Přesněji *jinakost* hudby spočívá ve vysokém tempu, periodické repetitivnosti,

elektronickém zvuku, nepřetržitosti, soundsystému a hlasitosti s fyzickou odezvou. Součet těchto dílčích aspektů *jinakosti* by nebylo možné dosáhnout bez kooperace člověka a technologie. Možná i proto název freetekno.

Například periodickou repetitivnost ukotvenou v existenci loopu bych dokázal najít i jinde. Například, základní strukturální jednotka videoprojekce je také loop. Lidé před soundsystémem tančí nebo se pohybují jakoby v loopech.

Vědecké zkoumání této protikultury v České republice je ještě jenom v začátcích. Odborná literatura, až na pár bakalářských prací, neexistuje. Zahraniční odborná literatura existuje, ale nevěnuje se tomuto fenoménu v prostředí České republiky. Proto si myslím, že tato protikultura si žádá pozornost.

Během svého výzkumu jsem si odpovídal na mnoho otázek. Ale tyto odpovědi mě vedou k dalším otázkám. Ptát se dál a uspokojovat svůj údiv, abych se mohl divit opět.

Chtěl bych se ptát po tom, jakou úlohu hraje synestetika v rámci freetekna, dále zpětně zkoumat pohyb od komunity po mainstream v rámci freetekna, nebo hledání *jinakosti* v dekoracích a ikonografií freetekna, či ptát se po tom, jestli účastníci pod návalem smyslových podnětů a drog nedosahují stavů blízkých tranzu anebo tranz, tak jak se tomu děje například na Bali. Jestli soundsystémy skutečně vydávají kromě slyšitelných zvuků i jiné neslyšitelné zvuky pod 20 Herzů, infrazvuky. A jestli tyto infrazvuky skutečně, jak jsem se v neformálních rozhovorech dozvěděl, způsobují změny lidského vnímání. Dále bych se ptal po rozdílech mezi freeteknem v Anglii, Francii a Čechách. Existuje tedy mnoho vědecky nezodpovězených otázek. A tak další otázky považuji za můj závěr.

## **9. Přílohy:**

Příloha č.1

Příloha č.2

Obě přílohy jsou flyere upozorňující na konání freepárty. Oba obsahují motiv spojení člověka a techniky.

**WESTSIDE STORY**  
 11.7.08 - ???  
 PLZEN

UNITA:  
**LETTER  
 MIKRO  
 NP 25  
 NSK**

LIVE:  
 MR. HAMMAREZ  
 DIFORCE / LEO  
 PSYCHOSPORES / DJ  
 DELIQUENT / MHO  
 U N / NP

GUESTS:  
 PŘENOSY TRK  
 SPEJBL  
 PBB

INFO: 773 473 841

\* FREE OPEN  
**AIR  
 RAVE**

PKT CREW  
 CTG 37

**čirkus alien**  
 FREE TECHNO PARTY

**X-mass  
 rave**

23.12.999  
**VIDOULE**  
 bus: 174 tram: mo

Příloha č.3. Soundsystém SHAMANIC.



Příloha č.4. Účastníci freepárty v kontaktu s hudbou.



Příloha č.5. Dekorace





Príloha č.6 - audiovizuálny záznam k nalezni na príloženém CD.

Príloha č.7 - audiozáznam analyzovaného tracku: Lettek - DISKOTRYSKO na CD.

## **10. Použité zdroje:**

### **Literatura:**

1. Butler, M. Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical design in Electronic Dance Music. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
2. Disman, M. Jak se vyrábí sociologická znalost: příručka pro uživatele. Praha: Karolinum, 2000.
3. Geertz, C. Interpretace kultur: vybrané eseje. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000.
4. Gellner, E.A. Meč, pluh a kniha: struktura lidských dějin. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001.
5. Harris, M. The rise of anthropological theory: a history of theories of culture. New York: Crowell, c1968.

6. Hawkes, T. Strukturalismus a sémiotika. Brno: Host, 1999.
7. Hendl, J. Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace. Praha: Portál, 2005.
8. Holý, L. Malý český člověk, velký český národ: národní identita a postkomunistická transformace společnosti. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001.
9. Lévi-Strauss, C. Smutné tropy. Praha: Odeon, 1966.
10. Mengozzi, S. Getting to Emic Music Through Etic Categories: Rethinking Harold Powers's Tonal Types ( online ). Last revision 3.7.2009 ( cit. 10.7.2009 ). Dostupné z <<http://www.muzykologia.uj.edu.pl/conference/PDF/14Mengozzi.pdf> >, 2008.
11. Merriam, A.P. Anthropology of Music. Illinois: Northwestern University Press, 2000.
12. Salewicz, Ch., Boot, A. Reggae explosion: The Story of Jamaican Music. London: Virgin Publishing Ltd, 2001.
13. Seeger, Ch. „Prescriptive and Descriptive Music Writing." The Garland Library of Readings in Ethnomusicology (4): 26 - 41, 1990.
14. Špelda, A. Hudební akustika: pro posluchače filosofických a pedagogických fakult a akademií múzických umění. Praha: SPN, 1978.

#### **Internetové zdroje:**

1. <http://freetekno.cz/>
2. <http://freetekno.fr/>
3. <http://www.acidcomix.cz/>
4. <http://www.agrotekk.tym.cz/>
5. <http://ca.freetekno.cz/>
6. <http://punx23.multiply.com/>
7. <http://www.dwcsound.net/>
8. <http://fdm.freetekno.cz/>
9. <http://www.mayapur.cz/>
10. <http://www.epess.tk/>
11. <http://raptussound.org/>
12. <http://shamanic.freetekno.cz/>

13. <http://www.strahov.org/>
14. <http://www.oktekk.org/>
15. <http://www.tekway.cz/>
16. <http://www.nyx.cz/>
17. <http://www.kyberia.sk>
18. <http://tekk.fv.cz/>
19. <http://www.spiral-tribe.org/>
20. <http://otz.wu.cz/tekno.htm/>
21. <http://23sound.org/>
22. <http://psytrance.cz/>
23. <http://techno.cz/>

---

[1] Jedná se o festival kultury freetekna. Obecně teknival.

[2] Soundsystemům je věnována kapitola . Ale už teď zevrubně uvedu, co znamená toto slovo. Slovo „soundsystem“ se používá jednak na označení skupiny lidí, kterou tvoří hudebníci a nehudebníci. Na druhé straně toto slovo označuje zvukový aparát, seskupení reprobeden. V tomto případě se mluví o seskupení lidí.

[3] VJ je zkratka anglického video DJ. Tedy člověk, který pouští videa a zároveň je nějak modifikuje.

[4] Tato stránka již neexistuje.

[5] Název louky na severu Čech.

[6] V překladě „úder“. Myslí se tím, zvuk basového bubnu.

[7] Hudlice je vesnička u Berouna. Rodiště Josefa Jungmanna.

[8] „...for me is the ethnomusicology to be defined as „study of music in culture“ ( Merriam 1960 ), but it is important that this definition be thoroughly explained if it is to be properly understood. Implicit in it is the assumption that ethnomusicology is made up both musicological and ethnological, and the music sound is the result of human behavioral processes that are shaped by the values, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture. Music sound cannot be produced except by people for other people, and although we can separate the two aspects conceptually, one is really not complete without the other. Human behaviour produces music; but the process is one of the continuity; the behaviour itself is shaped to produced music sound, and thus the study of one flows into the other.“ ( Merriam 2000: 6 )

[9] Autor studentského překladu je M. Boháček. Překlad byl vytvořen roku 2005 na FHS UK. I další citace od Merriama jsou v překladu od M. Boháčka.

[10] „Each culture decides what it will and will not call music; and sound patterns, as well as behaviour, which fall outside these norms are either unacceptable or are simply defined as something other than music.“ ( Merriam 2000: 27 )

[11] „Music can and must be studied from many standpoints for its aspects iclude the historical, social psychological, structural, cultural, functional, physical, psychological, aesthetic, symbolic and others.“ ( Merriam 2000: 31 )

[12] „It should be emphasized that the parts of the model presented above are not conceived as distinct entities separable from one another on any but the theoretical level. The music product is inseparable from the behaviour that produces it; the behaviour in turn can only in theory be distinguished from the concepts that underlie it; and all are tied together through the learning feedback from product to concept.“ ( Merriam 2000: 35 )

[13] „ It is logical to assume that if no distincion can be made there can be no such thing as music, for either all sound will be music or no sound at all will be music and thus music cannot exist. Further, what is considered to be music or non-music sound determines the nature of music in any given society. If one group accepts the sound of the wind in the trees as music and another does not, or if one group accepts the croaking of frogs and the other denies it as music, it is evident that, the concepts of what music is or is not must differ widely and must distinctively shape music sound.“ ( Merriam 2000: 63 )

[14] „ Emic statements refer to logico-empirical systems whose phenomenal distinctions „things“ are built up out of contrasts and discriminations significant, meaningful, real, accurate or in some other fashion regarded as appropriate by the actors themselves. An emic statement can be falsified if it can be shown that it contradicts the cognitive calculus by which relevant actors judge that entities are similar or different, real, meaningful, significant, or in some other sense „appropriate“ or „acceptable“....“ ( Harris 1968: 571 )

[15] „ Etic statements depend upon phenomenal distinctions judged appropriate by the community of scientific observers. Etic statements cannot be falsified if they do not conform to the actor's notion of what

is significant, real, meaningful or appropriate." ( Harris 1968: 575 )

[16] „In other words, the folk and the analytical evaluations proceed from different premises nad because of different obligations. The folk evaluation is the explanation of the people themselves for their actions, while the analytical evaluation is applied by the outsider, based upon experience in a variety of cultures, and directed toward the broad aim of understanding regularities in human behaviour." ( Merriam 2000: 31-32 )

[17] „But the important point is that emics and etics are not properties of objects. Rather, they are relative terms: not only what is "emic" to one person can be "etic" to another, but every culture develops both "emic" and "etic" forms of knowledge and behavior in close interaction with one another." ( Mengozzi 2008: 58 )

[18] „Klubové" techno se může konat i ve vnějších prostorech, ale své specifika hodnot si bere se sebou. Na druhé straně freetekno, i když se koná ve vnitřních prostorech jako jsou staré výrobní haly, nebo kluby, tak si nese své hodnoty sebou.

[19] Lidi nejčastěji zadávali do partylistu informace o jméně party, datu konání, telefonní číslo, na které je možné zavolat a zjistit kde se bude freeparty konat, jestli je to zdarma nebo za poplatek, hudební výkon zvukového aparátu, hudební žánre, které se budou hrát, jméno soundsystému, někdy i jména DJů, jakým osvětlením party disponuje, v případě, že se jedná o freeparty, která se koná venku, byli někdy k nalezení i GPS informace, jestli tam bude bar, nebo jestli si účastníci musí sami zaopatřit jídlo a pití. Často jsem zaznamenával upozornění ze strany organizátorů freeparty, jak se lidi nemají chovat.

[20] „Fans and musician often divide electronic dance music into two broad categories on the basis of its metrical characteristics. ( ... ) Drawing on two of the most commonly used terms employed in this discourse, I will describe these categories as „breakbeat-driven" and „four-on-the-floor". The latter term comes from rock, in which a performer playing a drum set would need to depress the foot pedal on the bass drum ( the „kick" drum ) four times per measure in order to play a four-quarter-note pattern. The constant stream of steady bass-drum quarter notes that results is the distinguishing feature of four-on-the-floor genres, and the term continue to be used within EDM even though the only feet hitting the floor are those of the dancers." ( Butler 2006: 79 )

[21] „...breakbeat rhythms tend to de-emphasize strong beats, instead placing considerable stress on metrically weak locations." ( Butler 2006: 80 )

[22] Tyto názvy poznám z prostředí elektronické taneční hudby. Hudba s „rovným" beatem se může nazývat i „systém", jak jsem slyšel v okolí Prahy.

[23] Drumtek jsem zařadil mezi žánre se „zlomeným" beatem i s „rovným" beatem, protože obsahuje údery basového bubnu na každou dobu a zároveň charakteristický synkopický „zlomený" rytmus.

[24] K historii reggae a dubu například kniha: Salewicz, Ch., Boot, A. Reggae explosion: The Story of Jamaican Music. London: Virgin Publishing Ltd, 2001.

[25] Problematice hip-hopu se věnuje například etnomuzikolog Miles White.

[26] V překladu „vychladnout". Chillout je obecný název pro pomalou hudbu, u které si lidi oddechnou od rychlejších žánrů.

[27] Avšak během svého terénního výzkumu jsem potkával lidi, kteří například byli oblečeni jako přívrženci freetekna, no potkával jsem je i na psytrancových akcích a naopak. Tvořili však jenom zlomek všech účastníků. Na freeparty jsem se také často potkával s pankáči.

[28] Nebo také na různých jiných hardwarových anebo softwarových instrumentech, které dokážou buď analogově nebo digitálně generovat podobný zvuk.

[29] Když však tato rozšířená amplituda není dost velká, nedá se objektivně říct, že jde o hardcore.

[30] Tento zvuk je možné dosáhnout například tak, že na nekvalitních reproduktorech pustíte hudbu velmi hlasitě.

[31] <http://www.hypno.cz/cztk.html>

[32] <http://www.hypno.cz/cztk.html>

[33] Název používaný v oblasti elektronické taneční hudby pro písničku nebo nahrávku.

[34] Název se obecně používá v anglické variantě.

[35] Může jít i daleko kratší loopy, které pak znějí jako zvuky s velmi vysokou frekvencí. Často se tato technika využívá v žánrech jako drum and bass, jungle nebo i tekno.

[36] „Loop - A repeating, generally associated with a single instrument sound, ranging in length from a sixteenth note to sixteen measures. The fundamental structural unit in electronic dance music." ( Butler 2006: 326 )

[37] Butler charakterizuje syntezátor jako: „Zařízení, které generuje zvuk syntézou (...) Syntéza je elektronické generování zvuku. Zahrnuje generování zvukových vln přes hardwarové nebo softwarové zařízení jako jsou oscilátory." „A device that generates electronic sound through synthesis. (...)The electronic generation of sound. Involves the generation of sound waves through hardware or software devices such as oscillators." ( Butler 2006: 327 )

[38] Butler charakterizuje samplování jako: „...proces, v kterém jsou analogové zvuky konvertovány na digitální informaci ( sérii binárních čísel ) za pomoci periodických „snímků" elektronického signálu ze zvukového zdroje. Zaznamenané informace pak mohou být použité na generování nových elektrických signálů, které společně rýsují tvar zvukové vlny." „A process in which analog sounds are converted to digital information ( series of binary numbers ) through periodic „snapshots" of the electrical signals, which - when presented in very rapid succession - collectively outline the shape of a waveform." ( Butler 2006: 327 )

[39] Butler charakterizuje sámpel jako: „1. nahrávka jakéhokoliv zvuku zachyceného za pomoci techniky digitálního samplování. 2. V obecné hantýrce vzorek, v kterém je patrný zdroj zachyceného zvuku." „1. A recording of any sound captured through the technique of digital sampling. 2. In general parlance, a sample in which the source of the captured sound is recognizable." ( Butler 2006: 327 )

[40] „...how a specific piece of music shall be made to sound..." ( Seeger 1990: 26 )

[41] „...how a specific performance of it actually did sound." ( Seeger 1990: 26 )

[42] Nahrávka je součástí CD přílohy.

[43] Rozlišuju mezi akustickým nástrojem a akustickým zvukem. Akustický nástroj vydává zvuky bez použití elektrického proudu. Akustický zvuk je vlastně jakýkoliv slyšitelný zvuk, a tedy nemusí pocházet

z akustického nástroje. To, že používám označení „akustický zvuk“ odkazuje k tomu, že na něho pohlížím v kontextu hudební akustiky.

[44] Blíž tuto problematiku rozepisuje například Bulter.

[45] Například prof. Špelda: Špelda, A. Hudební akustika. Praha: SPN, 1978

[46] Ale také z bicích modulů, syntezátorů, efektových jednotek a sekvencerů, a to v hardvérové podobě anebo softvérově. Ale z důvodu redukce, objasnění problému jenom používáním gramofonů postačuje.

[47] Označení pochází z anglického Disc Jokey.

[48] Je tomu tak asi na 99 procent. Samozřejmě může být producent i DJ, nebo může hrát producent z výše zmíněných přístrojů na živo. Takový způsob hry se nazývá liveact.

[49] „The crossfader controls the balance between two channels: the further it is to one side, the more audience will hear of one channel and the less of the other; if it is in the middle, the two channels will be balanced equally.“ ( Butler 2006: 53 )

[50] Označení pro součet tracků.

[51] Rozhovor ze 14.11.2008.

[\[Zpět\]](#)