

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Ivana Marcinová

DJ – postmoderní fenomén

Studie proměn identity narativní optikou

Diplomová práce

Praha 2011

Autor práce: **Ivana Marcinovová**

Vedoucí práce: **Doc. Milan Tuček, CSc.**

Rok obhajoby: 2011

Bibliografický záznam

MARCINOVOVÁ, Ivana. *DJ – postmoderní fenomén. Studie proměn identity narativní optikou*. Praha. 2011. Xx s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Vedoucí diplomové práce Doc. Milan Tuček, CSc.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá konstrukcí identit DJů. Jejím cílem je zjistit, jak DJové hovoří o umění DJingu, jak reflektují technologickou evoluci a jak operují v současných podmínkách informačního chaosu. Kvalitativní výzkum probíhal formou polostrukturovaných rozhovorů s předními českými a britskými DJi. Výchozí tematický rámec tvoří především teoretické koncepty současných autorů, zabývajících se principy postmoderního umění. Hlavním záměrem tohoto textu je představit významný kulturní fenomén, který české sociologii zatím uniká.

Klíčová slova

DJ, konstrukce identit, postmodernita, hudba, producent, technologická evoluce, média, digitalizace, sampling

Rozsah práce: 127 354 znaků (bez anotací a poznámek pod čarou), 71 NS

Abstract

The thesis concerns identity construction of DJs. It's goal is to find out, how DJs talk about the art of DJing, how they reflect the technical evolution and how they operate under the current conditions of informational chaos. The Qualitative research was led in the form of semi-structured interviews with notable Czech and British DJs. The initial theme frame is particularly formed by theoretical concepts of contemporary authors, dedicated to principals of the postmodern art. The main intention of this text is to introduce a significant cultural phenomenon which has not been identified by the Czech sociology yet.

Keywords

DJ, construction of identity, postmodernity, music, producer, technological evolution, media, digitizing, sampling

Obsah

Úvod	8
1. DJ - symbol postmodernismu	11
1.1. DJ a producent	11
1.2. Budoucnost bez minulosti. Minulost s budoucností	12
1.2.1. Mix a remix – když příběh a slova tančí.....	12
1.2.2. Sampling – rozbij, zapomeň a slož.....	13
1.2.3. Důsledky samplování	14
3. DJ mění svět	17
4. Proměny společenského aspektu Djingu. Z undergroundu na MTV	21
5. Metodologie	23
6. Výsledky analýzy.....	30
6.1. Chci se stát DJem	30
6.2. Měli jsme to těžší, ale lehčí	31
6.3. Tradiční DJ a nástup producentů	37
6.3.1. Ze studia mezi lidi	37
6.3.2. DJ se musí ohánět.....	38
6.3.3. Hodnocení současné situace.....	40
6.4. Disc jockey nebo digital jockey?	42
6.4.1. Smrt vinylu	43
6.4.2. Digitál - rychlý, levný a praktický.....	44
6.4.3. Tvoje skladba, moje verze	45
6.4.4. Ruce versus laptop	46
6.5. Umění Djingu: mix, příběh a čtení publika.....	49
6.5.1. Magie perfektního mixu	49
6.5.2. Já si přečtu vás a vy si přečtete můj příběh.....	51
6.6. Umění nebo zábava?	54
6.7. Specifika české taneční scény.....	58
6.8. Internet nám změnil život	61
Závěr	65
Diskuze.....	68
Summary	68
Použitá literatura	71

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 18.5.1979

Ivana Marcinovová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Doc. Milanu Tučkovi, CSc. za vedení diplomové práce a odborné připomínky a zároveň všem, kdo se zúčastnili mého výzkumu. Bez nich by práce nikdy nevznikla. Svým blízkým děkuji za podporu, kterou mi poskytovali během celé doby studia.

Úvod

“V 90. letech vznikla díky zlevňování počítačů a objevu samplingu celá nová kulturní odvětví, symbolizovaná postavami DJe a programátora. Remixující DJ se stal důležitější postavou než instrumentalista, rave party vzrušuje více než koncert.“
[Bourriaud 2004: 27]

DJ disponuje schopností shromáždit velké množství jedinců na jednom místě a proměnit je v masu, která se za účelem společného zážitku dobrovolně nechává ovládat jeho hudbou. Je také hlasem mnoha subkultur, novou celebritou, hudebním archeologem, vypravěčem lidské historie, architektem hudebního narativu, mediálním kanálem, filtrem informací... Ze všech těchto důvodů si DJ zajisté zaslouží pozornost sociologů.

Námět výzkumného problému přirozeně vyplynul ze sloučení dvou důležitých oblastí mého života - studia sociologie a dlouholeté profesionální kariéry DJe. Součástí mých interakcí s posluchači a ostatními DJ bývá mnoho diskuzí o umění DJingu, o technologické evoluci a jejích důsledcích i o tom, zda má DJ respektovat přání publika, nebo publikum představy DJe. Různorodost názorů a vzájemná kritika odlišných přístupů mne inspirovala k tomu, zaujmout pozici výzkumníka a pokusit se objevit jejich příčinu a skryté souvislosti. Pozice *insidera* mi umožnila výjimečný vhled do problematiky a předpokládám, že také teoretickou citlivost, která, jak říkají Strauss a Corbinová (1999), může být „ještě lepším indikátorem potenciálně úspěšného snažení“
[Strauss, Corbinová 1999: 28].

DJing se stal předmětem několika mých studentských sociologických textů, řadu článků o hudbě jsem publikovala ve významných českých periodikách. Tato diplomová práce je tedy dalším (a věřím, že nikoliv posledním) stupněm mých dosavadních výzkumných a redakčních aktivit.

V následujícím textu je DJ představen především jako postmoderní umělec. Princip jeho tvůrčího procesu je zasazen do širšího rámce, který zahrnuje vedle mixování rovněž praktiky samplování a remixování, klíčové projevy digitalizace.

Předkládám tedy studii o specifickém způsobu komponování současné hudby v komplexní formě včetně jeho příčin, projevů, důsledků a přesahu na soudobé umění i společnost. Zároveň poukazuji na úzké propojení DJů a producentů; nejenže jejich umělecká činnost spočívá na stejných estetických zákonitostech, ale role dříve striktně oddělených postav prochází v posledních letech pod vlivem technologického pokroku a socio-kulturních faktorů významným redefiničním procesem.

Formu komponování spojenou s DJingem zachycuje řada současných teoretiků. Důležitost a aktuálnost této problematiky zmiňuje například Thomas Feurstein (2004), podle nějž se stal právě sampling „*dominantní technologií a metaforou západního světa ... a univerzálním metakódem postindustriální společnosti a ekonomiky.*“ [Feurstein 2004: 270] Pro Chrise Cutlera (2005) a Nicolase Bourriauda (2004) je DJ ústředním představitelem postmoderního umění a rovněž klíčovým bodem v jejich teoretických koncepcích „plundrofonie“ a „postprodukce“. Zatím poslední dílo Marka Katze (2010) je exkurzí po proměnách vzájemného vztahu hudby a technologií od vzniku gramofonu až po současnou dobu jedniček a nul. Paul D. Miller aka DJ Spooky (2004) postavil svou teorii digitálních médií na figuře DJe jako obecného post-subjektivního oděvu postmoderních médií. Timothy D. Taylor (2001) tvrdí, že „*nástup digitálních technologií v 80. letech je začátkem něčeho, co může být nejpodstatnější změnou v historii západní hudby od vynálezu hudebního záznamu v 19. století.*“ [Taylor 2001: 3]“ A našli bychom řadu dalších.

Především s odkazem na tyto autory, pro které je DJ významnou součástí postmoderního diskurzu, jsem se v teoretické části pokusila zodpovědět na otázky, jakou pozici zaujímá DJ v současném umění, jak se měnila jeho identita v souladu s technologickou evolucí a jak tuto evoluci naopak sám motivoval. V rámci komplexního uchopení tématu jsem se krátce věnovala také proměnám sociálního aspektu DJingu; od DJe revolucionáře v čele subkultur po celebritu uspokojující a ovlivňující masové publikum.

Do empirického šetření jsem vstupovala s vlastními zkušenostmi i se znalostí výše uvedených teoretických koncepcí. Cílem této práce nebylo za každou cenu teorie uvedených autorů potvrdit či vyvrátit; jejich význam spočíval spíše ve vymezení tematického rámce a zdroje informací. Skutečným záměrem mého výzkumu bylo podat

zprávu o tom, jak DJové konstruují svou identitu skrze vyprávění. Zajímalo mne, jak přistupují k umění DJingu, jak se jejich identita formovala s tokem času, jak reagují na fatální zvraty způsobené technologickou evolucí a jak operují v současných podmínkách informačního chaosu. S ohledem na snahu o pochopení problematiky jsem zvolila formu kvalitativního výzkumu a polostrukturovaných narativních rozhovorů.

Několikaměsíční výzkum postmoderního fenoménu a práce s postmoderními teoriemi mne ovlivnily natolik, že se postmoderní estetika odrazila také v mém textu. Při snaze o tradiční strukturu diplomové práce jsem nakonec došla k závěru, že standardizovaná forma problematiku nevystihuje a vědomě jsem zvolila textovou koláž. Věřím, že tato postmoderní forma i stylistika o to více přiblíží čtenáři mix, remix i sampling - klíčové umělecké formy DJingu a produkce.

Abych zdůraznila roli času, která se promítá do celého následujícího textu, otevírám svou práci slovy Nicolase Bourriauda (2006), pro něhož je DJ symbol i ztělesněním postmoderního umělce. *„Před deseti lety by bylo naprosto nemožné považovat například DJe za umělce. Ted' je to normální. Nikdo by ted' ani nepřemýšlel nad tím, aby řekl: „hraješ pre-existující nahrávky, nejsi umělec.“ To zmizelo. Idea umělce jako poloboha vytvářejícího svět z čistého papíru je něco, co už z naší každodenní kultury zmizelo. Skutečnost, že DJ, programátor nebo umělec používají již existující formy, aby řekli to, co chtějí říct, je v současné době nejdůležitější věc, protože to překračuje svět umění.“¹*

¹ BOURRIAUD, Nicolas. MOSS, Karen. 2006.
http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php

1. DJ - symbol postmodernismu

„...koneckonců dva přehrávače a mixážní pult jsou více vzrušující než pět kytarových strun“. (Neil Tennat, Pet Shop Boys²)

Postava umělce jako autonomního génia, tvořícího ve jménu tradice umění, přežívala v nezměněné podobě od renesance až do 20. století, kdy avantgardisté tuto ideu odmítli a zesměšlili [Bourriaud 2002; Poschardt 1995]. DJ však tradiční koncept umělce nejen rozložil, ale rovněž složil do nové formy; jeho pozici tedy hledejme někde mezi destrukcí a zachováním ideje umělce. [Poschardt 1995: 15-16] Takto přistupuje k DJovi také Nicolas Bourriaud (2002); přirovnává jej k situacionistovi, jehož cílem však není zrušit umění: *„Kterýkoliv DJ dnes pracuje s principy převzatými z dějin uměleckých avantgard: s odkláněním, s recipročními či asistovanými readymade, s odhmotňováním aktivity“.* [Bourriaud 2002: 30]

1.1. DJ a producent

DJova kreativní činnost je založená na reprodukci objektů, přičemž jejich spojováním a začleňováním do originálního konceptu dává těmto objektům nový smysl; vzniká objekt nový. Selekcí a shromažďováním hrubého materiálu zároveň DJ navazuje kontakt s hudební historií, jejíž jednotlivé prvky z rozličných období kombinuje a staví vedle sebe. Hudební evoluce tak již v podstatě neprobíhá pouze lineárně – hudba je znovu a znovu objevována a neustále vkládána do nových kontextů, přičemž tyto možnosti jsou nekonečné. [Poschardt 1995] Paul D. Miller aka DJ Spooky definuje DJův mix jako *„směsici fragmentů vytažených z pole časových, prostorových a kulturních lokací. Takto DJ reguluje nejen data, ale také konstrukci času, paměti, subjektivity a zkušenosti.“* [Miller 2004: 384] Nicolas Bourriaud (2002) nazývá DJe „sémionautem“, vytvářejícím originální cestu světem znaků. *„Všechna díla vycházejí ze scénáře, který umělec promítá do kultury, považovanou za rámec příběhu – a na tento příběh zase sám dál donekonečna promítá další možné nové scénáře. DJ oživuje dějiny*

² (Poschardt 2000:15)

hudby vyjímáním a vkládáním zvukových smyček – a dává tím do souvislosti již nahrané produkty.“ [Bourriaud 2002: 10]

Do tohoto řetězce je zapojen rovněž tvůrce elektronické hudby, producent – tento umělec během první fáze tvůrčího procesu sampluje díla svých předchůdců (vyjímá konkrétní pasáže za účelem následného přetvoření) a do dalších fází nechává většinou vědomě vstupovat určitou strukturální a rytmickou estetiku, aby mohla být v budoucnosti jeho skladba součástí dalšího uměleckého díla, DJova setu. Elektronické taneční skladby vytvořené pro prezentaci DJem jsou často záměrně vytvářeny jako *poloprodukty*, které získávají skutečný smysl až ve spojení s dalšími *poloprodukty*. Tedy jak tvrdí Nicolas Bourriaud: „*Skladba se stává součástí řetězce a její smysl do jisté míry závisí na tom, jakou pozici v tomto řetězci zaujímá. Dnešní umělecké dílo nestojí na konci tvůrčího procesu, jako nějaký završený produkt určený ke sledování, nýbrž je jakousi výhybkou, portálem, generátorem aktivit.*“ [Bourriaud 2002: 11] Tyto skladby ovšem pochopitelně neslouží jako hrubý stavební materiál pouze DJům. Také ony jsou recyklovány prostřednictvím samplování a z jejich fragmentů mohou další producenti tvořit nová umělecká díla, ze kterých jsou tvořena další umělecká díla... Řetězec je nekonečný.

1.2. Budoucnost bez minulosti. Minulost s budoucností

1.2.1. Mix a remix – když příběh a slova tančí

Jak jsem již uvedla v předchozí kapitole, klíčové je pro umění DJingu spojení alespoň dvou již existujících nahrávek v jeden celek a takto vytvoření zcela nového díla - mixu. Paul D. Miller aka DJ Spooky hovoří o mixech jako o náladových sousoších a o sociální konstrukci paměti, tvořené rekombinací vyjádření jiných umělců, přičemž výsledkem je plynulý hudební tok. „*DJ jedná jako kybernetický dědic improvizací tradice jazzu, kde jsou různé motivy použity a recyklovány různými muzikanty tohoto žánru. V tomto případě se nahrávky stávají notami.*“ [Miller 2004: 349]

Jednotlivé nahrávky bychom rovněž mohli přirovnat k informacím a DJský set, složený z mixů těchto nahrávek, k textu. DJ prochází stejným procesem, jako když spisovatel sbírá vědomosti interakcí s okolním světem a ty následně transformuje do subjektivního příběhu, aby nakonec zkonstruoval umělecký objekt. Posлуhač se takto stává čtenářem hudebního narativu, který má začátek, zápletku, zvraty i závěr, sestaveného z idejí, kterým je sebrána minulost, aby jim mohla být dána nová budoucnost. Jak uvidíme v analytické části této práce, zajímavou roli hraje v této umělecké konstrukci interakce s publikem. DJ může (ale nemusí) vpustit do vyprávění další jedince a nechat se ovlivnit jejich potřebami a očekáváním. V rámci živého vystoupení tak v takovém případě vzniká společné dílo, v němž DJ figuruje částečně jako prostředník, který má jako jediný přístup k datům a k „psacímu stroji“, to jaký smysl jim však nakonec dává, závisí na kolektivní shodě všech účastníků konkrétní interakce.

Nepřímo (tedy ne fyzicky, ale pouze v představě umělce) významně vstupuje publikum do tvůrčího procesu také v případě remixu - reinterpretace existující skladby, která je zrekonstruována do podoby vyhovující novému prostředí a kontextu, pro něž původně nebyla zkomponována. Cílem většiny remixů je zajistit, aby skladba odpovídala potřebám tančícího publika a souzněla s dalšími elementy DJova mixu. Jelikož má DJ, jak ještě vysvětlím později, silný vliv na to, jaké skladby se v dnešním informačním chaosu k uším posluchačů dostanou, jsou remixy oblíbenou strategií popových interpretů. Pro mnoho posluchačů platí, že ten, kdo není součástí DJova hudebního archívu, jakoby nebyl. „*Žádná skupina, jakkoliv radikální, by neměla takový úspěch, kdyby ji nehrál DJ.*“ [Brewster, Broughton 2006: 25]

1.2.2. Sampling – rozbij, zapomeň a slož

Vraťme se ale zpátky do světa, v němž operuje téměř výhradně DJ/producent a objekty vytvořené jeho předchůdci, do studia. Klíčovým nástrojem skladatele elektronické hudby je digitální samplování. Producent vybírá z již existujících skladeb či nahrávek jednotlivé fragmenty (zvuky, nástroje nebo celé úryvky), moduluje je některým z mnoha možných způsobů a vrstvením těchto fragmentů vytváří nové dílo. Během tohoto procesu nedochází k záměrnému přenosu významu, jedná se spíše o

metodu dekontextualizace a transformace [Feurstein 2004]. Thomas Feurstein (2004) upozorňuje, že sampling necituje, ale vytváří novou strukturu, která odbočuje od linearity přenosu a operuje s diskontinuitou. Chris Cutler (2005), který nazývá tuto praktiku plundrofonii, uvádí, že v rámci samplování se pracuje pouze s kódem stejně jako během psaní.³

Tento postup je možné ilustrovat na příkladu zpěvačky Camille Yarbrough a skladatele elektronické hudby Normana Cooka [Katz 2010]. Zatímco v původní skladbě je text osobní autobiografickou zповědí umělkyně a ve své komplexní formě předává vážný vzkaz, Cook z něj vyjmul pouze jednu frázi, na jejímž základě zkonstruoval zcela nové dílo. Nejenže se tímto procesem naprosto vytratil původní význam skladby, ale na konci této fragmentace, dekontextualizace a transformace stál objekt určený ke zcela jinému typu poslechu; původní intimitu vystřídala nenáročná zábava. V této souvislosti Mark Katz upozorňuje na estetickou a etickou otázku samplování, kterou by si měl pokládat každý samplující producent.

1.2.3. Důsledky samplování

Svět hudby fatálně ovlivnily dvě události - objev zvukového záznamu a digitalizace. Zapříčinily obrovské změny ve způsobu tvorby, distribuce, ukládání, poslechu, ale i ve vnímání hranice mezi skladbou a jejím provedením. [Taylor 2001; Cutler 2005; Katz 2010; Feurstein 2004]

V éře digitálního samplování skladatelé pracují přímo se zvukem; nepotřebují tedy notový záznam, ani výkonné umělce v tradičním slova smyslu, kteří by hotový produkt svou interpretací ztělesnili (přestože je DJ mnohdy považován za interpreta a gramofony s deskami za hudební nástroj, v tomto kontextu mu přísluší spíše funkce mediálního kanálu, skrze nějž se distribuuje hudba k posluchačům). Timothy D Taylor (2001) uvádí, že digitální forma komponování (ve spojení s finanční dostupností počítačových programů jako skladatelových nástrojů) podněcuje amatérskou hudební aktivitu, na jejíž snížení měl zásadní vliv nástup gramofonu – lidé tehdy přestali hrát na

své hudební nástroje a raději pasivně poslouchali mistry na nahrávkách; z hudebníků se stali konzumenti. Jedním z důsledků digitalizace (podpořené rozšířením internetu) je tedy demokratizace umění; umělcem může být každý. To, k čemu byl dříve nezbytný orchestr, je dnes možné vytvořit v domácím studiu, sestávajícím z jednoho počítače a několika softwarů. [Taylor 2001: 3-6]

Nicolas Bourriaud předpokládá, že tento systém *Do It Yourself* snižuje vzdálenost mezi výrobou a spotřebou a stane se brzy součástí veškeré hudební produkce. [Bourriaud 2004: 32] Jako příklad tohoto trendu uvádí už čtrnáct let staré album projektu Coldcut, jehož součástí byl speciální CD-ROM, umožňující posluchačům vytvořit vlastní remixy všech skladeb. *„Místo extatického spotřebitele z 80. let nyní nastupuje inteligentní a potenciálně subverzivní spotřebitel: spotřebitel forem. DJ kultura popírá podvojný protiklad mezi nabídkou vysílatele a účastí příjemce, protiklad, který stál v centru řady debat o moderním umění. Práce DJe spočívá v koncipování řetězce hudby, v němž se jednotlivé skladby přelévají jedna přes druhou a představují zároveň výrobek, nástroj i nosič.“* [Bourriaud 2004: 32-33] Také DJ je tedy konzumentem i producentem; v roli konzumenta sbírá a poslouchá skladby jako kdokoliv jiný, jelikož však hudbu obsaženou na nahrávce předvádí publiku, které poslouchá, je také producentem, přičemž volby, které uplatňuje jako konzument (výběr nahrávek k poslechu) definují část jeho hodnoty jako producenta (kreativita a osobitost). [Brewster a Broughton: 2006]

Dalším důsledkem rozšíření digitálních technologií je nesrozumitelnost v rozlišení mezi idejemi a jejich vyjádřením⁴. V době, kdy skladatel zkomponoval dílo a orchestr jej interpretoval byly tyto hranice zcela srozumitelné. V éře samplování je však tato dichotomie problematická a má významný vliv na otázku autorského práva, jelikož, jak uvádí Mark Katz (2010), hudební interpretace je právně chráněná, ale nápady nikoliv⁵. Katz navrhuje řešení, že *„pokud sampling může být spíše jako inspirace nápadem někoho druhého, než pojetí vyjádření někoho druhého, pak by s ním mohlo být, alespoň v některých případech, zacházeno jako s formou chráněné řeči, imunní vůči soudnímu stíhání za autorské přestupky.“* [Katz 2010: 175]

⁴ V diskurzu intelektuálního vlastnictví je idea koncept, princip, proces nebo systém, který je nezávislý na jakékoliv formě, zatímco vyjádření, a vyjádření je určité ztělesnění tohoto nápadu. [Katz]

⁵ Neboť nové použití nápadu generuje jiný nápad.

Důsledky digitálního samplingu shrnuje Chris Cutler (2005) ve svém textu „Plundrofonie“. Uvádí, že tato praktika narušuje originalitu (zachází pouze s kopiemi), individualitu (promlouvá skrze hlasy druhých) a autorská práva (jejich porušování je podmínkou její vlastní existence). [Cutler 2005: 81] Společně s Bourriardem (2004), tedy můžeme říci, že technika samplování ve velké míře přispěla ke „smrti autora“, o níž hovořili už Barthes či Foucault.

Nicolase Bourriard (2004) tvrdí, že v současné hudbě bylo autorství ve smyslu podpisového protokolu zcela odsunuto stranou, což dokládá vznikem tzv. *whitelabels*, maxisinglů typických pro DJskou kulturu (prodáváných v omezeném nákladu a s anonymním obalem) a používáním mnoha pseudonymů jedním umělcem (což jej pasuje do pozice jakéhosi kolektivního duševního pracovníka). [Bourriard 2002: 87] Princip samplování je sice založen na kolektivním vlastnictví, jinak si však s těmito argumenty dovolím nesouhlasit, jelikož práce na jménu a se jménem je, obzvlášť v době, kdy je společnost přesycená množstvím (i hudebních) informací, jedním z nejdůležitějších elementů v kariérách DJů i producentů. Jak řekl také jeden z mých respondentů: hudba tvoří dvacet procent, dalších osmdesát je vše ostatní (jméno stojí nad vším a proto si známý DJ může dovolit prezentovat to, co by od někoho jiného posluchači neakceptovali). Rovněž *whitelabels* nejsou ničím, co by DJskou kulturu charakterizovalo a dnes už se nevyskytují téměř vůbec. Svého času je používali producenti v případech, kdy remixovali populární skladbu, k níž nevladnili autorská práva a v případě podpisu by jim hrozila finanční sankce. To nic nemění na tom, že jak v 90. letech, tak dnes, posluchači vybírají hudbu z velké části podle konkrétního umělcova jména. Jelikož, opět, právě jméno je pro mnoho posluchačů, ale i DJů a producentů, vodítkem a jistotou v současné mase hudby a informací, kterou nabízí internet.

V současné estetické formě rovněž zaniká jasné vymezení jednotlivých žánrů a vysokého a nízkého umění. Chris Cutler (2005) tento stav vysvětluje tím, že: „... nahrávka opouští svou původní komunitu a žánr a vstupuje do universa zvukových záznamů. Proto se vzájemné vztahy mezi skladateli, hudebníky a nahrávkami týkají zvuku a kompozice, a nikoli specifických hudebních komunit.“ [Cutler 2005: 98] Myšlenku stírání hranic ovšem můžeme rozvíjet ještě dále a aplikovat ji na umění

obecně. Thomas Feurstein (2004) se inspiruje principem digitálního smplování, když hovoří o otevření mezidisciplinární komunikace, spojování dříve striktně oddělených uměleckých disciplín a jejich vzájemné stimulaci. Podle něj technika smplování přerostla v umělecký program, který slouží jako katalyzátor uměleckých hybridů. Umělecké objekty se již neopírají o jedno dílo či médium, ale naopak, vztahy mezi jednotlivými médii jsou v současnosti velmi důležité. Zákon identity média a jeho významu je tedy narušen a do čela umění se dostávají nové konstelace a rekombinace, a nová společenství forem a obsahů.⁶ [Feurstein 2004]

3. DJ mění svět

V předchozí kapitole jsem hovořila o tom, jak nahraná hudba a digitalizace ovlivnily umělce a jejich kreativní vyjádření, nyní se budu věnovat tomu, jak lidský faktor, DJ, ovlivnil význam médií. Jelikož jak dokazuje Mark Katz (2010) celým svým dílem „Capturing Sound“, technologie sama a její uživatelé jsou v determinování vlivu nahrávacích technologií naprosto rovnocennými faktory.

Statusu nahrané hudby významně pomohl právě DJ; svou činností se podílel na procesu, během něhož nahrávka přestávala nést význam pouhého zastoupení či záznamu živé události a stávala se primárním ztělesněním skladby. [Brewster a Broughton: 2006] A nejen to, DJ vdechnul nahrávce nový život tím, že během vystoupení zprostředkovával pomocí nahraných skladeb posluchačům obdobný zážitek, jakého byli dříve schopni pouze hudebníci v tradičním slova smyslu. A stejně tak jako členové orchestru mohou vtisknout do provedení notové partitury vlastní uměleckou osobnost, tak může s interpretační svobodou zacházet také DJ.

⁶ Tímto jsme se dostali k zásadnímu efektu samplingu na celou společnost a to, že rozvrací nejen koncept autorství, ale rovněž autorského práva a vlastnictví. Feurstein tvrdí, že potenciál samplingu nestojí tolik na formálních nápadech, ale ve střetu s politickými a ekonomickými omezeními. „...sampling funguje jako kulturní termín čelící pokusům privatizace intelektuálních hodnot a veřejných míst.“ [Feurstein]

Původní, rádiový DJ nemixoval, byl vnímán spíše jako respektovaný selektor, který disponoval širokým hudebním přehledem a schopností objevit kvalitní skladby a talentované hudebníky. Zatímco však na začátku zaměstnávala rádia hudební odborníky, postupem času byla čím dál více svázána soutěží s konkurencí a činila tedy vše pro to, aby udržela své posluchače. Vzdělaného DJe typu Johna Peela vystřídala rotace prefabrikovaných hitů. [Marcinová 2009] Takto se přesunul DJ z masmédií do undergroundu, který byl jeho domovem po několik desetiletí. Tam se stal hudebním hlasem mnoha subkultur a vůči dominantní kultuře, diktované masmédií, se již nevymezoval pouze selekcí, ale rovněž aplikováním nových technologií a specifickým způsobem práce s hudbou. [Brewster a Broughton: 2006]

S nástupem digitalizace a rozšířením internetu vzrostl význam DJe coby filtru obrovské kvantity hudebních informací. Jelikož není v moci běžného posluchače mít přehled o všech nahrávkách, které jsou v současné době distribuovány, DJ se vrací ke své původní roli nepostradatelného selektora, který výběr svých skladeb předává posluchačům ve formě setů či kompilací. „*Můžeme říci, že si dnes nekupujeme určité skladby, ale určitého DJe.*“ [Brewster, Broughton 2006: 24]

Oficiální DJské kompilace, tedy kolekce skladeb, ze kterých DJ seskládal obdobný mix, jako kdyby hrál v klubu, zahltily v první polovině 90. let hudební trh a zásadně ovlivnily spotřební chování konzumentů, kteří do té doby nakupovali nahrávky elektronických skladeb výhradně ve formě singlů. Pro hudební vydavatelství znamenaly mixy v té době nejefektivnější způsob, jak dostat „své“ skladby k posluchačům. Neil Brewster a Frank Broughton (2006) uvádějí, že tento trend nabyl takových rozměrů, až vyvolal silnou vlnu lobbingu - vydavatelství byly ochotny zaplatit nemalé sumy za to, aby se objevil právě jejich umělec na kompilaci DJe zvučného jména. Některé DJské celebrity se dokonce staly klíčovou součástí marketingové strategie, v níž hudbu na kompilaci sami nevybíraly, ani nemixovaly. Vše, co prodávaly, bylo jejich jméno; hudební brand. To bylo v době, kdy se dostal DJ podruhé do kontaktu s masmédií (první setkání byl rozhlas). Tentokrát již však mnozí neodolali a z DJe, dříve symbolu undergroundových subkultur, se stal masový fenomén (více o DJ superstar později).

Obraťme nyní pozornost od DJe selektora k DJi umělci, který nastoupil na scénu se vznikem stylů disco, house a hip hop. Tento moment přinesl revoluci v užívání

gramofonů a desek – médium určené především k pasivnímu poslechu se transformovalo v hudební nástroj. Mixu jako formě uměleckého vyjádření jsem se věnovala dostatečně, nyní dám prostor technice *scratchingu*, která užití gramofonu jako uměleckého nástroje dovedla nejdále.

Scratching, jehož umělecká forma se nazývá *turntablismus*, je rozšířen především v hip hopu [Poschardt 2000; Katz 2010, Brewster a Broughton 1999]. Zatímco o práci mixujícího DJe bychom mohli hovořit jako o systematickém vrstvení, *scratching* je spíše zvuková koláž založená výhradně na významném narušování struktur. Cutler (2005) popisuje *scratching* jako rytmický pohyb deskou tam a zpět, přičemž jde o opakování jedné krátké pasáže skladby (zvuk, vokál apod.) *Turntablismus* se vzdálil od původního významu užití gramofonu nejdále.

V tomto kontextu je na místě polemika s Marshalllem McLuhanem (1991) a jeho kontroverzní myšlenkou, že „poselstvím média je samo médium“. Katz (2010) souhlasí se slovy McLuhana, že technologie formuje společnost, upozorňuje však, že ani lidský faktor v odpovědi na tuto technologii nemůže být ignorován. Svou tezi vztahuje Katz k nahrávání; tvrdí, že není mystickou silou, která si vynucuje činnost svého uživatele, ale jeho vliv máme pod kontrolou. [Katz 2010: 221] Tuto myšlenku je možné konkretizovat v kontextu gramofonu. Pokud by měl McLuhan pravdu, gramofon by stál i nadále pouze v našich obývacích pokojích, byl by nám dobrým společníkem během poslechových večerů a my bychom takto pod jeho vlivem zůstali pouhými konzumenty skladeb nahraných na vinylových deskách. Gramofon v rukách DJe je ovšem jedním z důkazů, že poselství je možné změnit – jeho zásluhou se médium původně určené k pasivnímu přijímání transformovalo v hudební nástroj, jehož prostřednictvím nejenže lze vytvořit hodnotné umělecké dílo, ale který rovněž ovlivnil ve své, člověkem redefinované podobě, způsob trávení volného času, setkávání, společenské interakce a stal se klíčovým elementem formy vyjádření mnoha hudebních subkultur. Souhlasím tedy s Markem Katzem, který tvrdí, že „*stejně jako technologie vytváří aktivity svých uživatelů, tak aktivity uživatelů vytvářejí technologii*“ [Katz 2010: 220].

Vzájemné působení média a člověka (zvukového záznamu a jeho performancí) popisuje rovněž Chris Cutler ve své Plundrofonii [Cutler 2005: 97]⁷; uvádí, že zatímco nové technologie nejdříve spíše jen zjednodušovaly a rozvíjely postupy tradičních uměleckých paradigmat, manipulací a interakcí se zrodily nové myšlenky, které potenciál média rozvíjely. „Dnešní zvuková estetika se vyznačuje dynamickou interakcí mezi proměnlivými a fixními médii. Nové techniky hraní a nové techniky záznamu se vzájemně ovlivňují. Obě působí jako společný zvukový jazyk, vytvářejí problémy a navrhuje jejich řešení.“ [Cutler 2005: 98] Tento proces odráží jak současné audiovizuální technologie umožňující mixování zvuku a obrazu najednou, tak i vývoj základního DJského nástroje. Potřebám DJe se nejdříve přizpůsobil gramofon (možnost změny rychlosti hrané skladby, jejich vzájemné mixování apod.), s digitálním boomem jej vystřídal CD přehrávače fungující na stejném principu a v dnešní době stoupá význam speciálních hudebních programů jako Serato, Traktor či Final Scratch určených k digitálnímu DJingu (DJ hraje hudbu z počítače, ale pro ovládání používá gramofony a speciální vinylové desky nebo CD přehrávače a speciální „cédéčka“; případně mixuje rovnou v počítači).

DJ však hraje zásadní roli nejen v evoluci technologií, ale také ve vývoji hudby jako takové; tomu přispívají jeho dekonstruktivistické praktiky, deformování, narušování a kombinování nahraného hudebního materiálu. DJův status se odvíjí právě od rozsahu inovace, který je schopen nabídnout jako selektor (netradičních či neznámých) objektů i jako kreativní umělec, který s těmito objekty zachází osobitým, nezaměnitelným způsobem. Svou činností se tedy významně podílí na fúzi rozličných žánrů i na vzniku zcela nových hudebních stylů. [Brewster, Broughton 2006]

⁷ Poprvé použil gramofonovou desku jako nástroj Stephan Wolpe (1920) – do svého dadaistického představení zapojil osm gramofonů, na kterých přehrával simultánně desky v různých rychlostech. O něco málo významnější bylo v r. 1939 veřejné vystoupení Johna Cage (Imaginary Landscape No.1), který používal testovací tóny a změny rychlosti. [Cutler 2005: 85] První zřejmé náznaky hlavních principů plundrofonie nabídly rané experimenty Pierra Schaeffera s archivními rozhlasovými deskami (využití zvuků, ne celých skladeb) a performance Johna Cage Imaginary Landscape No.4 (1951) pro 12 rádíl a Imaginary Landscape No.5 (1955), do které zapojil 42 gramofonových desek. [Cutler 2005: 86]

Bill Brewster a Frank Broughton (2006) upozorňují na skutečnost, že téměř každá nová hudební forma v pěti posledních dekadách vděčí za svou existenci DJovi. Díky němu se spojily skryté, lokalizované žánry v jeden styl a takto se zformovaly rhythm and blues a rock'n'roll. Hnací silou jamajského reggae byly právě potřeby DJů a jejich sound systémů. Stejně tak stála DJova osobnost v srdci vznikající disco subkultury. „*Během posledních třiceti let DJ opravdu přiložil ruku k dílu – dal nám hip hop, house a jejich galaxii satelitních žánrů.*“ [Brewster, Broughton 2006: 25]

4. Proměny společenského aspektu DJingu.

Z undergroundu na MTV

Jak jsem již v tomto textu několikrát zmínila, postava DJe zaujímá důležité místo v rámci subkultur, tedy i v boji proti hodnotám dominantní společnosti a proti socio-kulturním nerovnostem. Nejenže v minulosti představovali DJové hrozbu pro centrálně řízený hudební průmysl, ale byli také ztělesněním svobody a naděje v očích minorit a v některých lokalitách se dokonce zapojovali do politických aktivit. První afroameričtí rozhlasoví DJové podporovali v posluchačích pocit hrdosti k rasové identitě a hudební sound systémy na Jamajce svou aktivitou ovlivňovaly výsledky tamních voleb. [Brewster, Broughton 2006]

Právě odmítání dominantních životních praktik a estetiky bylo výchozím bodem všech subkultur spojených s DJingem. Sexuální, etnická a náboženská emancipace hrály zásadní roli v rozvoji hudebních žánrů jako disco, house a hip hop. Jejich poselství a estetické inovace byly nejen vyjádřením nezávislosti, ale také prostředkem sebeprosazování členů jinak utlačovaných minorit [srovnej Hebdige 1981]. Zatímco pro Afroameričany, Latinoameričany a gaye byly v tehdejších Spojených státech možnosti seberealizace extrémně limitovány, v rámci subkultury byly takřka nekonečné. [Poschardt 1995]

Nejvýraznějším příkladem je hip hop, v němž našli uplatnění mladí hudebníci, výtvarní umělci, tanečníci i básníci. Ulf Poschardt (1995) ovšem přisuzuje DJovi centrální roli i v případě takovýchto subkultur, kde se setkávaly různé formy umění: „V

této ghetto kultuře byly tradice rapu, divokého tance a graffiti, ale jedině DJ se svými dvěma gramofony a uměním kompozice definoval toto kulturní pole natolik široce, že se mohli B-Boys, sprejeři a MCs vnímat jako členové subkultury.“ [Poschardt 1995: 344]

Vycházíme-li z předpokladu, že subkultura, která se vytváří v souvislosti s konkrétním hudebním stylem, se projevuje také specifickým životním stylem [Hebdige 1981], pak i rave, který se masově rozšířil na přelomu 90. let, a na něj navazující hudební žánry, nesou subkulturní rysy. Spíše než o jasně formulovanou podstatu v socio-kulturní problematice, jako tomu bylo v případě předešlých hudebních žánrů, jde spíše o „hédonistický“ způsob zábavy, vůči konvenčním standardům se však výrazně vymezuje mnoha způsoby – cílem tance, užíváním drog a nočním životem. Je ovšem třeba zmínit, že i zde nacházíme pozitivní vliv na stírání kulturních nerovností – smyslem parties je pocit jednoty, v níž rasové a genderové nerovnosti přirozeně mizí.

Bill Brewster a Frank Broughton (2006) zmiňují, že vedlejším kulturním efektem britské acid house scény byla emancipace žen v hudebním, maskulinním světě. Zatímco kdysi do něj byly zapojovány pouze jako zpěvačky, otevřenost na konci 80. let se dotkla i dříve výhradně mužské profese DJe a ženy se postavily za gramofony. Přestože jsou DJky stále vystavené genderovým předsudkům, mnohé z nich dnes sklízí stejný úspěch a uznání jako jejich mužští kolegové.⁸ [srov. Marcinovová 2010]

Underground a historii plnou zvrátů opustil DJ na konci 90. let, když se stal středem pozornosti masmédií; avantgardního revolucionáře vystřídala celebrita. Noví hrdinové se začali objevovat na titulních stránkách časopisů, jejich skladby obsazovaly

⁸ V kontextu subkultur je rovněž třeba zmínit kriminalizaci DJů; ti se stali předmětem pozornosti vládních orgánů v mnoha zemích. Známý je příběh propagátora rock'n'rollu, Alana Freeda, který byl pronásledován FBI za přijímání korupčních úplatků za promování určitých skladeb, přičemž ve skutečnosti se jej snažila americká vláda odstranit z důvodu úspěšného šíření „degenerované“ černé hudby mezi bílou mládeží. [Brewster, Broughton 2006: 25] Na přelomu 90. let se dostávali DJové do konfliktu se zákonem v souvislosti s ilegálními rave parties a s pirátskými rozhlasovými stanicemi. Ve Velké Británii vláda dokonce reagovala přijetím zákona Criminal Justice a Public Order Act, který poskytl nové prostředky k potlačování rave kultury. [Benca 2005, Smolík 2010] S potlačováním tradičních rave parties na otevřeném prostranství máme ostatně zkušenosti také v Čechách; ke konfrontaci hudební subkultury a politické moci došlo na festivalu Czechtech. [Benca 2005]

přední příčky oficiálních hudebních žebříčků a svými honoráři mohli konkurovat filmovým hvězdám a supermodelkám. „*Lidi dokonce začali popisovat svůj hudební vkus ne na základě hudebního žánru nebo nahrávek, ale odkazem na určitého DJe.*“ [Brewster a Broughton: 523] Úspěch DJů se již neměřil talentem, schopností inovace či množstvím práce, ale kvantitou posluchačů, které dokázala zasáhnout chytrá strategie a dobrý marketing.⁹ [Brewster a Broughton: 476]. Když status DJe dosáhl obřích rozměrů, stal se DJing alternativní aktivitou mnoha celebrit ze světa sportu a filmového průmyslu, které dříve neměly s hudbou nic společného.¹⁰ Nakolik silnou pozici si DJ v rámci společnosti získal (při nejmenším ve Velké Británii, kde má velkou tradici), dokazuje také reklama britské policie, která loni lákala nové členy do svých řad prostřednictvím známého motta „Last Night a DJ Saved My Life“¹¹.

V současné době je ovšem situace opět odlišná. Populární DJové mají především na mladé lidi stále velký vliv, rozmach digitalizace a s ní svázaný princip Do It Yourself, o kterém jsem již hovořila, však způsobily, že se DJing demokratizoval. Internet umožnil snadný přístup k nahrávkám, levné technologie začaly být dostupné téměř pro každého. Pro zachování svého elitního statusu musejí DJové dělat mnohem více než před deseti lety a jejich hodnotu opět určuje hudební vkus, kreativita a schopnost sdílet své umění s posluchači. Všechna tato témata byla předmětem mého výzkumu, do kterého byli zapojeni úspěšní DJové lokálního i světového formátu. Zajímalo mne, jak hovoří o umění DJingu v kontextu kulturní a technologické evoluce.

5. Metodologie

⁹ Jako největší superstar DJ je v posledních letech vnímán Tiesto, jehož hudbu nazývají Brewster a Broughton (2006) „Disney dance music“. Tiesto se svými statistikami vyrovná jakékoliv hvězdě popu - byl prvním DJem, který naplnil stadion s 25000 místy k sezení, není výjimkou, když se 50000 lístků na jeho vystoupení prodá během hodiny a půl, vyhrává bezpočet hudebních cen po celém světě. V rodném Holandsku je členem řádu Iranje Nassau (ekvivalent britského rytířství) a jeho vosková figurína je v amsterdamském Madame Tussauds.

¹⁰ Brewster a Broughton (2006) uvádějí například boxera Nigela Bennu, fotbalisty Davida Hughese a Daniela Dichia a dokonce i několik pornohvězd.

¹¹ S reklamou se setkala autorka této práce v londýnském metru.

Pro svou práci jsem zvolila formu kvalitativního výzkumu, neboť jeho metody „se užívají k odhalení a porozumění tomu, co je podstatou jevům, o nichž ještě moc nevíme. Mohou být také využity k získání nových informací a neotřelých názorů na jevy, o nichž už něco víme. V neposlední řadě mohou kvalitativní metody pomoci získat o jevu detailní informace, které se kvantitativními metodami obtížně podchycují. [Strauss, Corbinová 1999: 11]“

Jelikož se snažím interpretovat, jak DJové prostřednictvím narativu objektivizují své subjektivní zkušenosti [Berger, Luckman 1999], rozhodla jsem se sbírat data metodou polostrukturovaných narativních rozhovorů a v následné analýze jsem se opřela o tradici fenomenologů, která odhaluje „vazby mezi objektivními strukturami a významy historického sociálního světa na jedné straně a významovými světy sociálních aktérů na straně druhé“ [Hendl 2005: 73].

Ve fenomenologické analýze výzkumník vychází z konstrukce „prvního řádu“ (každodenní uvažování) a vytváří konstrukce „druháho řádu“ - teorie a modely vhodné k popsání konstrukcí prvního řádu. [Hendl 2005: 73] Děje se tak způsobem hlubokého porozumění a empatie se subjektem výzkumu, které provází neustálé pročitání transkripcí rozhovorů, vedoucí k zachycení podstaty zprávy a takto k praktickému pochopení významů a jednání. [Miles, Huberman 1994: 8] Fenomenologové upřednostňují „méně strukturovaný, nepředvídatelný a induktivně založený přístup ke sběru dat“ [Miles, Huberman 1994: 17], avšak jak upozorňuje Graham Gibbs (2007), nikdo nezačíná výzkum zcela bez nápadů. „Výzkumník je obojí, pozorovatel sociálního světa a součást toho samého světa. Všichni máme představy o tom, co můžeme očekávat a jako sociální vědci tím spíše, což je následkem našeho povědomí o teoretických idejích a empirickém výzkumu.“ [Gibbs 2007: 45] Přesto, říká dále Gibbs, se můžeme alespoň snažit zaujmout pozici, která je vzdálená našim předpokladům, předsudkům a předběžným představám o fenoménu.

Jelikož mají „sociální procesy logiku a souvislost, které může náhodný sampling redukovat na nevysvětlitelné piliny“ [Miles, Huberman 1994: 27], zvažovala jsem výběr respondentů velmi pečlivě. Rozhodla jsem se nezaměřit na jednu úzce vymezenou skupinu, ale naopak jsem se snažila pokrýt širokou škálu DJů. Protože žánrové zaměření, země působnosti, gender, délka a úspěšnost profesní kariéry i spojení DJingu

s dalšími souvisejícími aktivitami mohou mít na proces konstruování identity a postojů zásadní vliv, předpokládám, že mnou zvolený přístup umožňuje hlubší poznání a objevení širšího spektra implicitních souvislostí.

Prvním faktorem pro výběr respondentů byla rozdílnost v žánrovém zaměření. Mezi respondenty jsou tak zastoupení DJové, kteří hrají house, techno, hip hop a funk, dubstep, drum'n'bass, breakbeat, i ti, kteří mixují některé z těchto stylů dohromady, nebo jsou ve výběru žánru pro konkrétní vystoupení variabilní. Do výzkumu byly tedy zahrnuty všechny základní styly elektronické hudby.

Taneční scéna je v každé zemi specifická – má vlastní lokální historii, pravidla hry i možnosti. Toto všechno má vliv na individuální vývoj a kariéru DJe, proto jsem se rozhodla překročit české hranice a zařadila do svého výzkumu také respondenty z Velké Británie. Právě ta je totiž evropskou kolébkou a v současné době klíčovým hybatelem elektronické hudby. Z Velké Británie pochází většina DJských hvězd a hudební produkce, které mají fanoušky a posluchače po celém světě. Velká Británie určuje hudební trendy a má moc ovlivňovat globální hudební scénu i budoucnost jejích aktérů. [srov. Brewster, Broughton 2006] Z tohoto důvodu tvoří můj vzorek pět britských a osm českých respondentů.

Dalším faktorem bylo pohlaví DJů. Přestože se v oblasti DJingu pohybují především muži, ženy za gramofony jsou stále menší výjimkou. [Brewster, Broughton 2006; Marcinovová 2010] Ve své práci se nevěnuji genderu jako takovému, ale aby vzorek alespoň přibližně reflektoval realitu, rozhodla jsem se vybrat jednu DJku z Čech a jednu z Velké Británie. Každá z nich patří ve svém oboru k těm nejúspěšnějším (opakovaně získávají ocenění nejlepší drum'n'bassová DJka na světě a nejlepší český DJ).

Kariéru DJe, jak uvidíme ve výsledcích analýzy, ovlivňují rovněž další, související hudební aktivity, především produkce vlastní hudby. Jelikož v průběhu výzkumu narůstala síla tohoto faktoru jako jedné ze základních determinant, přizpůsobila jsem tomuto až ve fázi sběru dat finální selekci respondentů: teprve po té, co jsem provedla rozhovory se všemi britskými DJi, jsem začala vnímat, že je potřeba

do vzorku zařadit takového respondenta z Čech, který by se jim v těchto aktivitách alespoň částečně vyrovnal.

Všichni DJové, které jsem oslovila, dosáhli ve své kariéře úspěchu, u každého z nich je však možné úspěch definovat jiným způsobem. Jednu skupinu bychom mohli označit jako „legandy“ (stáli u zrodu hudební scény), druhou skupinu „hvězdy“ (mají obrovskou fanouškovskou základnu) a třetí typ tvoří „inovátoři“ (za své kvality jsou respektováni především kolegy z hudební scény a jsou vnímáni jako ti, kteří se výrazně podílejí na hudební evoluci). Tyto typizační skupiny se navíc v případě některých jednotlivců mísí, což ještě více umocňuje rozmanitost vzorku.

Při přípravě polostrukturovaných hloubkových rozhovorů mi velmi pomohla osobní zkušenost s DJingem. Finální dotazník obsahoval šest tematických okruhů: začátky kariéry, příprava na vystoupení, DJ v akci, reflexe okolí, technologie a hodnoty, přičemž každý z nich obsahoval několik konkrétních otázek. Jelikož jsem znala respondenty osobně, anebo jsem měla alespoň velmi podrobné informace o jejich historii, bylo dostačující se s nimi setkat v rámci výzkumu pouze jednou a nebylo třeba rozložit rozhovory na více fází, jak je v případě fenomenologického rozhovoru doporučováno. [Hendl 2005: 180]

Většina DJů, které jsem požádala, aby se stali součástí mého výzkumu, k rozhovoru svolila. Výjimkou byli dva velmi populární umělci, z nichž jeden se nevyskytoval v době sběru dat v Evropě a druhý byl na náročném turné. Téměř na všechny DJe jsem měla k dispozici osobní kontakty a další jsem oslovila se stručným popisem projektu prostřednictvím sociální sítě Facebook. Rozhovory jsem prováděla v Praze a v Londýně, konkrétní místo si vybírali respondenti sami; s některými jsme se sešli v kavárně či v restauraci, někteří mě pozvali k sobě domů. Rozhovory jsem zaznamenávala na diktafon a zároveň jsem si průběžně zapisovala poznámky. Každé interview trvalo hodinu až hodinu a půl.

Během setkání jsem kladla velký důraz na objektivitu a neovlivňování odpovědí respondentů subjektivními názory. Jelikož jsem se s většinou respondentů nesečkala poprvé, nebo mne k nim vázal alespoň kolegiální vztah, probíhaly všechny rozhovory ve velmi přátelské atmosféře. Rovněž nebylo třeba věnovat čas vysvětlování

specifických pojmů, které jsou součástí diskurzu umělců z elektronické hudební scény. Moje zkušenost mi také umožnila snadnou orientaci v případech, kdy respondenti uváděli v rámci svých odpovědí konkrétní příklady technických postupů či jména určitých osob, což bylo klíčové pro pochopení celkového rámce dané odpovědi i pro její následnou analýzu a interpretaci.

Postupně, během výzkumu, se vyvíjel nejen finální výběr mých respondentů, ale také otázky; některé jsem vypustila a místo nich zařadila nové. Miles a Huberman považují vyvíjející se metodologii za důležitou: „*Konceptuální rámec se má vyvíjet na základě zkoumaného tématu; důležité výzkumné otázky se objasní jenom postupně; smysluplné uspořádání a smysluplní účastníci nemohou být vybráni před prací ve zkoumané oblasti; konkrétní nástroje, pokud vůbec nějaké, by měly vznikat na základě konkrétních uspořádání a účastníků.*“ [Miles, Huberman 1994: 17]

Transkripci rozhovorů jsem prováděla sama ze dvou důvodů – DJský diskurz by nebyl pro neznalého člověka srozumitelný a přepis by proto mohl být nepřesný. A jak uvádí Jan Hendl (2005), již samotná transkripce směřuje výzkumníka ke konkrétním krokům v následné analýze dat. Přestože to není nutné [Miles, Huberman 1994, Hendl 2005], rozhodla jsem se přepsat rozhovory doslovně a data selektovat až později. Především v případě rozhovorů s anglickými respondenty byl pro mne takový způsob snadnější a přehlednější. Výjimku tvořili pouze určité pasáže u DJů, kteří svůj příběh odvyprávěly takřka celý sami a můj vstup během rozhovorů byl minimální. Tito respondenti občas zacházeli do přílišných detailů i u témat, které jsem již ve fázi sběru dat vyloučila.

Ambicí mého výzkumu bylo podat zprávu o tom, jakým způsobem o sobě DJové hovoří, a odhalit skryté souvislosti, které determinují jejich vnímání umění DJingu a témat, která s tímto souvisí. Fenomenologického „nepopsaného papíru“ jsem se nedržela striktně; jak jsem uvedla, do výběru respondentů a přípravy rozhovoru jsem nechala vstupovat své předchozí zkušenosti. Stejně tak jsem ve fázi analýzy použila vedle neustálého pročitání textu rovněž otevřené kódování (typické pro první fázi analýzy grounded theory [Gibbs 2007; Hendl 2005; Strauss, Corbinová 1990]), které

pomohlo lepší orientaci ve velkém¹² množství dat a zachycení implicitních souvislostí. „Během otevřeného kódování jsou údaje rozebrány na samostatné části a pečlivě prostudovány, porovnáním jsou zjištěny podobnosti a rozdíly, a také jsou kladeny otázky o jevech údají reprezentovaných.“ [Strauss, Corbinová 1999: 43] Jak uvádějí Miles a Huberman (1994), není třeba se držet striktně pravidel jednoho metodologického přístupu, pokud je to pro výzkum vhodné a efektivní.

Mého výzkumu se zúčastnilo celkem třináct respondentů, kteří vystupují v následujícím textu pod anonymními jmény. Před vlastními výsledky analýzy uvádím krátké charakteristiky jednotlivých DJů a to ve formě, která by neměla odhalit jejich identitu. Respondenty představuji ve stejném pořadí, v jakém byly nahrány rozhovory.

Lukáš v současné době bydlí mimo ČR, kde se naplno věnuje svým hudebním aktivitám. Kromě DJingu komponuje vlastní hudbu, pořádá hudební akce a moderuje vlastní pořad v rádiu. DJem chtěl být již od útlého dětství.

Honza je známý moderátor jednoho nejmenovaného rádia a také DJ, který má rád spíše experimentální polohu žánru, jímž se prezentuje. Byl jedním z prvních DJů tohoto stylu v Čechách. DJing není jeho jedinou profesí.

Filip je legenda české taneční scény. Hudbě se věnuje na sto procent; své umělecké aktivity dělí mezi DJing a hudební produkci. Kariéru DJe odstartoval již před revolucí.

Tomáš má rád nekomerční hip hop a funk, které také nejčastěji prezentuje během svých žánrově eklektických vystoupení. Často hraje na akcích spojených s adrenalinovými sporty. K DJingu jej přivedl kamarád a touha předávat posluchačům kvalitní hudbu.

Petr se k DJingu dostal jako vášnivý sběratel hudby. Dnes je všestranným DJem, moderátorem, publicistou a pořadatelem hudebních akcí.

Mike je britský DJ a producent, kterého odborníci vnímají jako jednoho z klíčových hudebních vizionářů. V 90. letech byl zakladatelem a členem velmi populárního

¹² 13 rozhovorů po hodině až hodině a půl

seskupení, které opustil, aby se mohl věnovat komponování a prezentování více experimentálních skladeb.

Juliet byla jednou z prvních DJek ve Velké Británii a od začátku své kariéry působí jako zástupkyně velmi známého hudebního vydavatelství. Umění mixování věnovala celý svůj život a hovoří o něm s větším zápalem než kdokoliv jiný.

James patří mezi největší legendy elektronické hudby. Kromě toho, že spoluvlastní kultovní britské vydavatelství, je velký obdivovatel nových technologií, na jejichž vývoji se také sám podílí. Bývá často citován v odborných i populárních publikacích o postmoderním umění a DJingu.

Steve se seznámil s elektronickou hudbou a s DJingem na vysoké škole. Již v té době se živil jako profesionální jazzový muzikant. V současné době je pro něj prioritní vlastní produkce, v níž zúročuje své hudební vzdělání. Stejně jako ostatní britští DJové, také on vystupuje po celém světě.

Radek byl nejdříve častým návštěvníkem tanečních party a pak se chtěl na veškeré dny podívat také z druhé strany. Tak začala jeho kariéra DJe, která jej během několika let vynesla na špičku české scény. Po zakončení studia na vysoké škole se stal profesionálním DJem a pořadatelem hudebních akcí.

Vladimír si získal obdiv českých posluchačů nejdříve jako hudební producent a až po té se rozhodl prezentovat svou hudbu jako DJ. Několik jeho skladeb projevují dlouhodobě zájem známá zahraniční vydavatelství.

Jana je známá česká DJka, která často vystupuje v zahraničí. Vlastní hudební vydavatelství a její skladby hraje řada světoznámých DJů.

Carl je v současné době považován za jednoho z nejtalentovanějších mladých DJ/producentů v rámci svého „domovského“ žánru. Navzdory svému věku vytváří velmi vyspělé a inovátorské skladby. Před objevením elektronické hudby hrál v různých kapelách. Jako jediný z mých britských respondentů nežije v Londýně.

6. Výsledky analýzy

6.1. Chci se stát DJem

Kariéru DJe i způsob, jakým sám sebe vnímá a prezentuje, formují v první řadě motivace, se kterými respondent do světa DJingu vstoupil. Motivace jsem na základě sebraných dat rozdělila na vnitřní a vnější, přičemž do vnitřních spadají vztah k hudbě, vztah k technologiím, nízká sebedůvěra, hledání sociální identity, nenaplněnost života, zájem sbírat či šířit hudbu a prezentace vlastní hudební tvorby. Do vnějších motivací jsem zařadila nástup nové kultury, fascinace tanečními party a pád hudebního průmyslu zapříčiněný rozmachem internetu (v době ilegálního stahování se stala DJská vystoupení hlavním způsobem obživy skladatelů elektronické hudby).

V případě každého respondenta se objevila kombinace několika motivací, v průběhu vyprávění však jedna či dvě začaly působit jako stěžejní; ty buď respondent opakovaně zdůrazňoval, nebo se v narativech vyskytovaly implicitně. Například respondenti, kteří zahájili svou DJskou kariéru z důvodu propagace vlastní autorské hudby, opakovaně vyzdvihovali skutečnost, že jsou především producenti, díky této umělecké činnosti se stali populárními a DJing vnímají pouze jako sekundární aktivitu. Někteří z nich tímto zdůvodňovali, proč více nepracují na svých DJských dovednostech a mají v porovnání se svou představou ideálního DJe mezery.

„...ale protože jsem producent, jsem uchvácený produkováním a necítím potřebu se učit všechnen ten turntablist stuff, protože jak jsem řekl, DJing je pro mě druhořadý.“
(Carl)

Naopak respondenti, kteří zahájili svou hudební kariéru přímo DJingem a mezi jejichž motivy patřilo okouzlení mladou kulturou včetně specifické formy uměleckého vyjádření a tenze předávat hudbu posluchačům, o svých DJských schopnostech a strategiích hovořili se sebejistotou.

„...hraju od každého trochu, protože si myslím, že přistoupíš na to, co dělám. A pak tě možná přesvědčím k poslechu něčeho, co sis myslela, že nemáš ráda. Začneš to mít ráda, protože to pro tebe DJ udělal akceptovatelné.“ (Juliet)

Respondentka, která jako jednu z motivací, jež ji přivedly na profesionální dráhu DJe, zmínila potřebu něco dokázat, hovořila o DJingu méně jako o umění a používala spíše znaky diskurzu, který ostatní spojovali s komercionalizací scény.

„...ale co se od něj očekává, myslím, že furt to samý - aby pobavil lidi, ale myslím, že ten DJ teď musí být víc jakoby vidět v televizi, aby si ho ty lidi všimli.“ (Jana)

U několika respondentů převzal hlavní úlohu motivační faktor, který se zformoval až v průběhu jejich hudební kariéry. U všech těchto případů souvisí s duševním rozvojem jedince a změnou referenčního rámce. Jeden respondent tak například hovořil o změně směrem ke sdílení svého talentu a nabytých zkušeností se společností.

„Rád bych také mluvil o tom, proč dělám, co dělám. Myslím, že to přišlo s potřebou být cool a nalezením sociální identity. Ale také jsem měl potěšení z té magie, které dosahuješ, když mixuješ věci do sebe. Když vidíš, že se lidé dobře baví na party, je to taky příjemné... Ale nemyslím si, že je život o tom, mít jen dobrou zábavu. Kdyby byl celý život party, byla by to nuda. Teď mi jde o to, učit se, jak žít slušný život, mít slušné vztahy s lidmi, učit se milovat a přinášet svoje dovednosti a talent, které mám, světu jako benefit.“ (James)

6.2. Měli jsme to těžší, ale lehčí

Další determinantou ve vyprávěních respondentů bylo období, v němž zahájili svou hudební kariéru. Ti, kteří objevili DJing v době nástupu nové kultury, zmiňovali jiné společenské podmínky a problémy, se kterými se museli potýkat než respondenti, kteří naskočili do již rozjetého vlaku.

DJové, kteří stáli u zrodu lokální scény či konkrétního žánru na jedné straně často vzpomínali na „čistotu“ právě vznikající hudební kultury, zatím neovlivněné tlakem masmédií. Zároveň však zmiňovali poměrně nepřátelskou společenskou atmosféru vůči neznámé hudbě a kultuře, zcela odlišné od toho, co bylo kdy před tím.

„...a to bylo tak, že nám všichni házeli klacky pod nohy, protože tomu nikdo nevěřil a všem to přišlo na hlavu. Bylo to takový divný a to mě zase motivovalo k tomu... což jsem si samozřejmě uvědomil zpětně, že jo. V té době jsme šli, hráli jsme, pařili a nic jsme neřešili. A když se na to podíváš takhle zpětně, tak je to taková motivace k tomu, že děláš něco nového, něco jiného a nikdo jinej to nedělá.“ (Filip)

„To tam udělali třeba skejťáci oheň uprostřed parketu, protože nechtěli tu taneční muziku, elektronickou. Oni chtěli ty hard corový věci.“ (Petr)

„Tlačili jsme tu hudbu, když lidi říkali, že jsme šílený. S drum'n'bassovou scénou negativně spojovaly drogy, etnicitu a všechny tyhle nesmysly...“ (Juliet)

DJové první vlny se museli zároveň potýkat s mnohem složitějšími podmínkami, jako dostupnost specializovaných hudebních nahrávek (tehdy výhradně na vinylových deskách), ale i informací, jak se s deskami a s gramofony vůbec zachází. Zatímco dnes mají začínající DJové k dispozici knižní publikace, video záznamy, dokonce i školy DJingu, ale hlavně spoustu živých vzorů okolo, tito průkopníci se učili hrát sami a příležitostně sledovali dokumenty o hip hopové kultuře, v nichž vystupovali „zakladatelé“ DJingu.

„Já jsem měl tehdy rád hip hop, takže jsem koukal na Run DMC a tyhle party, jak tam scratchujou, což mě bavilo nejvíc. Neučil jsem se to ale od nikoho. Já jsem zařídil gramofony, kamarád zařídil mixák, zapojili jsme to, koupili jsme jídlo, sehnali jsme ty brka a šli jsme tam a hráli. A tím, jak jsme byli dva, tak jsme to od sebe odkoukávali: „jee tybrďo, ono to dělá tohleto“. Úplně intuitivní. To se mi hrozně líbí zpětně. Tam nikdo nebyl, až pak teprve sem začali jezdit lidi a koukali jsme na to...“ (Filip)

„Něco málo jsem viděl v televizi, pak byla kniha Record Tech a v tom seznam nějakých break beatových nahrávek. A pak byly hip hopové filmy jako Beat Street a Wilde Style. V tom byly nějaké DJské sekvence, ty jsem studoval...“ (James)

Respondenti z dalších vln hovořili o tom, jak pro ně bylo a je pozorování druhých DJů inspirativní. Někteří měli v začátcích dokonce své vlastní učitele z řad v té době již etablovaných a respektovaných DJských osobností. V roli žáků strávili buď jen několik hodin studováním principu DJingu, nebo se nechali vést také ve výběru desek. Všichni však jednohlasně zdůrazňovali, že základem úspěchu byly především měsíce tvrdé samostatné práce, díky kterým opakované nezday jednoho dne vystřídal moment praktického pochopení principu DJského umění.

„Měly jsme tuhle rádio show, cvičily jsme, stále jsme říkaly kamarádovi, že to nefunguje, můžeme udělat jen pár mixů... a ten kamarád byl stále: jednoho dne to zacvakne. A musím říct, že to je pravda. Bojuješ, bojuješ, bojuješ... a najednou mixuješ. Může to trvat několik měsíců, ale vždycky říkám lidem, aby to nevzdávali. Protože když jsme konečně zvládly mix, byly jsme: „uau, tohle je prostě neuvěřitelný pocit!“ Pro mě je tenhle pocit takový... ani nevím, jestli jsem někdy měla tak silný pocit z něčeho jiného. Je to úžasný.“ (Juliet)

V souvislosti s učiteli a předobrazy DJů se vynořila zajímavá zákonitost – první nebo výrazní DJové v dané lokalitě či v rámci konkrétního žánru ovlivňují svým specifickým způsobem hraní dalších generací.

„...spíš jde o to, koho má člověk na začátku jako předobraz. Pro mě to byl hodně ten Pavel Bidlo a Koogi a oba i když hrají jiný styl, tak maj nějaký styl toho míchání – čistý, krásný, vymazlený, dlouhý mixy. Když někdo začíná dneska a je pro něj předobraz Pixie, kterej je známej tím, že je hodně pohotovej, hraje hodně rychle...“ (Honza)

„Lidi jako Grooverdier a Doc Scott mě naučili, jak selektovat, Fabio mi řekl, jak mám z téhle hudby udělat jízdu a jak říct svůj příběh, a Randall, jak vzít celý mix do perspektivy. On byl chlápek, který tvořil různé věci uprostřed dění. Vytvářel něco speciálního a my jsme si říkaly, to je DJ, jakým chceme být.“ (Juliet)

Přílišná fixace na předobraz nebo učitele a nedostatek vlastní invence však může mít podle respondentů také negativní důsledek – inspirace se změní v kopírování. Právě napodobování slavných, úspěšných osobností je problémem mnoha dnešních mladých DJů. Moji respondenti se vůči této skutečnosti často vymezovali.

„Tady bylo spousta lidí, který měli šanci něco dělat, ale nebyli schopný do toho dát něco svýho originálního. Takže vzali desky, teď je tam míchaj a když jim říkám: „hele, to ale každou třetí desku hraje Loutka. To hraješ proto?“ „Ano, přesně proto to hraju.“ Jenže pak nemaj lidi, protože ty půjdou radši za Loutkou, kterej tam dělá komedii a míchá to svým naprosto šíleným stylem, že to tak nikdo nikdy nedělal.“ (Filip)

“Prostě důležitý je pro mě to, že věřím, že je ten člověk takovej, jakej je. Že to jde přímo z něj, že to není kopie, že to není: teď to budu dělat, protože to je prostě cool.” (Lukáš)

Jedna respondentka dokonce přiznala, že se s tímto problémem na začátku své kariéry potýkala. Se svými školiteli nejen trénovala techniku DJingu, ale také si nechávala radit s výběrem desek a tak dlouho nemohla nalézt svůj vlastní styl.

„Mixy, to si myslím, že mi docela šlo, ale spíš jsem nevěděla, co hrát. Ze začátku jsem hrála house, ale pak jsem se přeorientovala do toho techna, ale furt jsem hledala nějaký svůj styl. Nejdřív jsem kopírovala toho..., pak jsem si začala hledat to svoje techno, takže spíš, než jsem si vytříbila ten styl, to trvalo určitě tři roky.“ (Jana)

Jelikož tato DJka uvedla během svého vyprávění jako prvotní motivace mj. potřebu změnit a naplnit svůj život a něco dokázat, ke gramofonům ji tedy nepřivedl zájem o určitý hudební žánr, jako tomu bylo v případě dalších respondentů, nabízí se hypotéza, že pokud jedince nepřivede na dráhu DJe především hluboký vztah k hudbě, zvyšuje se pravděpodobnost dlouhodobého a náročnějšího hledání originální DJské identity. Tuto domněnku nepřímo potvrzovali ve svých narativech někteří respondenti – problém současných mladých DJů prezentovat individuální styl spojovali s prvotními motivacemi dosažení slávy a úspěchu.

„Takže mladejm klukům říkám: „normálně se otoč a běž na druhou stranu než všichni ostatní. Zkus najít sám sebe, to co máš rád. Zkus si udělat vlastní svět, udělej si ho podle svého. Ale na to každéj nemá. Chtěl se stát DJem, aby zbalil holku, nebo aby byl slavněj. A dál už to nerozvinou. Nedělej dobrý věci, nejsou kreativní. Jsou to pitomci, který chtěj jít akorát na mejdan...“ (Filip)

Jak jsem uvedla v předchozích kapitolách této práce, revoluci v hudbě včetně DJingu způsobily internet a digitalizace, které zpřístupnily nekonečné množství hudby a nástroje pro její mixování. Respondenti, kteří strávili značnou část své hudební kariéry v době analogu, upozorňovali na jejich negativní důsledky. Zmiňovali, že DJem může být každý a to aniž by vyvinul zvláštní úsilí. Mladí DJové podle nich nejsou zvyklí rozvíjet své schopnosti a i proto mají problém se nějakým způsobem odlišit od všech ostatních.

„Dřív nemohlo být moc lidí DJem, protože výbava byla drahá, desky byly drahé. Hodně lidí se nemohlo stát ze stejného důvodu umělcem. Ale dneska je všechno levnější, takže si to všechno spousta lidí může pořídít a dát se do toho. Každý může být a je DJem. Ale to dělá mnohem složitější mít DJskou identitu.“ (James)

„Ta investice je menší, ale oni se zase možná tím míň snažej. Jak do toho nemusej sypat tolik energie a peněz. A být lepší, jiný desky... Mně třeba odlišovalo to, že jak jsem jezdil do té Ameriky, tak jsem si ty desky vozil jiný. Anebo s předčasem. Takže to mi třeba pomohlo, že jsem měl pecku, která se tady objevila za dva měsíce a mezitím já už jsem ji tak proflák mezi svejma známýma, že jsem měl výhodu...“ (Filip)

Respondenti ze staré školy dávali svým vyprávěním najevo, že ačkoliv se zdají být současné podmínky pro mladé DJe výhodou, opak je pravdou. Nikdo z nich se během svých narativů nezmínil o problémech s navazováním kontaktů v rámci lokální či žánrové komunity; přitom právě pro profesně nejmladší respondenty bylo toto téma klíčové. Ti hovořili o tom, jak je dnes náročné navázat sociální kontakty s již etablovanými umělci, i když má nový DJ či producent co nabídnout.

„Proniknout na drum'n'bassovou scénu bylo v té době velmi složité, byla velmi uzavřená. Celou scénu v podstatě řídilo pár lidí a bylo velmi těžké se přes to dostat,

pokud jsi někoho neznal. Takže jsem se posunul do dubstepu. Prostě proto, že se mi to líbilo, drum'n'bass mě tehdy začal nudit... Takže díky dubstepu jsem se na celou scénu dostal. Oni chtěli slyšet nového umělce a nezajímalo je, kdo to je a odkud je. Šlo jim o hudbu. Teď je to jiný – dubstep už je taky dost uzavřený, stejně jako byl drum'n'bass, když jsem se do něj snažil dostat.“ (Carl)

Tento respondent svým vyprávěním odkryl stereotyp hudebního cyklu - nově vzniklý žánr absorbuje nové umělce a jakmile se jeho kapacita naplní a komunita hierarchizuje, dveře pro další adepty se uzavřou. To, že je umělec úspěšný v rámci jednoho hudebního stylu však podle zkušeností jiných respondentů nemusí za každou cenu znamenat, že má snadný přístup i do jiných žánrových komunit.¹³

„Třeba teď jsem začal dělat pár věcí, který nejsou drum'n'bassový a uvědomil jsem si, jak vlastně, když si člověk vybuďoval nějakou pozici v té jedné scéně, jak je hrozně těžký začít jinde a prosadit se s nějakým jiným stylem, že je to vlastně začínání od začátku. Ne co se týče té produkce samotný, ale co se týče toho sociálního aspektu, protože nemáš žádný kontakty.“ (Vladimír)

Všichni moji respondenti, kteří již dosáhli v rámci „své“ scény vysokého postavení, se vůči těmto praktikám ohradili. Uváděli, že se snaží ostatním umělcům sami pomáhat, jelikož s politikou a předsudky těch, kteří se snaží na hudební scéně uplatňovat moc, nesouhlasí. Někteří pomáhají začínajícím producentům tak, že hrají jejich tvorbu, ti, kteří vlastní hudební vydavatelství, dávají šanci talentovaným nováčkům. Jedna respondentka uvedla, že v Londýně organizuje noc pro ženy DJky, kterým se nedaří prorazit.

„Musíme promovat nové lidi, jinak se scéna nikam neposune. Lidi se toho bojí, aby jim nevzali jejich práci. Takhle se na to ale dívat nemůžeš. Musíš posouvat scénu a doufat, že tvoje pozice zůstane... Vždycky jsem připravená v Londýně něco rozjet – DJský klub nebo něco takového. Jen abych tam dostala více DJů, protože vím, že nemají

¹³ To platí pouze v případě, že umělec vstoupí do hudebního průmyslu se skutečně velkým hitem, nebo pokud jsou si žánrové komunity natolik blízké, jako tomu je v případě drum'n'bassu a dubstepu, s nimiž měl zkušenost předchozí respondent (řada drum'n'bassových producentů a DJů dnes podporuje dubstep jako styl, který vzešel právě z drum'n'bassu).

příležitost. To je jeden z důvodů, proč jsem rozjela svoji klubovou noc. Musím tohle dělat, protože nikdo jiný jim nepomůže, nezabookuje je, neuvidí je.“ (Juliet)

6.3. Tradiční DJ a nástup producentů

V počátcích taneční kultury byly role DJe a hudebního producenta oddělené. Jedni se koncentrovali na práci ve studiu a druzí pak výsledky této tvorby představovali lidem. DJové byli v rámci hudební subkultury vnímáni jako respektovaní selektoři s jedinečným podáním hudebního materiálu, cestovali po celém světě a udávali trend. Přibližně v polovině 90. let nastal fatální zlom - producenti se postavili za gramofony a DJové byli nuceni se této nové situaci přizpůsobit; jedni výrazně zintenzivnili práci na své DJské kariéře, druzí (a to většina) začali tvořit původní autorská díla. [Brewster, Broughton 2006] Jelikož byl tento moment determinující nejen v rámci osobních kariér DJů a producentů, ale pro kulturu elektronické hudby obecně, byl také jedním z hlavních témat, o kterých moji respondenti hovořili.

6.3.1. Ze studia mezi lidi

Motivů, proč tvůrci elektronické hudby vyšli ze studia, uváděli respondenti několik – potřeba uznání, prezentace vlastní tvorby a finanční situace. Producenti se přestali cítit dobře v pozici, kdy tráví celý svůj život sami ve studiu a za jejich výsledky sklízí slávu někdo jiný.

„ Viděl jsem, jak DJové létají po celém světě a já jen sedím ve studiu. Vzpomínám si, jak v rozhovoru pro časopis Wax řekl Grooverider strašnou blbost, kterou naštvál spoustu lidí: „Chci poděkovat malým lidem jako Dillinja a...“ A já na to: „Promiňte? Malým lidem??? Máš na mysli lidi, jejichž hudbu hraješ a díky které vypadáš dobře... Jasně, DJing je určitá dovednost, ale nesnižuj lidi, kteří tu hudbu dělají.“ Takže myslím, že v tomhle momentu se stala změna, kdy producenti zjistili, že můžou mít obojí.“ (Mike)

Tyto motivy ještě umocnil rozmach internetu a jeho důsledek - pád hudebního průmyslu. Nelegální stahování hudby připravilo všechny umělce o značnou část autorských příjmů a hlavním způsobem obživy se tak stala živá vystoupení. Za nejživější formu prezentace před lidmi je v kontextu elektronické hudby považován právě DJing.

„Kdysi byl DJing třicet procent mého výdělku, teď je to asi devadesát procent, protože prodeje desek jdou stále dolů. A všichni vyděláváme peníze na vystoupeních. A to se netýká jen drum'n'bassu. Úplně všichni, i jazzoví kytaristi, teď v hudbě vydělávají na vystoupeních.“ (Steve)

6.3.2. DJ se musí ohánět

Zatímco ještě v 90. letech mohl získat DJ uznání a popularitu výhradně za svůj DJský talent a dovednosti, v současné době je situace radikálně odlišná. Od umělce, pro kterého je cílem globální kariéra, vyžaduje nový standard mnohem více. Jak uváděli samotní respondenti – stále více posluchačů elektronické hudby má s DJingem osobní zkušenost, čímž se status DJe velmi snížil.¹⁴ Lidé chodí do klubů sledovat DJská vystoupení umělců, kteří jim mohou nabídnout něco navíc.

„Ve chvíli, když vydáš produkci, tak se ty věci hejbou, neděláš nic, oukej... Před tím jsem hodně cestoval po světě, ale pak přišla ta krize a šlo to do háje. Před tím jsem byl každé měsíce úplně v jiné zemi, všude možně. To bylo skvělé. A přesně na tohleto se dostat zpátky je to, že potřebuju vydat vlastní věci a pak to můžu zase začít točit no.“ (Lukáš)

Ve výjimečných případech si DJ dokázal svou pozici udržet. Respondenti často vyzdvihovali talent konkrétních hip hopových DJů, turntablistů, kteří posouvají koncept DJingu na vyšší úroveň a gramofon používají jako opravdový hudební nástroj. Anebo jde o umělce, kteří jsou v centru subkultury „odjakživa“ a například reprezentují hudební vydavatelství velkého jména. Mezi takové patří i respondentka, podle žánrově

¹⁴ Toto platí pro Velkou Británii a pro DJe, jejichž ambicí je dosáhnout globálního úspěchu. V případě České republiky a jejích lokálních DJů je situace odlišná.

vyhraněných hudebních anket nejlepší DJka světa, která se během vyprávění několikrát označila za velvyslankyni britského vydavatelství, u jehož zrodu na začátku 90. let stála. Také ona ovšem uvedla, že se její kariéry změna dotkla.

„Myslím, že je škoda, že už nemá opravdový DJ takovou váhu, jako mají producentský DJové. A teď mě neber špatně, je několik opravdu dobrých producentů a hraju skoro každého, kdo je v mé tašce, ale občas si myslím, že pár dobrých skladeb nedělají z někoho DJe. Já teď ale musím pracovat mnohem tvrději, abych tě přesvědčila...“ (Juliet)

DJové, kteří nepatří do skupiny vyvolených (a takových je většina), jsou tedy odkázáni na práci ve studiu. Ne všichni však mají pro skládání vlastní tvorby vlohy, mnohým chybí také trpělivost, kterou si produkování, obzvláště v začátcích, žádá. Řada již etablovaných DJů se spojuje se zkušenými studiovými inženýry a výsledek spolupráce vydávají za svůj vlastní (jde o jakési veřejné tajemství, které se týká především komerčněji zaměřených žánrů elektronické hudby). Takovouto cestu zvolila i jedna respondentka, která ve svém příběhu popisovala, z jakého důvodu a jakým způsobem zahájila dráhu producentky.

„...to jsem jela k němu do Barcelony a ta spolupráce vypadala dobře, protože já jsem se dostala do fáze, že DJing dobrý, ale potom, že jo... člověk musí vydávat svoje věci, aby se dostal někam dál... ale jsem fakt ráda mezi lidma, hraju, party mě baví... takže jsem spíš společenský člověk, než že bych se posadila do studia s nějakým producentem a tam bysme dělali hudbu až do zblbnutí. To ne, mám radši spíš rychlejší způsob té tvorby, než nějaký, že...“ (Jana)

Respondenti uváděli, že důvodem, proč dnes DJové tvoří svůj autorský hudební materiál, je rovněž jakýsi směnný obchod. Jedním ze znaků úspěšného DJe je exkluzivita skladeb, tzn. hudba, která zatím nebyla oficiálně vydána. Aby měl k takovému materiálu umělec přístup, musí nabídnout vlastní produkt. Pouhá hrstka elitních DJů je v postavení, u nějž je dostačující jako jediná protihodnota zařazení obdržených skladeb do setu. Takové osobnosti mají značný podíl na tom, které skladby a kteří producenti si oblíbí masy posluchačů, proto producenti o jejich zájem velmi

usilují. Všichni ostatní hráči na scéně elektronické hudby ale mění zpravidla oko za oko, zub za zub.

6.3.3. Hodnocení současné situace

Spojení DJingu a produkce považovala za nešťastný krok většina mých respondentů a to i ti, kteří byli nejdříve tvůrci hudby a až potom její reprezentanti (ti, kteří o tématu vůbec nehovořili, jsou většinou lokální DJové bez výrazných ambic prosadit se také v zahraničí). Jen málokterý producent je totiž také dobrý DJ a málokterý DJ je také dobrý producent.

„Vlastně mi chybí DJ v téhle čisté formě. Přeju si, aby se věci vrátily do doby, kdy byl producent a DJ. A oba byli šťastní. Když Marky přijel poprvé do UK, venku bylo pár našich tracků... šli jsme si do Barumby poslechnout DJe a koukali jsme na sebe: „Panebože, takhle chci, aby byla moje hudba hraná!“ To byl DJ. Excelentní mixování, výběr, kdy co pouští, kontrolování toho, co se děje, to všechno bylo neuvěřitelné. Rozhodli jsme se, že cokoliv uděláme, on musí mít. Dělali jsme tehdy tracky pro velké rave party a taneční parket, ale on tomu dal extra život, který ostatní DJové neuměli. Takže mi chybí tohle... On se taky musel stát producentem, aby mohl konkurovat komukoliv jinému. Aby dostával hudbu od lidí, musel produkovat, aby jim měl co dát na oplátku. A to je škoda.“ (Mike)

Respondenti se nicméně shodují v tom, že umělec, který nenabídne kvalitu jak v DJingu, tak v produkci, nemůže být ve světovém formátu dlouhodobě úspěšný. Dnešní doba tedy zvyšuje nároky v oblasti elektronické hudby stejně jako v dalších profesích.

„Myslím, že někteří producenti to dělají skvěle a někteří vůbec. Ale myslím, že se to všichni trochu učí během své cesty a nejspíš pochopí, že publikum chce něco víc. Protože když přijde DJ, během tří tracků je zabije.“ (Juliet)

Podstatná je pro tuto práci otázka, kam v kontextu kritiky hrajících producentů sami sebe staví právě respondenti, pro něž je tvoření vlastní hudby prioritou a DJing

považují za sekundární aktivitu. Zde je třeba zcela objektivně říci, že všichni tito respondenti mají mezi odborníky uznání i jako DJové, ne všichni si však byli během vyprávění svými kvalitami sami jistí. Jeden respondent vyjádřil zdravé sebevědomí nejen v kontextu svých skladatelských schopností, ale i v případě dovedností za mixážním pultem. Vedle jeho skutečných DJských kvalit bychom mohli původ vyššího sebevědomí v porovnání s ostatními hledat mj. v jeho minulosti. Jako profesionální jazzový kytarista se vyjadřoval mnohem složitějším hudebním jazykem a při našem setkání rovněž hovořil o svém nadstandardním hudebním sluchu.

„Mám štěstí, že mám perfektní sluch, takže můžu říct, v jaké tónině je track, když ho slyším.“ (Steve)

V sebereflexi dalších producentů se objevovala kritika vlastních schopností, která se ovšem vždy odvíjela od individuální představy ideálu DJe. Respondenti argumentovali, že takové úrovně nemohou dosáhnout, neboť jako producenti věnují svůj čas především skládání hudby a nepracují dostatečně na zdokonalování svých DJských schopností.

„Když chceš být DJ a chceš být nejlepší DJ na světě, víš, co máš dělat. Musíš cvičit každý den, musíš znát hudbu, kterou hraješ, musíš vědět, jak to kontrolovat... Co se mě týče, tak tomu nejsem ani blízko. Já se to snažím dělat stále z mého producerského pohledu. To je to, v čem se snažím být dobrým. DJing se spíš týká obživy, ale mám to rád. Ale nemyslím, že mě osobně by DJing definoval. A nejsem si jistý, jestli bych chtěl, aby mě definoval.“ (Mike)

Jednotlivým elementům, které z pohledu mých respondentů dělají DJe kvalitním DJem, se budu věnovat později. Nyní se zaměřím na to, jak respondenti mluvili o vlivu DJských zkušeností na jejich práci ve studiu. Pro některé z nich je interakce s publikem v klubu pozitivní ve smyslu motivace k další práci, testování nových skladeb a objevování, co na tanečním parketě funguje. Pro jednoho respondenta znamenal začátek DJingu nový pohled na vlastní tvorbu, kterou od tohoto momentu začal vnímat také z pohledu tanečníka.

„...samozřejmě si neuvědomíš, že ta hudba má i fyzické aspekty, které doma neslyšíš a slyšíš ho v klubu a začneš si uvědomovat, že to má nějakou zákonitost a to, že děláš vlastně taneční hudbu, takže bys mohl přemýšlet i z pohledu toho tanečníka. Nebo začneš chodit na party jako teenager a pak zjistíš, že to, co děláš doma, je trochu jiný a že když chceš dělat, se přiblížit tomu musíš, který jakoby funguje tanečně, tak tě to pak začne ovlivňovat v tomhle smyslu. Ale ze začátku jsem tohle nevnímal, protože jsem si to ani neuvědomoval.“ (Vladimír)

Zcela opačný pohled na tuto věc měl respondent, který dříve jako člen dnes již neexistujícího legendárního seskupení vydal řadu velmi úspěšných hitů dodržujících pravidla taneční skladby oslovující široké publikum. V rámci současné sólové dráhy tento respondent naopak hledá nové cesty (řadou kolegů a posluchačů je považován za jednu z vizionářských osobností, posouvajících elektronickou hudbu daleko za hranice jejích současných stereotypů) a jednou z jeho strategií je oddělení DJské a producerské aktivity tak, aby první neovlivňovala druhou.

„...způsobem, kterým hraju jako DJ, když hraju pro obecenstvo, nechci ovlivňovat hudbu, kterou dělám. Vždy budeš ovlivněná. Svě vlivy přiznávám. Ale nechci být ovlivňován současnou hudbou. Raději budu ovlivňován hudbou, která tady byla přede mnou. Myslím, že tahle hudba bude mít mnohem pozitivnější efekt na to, co chci dělat. Koneckonců hudba je moje verze tématu, moje variace tématu. Drum'n'bass má svoje pravidla – určité tempo, rytmus... když usedám do studia, snažím se všechno tohle vypnout.“ (Mike)

6.4. Disc jockey nebo digital jockey?

Vinylová deska jako formát a gramofon jako médium byly odjakživa symbolem DJingu. Proud technologické evoluce ovlivněný potřebami DJů s sebou ovšem vzal i tuto tradici, bez níž by DJ nikdy nebyl. Gramofony nejdříve vystřídaly moderní modely CD přehrávačů, které fungují na stejné bázi jako gramofony a DJ manipuluje s CD nosičem velmi podobně jako s vinylovou deskou. Princip mixování tedy zůstává stejný – DJ v reálném čase spojuje dvě skladby a tímto aktem vytváří skladbu novou. Pokrok

šel ovšem ještě dále – specializované značky jako Ableton či Traktor vyvinuly počítačové programy, které mohou mixovat samy a umělecký přínos DJe již spočívá v něčem zcela odlišném. „...umožňuje vám to dělit skladby na kousky, které můžete loopovat a kombinovat, jak chcete, přidávat efekty a další filtry. Zapomeňte na přehrávání něčeho od začátku do konce, jak to bylo původně nahráno. Teď můžete remixovat všechno, co hraje; ustavičně spouštět samplly z různých tracků, mixovat unikátní a neopakovatelnou slátaninu hudby.“ [Brewster, Broughton 2006: 547] DJ se tedy stává doslova remixérem a producentem před zraky diváků.

DJové po celém světě reagují na tento pokrok velmi různě, což dokazují také moji respondenti. Jednohlasně dávali najevo svůj až citový vztah ke gramofonům a vinylům, vzpomínají na staré dobré časy, zároveň však přiznávají, že v porovnání s moderními možnostmi jsou nepraktické jako formát i jako médium. Dále se však dělí do dvou skupin na základě toho, zda zůstávají u „živého“ mixování, kde stále hraje klíčovou roli fyzická práce rukou, nebo zda digitalizaci podlehlí úplně a doménou jejich vystoupení je živé remixování v laptopu.

6.4.1. Smrt vinylu

Ve svém vyprávění neopomněl žádný z DJů zmínit podstatnou roli vinylu v jeho hudebním životě. Respondenti mluvili o sběratelské hodnotě, nezaměnitelném zvuku, estetice obalů i o kouzlu fyzického kontaktu s deskou. Se stejným zápalem hovořili i o legendárních gramofonech Technics.

„Miluju ten... ten booklet, tu desku a vůbec celej ten proces, že vytáhnu tu desku a ty desky měním a celá ta operace má pro mě takovýho nezaměnitelnýho ducha. Baví mě se mezi těma deskama hrabat a tak.“ (Mike)

„Kdyby byl Technics muž, byl by mužem, kterého bych si vzala. Stále jsem do něj zamilovaná. Do toho jak vypadá, jak funguje...“ (Juliet)

Kouzlo měly pro respondenty také rituály, které s nákupem vinylových desek souvisely - DJ musel dojít do kamenného record shopu, kde se hodiny probíral deskami,

přehrával si je na místním gramofonu, setkával se tam s jinými DJi apod. Přestože takové obchody existují i dnes, jejich počet rapidně klesá. A ani ti, kdo uvedli, že by se nejraději vrátili v čase zpátky, nakonec neodolávají pohodlnému, rychlému a hlavně levnému nákupu skladeb v digitálním formátu přes internet. Respondenti, kteří mají k formátu vinyly stále vztah, se jej snaží podporovat tak, že nakupují alespoň vybrané kousky. Většinou jim už však přisuzují sběratelskou hodnotu a používají je pouze k domácímu přehrávání.

„Nevím, mně prostě mrzí, že už to není jako dřív. Že nejdu do obchodu a nekupuju si ty desky... a ztrácí to celý to kouzlo toho DJingu jako takovýho... Já si desky pořád kupuju, ale kupuju si alba. A kdyby ty věci vycházely, určitě bych si nějaký koupil, ale ne všechno. Protože je to něco jiného, když si koupíš vinyl za tři kila, než když si koupíš track za dva dolary.“ (Tomáš)

6.4.2. Digitál - rychlý, levný a praktický

Přestože pro většinu respondentů byla změna formátu bolestivá, všichni se nakonec technologickému vývoji přizpůsobili. K ospravedlnění, proč dali přednost novému digitálu před tradičním analogem, uváděli respondenti především argumenty, které se kromě výše zmíněné finanční dostupnosti týkaly také praktičnosti a možnosti hrát nové skladby okamžitě.

„První věc proč jsem se pro CD rozhodl je ta rychlá možnost hrát to, co mám, teď hned. Prostě začala mít prim ta digitální muzika, ať už jsou to moje věci nebo moji známí nebo mi to někdo pošle, nebo dostanu promo, nebo hraju s DJem v Paříži, tam si vememe hard discy a mezi sebou přešoupeme ty věci. Prostě nejsou, nebudou na vinyly ani třeba časem a když už budou, tak už to nechci hrát.“ (Lukáš)

Jak zmínil tento respondent, DJové dnes mohou dokonce jen pár hodin před vystoupením vypálit na CD skladby v MP3 formátu, které si právě koupili, nebo obdrželi. Dříve pokud chtěl hrát DJ exkluzivní materiál, který ještě nebyl oficiálně vydán, nechával si lisovat tzv. *dubplaty*. Tento způsob je nejen zdoluhavý, ale v první

řadě finančně velmi nákladný, přičemž tyto speciální desky mají velmi krátkou životnost.

„Za DJing nedostáváme tolik peněz jako kdysi a je úspornější používat cédéčka a Serato, než lisovat dubplaty, které stojí dvacet pět liber a vydrží možná patnáct přehrání, než začnou znít hrozně.“ (Mike)

Hudební průmysl se natolik přizpůsobil stávající technologické situaci, že už řada skladeb ani ve vinylovém formátu nevychází. Takto se museli i DJové, kteří by rádi zůstali věrní tradici, přeorientovat. Odchodu tradiční vinylové desky přispěli rovněž organizátoři hudebních akcí, kteří přestali dávat gramofonům dostatečnou péči. DJové se tak museli potýkat s technickými problémy a nemohli se naplno koncentrovat na svůj výkon.

„Měl jsem náročné období přechodu. Miloval jsem vinyl. Sentimentalita, fyzický objekt, všechny tyhle věci... Gramofon sám o sobě. Jak jsem ho dobře znal... Ale jsem úplně otevřený novému. Zastaralé technologie umřou. Vím, že lidi říkají, že zní skvěle.... Začal jsem hrát stále víc cédéček, hraju je rád. Když teď vezmu s sebou na hraní vinyly a zahraju to, víš co? Strašně často nejsou gramofony dobře nastavené. Jehly skáčou... ale i když se o to starají... nikdy se mi nestalo, že by mi cédéčko skočilo nebo přeskočilo. Tyhle věci jsou zkonstruovány pro horké, zpocené kluby.“ (Steve)

6.4.3. Tvoje skladba, moje verze

Další nová možnost, jež se DJům otevřela s nástupem digitálního formátu, je tzv. editování skladeb, jakási jemná podoba remixování. Ne každá skladba totiž vyhovuje konkrétnímu DJovi svou strukturou. Respondenti uváděli, že materiál, který by dříve možná nezařadili do svých vystoupení, si dnes mohou upravit podle svých potřeb v počítači.

„Množím si kolečka na začátku, nebo si i občas prohazuju kolečka v průběhu tý skladby. Fakt se mi zdá kolikrát, že to tam je blbě seskládaný. Nebo nějakou pasáž vyloženě ustříhnu...“ (Radek)

Mnozí respondenti však tuto možnost nezmínili vůbec, anebo o ní hovořili z pohledu tradičního DJe. Přestože mixují z CD přehrávačů, respektují stejně jako dříve původní strukturu skladby a vnímají jako jednu z důležitých dovedností DJe právě schopnost pracovat v mixu s originály.

„...stále dodržuju ten princip, že skladba má začátek, prostředek a konec. Já to chci slyšet celé. Nejsem z těch DJů, kteří si to ustříhnou tady a támhle a pak udělají všechno pro finální údernost. Hudba musí mluvit sama za sebe, nechávám ji dýchat.“
(Juliet)

„Nemám rád reeditování skladeb do podoby, aby byly snadněji smíchatelné. Naopak, rád nacházím kombinace skladeb, které by samostatně v klubové situaci nefungovaly...“ (Carl)

6.4.4. Ruce versus laptop

Na dva téměř nepřátelské tábory rozdělily respondenty nejnovější technologie, s nimiž už nemusí DJ manuálně mixovat. Programy jako Ableton a Traktor sice dávají umělci větší prostor ke kreativě, z takového způsobu DJingu se však vytrácí faktor, který řada respondentů vnímá jako podstatu tohoto umění – fyzický mix a vlastnoruční srovnávání rychlosti. Zatímco první skupina respondentů zastávala názor, že nemixující DJ není DJ, druhá skupina považuje tento tradiční přístup za přežitek a volá po redefinici DJingu.

Výrazná většina mých respondentů se k tzv. digitálnímu DJingu vyjadřovala velmi kriticky a to bez ohledu na to, zda šlo o DJe či DJe/producenty, u nichž by bylo možné předpokládat větší náklonnost k sebeprezentaci za použití technologií, které připomínají proces skládání skladeb ve studiu.

„Živý mixování je takový dobrodružství a to je dobrý zachovat. Ne, že tam člověk přijde, řekne si o třicet tisíc, řekne si o bodyguarda a pak tam zapne Ableton a zvedne ruce nad hlavu. Do těchhle lidí já bych se nejradši pustil, ale na druhou stranu

cejtím, že to je taková ztracená bitva. Ale Walterstein to řekl krásně: „Jsou lidi, který si ještě rádi zamíchaj.“ A v tom to je, ten DJing. Zamíchej si, poper se s tím, ať ti to skáče.“ (Filip)

„Spousta lidí si říká DJs, ale přitom hrají z Traktoru nebo z Abletonu. Připraví si mix a pak jen v klubu zapnou tlačítko. Myslím, že jako DJ musíš mixovat skladby živě.“ (Carl)

Zástupci tradiční formy DJingu ve svých vyprávěních digitální DJe opakovaně kritizovali a dávali najevo, že nové technologie DJing degradují. Z analýzy vyplynulo, že respondenti s takovým názorem jsou buď DJové hrající především v Čechách, nebo představitelé žánru drum'n'bass a dubstep. Obojí má své vysvětlení v konzervatismu. Drum'n'bass i z něj vyvinutý dubstep mají silnou vinylovou a dubplatovou tradici a v porovnání například s house a techno scénou digitalizaci dlouho odolávaly. Stejně bychom mohli interpretovat momentální vymezení se těchto DJů vůči technologii, která se postupně stává v jiných žánrech standardem. Česká taneční scéna je na tom velmi podobně. Jako jeden z důkazů lokálního konzervatismu uvedu status českých producentů v očích domácích posluchačů. Ačkoliv, jak jsme viděli v předchozí kapitole, ve světě vytlačil trend hrajících producentů tradiční DJe ze scény, v Čechách jsou to právě tito DJové, kteří mají největší publikum a popularitu. Je možné předpokládat, že DJové/producenti se u nás dostanou do kurzu časem a stejně tak si čeští DJové oblíbí čistě digitální DJing až dlouho po té, co budou po celém světě normou. Tato tvrzení ovšem berme pouze jako hypotézy, jejichž platnost by měl potvrdit další výzkum.

Sympatie k nejnovějším technologiím vyjádřili pouze tři respondenti, z nichž jen dva je v praxi využívají. Ti oceňují především nový způsob uměleckého vyjádření, který umožňuje kreativní proces bez hranic. Ke kritické otázce mixování se vyjádřila jedna česká respondentka (jelikož o této problematice začala hovořit spontánně, domnívám se, že je často vystavena střetům, kdy je nucena používání této technologie obhajovat; toto podporuje mou hypotézu o českém konzervatismu):

„Já jsem mixovala dvanáct let, už to umím a myslím, že ten DJing už nespočívá v tom zvládnout ten mix, ale spíš... jakože taky, jak to promixovat a kde, to je taky důležitý, ale spíš prostě tam přidat různé efekty a různě si s tím vyhrát, vzít si kousek

z toho tracku, vložit to zase někam jinam... Nový efekty a novej způsob mi daly zase další motivaci, než furt jenom prostě z těch cédéček, že člověk veme jeden track, zmixuje ho do druhýho... Ten způsob toho podání už mě nebavil.“ (Jana)

Vysvětlení, proč právě tato respondentka hovoří o DJingu tímto způsobem, se nabízí několik – pohybuje s v žánrové subkultuře, kde jsou již nyní nejnovější technologie velmi populární, je v kontaktu se světovou hudební špičkou a jejím velkým vzorem je jeden z nevýznamnějších DJů současnosti, který „jde s dobou“ a v rámci svých vystoupení používá a testuje technologické novinky. Sama respondentka zmínila, že jsou pro ní sety tohoto umělce inspirací i po technologické stránce. Její přístup bychom mohli označit jako přizpůsobení se globálnímu trendu.

Zcela jiné pozadí záliby v nových DJských přístupech nacházíme u dalšího respondenta, v jehož životě hrály technologie klíčovou roli již od dětství a právě ony jej přivedly k DJingu. Ten během svého vyprávění mnohokrát zmínil své audiovizuální experimenty a několik počítačových programů pro producenty a DJe dokonce sám vymyslel. Mohli bychom říci, že je na poli elektronické hudby jedním z klíčových hráčů, kteří nejen nová média podporují, ale sami se v jejich vývoji aktivně angažují.

„Před patnácti lety jsme naším albem definovali DJe - jak má být recyklovaný a má se z něj stát digital jockey, který do sebe mixuje různé formy digitálních informací. A to se děje. Je to tak, jak jsme tam předpověděli... Rád jsem si vědom toho, že jsem součástí špičky, pomáhám tomu, kam směřujeme. Přispívám koherenci nových forem, která umožňuje evoluci digitálních a audiovizuálních performancí...“ (James)

Přestože byl tento respondent ve Velké Británii jedním z prvních DJů, kteří se po vzoru amerických průkopníků naučili používat gramofony, dávno před tím než přišel hip hop se snažil jako teenager mixovat z audiokazet a umění mixu je pro něj stále prioritou, i on se s tradičními nástroji DJingu před několika lety definitivně rozloučil. Tento krok argumentuje kritikou svých DJských schopností, které nedosahovaly takových kvalit, jaké předváděli jiní, jím respektovaní DJové.

„Před pár lety jsem dal svoje desky kamarádovi, který dotáhl scratching na takovou úroveň, jako já nikdy. Moje dvě ruce dělaly stejný rytmus. Na každém nástroji

se dostaneš do fáze, kdy potřebuješ, aby tvoje dvě ruce dělaly každá něco jiného. Myslím, že se to týká mozku, jeho pravé a levé hemisféry. Ale já jsem s tím bojoval. To byl možná taky důvod proč jsem se dal na digitál. Ale víš, já můžu mít celou svou kolekci nahrávek na discu, můžu ho vzít s sebou a hrát, co se mi líbí. Je v tom ohromná svoboda. Nedotýkají se mě ty řeči, že MP3 jsou špatné, nebo když používám tyhle věci, tak podvádím. Já používám všechno. Je mi padesát a dělám to skoro čtyřicet let. A nikdo mi nemůže říkat, co můžu dělat. Já jsem tu byl před nimi, tak proč bych neměl používat cokoliv, co se mi líbí.“ (James)

Je zřejmé, že ať je DJská technologie jakákoliv, uměleckou hodnotu ji přidává teprve konkrétní člověk a jen ti nejlepší dokáží změnit gramofon, CD přehrávač či laptop v hudební nástroj. Přes všechny výhrady vůči starému a novému se respondenti nakonec shodli, že jde především o to, co DJ hraje a jak ke své umělecké aktivitě přistupuje.

„Myslím, že to jednou řekl Roni Size: hraju hudbu, ne médium. To je férový přístup.“ (Mike)

„...ale podporuju jakékoliv médium. Pokud s daným médiem umíš udělat show a pokud nepodvádíš... to je jediná věc, kterou odmítám, když předstíráš něco, co nejsi. To je vše.“¹⁵ (Steve)

6.5. Umění DJingu: mix, příběh a čtení publika

6.5.1. Magie perfektního mixu

V kapitole o technologiích bylo řečeno, jakou důležitost má pro respondenty živé mixování a že právě ono v jejich očích definuje DJe napříč celou jeho historií. Moji

¹⁵ několik respondentů se vyjádřilo kriticky vůči praktikám, které dnes používají někteří DJové v rámci svých živých vystoupení – částečně předmíchaná CD, nebo skladby vypálené v jedné rychlosti. Legendární je dnes mezi DJi příběh, kdy kamera zaznamenala falešné vystoupení britského DJe Mitsabishiho – ten předváděl, že hraje, přitom pouze pustil svůj předem natočený set. Postavila se proti němu celá DJská komunita a od té doby si Mitsabishi nikde nezahrál.

respondenti ovšem hovořili o mixu také v uměleckém kontextu; takřka všichni považují perfektní spojení dvou různých skladeb v jeden celek za hlavní uměleckou hodnotu DJingu.

„Ten highlight je takovej ten model, kdy ze dvou desek ti vznikne třetí. Že najdeš dvě desky, který jdou do sebe tak fantasticky, že to najednou dělá novou hodnotu.“
(Honza)

„Pro mě je DJing rozhodně forma umění, dělám něco kreativního. Když jsi se mnou a následuješ mě v mé cestě, chci udělat něco, co tě přinutí se zamyslet: „Co to teď udělala? Nikdy jsem neslyšel tenhle track znít takhle. Má remix toho tracku?“ Nene, to je jen to, co dělám. Pro mě je DJing živý mix. Živě remixuješ materiál přímo před lidma. Svýma rukama.“ (Juliet)

Dobrého výsledku v mixu ovšem DJ nedosáhne s jakýmkoliv skladbami; jejich konkrétní výběr ovlivňuje mnoho faktorů, z nichž jsou klíčové rytmika a harmonie. V ideálním mixu se tyto elementy dvou nebo i více skladeb doplňují takovým způsobem, že posluchač skutečně nepozná, zda hraje pouze jedna nebo více skladeb najednou. Pro většinu respondentů bylo mixování v harmonii velmi citlivým tématem. Někteří z nich uvedli, že dokáží odpustit jakoukoliv jinou drobnou nepřesnost, od profesionála však očekávají, že spojené skladby budou perfektně ladit. Proto je pro ně právě testování harmonií jednotlivých skladeb důležitou součástí příprav před vystoupením.¹⁶

„Vypálím si nový tracky, který jsem dostal za poslední dobu od lidí, případně si koupím nějaký nový a zjistím, jestli mi pasujou jakoby zvukově i do toho, co hraju. Zjistím, jaký jsou, jestli se daj hrát, třeba si je zkusím doma smíchat. Zjistím, v jaký jsou tónině, napíšu si to...“ (Vladimír)

¹⁶ Vývojáři technologií se přizpůsobili i této potřebě a s digitalizací vnesli do života DJů také pomůcku „Mix in Key“. Internetové obchody s hudbou dnes dokonce přidávají k prodávaným skladbám v MP3 formátu informaci o jejich tónině a zákazníkovi nabízejí další skladby, které s tou původní harmonicky ladí.

Objevit skladby, které ve spojení vytvoří skutečně hodnotný mix, je podle respondentů náročná, dobrodružná činnost. Do jisté míry dnes napomáhají DJům pravidla estetiky skladeb – materiál vytvořený za účelem mixování většinou dodržuje strukturální a rytmické stereotypy, stejně tak se pohybuje v určitém rychlostním rozmezí typickém pro konkrétní žánr elektronické hudby. DJ, jenž se specializuje na vyhraněný styl, se tak často věnuje pouze otázce harmonie. Ne všichni DJové se však zaměřují pouze na mixování současné hudební produkce. Jeden respondent se proti ní dokonce explicitně vymezil.

„Když vybereš dvě desky, které spolu dobře znějí, je to ohromný moment, je to magie. Pracoval jsem na novém mixu pro značku Journeys By DJ. Každý ty jejich předchozí mixy chválil, ale já jsem říkal: „To je strašný! To není o mixování, to je jen o dávání dohromady velkého množství house music. Ukážeme jim, že jsme neustále progresivní.“ A ukázali jsme jim to. Ted' chystáme mix pro někoho dalšího. Vytvořil jsem si mentální mapu, co všechno tam chci mít a trvalo mi dva týdny, než jsem dal dohromady prvních pět minut. Pointou je, že to musí být ta magie, perfektní mix. Jako ten, když jsem do sebe zmixoval legendu detroitského techna Carla Craiga a úžasnou, znovuobjevenou folkovou zpěvačku ze 70. let Lindu Perhacs. Takže když do sebe mixuju tyhle dvě skladby, odkazuju na celou historii kvalitního černého techna a na bílou folkovou hudbu s úžasnými vokály. Je to extrémně nádherné, je to krása harmonického mixu. Ale dát dohromady takové monety stojí spoustu času, stále na tom pracuju.“
(James)

6.5.2. Já si přečtu vás a vy si přečtete můj příběh

DJové nekonstruují svou identitu pouze skrze narativ v tradičním pojetí, ale také prostřednictvím hudebních kódů. Skladby bychom mohli přirovnat ke slovům, mixy k větám, ale to, co čtenáře i posluchače osloví nejvíce, je příběh. Šikovný DJ disponuje stejnými kvalitami jako dobrý spisovatel či vypravěč a také DJovo výsledné umělecké dílo odráží jeho osobnost. A tak, jak výzkumník, byť neúmyslně, ovlivňuje respondentovo vyprávění svou přítomností či doplňujícími otázkami, tak mají vliv na projev DJovy identity posluchači a tanečníci v klubu, případně další faktory. Také

během vystoupení se DJ snaží správně definovat situaci a nalézt rovnováhu mezi svým „já“ a očekáváním druhých. (srov. Mead a symbolický interakcionismus)

„...takže v tomhle vidím někdy problém, jakým směrem se vydat a jestli hrát producentsky, spíš jenom svůj zvuk, a nebo když.... jestli se nechat strhnout davem, když je nějaká velká party. Prostě hrát víc, řeknu to, pro lidi.“ (Vladimír)

Během našich setkání dávali respondenti najevo, že příběhy o příbězích jsou pro ně jedny z nejdůležitějších – téměř všichni se se mnou podělili o to, jak takový narativ pomocí nahrávek konstruuje. Na základě jejich vyprávění jsem respondenty rozdělila do dvou skupin. První skupinu tvoří DJové, kteří mají velký talent pro práci s publikem – konkrétní stavba jejich setů je vázána na intenzivní interakci s lidmi na tanečním parketu, dokáží svou představu podat způsobem, který je pro posluchače pochopitelný, a hovoří také o strategiích, které si vybudovali na základě vlastních zkušeností. Jejich úspěch nespočívá v zapojování prvoplánových hitů, ale v dobrém „čtení publika“.

„Ve svých setech mám světlo i stín, vzestupy i pády. Chci tě vzít na horskou dráhu. Běžný princip je začít dostatečně výrazně, ale lehce, postupně během setu přitvrzuješ a končíš fantastickou velkou skladbou. Protože i kdyby se ti nedařilo, lidi si budou pamatovat poslední skladbu. Způsob, jakým začneš a skončíš, je velmi důležitý. A to, co děláš mezi tím je, že se snažíš držet publikum na své straně... I když si někdo myslí, že bych neměla hrát určité tracky, protože se na tu noc nehodí, dokážu to. To je to, o čem je DJing – dostat lidi na tvoji stranu.“ (Juliet)

„Převážně vybírám skladby intuicí. Občas přemýšlíš o třech, čtyřech skladbách dopředu, občas přemýšlíš o jedné skladbě dopředu. Ale někdy přemýšlíš o čtyřech skladbách dopředu, dáš z toho dvě a prostě víš, že není správný čas dát další dvě. Prostě to cítíš. Jindy cítíš: „Uau, tady chci zůstat!“ Takže se to opravdu v průběhu času mění. Taky nastávají ty momenty, kdy víš, že pustíš něco velkolepého za čtyři skladby a připravuješ podmínky tomu, aby to vyniklo. Takže občas reaguješ na publikum okamžitě a jindy sama v sobě víš, kam ho vedeš. A oni to budou milovat, když se tam dostanou.“ (Steve)

Druhá skupina respondentů o sobě v souvislosti s vědomou strukturou setu a s interakcí s publikem hovořila sebekriticky a označovala se za sobce. Tito DJové zmiňovali, že bývají během vystoupení uzavřeni ve svém vlastním světě a s publikem jsou jen v minimálním kontaktu. Zatímco respondenti z první skupiny hovořili o tom, že mívají vše pod kontrolou a bývají si jistí tím, že na konci každého setu budou spokojeni nejen oni sami, ale i jejich posluchači, u dalších DJů je výsledek závislý i na vědomě neovlivnitelných okolnostech.

„Výběr skladeb je u mě vždycky hodně impulzivní a intuitivní. Jako ty nejlepší sety jsou takový, kdy se stane něco, že máš takovej skoro až pocit, že ty desky nevybíráš ty, že to jde najednou samo. To je to nejlepší. Většinou pokud do toho jde člověk čistě, podaří se mu poltačit ego, tak to je pak předpoklad, že se můžou začít dít věci. Pak si to i tu strukturu nalezne samo. Ale příznávám, že pokud se tohle nestane, mám ve stavění setu trochu mezery a mám se určitě co učit.“ (Honza)

„Do svých setů dávám strukturu rád, když můžu. Ale ne vždycky se mi to povede. Začnu nějak, vytvářím flow a najednou se to propadne a musím začít znovu. Kdyby si se podívala na nějaký graf, byl by to hroznej bordel... Nemyslím si, že bych byl nejlepší čtenář publika, protože se často vůbec nekoukám na lidi. A když se na ně kouknu, nic moc nedělají. OK, můžu zahrát skladbu, která vás roztančí, ale kam půjdu pak? Můžu to tak držet nějaký čas, nebo... Takže to je sobecká stránka věci, v podstatě hraju pro sebe - co bych chtěl jako další skladbu slyšet já?“ (Mike)

Na tomto místě je třeba poznamenat, že právě tito respondenti jsou v rámci svých lokálních či žánrových komunit považováni za jakési profesory. Jsou uznáváni pro svůj vytříbený vkus a podporu či dokonce vytváření nových, experimentálních hudebních směrů. Obvykle hrají náročné skladby, jejichž estetika je často vzdálená od stereotypů hudební produkce určené primárně k tanci a proto nachází odezvu především v řadách vyzrálých, sofistikovaných posluchačů. Kritické sebehodnocení těchto respondentů bychom v daném kontextu mohli interpretovat jako skutečnost, že jejich umělecké cítění i vyjadřování je příliš vzdáleno tomu, co je akceptovatelné pro širší publikum. To většinou tvoří velmi mladí posluchači, kteří v klubech vyhledávají především zábavu. Od DJe očekávají řeč, které rozumí.

6.6. Umění nebo zábava?

V závěru předchozí kapitoly jsem se dotkla problematiky související s úspěšností DJe. Jelikož všichni respondenti opakovaně zmiňovali, že pracují jen s hudbou, kterou mají sami rádi, došla jsem během analýzy hloubkových rozhovorů k závěru, že popularita těchto DJů je závislá na tom, nakolik se jejich identita coby posluchačů shoduje s posluchačskými identitami publika. To znamená, že pokud DJ nalézá zalíbení v hudbě, která je v daném časovém období v konkrétní žánrové komunitě oblíbená, zvyšuje se pravděpodobnost, že bude širšími masami pozitivně přijímán. Dalším neméně důležitým faktorem jsou individuální postoje respondentů k hudbě jako takové; jako determinanty vyvstávají hodnoty, které v hudbě konkrétní jedinec hledá v roli posluchače a návštěvníka klubu. Téměř všichni moji DJové hovořili o tom, že hrají přesně tak, jak by chtěli, aby DJ hrál, kdyby byli na straně publika, a svůj výběr skladeb podrobují právě tomuto úsudku. Jedna skupina respondentů zároveň tvrdí, že cílem jejich DJské prezentace je bavit publikum a největší satisfakcí jsou pro ně jasné signály potvrzující, že jsou posluchači v klubu spokojení.

„Chci, aby se ty lidi pobavili. Nejvíc tě potěší, když ty lidi reagujou – zvednou ruce, zapískaj...“ (Radek)

„Jde hlavně o lidi. Nemám takový ty sklony, abych byl uspokojen. Já jsem uspokojen, když jsou lidi spokojení. Když pak za tebou přijdou, když jdeš na bar na panáka... Neuspokojí mě, když jdu na bar a nikdo na mě nepromluví...“ (Filip)

Na druhé straně stojí respondenti, kteří zábavě přiřazovali negativní konotaci. Hovořili o tom, že v roli posluchače v hudbě hledají hlubší rozměr a ten se snaží předávat i jako DJové. Ke svému uspokojení nepotřebují plný klub lidí s rukama nad hlavou. Mnohem více ocení, když návštěvníci vnímají jejich hudební příběh způsobem, který je jim samotným blízký.

„...hodně lidí třeba hraje hlavně, aby se lidi bavili. Já docela vím, jak to myslejí, ale mně to slovo zavání něčím, co v hudbě vůbec nehledám. Já neposlouchám hudbu kvůli zábavě. Já vlastně nemám rád zábavnou hudbu v tom pravém slova smyslu.“

V hudbě hledám nějaký emoce, něco takovýho nepopsatelnýho, co s tebou uvnitř pohne, něco, co je obecně společnýho pro umění... Nemám rád zábavu typu: hlavně, aby se lidi bavili a dávali ruce nahoru. Já nepotřebuju, aby... Skoro mi je milejší, než aby dávali lidi ruce nahoru a křičeli, když vidím, že si plujou ve svém vlastním světě, když vidím, že tu hloubku cejtěj. To je pro mě i víc, než nějaký rychlý vykřiknutí a za dvě minuty už jsou zase jinde.“ (Honza)

Z analýzy této problematiky vyplynula osa, na jejíchž koncích leží hodnoty „zábava“ a „edukace“. Na tuto osu je kolmá druhá osa s krajními hodnotami „známé skladby“ a „experimentální skladby“, přičemž do kategorie známých skladeb patří také skladby, které se esteticky známým skladbám podobají; kopírují úspěšný, pro posluchače přístupný mustr. Pozice konkrétního respondenta v tomto grafu je závislá na jeho osobních hudebních preferencích a hodnotách, jak jsem zmínila o několik odstavců dříve.

Za povšimnutí stojí fakt, že o filozofickém a duchovním rozměru v hudbě a v její prezentaci hovořili DJové, v jejichž životech zastává významnou roli náboženství. Ve svých vyprávěních zmiňovali pokoru a vnitřní potřebu předávat ostatním něco významného a dobrého.

„Pro mě být králem znamená být služebníkem lidí. Lidé chtějí uctívat DJe, chtějí šamana. Jenže šamana si dneska pletou se šoumenem. Šoumen je jen bavič, ta spirituální dimenze tam není. Když chtějí lidi vidět superstar DJe, můžou mít dobrý zážitek. S kamarády, s drogami... Fajn, když ti to stačí, skvělý. Ale já chci dát lidem víc, religiózní zážitek. Víš máme šoumena a média z toho udělala něco důležitýho. Když se na to podívám svrchu, vypadá to uměle. Jsou to McDonaldy, McDJs. Lidi jsou přesvědčení, že to je jídlo, ale tohle není opravdové jídlo, je to produkt. Jeho jediným cílem je získat tvoje peníze. McDonalds říká, že tě miluje, ale nemiluje. Nepotřebuješ být Einstein, abys tohle pochopil. Já tady nejsem proto, abych lidi ohromil svými dovednostmi, nebo byl cool. Jsem tady proto, abych si užil něco hezkého a abych to předal lidem. Můj způsob, jak to dělat, je poskytnout trochu diety.“ (James)

Tímto se dotáváme k momentu konfrontace umění v pravém slova smyslu a jeho konzumní podoby v narrativech respondentů. Opět – DJ, který o sobě přemýšlí a hovoří

jako bavičovi, za svou prioritní úlohu považuje bavit publikum, s větší pravděpodobností splní očekávání většiny. Stejně tak ten, kterému vyhovují společensky přijímané stereotypy, nejspíše získá více popularity i peněz. Mohli bychom říci, že, byť neúmyslně, funguje jako médium podle masmediálních pravidel. Ovšem pokud by takoví byli všichni DJové a lidé by dostávali jen to, co znají a proto chtějí, vývoj hudby by stagnoval.

Jak je patrné z předchozí části tohoto textu, několik mých respondentů, které bychom mohli označit za vizionáře či inovátory, hovořilo o tom, že publikum nereaguje na jejich práci nejlépe. I oni jsou pochopitelně rádi za slova chvály a za pocit vzájemného porozumění s posluchači, jejich prioritou je však být kvalitním médiem pro nové alternativní směry, jejichž prezentace je vždy náročná.

„...publikum v podstatě diktuje, co se má hrát. A tenhle fakt se mi nelíbí. Je hraní pro publikum a hraní toho, co chce publikum slyšet. Jsem tady, abych vás bavil, ale nejsem váš jukebox. Některý DJové se stávají v jistém smyslu jukeboxy a mají za svá vystoupení více peněz než já. Ale mně se tahle cesta nelíbí. Rád hraju hudbu, kterou lidi nikdy neslyšeli, nebojím se dát ji šanci. Hlavním smyslem mého DJingu je být průchodem pro dobrou hudbu. Pro hudbu, o níž já si myslím, že je dobrá. S tím, co děláme v rámci našeho projektu musím počítat s tím, že to nebude lehké, že tomu lidi nebudou rozumět. Nejenže ty skladby neznají, ale často ani nevědí, jak na to tancovat, protože to není hudba, která se v klubech normálně hraje. Takže to potřebuje čas. Pro mě je to ale výzva.“ (Mike)

Tento respondent však nebyl jediný, kdo se věnoval problému vědomého uspokojování, či odmítání potřeb publika. Z vlastní zkušenosti mohu říci, že otázka, zda je na prvním místě názor posluchačů, či názor DJe, je v komunitě DJů jedním z nejdiskutovanějších témat, na které existuje řada různých pohledů. Také moji respondenti se rozdělili na dva tábory, z nichž jeden tvrdil, že DJ je v klubu pro posluchače a měl by jednat tak, aby si udržel jejich přízeň.

„Když přijde někdo a chce zahrát něco na přání a já to mám, tak to udělám. Oni jsou zákazníci, já jim to prudění odpustím. Oni chtějí být u DJe, tak ať si to užijou. Třeba teď v Chapeau, tam bylo tolik lidí. Kluci říkali: „Tady se nedá hrát.“ A já: „Tak si na

to zvykej. " Musíš umět operovat v šílených podmínkách, kde jsou lidi a ty těm lidem nemůžeš říct, aby šli do prdele. Mně to nevadí, já jsem tam pro ty lidi. Ne jako sežerte si mě typu Karla Gotta... Ale vážím si jich. Ho odradím a už nikdy nepřijde. A nepřijde pět jeho kamarádů. " (Filip)

Druhá skupina respondentů zastávala naopak názor, že by publikum mělo ctít DJovo umění a nesnažit se do jeho vystoupení nijak zasahovat. Někteří dokonce uváděli, že lidé platí vstupné za to, aby jim DJ ukázal něco nového, ne aby hrál to, co chtějí.

„...myslím si, že když jdeš do klubu, nemáš říkat DJovi, co má hrát, máš akorát poslouchat, mít otevřenou mysl. Lidi platěj za to, že tě uviděj, tak proč pak... Z tohohle pohledu mě otravuje, když lidi choděj se svýma mobilama a ukazujou mi do obličeje: zahraj tohle, zahraj tohle. Běžte a pusťte si to na Youtube, když to chcete slyšet. " (Carl)

To, že dnes návštěvníci často nerespektují DJův umělecký výkon a mají snahu jej svými přáními ovlivnit, je důsledkem technologické evoluce. Snadný přístup k velkému množství hudby a informacím, stejně tak finanční dostupnost speciálních počítačových programů na skládání či mixování hudby, zvedá sebevědomí posluchačů a vytváří z nich samozvané odborníky. DJové, kteří na takový přístup nejsou zvyklí (například z dob, kdy bylo hraní skladeb na přání standardním), často vnímají tento nátlak negativně.¹⁷ V tomto kontextu se nabízí otázka, jaký má mít DJ jako umělec vztah ke svému publiku. Respondenti jsou si vědomí, že na jednu stranu by bez posluchačů ztratila jejich aktivita smysl, ale zatímco někteří se snaží uspokojit každého „zákazníka“, jiní upřednostňují uspokojení méně posluchačů, avšak takových, kteří se shodují s jimi preferovanými hodnotami - mají otevřenou mysl, do klubů chodí v první řadě za hudbou a k DJovi mají respekt.

¹⁷ Jako reakci komunita českých DJů založila internetovou stránku „DJ není jukebox!“, která uvádí, že se „snaží bojovat proti nesmyslným požadavkům a obtěžování na parties. Podporuje DJs, kteří svoji práci umí a nenechávají si do toho kecat.“ Server cituje nejfrekventovanější požadavky posluchačů, nabízí fotografie lístků, na nichž jsou nesmyslná hudební přání, videa a osobní zkušenosti konkrétních DJů.

Ať už se k výše uvedeným otázkám stavěli respondenti jakkoliv, všichni se považovali za alternativu či underground a silně se vymezovali vůči současné komerční podobě DJingu.

„Dneska se může označovat za DJe každý. Jdeš na drink do klubu a tam hraje nějaký chlápek ve vestě a mává rukama. Možná vydělává hraním strašným skladeb, které ani neudělal, v mainstreamovém klubu víc než my. Když jsi DJ, který jen mačká „play“... Pak to moc nemá smysl. Musíš následovat hudbu, musíš kupovat vinyly. To je celá kultura, není to jen... Nemám to rád takhle. Tihle chlapíci to dělají jen kvůli penězům a holkám a aby byli vidět na pódiu a cítili se dobře. Je to jen vedlejší produkt toho, co dělám já. Mně je jedno, jak na pódiu vypadám.“ (Carl)

Vůči komerčním DJům se vymezovala také respondentka, jejíž jméno zmínil jiný respondent v kontextu s trendem hrajících modelů a modelek a která v dřívější části textu uvedla, že současný DJ potřebuje být viděn v masmédiích, přičemž se sama na titulních stránkách časopisů i v televizních pořadech věnovaných celebritám objevuje.

„Když vidím, že ty lidi prostě jsou takový komerčněji naladěni, tak tam dám něco komerčnějšího. Ale zase Guettu, to ne. Komerční v takovém mém výběru. Co vím, že už mám vyzkoušený, vím, že na to lidi hodně reagují.“ (Jana)

Zmíněný David Guetta je v současné době největší DJskou hvězdou; získal několik hudebních cen včetně Grammy a World Music Awards a jeho klipy se běžně vysílají na MTV. Je celebritou, která má díky dobrému marketingu, prefabrikované produkci a prezentaci v masmédiích velký počet fanoušků a prodaných nosičů, v komunitě DJů bychom však vůči jeho osobě jen těžko hledali respekt. Ale vraťme se k citované respondentce – její aktivity zmiňovali ostatní respondenti jako typické pro komerčního DJe. Z toho vyplývá, že nastavení hranice mezi alternativním (či undergroundovým) a komerčním přístupem, je zcela individuální a odvíjí se na základě hodnot každého respondenta.

6.7. Specifika české taneční scény

Speciálně čeští DJové si ve svých vyprávěních stěžovali na nevzdělanost publika. I přes již zmiňovanou dostupnost hudby i informací mají v Čechách zkušenosti s žádostmi o skladby, které se netýkají jejich hudebního zaměření a leckdy ani elektronické hudby.

„Modlím se vždycky, aby se tyhle věci nestávaly. Ale stávají se, zvláště u nás. V zahraničí moc ne. I když v zahraničí se mi stává, že přijdou a chtějí zahrát nějakou techno skladbu. V Česku přijdou a chtěj třeba Kabáty.“ (Jana)

Respondenti dodávali, že k takovým situacím dochází především na místech, která se nespécializují výhradně na elektronickou hudbu a kde je tak vyšší pravděpodobnost, že se na akci objeví „náhodní kolemjdoucí“. Většinou jde o malá města, kde jsou lidé zvyklí na rockové koncerty nebo komerční diskotéky. I mezi fanoušky konkrétního hudebního žánru však dochází ke kuriózním situacím, kdy chtějí například zahrát skladbu od svého oblíbeného DJe, který však nikdy žádnou skladbu nesložil a nevydal.

„Některý ty lidi jsou fakt hloupí. Nechceme po nich, aby přesně jmenovali tracky, který hraješ. Ale aby věděli, že ten set se skládá z různých tracků od jednotlivých producentů a že ten DJ ty tracky kolikrát nedělá a jen je přehrává. Kdyby tyhle základní vědomosti ty lidi měli, hnedka by to bylo lepší.“ (Radek)

Česká taneční scéna má v porovnání s Velkou Británií a dalšími evropskými státy svá specifika. Vedle nevzdělanosti publika vyplynul z analýzy rozhovorů s respondenty druhý významný rys a to již zmíněná silná tradice lokálních DJů, kteří stále dosahují mnohem větších úspěchů po stránce popularity i frekvence vystoupení než jejich produkující kolegové. Trend DJů/producentů jakoby se lokální scény zatím téměř nedotkl. Nad touto skutečností se zamýšlel mj. respondent, který je v komunitě českých DJů a producentů velmi uznávaným skladatelem elektronické hudby a o jehož skladby se zajímají také respektovaná zahraniční hudební vydavatelství.

„Jednak ty lidi často nerozuměj tomu, jakým způsobem se hraje ta hudba, kterou hrajem a kdo ji dělá. Někdo si pořád myslí, že DJ ji vyrábí na místě a tak. Pak je to možná taky tím, že my jsme tu tradici producentů neměli, nebo nás bylo fakt pár a ani

jsme moc neDJovali. Takže ty lidi, co se tu stali hvězdami byli jen DJové a možná to šlo tou setrvačností takhle. Úplně přesnej důvod těžko říct, ale je fakt, že jsme v tom výjimka, protože i na Slovensku to maj jinak. Ale možná se to teď teprve začne měnit. Možná potřebujem víc producentů, který budou uznávaný v cizině a tím se jako legitimizujou v Čechách. Tak to funguje se vším.“ (Vladimír)

Někteří další DJové zmínili, že české publikum je konzervativní také v akceptování náročnějších a nestandardních skladeb a že během vystoupení v zahraničí si mohou dovolit mnohem více experimentovat. Jeden z mých respondentů se domnívá, že situace v Čechách pramení z lokální historie a z role masmédií, které mají na českou společnost stále velký vliv.

„Když hraju třeba v Berlíně, můžu si toho dovolit mnohem víc, ty lidi jsou tam daleko otevřenější. Maj to dobrý v tom, že jejich rodiče poslouchali kvalitní hudbu a oni tu hudbu globálně vnímají úplně jinak. Určitě na to má velkej podíl to, jak to tady je, to, že jsme byli čtyřicet let ovlivněný tím, čím jsme byli. A je mi právě na nic z toho, že se díky těm rádiím rvou ty bolševický sračky i do mladých lidí.“ (Tomáš)

Podle některých respondentů se odrazily české kulturně-historické podmínky také na samotných DJích a jejich kariérách. Z objektivního hlediska je možné definovat jako důležitý vliv na stav místní taneční kultury uzavření hranic za minulého režimu, které způsobilo časové zpoždění. Respondenti, kteří byli hudebně aktivní již před revolucí jako DJové nebo sběratelé hudby, mají z té doby zcela jiné zkušenosti než moji respondenti z Velké Británie. Zatímco tam byly v druhé polovině devadesátých let hip hopová i house subkultura více méně zformované, v Čechách se hudební fanoušci dostávali k tehdy nové hudbě pouze na ilegálních burzách a DJové vystupovali s mikrofonom. [srov. Smolík 2010]

„...chodili jsme na ty burzy za totáče, vyměňovali jsme si desky. Ty jsme nakoupili, nahráli jenom a pak je prodali dál. Víš, takovej koloběh. Vždycky si to koupil někdo, pak to půjčil těm třem známejm, zase každej kupoval něco, tak si to navzájem půjčovali. Ty desky tady nebyly v osmdesátým pátým. Ty burzy, vždycky tam přišli fízlové, zaznamenali to, že se tam kšeftovalo, v lese to bylo... Pak to bylo v tom Slováči už víc jako povolený...“ (Petr)

„Tak já jsem hlavně začal v dobách, kdy jsi musela mít v ruce mikrofon, k tomu dvě nějaký cédéčka, který jsem si nosil sám. Asi to byl jeden walkman a jeden přehrávač. To byly doby, kdy jsme hráli ve Dvojce. Ten klub fungoval dvacet pět let, probíhaly tam první rock'n'rollový party a já jsem tam hrál celou noc s lahví rumu a hrál jsem úplně všechno.“ (Filip)

6.8. Internet nám změnil život

Jak jsem zmínila v předchozích kapitolách, na začátku 90. let, kdy nastal hlavní boom taneční kultury ve Velké Británii a v Evropě, byly ve srovnání se současností mediální kanály pro šíření elektronické hudby velmi omezené. Respondenti, kteří se v té době věnovali DJingu, nebo se o novou kulturu alespoň zajímali, vzpomínali, že jediná média byla ve Velké Británii ilegální rádia, v České republice Radio 1, první tištěné časopisy a v samotném centru všeho dění stáli DJové. Nejefektivnější způsob, jak se dostat k nové hudbě, byla pro posluchače účast na tanečních parties. Postupem času, ruku v ruce s tím, jak nová kultura sílila, se DJovi dostávalo stále větší pozornosti masmédií (viz kapitola 4.) Mezi tím, co tradiční masmédiá vyráběla novou hvězdu pro masové publikum, rozrůstající se internet z druhé strany a za menšího povyku postupně měnil celou hudební kulturu. Hudba se stala dostupnou pro každého a tento trend nejen dramaticky oslabil moc velkých gramofírem, ale byl také jedním z faktorů, který redefinoval roli DJe.

Respondenti uváděli, že je pro ně složité se v nové situaci zorientovat. Zatímco dříve stavěl DJ svůj status na tom, že zprostředkoval posluchačům výjimečný zážitek pomocí exkluzivního hudebního materiálu, dnes pouze tím, co vlastní ve své tašce či laptopu, jen těžko někoho ohromí.

„...dřív DJ, pokud přijel někdo z ciziny, tak většinou přivezl něco úplně čerstvého, co nikdo neznal, ani nemohl.. a teď je jakoby úplně všechno dostupný a sám nevím vlastně, co se teď vůbec očekává... Konkrétně třeba od DJe producenta. Určitě nějakým způsobem zaujmout. Ale dřív to bylo jednoduchý tím, že nebyly ty informace, nebo ty skladby, a stačilo je jenom hrát a už tím byl člověk zajímavější.“ (Vladimír)

„Dřív podle mě stačilo přehrát aspoň to, co bylo. Ani to nemuselo být zázračný, hlavně aby to bylo na akci a aby to bylo slyšet. To lidem stačilo, byli za to vděčný. No a teďka už by chtěli pomalu zázraky.“ (Radek)

„Mně jde vždycky o ty písničky, ale ty lidi, když viděj týpka, kterej má tu imidž, má tu bekovku, je sebevědomej, zvedá ruce... Oni to maj rádi. Já se ten cirkus snažím dělat s těma deskama, ale abych tam stál a tohle... Já už na to nemám. Ani se tam nechci cpát, nepálí mi to takhle. Změnilo se to ale hodně, lidi choděj za divadlem...“ (Filip)

Kvantitu, dostupnost a rychlost, které charakterizují dnešní dobu, většina respondentů sleduje s rozpaky. Hovořili například o tom, že dnešní možnosti ovlivňují hodnoty všech zástupců taneční scény – hlavním rysem současných posluchačů je konzumování dalších a dalších nových skladeb, DJové a producenti jsou nuceni neustále nové skladby nabízet a gramofirmy svou politikou tento trend ještě umocňují. V konzumní společnosti se životnost hudebního díla rapidně zkracuje. Jeden respondent z Velké Británie uvedl, že se snaží v posluchačích vyvolat větší a trvanlivější zájem o hudbu alespoň tím, že před nimi tají názvy skladeb, které ve svých nahrávaných i živých setech používá.

„V dnešní společnosti chce každý všechno mít a všechno vědět hned. „Co je tohle? Co je támhleto?“ A když už to vím, tak: „Aha, OK. Co je další?“ Když něco opravdu chceš, musíš pro to něco udělat. Když jsem začal chodit na party a líbila se mi nějaká skladba, šel jsem do record shopu, snažil se ji tam chlápkovvi zazpívat. Nevěděl, tak jsem to musel nahrát na kazetu a jít za ním znovu... Když jsem to nakonec zjistil, měl jsem velkou radost. Ale teď s internetem... Proto nikdy nedáváme k našim podcastům tracklist. Snažíme se vrátit zpátky určité mystérium. Kdo udělal tuhle skvělou skladbu? Pak to přináší spoustu hezkých překvapení. Dneska se lidé strašně rychle nudí. Jakmile víš, co to je, je to pryč. Dneska dělají nahrávací společnosti to, že jakmile skladba exkluzivně zazní v radiové show, v ten moment se začne prodávat. Chtějí to urychlit. Tohle ale nepomůže, ne z dlouhodobého hlediska. V ten týden možná prodáš pár skladeb, ale lidi to začne nudit a už čekají, co přijde jako další. A velcí DJové neustále

čekají na další hity, který by mohli hrát exkluzivně a na kterých by si mohli udělat ještě větší jméno. To kazí celou hudbu.“ (Mike)

Z vyprávění respondentů vyplynulo, že dnešní situace výrazně ovlivnila jejich přípravu na vystoupení. Jestliže dříve DJ pečlivě zvažoval, kterou skladbu koupí na vinylové desce nebo si nechá vylisovat na finančně nákladný dubplate, v současné době tolik nevybírá. Nemusí. Respondenti uváděli, že na svá vystoupení, která většinou trvají hodinu nebo dvě, si běžně vozí až osmdesát hodin hudby, z nichž vždy velkou část tvoří novinky. Na jedné straně jim kvantita materiálu během vystoupení nabízí širší paletu možností, s množstvím nových skladeb se však leckdy nestíhají důkladně seznámit.

„Příprava je to, že prostě je pro mě důležitý najít co nejvíc zajímavý muziky a pokud se najde čas, tak si to i poslechnout nějak jakž takž.“ (Lukáš)

„Fakt prostě já jsem zahlcenenj. Mně chodí tolik promo věcí, že... spíš musím selektovat, aby toho nebylo tolik. Většinou si vypálím takovou kompilaci, kterou si za ten večer chci vlastně zahrát. Většinou ale nemám čas to až tak poslouchat, takže... Tohleto vím, že se někdy bohužel projeví.“ (Petr)

I za současných podmínek vycházejících z rozmachu nových technologií může DJ působit jako respektovaný selektor a pomáhat posluchačům s orientací v záplavě hudby a informací. Podle respondentů je však komplikovanější než kdy jindy takový status získat. Masmédia, vytvářející hudební superstar, ztrácejí především mezi mladými posluchači vliv. Příliš efektivní není v případě posluchačů elektronické hudby ani marketingová propaganda velkých hudebních vydavatelství. Doba nadčasových umělců je i z těchto důvodů pryč. [Marcinová: 2009] Novodobé idoly generuje internet a to každý den, což si uvědomují také moji respondenti.

“Myslím, že teďka hodně diktují elektronický média - blogy, časopisy... Případá mi, že maj ted' strašnej vliv na to, co přijde, co bude in. Přijde mi, že ted' je dost důležitá promotion. Že je to na tom, že když má ten DJ dobrej marketing nebo management, tak prostě je větší šance, že to bude víc úspěšný... to je můj pocit v tenhle moment. Tam je ten klíč. Je to děsný, ale je to tak. Samozřejmě DJové jsou taky hlavní. Může bejt skvělá muzika, ale jakmile to nikdo nehraje, těžko prorazíš. Ale to se ted' i

potvrdilo – někdo něco natočí, je to skvělý, někam to hodí na Youtube, někdo o tom napíše a napíše o tom někdo další a teď se to šíří... tak mi přijde, že média jsou ty, co udávají prim.“ (Lukáš)

„Je to těžký. Myslím si, že dvacet procent je dneska muzika a osmdesát procent to, co stojí nad ní a kolem ní. Pocit o tom, jaká ta hudba bude, nebo jaká je. Ještě před tím, než jí člověk slyší. A myslím, že nikdo ani pořádně neví, jak to dělat. Teď umírá Myspace, který byl takovou centrálou, kde člověk našel informace o hudbě. Teď se to rozplizlo mezi Facebook, Twitter, Bandcamp, Reverb Nation... Je strašně moc těchto služeb, ale není jedna, která by ten trh držela. Je to všechno takový fragmentovaný.“ (Vladimír)

Respondenti ve svých vyprávěních uváděli, že značnou část svých aktivit dnes musí DJové a producenti věnovat marketingu, jen tak mají šanci ve velkém množství konkurence vyniknout. Zmiňovali důležitost nahrávání promo setů, rozesílání profesních životopisů organizátorům hudebních akcí, PR zpráv internetovým médiím a spamování sociálních sítí. Ani tato činnost však není zárukou úspěchu. Občas jakoby měli vše ve svých rukou uživatelé internetu (posluchači) a „náhoda“.

„Youtube taky strašně moc dokáže člověka vést. Příkladem může být třeba B-Complex, kterej má u skladby „Beautiful Life“ dva miliony shlédnutí, což nemá nikdo z Hospitalu na žádnou skladbu. To byl právě nějaký takovej hype – jednorázovej, rychlej, internetovej boom. To se ty lidi nabalej, najednou je to hit...“ (Vladimír)

Dalším příkladem způsobu, jak dnes vznikají hity a hudební hvězdy, je server hypem.com – služba nabízející hudbu, kterou stahují či poslouchají lidé prostřednictvím blogů po celém světě. Čím je skladba mezi uživateli internetu populárnější, tím se zvyšuje šance, že se při vstupu na stránku samovolně spustí. Ze dne na den se takto může stát ze skladby naprosto neznámého producenta globální hit.

Takový model šíření hudby ovšem úzce souvisí s nelegálním stahováním, které má negativní efekt na finanční příjmy autorů skladeb. V jedné z předchozích kapitol bylo zmíněno, že právě tento trend byl jedním z důvodů, proč se v 90. letech spojily role DJe a producenta v jednu. Moji respondenti, kteří se skládání hudby dlouhodobě

věnují, se k této problematice vyjadřovali. Uváděli, že jsou často svědky situací, kdy na internetu někdo nabízí jejich hudbu zdarma, nebo na hudební akci hraje DJ neoprávněně jejich zatím nevydanou skladbu. Jelikož si ale uvědomují, že jejich bitva s internetem a jeho důsledky je předem prohraný boj, snaží se na této situaci nalézt pozitiva. Věří například, že část posluchačů, kteří si stáhnou jejich hudbu zdarma, si po té tuto hudbu také koupí.

„Byl jsem v pár zemích, kde lokální DJové hráli moje skladby, které právě vyšly a mohl jsem si přečíst na CD přehrávači, že byly stáhnuty z ilegální stránky. Je tam značka, která říká, že to není oficiální MP3. Věděl jsem, že to stáhli. Ale není to něco, co by mě štvalo, protože s tím stejně nemůžu nic dělat. Vidím to jako promotion, někdo kdo to uslyší, možná půjde a koupí si to.“ (Carl)

„Mám z toho velmi smíšené pocity. Ale dívám se na to jinak než spousta jiných producentů – nelíbí se mi, že se to děje, ale zároveň takhle mnohem více lidí poslouchá moji hudbu, než kdyby se jen prodávala. To, že někdo poslouchá moji hudbu, když řídí auto, nebo jde ulicí, pro mě znamená mnohem víc než padesát pencí z jedné MP3. Vydavatelství, které mě zastupovalo, nechalo z Youtube odstranit všechny skladby, na které mělo licenci. Já jsem byl tehdy hodně naštvaný. Mám tam svoje skladby rád, protože i čtení komentářů pod videem je pro mě skvělá motivace. Když trávíš týdny skládáním ve studiu, rád si pak přečteš, jak tvoje hudba na lidi působí. A stále přece zůstává mnoho způsobů, jak si můžeme hudbou vydělávat. Nejen na DJských vystoupeních, ale i skládáním hudby k hrám, filmům, do televize...“ (Steve)

Závěr

Z výzkumu vyplynulo, že technologický a socio-kulturní vývoj jsou v konstruování identity DJů klíčovými determinanty. Výsledky analýzy rozhovorů ukázaly, že se projevují již v prvotních motivacích, které vedly respondenty k zahájení kariéry DJe. Například potřeba prezentace vlastní tvorby podle vyprávění respondentů úzce souvisí s kolapsem hudebního průmyslu, který způsobil internet a díky němuž se stal pro producenty DJing ideálním způsobem obživy. Nástup DJ/producentů následně

změnil normativní obsah činnosti DJe a ten pokud se chtěl v nových podmínkách uplatnit, musel sám začít produkovat.

Prvotní motivace se zároveň vynořovaly v průběhu celého vyprávění každého respondenta. Již zmínění DJ/producenti se různými způsoby vymezovali vůči standardním DJům; opakovaně zmiňovali, že se cítí být především producenty a takto také argumentovali své DJské kvality, které hodnotili v porovnání se svou představou ideálního DJe poměrně kriticky.

DJové, kteří zahájili kariéru ještě před boomem digitálních technologií, hovořili o zcela jiných komplikacích, než profesně mladší respondenti. Zatímco DJové ze staré školy se neměli od koho umění DJingu učit, jako zástupci nové kultury se potýkali s negativní reakcí ze strany většinové společnosti, nebo zmiňovali obtíže s dostupností skladeb (tehdy výhradně na vinylových deskách), respondenti, kteří naskočili do již rozjetého vlaku se naopak potýkali např. s přesyceností scény, na kterou bylo a je obtížné prorazit. Všichni respondenti navíc významně zdůrazňovali pravidlo, že méně je více, a současné neomezené možnosti hodnotili negativně především v kontextu s mladými DJi, pro něž je nejen náročnější zformovat vlastní DJskou identitu, ale za těchto podmínek se tito nováčci ani dostatečně nesnaží.

Obzvlášť citlivá byla pro respondenty problematika proměny základního nástroje DJingu. Zatímco z gramofonu na CD přehrávač a z vinylu na CD se dříve či později transformovala většina mých DJů, digitální DJing ve formě, kdy za DJe mixuje laptop, podporovali pouze tři respondenti, z nichž jen dva tento nejnovější přístup v rámci svých vystoupení praktikovali. Všichni ostatní takový způsob performance odsuzovali s tím, že pravé umění DJingu spočívá ve fyzickém mixování pomocí rukou. Na základě analýzy jsem vytvořila hypotézu, že negativní postoj k nejnovějším projevům digitalizace je ovlivněn konzervatismem v určitých hudebních žánrech i na české scéně; teprve až bude laptopové mixování dlouhodobým globálním standardem, přizpůsobí se mu i zástupci stylů, kde měly gramofon a vinyl nejdelší tradici, a stejně tak čeští DJové.

Většina respondentů hovořila o perfektním mixu jako o smyslu a cíli DJské kreativity, přičemž velký důraz kladla především na harmonické ladění spojovaných

skladeb. Za další klíčové dovednosti považovali DJové konstrukci hudebního narativu a „čtení publika“. Zde se rozdělili do dvou skupin – první tvoří DJové, kteří hovoří o strategiích vybudovaných na základě vlastních zkušeností, mají velký talent pro práci s publikem a struktura jejich setu je vázána na intenzivní interakci s lidmi na parketě, přičemž svou vizi podávají pro posluchače pochopitelným způsobem. Druhá skupina DJů se označovala za sobce, kteří hrají především na základě vlastních představ a publikum nechávají zasahovat do průběhu svých hudebních příběhů minimálně. Jejich sebekritické hodnocení vztahu s publikem spojují se skutečností, že právě tito respondenti jsou odborníky vnímáni jako profesori a inovátoři, jejichž hudební cítění a vyjadřování je pro většinu posluchačů příliš náročné a neakceptovatelné.

Během analýzy jsem došla rovněž k závěru, že popularita DJů je závislá na tom, nakolik se jejich identita coby hudebních konzumentů shoduje s posluchačskými identitami publika. To znamená, že pokud si DJ oblíbil hudbu, která je zrovna v jeho žánrové komunitě oblíbená a akceptovatelná, stoupá pravděpodobnost, že bude širšími masami pozitivně přijímán. Jako další neméně důležitý faktor se projevíly individuální postoje respondentů k hudbě a hodnoty, které respondent preferuje v roli posluchače a návštěvníka – jestliže pro něj hudba znamená především zábavu, rád bude také bavit publikum. Ovšem pokud hledá v hudbě hlubší rozměr, posluchače spíše edukuje, přičemž počítá s tím, že ne každý návštěvník hudební akce je na takovou edukaci připraven. V tomto kontextu je třeba zmínit další téma, které se často objevovalo ve vyprávěních DJů – umění versus komerce. Výsledky výzkumu ukázaly, že vymezení těchto pojmů a hranice mezi nimi závisí rovněž na základě hodnot každého respondenta.

Čeští DJové během rozhovoru opakovaně definovali specifika české taneční scény, které navíc umocňovaly zcela odlišné zkušenosti mých britských respondentů. Čeští DJové si jednohlasně stěžovali na nevzdělanost (českého) publika. Zatímco téma sloučení rolí DJe bylo podstatnou součástí všech rozhovorů s britskými respondenty, čeští DJové jej až na jednu výjimku (jediného českého zástupce DJ/producenta) nezmiňovali. Nemuseli. Konzervativní české publikum totiž stále upřednostňuje tradiční DJe, před DJi/producenty, čímž se významně odlišuje od celosvětového standardu.

Poslední klíčovým tématem byly ve vyprávěních respondentů změny, které způsobil internet - DJové hovořili o tom, jak se špatně orientují v současných

podmínkách, o rostoucích požadavcích ze strany publika, které dnes tvoří řada amatérských DJů a producentů a také o negativních projevech konzumu v řadách posluchačů i samotných umělců. DJ/producenti se rovněž zaměřovali na problematiku nelegálního šíření hudby; ačkoliv v současné situaci přicházejí o své autorské honoráře, technologické evoluci se přizpůsobili a dnes vnímají „krádež“ svých skladeb jako formu propagace.

Diskuze

Tato práce ukazuje, že fenomén DJingu je nejen v rámci postmoderního umění a technologického vývoje zajímavou problematikou, která má významný společenský přesah a v budoucnu by si zasloužila další zpracování. Tématem následujícího výzkumu by mohlo být například vnímání DJe jeho publikem, přičemž výsledky by byly konfrontovány se závěry mého bádání. Nabízí se rovněž problematika věkového rozdílu umělců a jejich publika; toto téma by mohlo být rozšířeno na hudbu obecně. Hodnotné by jistě bylo také uchopení DJingu teoretickým rámcem symbolických interakcionistů.

S ohledem na současnost tématu a na rozsah textu jsem nyní nepracovala s klasickými teoriemi, které by zasadily toto téma do hlubšího a širšího kontextu. Ve svém dalším výzkumu bych se ráda věnovala DJingu ve spojení s estetikou hudby a jejích fyzických aspektů (pokud mají být skladby představovány širšímu publiku prostřednictvím tanečních party a DJských mixů, měly by být komponovány podle určitých pravidel a stereotypů; zároveň však ti, kteří tuto standardizovanou formu porušují nejhodnotněji přispívají evoluci elektronické hudby a umění obecně) a tam by již například Theodor W. Adhorno rozhodně nechyběl.

Summary

The result of this qualitative research identifies the technological and social-cultural evolution as the main determinants of DJ's identity construction. The in-depth Czech and British DJs interviews analysis results display the fact that this evolution expresses

itself as being a factor of their primary motivations. Furthermore, it changes the normative substantial of DJ's work as well as the character of his artistic expression. The artistic value of mix, musical narrative construction and audience reading were also an important issue. The conclusion I reached is that the popularity of DJs , being music consumers, foremost depends on their identity match with their listeners. The way the respondents talked about DJing, has also been influenced by their country of origin and the geographical measure of their careers (local – worldwide).

Použitá literatura

BENCA, Kryštof. 2006. *Svoboda shromažďování versus návrh zákona o podmínkách konání některých shromáždění*. Karlovy Vary. Bakalářská práce. Vysoká škola Karlovy Vary. Právní specializace.

BERGER, Peter L. LUCKMANN, Thomas. 1999. *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN: 80-85959-46-1.

BOURRIAUD, Nicolas. 2004. *Postprodukce. Kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Praha: Tranzit. ISBN: 80-903452-0-4.

BREWSTER, Bill. BROUGHTON, Frank. 2006. *Last Night a DJ Saved My Life: The History of the Disc Jockey*. London: Headline Book Publishing.

CUTLER, Chris. 2005. "Plundrofonie". Pp 73-105 in *Teorie vědy*. č.2. Praha.

FEURSTEIN, Thomas. 2004. "Sample Minds". Pp 264 – 275 in Stefan Bidner, Thomas Feurstein (eds.) *Sample minds: Materials on Sampling Culture*. Koln.

GIBBS, Graham. 2007. *Analyzing Qualitative Data*. London: Sage.

HEBDIGE, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.

HENDL, J. 2005. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN: 978-80-7367-485-4.

KATZ, Mark. 2010. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. London: University of California Press.

MARCINOVÁ, Ivana. 2009. „Český pop“. in *Instinkt*. č.8. Praha.

MARCINOVOVÁ, Ivana. 2010. *Gender a DJing. Život žen za gramofony.*

McLuhan, Marshall. 1991. *Jak rozumět médiím: extenze člověka.* Praha: Odeon. ISBN: 80-207-0296-2.

McQUAIL, Denis. 2000 *Mass Communication Theory.* London: Sage.

MILES, Matthew B. HUBERMAN, Michael A. 1994. *Qualitative Data Analysis.* USA: Sage.

MILLER, Paul D. 2004. *Rhythm Science.* London: Mit Press.

MILLER, Paul D. 2004. „Algorithms: Erasures and the Art of Memory“. in COX, Christoph, WARBER Daniel (eds.). *Audio Culture. Readings in Modern Music.* London: Continuum.

POSCHARDT, Ulf. *DJ Culture.* 2000. London: Quartet Books.

SMOLÍK, Josef. 2010. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky.* Praha: Grada. ISBN: 978-80-247-2907-7.

STRAUSS, Anselm. CORBINOVÁ, Juliet. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu.* Brno: Albert. ISBN: 80-85834-60-X.

TAYLOR, Timothy D. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture.* New York: Routledge.

BOURRIAUD, Nicolas. MOSS, Karen. 2006.
http://www.stretcher.org/archives/i1_a/2003_02_25_i1_archive.php