

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2015

Jana Vejmelková

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra občanské výchovy a filozofie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Hudební subkultura jako referenční skupina
Music subculture as a reference group

Jana Vejmelková

Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Kubišová
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání –
Základy společenských věd se zaměřením na vzdělávání

2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Hudební subkultura jako referenční skupina vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9.4.2015

.....

podpis

Ráda bych poděkovala paní PhDr. Zuzaně Kubišové, vedoucí mé bakalářské práce, za mnoho přínosných podnětů a velmi příjemnou spolupráci. Chtěla bych poděkovat i mojí rodině za trpělivou podporu nejen během psaní této práce, ale i během celého studia. Zejména nejdražšímu Jokíkovi.

ANOTACE

Tato práce se zabývá hudebními subkulturami z pohledu teorie referenční skupiny. V případě, že někdo sympatizuje s určitou hudební subkulturou a rád by se stal jejím členem, tato hudební subkultura se pro něj stává referenční skupinou. Během procesu socializace do subkultury se postupně identifikuje s hodnotami, normami a postoji přijímanými dané subkultuře. Cílem této práce je zjistit, jaké hodnoty, postoje a normy jsou pro jednotlivé subkultury charakteristické. Tím zjistíme, s jakými hodnotami, postoji a normami se bude nastávající člen snažit identifikovat v případě, že daná subkultura bude jeho referenční skupinou. V práci jsou analyzovány tři hudební subkultury, rozšířené v současné době na území České republiky – punk, hip hop a freetekno. Metodou práce je rešerše dostupné odborné literatury, doplněné o další zdroje.

KLÍČOVÁ SLOVA

subkultura, hudební subkultura, referenční skupina, punk, hip hop, freetekno

ANNOTATION

The topic of this thesis is a music subculture in relation with reference group theory. When man sympathizes with a music subculture and he wants to be a member of this subculture, the subculture becomes his reference group. During socialization into the subculture he identifies with values, attitudes and norms shared in the subculture. The aim of this thesis is to find out the values, attitudes and norms shared in certain subculture. This is the way how we discover the values, attitudes and norms what an individual identifies with if the subculture is his or her reference group. This thesis analyses three music subcultures current in contemporary Czech Republic – punk, hip hop and freetekno. The method of this thesis is a research in literature and other sources of information.

KEYWORDS

subculture, music subculture, reference group, punk, hip hop, freetekno

OBSAH

1	ÚVOD	7
2	REFERENČNÍ SKUPINA	9
2.1	Člověk jako součást sociálních skupin	9
2.2	Referenční skupina	10
2.3	Vývoj teorie referenční skupiny.....	11
3	HUDEBNÍ SUBKULTURA	15
3.1	Kultura	15
3.2	Subkultura.....	16
3.3	Teorie subkultur.....	18
3.3.1	Chicagská škola.....	18
3.3.2	Birminghamská škola – CCCS.....	20
3.3.3	Post-subkulturní přístup.....	22
4	HUDEBNÍ SUBKULTURA JAKO REFERENČNÍ SKUPINA	27
4.1	Punk.....	28
4.1.1	Hudební styl punk.....	28
4.1.2	Historie	29
4.1.3	Vizuální styl	31
4.1.4	Jazyk.....	32
4.1.5	Hodnoty, normy a postoje charakteristické pro subkulturu punk.....	34
4.2	Hip hop	37
4.2.1	Hudební styl subkultury hip hop	37
4.2.2	Historie	38
4.2.3	Vizuální styl	40
4.2.4	Jazyk.....	40
4.2.5	Hodnoty, normy a postoje charakteristické pro subkulturu hip hop.....	42
4.3	Freetekno	47
4.3.1	Hudební styl freetekno	47
4.3.2	Historie	48
4.3.3	Vizuální styl	49
4.3.4	Jazyk.....	50
4.3.5	Hodnoty, normy a postoje charakteristické pro subkulturu freetekno.....	52
5	ZÁVĚR	57
6	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	61

1 ÚVOD

Už od střední školy, kdy se mladí lidé nejčastěji seznamují s jednotlivými hudebními subkulturami a případně dělají první krůčky do řad jejich členů, mě toto téma zajímalo. Často jsem přemýšlela nad tím, proč se někdo přidá do party hiphoperů, jiný začne chodit na punkové koncerty, další na metal nebo techno. Samozřejmě, že každému se líbí jiná hudba, vliv na volbu tedy určitě mají naše hudební preference. V případě hudebních subkultur je ale hudba pouze jeden z aspektů celkového subkulturního stylu. Kromě stylu hudby se jednotlivé hudební subkultury od sebe odlišují způsobem pořádání akcí, na kterých se členové setkávají (koncerty, party), dále úpravou vizáže, zvyklostmi a pohledem na svět. Z každé hudební subkultury vyzařuje jiný „spirit“ a přitahuje své nové stoupence nejen hudbou, ale i díky svému celkovému charakteru. Z metalu číší ve všech aspektech temnota, z punku revolta. To, co jednoho při prvním seznámení se subkulturou zaujme, někoho jiného odradí.

V případě, že někdo sympatizuje s určitou hudební subkulturou a rád by se stal jejím členem, tato hudební subkultura se pro něj stává referenční skupinou. Referenční skupina může být v tomto případě definována jako skupina, která se nám svým charakterem líbí, mezi jejíž členy bychom chtěli patřit a s níž se chceme identifikovat. Dotyčný se snaží být takový, jako jsou členové dané subkultury, chce mezi ně zapadnout. Postupně se identifikuje s hodnotami, normami a postoji přijímanými v subkultuře.

Mým záměrem v této práci je podívat se na hudební subkultury z pohledu teorie referenční skupiny. Chci zjistit, s jakými hodnotami, postoji a normami se bude nastávající člen snažit identifikovat během procesu socializace do vybrané hudební subkultury. V této práci budu analyzovat tři hudební subkultury, které jsou v současné době na území České republiky jedny z nejvýznamnějších,¹ v souvislosti s teorií referenční skupiny. Pro analýzu jsem jako první vybrala punk – klasickou hudební subkulturu, která vznikla v sedmdesátých letech 20. století ve Velké Británii. Tato

¹ HEŘMANSKÝ, M. – NOVOTNÁ, H. Hudební subkultury. In JANEČEK, P. *Folklor atomového věku: Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. 1. vyd. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7. s. 89.

a
KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1. vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5. Přebal knihy.

subkultura se v té době stala středem zájmu vědců z birminghamského Centra pro současná kulturní studia, kteří na základě zkoumání této subkultury koncipovali teorii subkultur, vlivnou celá 70. a 80. léta. Na české území se první střípky informací o punku dostávaly už od konce sedmdesátých let, ale jeho větší rozvoj byl možný až po roce 1989. Jako další jsem vybrala subkulturu freetekno. Freetekno je jeden ze stylů elektronické hudby, souhrnně nazývané techno. Největší rozmach techna (jak v zahraničí, tak na území České republiky) nastal v devadesátých letech 20. století. Na základě studia této subkultury se začal rozvíjet postmoderní teoretický přístup k subkulturám. Poslední vybranou subkulturou je hip hop, který se k nám, na rozdíl od předchozích dvou subkultur, dostal z USA. Jeho počátky sahají do sedmdesátých let 20. století, do České republiky začal pronikat ve větší míře po roce 1989.

Cílem této práce je zjistit, jaké hodnoty, postoje a normy jsou pro jednotlivé subkultury charakteristické. Tím zjistím, s jakými hodnotami, postoji a normami se bude nastávající člen snažit identifikovat v případě, že je daná subkultura jeho referenční skupinou.

Metodou práce je rešerše dostupné odborné literatury, doplněné o další zdroje. Nejprve se budu zabývat teorií referenční skupiny, vysvětlím koncept referenční skupiny a shrnu jeho dosavadní vývoj. Dále se budu věnovat teorii subkultur, popíšu různé přístupy ke zkoumání subkultur a různá pojetí konceptu subkultury. Po vymezení teoretických východisek přistoupím k rozboru tří vybraných hudebních subkultur – punku, hip hopu a freetekna – v souvislosti s teorií referenční skupiny, tedy z hlediska hodnot, postojů a norem sdílených členy subkultury, se kterými se nastávající člen chce identifikovat. V závěru shrnu výsledek práce a provedu srovnání všech tří analyzovaných subkultur z hlediska charakteristických hodnot, postojů a norem.

2 REFERENČNÍ SKUPINA

2.1 Člověk jako součást sociálních skupin

Ke studiu života člověka ve společnosti patří neoddělitelně pojem sociální skupiny. Každý člověk je součástí nějaké skupiny, či spíše skupin, po celý život, od narození až do smrti. Narodí se do určité rodiny, která se stává jeho první skupinou, do které přísluší. Rodina mu vštěpuje řeč, základní návyky a normy a člověk v ní získává svou první roli. Postupně se stává součástí dalších a dalších skupin – školní třídy, skupiny kamarádů, zájmového kroužku, skupiny středoškolských a vysokoškolských studentů, pracovní skupiny, až si založí svou vlastní rodinu.

Při zkoumání sociálních skupin je třeba vymezit identifikační kritéria. O „skupině“ můžeme hovořit tehdy, má-li určité znaky.² (1) V první řadě, interakce mezi lidmi musí trvat delší dobu, ne jen po několik minut. (2) Dalším znakem je, že sami členové vnímají skupinu jako skupinu a sebe jako její členy (mají vědomí "my"). (3) Skupina si také vytváří své vlastní normy, role a očekávání, jak se její členové mají chovat. (4) Skupina uplatňuje sankce proti těm, kteří se nepřizpůsobí. (5) Dalším důležitým znakem je, že členové skupiny mají vědomí nějakého společného cíle či vlastního účelu. (6) Mezi jednotlivými členy skupiny se rozvíjejí různé vztahy.

Základní funkcí skupin je, že člověku umožňují uspokojování jeho sociálních potřeb.³ Určitá skupina je pro člověka přitažlivá v té míře, v jaké uspokojuje jeho potřeby. Uspokojuje-li je v dostatečné míře, stává se zdrojem odměn. Pokud se člověk se skupinou identifikuje – tzn. přijímá její hodnoty a normy – skupina se pro něj stává skupinou referenční. Tím skupina poskytuje svému příslušníkovi srovnávací rámec pro jeho postoje a jednání, utváří jeho pojetí „sociální reality“ a jeho sociálních rolí. Poskytuje mu referenční rámec pro hodnocení sebe sama, ostatních lidí a celého světa kolem tím, že mu umožňuje internalizaci určitých norem – standardů pro tato hodnocení.

Chce-li být člověk přijat jako příslušník určité skupiny, musí se přizpůsobit standardům, které se ve skupině uplatňují. Ve skupině dochází k vytváření skupinových

² HAYES, N. *Základy sociální psychologie*. 1. vyd. Praha: Portál, 1998. ISBN 80-7178-198-3. s. 60.

³ NAKONEČNÝ, M. *Sociální psychologie*. 1. vyd. Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0690-7. s. 217.

norem, které kontrolují chování členů skupiny, aby souhlasilo se skupinovými cíli.⁴ Děje se tak pomocí pozitivních a negativních sankcí. Za konformní jednání a postoje – tedy za jednání a postoje, které odpovídají normám dané skupiny – jsou členové skupiny odměňováni projevy souhlasu a uznání, tzn. dostavuje se pozitivní sankce. Za nonkonformní chování jsou členové různými způsoby trestáni, například posměchem, tzn. dostavuje se negativní sankce. S růstem pocitu sounáležitosti se skupinou se konformita stává pro jedince přirozenou. Jedinec plně integrovaný do skupiny pocítuje konformní chování jako správné a závazné.

2.2 Referenční skupina

Pojem referenční skupina pochází z latinského *referre* – podávat zprávu, obracet se k něčemu. Základní význam pojmu referenční skupiny je skupina, k níž se jedinec vztahuje („vztažná skupina“) a která slouží jedinci jako standard hodnocení vlastního chování, postojů, aspirací, životního způsobu, ambicí, zjevu atd.⁵ Pokud říkáme, že skupina slouží jako standard hodnocení jedince, máme na mysli především její hodnotový systém a z něj vyplývající normy jednání a postoje.

Pojem se postupně začal používat ve třech různých významech:⁶ (1) skupina, která slouží jako standard hodnocení jedince, (2) skupina, jejíž chce být jedinec součástí, na jejíž členství aspiruje a (3) skupina, jejíž hledisko jedinec přijal za své, vidí a cítí věci z pohledu skupiny.

Například student střední školy se může vztahovat ke svým vrstevníkům, za standard svého hodnocení bude považovat ostatní spolužáky ze své třídy. Jiný student ve třídě touží být špičkovým hokejistou. Tento student nebude za standard svého hodnocení považovat své spolužáky, kteří se několikrát týdně scházejí v hospodě, ale bude se vztahovat ke skupině hokejistů, kteří mají stejné ambice jako on a chodí šestkrát týdně trénovat. Převezme jejich standardy a podle nich bude řídit a usměrňovat své vlastní jednání a postoje. Hokejisti budou jeho referenční skupinou.

⁴ NAKONEČNÝ, M. *Sociální psychologie*. s. 219.

⁵ *Velký sociologický slovník*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-310-5. Heslo: skupina referenční, s. 993.

⁶ SHIBUTANI, T. Reference Groups as Perspectives. *American Journal of Sociology*, 1955, Vol. 60, No. 6, s. 562-569.

Referenční skupina může být symbolizována svými lídry.⁷ Lídři jsou nositeli skupinových norem. Tento fakt nás odkazuje k roli referenčního jedince – člověk se nemusí vztahovat k celé sociální skupině, ale může se vztahovat také k jinému jedinci. Běžně se ale v sociologii pracuje spíše s konceptem referenční skupiny.

2.3 Vývoj teorie referenční skupiny

Se skutečností, že sociální skupiny ovlivňují postoje a jednání jedince, který je jejich členem, se v sociologii vždy počítalo.⁸ Pojem referenční skupiny by tak mohl být pouze nový pojem pro označení známého jevu. Nicméně výzkum v oblasti teorie referenčních skupin přinesl i zcela nové poznatky. Nejdůležitějším je ten, že člověk se nemusí vztahovat pouze ke skupině, jejímž je členem, ale může se vztahovat i ke skupině, jejímž členem není. Jednání a postoje člověka mohou tedy ovlivňovat i skupiny, jejichž členem není. Teorie tak navazuje na Sumnerovo rozdělení sociálních skupin na *in-groups* (jedinec je členem) a *out-groups* (jedinec není členem). Koncept referenční skupiny nám umožňuje vysvětlit případy, kdy jsou postoje a jednání jedinců jiné, než se předpokládá podle skupin, ve kterých jsou členy.

O referenční skupině jako první mluvil ve své práci Herbert Hyman (1942).⁹ Zkoumal způsob, jakým se jedinci srovnávají s ostatními při hodnocení svého vlastního statusu (v různých oblastech, např. sociální, ekonomické, intelektuální). Sebeocení jedince se liší podle skupiny, se kterou se srovnává. Ze studie vyplynulo, že svůj ekonomický status člověk oceňuje podle referenční skupiny příslušníků svého povolání, svůj sociální status podle referenční skupiny svých přátel. Hyman tedy používal pojem referenční skupiny ve smyslu standardu, se kterým se jedinec srovnává.

Přibližně ve stejné době Theodore Newcomb prováděl studii v Bennington College, ve které se zaměřil na proces změny postojů jedinců.¹⁰ Zkoumal různé způsoby, jakými se jedinci vztahují ke komunitě v Bennington College – zda se stane

⁷ HYMAN, H. – SINGER, E. Introduction. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 9.

⁸ MERTON, R. K. – ROSSI, A. (1. vyd. 1950) Contributions to the Theory of Reference Group Behavior. In MERTON, R. K. *Social Theory and Social Structure*. 11. vyd. New York: The Free Press, 1967. s. 279-334.

⁹ HYMAN, H. (1. vyd. 1942) The Psychology of Status. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 147-166.

¹⁰ NEWCOMB, T. (1. vyd. 1943) Attitude Development as a Function of Reference Groups: The Bennington Study. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 374-386.

jejich referenční skupinou či ne. Jedinci, kteří přijali komunitu za svou pozitivní referenční skupinu, začali být více liberální ve svých politických názorech, v souladu s normou v Bennington College. Newcomb dospěl k závěru, že jedním z hlavních faktorů při výběru nové referenční skupiny je míra shody jejích hodnot s hodnotami jedince.¹¹

Newcomb ve spolupráci s Werrettem Chartersem také rozlišil referenční skupinu *pozitivní* a *negativní*.¹² Jedinci mohou formovat své postoje a jednání v souladu s referenční skupinou, ale také v protikladu k ní. Člověk se chce vyvarovat jednání, které se mu u druhých nelíbí. Během procesu socializace jsou nám negativní referenční skupiny dokonce záměrně vštěpovány, jako se například dětem říká: „Nebuď uplakánek/vztekloun!“

Dále ve výzkumu referenčních skupin pokračoval Muzafer Sherif. Formuloval pojem referenční skupiny jako „skupiny, ke kterým se jedinec vztahuje a jejíž je součástí, nebo usiluje o psychologické vztahování sebe ke skupině.“¹³ Jinak řečeno, referenční skupina je skupina, se kterou se člověk identifikuje nebo se touží identifikovat (člověk zvnitřňuje její hodnoty a normy). Sherif podotýká, že v moderních západních společnostech má člověk vztah k mnoha skupinám, které na něj kladou často protichůdné požadavky ohledně usměrňování jeho hodnot, postojů a chování. Člověk může být členem určité skupiny, ale psychologicky se vztahovat k jiné, referenční, skupině. Například jedinec náležící k dělnické či střední třídě se vztahuje k třídě vyšší, přizpůsobuje svoje prožívání a jednání standardům třídy vyšší. Člověk se tak ocitá v konfliktních situacích.

Přelomovou prací v teorii referenčních skupin vypracoval Robert King Merton ve spolupráci s Alice Rossiovou v roce 1950. Díky jejich práci získal koncept referenční skupiny v sociologii na významu a dostal se do obecného povědomí. Merton a Rossiová reinterpretovali výzkum kolektivu S. A. Stouffera *The American Soldier* z roku 1949, ve

¹¹ Někdy lidé naopak přejímají hodnoty referenční skupiny, které jsou rozdílné od jejich vlastních. Klasickým příkladem je asimilace dětí imigrantů. Odměna plynoucí z identifikace s rozdílnými hodnotami je větší než sankce za zřeknutí se původních rodinných hodnot.

HYMAN, H. – SINGER, E. Introduction. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 120.

¹² CHARTERS, W. – NEWCOMB, T. (1. vyd. 1952) Some Attitudinal Effects of Experimentally Increased Salience of a Membership Group. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 95-103.

¹³ SHERIF, M. – SHERIF, C. (1. vyd. 1948) *An Outline of Social Psychology*. 2. vyd. New York: Harper and Brothers, 1956. s. 175-177.

kterém je formulována hypotéza tzv. relativní deprivace – koncept blízký srovnávací referenční skupině. Pocit uspokojení či pocit strádání nezávisí na nějakém absolutním měřítku, ale liší se podle toho, s kým se vojáci srovnávají.

Například ve skupinách vojáků se stejným postavením, vzděláním a délkou služby, ve kterých byla reálná šance na povýšení menší než v jiných skupinách, vnímali vojáci možnost povýšení naopak jako více pravděpodobnou. Merton a Rossiová vysvětlili tento paradox prostřednictvím teorie referenční skupiny – vojáci se srovnávali s ostatními vojáky ze své skupiny a nikoli s vojáky z jiných skupin. Merton a Rossiová formulovali pojem referenční skupiny jako „procesy, ve kterých jedinec přejímá od jiných jedinců či skupin hodnoty nebo standardy jako srovnávací vztahový rámec“.¹⁴

Nejdůležitější principy teorie referenční skupiny v díle Mertona a Rossiové jsou následující: (1) Jedinec je členem více skupin a identifikuje se s nimi v různé míře. (2) Jedinec se může vztahovat i ke skupinám, jejichž členem není. Taková skupina se stane jeho referenční skupinou. (3) Jedinec může toužit stát se členem této skupiny, identifikovat se s ní – přijmout její hodnoty, postoje, normy. Pokud je to možné (pokud se nejedná o uzavřenou skupinu), nastane proces tzv. *anticipující socializace* – tzn. jedinec se aktivně seznamuje s hodnotami, postoji a normami skupiny a připravuje se tak na členství ve skupině. (4) V tomto případě hrozí sankce ze strany skupiny, ve které je jedinec aktuálně členem, pokud jsou hodnoty a normy obou skupin v rozporu. (5) Jedinec má obvykle více referenčních skupin. Každá může sloužit jako standard hodnocení pro jinou oblast.

Harold Kelley rozlišil dva typy referenčních skupin podle jejich funkce: *srovnávací referenční skupinu* a *normativní referenční skupinu*.¹⁵ V prvním případě slouží skupina jedinci jako standard pro hodnocení, ve druhém případě jedinec od skupiny přejímá hodnoty, normy a postoje. Tyto dva typy referenčních skupin však nemusí být vždy empiricky odlišeny, stejná referenční skupina může mít pro jedince obě funkce. Společným jmenovatelem obou typů skupin je to, že záleží na volbě jedince, ke kterému bodu (skupině) se bude vztahovat. To představuje klíč k pochopení procesu sebehodnocení jedince nebo formování jeho postojů.

¹⁴ MERTON, R. K. – ROSSI, A. (1. vyd. 1950) Contributions to the Theory of Reference Group Behavior. In MERTON, R. K. *Social Theory and Social Structure*. 11. vyd. New York: The Free Press, 1967. s. 279-334.

¹⁵ KELLEY, H. (1. vyd. 1952) Two Functions of Reference Groups. In *Readings in Reference Group Theory and Research*. HYMAN, H. – SINGER, E. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 77-83.

Co se týče procesu výběru určité referenční skupiny, Merton a Rossiová poznamenávají, že aby jedinec začal používat normy určité skupiny jako standard hodnocení svých vlastních postojů a jednání, musí vnímat určitou podobnost ve svém statusu a statusu ostatních osob ve skupině.¹⁶ Navíc musí být jedinec orientován k hodnotám skupiny. S touto hypotézou dále pracoval Ralph Turner. Podle něj si jedinec vybere skupinu jako standard hodnocení, pouze pokud je skupina *relevantní* pro určitý aspekt hodnocení jedince.¹⁷ Pokud je postavení skupiny příliš vysoké nebo naopak nízké oproti postavení jedince, takovou skupinu si jedinec jako srovnávací referenční skupinu nevybere.

Od padesátých let byla teorie referenční skupiny aplikována v mnoha empirických studiích.¹⁸ V teorii se však mnoho nových významnějších příspěvků neobjevilo. Ve své práci z roku 1981 Eleanor Singer poznamenává, že „v současnosti není žádná teorie referenční skupiny“.¹⁹ Příčinu vidí v tom, že koncept referenční skupiny se snaží obsáhnout dvě nesourodé oblasti – jedna se týká socializace a konformity a druhá hodnocení (sebe i okolí). Singer navrhuje zúžit koncept referenční skupiny pouze na procesy týkající se hodnocení.

V této práci budu dále pracovat s pojetím referenční skupiny jako skupiny, do které chce jedinec patřit, aspiruje na členství v ní a snaží se identifikovat s hodnotami, postoji a normami přijímanými v dané skupině. Dle Kelleyova rozlišení jde o normativní referenční skupinu a dle Newcombova rozlišení o pozitivní referenční skupinu. Budu tedy pracovat s konceptem pozitivní normativní referenční skupiny.

¹⁶ MERTON, R. K. – ROSSI, A. (1. vyd. 1950) Contributions to the Theory of Reference Group Behavior. In MERTON, R. K. *Social Theory and Social Structure*. 11. vyd. New York: The Free Press, 1967. s. 296-297, 301-302.

¹⁷ TURNER, R. Reference Groups of Future-Oriented Man. *Social Forces*. 1955, vol. 34, no. 2. s. 130-136.

¹⁸ V novější době například: CLARKE, L. – BEEGHLEY, L. – COCHRAN, J. Religiosity, Social Class and Alcohol Use: An Application of Reference Group Theory. *Sociological Perspectives*. 1990, vol. 33, no. 2, s. 201-218 [online]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/1389043> [cit. 31.1.2015].

¹⁹ SINGER, E. Reference Groups and Social Evaluations. In ROSENBERG, M. – TURNER, R. (eds.) (1. vyd. 1981) *Social Psychology: Sociological Perspectives*. 4. vyd. New York: Basic Book, 2004. ISBN 978-0-88738-854-5. s. 66.

3 HUDEBNÍ SUBKULTURA

3.1 Kultura

Dříve než se budeme věnovat problematice subkultur, bylo by vhodné vysvětlit pojem bezprostředně související – pojem kultury. Výraz kultura pochází z latinského *colere* znamenajícího „pěstovat, vzdělávat, pečovat“ a je užíván ve více významech. Jisté je to, že je sdílená mezi lidmi, je to specificky lidský fenomén. V odborné literatuře se vyskytují dva základní přístupy ke kultuře: (1) kultura jako standard estetické výjimečnosti (klasické pojetí) a (2) kultura jako celkový způsob života (antropologické pojetí).

Z určitého úhlu pohledu tedy můžeme označit jako kulturu vše lidské, čemu dal člověk určitý smysl a význam, to co není příroda.²⁰ Patří do ní jazyk, filosofie, umění, náboženství, organizace státu, morálka, právo, věda, sport, móda atd. Člověk se s kulturou nerodí, musí se do ní integrovat. Tento proces se nazývá *enkulturace* a je součástí socializačního procesu. Každá kultura je dynamická a vyvíjí se v symbióze se společnostmi. Zároveň představuje pojítka s předchozími generacemi, zajišťuje kontinuitu.

V obecné rovině je kultura tvořena:²¹ (1) kulturními artefakty, tj. materiálními výtvary lidské činnosti, (2) kulturními vzorci, tj. pravidly lidského chování, obyčeji, mravy, zvyky, tabu, (3) idejemi, tj. hodnotami, nemateriálními cíli, vizemi, představami, (4) sociálními institucemi, tzn. normativně ustavenými mezilidskými vztahy, které vznikly jako řešení opakujících se životních problémů (např. rodina, manželství, školství, stát, náboženství nebo korupce).

Kulturu bychom neměli vnímat jako ohraničenou jednotku.²² Prostory kulturní produkce a recepce nejsou vymezeny hranicemi národních států, nepřísluší k žádnému místu. Na kulturu můžeme pohlížet jako na soubor překrývajících se performativních

²⁰ DUFFKOVÁ, J. – URBAN, L. – DUBSKÝ, J. *Sociologie životního stylu*. 1. vyd. Plzeň: Aleš Čeněk, 2008. ISBN 978-80-7380-123-6 s. 30-31.

²¹ Tamtéž: s. 31.

²² BARKER, Ch. *Slovník kulturních studií*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-099-2 Heslo: kultura, s. 97.

jazykových her, které bez jasných hranic a omezení obíhají v globálním celku lidského života. Není pevně zakořeněná, ale jedná se spíše o konstelace dočasných soudržností.

Badatelé birminghamského Centra pro současná kulturní studia (CCCS) definovali kulturu jako „tu úroveň, na níž sociální skupiny tvoří určité způsoby života a dávají výrazovou formu své sociální a materiální zkušenosti“.²³ V kultuře je sdílen jazykový systém a kód, „mapy významů“ díky nimž je svět pro člověka čitelný. Jak bude vysvětleno později, pro badatele CCCS hrál významnou roli ve studiu kultury znak a styl.

3.2 Subkultura

Velký sociologický slovník uvádí, že pojem subkultura označuje soubor specifických norem, hodnot, vzorů chování a životního stylu charakterizující určitou skupinu v rámci širšího společenství, tzv. dominantní kultury, jejíž je tato skupina konstitutivní součástí.²⁴ Subkultura se vždy utváří kolem nějaké klíčové oblasti života určité části populace.²⁵ V případě *hudební subkultury* je touto oblastí určitý hudební styl.

Význam pojmu subkultura ovšem není jednoznačný. (1) Jak struktura slova napovídá, subkulturu lze definovat jako *podkategorii kultury* (sub-kultura). V tomto smyslu pojímal subkulturu ve čtyřicátých letech 20. století Milton Gordon, který ji definoval jako jeden z prvních autorů. Tato podskupina je kombinací různých sociálních faktorů – třídy, etnicity, náboženské víry apod., a tvoří funkční jednotku mající vliv na jedince, který se na ní podílí.²⁶ (2) Subkulturu lze chápat také jako *komunitu* či *skupinu*. Sarah Thornton definuje subkulturu jako skupinu lidí, kteří mají něco společného (problém, zájem, činnost), což je významně odlišuje od členů jiných sociálních skupin.²⁷ (3) Subkulturu můžeme pojmut jako specifický *životní styl* či sdílenou

²³ CLARKE, J. – HALL, S. – JEFFERSON, T. – ROBERTS, B. (1. vyd. 1975) *Subcultures, Culture and Class*. Podle HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator/Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6. s. 127.

²⁴ *Velký sociologický slovník*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-310-5. Heslo: subkultura, s. 1248.

²⁵ DUFFKOVÁ, J. – URBAN, L. – DUBSKÝ, J. *Sociologie životního stylu*. s. 32.

²⁶ GORDON, M.M. The concept of the sub-culture and its application (1. vyd. 1947). In GELDER, K. *The Subcultures Reader*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-34416-6. s. 46-49.

²⁷ THORNTON, S. The Social Logic of Subcultural Capital (1. vyd. 1995). In GELDER, K. *The Subcultures Reader*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-34416-6. s. 184-192.

perspektivu. Pro Johna Irwina představuje subkultura sociální svět, čili sdílenou perspektivu těch, kteří žijí podobným způsobem²⁸. (4) Subkultura může mít charakter *kontrakultury* (z latinského *contra* – proti). Kontrakultura je typ kultury, která je v opozici vůči kultuře majoritní. Představuje protiklad k většinovým společenským hodnotám, je jejich negací. Badatelé birminghamského Centra pro současná kulturní studia popisují kontrakulturu tak, že od subkultur se liší svými otevřeně politickými a ideologickými formami odporu proti majoritní kultuře (politické akce, manifesty atd.)²⁹. (5) V posledních letech se v souvislosti se subkulturami používá pojem *scéna*. Tento pojem je spojený zejména s hudebními subkulturami. Scéna je dle Josefa Smolíka „moderní městská forma společenského styku, ve které mají účastníci stejný zájem na trávení volného času nebo se zaměřují na stejný životní styl, ale nemusí se vzájemně znát.“³⁰ V případě hudební subkultury scénu tvoří tvůrci, hudebníci/djs a fanoušci, kteří společně sdílejí svůj hudební vkus a společně se odlišují od ostatních.³¹ Jedinec může patřit do několika scén současně. Scénu můžeme oproti subkultuře chápat volněji z hlediska volby identity a skupinových norem.

Určité charakteristiky jsou společné pro subkultury obecně.³² (1) První z nich je, že subkultura se vyznačuje určitým subkulturním *stylem*. Styl zahrnuje například specifický slang, hudbu, tanec nebo oblečení. Svému stylu členové subkultur přiřkládají specifický význam a pomáhá definovat hranice vůči jiným subkulturám a většinové společnosti. Stylem subkultur se ve své práci zabýval podrobně Dick Hebdige z birminghamského Centra pro současná kulturní studia, jehož práci se budu věnovat později. (2) Další charakteristikou subkultur je *odpor a rezistence*. Jednak vůči rodičům (z pohledu věku), jednak vůči většinové společnosti. Některé subkultury se snaží přímo o sociální změnu. (3) Subkultury obývají určité *prostory*. Ve smyslu fyzického obývání jsou jejich prostory například kluby nebo ulice. V dnešní době se však subkultury

²⁸ IRWIN, J. Notes on the Status of the Concept Subculture (1. vyd. 1970). In GELDER, K. *The Subcultures Reader*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-34416-6. s. 73-80.

²⁹ HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator/Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6. s. 86.

³⁰ SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2010. ISBN 978-80-247-2907-7. s. 37.

³¹ KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1. vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5. s. 16.

³² WILLIAMS, J.P. Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. *Sociology Compass* 1/2 (2007). Podle KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1. vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5 s. 16-17.

projevují především jako translokální sítě, propojené sítí informací na internetu, distribucí hudby, koncerty či festivaly. (4) Subkultury vzbuzují *reakce většinové společnosti*. Často se setkávají s represí a cenzurou. V socialistických zemích byli například punkeři odsuzováni k vězení za veřejné pobuřování svým extravagantním stylem. (5) Subkultury se podílejí na *utváření identity* svých členů a kladou důraz na *autenticitu*. V subkultuře se vytváří rozlišení různých identit vlastních členů a tím se subkultura vnitřně strukturuje, formuje se vnitřní hierarchie.

Dalším pojmem souvisejícím s problematikou subkultur je *subkultura mládeže*. Jedná se o typ subkultury vázaný na specifické způsoby chování mládeže, na její sklon k určitým hodnotovým preferencím, akceptováním či zavrhováním určitých norem, životní styl odrážející podmínky života.³³ Subkultury mládeže jsou tedy skupiny mladých lidí, kteří mají společného něco, co je odlišuje od členů ostatních sociálních skupin.³⁴

3.3 Teorie subkultur

3.3.1 Chicagská škola

Počátky výzkumu subkultur spadají do dvacátých let 20. století.³⁵ V té době se pod vlivem pragmatismu a symbolického interakcionismu začal na Chicagské univerzitě prosazovat sociologický výzkum, který usiloval o přiblížení všednímu životu. Sociologové chicagské školy se zaměřovali na městské prostředí, které považovali za „výzkumnou laboratoř“, kde je možné pozorovat a analyzovat procesy a zákonitosti života moderní společnosti. Zabývali se výzkumem jednotlivých sociálních skupin ve městě, životem imigrantů, výzkumem kriminálního jednání, gangy a subkulturami. Pojem subkultury chápali v širším pojetí. Jednalo se o subkultury lidí na okraji společnosti – tuláky, narkomany, prostitutky, tedy jedince vnímané společností jako deviantní, kteří jsou z ní vyloučeni. Výzkumníci prováděli terénní výzkumy, vyhledávali přímý kontakt s lidmi. Typickou metodou bylo zúčastněné pozorování,

³³ Velký sociologický slovník. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-310-5. Heslo: subkultura mládeže, s. 1248.

³⁴ SMOLÍK. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 35.

³⁵ SMOLÍK. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 58, 60.

výzkum subkultury z pozice zevnitř a hledání významů, které sami členové subkultur přikládají svým činnostem.³⁶ Výzkumníci na členy subkultur nepohlíželi z vnějšku, z pohledu spořádaného občana, ale snažili se pochopit pohled členů.

Vědci z Chicagské školy odmítali, že by sklon ke kriminalitě byl něco daného, vrozeného, jak tvrdila v té době vlivná psychologická interpretace.³⁷ Pro ně šlo o normální odpověď determinovanou kulturními normami a ne o symptom psychického nedostatku. Howard Becker považoval deviantní jednání za produkt tzv. labellingu. Společnost tvoří deviaci tím, že stanovuje pravidla a jejich porušením vzniká deviace. Pravidla společnosti jsou aplikována na určitou osobu, která pokud je porušila, je označena jako outsider. V delikventních subkulturách deviace ještě vzrůstá, protože při dalším opakování delikventního jednání se stigmatizace společností ještě zvyšuje.

Albert Cohen na základě výzkumných studií formuloval teorii delikventní subkultury.³⁸ Subkultura je podle něj kolektivní reakcí na problémy vznikající na základě sociální nerovnosti. Společnost sice uznává, že všichni by měli mít stejné podmínky pro získání dobrého společenského statusu, ale reálně to tak není. Někdo třeba plně nesdílí hodnoty středních vrstev, chybí mu finanční prostředky nebo přístup ke vzdělání. Pokud jedinec nemůže dosáhnout dobrého společenského statusu, je frustrován. Začnou vznikat skupiny jedinců, potýkajících se s podobnými problémy – delikventní subkultury. V těchto skupinách se vytvářejí normativní systémy výrazně odlišné od pravidel uznávaných většinou společností. Delikventní subkultury tedy vznikají jako reakce na frustraci z nemožnosti dosažení cílů, které jsou středními vrstvami definovány jako úspěšná životní kariéra. Delikventní subkultura znevýhodněným jedincům umožňuje získat jinak nedosažitelný status.

³⁶ KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 18.

³⁷ BECKER, H. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1963. Podle BENNETT, A. – KAHN-HARRIS, K. Introduction. In BENNETT, A. – KAHN-HARRIS, K. (eds.) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. 1. vyd. New York: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-0-333-97712-5. s. 3.

³⁸ COHEN, A.K. *Delinquent Boys. The Culture of the Gang*. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1955. Podle SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2010. ISBN 978-80-247-2907-7. s. 64-65.

3.3.2 Birminghamská škola – CCCS

Od sedmdesátých let 20. století ve výzkumu subkultur dominuje britská škola – birminghamské Centrum pro současná kulturní studia (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS).³⁹ Centrum bylo výrazně ovlivněno marxismem. Konkrétně vycházelo z Gramsciho konceptu hegemonie⁴⁰ a Althusserova pojetí ideologie.⁴¹ Dalším zdrojem byla Barthesova sémiotická analýza,⁴² pomocí které byly subkultury analyzovány jako text nebo znak. Vědci se zabývali britskými subkulturami šedesátých a sedmdesátých let – zejména teddy boys, mods, skinheads a punk. Subkultury byly interpretovány jako vyjádření kultury dělnické třídy v opozici a symbolickém odporu k hegemonii a dominantní kultuře. Další významnou oblastí zájmu CCCS jsou i masová média, hlavně to, jak se podílejí na reprodukci struktur kapitalistické společnosti a analýza komunikačního procesu.

Klasickým dílem kolektivu autorů z CCCS je sborník *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* vydaný poprvé roku 1975 (editováno Stuartem Hallem a Tony Jeffersonem).⁴³ Subkultury dle konceptu CCCS vznikají na základě třídní příslušnosti a vyjadřují kolektivní reakce na strukturální změny v poválečné Británii. Poválečná doba je charakterizována ekonomickým růstem a v mladé generaci narůstá konzum. Zároveň dochází k modernizaci, což vede ke změnám

³⁹ KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 19.

⁴⁰ Hegemonie znamená takové uspořádání sil skupin, kdy jedna vládne druhé a její moc se jeví jako legitimní a přirozená. Antonio Gramsci pojímal hegemonii jako schopnost vládnoucí třídy reprodukovat svou převahu nejen prostřednictvím násilí, ale i prostřednictvím ekonomické, politické a kulturní manipulace (tradice předávaná např. přes média nebo vzdělávací systém).

KRSEK, I. Hegemonie. *Revue pro média*, č. 11 [online]. Dostupné z <http://www.rpm.fss.muni.cz/Revue/Heslar/hegemonie.htm> [cit. 12.2.2015].

⁴¹ Ideologii nemůžeme brát jako „světonázor“ nebo Marxovo „falešné vědomí“. Louis Althusser poznamenává, že ideologie má velice málo společného s vědomím – je převážně nevědomá. Většinu lidí je vnucována především jako struktury (např. rodina, politické a kulturní instituce). Např. hierarchické uspořádání poslucháren ve škole reprodukuje ideologická pojetí toho, co vyučování je (hierarchický vztah mezi učitelem a žáky). Výchovná struktura se nám tak jeví jako daná a neměnná.

ALTHUSSER, L. *For Marx*. London: Allen Lane, 1969. Podle HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator/Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6. s. 38.

⁴² Všední život podle Barthesa disponuje skrytým významem. Chce zkoumat skrytá pravidla, kódy a zvyky, jejichž prostřednictvím jsou významy vládnoucích společenských skupin prezentovány jako univerzální a dané pro celou společnost. Uvádí příklad černošského vojáka salutujícího francouzské vlajce – primární konotace je gesto loajality, sekundární konotace říká: „Francie je velká říše, všichni její synové, bez ohledu na barvu pleti, věrně slouží pod její vlajkou“.

BARTHES, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. Podle HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator/Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6. s. 34-35.

⁴³ HALL, S. – JEFFERSON, T. (eds.) (1. vyd. 1975) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-32436-6.

na trhu práce a zvýšení nezaměstnanosti, zejména u jedinců s nedostatečnou kvalifikací. Důsledkem je vznik subkultur založených na stylu, které v hlubší rovině symbolizují přetrvávající třídní rozdělení. Kupní síla mladých z dělnické třídy sice vzrostla, ale na jejich reálné pozici a životních šancích se nic nezměnilo, neboť v britské dělnické třídě sedmdesátých let dál přetrvává nízké vzdělání, nezaměstnanost, rutinní a špatně placené práce. Problémy v reálné, materiální rovině zůstávají nevyřešeny. Subkulturní styl je vyřešit nemůže.

Dick Hebdige navázal roku 1979 další významnou prací *Subkultura a styl* (*Subculture: The Meaning of Style*).⁴⁴ Zaměřil se na utváření jednotlivých subkultur a jejich stylů a na vztah mezi subkulturami a masovými médii. Hebdige popisuje, jak byl vznik a vývoj subkultur v poválečné Británii výrazně ovlivněn přítomností černošské komunity, její kulturou. Subkultury přejímaly černošský styl – jejich hudbu, oblečení, argot aj. Podle Hebdigeho se dělnická mládež se na hluboké (většinou nevědomé) úrovni ztotožňovala s černochoy, protože byla v obdobném postavení.

Stejně jako pro ostatní badatele z CCCS, subkultury dle Hebdigeho představují symbolický odpor symbolickému řádu (hegemonii). Vyjadřují odmítnutí dominantní kultury. Nesouhlas s vládnoucí ideologií je vyjadřován nepřímo – stylem. Subkulturní styl vyjadřující symbolické porušení společenského řádu přitahuje pozornost a nesouhlasné reakce společnosti – protože jak Barthes charakterizuje maloměšťáka: „je neschopný představit si Jinakost. [...] Jinakost totiž představuje skandál útočící na jeho podstatu.“⁴⁵

Smyslem subkulturního stylu je vyjádřit skupinovou identitu a odlišnost vůči jiným skupinám. Subkulturní styl musí mít podobu smysluplného celku. Použité prvky musejí korespondovat se základními hodnotami, životním stylem, tématy, zájmy, skupinovou strukturou, hudebními formami a kolektivní image subkultury – tento princip se nazývá homologie.⁴⁶ Například typická image skinheads – kanady, šle a vyholené hlavy – sděluje hodnoty prosazované subkulturou: tvrdost, mužnost a dělnickost.

⁴⁴ HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator/Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6.

⁴⁵ BARTHES, R. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004. Podle HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator/Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6. s. 148.

⁴⁶ Termín homologie byl poprvé zaveden Lévi-Straussem. HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. s. 171.

Při procesu vzniku stylu jednotlivých subkultur se uplatňuje princip tzv. brikoláže. Jde o přeskupení a nové spojení prvků tak, že v novém kontextu vytvářejí nový význam. Například spínací špendlík může být používán buď „legitimně“, jak je běžně používán ve většinové společnosti, nebo „nelegitimně“, jak to předvedla subkultura punk. Naprosto běžná věc byla „zcizena“ podvratnou subkulturou a naplněna novým významem, který svým kódem vyjadřuje určitou formu odporu proti řádu. Subkulturu odlišuje právě způsob, jakým užívá běžné zboží.

Subkultury v pojetí CCCS jsou tedy charakterizovány: (1) třídním vědomím, (2) čitelnou političností a (3) jednotným a jasně odlišným stylem.

3.3.3 Post-subkulturní přístup

Přibližně od devadesátých let 20. století se v oblasti výzkumu subkultur začal uplatňovat nový přístup – nazývaný post-subkulturní.⁴⁷ Vychází z konceptu postmodernity a souvisí s rozvojem taneční či klubové scény v 90. letech (subkultura nazývaná techno nebo rave, která se dál vnitřně dělí na množství dalších stylů, např. house, jungle, drum and bass, break beat, psytrance, freetekno). Jeden z prvních post-subkulturních analytiků Steve Redhead popisuje ranou britskou rave scénu jako „mix všech různých stylů na jednom tanečním parketu, přitahující všechny dosud oddělené subkultury.“⁴⁸ Badatelé si všimli, že teorii subkultur v pojetí CCCS nelze na tuto nově vznikající subkulturu aplikovat, a začali se vůči němu vymezovat. Koncept subkultury CCCS vystihuje pouze britský model v určité době (poválečná generace), navíc pouze určitý segment populace - mladé bílé muže z dělnické třídy.⁴⁹

Zatímco vědci z CCCS vycházeli z marxismu, post-subkulturní teoretik David Muggleton vychází z teorie Maxe Webera.⁵⁰ Důraz klade na subjektivní cíle, hodnoty a motivace sociálních aktérů. Osobní postoje je třeba zohlednit i v pracích samotných vědců, neboť se v ní vždy určitým způsobem promítají. Například různí vědci si

⁴⁷ SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 77.

⁴⁸ REDHEAD, S. *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. 1. vyd. Aldershot: Avebury, 1993. Podle BENNETT, A. – KAHN-HARRIS, K. Introduction. In BENNETT, A. – KAHN-HARRIS, K. (eds.) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. 1. vyd. New York: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-0-333-97712-5. s. 11.

⁴⁹ KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 24.

⁵⁰ MUGGLETON, D. (1. vyd. 2000) *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. 3. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-352-2. s. 5, 11, 20.

vyberou pro analýzu různé aspekty určitého jevu a určité rysy považují za důležitější než jiné. Všechny tyto volby na základě osobních hodnot a zájmu vědce se promítnou v jeho práci. Muggleton vědcům z CCCS vytýkal, že subkultury zkoumali teoreticky, nezajímali se o subjektivní zkušenosti členů. Podle Muggletona by se vědci měli zaměřit na etnografické metody rozhovoru a pozorování a na subjektivní významy členů subkultur. Jedině tak může být zkoumána např. otázka autenticity.

CCCS vnímalo pod vlivem marxismu subkultury jako materiálně a ekonomicky determinované. Postmoderní přístup vidí subkultury jako výraz určitých kulturních hodnot, na které působí mnoho různých faktorů nezávisle na sobě, nesoustředí se pouze na materiální či ekonomické faktory (promítá se zde opět přístup Maxe Webera).⁵¹ Mladí lidé z různých tříd mohou sdílet stejné hodnoty, na základě kterých sdílí příslušnost k určité subkultuře. V mnoha výzkumech prováděných během devadesátých let se potvrdilo, že subkultury nejsou determinovány příslušností ke třídě.⁵²

Subkulturní styl byl pro badatele z CCCS nositelem skrytého významu. V postmoderní době se určitý styl nosí kvůli vzhledu, ne pro nějaké skryté poselství.⁵³ Nebo ještě lépe, vzhled je tím poselstvím. Postmoderní přístup popírá, že by subkulturní styl byl kulturní odpovědí na rozpor ve společnosti. Je to pouze určitý estetický kód. V postmoderní době už neexistuje referent, který vedl členy subkultury vzniklé např. v sedmdesátých letech k výběru určitého oblečení či hudby. Subkulturní styly se staly kopiemi bez originálu. Post-subkulturalista si mezi nimi vybírá. Mluví se o „style surfing“ – surfování mezi styly – rychle a libovolně se mění jednotlivé styly. Nejsou tu žádná pravidla, žádné omezení, žádná autenticita. Jde pouze o stylistickou hru.

Dle CCCS jsou subkultury definovány odporem proti společenskému řádu. Postmoderní přístup vidí subkultury jako apolitické.⁵⁴ Potěšení z konzumu nahradilo jakýkoli politický odpor. S tím ale nesouhlasí všichni autoři. V nejnovějších pracích se objevují názory, že post-subkulturní teorie podcenila političnost novodobých

⁵¹ MUGGLETON, D. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. s. 27-31, 161.

⁵² Jak bylo popsáno v předešlé kapitole této práce věnované tématu referenční skupiny, např. příslušníci nižší třídy se mohou vztahovat ke třídě vyšší, přejímat její kulturu.

⁵³ MUGGLETON, D. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. s. 44-47.

⁵⁴ CARRINGTON, B. – WILSON, B. *Dance Nations: Rethinking Youth Subcultural Theory*. In BENNET, A. – KAHN-HARRIS, K. (eds.) *After Subculture: Critical studies in Contemporary Youth Culture*. 1. vyd. New York: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-0-333-97712-5. s. 65-78.

subkultur.⁵⁵ Dokládají to příklady akcí, kde se zábava spojuje s protestem, přímou akcí a jasným zájmem o politické otázky globálního charakteru (sociální spravedlnost, privatizace veřejných míst, životní prostředí, lidská práva a práva zvířat). Příklady takových aktivit jsou tzv. street parties nebo techno-anarchistické soundsystémy. Tyto formace fungují na principu nehierarchičnosti a DIY (Do It Yourself – udělej si sám). Formou nenásilné přímé akce vystupují proti globálním hrozbám, zároveň vytvářejí komunitu a věnují se hudbě. Podobně došlo ke spojení politické angažovanosti se subkulturou punk a vzniku jasně politického anarcho-punku současnosti, bojujícímu například proti kapitalismu a ekonomické globalizaci (viz. protesty v americkém Seattlu).⁵⁶

David Muggleton vytvořil teoretický ideální model post-subkultury, který následně empiricky ověřoval.⁵⁷ Následující tabulka shrnuje charakteristické znaky subkultur v moderním pojetí dle CCCS versus v postmoderním pojetí:

<i>Moderní subkultura</i>	<i>Postmoderní subkultura</i>
Skupinová identita	Fragmentovaná identita
Stylová homogenita	Stylová heterogenita
Silné dodržování hranic	Slabé dodržování hranic
Subkultura poskytuje hlavní identitu	Více stylových identit
Vysoký stupeň ztotožnění	Nízký stupeň ztotožnění
Členství vnímáno jako permanentní	Vyjádření přechodné náklonnosti
Nízká míra subkulturní mobility	Vysoká míra subkulturní mobility
Důraz na přesvědčení a postoje	Fascinace stylem a image
Politické vyjádření odporu	Apolitické cítění
Negativní přístup k médiím	Pozitivní přístup k médiím
Vnímání sebe jako autentického	Oslava neautentičnosti

⁵⁵ ST. JOHN, G. Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest. In MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (eds.)(1. vyd. 2003) *The Post-Subcultures Reader*. 4. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-668-8. s. 65-82.

⁵⁶ CLARK, D. The Death and Life of Punk, the Last Subculture. In MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (eds.)(1. vyd. 2003) *The Post-Subcultures Reader*. 4. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-668-8. s. 223-236.

⁵⁷ MUGGLETON, D. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. s. 52.

Výzkum potvrdil pouze některé z předpokládaných charakteristik.⁵⁸ Subkultury byly postmoderní v tom, že vykazovaly fragmentovanou, heterogenní a individualistickou stylistickou identifikaci. Vyjadřují tím osvobození od struktur, regulace a omezení. Statickosti je u postmoderních subkultur potlačována ve prospěch pohybu a fluidity. Důraz je kladen na hybriditu a diverzitu. Další postmoderní rysy se však nepotvrdily. V rozporu s předpoklady se členové subkultur považovali za autentické a postoje pro ně byly důležitější než styl. Proměny jejich vzhledu byly odrazem postupného vývoje jejich já.

Někteří postmoderní vědci navrhují od termínu subkultura úplně upustit. Argumentují tím, že kultura současné západní společnosti je fragmentovaná, vyznačuje se diverzitou, míšením mnoha stylů a variabilitou identit.⁵⁹ Dominantní kultura se rozpadla na pluralitu životních stylů a vkusů, dřívější opozice dominantní kultury a subkultury se vytratila. Proto koncept subkultury ztrácí význam. Místo subkultury jsou navrhovány nové koncepty, lépe reflektující novodobou realitu – scény, styly, klubová kultura či kmeny.⁶⁰

S konceptem nových kmenů (neo-tribes) přišel v devadesátých letech Michel Maffesoli.⁶¹ Měl vliv zejména na analýzu taneční kultury. Dle Maffesoliho můžeme na taneční kultuře sledovat, že se obnovují formy komunity, založené na empatické formě soudržnosti (na rozdíl od racionálních, smluvních vztahů). Ve skupině panuje pocit přirozené sounáležitosti. Vztahy mezi členy jsou neformální, často založené pouze na dočasném spojení na základě společného vkusu, životního stylu a spotřeby. Kmen je charakterizován družností, citovým teplem, pocitem kolektivního nadšení, sdílenými pocity a tělesnými zkušenostmi. Členové kmene upřednostňují individuální uspokojení před skupinovými hodnotami a politickou utopií. Právě díky individualizované společnosti se lidé vyvázali z tradičně utvářených komunit a mohou vznikat kmeny, fungující na nových principech.

⁵⁸ Tamtéž: s. 158-161.

⁵⁹ CHANEY, D. *Fragmented Culture and Subcultures*. In BENNET, A. – KAHN-HARRIS, K. (eds.) *After Subculture: Critical studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. s. 36-48.

⁶⁰ MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. What is 'Post-subcultural Studies' Anyway? In MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (eds.) (1. vyd. 2003) *The Post-Subcultures Reader*. 4. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-668-8. s. 3-26.

⁶¹ MAFFESOLI, M. *The Times of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage, 1996. Podle KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 25.

Důležitý koncept uvedla do post-subkulturní teorie Sarah Thornton. Inspirována Bourdieho teorií kulturního kapitálu, zavedla pojem subkulturní kapitál. Subkulturní kapitál spočívá ve vědění, jak správně zapadnout do subkultury – vědět co je „in“ a „out“ na subkulturní scéně (vědět, jak se správně oblékat, tančit, komunikovat, vlastnit sbírku desek, mít tetování či piercing aj.).⁶² Členové subkultur mohou subkulturní kapitál kumulovat, a tak získat v subkultuře určité postavení. Koncept pomáhá porozumět vnitřní hierarchii subkultury a tvorbě jejích hodnot. Subkulturní kapitál není determinovaný třídou, důležitější faktory jsou věk a gender.

V českém prostředí provedl rozsáhlý výzkum současných hudebních subkultur kolektiv Marty Kolářové. Ani tento výzkum nepotvrdil, že by zkoumané subkultury vykazovaly jednoznačně postmoderní rysy.⁶³ Kolářová zjistila, že přestože zde existuje prolínání subkultur, hranice jednotlivých subkultur jsou významné a vztahují se k hodnotám, typu zábavy či užívání drog. Subkultury jsou postaveny na systému společných hodnot, sdílení hudebního vkusu a vytváření komunity. To je stěžejní pro mou další práci, kdy budu analyzovat tyto aspekty u jednotlivých subkultur v souvislosti s konceptem referenční skupiny.

V dalším pokračování této práce budu pohlížet na hudební subkulturu jako na skupinu, jejíž členové sdílí zálibu v určitém typu hudby a sdílí i určité hodnoty, normy a postoje, charakteristické pro tuto subkulturu.

Při zjišťování charakteristických hodnot, norem a postojů se u každé subkultury budu věnovat i rozboru subkulturního stylu. V této části budu částečně vycházet z teorie CCCS. Subkulturní styl je součástí hodnot, které jedinec přejímá v procesu socializace do subkultury, pokud je daná subkultura pro něj referenční skupinou. Podle teorie vědců z CCCS, subkulturní styl koresponduje s hodnotami subkultury na principu homologie. Subkulturní styl je tedy hodnotou, ve které se zároveň odrážejí ostatní hodnoty přijímané v subkultuře.

⁶² THORNTON, S. The Social Logic of Subcultural Capital (1. vyd. 1995). In GELDER, K. *The Subcultures Reader*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-34416-6. s. 184-192.

⁶³ KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 141.

4 HUDEBNÍ SUBKULTURA JAKO REFERENČNÍ SKUPINA

V této kapitole budu analyzovat vybrané tři hudební subkultury, zastoupené v současné době na území České republiky: punk, hip hop a freetekno. Mým cílem je zjistit, jaké hodnoty, postoje a normy jsou pro jednotlivé subkultury charakteristické. Tím zjistím, s jakými hodnotami, postoji a normami se bude nastávající člen snažit identifikovat v případě, pokud bude daná subkultura jeho referenční skupinou.

Každou z analyzovaných hudebních subkultur nejprve představím z hlediska hudebního stylu a popíšu specifické fenomény, související s daným hudebním stylem.

Dále u každé zkoumané subkultury nastíním její historický vývoj, protože pro pochopení hodnot vyznávaných danou subkulturou, je důležité seznámit se i s jejími kořeny.

Poté přistoupím k rozboru dvou aspektů subkulturního stylu. Nejprve se zaměřím na vizuální styl jednotlivých subkultur. Většina členů subkultur se v prováděných výzkumech shoduje, že důležitější než vizáž jsou hodnoty a postoje, korespondující s těmi všeobecně přijímanými v dané subkultuře. Přesto je vizuální styl důležitým aspektem, kterým se odlišují jednotlivé subkultury jednak od většinové společnosti, jednak od sebe navzájem. Navíc jak bylo vysvětleno v předešlé kapitole, hodnoty i vizuální styl jsou vzájemně provázané.

Dalším aspektem subkulturního stylu je specifický jazyk – slang. Pro ilustraci jazyka dané subkultury uvedu ukázkou textu písně a budu sledovat, jaké se v textu projevují hodnoty, normy a postoje.

Nakonec u každé z analyzovaných subkultur shrnu charakteristické hodnoty, postoje a normy. Pro přehlednost budu průběžně všechny hodnoty, postoje a normy sdílené v dané subkultuře uvádět kurzívou.

4.1 Punk

„Jsem antikrist. Jsem anarchista.

Nevím, co chci, ale vím, jak toho dosáhnout.

Chci ničit kolemjdoucí, protože chci být anarchií.“

The Sex Pistols – skladba *Anarchy in the U.K.*

4.1.1 Hudební styl punk

Punk je jednoduchá, rychlá, energická hudba. Vrací se zpět k počátkům rock'n'rollu – využívá jednoduchou melodii, pouze o několika akordech, v kombinaci s údernými texty, zaměřenými *proti uspořádání společnosti*. Myšlenka je nadřazena nad zručnost ve hraní.

Punk propagoval, že hrát v punkové skupině může kdokoli, nezáleží na tom, jak kvalitně umí hrát, důležitá je myšlenka.⁶⁴ Představoval alternativu k hudbě velkých komerčních vydavatelství a nahlas mluvil o problémech, které pálily mladé lidi. Punk se vymezil proti skupinám hrajícím složitý progresivní rock a koncertům na obřích stadionech, kde je nulový kontakt mezi kapelou a publikem. Vrátil hudbu zpět do menších klubů, blíž k posluchači. Při punkovém koncertu je důležitý přenos energie mezi kapelou a publikem.

K punkovým koncertům patří specifický tanec – tzv. pogo.⁶⁵ Základem poga je divoké skákání do rytmu i mimo něj, máchání pažemi, kopání nohama a vrázení do ostatních. Pokud někdo spadne, hned mu jiný nabídne pomocnou ruku. Dále se na koncertech provozuje tzv. stagediving – skákání z pódia do hlediště na ruce publika a tzv. crowdsurfing, při kterém se člověk nechá zvednout nad hlavy publika a „povozit se na davu“.

Pro komunikaci v punkové subkultuře jsou charakteristické tzv. fanziny, zkráceně ziny. Název ‚fanzin‘ vychází z anglických výrazů ‚fan‘ (fanoušek) a ‚magazine‘ (časopis). Jedná se o oběžníky, které informují o dění na punkové scéně.

⁶⁴ ŠPÍNA. *Co to ten punk je?* [online] (2006, 28.8.). Dostupné z: <http://www.punk.cz/index.asp?menu=623&record=5632> [cit. 25.3.2015].

⁶⁵ SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 178, 83.

Výroba a distribuce fanzinů je založena na *principu DIY* (Do It Yourself – udělej si sám, viz. níže).

Alternativu velkých hudebních vydavatelství představují tzv. labely – malá nezávislá vydavatelství. Kapela má u nich kontrolu nad procesem vzniku a vydání nahrávky či alba a není nucena přizpůsobovat se komerčním požadavkům vydavatele.

4.1.2 Historie

Termín punk má původně v angličtině více významů.⁶⁶ Například trouď nebo shnilý. Jako slangový výraz označuje nepotřebný materiál, veteš, krámy. Je to i označení pro výtržníka, surovce, kriminálního.

Za předchůdce punkové hudby jsou považovány americké vlivy, např. skupina New York Dolls, Patti Smith nebo zpěvák Iggy Pop se skupinou The Stooges. Jako první punková skupina jsou označováni američtí Ramones. Skutečný boom punkové hudby a s ním i vznik punkové subkultury přišel až na přelomu let 1976 a 1977 ve Velké Británii. V Londýně byla založena díky podnětu manažera Malcolma McLarena skupina The Sex Pistols, vedená zpěvákem Johnnym Rottenem (vlastním jménem John Lydon), a vydala skandální singl *Anarchy in the U.K.*⁶⁷ Druhý singl Sex Pistols *God Save the Queen*, který vyšel roku 1977, se záhy ocitl na předních příčkách hitparád. V stejném roce se ke kapele přidal Sid Vicious, legendární postava punku (zemřel o dva roky později na předávkování heroinem). Skupinu provázela celá řada skandálů a velký zájem médií. Roku 1978 se Sex Pistols vydali na americké turné, ale stejný rok skupina končí po tom, co Johnny Rotten oznámil svůj odchod.

Dalšími kapelami první vlny punku byli např. The Clash (v překladu střet, konflikt), The Adicts („závisláci“) nebo Damned (prokletý). Alba punkových skupin začala vycházet ve velkých vydavatelstvích a punková „móda“ se objevovala v módních magazínech. Punkový styl se velmi rychle stal módním zbožím, což popíralo podstatu punku. Proto se v mj. i v souvislosti s rozpadem Sex Pistols začalo říkat, že „punk je mrtev“.

⁶⁶ SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 170.

⁶⁷ SVÍTIVÝ, E. *Punk not dead*. 1. vyd. Praha, AG kult, 1991. ISBN 80-900081-4-3. s. 6-9.

Punk se začal štěpit a vyvíjet v další proudy.⁶⁸ Část punkové scény se vrátila k původním ideálům a transformovala se v hardcore. Jedná se zejména o scénu v USA, která se zpolitizovala (ovlivněna kapelou The Clash). „Destrukci z principu,“ přístup první vlny punku, nahradili angažovanou politikou za nenásilí, dodržování lidských práv, ochranu zvířat a přírody. Vrátili se k původní zásadě punku – k odmítání komerce a konzumu a upřednostňování principu D.I.Y. (Do It Yourself – udělej si sám, viz. níže). Hardcore scénu pojil s původními punkovými ideály i postoj, že v kapele může hrát každý a stírání hranice mezi kapelou a publikem. Hudebně se hardcore posunul k tvrdším melodiím a politicky a společensky angažovaným textům. Mezi nová témata se zařadila problematika globalizace, lidských práv nebo práv menšin. Mezi nejvýznamnější hardcorové kapely patří Black Flag nebo The Dead Kennedys.

Z punku vzešel i proud straight edge, který je v určitých aspektech přesným opakem sebedestruktivních tendencí první vlny punku. Propaguje vegetariánství či veganství, život bez alkoholu, cigaret a drog, odmítá promiskuitu.

Do českého prostředí začal punk pronikat pouze s jeden až dvou ročním zpožděním oproti Západu.⁶⁹ Dostávaly se sem ale pouze střípky informací o subkulturním stylu punku (hudba a obrázky vizuálních atributů punku v zahraničí). Nejprve se tak jednalo hlavně o hudební inspiraci některých experimentálních hudebníků – intelektuálů. Až později punk pronikl mezi širší okruh lidí, zejména učňovskou mládež, jejíž jediná perspektiva v komunistickém režimu byla práce v továrně. Vzhledem k cenzuře informací i jazykové bariéře (čeští punkeři většinou neuměli anglicky a nerozuměli textům), byla subkulturní ideologie „sdílena spíše intuitivně a v silné redukci na jasně srozumitelné symboly, jako je třeba znak anarchismu.“⁷⁰ Z důvodu neznalosti subkulturní ideologie se stávalo, že punkeři neviděli rozpor např. mezi punkovou hudbou a rasistickými názory. Chybějící subkulturní ideologie byla nahrazena vymezením se proti komunistickému režimu. Komunistický režim přisoudil punku roli opozice a začal ho potlačovat. Punk se stal

⁶⁸ SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 182-184.

⁶⁹ NOVOTNÁ, H. Punks and skins united? Souvislosti proměn vztahů punkové a skinheadské subkultury v Československu, respektive České republice. In DANIEL, O. – KAVKA, T. – MACHEK, J. (a kol.) *Populární kultura v českém prostoru*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2192-0. s. 251.

⁷⁰ Tamtéž s. 252.

součástí neoficiální scény, tzv. undergroundu.⁷¹ Během 80. let vznikají kapely Visací Zámek, Plexis, Tři sestry, S.P.S. nebo Zeměžluč.

Po revoluci k nám začaly proudit informace, část subkultury se politizovala.⁷² Ideologické jádro punkerů založilo organizované anarchistické hnutí. Pořádají různé protestní pochody, demonstrace proti rasismu, neonacismu, globalizaci, Evropské unii apod. Počátkem 90. let ideologické jádro reprezentovalo navenek celou punkovou subkulturu, zatímco neideologické ustupuje do pozadí. Koncem devadesátých let 20. století potkal českou punkovou subkulturu stejný osud jako punk v zahraničí. Přichází nová vlna pop-punku (skupiny Green Day, Offspring, Blink 182), která přinesla zmasovění.

4.1.3 Vizuální styl

Punkový styl je založený na potřebě *odlišit se* od většiny. Punkeři pomocí něj chtějí vyjádřit své pocity navenek a také *provokovat a bořit zavedené konvence*.

Nosí se roztrhané oblečení s nášivkami, připínacími plackami, cvoky nebo různými provokativními slogany a nápisy.⁷³ Dále jsou oblíbené kožené bundy, tzv. křiváky, a těžké boty. Jako doplňky slouží řetězy a pásy s kovovými pyramidami. Typickou punkovou „ozdobou“ je spínací špendlík, používá se jak na oblečení a doplňcích, tak přímo na těle jako náušnice. Pro punkový styl je charakteristický i neobvyklý účes, např. vlasy obarvené na zářivé barvy nebo vlasy natužené do bodlin. Typickým punkovým účesem je „číro“, „kohout“ – úzký pruh natupírovaných vlasů. Oblíbený je piercing.

Vylepšování a přešívání oblečení patří mezi koníčky punkerů. Našívají si na oblečení nášivky, připevňují kovové hroty, řetězy, nebo jiné ozdoby. Na oblečení si punkeři dávají hodně záležet.⁷⁴

⁷¹ SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 189.

⁷² NOVOTNÁ, H. Punks and skins united? Souvislosti proměn vztahů punkové a skinheadské subkultury v Československu, respektive České republice. In DANIEL, O. – KAVKA, T. – MACHEK, J. (a kol.) *Populární kultura v českém prostoru*. s. 254-258.

⁷³ PIXOVÁ, M. Český punk za oponou i před oponou. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1.vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5. s. 48.

⁷⁴ SUCHOCHLEB, M. *Subkultura punk v Královéhradeckém kraji*. Pardubice: Univerzita Pardubice, Filozofická fakulta, 2010. Bakalářská práce. s. 35-36.

V punku se vyvinul i specifický grafický styl.⁷⁵ Vytvářel se na základě přebalů desek a plakátů punkových kapel. Vedle prací studovaných výtvarníků z punkového okolí (např. Jamie Reid, který tvořil pro skupinu Sex Pistols nebo Linder Sterlingová a její plakáty pro kapelu Buzzcocks) vznikala i amatérská tvorba, zejm. při výrobě fanzinů. Podobu stylu ale nejvýrazněji ovlivnil zmíněný Jamie Reid. Kombinoval různé druhy písma, různé velikosti, nerespektoval účaří. Vznikala tím jakási typografická koláž, evokující dynamický a nsvázaný dojem. Metoda koláže byla oblíbená v punku obecně, využívaná at' už při úpravě oblečení nebo při tvorbě různých propagačních a informačních materiálů.

Pro fanziny je typické grafické zpracování na psacím stroji s ručně psanými nadpisy a popiskami a neobvyklou sazbou textu, který zasahoval až do okraje, překrýval se s jiným textem a kombinoval různá písma. Texty doplňovaly různé koláže, fotografie, drobné kresby či ilustrace.

Co tedy spojuje punkový vizuální styl? Promítá se v něm důraz na hodnotu *svobody*. Marta Kolářová ve výsledcích výzkumu současné české punkové subkultury specifikovala punkové pojetí svobody jako „svoboda bez hranic a bez pravidel, svoboda v chaosu.“⁷⁶ Tento popis přesně vyjadřuje i vizuální styl punku. Jak dokládají slova Dicka Hebidge, toto pojetí bylo stejné i v počátcích punkové subkultury, v sedmdesátých letech: „Punková subkultura tedy označovala chaos na všech úrovních, ale to bylo možné jen díky tomu, že samotný styl byl tak důsledně organizován. Chaos držel pohromadě jako smysluplný celek.“⁷⁷ Dále se ve vizuálním stylu výrazně promítá *provokace, nekonformita* s většinovou společností a filosofie *DIY*.

4.1.4 Jazyk

Punk provokoval a bořil společenské konvence a normy nejen svým vzhledem, ale i vyjadřováním. Se skupinou Sex Pistols je spojeno nespočet skandálů, čeřící stojaté vody puritánské Anglie. Přisprostlé výrazy a gesta (dokonce během přímého přenosu

⁷⁵ STOJANOVÁ, V. *Fenomén „Do It Yourself“ a jeho pojetí v kulturněsociologickém kontextu*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2014. Diplomová práce. s. 48-49.

⁷⁶ KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 204.

⁷⁷ HEBIDGE, D. *Subkultura a styl*. s. 171.

v televizi) – nahá dívka na pódiu jako součást koncertu, plivání a zvracení na letišti – je jen několik příkladů.⁷⁸ Přišel dokonce zákaz vystupování na půl roku.

Pro ilustraci uvedu úryvek textu druhého singlu od Sex Pistols z roku 1977 *God save the Queen* – Bůh ochraňuj královnu.⁷⁹ Singl vyšel v období horečných příprav oslav k výročí 25 let panování královny Alžběty, s následným provokativním koncertem na palubě vyhlídkového parníku Queen Elisabeth, plujícího po Temži přímo ve dnech slavností.⁸⁰

*Bůh ochraňuj královnu
fašistický režim
udělali z tebe pitomce
potenciální vodíkovou bombu*

*Bůh ochraňuj královnu
není to lidská bytost
anglickej sen
nemá budoucnost*

*Nenech si říkat, co chceš
nenech si říkat, co potřebuješ
není žádná budoucnost, žádná budoucnost
žádná budoucnost pro tebe*

*Bůh ochraňuj královnu
myslíme to člověče tak
že milujeme naši královnu
kterou ochraňuje bůh*

*Bůh ochraňuj královnu
protože turisté jsou prachy
a naše představitelka
není, jaká se zdá být*

[...]

⁷⁸ SVÍTIVÝ, E. *Punk not dead*. s. 7.

⁷⁹ SEX PISTOLS LYRICS. *God save the Queen* [online]. Dostupné z: <http://www.plyrics.com/lyrics/sexpistols/godsavethequeen.html> [cit. 30.3.2015].

⁸⁰ SVÍTIVÝ, E. *Punk not dead*. s. 7, 14.

Název písně *God save the Queen* je stejný jako název hymny Spojeného království. Text písně útočí na systém, britskou monarchii a královnu Alžbětu II. Označuje britskou monarchii za fašistický režim. O anglické královně říká, že není lidská bytost a že je dobrá leda jako lákadlo pro turisty, ze kterých plynou peníze. Nabádá lidi, že mají myslet vlastní hlavou a nenechat si vnucovat, co chtějí a potřebují (lze to interpretovat jako narážku proti reklamním strategiím, resp. *proti konzumu* i jako důraz na *individualismus* a *svobodu*, být sám sebou). Text písně prohlašuje, že Anglii nečeká žádná budoucnost. Heslo „No Future“ (žádná budoucnost), použité v této písni, vyjadřuje pesimistický postoj k budoucnosti a stalo se heslem první vlny punku. V písni se zřetelně projevuje snaha *provokovat* a *nihilismus*.⁸¹

4.1.5 Hodnoty, normy a postoje charakteristické pro subkulturu punk

V době svého vzniku vyjadřoval punk pocity mladých lidí skrz texty plné *nihilismu*, opovržení společností a touhy po *svobodě*.⁸² Odmítal být „normální“, jako všichni. Chtěl dělat, co se mu zachce.

Punk vyjadřoval odcizení od majoritní kultury. Dle Hebdigeho „punk odrážel a zvýrazňoval existující podmínky tak, jak je vnímal: jako situaci naprostého, dobrovolně přijatého exilu.“⁸³

Podle Dylana Clarka byl punk projevem vzteku. Vzteku na vládu a vzteku na umírněnou vzpouru kontrakultury hippies, vzteku na komercializaci rock'n'rollu.⁸⁴

Syrový zvuk kytar spolu s texty punkových písní vyjadřovaly nekompromisní postoj části britské mládeže ke společenským tématům, např. k politice (zejm. skupina The Clash).⁸⁵ V textech se objevovala *kritika* domácí i mezinárodní *politiky*, policejních represí nebo téma nezaměstnanosti. Punk sice vyjadřoval nesouhlas s těmito jevy, ale nehledal žádné řešení, spíš jen popisoval krizi kolem. Punkrazil heslo „No Future“, tedy žádná budoucnost. Tento pesimistický postoj k budoucnosti je *odmítnutím postoje*

⁸¹ V kontextu této práce pojmám nihilismus v nejobecnějším smyslu jako odmítání absolutní platnosti všech společenských hodnot, norem, autorit a dogmat, jako negativní postoj k všeobecně přijímaným hodnotám.

⁸² PIXOVÁ, M. Český punk za oponou i před oponou. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultura mládeže v České republice*. s. 48.

⁸³ HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. s. 107.

⁸⁴ CLARK, D. The Death and Life of Punk, the Last Subculture. In MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (eds.) *The Post-Subcultures Reader*. 4. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-668-8. s. 225.

⁸⁵ SMOLÍK, J. *Subkultura mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 176.

většinové společnosti, která naopak usiluje o lepší budoucnost.⁸⁶ Cesta k „lepší budoucnosti“ vede přes tvrdou práci, píli, budování kariéry, a je vyjádřena ideálem tzv. amerického snu, kdy se chudý člověk vypracuje svou pílí a získá úspěch a bohatství. „No Future“ postoj vystihují slova z písně *Anarchy in the U.K.* od Sex Pistols: „Nevím, co chci, ale vím, jak toho dosáhnout. Zničit všechno.“⁸⁷ Píseň *Anarchy in the U.K.* ilustruje také to, že punk sympatizoval s *anarchismem*.⁸⁸

Jako protipól konzumní společnosti se v punku objevuje kultura *DIY – Do It Yourself*, udělej si sám.⁸⁹ Myšlenka *DIY* implikuje *autonomii*, nezávislost na vnějším okolí. Nabádá k aktivní tvorbě kultury, nejen k její konzumaci. Projevuje se v aktivním přístupu k tvorbě a distribuci hudby – zásada, že v kapele může hrát každý, alba vycházejí na malých nezávislých labelech, organizují se koncerty v hospodách, klubovnách, squattech. Dále v domácí výrobě fanzinů, zkopírovaných na vlastní náklady a distribuovaných vlastními silami, a ve výrobě a úpravě oblečení. V jednom z punkových fanzinů se objevil příspěvek, vystihující filosofii *DIY* následovně – schéma ukazující tři různé pozice prstů na hmatníku kytary s popisky: „Toto je jeden akord, tady jsou dva další, teď jdi a založ skupinu.“⁹⁰

DIY se rozmohlo v maximální míře v českém prostředí v období komunismu.⁹¹ Materiální artefakty umožňující složit punkový design nebyly k dispozici. Punkeři upravovali dostupné části oděvů podle informací získaných z kusých zpráv v médiích či obalů desek. Např. punkeři barvili tzv. lékařské kalhoty nebo přestříkávali pracovní boty a vojenské kanady, aby zhruba odpovídaly zahraničním vzorům.

Z estetiky nihilismu vychází zájem punku o polymorfni, často záměrně *perverzní sexualitu*, obsesivní *individualismus* a *rozpad vlastní identity*.⁹²

Podíváme-li se nyní na české území, současná punková scéna zahrnuje širokou paletu projevů, názorů, postojů a stylů.⁹³ V jádru všech je touha *dělat věci po svém* a

⁸⁶ HEŘMANSKÝ, M. – NOVOTNÁ, H. Hudební subkultury. In JANEČEK, P. *Folklor atomového věku: Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. 1. vyd. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7. s. 95.

⁸⁷ SVÍTIVÝ, E. *Punk not dead*. s. 6.

⁸⁸ Anarchismus je politická ideologie, usilující o vytvoření společnosti bez sociální, ekonomické či politické hierarchie. Odmítá jakoukoli formu autority a nadvlády.

⁸⁹ STOJANOVOVÁ, V. *Fenómén „Do It Yourself“ a jeho pojetí v kulturněsociologickém kontextu*. s. 47-53.

⁹⁰ HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. s. 169.

⁹¹ NOVOTNÁ, H. Punks and skins united? Souvislosti proměn vztahů punkové a skinheadské subkultury v Československu, respektive České republice. In DANIEL, O. – KAVKA, T. – MACHEK, J. (a kol.) *Populární kultura v českém prostoru*. s. 253.

⁹² HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. s. 55.

nesmířit se s tím, jak funguje současný svět. Punker Kanár to popisuje následovně: „Já když jsem byl malej kluk, strašně mi vadilo být součástí stáda – mít samý jedničky, dostat se na školu, absolvovat ji, pořídít si rodinu, mít hypotéku a ve třiceti být pohodovej ‚family guy‘“. Významnou roli u punkerů tedy hraje vlastní *individualita*, vymezení se proti většinové společnosti.

Z tohoto důvodu Michal Nečas ve své práci upozorňuje, že důležitou hodnotou v rámci punkové subkultury je *tolerance*: „Jelikož se jedná o subkulturu postavenou na anti-autoritářských a anarchistických principech, členové vykazují velkou míru individuality. [...] Díky vzájemné toleranci uvnitř subkultury však nevzniká problém. Bez tolerance by nebyla schopná fungování.“⁹⁴

V článku *Co to ten punk je?* na serveru www.punk.cz shrnuje autor základní hodnoty punku následovně: *provokace, individualita, nekonformita* (nepřízpůsobení se), *svoboda*.⁹⁵ Nabádá čtenáře, že pokud chtějí být „punk“, mají používat vlastní rozum a nenechat se ovlivňovat ostatními. Propaguje také myšlenku *DIY* – doporučuje přešít oblečení ze second-handů, kde se dají najít „opravdové unikáty“. V diskuzi pod článkem čtenáři s autorem souhlasí a považují popsanou podstatu punku jako dobře vystiženou.

Výzkum punkové subkultury na území České republiky během první dekády 21. století potvrdil, že stejně jako v sedmdesátých letech (viz. Dick Hebdige výše) je společným jmenovatelem punkové identity odcizení od většinové společnosti a určitý nadhled. Punková identita je „strategií, jak v tomto světě přežít.“⁹⁶ Michaela Pixová na základě provedeného výzkumu vidí jako hlavní ideu punku v dnešní době *protest* proti negativním společenským jevům, jako je rasismus, nacismus, homofobie, týrání zvířat nebo válečné konflikty.⁹⁷ Dále *odmítání společenských konvencí*, hodnot a norem, zejm. *komerce a konzumu*. Punkerů chtějí vyčnívat a *odmítají se přizpůsobovat*. Mezi hlavní charakteristiky punkového hnutí v České republice se zařadilo i *odmítání globalizace*.

⁹³ VESELÝ, K. – VLADIMÍR 518. *Kmeny: Současné městské subkultury*. 1. vyd. Praha: Bigg Boss, Yinachi, 2011. ISBN 978-80-903973-2-3. s. 57, 64.

⁹⁴ NEČAS, M. *Česká punková a HC/punková kultura po roce 1989*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Bakalářská práce. s. 26.

⁹⁵ ŠPÍNA. *Co to ten punk je?* [online] (2006, 28.8.). Dostupné z:

<http://www.punk.cz/index.asp?menu=623&record=5632> [cit. 25.3.2015].

⁹⁶ PIXOVÁ, M. Český punk za oponou i před oponou. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 80.

⁹⁷ Tamtéž: s. 49.

Současný punkový protest má různé podoby – od pasivní resistance, přes demonstrativní provokace a narušování zaběhlých pořádků, až po velmi sofistikované a organizované formy.

4.2 Hip hop

*„Říkáš, že jsme bezprizorní - to ne, naše ambice sou ukrytý v rapový muzice,
kus nás a kus ulice, život ve městě, to je to, o co tu jde přece.“*

PSH – skladba *Ambice*

„Už deset let mi lidi říkají, že rap je jenom móda, která přejde. Vypadá to, že se mýlili.“

Russell Simmons, zakladatel prvního hiphopového labelu Def Jam
v rozhovoru z roku 1984

4.2.1 Hudební styl subkultury hip hop

Subkultura hip hop je založena na stylu hudby, který se nazývá rap. Při rapu člověk, nazývaný MC⁹⁸, mluví do mikrofonu za doprovodu hudby, kterou další člověk – DJ – mixuje z vinylových desek. Rapování se jinak říká také MCing, jedná se o způsob vokalizace textu, o rytmizované vyprávění v rýmech. Další hudební formou typickou pro hip hop je beatbox – tvoření různých zvuků ústy tak, že výsledný dojem zní jako rytmická hudba. Subkultura hip hop je však specifická tím, že mimo hudby ji definují i další způsoby uměleckého vyjádření – výtvarné vyjádření formou nazývanou graffiti (malování nápisů na zdi) a taneční vyjádření formou breakdance (tanec s akrobatickými prvky). Subkultura hip hop v sobě tedy zahrnuje pět elementů: MCing, DJing, beatbox, graffiti a breakdance. Jednotlivé elementy se vyvíjely nezávisle na sobě a např. graffiti bývá pojato i jako samostatná subkultura. V další analýze hip hopu budu klást důraz na hudební složky MCing a DJing a na graffiti.

S tvorbou hiphopové hudby souvisí dvě specifické techniky. První je tzv. sampling – rekontextualizace fragmentu dříve natočené nahrávky do nově vznikající

⁹⁸ MC je zkratka pro Master of Ceremony, v angličtině jméno pro ceremoniáře křesťanské mše a později pro jakéhokoliv mluvčího na veřejných akcích.

VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. 1. vyd. Praha: BiggBoss, 2010. ISBN 978-80-903973-1-6. s. 259.

hudby. Druhou je tzv. scratching – skřípavý zvuk vznikající během mixování hudby DJem, když začne otáčející se deskou prsty pohybovat tam a zpět.

Specifickou disciplínou v rapu je tzv. freestyle battle.⁹⁹ Jedná se o „souboj“ rapperů, kteří improvizují a vytvářejí text přímo z hlavy. O tom, kdo je lepší, rozhoduje buď přímo publikum svými ovacemi, nebo porota.

Základními jednotkami v hip-hopové subkultuře jsou tzv. crew. V českém jazyce výrazu nejlépe odpovídá „parta“. V oblasti hudby je crew tvořena dvojicí DJ a MC (popř. několik MCs), v oblasti graffiti je tvořena tvůrci (tzv. writery), kteří pracují spolu.

4.2.2 Historie

Hip hop se zrodil v sedmdesátých letech 20. století v newyorském Bronxu. Zpočátku se rozvíjel výhradně jako fenomén černošských ghett ve velkých amerických městech. Pro poválečný vývoj amerických velkoměst je charakteristický nárůst předměstí.¹⁰⁰ Na předměstí se stěhovaly především bělošské rodiny s vyššími příjmy. S nimi odcházela i zdroj peněz do městského rozpočtu z daní, což roztáčelo bludný kruh úpadku centrálních čtvrtí měst. Ve městech zůstávali chudí lidé, rostla kriminalita, vznikaly pouliční gangy. Ubývalo míst ve výrobě a pro rozvíjející se finančnictví neměli tito lidé dostatečnou kvalifikaci, takže rostla nezaměstnanost. Městu rostly výdaje na sociální služby, údržbu budov, policii. V letech 1950 až 1970 vzrostlo v New Yorku procento lidí žijících pod hranicí chudoby ze třetiny na polovinu obyvatelstva. Odliv bohatších obyvatel z centra měst sice není otázkou rasovou, ale třídní, přesto se třídní a etnické hranice většinou překrývají.

V tomto prostředí se poprvé objevil rap. Anglický výraz rap měl v historii různé významy, např. podvádět, ošálit, flirtovat, pobízet se, pošklebovat se.¹⁰¹ Později se používal také pro: mít konverzaci nebo dlouhý sociálně zabarvený nebo politický monolog. Kořeny rapu lze najít v africké orální tradici, pro kterou je typická rytmičnost, a v africké tradici tzv. dozens (tuctů), slovních přestřelek ve formě rýmovaných veršů, které měly urazit oponenta, ale zároveň být vtipné, jako např.: „Tvoje máma je tak

⁹⁹ ORAVCOVÁ, A. Underground českého hip hopu. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1.vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5. s. 125.

¹⁰⁰ GIDDENS, A. *Sociologie*. 1. vyd. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-124-4. s. 456-457.

¹⁰¹ VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. s. 260, 65.

tlustá, že když vyskočí, zasekne se v ucpaném vzduchu.“ Dalším důležitým vlivem na vznik hiphopové hudby byl jamajský hudební styl dub. Za „otce hip hopu“ je považován Jamajčan DJ Kool Herc, který začal jamajskou hudbu, pouštěnou z desek pomocí gramofonů, kombinovat s recitací textů.

Poměrně dlouhou dobu se hiphopová hudba rozvíjela bez pozornosti hudebního průmyslu.¹⁰² Nikdo nevěřil prodejnímu potenciálu hip hopu. Rapové nahrávky se šířily pomocí tzv. party tapes – magnetofonových kazet. Prvním komerčním počinem byl hit nahraný uměle vytvořeným uskupením Sugarhill Gang v roce 1979, který hip hop dostal mezi širší okruh lidí. Součástí velkého hudebního průmyslu se ale hip hop stal až roku 1986, kdy se hiphopové album od Beastie Boys dostalo na několik týdnů do čela žebříčku prodejnosti. Ve stejném roce zabodoval v hitparádě hiphopový singl od Run-D.M.C. V roce 1988 začala hudební televizní stanice MTV vysílat pořad o rapu *Yo! MTV Raps*. Hip hop se tak postupně začlenil do mašinérie hudebního průmyslu s jeho marketingovými strategiemi a falešné identity rapperů nahradili původní autenticitu. V roce 1999 se hip hop stal nejpopulárnějším segmentem hudebního průmyslu v USA.

Historie umělecké složky hip hopu – graffiti – se začíná psát v šedesátých letech, taktéž v New Yorku.¹⁰³ Na stěnách se začaly objevovat první podpisy autorů – tzv. tagy. Tagy mohou vyjadřovat také příslušnost k určitému místu, pomocí čísla za jménem. Nejprve byl kladen důraz na to, mít po městě co nejvíce svých tagů, později se začalo dbát na co nejoriginálnější zpracování. Oblíbené bylo tagování v metru, protože projíždělo celým městem, a tak byl autorův podpis dopraven i do vzdálených čtvrtí. Techniky se neustále vyvíjely, typické je zpracování fixem nebo aerosolovým sprejem (odtud český výraz sprejer). Graffiti začalo být brzy vnímáno jako společenský problém a začalo se potýkat s represí.

V České republice se první pokus o hiphopovou hudbu objevil už v osmdesátých letech, ale šlo spíš o hudební experiment umělce jménem Lesik Hajdovský, na základě náhodně zaslechnuté skladby na německém rádiu.¹⁰⁴ Výsledkem byla skladba *Jižák*, nahraná Lesikovou skupinou *Manželé*. První cílené pokusy o český rap se objevují až na počátku devadesátých let v podání skupiny J.A.R. V této době se začíná rozvíjet i graffiti, které bylo zpočátku hlavní těžiště české hiphopové scény. Pro inspiraci se

¹⁰² VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. s. 69-74, 78.

¹⁰³ SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. s. 196-197.

¹⁰⁴ AFFRO. Z jižního Bronxu na Jižní město. *Rock&Pop*, 2001, roč. 12, č.11. ISSN 0862-7533. s. 28-32.

jezdilo hlavně do Berlína. Kolem roku 1993 vznikají první hiphopové crew – WWW a Peneři Strýčka Homeboye (PSH). Zlomovým rokem pro českou hiphopovou scénu je rok 1996, kdy se rapové album skupiny Chaozz dostalo na vrchol prodejního žebříčku. O rap se začínají zajímat i čeští hudební vydavatelé, a tak se začíná postupně utvářet i v České republice část komerční hiphopové scény.

4.2.3 Vizuální styl

Co se týče vizáže hiphoperů, je pro ně typické volné oblečení – široké kalhoty, triko XXXL, mikina s kapucí a jako doplněk se nejčastěji nosí kšiltovka s rovným kšiltem. Hiphopeři si potrpí na značkové oblečení, např. Ecko nebo Carhartt.¹⁰⁵ Každá rapperská hvězda má obvykle vlastní značku oblečení – Jay-Z vlastní značku RocaWear, rapper 50 Cent vlastní značku G-Unit nebo P.Diddy značku Sean John. Nutno podotknout, že žádná z uvedených značek není nijak levná záležitost. *Konzum* tedy není v hip hopu nijak programově odmítán. Styl hiphopového oblečení konotuje *maskulinitu*, což odráží i ostatní hodnoty sdílené v subkultuře, k nimž se dostanu dále – např. *sebeprosazení*, *soutěživost* nebo *nebezpečí a adrenalin* při tvorbě graffiti.

Jak už bylo řečeno výše, ve výtvarné oblasti se vizuální styl hip hopu projevuje ve formě graffiti. Pro výzkum hodnot subkultury nemá význam zabývat se různými styly graffiti, ale spíš okolnostmi jeho tvorby. Tomuto tématu se věnuji na jiných místech (v kapitole o historii a v poslední kapitole).

4.2.4 Jazyk

V rapu je na jazyk kladen velký důraz. Nejen na obsah výpovědi, ale i na jazykovou formu. Specifikem jazyka hiphopové subkultury jsou různé *slovní hříčky* a *kontextuální odkazy*.¹⁰⁶ Je to dědictvím afroamerické kultury, pro kterou udávání rozmlžených významů a hra s jazykem představuje vnášení nenápadných mutací do řádu, který je diskriminuje a který se zdá být pevný a fixní. Jak vysvětluje Dick Hebdige, myšlenky o nedotknutelnosti jazyka jsou blízce propojeny s představou

¹⁰⁵ ORAVCOVÁ, A. Underground českého hip hopu. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 136, 137.

¹⁰⁶ VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. s. 232, 262, 263.

společenského pořádku.¹⁰⁷ Útoky na autorizované kódy, kterými organizujeme a zakoušíme společenský svět, mají velkou sílu provokovat a zneklidňovat. Lévi-Strauss poukazoval například na to, že v některých primitivních mýtech jsou špatná výslovnost a zneužívání jazyka klasifikovány spolu s incestem jako hanebné úchytky schopné „rozpoutat bouři a vichřici.“¹⁰⁸ Z africké orální tradice se do rapu přenesl i *humor*, *nadsázka* a *ironie* a způsob přednesu textu s důrazem na rytmus.

V hiphopových textech se hojně vyskytují slangová slova, často v ustálených frázích.¹⁰⁹ Z části jsou slangová slova přejata z angličtiny (např. *make a rhyme*, *get a rhythm*, *old school*), z části jsou vytvořena českými hiphopery (např. *koláče* – gramofony, *skateboard* – fošna, *mikrofon* – knedlík).

Pro analýzu jsem zvolila úryvek rapového textu skladby *Praha*,¹¹⁰ který se stal hitem české hiphopové scény. Jeho autorem je MC Vladimír 518 z respektované crew Penerů strýčka Homeboye (PSH). Skladba vyšla v roce 2001 jako součást alba *Repertoár*.

*Vidím okna, tramvaj a domy
Lidi co chodí, co bojí se sami
Práva pro auta, tím všichni pro šed'
Každej to vidí, jen málokdo řek'
Že střeoevropský a střeočeský
Příběhy pražský, totiž smíchovský
Světla co svítí do očí co chvíli, co krok
[...]
Zdravim všechny svý kámoše z Prahy
Mám vás rád, jsme stejnej tým a to mě baví
Milujem' tohle město, je to náš domov
Přesto, že spousta chyb, snad naše slovo naděje je
Slyším ulici a hlasy tam dole*

¹⁰⁷ HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. s. 140.

¹⁰⁸ LÉVI-STRAUSS, C. *The Elementary Structures of Kinship*. London: Eyre&Spottiswood, 1969. Podle HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. s. 140.

¹⁰⁹ BENEŠ, P. *Poetika a kulturní identita českého hip hopu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Bakalářská práce. s. 15.

¹¹⁰ Vladimír 518. *Praha*. [online]. Dostupné z: <http://www.karaokearty.cz/texty-pisni/psh/praha-18936> [cit. 31.3.2015].

*Píšu svůj text, co slyšíš teď ty
Nebudeš sám, jsme spolu, beat pomáhá žít
Co svět, co iluze, na stěnách hledám hit
A tak to nebude, špinavý těsto nejde prát
A tak to nebude, jen to město nejde spát
Když někdo kouká z okna není fízl, ale král
Praha – tyhle ulice navždy v srdci budu mít
Praha – neznáme pravdu, přesto dopředu chci jít
Praha – možná, že v iluzi, přesto nepřestanu snít
Praha – smíchovský třetí patro, vychutnám si klid*

Jak už z názvu skladby *Praha* vyplývá, hlavním tématem textu je *město*. Autor popisuje realitu života ve městě (např. výrazy „auta“ a „šed“). Popisuje lokalitu, ve které bydlí. V úryvku se projevuje určité rozmlžení významů – např. není jasné, zda se lidé bojí „práv pro auta“ nebo zda „práva pro auta“ lidé tolerují, a tím hlasují pro šed. Nebo není zřejmé, co je myšleno větou „špinavý těsto nejde prát“. Dále v textu autor dává najevo pocit *sounáležitosti* se „svým“ místem a svou crew: „Zdravím všechny své kámoše z Prahy. Mám vás rád, jsme stejnej tým a to mě baví. Milujem' tohle město, je to náš domov.“ Navazuje adorací *hip hopu*, díky kterému má svou crew a není sám a který mu zpříjemňuje život a pomáhá překonávat různé překážky: „Nebudeš sám, jsme spolu. Beat pomáhá žít.“ V tomto textu lze vysledovat hodnoty: *popis reality, městské prostředí, sounáležitost* s rappera se svou crew a *hip hop*.

4.2.5 Hodnoty, normy a postoje charakteristické pro subkulturu hip hop

Dřív než přistoupím k analýze hodnot, norem a postojů v současné české hiphopové subkultuře, je vhodné se ještě vrátit k tomu, v jakých poměrech hip hop vznikal v USA. Pro Triciu Rose, autorku první hloubkové sociologické analýzy americké hiphopové subkultury, představuje hip hop v období jeho počátků kulturní formu spojenou s marginalizací afroamerických a afrokaribských přistěhovalců

z velkých amerických měst, kteří tak protestují proti útlaku většinové společnosti.¹¹¹ Hip hop byl reakcí na společenské odcizení, na problémy s nezaměstnaností, policejní diskriminací, se společenskou či ekonomickou izolací. Hiphopová subkultura představovala zdroj alternativní konstrukce identity a společenského statusu.

Nabízí se otázka, jak se mohl hip hop přenést do českého prostředí, do naprosto odlišného kulturního rámce. Český rap nemůže narážet na problémy objevující se v textech amerických rapperů, které u nás vůbec neexistují. Nelze přebírat ani líčení každodenní reality, zahrnující např. války pouličních gangů. Český hip hop musel převzít pouze prvky, které zapadají i do českého kulturního rámce. Pokud by to neudělal, nesplňoval by požadavek autenticity.

Hlavním východiskem českého hip hopu se stal vztah k *městskému prostoru*. Jak už bylo řečeno výše, hiphopová subkultura je těsně spjata s městským prostředím. Kulturní formu hip hopu lze popsat jako strategii přežití minority v městském prostoru.¹¹² Jednotlivé formy uměleckého vyjádření typické pro hip hop – graffiti, breakdance, rap a DJing – jsou metody kreativní rezistence. Například graffiti vymezuje prostorová teritoria v městské „džungli“, vytváří alternativní mapy. I v rapu jde o vymezení určitých hranic – obsahem rapu je obvykle vychloubání, ponižování protivníka, vyjádření autenticity nebo zaznamenání společenské či rasové nespravedlnosti. Slovy hudebního publicisty Karla Veselého, který se hip hopu dlouhodobě věnuje, se „vždy jedná o vytváření symbolických hranic v opozici proti těm, které jsou dané.“¹¹³

V textech českého rapu se stejně jako v americkém uplatňuje *kritický popis reality*. Původními tématy amerického hip hopu byla sociální nerovnost a rasová diskriminace. V českém prostředí je popisována realita života v českém městě. Život na sídlištích, drogy, mediální manipulace, konzumní život, politika.

Pro hiphopery je důležitý pocit *sounáležitosti* se „svým“ místem – s městem, popř. jeho částí. V rozhovoru pro Rock&Pop to vysvětluje MC Vladimír 518 následovně: „Mluvíš za své město. To je princip hip hopu. [...] Konkrétně graffiti.

¹¹¹ ROSE, T. *Black Noise: Rap music and Black Culture in Contemporary America*. Middle-town: Wesleyan University Press, 1994. Podle ORAVCOVÁ, A. *Underground českého hip hopu*. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 126.

¹¹² VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. s. 262.

¹¹³ VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. s. 262.

Někdo něco vymyslí, ty to absorbuješ a bereš za svý. Nestojíme ale proti nikomu, je to soupeření, ale hrozně příjemný.“¹¹⁴

Poslední věta z citace MC Wladimira 518 odkazuje zároveň k další hodnotě typické pro hip-hopovou subkulturu – k důrazu na *soutěživost a konfrontaci*. Soutěží se ve všech oblastech hip hopu – kdo bude lepší MC při freestyle battle v rapu, kdo bude mít víc tagů, originálnější zpracované tagy nebo tagy na významnějších místech v oblasti graffiti, kdo bude lepší při konfrontaci dvou tanečnicků breakdance. Ken Gelder hovoří o hip hopu jako o „nikdy nekončícím boji o postavení, prestiž a vzájemné uctívání, které jsou stále v procesu formování a nikdy jich nebude plně dosaženo.“¹¹⁵

Vidím v tomto rysu hip hopu odraz ulic amerických ghett, kde silnější přežije, resp. může si dělat nárok na území. Ještě hlouběji pak v urážení protivníka při afrických dozens. Vždy je potřeba dát okolí najevo, že „já sem někdo“, *prosadit vlastní ego*. Ať už je to díky vyzdvihování svých kvalit nebo zastrašování či zesměšňování protivníka.

O otázku vlastního ega jde i při tvorbě graffiti, když si uvědomíme, že devadesát procent graffiti je více či méně originálně vyvedený autorův podpis. Pomocí tvorby graffiti se jedinec snaží získat uznání v subkultuře a dokázat si své schopnosti. Existuje více faktorů, které mají vliv na prestiž jednotlivého provedení graffiti nebo writera. Navíc se důležitost různých faktorů v průběhu doby měnila. Rozhodně je jedním z faktorů kvantita graffiti, mít jich co nejvíc a „být tak co nejvíc vidět“. Dalším faktorem je samozřejmě i kvalita provedení graffiti, originalita a inovativnost. Posledním faktorem je míra nebezpečí, které musí autor podstoupit, aby graffiti realizoval (např. na obtížně přístupném místě, na frekventovaném místě nebo na místě, kde jsou kamery – vzhledem k represi). S tvorbou graffiti tedy úzce souvisí i faktor *nebezpečí a adrenalinu*.

V hip hopu je důležitou hodnotou *svoboda*. Jasně se projevuje je v požadavku svobodně se vyjádřit, někdy dost kontroverzním způsobem, jako je tomu u graffiti nebo v rapu, který si často nebere žádné servítky.

V otázce *vztahu ke komerci* je česká hip-hopová subkultura rozdělena na dva tábory. V hip hopu je mainstreamová část subkultury chápána jako výše postavená než

¹¹⁴ NANORU, M. Ambice v rapový muzice. *Rock&Pop*, 2001, roč. 12, č.11. ISSN 0862-7533. s. 33-35.

¹¹⁵ GELDER, K. (ed.). *Subcultures – volume 3*. London: Routledge, 2007. Podle KUČEROVÁ, M. *Městská subkultura hip hop v českém a evropském kontextu*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2012. Bakalářská práce. s. 22.

underground.¹¹⁶ Jsou to umělci, kteří jsou nejvíc vidět, prodávají alba a těží z komerční úspěšnosti stylu. Patří sem ti, kteří s hip hopem u nás začali, elita. Underground je v hiphopové subkultuře chápán jako část scény, která se drží kořenů, a vidí komerci jako zdroj úpadku subkultury. Paradoxně, kdyby se dotazovaným hiphoperům ve výzkumu Anny Oravcové podařilo proniknout do mainstreamu, nevidilo by jim se prosadit a být komerčně úspěšní. Pevnou hranici mezi undergroundem a mainstreamem určit nelze. V hiphopové subkultuře se rozlišují různé stupně komerce – hiphoperům nevádí svou hudbu prodat, ale vadí jim zaprodat se.

Mainstreamová část dnešní české hiphopové subkultury se po vzoru zahraničních rapperů vyznačuje také důrazem na *konzum*. Předvádí se v drahém značkovém oblečení, navštěvuje luxusní kluby.¹¹⁷ Karel Veselý popisuje hip hop jako „radostně přitakávající materialistickému hédonismu společnosti pozdního kapitalismu.“¹¹⁸

Na tomto místě by bylo užitečné podívat se opět do historie, do období počátků hip hopu v USA, protože zde dle mého názoru leží zdůvodnění těchto postojů ke konzumu a komerci v hiphopové subkultuře. Všeobecně přijímané hodnoty americké střední třídy byly pracovitost, prozíravost (ve smyslu „můžou přijít horší zítřky“) a šetrnost.¹¹⁹ V rozporu s tím, v hiphopu byla drahá auta a šperky symboly statusu a noci prohýřené v klubech standardem. Rapové hvězdy dávaly na rozdíl od většinové společnosti přednost okamžitému výdělku před dlouhodobou pílí. Jako vzor v tomto ohledu sloužila rapperům autobiografie Malcolma X, který představil svou vlastní verzi tzv. amerického snu – Malcolmova cesta k úspěchu vedla přes krádeže a prodej drog. Obdobně si zkrátili cestu k úspěchu rappeři, kteří „zbohatli prodáváním příběhů své chudoby“. Sociální znevýhodnění se stalo klíčem jejich úspěchu. Typickou cestou popisovanou v autobiografických textech rapperů bylo od prodeje drog k prodeji hudebních alb. Mít komerční úspěch v hip hopu představovalo cestu z ghetta.

I když realita v České republice je jiná než v černošských ghettech, lákavá představa vydělávat si něčím, co člověka navíc baví, se zde také ujala. Je však třeba říct, že v raném období českého hip hopu byl konzum a komerce v subkultuře odmítán.

¹¹⁶ ORAVCOVÁ, A. Underground českého hip hopu. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 138, 139, 212.

¹¹⁷ KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 212.

¹¹⁸ VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. s. 76.

¹¹⁹ HESS, M. *Is hip hop dead?: the past, present and future of America's most wanted music*. 1. vyd. Westport: Praeger Publishers: 2007. ISBN 978-0-275-99461-7. s. 7, 8, 46.

Komerční alba často nenaplnují požadavek *authenticity*, protože „dobře vytvořená iluze prodává snad ještě lépe, než autenticita“.¹²⁰ Heslem rapu bylo od jeho počátků „Keep it real“, vyjadřující požadavek na maximální realističnost, mluvit o věcech tak, jak skutečně jsou. S autenticitou souvisí i to, že rapper si text, který přednáší, zároveň sám píše. Je třeba prezentovat vlastní identitu, být sám sebou.

V hip-hopu hrají velmi důležitou roli přátelské vazby, které jsou stavěny na úrovni rodinných.¹²¹ Hiphopeři mluví často o „rodině“, ale myslí svou partu kamarádů, svou crew. Příslušnost k určitému kolektivu, *sounáležitost* se svou crew, se často vyskytuje i v rapových textech. Odráží se zde teorie nových kmenů Michela Maffesoliho, popsána v předešlé kapitole.

Hip hop je mezi členy subkultury významnou hodnotou sám o sobě. V průzkumu Anny Oravcové ji respondenti stavěli vesměs na první místo.¹²² Hip hop je pro ně životní styl, jaký žijí. Projevuje se zde pravděpodobně fakt, že hip hop je komplexnější než jiné hudební subkultury, protože je založen na více elementech, než jen na hudebním. Hiphopeři jejich kulturou opravdu žijí každý den, nejedná se pouze o víkendové koncerty či party, jako v případě jiných subkultur. Hip hop je pro ně způsob vyjádření a seberealizace. Láska k hip hopu jako takovému se promítá i v tématech mnoha hip-hopových textů.

¹²⁰ VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. s. 379.

¹²¹ ORAVCOVÁ, A. Underground českého hip hopu. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 144.

¹²² Tamtéž: s. 143.

4.3 Freetekno

„Tohle je dunící a blikající peklo zkrížený s nějakou hodně vzdálenou planetou. Ten pocit první freeparty bych mohl kdykoliv znovu přivolat, i když už se všechny jeho původně jedinečný atributy dávno staly rutinní záležitostí. Úžas násobenej vědomím, že tady na tom prostoru funguje něco, co nefunguje snad nikde jinde. Kyselinový (bez)vědomí, že tohle z řetězu utržený, elektronický mejdanový maratonství („on top non stop“) jen tak neskončí. Všechno společně (světla, hudba, podivný technoauta, přírodní kulisy) pracovalo na jediný věci, přesvědčit tě, že zrovna tady a zrovna teď je všechno jinak, než to znáš.“

Pat&Mat, Kmeny – freetekno

„Budoucnost freetekna vidím růžově. Až se rozpadne Evropská unie, zhrouteš světový trhy, vypukne panika, sociální nepokoje a svět se ocitne v naprostém chaosu, tak máme know-how, jak to přežít, a ještě se u toho pobavit. Takovej malej technařskej survival kit.“

SGX, Kmeny – freetekno

4.3.1 Hudební styl freetekno

Freetekno je jedním ze stylů elektronické hudby, souhrnně nazývané techno. Podstatou techna je repetitivní rytmus, opakování určité hudební jednotky. Techno se skládá z celých melodických vrstev s výraznou basovou linkou.¹²³ Tyto vrstvy jsou vytvářeny pomocí analogových hudebních nástrojů a syntetizátorů. Zpěvová linka se v technu většinou nevyskytuje vůbec. Tempo se pohybuje v rozmezí cca 120 – 220 bpm (beats per minute – počet úderů za minutu), v závislosti na stylu techna.

Freetekno je tvrdší, undergroundový styl techna. S freeteknem se pojí specifický způsob pořádání hudebních akcí, nazývaných freeparty, zkráceně party. Základní význam slova free v angličtině znamená *volný, svobodný a bezplatný*. Všechny uvedené významy vystihují charakter freeparty. Freeparty nemá žádný přesně určený čas konání „od – do“ (u letních akcí zpravidla celý víkend, popř. prodloužený víkend), u letních open-air parties¹²⁴ se nevybírání žádné vstupné, neexistuje zde nic jako ochranka ani žádné omezení, že by si s sebou návštěvník nemohl něco přinést, jak je to běžné

¹²³ SAUNDERS, N. *Extáze a techno scéna*. 1. vyd. Brno: Jota, 1996. ISBN: 80-85617-93-5. s. 196-197.

¹²⁴ Open-air party je party v přírodě, pod širým nebem. Open-air party se pořádají od jara do podzimu, v zimě jsou alternativou party pořádané ve starých továrních halách nebo třeba vojenských bunkrech.

například u komerčních festivalů. Rozestavení soundsystémů v místě freeparty nemá žádnou organizaci. Slovo free jednoznačně odkazuje k hodnotě *svobody*.

Z důvodu policejní represe se v posledních letech drtivá většina parties na území České republiky pořádá legálně, tzn. na pozemku řádně pronajatém a jsou dopředu ohlášené. V dřívějších letech se freeparty pořádaly většinou ilegálně, bez zmíněných formalit. Organizace byla taková, že z letáček se účastníci dozvěděli číslo infolinky, na které byl později namluven vzkaz, jak se dostat k místu party. Infolinka se zprovoznila, jakmile byli organizátoři připraveni na místě a party mohla začít.

Freeparty jsou pořádány tzv. soundsystémy, což jsou skupiny osob vlastních zvukovou aparaturu (reproduktory, zesilovače aj.) a dodávky pro jejich přemístování na místo party. Soundsystémy obvykle na party provozují své bary, výdělek slouží k pokrytí nákladů spojených s party, popř. k dalšímu rozvoji soundsystému – např. k nákupu nových reproduktorů. Elektrická energie je v místech bez elektrické sítě zajišťována pomocí naftového agregátu. Typická hudební produkce na party má podobu jednolitého nepřerušovaného pásma hudby, kterou míchá DJ (Disc Jockey) z vinylových desek za pomoci gramofonů a mixážního pultu. Další možností produkce hudby je tzv. liveset – hudba vzniká v reálném čase z jednotlivých přístrojů – automatického bubeníka, syntetizátoru, sampleru aj. Na freetekno scéně jsou DJové na rozdíl od ostatních stylů techna většinou anonymní, zvuk mají jména soundsystémů.

V létě se konají i tzv. teknivaly, velké freeparty, na kterých se sjedou až desítky soundsystémů, často i zahraničních. V České republice to byl zejména CzechTek, pořádaný do roku 2006 (viz. níže).

4.3.2 Historie

Techno vzniklo v osmdesátých letech 20. století v americkém Detroitu. Opravdový boom ale nastal až na přelomu 80. a 90. let, kdy se dostalo do Evropy, konkrétně do Velké Británie. Zrodil se zde fenomén taneční scény, nazývaný rave.¹²⁵ Rave se postupně prolнул s travellery¹²⁶, společně cestovali a pořádali rave party. Období těchto prvních svobodných rave party vyvrcholilo roku 1992 na akci

¹²⁵ SAUNDERS, N. *Extáze a techno scéna*. s.163-164.

¹²⁶ Travelleri jsou novodobí nomádi, kočovníci cestující ve svých dodávkách. Nomádství (kočovnictví) je jejich způsob života.

v Castlemortonu, které se podle odhadů zúčastnilo až 40 000 lidí. Akce neunikla pozornosti médií, byla vykreslena ve velmi negativním světle. Reakce politiků na sebe nenechala dlouho čekat. V roce 1994 byl přijat zákon Criminal Justice Act, znemožňující pořádání ilegálních party. Přijetí tohoto zákona mělo pro rave scénu tři důsledky. Jednak se příznivci ravy stáhli zpět do legálních prostor a klubů. Dalším důsledkem byla emigrace soundsystémů do zahraničí (mj. do České republiky). Posledním důsledkem bylo zpolitizování části scény, některé soundsystémy byly odhodlány pořádat ještě větší a kvalitnější party.

Pro českou freetekno scénu je klíčový rok 1994, kdy do Čech přijíždějí první soundsystémy – Spiral Tribe a Mutoid Waste Company.¹²⁷ Uspořádali zde první freeparty u Hostomic, která položila základ pro budoucí CzechTek. Vznikají první české soundsystémy – Direct Drive, Technical Support, Mayapur a nejpočetnější Cirkus Alien, který sídlil na squatě Ladronka. Česká scéna se začala rozrůstat, zpočátku bez většího zájmu médií a policie. Kolem roku 2000 se situace mění, média se o technivaly aktivně zajímají a zejm. komerční televizní stanice prezentují freeparty v negativním světle. Počet návštěvníků CzechTeku se rok od roku zvyšoval, v roce 2003 některé odhady hovoří až o 40 000 lidí.¹²⁸

Dalším zlomovým bodem českého freetekna je rok 2005, kdy proběhl policejní zásah proti účastníkům CzechTeku. Tato událost se stala na čas celospolečenským tématem. V roce 2006 se konal zatím poslední CzechTek na louce ve vojenském prostoru, pronajaté Armádou ČR, za dozoru vojáků a policie. Vzhledem k nabalování pro komunitu negativních jevů v důsledku velké medializace a odklonu od původních ideálů freetekna se soundsystémy rozhodly v tradici CzechTeku dále nepokračovat.

4.3.3 Vizuální styl

Oblečení členů freetekno subkultury podporuje ideu *obyčejnosti, spontánnosti, neupravenosti*.¹²⁹ Nosí se hlavně to, co je praktické a pohodlné: triko, volné kalhoty,

¹²⁷ PAVLEČEK, L. (a kol.) *Techno rebelové: Vznik techno scény a její vliv na českou alternativní kulturu* [online] (2005, 21.8.). Dostupné z: <http://zpravodajstvi.ecn.cz/?x=467245> [cit. 25.3.2015].

¹²⁸ SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 88.

¹²⁹ NANORU, M. CzechTek: symbolická válka. *Mladá Fronta Dnes*, příloha *Kavárna*, 8.11.2005, ISSN 1210-1168. s. EI, EIII.

kšiltovky, tmavé barvy. To vše jsou prvky konotující *maskulinitu*. Oblečení většiny účastníků freeparty nezáří novotou. Naopak, vyjadřuje buď přímo zažívanou materiální chudobu, nebo výraz sympatie s ní a *odmítnutí hodnot střední třídy*, tedy slušnosti, úpravnosti, koloběhu práce a spotřeby. Nošení obnošeného oblečení může být vyjádřením snahy redukovat nákup zboží a tedy *odmítnutí hodnoty konzumu*. Nenosí se zdobnost, ale *minimalismus*. Typické subkulturní oblečení (trika a mikiny s potiskem) vzniká na základě *principu DIY* technikou sítotisku, často je tvořeno přímo soundsystémem a prodáváno na baru. Oblíbeným účesem jsou dredy nebo vlasy jen na temeni. Těla se zdobí tetováním a piercingem.

Co se týče vizuální stránky freeparty, prostor bývá ozdoben různými dekoracemi a plachtami s obrázky. Atmosféru v noci dotvářejí stroboskopy, barevná světla, lasery a plátna, na která se z projektorů promítají tzv. projekce. O projekci se stará VJ (Video Jockey), který na počítači vytváří pohyblivé animace a ty se promítají na plátno jako doprovod hudby.

Motivy, používané na potiscích oblečení, na výzdobu prostoru party a na letáčích s informacemi o budoucích party, mívají *futuristickou* nebo *kybernetickou* tematiku, např. roboty nebo mimozemšťany. Dál se používají symboly se specifickým významem pro subkulturu (číslo 23 a spirála – ze znaku Spiral Tribe). Využívají se i geometrické obrazce vyvolávající optické klamy. Oblíbená je minimalistická kombinace černé a bílé.

4.3.4 Jazyk

Vytkla jsem si v plánu této kapitoly ilustrovat na ukázkách textů písní jazyk subkultur a sledovat, jaké se v nich odrážejí hodnoty, normy a postoje. Jelikož u freetekna nemůže být o textech písní vůbec řeč, protože se tam nevyskytují ani písně, ani texty, zvolila jsem jako náhradu manifest, který dle mého názoru vystihuje slovy nejen subkulturu freetekno, ale i samotnou hudbu freetekno. Jedná se o manifest soundsystému Spiral Tribe, díky němuž se dostalo freetekno do České republiky:¹³⁰

¹³⁰ *Manifest Spiral Tribe* [online]. Dostupné z: <http://www.t0.or.at/spiral23/spiral.htm>. [cit. 25.3.2015].

*Jediným způsobem pokroku je růst.
Jediným způsobem růstu je překračování hranic toho,
co známe, do nezmapovaných území neznáma.
Neznámé je jediným zdrojem nového vědění.*

*Systémy zajišťující náš život na této planetě jsou organické.
Pro regeneraci buněčných stěn je třeba dělit a násobit.*

*Staré hranice padají, odvěké pilíře se hroučí
a nové struktury povstávají na jejich místě.
Jedna generace dává život následující.
Staré dává vzniknout novému.*

Žijeme v momentu neustálého přechodu, propojujícího minulost, přítomnost a budoucnost.

*Naším posláním je objevovat neustále se posouvající horizont.
Neustále ustavovat nové rozměry a prozkoumávat a upevňovat každý nově dosažený stupeň
poznání.*

*Naším cílem je zničit netečnost, která je zodpovědná za zánik životní síly na naší planetě.
Naším záměrem je probudit lidi a národy.
Je čas probudit naši planetu!*

*Tato pokroková party, využívající nejmodernější digitální technologie,
zkombinované s organickými životními systémy, má sílu mohutně otřást lidskými smysly a tak
poskytnout chybějící kousek energie, potřebný pro kvantový skok z pozemského do
mimozemského vědomí.*

Manifest je laděn velmi *futuristicky*, což koresponduje se zaměřeností freetekna na *technologie*. Manifest vyzývá k neustálému objevování nového a posouvání hranic lidského vědění. Člověk ani svět by neměl stagnovat, ale neustále se posouvat a vyvíjet. Manifest nabádá k odmítnutí pasivity a chce probudit lidi z letargie – freetekno chce nahradit pasivitu *aktivním přístupem DIY*. Spiral Tribe nabízí jako cestu pokroku freetekno, ve kterém dochází k *propojení technologií s živými organismy*. Na úrovni tvorby hudby je kromě technologie potřeba lidské vědomí, které dává hudbě vzniknout.

Na úrovni party se hudba prolíná s lidskými těly ve víru tance a až v tomto propojeném celku naplňuje svůj účel. V posledním odstavci manifest odkazuje k poznatkům kvantové fyziky, když mluví o „skoku do mimozemského vědomí“ – promítá se zde hodnota *spirituality*.

Manifest vystihuje i freetekno hudbu samotnou – je *futuristická*, založená na *technologiích*, neustále v pohybu, ve vývoji, nezastaví se. Ale smysl jí dá až spojení s živým organismem, s posluchačem.

4.3.5 Hodnoty, normy a postoje charakteristické pro subkulturu freetekno

Jak bylo popsáno výše, subkultura freetekno má kořeny v *travellerství* (které bylo ovlivněno hnutím hippies). Od svého počátku se prolínala také s prostředím anarchistických punkerů a squatterů.

Na freeparties může být pohlíženo jako na dočasné autonomní zóny dle konceptu Hakima Beye.¹³¹ Podle Beye je anarchie jako celospolečenská změna nerealizovatelná. Lidé by měli usilovat o osvobození alespoň dočasně na určitém místě – tady a teď. Vytvořit si místa, kde se dá skrýt před pohledem a kontrolou moci. Autonomní zóna existuje sama pro sebe jako prostor, který není pozorován. Jakmile je zpozorována (např. médií), měla by zaniknout a vzniknout zase jinde.

Autonomie znamená nezávislost na vnějším okolí.¹³² Nejde o konfrontaci s vnějškem. Jako subverzní postoj lze označit v určitém úhlu pohledu ignoraci okolního světa. Ale nejde o žádný přímý konflikt. To přesně vystihuje podstatu freetekna – neusiluje o protest a společenskou změnu, ale o alternativu. Chce mít prostor *svobodně* si dělat věci po svém, jinak.

V souladu s požadavkem nezávislosti je hlavním principem fungování freetekno subkultury *DIY* (Do It Yourself – udělej si sám). Navazuje tím na subkulturu punk, která s myšlenkou *DIY* přišla v sedmdesátých letech. Jde v ní o aktivní přístup ke světu a odmítnutí *konzumního pasivního stylu života*. Nekupovat věci hotové, ale vytvářet si je sám. Být kreativní a dělat věci po svém. Být soběstačný.

¹³¹ BEY, H. *The Temporary Autonomous Zone* [online]. Dostupné z: http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html [cit. 25.3.2015].

¹³² SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 89.

Vyjádřením principu DIY je celá freeparty. Nejprve musí člověk projevit aktivitu, aby se na freeparty dostal, protože bývá pořádána v odlehlejších končinách. Pokud není vybaven GPS, oříškem je často party vůbec najít. Lidé od soundsystému si vše sami přivezou, postaví a zapojí (stěnu z reproduktorů, zázemí, bar). Je zde prostor pro neomezenou kreativitu v oblasti výzdoby místa party různými dekoracemi. DJové tvoří hudbu, která vzniká zcela mimo vliv velkých komerčních vydavatelství. VJové vytvářejí animace. Kdo chce, může v průběhu party předvést vystoupení např. s fireshow (představení s ohněm). Některé zahraniční soundsystémy se zaměřují i na oblast divadla, komediantství nebo alternativního umění. Všech účastníků party se týká nepsané pravidlo, že každý by se měl podílet na úklidu po party, minimálně v okolí svého stanoviště. Místo by měl opouštět ve stavu, ve kterém bylo, když přijel. Lidé nejsou k těmto aktivitám motivováni ziskem, ale uspokojením z toho, co vytvořili. Dělají to pro radost sebe a ostatních, bez nároku na jakoukoli finanční odměnu.

Nekomerčnost je základním pravidlem freetekno scény. Na open-air party je vstup vždy zdarma a nikdo, kdo se na přípravě party podílí, nedostává žádný honorář (DJ, VJ, obsluha baru atd.). V případě party v zimě v uzavřených prostorách se vstup vybírá, slouží k pokrytí nákladů spojených s pronájmem prostoru. Na některé halové party se dokonce zvou DJové za honorář, tyto party ale také rozdělují scénu a mnozí je považují za nežádoucí. Nějaký výdělek z baru však soundsystémům samozřejmě plyne, to je tolerováno, protože zisk se použije k obnově, příp. rozšíření soundsystému. Naopak nulová tolerance je vůči lidem mimo scénu, kteří by chtěli na party vydělávat, jak se to dělo např. na posledních ročnících CzechTeku.

Potřebu autonomie a DIY vystihuje ideál *nomádství*, který freetekno subkulturu provází už od jejího vzniku.¹³³ Z prostředí travellerů subkultura vzešla. Nomádství jako způsob života v pohybu implikuje *odmítnutí konzumu*, protože není kde hromadit věci. Skromnost je nutností. V rámci současné české freetekno scény se ideál nomádství materializuje většinou pouze v podobě cesty na víkendovou party. Mnoho účastníků přijíždí dodávkami – po dobu party svými dočasnými domovy – na místo, které na několik dní změní svou přítomností a pak ho zase opustí, aby se do něj často už nikdy nevrátili. V letních měsících se některé soundsystémy a členové subkultury stávají

¹³³ SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 90.

nomády alespoň na čas v rámci letní dovolené, kdy třeba na měsíc vyjedou svými dodávkami do zahraničí, se zastávkami na zahraničních technivalech.

S freeparty i nomádstvím souvisí představa *dobrodružství*.¹³⁴ Hlavně v případě ilegálních party, kdy se člověk dozví až na poslední chvíli, kam má jet. I v případě legálních party je ale třeba absolvovat cestu na party do odlehlých končin a její hledání mezi loukami a lesy s nejistým výsledkem. Respondent ve výzkumu uvedl, že se vydal několikrát v životě na místo, kde se měla konat party, ale nic tam nebylo. Slačálek poznamenává, že ústupem ilegálních party v důsledku represe přichází subkultura o tento svůj významný prvek.

Projev freetekno subkultury koresponduje s Maffesoliho konceptem neo-tribalismu. Podobně jako hipopeři prezentují vztah ke své crew, stejně tak členové soundsystémů obvykle popisují, že lidé ze soundsystému jsou jejich druhá rodina. Důležitou hodnotou v subkultuře freetekno je *komunita*, poskytující pocit *sounáležitosti*.¹³⁵ I během freeparty je důležitý sdílený pocit blízkosti a vzájemného respektu. Je *odmítána jakákoli forma agrese*. I tanec na party, který je velmi individualizovaný, cítí účastníci jako kolektivní. I když každý tančí sám, tak dohromady „všichni tančí spolu“.

Pro subkulturu freetekno je významnou hodnotou *technologie*. Projevuje se nejen v samotné podstatě hudby freetekno, tvořené výhradně pomocí techniky, v oblíbených vizuálních dekoracích s kybernetickou tematikou, ale i v informačních technologiích, díky kterým je subkultura freetekno propojena. V internetových diskuzích (nebo v současnosti už i na facebooku) se zveřejňují informace o plánovaných party, hodnotí proběhlé party a vedou se diskuze o subkultuře obecně. Pomocí internetu je udržován kontakt mezi lidmi v rámci subkultury mimo dobu party. Dle Ondřeje Slačálka má internet hlavní význam pro formulaci hodnot a vymáhání pravidel v subkultuře freetekno a zajišťuje každodenní kontakt s hodnotami a děním v subkultuře.¹³⁶ Často jsou zde někteří pranýřováni za jednání, které je dle ostatních neslučitelné s hodnotami a normami subkultury (např. agrese nebo pořádání megalomanských party, které vedou k masovosti). Ve virtuálním prostoru se odehrává velká část produkce subkulturní identity mimo party. Internet představuje most mezi běžným každodenním životem a

¹³⁴ SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 96.

¹³⁵ Tamtéž: s. 94.

¹³⁶ Tamtéž: s. 96-98.

vytržením v podobě freeparty. Kromě internetu se jiná média v subkultuře v podstatě nevyskytují. Slovo je přítomné jen na letácích, příp. heslech, hlavní roli má zvuk a obraz.

Freetekno má ale vztah i k *přírodě*. Freeparty se pořádají na místech v přírodě, mladí lidé z města se tak dostanou na několik dní do přírody. Ve freeteknu se *příroda spojuje s technologií*. Kombinace organických a anorganických prvků je podstatou řady artefaktů, např. lidská těla modelovaná z technologických materiálů.¹³⁷ Nebo analogie sítě internetu se sítí neuronů v lidském těle, zobrazovaná v různých animacích.

Freetekno subkulturou se prolíná určitá *spiritualita*. Hudba bývá srovnávána s rytmickým bubnováním šamanů a umožňuje dostat se do transu. Pomáhají tomu i stroboskopy a některým i různé drogy. Freeparty jsou považovány za návrat do psychedelických šamanských rituálů primitivních společností.¹³⁸ Lidé se společně sejdou na určitém místě, sdílejí zážitek z party a tím alespoň na chvíli opět zakusí v postmoderní společnosti dávno zapomenutý pocit solidarity, jednoty a pospolitosti. V kolektivním zážitku jsou rozpouštěny hranice ega. I v dnešní době se na našem území pořádají významné freeparty u příležitosti pohanských svátků, jako je pálení čarodějnic nebo slunovrat.

Freeparty je však hlavně a především zábava. Freeparty je kolektivní podobou *hédonismu*, a to extrémního – trvání několik dní v kuse, nepřetržitá hlasitá hudba, někteří zážitek stupňují navíc ještě drogami. Jan Keller vyslovil názor, že subkultura freetekno nestojí v opozici vůči oficiální kultuře, nemá politické požadavky, ale chce se jen bavit a nezaslouží si proto být označována za alternativní kulturu.¹³⁹ S celou společností je propojena prioritou zábavy a konzumu.

V charakteru hudebního stylu freetekno (strojový úder opakující se třeba 180krát za minutu) se odráží další hodnota subkultury – *rovnostářství*.¹⁴⁰ Hudba se hraje v nepřetržitém toku, neexistuje v ní žádný začátek, střed a konec. Kdokoli může kdykoli svobodně vstoupit a vystoupit, aniž by o cokoli přišel. Hranice mezi DJ a „posluchači“

¹³⁷ SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 91.

¹³⁸ NĚMEC, J. *CzechTek 03: One Tribe, One Vibe* [online] (2003, 31.7.). Dostupné z: <http://www.blisty.cz/art/14905.html> [cit. 25.3.2015].

¹³⁹ KELLER, J. *Systémový underground* [online] (2005, 1.9.). Dostupné z: <http://www.darius.cz/jankeller/cl34.html> [cit. 25.3.2015].

¹⁴⁰ NANORU, M. *CzechTek: symbolická válka*. *Mladá Fronta Dnes*, příloha *Kavárna*, 8.11.2005, ISSN 1210-1168. s. EI, EIII.

téměř neexistuje. Freetekno odmítá kult DJ, jak je tomu u komerčních party, kde DJ shlíží na tanečníky z vyvýšeného pódia. Na freeparty většinou není vůbec vidět – hraje schovaný za stěnou z reproduktorů.

Ve freetekno subkultuře se setkávají lidé z různých sociálních prostředí – sociální rozdíly se zde stírají, subkultura je otevřená všem, kdo se ztotožňuje s jejími hodnotami.¹⁴¹ Na freeparty se setkávají lidé ze střední třídy s těmi z okraje společnosti, vysokoškoláci s lidmi bez vzdělání, squatteři s manažery.

¹⁴¹ SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 94.

5 ZÁVĚR

Záměrem této práce bylo podívat se na hudební subkultury z pohledu teorie referenční skupiny. V první kapitole jsem teoreticky vymezila koncept referenční skupiny a stručně popsala historii jeho vývoje. Pro další pokračování této práce jsem zvolila pojetí referenční skupiny jako skupiny, do které chce jedinec patřit, aspiruje na členství v ní a snaží se identifikovat s hodnotami, postoji a normami přijímanými v dané skupině. Jedná se o koncept pozitivní normativní referenční skupiny.

V další kapitole jsem teoreticky vymezila pojem hudební subkultury a představila různá pojetí problematiky subkultur: (1) subkulturu jako formu deviance v očích vědců z chicagské školy s důrazem na empirické zkoumání, (2) subkulturu jako reakci na strukturální rozdělení společnosti do tříd a vzdor proti kultuře dominantní třídy s důrazem na výzkum pomocí sémiotické analýzy pohledem vědců z birminghamského CCCS a (3) postmoderní pojetí subkultur. V dalším pokračování této práce jsem na hudební subkulturu pohlížela jako na skupinu, jejíž členové sdílí zálibu v určitém typu hudby a sdílí i určité hodnoty, normy a postoje, charakteristické pro tuto subkulturu. Při zjišťování hodnot subkultur jsem se zabývala i stylem subkultur. Vycházela jsem při tom z teorie CCCS, konkrétně z konceptu homologie, tedy že hodnoty subkultury se odrážejí i v jejím stylu.

V poslední kapitole jsem se zaměřila na hudební subkultury na území České republiky v současné době. Vybrala jsem tři subkultury – punk, hip hop a freetekno – a na základě dostupných zdrojů jsem analyzovala charakteristické hodnoty, postoje a normy, které sdílejí členové daných subkultur. Tím jsem zjistila, s jakými hodnotami, postoji a normami se bude nastávající člen snažit identifikovat v případě, pokud bude daná subkultura jeho referenční skupinou. Nyní shrnu výsledky, ke kterým jsem došla, a porovnáám výsledky všech tří subkultur navzájem.

Pokud se jedinec bude socializovat do subkultury punk, která se stane jeho referenční skupinou, bude přijímat následující hodnoty, postoje a normy: *individualismus, odlišit se, svoboda, nekonformita, provokovat, odmítání společenských konvencí, odmítání konzumu a komerce, autonomie, aktivní přístup „Do It Yourself“, protest proti negativním společenským jevům, odmítání rasismu a nacismu, pozitivní postoj k anarchismu.*

V případě, že se bude sympatizant chtít stát členem subkultury hip hop, tato subkultura se stane jeho referenční skupinou, a tím se jedinec bude identifikovat s těmito hodnotami, postoji a normami: *svoboda, městské prostředí, sounáležitost se svou crew, hip hop, kritický popis reality, autenticita, sebeprosazení, soutěživost, nebezpečí a adrenalin, pozitivní postoj ke konzumu, odmítání rasismu.*

Jestliže bude jedinec aspirovat na členství v subkultuře freetekno a tato subkultura tak bude jeho referenční skupinou, jedinec se identifikuje s následujícími hodnotami, postoji a normami: *svoboda, autonomie, aktivní přístup „Do It Yourself“, odmítání komerce a konzumu, odmítání rasismu a nacismu, odmítání agrese, technologie, příroda, spiritualita, dobrodružství, extrémní hédonismus, rovnostářství.*

Ve všech třech analyzovaných subkulturách je stěžejní hodnotou individuální *svoboda*. Slovy Marty Kolářové, jimiž komentuje výsledky výzkumu subkultur na českém území, členové těchto subkultur chtějí „žít podle svého, nenechat se omezovat z vnějšku a dělat si, co chtějí.“¹⁴² David Muggleton hovoří podobně, subkultury v jeho výzkumu spojuje „důraz na svobodu od pravidel, struktur, kontroly a předpověditelnosti konvenčního životního stylu.“¹⁴³ Já vnímám samu existenci subkultury jako vyjádření nároku na svobodu, nároku na možnost být jiný, odlišovat se, být jaký chce.

Dalším styčným bodem všech analyzovaných subkultur je rovněž důraz na zábavu, užívání si, naplňování osobních zájmů – na *hédonismus*. Ve freeteknu je *hédonismus* doveden do extrémní podoby.

Subkultury punk a freetekno spolu sdílejí mnoho společných hodnot a postojů. Obě *odmítají konzum a komerci*. Obě fungují na *principu DIY*, vyzývajícím k aktivní činnosti a autonomii. V obou subkulturách je oslabována hranice mezi producentem a konzumentem kultury. Hip hop se staví ke konzumu a komerci méně odmítavě. Tento postoj dokládají např. slova MC a DJ Oriona, legendy české hiphopové scény, z rozhovoru pro časopis *Rock&Pop*: „[...] Proč si taky nedopřát. Proč se hezky neoblíknout?“¹⁴⁴ Domnívám se, že tyto postoje hiphopové subkultury souvisí s jejími kořeny, kdy v černošských ghettech v New Yorku byla komerční úspěšnost v hip hopu vnímána jako cesta, jak se dostat pryč z ghetta.¹⁴⁵ Navíc v prostředí nedostatku nejspíš nebyl konzum vnímán jako něco negativního, ale spíš jako nedostižný cíl.

¹⁴² KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 203.

¹⁴³ MUGGLETON, D. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. s. 167.

¹⁴⁴ NANORU, M. Ambice v rapový muzice. *Rock&Pop*, 2001, roč. 12, č.11. ISSN 0862-7533. s. 35.

¹⁴⁵ HESS, M. *Is hip hop dead?: the past, present and future of America's most wanted music*. s. 46.

Punk klade stejně jako freetekno důraz na *autonomii*, na nezávislost na vnějším okolí. Ale na rozdíl od punku nechce freetekno subkultura programově *provokovat*, nestojí o *konfrontaci se společností*. Pohledem teorie Hakima Beye chce freetekno vytvářet dočasné autonomní zóny, mimo společnost. Z toho vyplývá i rozdíl, že punk má zájem o různá *společenská témata* – rasismus, nacismus, homofobie, týrání zvířat nebo válečné konflikty. V některých postojích se ale freetekno subkultura s punkem opět shoduje, např. v *odmítání rasismu a nacismu* a v *kritickém postoji k autoritám*.¹⁴⁶ Co se týče hip hopu, ten je ze své podstaty také anti-rasistický, jelikož se zrodil právě jako reakce na rasovou diskriminaci. Hip hop sdílí s punkem *kritické popisování světa* kolem a zájem o *společenská témata*.

Zaznamenala jsem zajímavý rozdíl ve vztahu jednotlivých subkultur k jejich vizuálnímu stylu v oblasti oblečení. Výroba oblečení punkerů je založena na způsobu DIY, punkeři si své oblečení sami přešívají a vylepšují. Ve freeteknu se DIY způsob výroby oblečení také preferuje (formou potisku sítotiskem). Zatímco freetechnaři se však o svoje oblečení téměř nezajímají, hlavní je, aby splňovalo požadavek pohodlí a praktičnosti (upozorňovat na sebe oblečením dokonce není žádoucí), punkeři si dávají na oblečení záležet a vylepšování a přešívání oblečení může patřit dokonce mezi jejich koníčky. Z mého pohledu důraz na vizuální styl u punkerů vyjadřuje záměr *odlišit se* na první pohled od většiny a potřebu *provokovat* a jít do *konfrontace* se společností. Proto u freetekna, kde provokace a konfrontace není cílem, nemá výrazný vizuální styl takovou důležitost. Taky je možné, že důraz na vylepšování punkerského oblečení vyjadřuje jasné přihlášení se ke kultuře DIY, jejich oblečení ztělesňuje něco jako „reklamu na DIY“. Hiphopeři mají ke svému oblečení stejný vztah jako většinová společnost, tedy založený na *konzumu*.

Hiphopeři se s freetechnaři shodují v tom, že jejich vizuální styl je kódován *maskulinně*. To víceméně koresponduje i s hodnotami těchto subkultur, které jsou kódovány rovněž jako maskulinní – u hip hopu např. *sebeprosazení*, *soutěživost*, *nebezpečí* a *adrenalin*, u freetekna důraz na *technologie* nebo *dobrodružství*. *Aktivní přístup* (ve freeteknu kultura *DIY*) je taktéž kódován jako maskulinní. Východisko teorie homologie se v tomto případě ukázalo jako nosné.

¹⁴⁶ SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. s. 100, 113, 114.

Hiphopeři a freetechnaři sdílejí silný pocit *sounáležitosti s jejich komunitou*, slovy Maffesoliho s jejich kmenem. Tyto vztahy jsou pro ně na stejné úrovni jako rodinné. V punkové subkultuře je větší důraz kladen na *individualismus*. U hip hopu se k sounáležitosti se svou komunitou přidává i důraz na *sounáležitost s místem*, kde hiphoper žije. Tato hodnota souvisí s tím, že je hip hop těsně spjat s *městským prostorem*. Naopak pro freetekno představuje významnou hodnotu i *příroda*, resp. hlavně *spojení přírody a technologie*.

Tato práce dala nahlédnout na problematiku hudebních subkultur z pohledu teorie referenční skupiny. Jsem přesvědčena, že poznatky získané zpracováním této práce v budoucnu využiju ve své pedagogické praxi, protože členové hudebních subkultur bývají nejčastěji právě mladí lidé a adolescenti. Proto je dle mého názoru informovanost a schopnost orientace pedagogických pracovníků v dané problematice důležitá.

6 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

AFFRO. Z jižního Bronxu na Jižní město. *Rock&Pop*, 2001, roč. 12, č.11. ISSN 0862-7533. s. 28-32.

BARKER, Ch. *Slovník kulturních studií*. 1. vyd. Praha: Portál, 2006. ISBN 80-7367-099-2.

BENEŠ, P. *Poetika a kulturní identita českého hip hopu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Bakalářská práce.

BENNETT, A. – KAHN-HARRIS, K. Introduction. In BENNETT, A. – KAHN-HARRIS, K. (eds.) *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. 1. vyd. New York: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-0-333-97712-5.

BEY, H. *The Temporary Autonomous Zone* [online]. Dostupné z: http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html [cit. 25.3.2015].

CARRINGTON, B. – WILSON, B. Dance Nations: Rethinking Youth Subcultural Theory. In BENNETT, A. – KAHN-HARRIS, K. (eds.) *After Subculture: Critical studies in Contemporary Youth Culture*. 1. vyd. New York: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-0-333-97712-5. s. 65-78.

CLARK, D. The Death and Life of Punk, the Last Subculture. In MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (eds.) *The Post-Subcultures Reader*. 4. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-668-8. s. 223-236.

DUFFKOVÁ, J. – URBAN, L. – DUBSKÝ, J. *Sociologie životního stylu*. 1. vyd. Plzeň: Aleš Čeněk, 2008. ISBN 978-80-7380-123-6.

GIDDENS, A. *Sociologie*. 1. vyd. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-124-4.

GORDON, M.M. The concept of the sub-culture and its application. In GELDER, K. *The Subcultures Reader*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-34416-6. s. 46-49.

HALL, S. – JEFFERSON, T. (eds.) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. 2. vyd. London: Routledge, 2006. ISBN 978-0-415-32436-6.

HAYES, N. *Základy sociální psychologie*. 1. vyd. Praha: Portál, 1998. ISBN 80-7178-198-3.

HEBDIGE, D. *Subkultura a styl*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator/Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6.

- HEŘMANSKÝ, M. – NOVOTNÁ, H. Hudební subkultury. In JANEČEK, P. *Folklor atomového věku: Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. 1. vyd. Praha: Národní muzeum, 2011. ISBN 978-80-7036-315-7. s. 89-107.
- HESS, M. *Is hip hop dead?: the past, present and future of America's most wanted music*. 1. vyd. Westport: Praeger Publishers, 2007. ISBN 978-0-275-99461-7.
- HYMAN, H. – SINGER, E. Introduction. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968.
- HYMAN, H. The Psychology of Status. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 147-166.
- CHANEY, D. Fragmented Culture and Subcultures. In BENNET, A. – KAHN-HARRIS, K. (eds.) *After Subculture: Critical studies in Contemporary Youth Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. ISBN 978-0-333-97712-5. s. 36-48.
- CHARTERS, W. – NEWCOMB, T. Some Attitudinal Effects of Experimentally Increased Salience of a Membership Group. In HYMAN, H. – SINGER, E. *Readings in Reference Group Theory and Research*. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 95-103.
- IRWIN, J. Notes on the Status of the Concept Subculture. In GELDER, K. *The Subcultures Reader*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-34416-6. s. 73-80.
- KELLER, J. *Systémový underground* [online] (2005, 1.9.). Dostupné z: <http://www.darius.cz/jankeller/cl34.html> [cit. 25.3.2015].
- KELLEY, H. Two Functions of Reference Groups. In *Readings in Reference Group Theory and Research*. HYMAN, H. – SINGER, E. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 77-83.
- KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1. vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5.
- KRSEK, I. Hegemonie. *Revue pro média*, č. 11 [online]. Dostupné z <http://www.rpm.fss.muni.cz/Revue/Heslar/hegemonie.htm> [cit. 12.2.2015].
- KUČEROVÁ, M. *Městská subkultura hip hop v českém a evropském kontextu*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2012. Bakalářská práce.
- MERTON, R. K. – ROSSI, A. Contributions to the Theory of Reference Group Behavior. In MERTON, R. K. *Social Theory and Social Structure*. 11. vyd. New York: The Free Press, 1967. s. 279-334.

MUGGLETON, D. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. 3. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-352-2.

MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. What is 'Post-subcultural Studies' Anyway? In MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (eds.) *The Post-Subcultures Reader*. 4. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-668-8. s. 3-26.

NAKONEČNÝ, M. *Sociální psychologie*. 1. vyd. Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0690-7.

NANORU, M. CzechTek: symbolická válka. *Mladá Fronta Dnes*, příloha *Kavárna*, 8.11.2005, ISSN 1210-1168. s. EI, EIII.

NANORU, M. Ambice v rapový muzice. *Rock&Pop*, 2001, roč. 12, č.11. ISSN 0862-7533. s. 33-35.

NEČAS, M. *Česká punková a HC/punková kultura po roce 1989*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2006. Bakalářská práce.

NĚMEC, J. *CzechTek 03: One Tribe, One Vibe* [online] (2003, 31.7.). Dostupné z: <http://www.blisty.cz/art/14905.html> [cit. 25.3.2015].

NEWCOMB, T. Attitude Development as a Function of Reference Groups: The Bennington Study. In *Readings in Reference Group Theory and Research*. HYMAN, H. – SINGER, E. 1. vyd. New York: The Free Press, 1968. s. 374-386.

NOVOTNÁ, H. Punks and skins united? Souvislosti proměn vztahů punkové a skinheadské subkultury v Československu, respektive České republice. In DANIEL, O. – KAVKA, T. – MACHEK, J. (a kol.) *Populární kultura v českém prostoru*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2192-0. s. 249-261.

ORAVCOVÁ, A. Underground českého hip hopu. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1.vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5. s. 123-157.

PAVLEČEK, L. (a kol.) *Techno rebelové: Vznik techno scény a její vliv na českou alternativní kulturu* [online] (2005, 21.8.). Dostupné z: <http://zpravodajstvi.ecn.cz/?x=467245> [cit. 25.3.2015].

PIXOVÁ, M. Český punk za oponou i před oponou. In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1.vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5. s. 45-82.

SAUNDERS, N. *Extáze a techno scéna*. 1. vyd. Brno: Jota, 1996. ISBN 80-85617-93-5.

SHERIF, M. – SHERIF, C. *An Outline of Social Psychology*. 2. vyd. New York: Harper and Brothers, 1956.

SHIBUTANI, T. Reference Groups as Perspectives. *American Journal of Sociology*, 1955, Vol. 60, No. 6, s. 562-569.

SINGER, E. Reference Groups and Social Evaluations. In ROSENBERG, M. – TURNER, R. (eds.) *Social Psychology: Sociological Perspectives*. 4. vyd. New York: Basic Book, 2004. ISBN 978-0-88738-854-5. s. 66-93.

SLAČÁLEK, O. České freetekno – pohyblivé prostory autonomie? In KOLÁŘOVÁ, M. (ed.) *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. 1. vyd. Praha: SLON, 2011. ISBN 978-80-7419-060-5. s. 83-122.

SMOLÍK, J. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2010. ISBN 978-80-247-2907-7.

ST. JOHN, G. Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest. In MUGGLETON, D. – WEINZIERL, R. (eds.) *The Post-Subcultures Reader*. 4. vyd. Oxford: Berg, 2006. ISBN 1-85973-668-8. s. 65-82.

STOJANOVÁ, V. *Fenomén „Do It Yourself“ a jeho pojetí v kulturněsociologickém kontextu*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2014. Diplomová práce.

SUCHOCHLEB, M. *Subkultura punk v Královéhradeckém kraji*. Pardubice: Univerzita Pardubice, Filozofická fakulta, 2010. Bakalářská práce.

SVÍTIVÝ, E. *Punk not dead*. 1. vyd. Praha, AG kult, 1991. ISBN 80-900081-4-3.

ŠPÍNA. *Co to ten punk je?* [online] (2006, 28.8.). Dostupné z: <http://www.punk.cz/index.asp?menu=623&record=5632> [cit. 25.3.2015].

THORNTON, S. The Social Logic of Subcultural Capital. In GELDER, K. *The Subcultures Reader*. 2. vyd. London: Routledge, 2005. ISBN 0-415-34416-6. s. 184-192.

TURNER, R. Reference Groups of Future-Oriented Man. *Social Forces*. 1955, vol. 34, no. 2. s. 130-136.

Velký sociologický slovník. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-164-1 a ISBN 80-7184-310-5.

VESELÝ, K. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. 1. vyd. Praha: BiggBoss, 2010. ISBN 978-80-903973-1-6.

VESELÝ, K. – VLADIMIR 518. *Kmeny: Současné městské subkultury*. 1. vyd. Praha: Bigg Boss, Yinachi, 2011. ISBN 978-80-903973-2-3.

Ukázky textů

Manifest Spiral Tribe [online]. Dostupné z: <http://www.t0.or.at/spiral23/spiral.htm>. [cit. 25.3.2015].

SEX PISTOLS LYRICS. *God save the Queen* [online]. Dostupné z: <http://www.plyrics.com/lyrics/sexpistols/godsavethequeen.html> [cit. 30.3.2015].

Vladimir 518. *Praha*. [online]. Dostupné z: <http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/psh/praha-18936> [cit. 31.3.2015].