

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Bakalářská práce

„Cihly, malta a vášeň k hudbě“

**Význam hudební klubové scény Karlovarského
kraje**

Alice Tyrychtrová

Plzeň 2022

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Katedra antropologie

Studijní program Antropologie

Studijní obor Sociální a kulturní antropologie

Bakalářská práce

„Cihly, malta a vášeň k hudbě“

Význam hudební klubové scény Karlovarského kraje

Alice Tyrychtrová

Vedoucí práce:

Mgr. Ladislav Toušek, Ph.D.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2022

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použila(a) jen uvedené prameny a literatury.

Plzeň, duben 2022

Děkuji především Mgr. Ladislavu Touškovi, Ph.D. za odborné vedení práce, ochotný přístup, všestrannou pomoc a velkou trpělivost. Také bych ráda poděkovala všem respondentům za jejich zájem a ochotu uskutečnit rozhovor.

Obsah

1	Úvod	1
2	Cíle práce	3
3	Teoretická část	4
3.1	Subkultura.....	4
3.2	Hudební scéna.....	10
3.3	Subkulturní kapitál.....	14
3.4	Alternativní kultura.....	15
3.5	Underground.....	17
3.6	Vývoj hudební klubové scény v Čechách.....	20
4	Metodologie výzkumu	24
4.1	Design výzkumu.....	24
4.2	Výběr respondentů a provedení rozhovorů.....	25
4.3	Analýza dat.....	26
5	Výzkumná část	28
5.1	Identifikace regionální hudební scény.....	28
5.2	Subkultury Karlovarského kraje.....	29
5.3	Jaké jsou hudební kluby na Karlovarsku?.....	30
5.4	Funkce hudebních klubů.....	32
5.5	Hudební klubová scéna v ohrožení.....	35
5.5.1	Sociální sítě a streamovací služby.....	36
5.5.2	Mladé publikum.....	40
5.5.3	Komunita a tradice.....	42
5.6	„Lidi nejsou zvyklí platit za kulturu“.....	45
6	Závěr	51

7	Seznam použitých zdrojů	53
7.1	Internetové zdroje	56
8	Přílohy.....	57
8.1	Obrázky.....	57
8.2	Tabulka respondentů	59
9	Resumé	60

1 Úvod

„Hudba je zábavná, ale nikdy ji nemůžeme redukovat na pouhou zábavu“
(Gioia, 2021, s.489).

Současná podoba hudebních klubů v České republice je důsledkem vlivu západní rockové hudby, která začala „rezonovat“ společností během stále se stupňující diktatury minulého režimu. Omezování občanské svobody, nejen skrze informační blokády, zájem veřejnosti o západní kulturu pouze zvýšilo. Tvůrci a nadšenci se potýkali s rušením a zakazováním kulturních akcí, které nevyhovovaly představám autorit. Přes tyto nepříznivé tlaky komunistické vlády na svou činnost však nerezignovaly a své aktivity pouze přesunuly do tzv. podzemí. Rocková hudba se stala o to hodnotnějším symbolem toužené svobody. Po pádu komunistického režimu se proto hudební kluby staly velmi atraktivním prostředím, které kompenzovalo předchozí roky společenské kontroly. Jejich početnost v 90. letech rapidně rostla na celém státním území. Staly se zázemím alternativní kultury a součástí životního stylu z ní vycházejících hudebních subkultur.

Mé rozhodnutí o bádání v oblasti hudební klubové scény vychází z vlastního muzikantského působení. Díky tomu jsem poznala na této scéně mnoho aktérů a vyslechla jejich vyprávění, která mě dále k výzkumu inspirovala. Z těchto vyprávění mě zaujalo velmi diskutované téma pociťovaného „úpadku“ hudební klubové scény. Proto jsem se rozhodla uskutečnit výzkum, který pomůže identifikovat jevy, které mohou mít značný vliv na zájem veřejnosti o návštěvy klubových akcí. Skrze tato data jsem se následně pokusila interpretovat význam hudební klubové scény jako takové.

Abych dokázala plně obsáhnout téma v rámci možností bakalářské práce, rozhodla jsem se svou praktickou část zaměřit na menší území Karlovarského kraje, se kterým mám z tohoto hlediska nejpočetnější zkušenosti, a interpretovat význam klubové scény v regionálním kontextu.

Myslím si, že hudební klubová scéna je sociální pole vhodné pro studium mnoha sociálně-kulturních jevů, jelikož odráží kulturní, politické i ekonomické změny naší společnosti.

2 Cíle práce

Cílem mé bakalářské práce je interpretovat význam regionální hudební klubové scény a analyzovat, jakým způsobem je transformován její rekurzivní vztah s dominantní veřejnou sférou.

Vycházím z předpokladu, že hudební klubová scéna reflektuje vývoj veřejné sféry, je jí proměňována a proměňuje ji. Předpokládám také, že účastníci hudební klubové scény svým jednáním nenaplní pouze své individuální potřeby seberealizace, ale zároveň formují kolektivní identity a potřeby, které mohou plnit alternativní funkci vůči dominantní podobě veřejné sféry.

3 Teoretická část

V této části předkládám teoretická východiska a výklady pojmů, se kterými pracuji ve své výzkumné části. Za relevantní považuji nastítnit také jejich vývojovou linii, neboť se jedná o pojmy, jejichž výklad je pod vlivem dynamických společenských změn neustále proměňován, a proto považuji za vhodné o nich přemýšlet v hlubším historickém kontextu. V poslední kapitole se zaměřuji na historický přehled vývoje hudebních klubů, který slouží k lepší představě o vymezení výzkumného prostoru.

3.1 Subkultura

Velký sociologický slovník subkulturu definuje jako „*soubor specifických norem, hodnot, vzorců chování a životní styl charakterizující určitou skupinu v rámci širšího společenství, případně tzv. dominantní či hlavní kultury, již je tato skupina konstitutivní součástí*“ (Petrušek et al., 1996, s. 1248). Sdílení těchto aspektů mezi členy subkultury naplňuje socializační potřebu „sdílet a dělat věci spolu“. V případě hudebních subkultur je sdíleným zájmem hudební vkus, kolem kterého jedinci utvářejí svou identitu (Heřmanský, Novotná, 2011, s. 89).

Subkultury mohou být skupiny založené např. na společné etnicitě, profesi či zájmu (Heřmanský, Novotná, 2011, s. 89). Jak však uvádí historik Petr Koura v knize *Swingři a potápky v protektorátní noci* (2016, s. 22), s tímto pojmem je možné se setkat v daleko širším smyslu. Můžeme slyšet např. o subkultuře kavárenské, chalupářské či věznické. Podle Koury by však měla být příslušnost k subkultuře dobrovolným rozhodnutím samotného jedince, ale na příkladu věznické subkultury lze ukázat, že subkultura je ve veřejné sféře již zažitým pojmem, kterým bývá označována skupina jedinců na základě nějakého sdíleného aspektu, bez ohledu na to, zda se sami jedinci s touto skupinou identifikují. Tato problematika „členství subkultury“ vychází z neustáleného výkladu pojmu, na který se naráží také v odborných diskusích. V následující části proto nastíním stručný přehled o vývoji studia subkultur.

Chicagská škola

S konceptem subkultury začínají pracovat chicagští vědci od 20. let 20. století. V této době bylo Chicago vhodným prostředím ke studiu marginalizovaných skupin. Zájem sociálních vědců se soustředil na studium kriminality (Thrasher, 2013; Whyte, 1993) skrze výzkum kriminalizovaných sociálních skupin, kterými byly pouliční gangy, mládež a také skupiny hudebníků: „*Objektem jejich zájmu se v této době stali i jazzoví hudebníci, které chicagští výzkumníci nejspíše pokládali za identifikátory kriminálního prostředí či jeho přímou součást*“ (Koura, 2016, s. 23).

V důsledku studia městského prostředí, které je velmi komplexní, a v té době patřilo mezi „neprobádané vody“, došlo k inovacím v oblasti metodologických postupů. Vědci z chicagské školy kombinují řadu metod a optimalizují výzkumné postupy specificky ke konkrétnímu výzkumu (Musil, 2012, s. 404). Při výzkumu delikvence docházelo také k zaznamenávání poznatků o charakteristických znacích konkrétních subkultur (Smolík, 2015, s. 43). V té době však ještě není bližší identifikace subkultur primárním cílem výzkumů.

Výzkum subkultur se dostává do popředí zájmu vědců v následujících 50. letech. Jedním z nich byl například kriminolog Albert K. Cohen (1971), který se věnoval výzkumu delikventních subkultur, mezi které řadil mladistvé městské gangy. Podle Smolíka vnímá Cohen formování těchto subkultur jako důsledek statusové deprivace jejich členů. Nahlíží na ně jako na přirozený obranný mechanismus, který umožňuje deprivace kompenzovat prostřednictvím formování vlastních statusových aspirací v opozici vůči těm, které nabízí majoritní společnost (Smolík, 2010 s. 50).

Výzkumu deviantních subkultur se věnoval i Howard S. Becker (1963), který přichází s teorií *labelingu*, kterou vysvětluje utváření deviantní identity skrze „nálepkování“ ze strany autority. „Nálepka devianta“ bývá

aplikována ze strany institucí sociální kontroly vůči těm, kteří jsou konstruováni širší společností jako tzv. *outsideri*. Dominantní nositelé moci (tzv. morální podnikatelé) v nich spatřují odchýlení od norem společnosti přesto, že se deviantního chování, ve smyslu jeho statistického vymezení, nedopustili. Jedná se tedy o sociálně konstruovanou charakteristiku, jejímž připsáváním dochází k sekundárnímu rozvoji deviantního chování, neb toto označení potlačuje jakékoliv jiné charakteristiky jedince či skupiny, a tudíž znesnadňuje nezbytné interakce s okolím. V případě Beckera byli jako deviantní označováni příslušníci jazzové hudební subkultury, přičemž tento proces byl popsán i ve vztahu k jiným hudebním subkulturám (Hebdige, 2002, s. 179).

„Značný význam pro vznik deviantních subkultur se přikládá kulturním konfliktům, tj. konfliktům mezi dominantní kulturou střední třídy a kulturou nižší třídy, kulturou imigrantů, rasových a etnických menšin apod.“ (Smolík, 2015, s. 44).

Ústředním tématem chicagské školy se staly také subkultury mládeže. Rozdíl v pojetí subkultura a subkultura mládeže je ten, že subkultury obecně nejsou věkově specifikovány, zatímco subkultura mládeže se týká dospívajících jedinců, kteří se snažili v komplexní společnosti nalézt svou identitu. V tomto kontextu se vědci (Downes, 2014; Willmott, 1969) soustředili na jejich náležitost třídního statusu. Tyto výzkumy ukázaly, že ačkoliv lze na mládež nahlížet jako na beztřídní, jejich styl je třídním rozdělením ovlivňován (Hebdige, 2002, s. 75).

Centrum pro současná kulturní studia

Chicagské výzkumy se staly inspirativními také v britském prostředí. V roce 1964 vzniká na univerzitě v Birminghamu Centrum pro současná kulturní studia (anglicky *Centrum for Contemporary Cultural Studies*, zkráceně CCCS) a subkultury se stávají jedním z předních témat zdejších vědců. Stejně jako chicagská škola vnímá CCCS rezistenci vůči dominantní kultuře jako základní stavební kámen, který je všem subkulturám vlastní. Na rozdíl od chicagské školy CCCS již nestuduje subkultury skrze prizma deviance,

ale je na ně nahlíženo prostřednictvím strukturálního marxismu a subkultury jsou chápány jako symbolický důsledek strukturálních třídních problémů. Vytváření jiné kolektivní a individuální identity členové CCCS chápou jako potřebu mládeže odlišit se od dělnické kultury jejich rodičů i od kultury dominantní buržoazie (Heřmanský, Novotná, 2012, s. 92).

Rozdílný přístup birminghamské školy spočívá také v metodologii. Birminghamští vědci opouští empirické metody a subkultury studovali jako svébytné symbolické systémy. Studují (Hebdige, 2002; Hall, 1977), jakým způsobem subkultury manifestují své identity. Všímají si, jak subkultury transformují význam běžných objektů ve vlastní materiální kulturu nesoucí nové významy, a jak na základě kolektivně sdílených symbolických významů produkují subkulturní styl.

Zatímco chicagská škola byla kritizována za výzkum subkultur jako deviantních, CCCS se setkala s kritikou z hlediska metodologických postupů. Výzkum postrádal kvalitativní data z osobních výpovědí. Vědci se zaměřovali pouze na teoretické „čtení“ jejich stylů a rituálů, které odpozorovali bez osobního kontaktu. Vědci tak nedostatečným sběrem dat uvěznilí sami sebe v představě, že subkultury mají vždy opozitní konfliktní postavení vůči dominantní kultuře (Williams, 2007, s. 572-577)

Post-subkulturální teorie

Další podstatný přístup ke studiu subkultur se formuje na počátku 21. století. Vědci se soustředí na poznání subkultur skrze tzv. post – subkulturní perspektivu, která se již netýká principu konfliktu jako dominantní podstaty vzniku subkultur. Svá data získávali skrze etnografické výzkumy a snažili se také o interpretaci samotných výpovědí výzkumných subjektů (tamtéž, s. 577).

Pod perspektivou post-subkulturní teorie došli vědci k názoru, že pojem subkultura je omezeným pojmem, který není dále schopný výstižně prezentovat sociální skupiny, neb je prezentuje jako ohraničený celek v opozitním konfliktním postavení ke kultuře dominantní. S rozvojem

technologií a rozšíření tržní spotřeby dochází ke vzniku různých životních stylů a hudebních žánrů, které utváření subkultur značně ovlivňují. Nejen, že vznikla řada nových životních stylů, ale také došlo k jejich vzájemnému prolínání, a tudíž je nemožné vnímat některé prvky jako signifikantní pouze pro jednu sociální skupinu.

Dalším kritickým bodem pojmu subkultury je latinská předpona *sub*, která může být vnímána jako příznak méněcennosti (Koura, 2016, s. 23). Logicky sice mají subkultury menší zastoupení svých příznivců než dominantní kultura, to ale nesouvisí s méněcenností. Ba naopak, právě menší počet příznivců je jeden z aspektů, proč je subkultura homogenní. Tím v komunitě klesá možnost konfliktu či ohrožení a stoupá porozumění (tamtéž).

Vědci zabývající se post-subkulturními přístupy se pokoušejí o vytvoření nových analytických konceptů, které by dostatečně odpovídaly současnému stavu sociálních skupin (Williams, 2007, s.577). Pojem subkultura tedy nahrazují pojmy scéna, post-subkultura, nebo městský kmen. Sarah Thronton (1995) užívá například termín klubová kultura, který odkazuje na fenomén „clubbingu“ v mladé americké společnosti.

Jedním z výrazných teoretiků post-subkulturních studií je kromě Sarah Thronton také David Muggleton (2000), který se věnoval komparaci sociálních skupin moderní a post-moderní doby a nadále se podílel na rekonceptualizaci daných pojmů. Podle Charváta, Kuříka a kol. (2018, s.38) Muggleton kritizuje pojetí subkultury vědců ze CCCS, protože přehlíží současnou fluiditu a hybriditu stylů. Podle nich Muggleton považuje za chybné automaticky spojovat subkultury s politickým názorem a CCCS má tendence vnímat jako politické něco, co tak není vnímáno svými aktéry. Smolík (2010, s. 82) uvádí, že podle Muggletona přispívá ke změně subkultur to, že ve své podstatě již žádná majoritní společnost neexistuje a tyto skupiny se nemají proti čemu vymezit. Již se nejedná o vyjádření svobody. Potřeba být odlišný je vnímaná jako univerzální společenský požadavek.

Důraz na lidskou potřebu sounáležitosti klade také francouzský sociolog Michel Maffesoli (1996), který v rámci post-subkulturních studií přichází s konceptem neotribalismu. Kozorog a Stanojevic uvádí, že Maffesoli staví neotribalismus na přirozené potřebě sounáležitosti a tedy myšlence, že lidé budou vždy tvořit komunity bez ohledu na sociální kontext (Maffesoli, 1996, cit. dle Kozorog a Stanojevic, 2013, s. 355).

Neotribalismus vystupuje proti pojmu subkultura a inklinuje k představě moderního nomádství skrze sociální skupiny, což vyvrací představu pevných hranic. U tohoto konceptu však bývá kritizováno nahlížení na identitu jako spotřebitelskou volbu. Opomíjí ostatní intervenující faktory, kterými může být např. chudoba, nebo třída, které svobodnou volbu omezují a determinují (Heřmanský, Novotná, 2011, s. 106).

Subkulturní studia v České republice

V českém prostředí probíhal výzkum subkultur zhruba od 50. let 20. století, a to pod taktovkou komunistické strany, zejména v oblasti pedagogiky, psychologie a bezpečnosti. (Michela, Lomníček et al. 2021, s. 17). Skrze tyto výzkumy docházelo k „deviantnímu onálepkování“ tehdejších subkultur a podpoře komunistické propagandy. Politicky nemotivované výzkumy probíhají až po roce 1989 a čtenější zájem nastává od přelomu tisíciletí.

Tématu alternativní kultury se začali věnovat vědci z Ústavu pro soudobé dějiny a po roce 2008 je středem zájmu i Ústavu pro studium totalitních režimů. V roce 2009 vzniklo také v České republice Centrum pro studium populární kultury.

Vědeckému výzkumu v oblasti subkultur se věnuje již značný počet autorů (Kolářová, 2013; Charvát, Kuřík, 2018; Smolík, 2010; Jurková, 2014 aj.). Jde také o atraktivní téma mimo akademické prostředí, a to hlavně díky sérii tří populárně naučných knih od Vladimira 518: *Kmeny* (2011), *Kmeny 0* (2013) a *Kmeny 90* (2016), které mapují české sociální skupiny. Na základě těchto knih byla v roce 2015 zfilmována úspěšná stejnojmenná dokumentární série.

3.2 Hudební scéna

Hudební scéna je klíčovým pojmem této práce. Je hojně užíván mezi hudebníky i v médiích. Vztahuje se většinou k označení hudebníků, fanoušků, komunity organizátorů koncertů či hudebních klubů nebo životního stylu. Představy o tomto pojmu jsou velmi pestré, a proto jeho definice není zcela ustálena. Přesto v něm mnoho odborníků spatřilo užitečný potenciál a stal se využívaným analytickým nástrojem v rámci sociologických a hudebních studií soudobé populární hudby a sociálních skupin. Někteří z vědců jej ale kvůli oné vágnosti kritizují (např. Heřmanský, Novotná, 2011).

K pochopení hudební scény je nejdříve důležité pochopit samotný pojem scény, který sloužil ke studiu organizace sociálních skupin komplexních společností.

Již v 70. letech slovem scéna pojmenovávala laická veřejnost sociální skupiny, jejichž aktéry spojoval životní styl. Této lidové slovesnosti si všiml sociolog John K. Irwin, který s tímto pojmem začal pracovat v odborném diskurzu. Jeho obsah rozvedl ve své knize *Scenes*, jež byla vydána roku 1977. Své úvahy rozvíjel ve směru symbolického interakcionismu a byl inspirován dramaturgickou sociologií.

Symbolický interakcionismus lze popsat jako teoretický směr, jež zkoumá společnost skrze společenskou interakci a její následnou interpretaci. Vychází z předpokladu, že člověk je společenská bytost, která jedná vůči objektům na základě významů, které jsou jim společností připisovány. Objekty jsou chápány jako vše, čeho si je člověk schopný ve světě všimnout. Herbert Blumer (1969) tyto objekty kategorizoval na fyzické (např. stůl), sociální (např. přítel) a abstraktní (např. čestnost). Významy vznikají sociální interakcí a jsou konstruovány procesem interpretace. Blumer apeloval na vědce, aby věnovali dostatečnou pozornost významům objektů, ke kterým lidé jednají (tamtéž, s. 1-3).

Pokud chceme porozumět sociálním útvarům jako je scéna, subkultura či jiné, je pochopení daných významů jedním ze zásadních postupů. Významy, které jsou sdílené, jsou hlavní podstatou jejich soudržnosti. Skupiny se mimo jiné projevují skrze symbolické prvky, jejichž shodná interpretace, a tedy význam, je důkazem náležitosti k dané sociální skupině.

S pojmem scéna začal ještě před Irwinem v sociologických vědách pracovat Erving Goffman, zakladatel interpretativní dramaturgické sociologie. V roce 1959 byla vydána jeho kniha *The Presentation of Self in Everyday Life* (česky *Všichni hrajeme divadlo*, 1999). Obsahem knihy jsou principy dramaturgické sociologie, s jejichž pomocí lze identifikovat, analyzovat a následně klasifikovat společenské interakce pomocí divadelní terminologie.

Základem Goffmanovi myšlenky je metafora divadla, kterým nahlíží na interakce všedního dne skrze prizma divadelní hry, a pojmy vycházející z múzického umění pojmenovává postavení a jednání aktérů za určitých situací. Goffman pracuje s centrálními pojmy jako jsou: představení, role, výkon, fasáda, scéna, divák atp. Hlavní myšlenka Goffmanova „divadla“ stojí na principu kontroly dojmu, který u druhých aktéři vyvolávají. Jinak řečeno, Goffman vyzoroval, že jedinci při kontaktu s dalšími osobami kontrolují, jaký dojem si ostatní osoby o jedinci utvářejí. Jedinec dojem vědomě konstruuje a upravuje skrze tzv. fasádu. Fasádu Goffman chápe jako standartní výrazové vybavení, které jednotlivec užívá během svého jednání (např. gesta). Scénou rozumí materiální součást fasády, tedy kulisy, rekvizity a rozmístění těchto objektů v prostoru (např. nábytek) (Goffman, 1999, s. 29). Označení odvozuje od scény v divadle, kterou lze definovat jako část divadelní hry, která se odehrává na jediném místě v nepřetržitém časovém úseku, nebo v kontextu s fyzickým prostorem, kdy se jedná o jeviště, tedy prostor, kde se děj odehrává. Fasáda a scéna se podílí na utváření dojmů obecnstva a ovlivňuje úsudek pozorovatelů.

Zmiňovaný Irwin pojem scény přejímá a dále rozpracovává směrem, kterým překračuje starší termín subkultury. Podle Kozoroga a Stanojevice (2013, s. 357) Irwin scénu chápe jako životní styl, sdílený více jedinci, kteří mají společné hodnoty a zájmy. Scény jsou expresivní, viditelné a veřejně dostupné. Tzv. insideři, tj. aktéři scény, vyjadřují svou příslušnost skrze symboly a jazyk. Každá scéna má také své centrální shromaždiště jako např. klub, bar či sportovní hřiště.

Irwin na americké společnosti pozoruje, jak se společenskými změnami roste také subkulturní pluralismus. Stejně hodnoty, přesvědčení a kulturní významy již nejsou samozřejmostí. Užívání metafory scény (např. „*make the scene*“ nebo „*that is not my scene*“) bylo reakcí samotné veřejnosti na každodenní interakci s jedinci, jež tyto své hodnoty explicitně vyjadřují. Irwin pojmem scéna zdůrazňuje důležitost obou optik, outsiderů i insiderů. Díky jejich vzájemným interakcím se podílejí na porovnávání, sdílení, jednání a předávání kulturních vzorců. V důsledku těchto interakcí pohlíží Irwin na scény také jako na „akční systémy“, kterými uvádějí kulturní složky do konzistentního vztahu a udržují hranice kolem systému. (Irwin, 1970, v Thornton, Gelder s. 66-70).

Konceptem scény se zabývala a stále zabývá řada vědců jež nahlízejí na studium sociálních skupin perspektivou post-subkulturální teorie. Důkazem je konference „*Scenes, Subcultures and Tribes: Youth Cultures in the 21st Century*“ z roku 2003, která se zabývala podstatou konceptů scéna, subkultura a kmen. V roce 2007 byl vydán Paulem Hodkinsonem (2007) výstup z této konference, ve kterém, je již na tyto koncepty nahlíženo v kontextu hudebního prostředí. Dle Hodkinsona lze scénu chápat jako shlukování hudebníků a fanoušků kolem určitého ohniska, kterým je hudební žánr. Zatímco pojem subkultura působí uzavřeným dojmem, termín scéna respektuje určité individuální rozdíly a její hranice jsou propustné. Scéna poskytuje možnost zahrnout do svého celku hudební komunity společně s izolovanějšími muzikanty či příležitostné fanoušky a hudební nadšence (Hodkinson, 2007, s. 10). Dle mého názoru je příležitost takové inkluzivity žádoucí v současnosti, kdy vlivem

globalizace dochází ke ztrátě stabilizujících prvků nejen sebeidentifikace jedince, ale také hudebních žánrů.

Konceptem scény se zabývají také zmiňovaní sociologové Miha Kozorog a Dragan Stanojevic (2013), kteří nechápu pojmy subkultura, scéna a kmen v opozitním postavení, ale jako vzájemně kompatibilní. V článku, který je jejich reakcí na již více zmíněnou konferenci rozvíjejí své chápání scény, jak ze starších definic mnohých badatelů, tak z vlastních výzkumů. Odkazují se na Willa Strawa, který scénu definuje jako „*vytvoření společenského vztahu mezi různými částmi populace na základě životního stylu či hudebního vkusu*“ (Straw, 2005, cit. dle Daniel, 2016, s. 25). Straw podle Kozoroga a Stanojevice (2013, s. 363-64) zdůrazňuje také její nadlokální dimenzi a důležitou funkci komunikačních prostředků jako informačních toků, které umožňují propojení a geografické rozšíření scén.

Koncept scény vychází z městské sociologie, a proto byl od počátku studován jako koncept silně zakořeněný v městském prostředí. Toto přiřazení je již v současné době překonáno. Dnes můžeme na zastánce různých scén narazit i mimo metropole v prostředí menších měst a vesnic, které již neznázorňují idylickou představu homogenního obyvatelstva. Scény na těchto místech vznikají skrze komunikační toky, které stejně jako Straw, zdůrazňují ve své definici scény Kozorog a Stanojevic. Podle nich „*pojem scény odkazuje na prostorově kontextualizovanou komunikaci na základě věcí, na kterých záleží, které poskytnout účastníkům takové komunikace ukotvení pro identifikaci*“ (tamtéž, s. 369).

Scénu identifikují tedy jako komunikační proces, který se formuje kolem různých objektů, na kterých záleží. V podstatě tedy není v rozporu popisovat jako scénu aktivity lidí, kteří se setkávají v konkrétním klubu, a aktivity globálně rozmístěných skupin osob, kteří komunikují ohledně určitých společných zájmů (tamtéž, 2013, s. 368-73). Tím tito badatelé nechtějí znevažovat definice, které se takřka všechny opírají o symbolický interakcionismus, pouze se soustředí i na další způsoby komunikace než jen na interakce tváří v tvář.

S pojmem scény v hudebním kontextu pracuje česká socioložka Marta Kolářová. Definuje ho jako „*soubor tvůrců, hudebníků a fanoušků, kteří kolektivně sdílejí svůj hudební vkus a odlišují se typem oblečení, užívaných drog, stylu či politiky od ostatních. Scéna je oproti subkultuře volnější z hlediska volby identity a skupinových norem a také nahrazuje pojem subkultura těm, kteří odmítají vidět kulturu jako dominantní a deviantní*“ (Kolářová, 2013, cit. dle Marková, 2020 s. 19). Odkazem na pojetí subkultury jako dominantní a deviantní Kolářová kriticky naráží na předchozí vývoj studií subkultur vycházející z chicagské a birminghamské školy.

3.3 Subkulturní kapitál

Za významnou teorii k tématu mé práce považuji teorii subkulturního kapitálu již zmíněné Sarah Thornton (1995), která vychází z myšlenek sociologa Pierra Bourdieua.

Bourdieu (2010) uvažoval o společnosti jako o symbolickém sociálním prostoru. V případě společností, které disponují komplexní dělbou práce je možné prostor rozdělit do dílčích sociálních polí (např. byrokratické pole, umělecké pole, vědecké pole atp.), které lze do jisté míry chápat jako autonomní fragmenty společnosti s vlastními pravidly a hierarchií.

V sociálním prostoru, resp. v sociálních polích aktéři vzájemně usilují o výhodné pozice v systému dané společnosti. Tyto pozice jsou utvářeny skrze vlastnictví různých forem kapitálů. Bourdieu považuje za základní kapitály ekonomický, sociální, kulturní a symbolický. V sociálním prostoru západních společností lze jednoznačně za nejvlivnější považovat kapitál ekonomický a kulturní (Bourdieu, 1998, s. 13). Nicméně dodává, že kapitálem může být cokoli, co má diferencující aspekt, např. umělecký nebo lingvistický kapitál. Tyto kapitály nabývají hodnoty dle povahy určitých polí. Například akademické pole bude rozpoznávat a oceňovat rétorický kapitál (Růžička, Vašát, 2011, s. 129).

Subkulturní kapitál, se kterým přichází Thornton (1995), si lze představit například jako užívání slangu, určité formy chování či artefakty v podobě oděvu a módních doplňků. To vše jsou symboly, které umožňují identifikovat aktéra s příslušnou skupinou a může skrze ně být odhaleno také jeho postavení. Jedná se tedy o kapitál, který může být stejně jako kulturní kapitál, s nímž pracuje Bourdieu, objektivizován nebo ztělesněn. Důležité je, že je v sociálním poli rozpoznatelný jinými aktéry.

Tato práce se zabývá tématem hudební klubové scény, kterou lze považovat za součást hudebního sociálního pole. Hudební kluby jsou strukturujícím prvkem, který spojuje příznivce alternativní kultury a zároveň je diferencuje od širší společnosti. Konkrétně, podle definice Kolářové (2013), jsou aktéry tohoto pole tvůrci, hudebníci a fanoušci. Jejich postavení v rámci hudebního sociálního pole vychází z prestiže, která je jako v dalších jiných polích podmíněna objemem kapitálu, resp. různých forem kapitálu. Aktéři tohoto pole disponují subkulturním kapitálem, který mohou zvýšit např. skrze své schopnosti, kontakty, znalosti a vkus v hudební oblasti. Subkulturní kapitál má strukturující povahu pouze v rámci toho sociálního pole, ve kterém je rozpoznatelný jeho aktéry.

3.4 Alternativní kultura

Existence hudebních klubů, které jsou podstatou této práce, je spojována s rozvojem tzv. alternativní kultury. Alternativní kulturu lze obecně popsat jako druh kultury existující na okraji nebo mimo hlavní proud, který lze označit jako dominantní kultura.

„Termínem dominantní kultura označujeme nejvíc rozšířenou kulturu v určitém času a prostoru. Dnes je to většinou kultura středních vrstev (často vnímána jako masová či populární kultura)“ (Smolík, 2015, s. 38).

Alternativní kultura je zastřešujícím označením pro různé alternativní životní styly, které preferují odlišné hodnotové rámce od kultury dominantní. V umělecké a hudební sféře je pro ni specifická kritika uměleckého průmyslu. Hodnotově převažuje nad ekonomickým kapitálem kapitál

subkulturní a nerozlišuje mezi vysokým a nízkým uměním. Umělecký projev je oproti masové kultuře svobodnější.

Míra odlišnosti od hlavního proudu není pevně určena. Samotné určení alternativní kultury může být stejně problematické jako určení subkultury či scény. Vlivem modernizace stále více dochází ke konzumerismu alternativní kultury. Její ideologii, životní styl a symboly přejímají obchodní společnosti, které tyto aspekty přetvářejí v komerční produkt a podstata alternativy se tím vytrácí. Tímto způsobem přebírají konzumenti mainstreamu symboly alternativní kultury a bourají dichotomii, která vzájemně stvrzuje existenci obou těchto kultur. Důvodům, proč k tomuto přebírání dochází, se věnoval antropolog Ted Polhemus (1994), který přišel s metaforou „supermarketu stylů“. Tou, označuje situaci, kdy jsou subkulturní prvky pohlcovány a komodifikovány masovou produkcí a jedinci mohou bez omezení kombinovat prvky z různých zdrojů (Michela, Lomíček, Šíma, 2021, s. 15). Z těchto důvodů nelze alternativní kulturu více konkretizovat, neb by bylo třeba v jejím výkladu neustále tyto proměnné společenské jevy reflektovat.

K alternativní kultuře se vztahuje také pojem kontrakultura, který byl rozpracován sociologem Theodorem Rozsakem (1995). Oproti alternativní kultuře kontrakultura vychází z politického přesvědčení. Za kontrakulturu lze jednoznačně považovat například tzv. hnutí hippies z 60. let. Stoupenci hippie byli považováni vládnoucí kulturou za nekonformní jedince nejen kvůli své vizuální podobě a užívání drog, ale také kvůli politickým protestům (Barker, 2006, s. 92). Výrazná kontrakultura vznikla také na českém území. Od konce 50.let, když začalo docházet k přípravě „půdy“ pro komunistický režim po roce 1948, se v opozici k vládnoucí moci začala aktivně vyhraňovat řada občanů, kteří byli později označováni jako tzv. *disent*. Totožné myšlení sdílela také řada umělců jejichž tvorba převzala označení *underground*.

3.5 Underground

Underground jakožto označení pro alternativní umělecké vyjádření, které vytváří protipól dominantní kultuře přichází do všeobecného povědomí zhruba v polovině 50. let. Kdo přesně termín zavedl jisté není. Bývá však velmi často spojován s experimentálními umělci, jakým byl Marcel Duchamp (518, 2013, s. 116)

Označení underground znamená v doslovném překladu z anglického jazyka podzemí. Tento termín výstižně symbolizuje představu něčeho skrytého, ilegálního a nečistého. Lze tvrdit, že ekvivalentem pojmu underground je pojem alternativa. Slovo alternativa však evokuje pocit pouze jiného směru, „jiné možnosti“, bez onoho negativního stigmatu, jež symbolizuje slovo underground.

Termín underground však nebyl vždy spojen pouze s uměleckým proudem. Za underground byl považován například odboj během druhé světové války. Bývají takto označovány také rozsáhle kriminální sítě, a to je pro mnohé důvodem, proč kriminální činnost přisuzují též umělcům.

V českém prostředí s termínem underground přichází poprvé Ivan Martin Jirous alias „Magor“, vůdčí postava českého undergroundu, ve svém manifestačním díle *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* z roku 1975. Underground byl kulturní proud, který se stal abstraktním zázemím mnoha lidí v nehostinných podmínkách režimu, a lze jej považovat za prvotní impuls pro budování stálého fyzického zázemí pro živou produkci nonartificiální hudby.

Za underground lze považovat nekonformní umělce režimu, kteří byli pod tlakem politické represe odkázáni do tzv. podzemí. Tito umělci nemohli svobodně zastávat své názory, a tedy ani šířit své umění. Jejich umělecké akce probíhali v utajení a literatura byla reprodukována jako tzv. samizdaty. V případně odhalení museli čelit řadě trestním stíháním či fyzickým napadením ze strany složek státní bezpečnosti.

Martin Machovec (2008) mluví o undergroundu v kontextu 50. – 70. let jako o aktivní kulturní činnosti vyznavačů nekomerční rockové hudby, která zasahovala i do dalších uměleckých odvětví jako jsou literatura či výtvarné umění. Veškeré aktivity, které nekorespondovali s hodnotami vládnoucí strany, byly prováděny neoficiálně a de facto ilegálně (Machovec et al., 2008, s. 99–100). Ansgar Nünning v knize *Lexikon teorie literatury a kultury* definuje underground jako „*hnutí v rámci české nezávislé kultury od konce 40. let do konce 80. let 20. století (...), jako opozice vůči oficiálně prosazované kultuře socialistického Československa; chce být na ni nezávislý a pokouší se vytvořit kulturu a částečně i společenskou komunitu.*“ (Nünning, Trávníček, Holý, 2006, s. 837). Kromě útlaku aktivit českého undergroundu docházelo také k cenzuře a kontrole uměleckých projevů zahraničních autorů a médií. Docházelo buď k jejich zamezení či úpravě ve prospěch komunistické strany. Příkladem mohou být tzv. hudební přehrávky při kterých bylo udělováno povolení nezbytné k veřejnému vystupování. Uděleno bylo však jen tehdy, když komisaři posoudili hudební, textové i vizuální provedení jako vhodné pro reprezentaci tehdejšího režimu. Oficiální umění, které prošlo kontrolou se tak ve své podstatě stalo propagandou.

Detailní vymezení českého undergroundu nebývá teoreticky stále ustálené, neboť se jedná o fenomén velmi komplexní. Určení, co je či bylo underground záleží také na úhlu pohledu. Například pro zastánce komunistického režimu byly jako underground označovány veškeré projevy odlišnosti posouzené i pouze na základě subjektivního hodnocení jedince. Často je také underground chápán jako kontrakultura. To ovšem osobně nepovažuji za zcela přesné tvrzení, protože řada zastánců undergroundu nechtěla vést aktivistické „boje“ s vládou a dosáhnout politických cílů, ale pouze toužila po možnostech svobodného projevu.

„Cílem undergroundu na Západě je přímo destrukce establishmentu. Cílem undergroundu u nás je vytvoření druhé kultury. Kultury, která bude nezávislá na oficiálních komunikačních kanálech a společenském ocenění a hierarchii hodnot, jak jimi vládne establishment. Kultury, která nemůže mít

za cíl destrukci establishmentu, protože by se mu tím sama vehnala do náruče.“ (Jirous, 1997, s.197).

Z předešlých teoretizací o podstatě undergroundu vyvstává otázka, jakým způsobem se underground po roce 1989 proměňuje a co je chápáno jako underground v současné době. Po zániku establishmentu přichází underground v českých poměrech o svou specifickou podstatu. Již nebyl důvod vytvářet onu druhou kulturu, a tak si označení underground ponechává pouze mezinárodně chápané rysy ve vymezení se vůči komerční společnosti. Umělci, kteří z původního undergroundu vycházeli nostalgicky pokračují ve své tvorbě v „duchu podsvětí“ a označení underground je jim veřejností ponechán.

V hudební sféře byl underground neodmyslitelně spojen s rockovou muzikou. Po roce 1989, kdy došlo k otevření hranic nejen k pohybu obyvatel, ale také nastalo zpřístupnění zahraničního trhu, docházelo k příchodu řady hudebních žánrů do českého prostředí. S označením underground se tedy můžeme setkat v současnosti i v kontextu dalších hudebních žánrů. Jak je o undergroundu uvažováno například v hip hopové scéně píše Anna Oravcová v knize *Revolta stylem* (2011). Oravcová ve svém výzkumu narazila na důraz rozlišování mainstreamu a undergroundu v hip hopu.

„Dotazovaní/é chápou mainstream jako ty skupiny, které jsou nejvíce vidět, prodávají alba a celkově těží z komerčního úspěchu stylu. Tito interpreti tvoří elitu hip hopu. Na druhou stranu underground je chápán jako hip hop, který se drží kořenů tak, jak byly definované v USA, a který chápe komerční vliv jako zdroj úpadku stylu jako takového“ (Oravcová, Kolářová, 2011, s. 123-157).

Underground již není v současnosti spojován s konkrétním hudebním žánrem. Dalo by se hovořit o undergroundu spíše jako o životním stylu. Díky svému vyhraněnému postoji vůči komerci je v úzkém spojení s praktiky „*do it yourself*“, které zdůrazňují potřebu osobní účasti a hodnoty autentického projevu bez ohledu na naplnění kulturních a společenských norem (Michela,

Lomníček, et al., 2021, s.12). Tímto způsobem jsou stále do určité míry pořádány různé kulturní akce a zařizovány hudební kluby, které jsou pak veřejně označovány jako undergroundové.

3.6 Vývoj hudební klubové scény v Čechách

Přesná datace počátku hudebních klubů na českém území je neurčitelná, stejně tak jako detailní určení toho, který prostor lze nazvat hudebním klubem a který ne. Dostatek odborné literatury v této oblasti schází. Pokusím se tedy přes historické prameny a názory aktéru v oblasti hudební scény definovat představu hudebních klubů, aby mohlo dojít k porozumění čtenářů s touto prací.

Produkce živé hudby ve vnitřních prostorech úzce souvisí s hudebním žánrem. V raných dobách lidských civilizací se jednalo spíše o hudbu duchovní, která je spjata s prostředím chrámů za náboženskými účely, či o hudbu artificiální, která byla provozována v sídlech mocných vládců.

Pro prosté vrstvy byla hrávána lidová hudba v hostincích, které byly centrem sociální interakce, pohoštění, obchodu a zábavy. Lidovou hudbu produkovali různí kočovní muzikanti a sloužila jako atmosférický podklad ke konverzaci a tanci. Lze tvrdit, že právě tato lidová hudba a tyto hostince jsou historické kořeny současné klubové scény. Postupná urbanizace, povinná školní docházka, technologický pokrok a další doprovodné vlivy konfrontovaly postupně více obyvatel s uměleckou činností. Zájem o hudbu a umění celkově začal stoupat a začalo se formovat více profesionálních i amatérských muzikantů (Kotek, 1994. s. 14-15). Začala být potřeba vytvoření koncertního zázemí.

V hostincích, které dnes nazýváme spíše „hospody“, hudební vystoupení zůstaly v některých případech do dnes. Týká se to především menších měst a vesnic, kde nebyly zřízeny vyhovující prostory jako kabarety, kulturní domy či hudební kluby. V Čechách se můžeme setkat s tradicí tzv. „zpívané“, která souvisí především s trampskou a folkovou písní.

Zpívanou je forma zábavy. Posezení amatérských muzikantů v hospodě, kteří akusticky hrají známé folkové písně pro potěšení své a okolí. Účelem těchto akcí není získat finanční zisk. Trampské a folkové písně se v hospodách hrají, protože zastánci folku a trampu pochází převážně z dělnických rodin. Je to subkultura založena na přátelství, vztahu k přírodě a zaujetí Divokým západem (Pohunek, 2011, s. 65-88). V dobách komunistického režimu bylo ze strany vlády považováno za kontrakulturní hnutí, které je nutné potlačit. Zpívaných se v současné době účastní spíše osoby nad 50 let, tedy ti, kteří mají z dob mládí s vládou řadu negativních zkušeností, a tudíž řada z nich odmítá vystupovat ve státní politikou podporovaném kulturním zařízení. Hudební kluby, jež bývají velmi často undergroundové a punkové trampové nevyhledávají, protože prostředí hudebních klubů nekoresponduje s principy trampské subkultury.

Od poloviny 19. století začaly vznikat tzv. šantány a kabarety, které lze chápat primárně jako místo zábavy. Vystoupení byla různorodá, ale převažovaly spíše divadelní prvky, tanec a zpěv. Tyto typy podniků vznikly z hostinců. Rozdíl mezi nimi spočíval v tom, že šantány a kabarety se staly podniky s pravidelným programem, a tudíž zázemím těchto herecko-pěveckých společností. Důležitým aspektem je také vybírání poplatku za vstup, který byl následně mezi umělce rozdělen.

Od vzniku Československé republiky v roce 1918 si amatérští i profesionální hudebníci vydělávají hraním v kavárnách, restauračních zařízeních, hotelích a lázních (Kotek, 1998, s. 39). Hudba bývá většinou instrumentální a slouží jako doprovodný prvek ke konzumaci a socializaci. Skladby nejsou nijak extrémně výrazné, jejich účelem není případného recipienta rozrušit. Podstatou je utvořit prostor s příjemnou atmosférou, který zabrání případnému tichu, který bývá mnoho lidmi vnímáno jako nepříjemné.

Po druhé světové válce nastává kratochvíle uvolnění a pocitů svobody. Dochází k šíření řady moderních tanců, a tudíž dochází k početnému nárustu tanečních klubů. Svou oblibu si opět získává jazz a

swing, který byl během války kontrakulturou uvrženou do ilegality (Koura, 2016).

Po roce 1948 ze strany vlády dochází k odmítání a regulaci západních vlivů. Byly zavřeny hranice a zavedena důkladná cenzura všech nekonformních projevů. O dvacet let později, od počátku normalizace v roce 1968, omezení stále stupňují a mnoha umělcům je zakázána umělecká činnost. Nastává výrazné rozdělení undergroundu, které se přesouvá do ilegality, tedy do prostorů sklepů, garáží a odlehlých lokalit (Kudrna, Stárek, 2020). Pro oficiální hudební vystoupení jsou přístupná kulturně osvětová zařízení, tj. kulturní domy. Tyto velké prostory, které do současné doby setrvaly v mnoha obcích, disponují sály, jež tehdy sloužily k pořádání společenských akcí propagujících socialismus.

Hudební kluby začaly početně v Čechách vznikat až po roce 1989. Nejprve vznikaly v metropolitních městech, poté se rozšířily i do pohraničních oblastí. S pádem komunistického režimu skončila regulace hudebních žánrů a bylo povoleno svobodné povolání. Mnoho posluchačů přeorientoává svůj zájem z populární hudby na underground. Vznikající kluby jsou budovány za účelem vytvoření prostoru pro performance hudebních těles alternativních žánrů a jejich příznivce (Petrov, 2011¹).

„Přelom 80. a 90. let byla specifická doba, vzácná jak zatmění slunce, protože tehdy, do konce 80. let, byl ten pop jasně strukturovaněj. Mainstream z rádia Hvězda nahradily menšinové žánry, vesměs rockové a folkové kapely .1990 se to přepólovalo a ty „populáři“, najednou na ně nebylo tolik vidět, a vyvstalo taky to, čeho se dopustili na společenskoekonomické formaci a začala poptávka po undergroundu.“²

¹ Z dokumentárního cyklu Retro. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/212411000360030//>

² Z interview s Radkem Diestlerem. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/punk-a-metal-misto-nekonfliktnich-popikaru-fenomenem-devadesatych-let-byly-8444820>

Fenomén hudebních klubů přetrval dodnes. Martin Kozumplík z Brněnské Asociace Clubové Hudby (BACH) definuje hudební klub jako „*prostor s vlastní dramaturgií, kde se hraje živá autorská hudba.*“³

Mnohé hudební kluby v oblastech s menším počtem obyvatel však nezpřístupňují svá pódia pouze alternativním umělcům, ale jsou otevřeny i populárním interpretům, jejichž akce disponují jistotou finančního příjmu. Mnoho klubů se také z provozních důvodů zaměřilo spíše na reprodukci taneční hudby a upustili od podstaty živého hraní. Zájem o tyto „diskotéky“ vzrostl zejména po přelomu tisíciletí.

³ Z interview s Martinem Kozumplíkem. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=A1rzO_9JjUc

4 Metodologie výzkumu

4.1 Design výzkumu

K dosažení vytyčených cílů své bakalářské práce jsem postupovala metodou terénního výzkumu, která je specifickou praxí oboru antropologie. Prvním krokem byl sběr kvalitativních dat. Primárním zdrojem byly uskutečněné nestrukturované či polo-strukturované rozhovory s respondenty. V nestrukturovaných rozhovorech je konverzace plynulá, přirozená, otevřená a umožňuje se dostat s informátorem hlouběji do tématu. Nestrukturované rozhovory umožňují pokládat také spontánní dotazy, které nás mohou napadnou ve vztahu k oné konkrétní situaci, která odráží také místo uskutečnění rozhovoru. Proto je důležité zvolit vhodné prostředí, ve kterém bude rozhovor probíhat (Bernard et al., 1986, s. 382-396). Polostrukturované rozhovory jsem zvolila v případě, kdy měli respondenti problém vyprávět sami, bez větší interakce s tazatelem. Měla jsem předem připravené některé otázky, které respondenty navedly k rozpravě.

Rozhovory byly nahrány a následně přepsány v programu F4 do textové podoby. Přepsané rozhovory byly upraveny v případě, kdy docházelo k zaznamenání příliš osobních dat, či byl odkloněn mimo téma. Tedy ve chvílích, kdy respondent neposkytoval žádná relevantní data k výzkumnému tématu. V rozhovorech jsem se rozhodla po dohodě s respondenty zanechat také vulgarismy, které vnímám jako autentické vyjádření emocí. Rozhovory byly následně analyzovány pomocí kódování v programu MAXQDA. Respondenti byli předem seznámeni s okolnostmi i praktikami mého výzkumu. Ačkoliv si anonymizaci vyžádal pouze jeden z respondentů, rozhodla jsem se z etických důvodů anonymizovat také ostatní. Respondenti jsou představeni pouze pod pseudonymy. Prezentační jsou pouze místem působnosti, věkem, pozicí, kterou zastávají v hudební scéně a za relevantní vnímám také přiblížit v rámci jakého hudebního žánru se nejčastěji pohybují. Shrnutí těchto dat naleznete

v tabulce v části *8.1 Příloha 1*, kde je zaznamenán také datum provedení rozhovoru a doba jeho trvání.

Sekundárním zdrojem byla data ze soukromých archivů v podobě rozhlasových interview, knih, fotografií, dokumentárních filmů a amatérských videozáznamů korespondujících se zvoleným tématem. V rámci výzkumu je vhodné použití dokumentárních/archivních dat, protože jsou to záznamy shromážděné a zapsané někým jiným, než je sám výzkumník. Tyto data umožňují obsáhnout širší rozsah informací a také poskytují možnost nahlédnout na věci z jiného úhlu (Bernard et al., 1986, s. 382-396).

Uskutečněno bylo také zúčastněné pozorování terénu během několika koncertů. To však bylo do značné míry omezeno kvůli pandemickým opatřením vyhlášeným ze strany vlády z důvodů zamezení šíření onemocnění COVID-19. Tato výjimečná situace bohužel zamezila uskutečnění řady kulturních akcí, nebo měla dopad na počet návštěvníků a běžné chování publika. V rámci svých a aktuálních možností jsem se rozhodla také pro pozorování terénu i mimo Karlovarský kraj, které mi poskytlo srovnání a napomohlo k hlubšímu bádání.

4.2 Výběr respondentů a provedení rozhovorů

Své respondenty jsem zvolila podle jejich působení na hudební scéně. S pojmem hudební scéna pracuji již podle uvedené definice Marty Kolářové (2013). Mezi mé respondenty patřili aktivní muzikanti, zvukaři, majitelé klubu, pořadatelé a produkční v hudební oblasti, hudební nadšenci atp. Ať už zastávají v hudební scéně jakékoliv pozice, považuji z tohoto hlediska za přínosné jejich různorodost. Spojuje je však mnohonásobná osobní zkušenost z hudebních akcí konajících se v Karlovarském kraji i mimo něj. Vyjma jednoho respondenta všichni prožili nebo stále žijí značnou část života v Karlovarském kraji a disponují určitým povědomím o situaci tohoto regionu. Onen respondent bez větších zkušeností na Karlovarsku byl zařazen do mého výběru kvůli svému letitému a stále aktivnímu působení na scéně po celé České republice. K bádání jsem pojala za vhodné

informovat se nejen o stavu hudební scény mimo Karlovarsko, ale také získat informátora z dob, který aktivně prožil zrod klubové scény v Čechách.

Hudební kluby nejsou orientovány pouze na jediný žánr. Proto jsem se rozhodla v tabulce respondentů uvést také hudební styl, ve kterém se respondenti nejčastěji pohybují. Vycházím z předpokladu, že situace klubové scény je v kontextu s určitými hudebními žánry různorodá. Z tohoto důvodu jsem své respondenty nevolila na základě jednoho žánru, ale naopak jsem preferovala jejich různorodost.

Realizováno bylo celkem 10 delších rozhovorů s respondenty ve věkovém rozmezí 24-76 let. Stopáž těchto rozhovorů se pohybovala mezi 43-140 minutami. Proběhla řada také dílčích náhodných rozhovorů s účastníky pozorovaných hudebních akcí. Tyto rozhovory posloužily spíše k doplnění informací a nebyly systematicky zaznamenány v celém svém znění.

Některé z respondentů jsem vybrala cíleně díky vlastním kontaktům. Ostatní jsem získala metodou tzv. sněhové koule na základě doporučení skrze prostředníky. Oslovení probíhalo skrze telefonický kontakt. Rozhovory proběhly podle zvoleného místa respondentů., většinou v jejich okolí bydliště. Některé proběhly v místních podnicích, u respondentů doma, či jsme se během rozhovoru procházeli po okolí. Pouze jeden rozhovor byl uskutečněn online přes aplikaci FaceTime kvůli nákaze respondenta i tazatele onemocněním COVID-19. Ve všech případech jsem se setkala s ochotou účastnit se výzkumu. Komplikací pro některé z potenciálních respondentů byla pouze časová náročnost rozhovoru nebo jejich časová vytíženost z pracovních důvodů.

4.3 Analýza dat

Protože rozhovory byly rozsáhlé a proběhly metodou nestrukturovaných či polostrukturovaných rozhovorů, rozhodla jsem se analyzovat data pomocí kódů a subkódů v programu MAXQDA verze 2022. *„Kódování je proces, při kterém jsou segmentům přiřazovány indexy (kódy) na základě jejich*

významu/obsahu.“ (Toušek, 2012, s. 85). Kódy jsem zaznamenávala data, která jsem vnímala jako podstatná k cílům mé práce. Postupným analyzováním jsem narazila na výskyt identických či podobných aspektů ve více různých rozhovorech, což mi pomohlo identifikovat obecně přijímaná tvrzení, které respondenti potvrdili nebo vyvrátili. Výsledná data byla interpretována na základě širších znalostí a přinesla souhrn významných informací, jež vypovídají o sociálních funkcích hudební klubové scény a o jejím současném významu.

5 Výzkumná část

5.1 Identifikace regionální hudební scény

Během svého terénního výzkumu jsem se setkala s hojným užíváním pojmu hudební scéna, který jsem se rozhodla použít také v názvu této práce. V rámci svého výzkumu jsem se tedy rozhodla zjistit, jak bývá tento pojem chápán respondenty, kteří ho také běžně využívají ke svému vyjádření. Pokud jsem se však konkrétně dotázala na vysvětlení, co je hudební scénou, setkala jsem se většinou s neschopností na tento dotaz odpovědět.

„Já už nevím co jsem řekl jo, ale za mě je to abstraktní slovo a za mě je ho popisovat hrozně těžký... Když si to představím v hlavě tak je to místo a lidi, jedno bez druhého nemůže fungovat. Jsou to ty lidi, co tam sosaj tu muziku, a to je krásně spojuje.“ (Z rozhovoru s respondentem J.)

Výpovědi respondentů tedy potvrdily problematiku definice hudební scény, kterou se zabývají vědci zastávající post-subkulturní teorie. Poté co jsem se z postupných výpovědí respondentů pokusila extrahovat prvky, jež vypovídají o její povaze, jsem dospěla k závěru, že současná tamější hudební scéna nejlépe odpovídá pojetí Strawa (2005) a Kolářové (2013).

Hudební klubová scéna se skládá z aktérů, kteří sdílí hudební vášeň k alternativním hudebním žánrům, a kteří se do jisté míry pravidelně účastní pořádaných koncertů v regionu. Těmito účastníky nejsou jen účinkující, technici a organizátoři koncertů, ale také se jich účastní aktéři z pozice častých návštěvníků. Pravidelnou účastí dochází k vytváření společenských vztahů na základě sdíleného životního stylu. Tyto vztahy jsou v důsledku menšího počtu obyvatel kraje utvářeny intenzivněji, neb snadněji dochází k vzájemnému kontaktu. Tato scéna není soustředěna pouze kolem jednoho prostoru, ale má nadlokální povahu, ta však nepřekračuje geografické vymezení kraje. Existenci prostoru pro vzájemné setkávání lze v tomto kontextu považovat za nezbytnou pro její udržení, a tedy i reprodukci. Těmito prostory jsou místní hudební kluby nebo malé hospodské sály. O velikosti hudební scény respondenti vypovídali ve vztahu

k provozovaným hudebním klubům. S ukončením provozu některého z klubů se zmenšovala i hudební scéna.

„Tak tady těch klubů chcíplo ... to pak ani kdyby ty děcka chtěly hrát tak nemaj kde, je to strašná škoda za mě no“ (Z rozhovoru s náhodným respondentem)

Dle mého názoru lze na hudební kluby nahlížet také jako na určité sociální jednotky, které ovlivňují chod sociální organizace.

5.2 Subkultury Karlovarského kraje

Respondenti se ve svých výpovědích zmiňovali také o hudebních subkulturách, a to zejména v kontextu 90. let. V tomto případě budu souhlasit s jejich užíváním pojmu subkultura, neb se jednalo o vymezenější sociální skupiny. Identitu těchto subkultur utvářel poslech jednoho určitého hudebního žánru, se kterým se pojil také jejich životní styl. Takto žánrové vymezení bylo možné neb ještě nedocházelo k tak častému míchání hudebních stylů.

Hudební subkultury a hudební kluby mají mezi sebou úzký vztah. Některé hudební kluby vznikaly díky hudební subkultuře a některé hudební subkultury naopak vznikaly díky hudebním klubům. Hudební kluby většinou vznikaly díky dobrovolné spolupráci hudebních nadšenců, protože se jednalo o soukromé projekty a málo kdo disponoval dostatečným finančním kapitálem. V těchto subkulturách měli aktéři vzájemné silné vztahy, a proto byli ochotni spolupracovat. Tento přístup se často také odráží v prostoru hudebních klubů, neb podoba interiéru byla často výsledkem společného kutilství. Proto je možné v těchto prostorech nalézt nespočet symbolických významů. Na tomto základu pak vzniká určitá kolektivní paměť, která uchovává a předává společné hodnoty, zvyky a zkušenosti a tím dochází k reprodukci subkultury.

„Že jsem prošel obecně spoustu žánrů a ty komunity si jakoby ošahal, tak jsem zjistil, že strašně semknutý, a zvláště během té pandemie je to dobře vidět, co jsou jako věrníci jeden druhému a žánru taky, tak jsou vlastně

punk, punkrock – typu Mighty Sounds, skáčko, ty mi přijdou nejměnější.“
(Z rozhovoru s respondentem G.)

„Dřív tam byly dost hardcorový kapely, ty tady většinou převládaly, ale jako od punku až po country v podstatě.“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„Punkáči byli dost zastoupený, metaláci, rockeři taky...“ (Z rozhovoru s respondentem G.)

Na Karlovarsku v minulých letech převládaly subkultury kolem „tvrdších“ rockových žánrů. Existovaly punkové kluby a také vznikalo více hudebních kapel, které se na tyto žánry zaměřovaly. V současné době již nelze hovořit o místních hudebních komunitách jako o subkulturách. Určité prvky hudební subkultury lze nalézt pouze v karlovarském klubu *Slash Bar*, který se původně zaměřoval na punkové a hardcorové akce. Ze získaných dat však potvrzují přístup sociologa Davida Muggletona (2000). Kvůli prolínání hudebních stylů, které jsou důsledkem globalizace a komercializace společnosti, již nelze uvažovat o subkulturách jako o nějakém konkrétním celku, který má své hranice. Absence subkultur v důsledku těchto společenských změn tedy značně ovlivňuje také situaci hudebních klubů, neboť postrádají pevnou komunitu, která je v tomto sektoru „k přežití“ nezbytná.

5.3 Jaké jsou hudební kluby na Karlovarsku?

Situace v Karlovarském kraji je oproti městským metropolím značně rozdílná. Kluby menších a příhraničních měst staví na méně početné potenciální klientele, kterou jsou převážně místní obyvatelé. Aby mohl být provoz financován, snaží se být kluby atraktivní pro místní veřejnost. Hudební kluby tedy nemají v programu pouze živě produkovanou hudbu, ale také reprodukovanou, která je přitažlivá pro dominantní mainstreamovou kulturu. Vlastní dramaturgií sice disponují, ale z finančních důvodů pouze na amatérské úrovni. Zavedení periodicity koncertů po celý rok je v této okrajové oblasti obtížná kvůli užší klientele a geografické

poloze. Problematikou provozu hudebních klubů se budu podrobněji věnovat v podkapitole 5.5 *hudební klubová scéna v ohrožení*.

Místní koncertní prostory pro alternativní hudební žánry jsou tedy na jakémisi pomezí toho, jak hudební kluby definuje Martin Kozumplík z asociace *BACH*. Mnoho respondentů nedokázalo hudební klub blíže definovat, přesto ale zmínili jako příklad některé ze současných či bývalých provozoven na Karlovarsku, bývalé *RC Club Morrison*, *Klubíčko*, *Cihelna*, *Sad'ák*, *Jazz rock*, *Crux*, *Chranišov* či *Rotes Berlin*. Ze současných hovořili o karlovarském *Slash Baru* a *Klubu Paderewski*, o mariánskolázeňských klubech *Na Rampě* a *Na Dvorku* a zmiňován byl také kulturní prostor *kolonády Ferdinandova pramene* v Mariánských Lázních či koncertně využívaný slavnostní sál na *hradě Loket*.

„Klub je, no že tam máš každej víkend nějaký program. Že v sobotu je tam třeba koncík a v pátek tam hraje Dj. Musí to bejt samozřejmě přizpůsobený pro kapelu. Musí tam být nějaký pódium, aby už to byl jakoby klub. Zázemí pro kapelu. Odpovídající prostředí.“ (Z rozhovoru s respondentem F.)

Respondenti z Karlovarského kraje vnímají hudební kluby jako vnitřní prostory s pravidelným kulturním programem, které jsou vybavené k uspořádání plnohodnotné koncertní akce. Disponují adekvátní technikou k nazvučení, osvětlením, prostorem k tanci a uvolnění, pódiem, zázemím pro kapelu a barem. Jsou stálým zázemím pro alternativní kulturu. Dále respondenti zmiňovali prostory, které chápou spíše jako hospody či kulturní domy.

„Mimo prahu se tolik nedělo. Tam se využívali buď zájmové kluby, co provozovali SSM nebo obvodní kulturní střediska anebo fungovalo pronajmutí hospody, které suplovaly hudební kluby.“⁴

„...svazáckej klub mladých, a tam bylo malinký podium a tam se hrálo, bylo to univerzální, bylo tam kino jo, hrály se divadelní představení, hrály tam i

⁴ Z interview s Radkem Diestlerem. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/punk-a-metal-misto-nekonfliktnich-popikaru-fenomenem-devadesatych-let-byly-8444820>

kapelky, ale furt to nebylo nic, co by se vzdáleně blížilo tomu, co známe z dneška, furt to bylo takový, nevím jak bych to popsal, bylo to hodně vořezaný.“ (Z rozhovoru s respondentem E.)

Hospodské sály narozdíl od kulturních domů dávaly prostor alternativním žánrům již v dobách socialismu. Byly zde pořádány tzv. zpívané nebo koncerty rockových kapel. Primárním zájmem však stále bylo a je pohostinství, tudíž nebylo investováno do plnohodnotného technického vybavení. Některé hospody umožňují interpretům živé hraní, ale účelem není zaujmout posluchače uměleckým výkonem, nýbrž podpořit určitou atmosféru vhodnou k socializaci. V současné době se hospodské prostory ke koncertování využívají v menších městech a vesnicích, kde se žádný hudební klub nenachází. Častěji je možné v hospodách narazit spíše na tzv. zpívané, které vycházejí z tradice trampské subkultury. Zpívané mají primárně společenskou funkci. Účelem není finanční zisk nýbrž dosažení přátelské atmosféry, která má pozitivní dopad na emoční stav zúčastněných aktérů. Tyto zpívané nejsou vyhledávány širší veřejností, neb prožitek z této akce vychází z určité nostalgie a vyžaduje předem znalost těchto písní. Proto se jedná především o komunitní záležitost.

„Hospody, ve kterých se dělají zpívaný je v Čechách dost... Tady je zajímavá kapela, každé druhej čtvrtek se scházej v Irský a jmenujou se Kdo přijde. Folk, country, přidá se každé kdo přijde, hraje se celej večer a dělají příjemnou náladu.“ (Z rozhovoru s respondentem A.)

Program kulturních domů je naopak soustředěn primárně na mainstreamové účinkující, protože disponují větší kapacitou prostoru a dbá se na finanční zisk. Program bývá volen také s ohledem na reprezentaci politiky města, a proto většinou nebývá alternativní kultura žádoucí.

5.4 Funkce hudebních klubů

Hudební kluby jsou výsledkem stoupajícího zájmu o alternativní rockovou hudbu. Od zpřístupnění hranic a západního trhu v 90. letech došlo k růstu zájmu o elektrifikované hudební nástroje a s nimi spojené hudební žánry.

Do Čech pronikají zahraniční hudební trendy nejen skrze hudební koncerty, různé hudební nosiče, ale také veřejná média, která silně ovlivnila zájmy mladé generace. Hraní v kapele se stalo velmi atraktivní volnočasovou aktivitou. Reakcí na rostoucí počet začínajících umělců bylo založení *Ochranného svazu autorských práv* (1996), vznik řady vydavatelství (např. *Black Point* 1990, *Indies Scope* 1991, *Guerilla Records* 2001), a především vznik hudebních klubů, jejichž jednou z předních funkcí je být otevřeným prostorem pro začínající hudební subjekty.

Amatérskou hru v hudebním tělese a skládání písní lze spojovat s kulturou mládeže. Hudební průprava vyžaduje přípravu ve volném čase, kterou si zaměstnaní dospělí většinou nemohou dovolit. Zvuková složka přitahuje pozornost a zprostředkovává možnost předat svůj názor. Toto sebevyjádření umožňuje navázat sociální kontakt s recipienty, který je možný transformovat do dlouhodobých vztahů, které vytvářejí v životě jedince sociální síť, jež je pro společenskou bytost přirozenou potřebou.

Hudební kluby nejsou pouze zázemím pro své účinkující, ale také pro recipienty. Sociální vztahy se mohou utvářet napříč všemi zúčastněnými. Dovolím si říct, že hudební kluby byly dlouhou dobu jediným neinstitucionálním prostředním podporující sociální život mladistvých. Stále je to jediný z veřejných kulturních prostorů, ve kterém je tolerováno expresivní chování jakožto přirozená potřeba „upuštění páry“ od rutinních a stresových aspektů každodennosti, která je nezbytná pro udržení společenského řádu.

„Pointa, proč ty koncerty jsou důležitý v rámci klubový scény je, že se tam prostě potkáš. Máš ten nic moc pracovní tejdén, pátek a pak je ten koncert, takže tam jdeš, potkáš tam pár známejch, s tamtou holkou už na sebe po několikátý koukáš tak by se to mohlo dneska rozštípnout, potkáš pár kámošů "jo ty vole sháním práci, nevíš o něčem...jo dáme si panáka, kámoš shání do firmy..." je to prostě o těch soc. sítích, společnej prvek jedný místnosti, toho baru jako společenskýho lubrikantu, a nějakýho toho společnýho zájmu kdy si tam jdeš odfrknout, zatancovat, poslechnout

hudbu, fandit, házet hlavou, to je v podstatě jedno. Prostě jdeš tam potkávat lidi a nemusíš bejt úplně velkej sociál.“ (Z rozhovoru s respondentem G.)

Kromě uspokojení základních sociálních a individuálních potřeb jedince mohou mít hudební kluby význam také na regionální či státní úrovni. Jak již bylo řečeno, hudební kluby jsou prostorem, kde dochází k utváření statusu nového hudebního interpreta. Jsou místem kde dochází k jeho zviditelnění a budování fanouškovské základny. Postupným působením na klubové scéně se může stát komerčním artiklem v mainstreamové kultuře, který bude prezentovat určitou oblast nebo český stát v souladu s dominantní kulturou.

„No jasně... Beatles, Kiss, taky měli na koncertě pár lidí nejdřív ... Klub je podle mě základ pro to, aby se kapela mohla rozvinout, aby měla ten styk s těma fanouškama, není to jen ahoj z davu, o kterým vůbec nevíš, je to i o pohledu z očí do očí kolikrát.“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„Stát to nepovažuje za důležitý, kdo to je ministr kultury, já nevím jestli tomu rozumí nebo nerozumí. Možná jsou moje názory moc progresivní moc rebelský, to já nevím, nemám patent na rozum, ale určitě by to stálo za pokus ne. A určitě, by to podpořilo tu hrdost národa, protože i ten národ pak mává tou vlajkou na vyprodaným koncertě. Já vím, že někomu to může připadat jako vyhozený peníze, ale tu hrdost a tu jsoucnost toho národa, ta se dá budovat i takhle.“ (Z rozhovoru s respondentem C.)

Státní či regionální podpora by mohla na základě „genia loci“ prostoru či programu některých hudebních klubů zvýšit zájem o regionální turismus, který by byl pro město kultivačním i finančním přínosem.

„Do Lokte jezdí docela dost lidí, to je tím prostorem, tam je to pěkný a zajímavý, takže za tím si lidi přijedou, má to přidanou hodnotu to svoje kouzlo z toho, slyšel jsem třeba že někdo řekl " hele ta kapela o ní jsem slyšel a hrajou v Lokti tam je to krásný, tam bychom teda se mohli jet podívat". Jako sem tam přijedou lidi z Krušnejch hor třeba ... ale nikdo nepřijede z Plzně (smích).“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

K podpoře klubových hudebních koncertů ale ze stran politických autorit většinou nedochází. Důvod spatřuji v určité stigmatizaci a stereotypizaci hudební klubové scény, která je důsledkem především komunistické propagandy z minulého režimu. Představa hudební klubové scény jako něčeho „nebezpečného“ a „nekonformního“ je stále reprodukována především skrze starší generace, které jsou v tomto kraji početnější kvůli odlivu mladistvého obyvatelstva za pracovními a vzdělávacími příležitostmi. Lze tedy předpokládat, že alternativní klubové akce tedy nezaujmu většinu místního obyvatelstva. Určitý vliv však má také to, že alternativní kulturní vyžití, jakkoli v něm mladší generace již nespátřují žádnou kontrakulturu, stále postrádá ze strany většiny politiků pozornost a nejsou tak informováni o účelech a potenciálech, které hudební klubová scéna nabízí.

5.5 Hudební klubová scéna v ohrožení

Shoda mezi všemi respondenty panovala v tvrzení, že hudební klubová scéna na Karlovarsku pozvolna zaniká.

„Kluby dost mizej, tak třeba se to vrátí...jakoby hudebních klubů, podniků vůbec je tady vlastně strašně málo.“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„V Libé se hrálo, pak se hrálo v Chebu, a hodně se hrálo tenkrát na Plzeňsku. Plzeňsko bylo úplně jiný, tam se hrála ta Odysey, Koule, tehdejší Turbo, Vejce, Syfon... ale tam to bylo jiný, ta tradice byla jiná a hrálo se tam furt a hraje se tam do dneška, tady ne, tady všechno zaniklo.“ (Z rozhovoru s respondentem C.)

Z výpovědí respondentů vyplívá, že západní Čechy nejsou příliš lukrativní pro hudební interprety z jiných částí republiky.

„Ty kapely, co se do Sudet kouknou sem už pak většinou nikdy nechtěj.“ (Z rozhovoru s respondentem E.)

„No tady byla nějaká kapela a ty byli úplně zděšení, že na Moravě na ně chodí stovky lidí a tady přišlo třicet a já jim říkám, že to je dobrý, taky tady nemusel bejt nikdo. A oni jako "oni na nás chodí lidi" ... Ale on je to pak

začarovanej kruh, pretože jim už se potom sem nechce, tam nepřišli lidi.“
(Z rozhovoru s respondentem C.)

Od období vzniku hudebních klubů v současnosti uplynulo přes třicet let. Během této doby prošla společnost řadou vlivných změn na globální i regionální úrovni. V následující části se zaměřím na respondenty nejčastěji zmiňované vlivy, které ovlivnily zájem populace o hudební klubové akce.

5.5.1 Sociální sítě a streamovací služby

Z výpovědí respondentů narážím na problematiku s návštěvností nejpočetněji v kontextu sociálních sítí a streamovacích služeb.

„Šel jsi do klubu na jistotu, že to tam bude dobrý, že ten tam bude a tam ten tam bude ... dneska se ale lidi nescházej ani. Internet je zhouba.“
(Z rozhovoru s respondentem H.)

„Ale dneska hlavně, už si všichni pouštěj všechno na videu a celý generace zpohodlněli. Nechtěj nikam jít jo... je to zvláštní ... pro nás to bylo spojený s tím, že si dáme někde nějaký pivo, chodilo se domů až ráno, balili se holky, možná ta kultura už je jinde jo. Ono se to všechno posunulo už jako jo, velkéj zářez udělaly i diskotéky a změna stylů.“ (Z rozhovoru s respondentem C.)

„Dnešní mladí lidé to nenahradí, mají fejsbuky, maj pocit, že jsou v partě přitom každej sám doma, mají to jinak nastavený. Mladý to moc nebaví, je to pro ně moc komplikovaný, musí si koupit lístek, táta pro ně nepřijede.“
(Z rozhovoru s respondentem E.)

„Jo je dokonce vidět třeba v tramvaji, vidět mladýho člověka bez sluchátek, když je sám, je vlastně až divný vidět jo. A i to jde ruku v ruce s tím konzumem po tý hudbě. Ted'ka prostě můžeš normálně fungovat, a přesto ti bude hrát tebou vybraná hudba 8 hodin denně. Neni problém.“
(Z rozhovoru s respondentem J.)

Vývoj a dostupnost technologií zcela restrukturoval všechny sféry moderní civilizace. To se značně týká také hudebního průmyslu, tedy pořádání hudebních klubových akcí.

Na přelomu tisíciletí dochází k internetovému připojení českých domácností, které lze v současné době chápat jako součást standartního vybavení. Společně s globálním rozšířením internetového pokrytí, kapesních přehrávačů a telefonních zařízení se internet stává dostupný téměř za jakýchkoliv okolností. To umožnilo nejen vznik řady serverů a platforem pro šíření audiovizuálních záznamů (např. YouTube, Spotify, Apple Music, aj.), ale také vznikly sociální sítě (např. Facebook, Instagram, Twitter aj.), které slouží ke sdílení informací na delší vzdálenost včetně hudby, na které jsou cílené i specifické sociální platformy (např. Bandcamp, SoundCloud, MixCloud, Last.fm aj.).

Respondenti se domnívají, že návštěvnost živých koncertů mezi mladistvými uvažá z důvodu změny sociálního prostoru, který se přenesl do virtuálního prostředí sociálních sítí.

Návštěva koncertu bývá ve většině případech společenskou aktivitou. Fyzické setkávání a hudební poslech je nahrazen v podstatě časově neomezeným kontaktem skrze tyto virtuální platformy, které nabízejí instantní (a zdánlivě individuální) obsah řízený počítačnými algoritmy. Frekventovaná či neustálá přítomnost na těchto sítích může uživatele společensky unavit a v důsledku ovlivnit jeho účast na hudební akci.

Složka živého koncertu může být nahrazena poslechem profesionálních nahrávek či audiovizuálních záznamů, které jsou veřejně dostupné, v některých případech i bezplatně. Současné audiozáznamy a dostupné technologie přehrávačů a reproduktorů již umožňují kvalitní domácí poslech. Z výpovědí náhodných respondentů, které jsem oslovila během terénního výzkumu jsem se setkala s názory, že lepší poslech interpreta bude v domácích podmínkách. V takovém případě je třeba vzít na vědomí zvukové dispozice hudebního klubu a také hudební přednes

vystupujícího. Obě tyto složky se významně podílí na utváření celkové atmosféry koncertu, která vzniká skrze vizuální podobu prostoru a zúčastněné osoby.

„Atmosféra je hodně podle kapely a podle zvuku.“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„Ty lidi jako mi tam dělají příjemnou atmosféru...už třeba je to tím, že si tam ty lidi zpívají, i když někdy jen refrény. To tý hudbě přidává dost. Líbí se mi, když ten výstup takhle tý kapely interaguje s těma posluchačema.“ (Z rozhovoru s respondentem J.)

„Musí přijít do toho klubu. A je úplně jedno jaký klub to je, ale musí si říct, že je jim tam dobře. Jako být u sebe v obýváku...párkrát si mě zvali na otevíračky nového baru, abych ho vyzkoušel. Přišel jsem sedl jsem si a řekl jsem „kluci tady to fungovat nebude...“. Třeba, "sedl sis tady na tu barovou stoličku?" A on: "No jasně." A říkám: "No ale dokážeš si představit, že bys na ni seděl třeba 5 hodin...no to fakt ne"... Ty musíš toho zákazníka dostat, přikovat ho k tomu baru, aby se cítil pohodlně, dobře a bude lejt, nechávat tam prachy. Další věc je persona, to nejsou jen prodavači nápojů, ale ti tvoří face toho klubu taky.“ (Z rozhovoru s respondentem E.)

„Přece jde o tu energii, která jde z tý kapely do toho publika zpětně. To se nedá ničím nahradit...protože je to opravdu diametrálně odlišnej zážitek, živé hraní. Ty lidi na to přijdou dřív nebo pozdějš.“ (Z rozhovoru s respondentem A.)

„Pokud se týče třeba té atmošky v klubu, tak právě ta je důvodem, proč mám kluby raději než velké koncerty. To souznění mezi kapelou a diváky mi, díky malému prostoru, připadá intenzivnější. Většinou člověk potkává známé tváře, se kterými si rád pokecá. Někdy se podaří dát řeč i s některými hudebníky. Miluji atmosféru před koncertem, ladění, zvučení, to, jak lidi postupně přicházejí, a třeba i to, jak vypadají před a po koncertě.“ (Z rozhovoru s náhodným respondentem.)

Z výpovědí všech respondentů vyplývá, že atmosféra v celkové podobě, ačkoliv je vnímána subjektivně, je pro většinu hudebních nadšenců nenahraditelná a nelze ji uměle vytvořit. To potvrzují také na základě osobního pozorování během probíhajících pandemických opatření proti šíření onemocnění COVID-19. V rámci těchto opatření byla řada koncertů přesunuta do online prostoru na různé streamovací platformy. Přesto, že se jednalo o interprety jejichž běžné koncerty bývají celorepublikově vyprodávány, byla účast publika streamovaných koncertů k poměru účasti „fyzických“ koncertů neúměrná. Během terénního výzkumu jsem se také setkala s názory, že streamované koncerty neposkytují plnohodnotné uspokojení diváka:

„Tak ty streamy stojí za hovno.“ (Z rozhovoru s respondentem I.)

Většina respondentů považuje nízkou návštěvnost koncertů za důsledek internetového propojení, který umožňuje neomezený sociální kontakt ve virtuálním prostoru a okamžité zprostředkování takřka veškerých dat. Respondenti ale zároveň připouštějí, že problém může spočívat také v reklamní propagaci.

„Malá reklama, nebo jakože je, ale projde ti to mezi prstama v těch všech informacích. Nevyskočilo to na mě a nevěděl jsem o tom, musí to vyskočit a je pravda, že už to taky nehledám záměrně, dřív jsem to dělal teď už ne no ...ani nevim.“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„...a pak další věc, že o něm dost možná ani nevěděli, selhal nějaký marketingovej prvek. Šli by na něj, ale nevěděli o něm.“ (Z rozhovoru s respondentem G.)

„Spíš lidi v dnešní době si moc nezjišťují co se kde moc děje. Pokud si nezaplátíš dobře reklamu, tak ti moc nepřijde lidí.“ (Z rozhovoru s respondentem F.)

Internet tedy může být do určité míry příčinou proč klesá návštěvnost koncertů, ale také je nezbytné zaměřit se na jeho reklamní dispozice. Problém tedy může být také ve špatně nebo nedostatečně propagované

reklamě dané události. V prostředí internetu je v současné době nezbytná určitá znalost algoritmů, které zobrazení reklamy ovlivňují. S reklamou však úzce souvisí také finanční dispozice, které většinou organizátoři postrádají.

5.5.2 Mladé publikum

Nízká návštěvnost klubů na území Karlovarského kraje může být zapříčiněna také vnitřní migrací mladistvých a perspektivních obyvatel za studijními či pracovními účely v rámci ČR, a to v důsledku strukturálních sociálních a ekonomických problémů se kterými se tento kraj potýká.⁵

„Vary jsou celkově město, vůbec ta oblast, je dost zabitá. Oblast umřela od spoda, když to řeknu, lidi všichni, kteří něco uměli, nebo se chtěli realizovat, utekli. Ať už do Prahy nebo do Plzně, někam pryč.“ (Z rozhovoru s respondentem E.)

„Mladí lidé tu za prvé těžko získávají bydlení, za druhý nemají moc pracovních příležitostí, za třetí žádná velká zábava a je tady taky drsnější podnebí... takže kdo může odsud prchá.“ (Z rozhovoru s respondentem A.)

„Můžou za to ty školy. Školy vymizely, i hudební, v Kraslicích třeba, nebo se to někam spojilo. Málo kdo zůstává v těch malejch městech ...“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„Tam nejsou vlastně žádný školy... logicky, tam nastává veškerej odliv všech lidí. A samozřejmě když jako mladej odjedeš studovat do Plzně a budeš tam 4 roky, tak si tam naděláš přátele, vytvoříš zázemí a už se do Varů vracet nechceš že jo.“ (Z rozhovoru s respondentem E.)

„To je největší problém Karlovarského kraje, že tu není žádná velká veřejná vysoká škola, kdyby udělali prostě obří pajdu pro patnáct studentů ve Varech nebo něco ... kdyby tady bylo 1500 studentů tak by to vypadalo úplně jinak. Ty studenti pak vytváří tu živou kulturu, oni přinášejí ty trendy... my třicátníci už ten trend nepřinesem, vždycky to bylo o těch mladejch,

⁵ Viz. Demografický vývoj a změny v osídlení.

Dostupné z: https://www.kr-karlovarsky.cz/region/Documents/200414_demograf.docx

ty přinášeli hudební směry a tak, to nám tu chybí.“ (Z rozhovoru s respondentem D.)

„Tady chybí prostě rozmezí 19-25, když lidi odejdou z gymplu. Nebo dodělaj základky jen no, pak jdou makat do fabriky, to nejsou lidi na kulturní akce. Chybí tam tady ta věková sféra, která tvoří kulturu, jsou mladí a nemají ještě rodinný závazky.“ (Z rozhovoru s respondentem F.)

Studenti vysokých škol se nacházejí v životní fázi, která je v naší kultuře spojena s profilováním budoucí pracovní činnosti a utvářením vztahů, od kterých se odvíjí vytváření komunity a založení rodiny. Studenti obecně disponují více volným časem než plně zaměstnaní a odpadají jim zatím určité povinnosti vůči státu a rodinné závazky. Adolescence je biologickými změnami přirozeně provázena krystalizací osobních postojů a názorů. To vše jsou aspekty, které mohou studenty přitahovat k hudbě, protože umožňuje svými vlastnostmi uspokojit řadu duševních potřeb.

Hudební kluby jsou vhodným prostorem k navazování či utvrzování vztahů, tedy k vytváření komunity. Původem vycházejí z podstaty alternativní kultury, která po večerech kompenzuje tlaky, které vychází z občanských povinností. Mladistvým, jež se častěji potýkají s vlastním vzdorem vůči politickému systému a rodičům, poskytují prostor pro „uvolnění páry“. Toto uvolnění může mít například podobu tance, zpěvu řevu nebo dochází k tzv. *wall of death* či *moshingu*, při kterých do sebe publikum agresivně naráží. Může být podpořeno požitím alkoholu nebo různých psychotropních látek. Vyvolání emocí je ovlivněno také náladou a žánrem písně. Vyvolány jsou frekvencemi tónů, tempem, obsahovým významem a asociačními vztahy. Stimulační vlivy má také atmosféra prostoru, která skrze ostatní zúčastněné může vyvolat strhující efekt.

„Určitě, prakticky jsou nejzásadnější, ty tvoří komunitu. Jsou to ty od 18 do 25 let.“ (Z rozhovoru s respondentem G.)

Se zájmem mladistvých souvisí ale také vhodné zvolení programu. Je tedy potřebné, aby organizátoři, kteří bývají většinou o generace starší, měli

určitý přehled o hudební poptávce mladé generace a aby byli ochotni program přizpůsobovat.

5.5.3 Komunita a tradice

Když není komunita tak nevznikají žádné jiné věci, který by to mohli udržet, a ta komunita tam moc není.“ (Z rozhovoru s respondentem E.)

„Tam to bylo jiné, ta tradice byla jiná a hrálo se tam furt a hraje se tam do dneška, tady ne, tady všechno zaniklo. Já nevím, možná to Plzeňsko bylo volnější a tady všechno sešněrovaný, tady byly ty pohraniční stráže a jejich pomocníci, policajty hafo, možná proto...Ty kapely jezdily na to Plzeňsko a do dneška tam jezděj. Nebo míří na ten jih, tam je ta tradice.“ (Z rozhovoru s respondentem C.)

„...Tady se to hrozně dlouho sžívalo. Lidi se neidentifikovali s tím novým bydlištěm. Trvalo to minimálně dvě generace, v té třetí jakžtakž, dejme tomu, ty lidi už se začali sžívat s tím místem... ale pořád chybí takovýto lokální patriotství jako je to ve středních Čechách, na Moravě, tam kde ty rody žijou po staletí lidi se znaj a jsou s krajinou sžitý. To se týkalo Sudet kolem dokola. Nicméně, ten Karlovarské kraj je ještě odlišnej tím, že tu není v podstatě žádný průmysl a že byl po celá desetiletí zanedbáván, tady se neinvestovalo do infrastruktury do ničeho, protože ten kraj byl v rámci Varšavské smlouvy už jen k podpisu. Údajně při vzniku konfliktu se západem. To se počítalo s tím, že Varšavská smlouva bude útočit na ten západ, a tady by to bylo roztřískaný do pár minut, proto se vůbec do tohoto pohraničí neinvestovalo. (Z rozhovoru s respondentem A.)

K utvoření a zachování tradice je potřeba společenského sdílení, tedy komunity. Oproti jiným krajům docházelo v minulosti na dnešním území Karlovarského kraje k řadě situací, které rozvoj společenských vztahů značně ztížil. Vyhnání německých obyvatel a následné doosidlování z mnoha různých krajů koncentrovalo v nové neznámé oblasti lid rozdílných národností, etnik, náboženských a politických vyznání a tradic. K utváření vazeb začalo docházet až během normalizace kdy politická situace začala

ostře rozdělovat společnost na konformní a nekonformní jedince. V tu dobu vzniká určité podhoubí pro folkovou a undergroundovou muziku, jejíž tradice přetrvává díky stálé komunitě, která sdílí mezi členy stejné zkušenosti z represivních opatření a nedostatku zboží za komunistické vlády v letech 1948-1989.

V reakci na tyto politické okolnosti se v těchto letech začínají výrazně formovat první subkultury v českém prostředí, např. trampové a „máničky“, které zásadně vycházejí z poslechu hudby. Původně se jednalo pouze o sebevyjádření, a nikoliv o záměrnou formu protestu proti komunistické moci. Jednalo se o sebeidentifikaci s určitou generací a o vyjádření záliby k rockové hudbě, se kterou se pojí touha po svobodě. Vyjadřovali se skrze hudbu a svůj fyzický zevnějšek, pro který byly specifické dlouhé vlasy a režimu nevyhovující ošacení. Násilné zákroky „proti chuligánství“ ze stran státních bezpečnostních složek způsobily, že sami vytvořili proti sobě jdoucí kontrakulturu, jež předtím neměla v politice hlubší zájem.

„To může určitě posílit vztah, kterej ti zůstane po celej život, pro ty fanoušky s tou hudbou. Ty fanoušci s nima prožili s těmi undergroundy to, že třeba se rozrazí dveře a ta kapela skončí. Že ta hudba promlouvala k nim jako napřímo. Ale to je princip... důležité je, když se to posluchačů dotýká. To samé s nějakou tou komunistickou érou...když se shodli názorově, vynikla subkultura a ta má šanci na větší přežití, má společný téma než nějaký plytký poslouchání něčeho.“ (Z rozhovoru s respondentem G.)

„A v podstatě se dá říct, já mluvím za to, co znám nejlíp, dneska se tomu říká sociální bublina, za partu okolo toho folku a trampský písničky. My jsme si vytvořili takovou vlastní společnost, která se v podstatě stěhovala po republice z festivalu na festival. To byli organizátoři, zvukaři, samozřejmě muzikanti, textaři a lidi okolo toho. Nějak jsme v tom nacházeli vnitřní svobodu, což bylo samozřejmě pro spoustu lidí přitažlivý...Tehdy ty koncerty byly navštěvovány téma davama proto, že ty lidi tam cítili a slyšeli někdy otevřeně, někdy skrytě, ten protest proti Bolševikovi.“ (Z rozhovoru s respondentem A.)

Tato revolta připravila „půdu“ pro alternativní hudební žánry a styly, jejichž obliba stoupala s otevřením západního trhu, které umožnilo jejich rozšiřování v celé veřejnosti. Do Československa pronikl kult punkových kapel *Sex Pistols*, *The Clash* a *Ramones*. Zalíbení u posluchačů zde našli také heavymetalové skupiny jako *Black Sabbath*, *Deep Purple* a *Led Zeppelin*. Všechny tyto kapely odstartovaly vznik punkových a metalových českých interpretů a vznik fanouškovských základen a subkultur. Jejich soudržnost, která vycházela nejdříve z autoritativního a rodičovského vzdorování, utvrzování generační odlišnosti a z nastavení české společnosti za komunistického režimu postupně protkala s příchodem celosvětového propojení také nechuť z globální kapitalistické a konzumní západní civilizace. S tímto smýšlením a celkovou situací Karlovarského kraje souvisí i početný vznik kapel hrajících punkové, metalové, hardcorové hudební žánry v západočeském pohraničí. Pro svobodné vyjádření nesouhlasu a pro uvolnění z všeobecné frustrace byl ideálním nástrojem hudební projev, pro který bylo zřízeno právě mnoho hudebních klubů.

„Alternativní tvrdší kapely tady dřív měli hodně velké zárodek v 90. letech... ponurý prostředí, průmyslová oblast...“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

Tyto skupiny lidí, které prošli tímto homogenním počátkem subkultur včetně tzv. mániček jsou dnes onou generací, která si v mnoha případech zachovala plnohodnotný zájem o živou hudební produkci a jsou věrnými návštěvníky klubových koncertů i dnes. Jsou také generací, která v tomto kraji zůstávala, neboť jejich proti systémové myšlení není v souladu s vysokoškolským studiem, které ve své podstatě systém podporuje. Je to tedy komunita, jež se tradičně setkává na rockových koncertech, jejichž pořádání je v prostředí hudebních klubů specifické.

Současný odliv mladé populace je stěžejní složkou, která brání vzniku komunit nových. Druhým aspektem, který vznik komunit ovlivňuje je jev, na který upozorňoval Muggleton (2000). Z mého výzkumu jsem vypožorovala určité vymizení výjimečnosti subkulturního kapitálu právě vlivem přivlastňování mainstreamovou kulturou, kterou je již většina

společnosti a převážně mladá generace pohlcena. Mísení hudebních žánrů a zároveň životních stylů, které vzniká vlivem konzumu, neumožňuje vybudování této exkluzivity potřebné k jasné sebeidentifikaci jedince, na které stojí identifikace v rámci některé komunity.

„Lidi už dneska nejsou moc nic, už jsou všichni square.“ (Z rozhovoru s respondentem G.)

5.6 „Lidi nejsou zvyklí platit za kulturu“

Z výpovědí respondentů a z terénního výzkumu vyplívá, že cena vstupného je u potenciálních klientů zásadní při rozhodování o své účasti na hudební klubové akci. V mnoha výpovědích bylo řečeno, že problém vychází z pořádání městských kulturních akcí, které mají bezplatný vstup.

„...hlavně mi vadí, že když uděláš někde nějaký koncert a chceš po lidech to vstupný, byť bylo symbolický, platit to oni nechtěj, lidi si myslí, že to všechno je zadarmo, to přece není možné.“ (Z rozhovoru s respondentem A.)

„Lidi nejsou zvyklí platit za kulturu, pač mají spoustu akcí zadarmo, těch městskejch, tak pak nejdou na tu kapelu za rok do klubu, kde by za ní měli dát dvě kila... Myslím si, že prostě některý města lidi naučili, že kultura je zadarmo. Že to je chyba i těch měst, že dělají spoustu akcí zadarmo. To je nádhernej případ Sokolova, kdy tam nemůže žádný klub už fungovat, protože oni tam těch akcí zadarmo dělají tolik, že lidi pak už nemají potřebu, jít se o víkendů někam ožrat na koncert, protože ví, že tu kapelu uvidí za pár měsíců na náměstí zadarmo.... A tím jak města přes všechny možný slavnosti jako dotují kapely, který šly s cenou furt a furt nahoru, tak dneska pro ty promotéry, provozní strašně těžký to udržet.“ (Z rozhovoru s respondentem D.)

„Lidi nechtěj platit za nic, je to taková česká věc tohle. Navíc Karlovarské kraj je rozmlsaný tím, že jak je tam těch víc chudších lidí, tak jim tam dělají Sokolov a tak, kulturní akce zadarmo. Dvakrát do roka, tak si tam zajdou,

daj si něco málo k pití a k jídlu a stačí jim to.“ (Z rozhovoru s respondentem F.)

„Taky městský akce, zajímavá věc, vstup zadarmo, a do klubu je pak nejdou podpořit, když by tam hráli... Nebudou je ani sledovat, jestli hrajou v okolí, zkusí jít za rok na tu stejnou akci, jestli tam budou maximálně ...“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„Já si myslím žejo, protože to je vidět i na tý návštěvnosti, tady uděláš koncert rockový kapely a nikdo nepřijde. Strašně málo. Lidi si zaprvé zvykli, takhle velkou škodu napáchala města, že všechno dávaj zadarmo žejo.“ (Z rozhovoru s respondentem C.)

Cena vstupu samozřejmě hraje roli v případech, kdy potenciální klient strádá z hlediska finančního příjmu a potýká se s finanční tísní.

„... co si budeme povídat, tady je každé páteční člověk v exekuci papírově. I to může mít význam, jsou rádi že si těch pár piv daj, ale už jim připadá blbý těch pár piv proinvestovat do vstupenky na kapelu, možná radši jdou do hospody vedle a tam si dají o těch pět piv víc, možná jo.“ (Z rozhovoru s respondentem D.)

V Karlovarském kraji žije početné množství osob, jež se potýká s finančními problémy, ale ze svého výzkumu nemohu tvrdit, že je cena vstupného problematrická primárně kvůli finančním dispozicím potenciálních návštěvníků koncertů. Nevelký zájem o placené hudební akce může vycházet z mnoho faktorů. Těmi může být již řečená finanční situace, neatraktivní program či nedostatečná propagace.

Z náhodných výpovědí při terénním výzkumu jsem zjistila, že faktor, zda je koncert placený, je v podstatě při rozhodování o účasti zásadnější než konkrétní výše vstupného.

„Pudu se podívat radši tam kde je to zadarmo že jo. Dám si tam alespoň nějaký to pivo.“ (Z rozhovoru s náhodným respondentem)

Městské akce mívají nezaplatněné vstupné, protože na rozdíl od hudebních klubů vychází z městských rozpočtů a sponzorských darů. Pořádají se za účelem propagace městské či regionální politiky skrze uspokojení kulturního vyžití místních obyvatel, jež jsou jejich cílovou skupinou, neboť jsou potenciálními voliči následujícího volebního období. Díky finanční dispozici jsou schopni do programu zařadit jak populární, tak regionální interprety, čímž osloví co nejširší zájem publiku. Regionální a méně známé kapely mají díky městským akcím možnost získat výhodnější finanční příjem, který hudební kluby nedokážou ze svého finančního obratu poskytnout.

Tyto aspekty společně s frekventovaností městských akcí mají neblahý dopad na hudební klubové akce. Kromě bezplatného vstupného zasahuje problém také do hudebního programu, protože pro kapely není příliš žádoucí vystupovat ve stejném regionu v jednom krátkém časovém úseku. Městské akce mimo jiné disponují také dětským programem či aktivitami, a proto jsou vhodné pro účast rodičů i s dětmi. Tyto akce bývají v regionech poměrně četné a dokážou u některých obyvatel potřebu kulturního a sociálního vyžití dostatečně uspokojit, tudíž již nemají nutkání zúčastnit se vícero hudebních akcí.

Během terénního výzkumu jsem se náhodně dotazovala různých jedinců, jež jsou mimo hudební scénu, na způsoby trávení volného času a jestli chodí někde na koncerty.

V případech, kdy se jednalo o respondenty, jež hudební koncerty záměrně nevyhledávají, jsem se setkala s neutrálními a negativními postoji. Někteří nejevili žádný zájem o hudbu obecně, a tudíž jejich výpovědi nepovažuji za přínosné. Tři respondenti se vyjádřili negativně vůči rockovým muzikantům. Spjovali je s užíváním drog a s pracovní neschopností. Hudbu poslouchají ale odmítají interprety finančně podpořit.

Více takových vyjádření se vyskytlo na sociálních sítích během pandemie COVID-19, když se projednávalo rozdělení státní finanční podpory, jež sloužila jako kompenzace příjmů během zavedení restrikcí

z důvodu zamezení šíření onemocnění. Někteří uživatelé označovali hudebníky z alternativní kultury za „pseudoumělce“, „rockové hvězdy“ a „netáhla“. Objevovala se i řada výroků, jež neuznávala hudební činnost za rovnocenné povolání. O zkušenostech se stigmatizací hudební klubové scény se vyjádřila také řada respondentů.

„Spousta lidí si myslí, že se tam schází smažky, že ty kluby jsou prostě jenom motorkáři a takový víš... všichni to vidí jako to nejhorší tu spodinu... ty komunistický puritáni to maj takhle zažitý, tam chodí feťáci, povaleči kavárenský, lidi proti systému...“ (Z rozhovoru s respondentem H.)

„...že si nepřeje takovýhle pořady v jeho okrese, že tam choděj chuligáni potetovaný v texaskách.“ (Z rozhovoru s respondentem A.)

„Lidi si myslí, že to je jen koníček, přesně jak tady dřív uměli všichni na něco hrát a hráli si po těch hospodách na ty bendža a harmoniky, brali to prostě jako zábavu, někdo Ti večer dal pivo a pár stovek. Ale t a doba se posunula a všichni musejí něco vydělávat a ty aparáty něco stojí ...ale ty lidi který to nedělaj, tak jim asi nedošlo že ta kapela je taky nějaká ekonomická jednotka, která se musí uživit ta kapela, nebo ten klub.“ (Z rozhovoru s respondentem D.)

Se stigmatizací se alternativní kultura setkává již od svých počátků, neb vyzdvihuje odlišné hodnoty než kultura dominantní. Toto „negativní světlo“ bylo vrženo převážně v letech 1948-1989 za vlády komunistické strany. Rocková hudba, která byla projevem svobody, byla hlasitá a přicházela z Ameriky, byla vládní stranou „nálepkována“ jako deviantní i přesto, že se o přímou deviaci nejednalo. Alternativní přístup, který se zabýval pouze věcmi na denní bázi, byl uměle přetransformován v politickou záležitost, tedy kontrakulturu. Skrze veřejnoprávní média docházelo k šíření tohoto „nálepkování“, které alternativní umělce spojovalo s kriminalitou. Stigmatizovaná prohlášení nejen o alternativní kultuře, ale i celé západní společnosti byly předávány prostřednictvím výchovy také dalším generacím.

Ke stigmatizaci hudebníků jakožto k povolání dochází kvůli nestabilitě finančního příjmu a také kvůli tomu, že na rozdíl od většiny jiných profesí vychází z volnočasového zájmu, který bývá budován již v dobách mládí jedince. Zájem o hudební činnost vychází v mnoha případech z kultu celebrit, který proslavil také mnoho muzikantů. Tito hudebníci se následně stali vzorem mnoho mladistvých, což nebylo z praktických důvodů rodiči příliš podporované.

„*Sex and drugs and rock and roll*“ je populární fráze, jež vepsala do povědomí široké veřejnosti mediálně zkonstruovanou představu o životě hudebníka. Život zábavný, plný akce a bez závazných povinností. Tato zkrácená představa bývá podporována také samotnými hudebníky, neboť během hudebních akcí přejímají určitou image, nebo také slovy Erwina Goffmana tzv. roli, která koresponduje s danou scénou. Podstatou hudebního vystoupení je publikum zaujmout nebo pobavit, tudíž v jejich zájmu není reflektovat osobní potíže z běžných dnů, kterými si prochází většina obyvatel. Během koncertu se již také nevěnuje pozornost různým technikům a organizátorům, kteří se na vystoupení podílejí. Publiku jsou většinou „neviditelní“, ale jsou nepostradatelní k uskutečnění akce. Široká veřejnost, která není prakticky s hudební scénou v bližším kontaktu, se domnívá, že cenou vstupného platí pouze vystupujícího interpreta a neuvědomují si veškeré náklady s provozem a uskutečněním akce. Interpret si podle jejich názoru vydělává velký finanční obnos za málo práce, tudíž lidé s průměrnými či nižšími finančními příjmy je nemají zájem podpořit. Opomíjený bývá čas, který je věnován vytvoření celého projektu a produktu. Je potřebné vybavení, a hlavně letité studium hry na hudební nástroj či studium zpěvu.

Hudební klubová scéna je stigmatizována také skrze drogy a alkohol. Jejich užívání je spojeno s uvolněním a euforickými stavy a jsou tedy velice žádaným způsobem zábavy. Hudební kluby jsou prostředím, které je často navštěvováno za účelem tohoto uvolnění a odpoutání od běžných starostí, tudíž bývají tyto látky často konzumovány. Někteří z vystupujících hudebníků je užívají také, je to součástí jejich role, je to kontroverze, která

zájem publika přitahuje. Hudební klubová scéna je neodmyslitelně spojena s užíváním omamných látek od počátků Punku, který byl vyjádřením nesouhlasu a frustrace ze společenského systému. Užívání návykových látek je ale poměrně časté v mnoha odvětvích. Důvod, proč je to připisováno hlavně hudební scéně je ten, že se jedná o jedince, kteří se vizuálně odlišují od běžné veřejnosti, a tedy méně uniknou pozornosti. V případech hudebních interpretů bývá kontroverze medializována a zasáhne tak povědomí nedostatečně edukované veřejnosti o hudebním průmyslu. V hudební sféře účinkuje mnoho aktérů, kteří se užívání drog vyhýbají. Stereotyp drogové závislosti například vyvrací životní styl *Straight edge*, který se pojí s hudebními žánry hardcore a punk a jeho příznivci odmítají jakékoliv konzumování drog. Stigmatizace hudební klubové scény zcela zakrývá skutečnost, že hudební zaměření není pouze volnočasovou aktivitou ale plnohodnotnou profesí.

6 Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala hudební klubovou scénou Karlovarského kraje, kterou chápu jako komplex několika prvků, jež samotnou scénu utváří. Cílem mé práce bylo zjistit regionální význam hudební klubové scény a analyzovat její rekurzivní vztah s dominantní veřejnou sférou. Jako primární prvky jsem zcela logicky k povaze svého výzkumu zvolila samotné hudební kluby a návštěvnost, která je stěžejní složkou, od které se význam klubů odvíjí. Svůj výzkum jsem postavila na pozorování jejich proměn podob, charakteru a fungování. Vycházela jsem z dat, která jsem získala od svých respondentů, ze sekundární literatury a ze svého vlastního zúčastněného pozorování.

Můj výzkum ukázal, že význam hudební klubové scény vychází z jejích funkcí. Tyto funkce jsou však podstatně utvářeny také skrze skladbu a povahu publika, jehož zájem je ovlivňován procesy transformace společnosti na lokální i globální úrovni.

Ze získaných dat usuzuji, že hudební klubová scéna umožňuje svým aktérům navazovat a utvrzovat sociální vazby, a je prostorem pro sebevyjádření a nalézání vlastní jedinečné či kolektivní identity. Disponuje také vhodnými podmínkami pro uvolnění stresového vypětí a rozptýlení. Na hudební klubovou scénu lze nahlížet také jako na prostředí reprezentující kolektivní paměti, které reflektuje proměny společnosti v mnoha dimenzích.

Během výzkumu jsem došla k zjištění, že největší význam měla česká hudební klubová scéna v 90. letech v důsledku politických změn. Od přelomu následujícího tisíciletí návštěvnost pozvolna klesá, neb upadá společenská euforie z nově dosažené svobody po roce 1989 a dochází k internetovému připojení, jež rozšířilo oblasti zájmů a ovlivnilo společenskou interakci. Tento pokles je znatelný, a pro některé hudební kluby až likvidační, především v oblastech, které nejsou studentskými centry. S touto problematikou studentského obyvatelstva se také značně potýká hudební klubová scéna Karlovarského kraje. S tím souvisí také celková problematická situace tohoto regionu, jež je odrazem tamějších

historických procesů, které ztížily formování komunitního života a utváření tradic. Neblahé dopady na provoz hudebních klubů mají také městské kulturní akce, jejichž finanční dispozice umožňují sestavit pestrý program pro všechny věkové kategorie a jejich vstup není zpoplatněn. Značný vliv na návštěvnost má také stigmatizace hudební klubové scény, která je především odrazem komunistické propagandy minulého režimu.

Za důležité považuji zmínit, že je třeba brát v úvahu také možnost, že nízká návštěvnost může být zapříčiněna nedostatečnou propagací či jiným selháním v oblasti marketingu. Výzkum této sféry však nebyl předmětem mého zájmu, a proto nedisponuji dostatkem relevantních dat, která by toto tvrzení mohla potvrdit.

Ze svého výzkumu docházím k závěrům, že současná hudební klubová scéna Karlovarského kraje sice není příliš v zájmu širší veřejnosti, ale pro určitý okruh obyvatel je velice významnou. A možná významnější než v oblastech s větší návštěvností, neb k jejímu udržení je potřeba vyvinout značně větší úsilí. Jediným důkazem mého tvrzení je shodou okolností letošní „z mrtvých vstání“ Ašské *Cihelny*. Je možné, že po zkušenostech ze sociální izolace, kterou si společnost prošla kvůli státním opatřením proti šíření onemocnění COVID-19, potřeba osobního setkávání a kulturního vyžití opět vzroste, a čas nabitých hudebních klubů opět nastane.

7 Seznam použitých zdrojů

BARKER, Ch. 2006. Slovník kulturních studií. Praha: Portál.

BERNARD, H. R. et al. 1986. „The Construction of Primary Data in Cultural Anthropology”. *Current Anthropology*. 27.(4). 382–96.

BLUMER, H. 1969. *Symbolic interactionism; perspective and method*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.

BOURDIEU, P. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.

BOURDIEU, P. 2010. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host.

COHEN, A. K. 1971. *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*. New York: Free Press.

DANIEL, O. 2016. *Kultura svépomocí. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Praha: Varia.

DOWNES, D. M. 2014. *The Delinquent Solution. A Study in Subcultural Theory*. London: Routledge.

GIOIA, T. 2021. *Hudba: podvratné dějiny*. Brno: Host.

GOFFMAN, E. 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.

HALL, S. 1977. *Culture, the Media and the "Ideological Effect"*. In Curran, Gurevitch a Woollacott. (eds.). *Mass Communication and Society*. London: Edward Arnold.

HEBDIGE, D. 2002. *Subculture, the meaning of style*. Taylor & Francis e-Library: Routledge.

HEŘMANSKÝ, M., NOVOTNÁ, H. 2011. *Hudební subkultury*. In: Janeček. (ed.) *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy. 89-107.

HODKINSON, P. 2007. 'Youth Cultures: A Critical Outline of Key Debates'. In: Hodkinson, Deicke. (eds.). Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes. Routledge. 1-22.

CHARVÁT, J., KUŘÍK, B. 2018. "Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultura mládeže v postsocialistickém Česku. Praha: Togga.

IRWIN, J. 1970. Notes on the Status of the Concept Subculture. In: Thornton, Gelder. (eds.). The Subcultures Reader. Routledge. 66-70.

IRWIN, J. 1977. Scenes. In: Kozorog, Stanojevic. Towards a definition of the concept of scene: Communicating on the basis of things that matter. In: Sociologija. 55.(3). 353-374.

JIROUS, M. I. 1997. Magorův zápisník. Praha: TORST.

KOLÁŘOVÁ, M. 2013. Hudební subkultura mládeže v současné ČR – postsubkulturní a postsocialistické? In: Marková. Plzeňská alternativní hudební scéna v letech 1983–1995. Praha. 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Fakulta humanitních studií. Integrované studium člověka – obecná antropologie. Vedoucí práce prof. PaedDr. Mgr. Miroslav Vaněk, Ph.D.

KOTEK, J. 1994. Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století. Praha: Academia.

KOTEK, J. 1998. Dějiny české populární hudby a zpěvu. Praha: Academia.

KOURA, P. 2016. Singaři a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět. Praha: Academia. Šťastné zítřky (Academia).

KOZOROG, M. STANOJEVIC, D. 2013. Towards a definition of the concept of scene: Communicating on the basis of things that matter. In: Sociologija. 55.(3). 353-374.

KUDRNA, L., Stárek F. 2020. Kniha v barvě krve: násilí komunistického režimu vůči (proto)undergroundu. Praha: Academia.

MAFFESOLLI, M. 1996. The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society. London: Sage Publications.

MACHOVEC a kol., (ed.). 2008. Pohledy zevnitř: Česká undergroundová kultura ve svědectvích, dokumentech a interpretacích. Příbram: Pistorius a Olšanská.

MICHELA M., LOMÍČEK J., ŠIMA K. 2021. Dělej něco! České a slovenské fanziny a budování alternativních scén. 2021. Grada.

MUGGLETON, D. 2000. Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style. Oxford: Berg.

MUSIL, J. 2012. Chicagská škola a česká sociologie. In: Lidé města. 14.(3). 395-419.

NÜNNING, A., TRÁVNÍČEK J., HOLÝ J. 2006. (eds.). Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy. Brno: Host.

ORAVCOVÁ, A. 2011. Underground českého hip hopu. In: Kolářová, Oravcová. (ed.). Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice. Praha: Slon.

PETRUSEK, M., MAŘÍKOVÁ H., VODÁKOVÁ, A. 1996. Velký sociologický slovník. Praha: Karolinum.

POHUNEK, J. 2011. Kultura Trampů. In: Janeček. (ed). Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy. 65-88.

POLHEMUS, T. 1994. Streetstyle: From Sidewalk to Catwalk. New York: Thames and Hudson.

ROSZAK, T. 1995. The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition. California: University of California Press.

RŮŽIČKA, M., VAŠÁT P. 2011. Základní koncepty Pierra Bourdieu: pole – kapitál – habitus. Antropowebzin. 7.(2). 129-133.

SMOLÍK, J. 2015. Subkultury mládeže: Od deviace k fragmentaci. In: Sociální pedagogika. 3. (1). 36-55.

SMOLÍK, J. 2010. Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky. Praha: Grada, 2010.

THORNTON, S. 1995. Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press.

THRASHER, F. 2013. The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago. Chicago: University of Chicago Press.

TOUŠEK, L. 2012. Vybrané aspekty metodologie aplikované antropologie. In: Hirt, T. a kol. Vybrané kapitoly z aplikované sociální antropologie. Západočeská Univerzita Plzeň. 25-73.

WHYTE, W. F. 1993. Street Corner Society: The Social Structure of an Italian Slum. Chicago: University of Chicago Press.

WILLIAMS, J., P. 2007. Youth Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. In: Sociology Compass. 572–593.

WILLMOTT, P. 1969. Adolescent Boys of East London. London: Penguin Books.

518, V. 2013. Kmeny 0: městské subkultury a nezávislé společenské proudy před rokem 1989. Praha: Bigg Boss & Yinachi.

7.1 Internetové zdroje

<https://plus.rozhlas.cz/punk-a-metal-misto-nekonfliktnich-popikaru-fenomenem-devadesatych-let-byly-8444820> (navštíveno 25.3.2022)

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10176269182-retro/212411000360030/> (navštíveno 25.3.2022)

https://www.kr-karlovarsky.cz/region/Documents/200414_demograf.docx (navštíveno 1.4.2022)

https://www.youtube.com/watch?v=A1rzO_9JjUc (navštíveno 25.3.2022)

8 Přílohy

8.1 Obrázky



Obrázek 1 Slash Bar v Karlových Varech. Foto: Martin Juha Foto.



Obrázek 2 Slavnostní sál Hrad Loket v Lokti. Foto: autor.



Obrázek 3 Kolonáda Ferdinandova pramene v Mariánských Lázních. Foto: D. Erban.



Obrázek 4 Ašský klub Cihellna. Foto: Cihellna.



Obrázek 5 Club Na Rampě v Mariánských Lázních. Foto: Martin Juha Foto.

8.2 Tabulka respondentů

Respondent	Datum rozhovoru	Délka rozhovoru	Věk	Působení	Hudební žánr
A.	03.08.2021	109 min.	75	pořadatel, reportér	Folk, Bigbít
B.	05.08.2021	104 min.	76	muzikant	Folk, Punk
C.	10.09.2021	50 min.	60	pořadatel, muzikant	Rock, Pop
D.	09.09.2021	43 min.	30	majitel klubu	Rock, Hardcore
E.	12.11.2021	70 min.	50	DJ, zvukař, technik	Rock, Elektro
F.	28.01.2022	60 min.	30	muzikant	Metal, Rock
G.	04.12.2021	140 min.	32	manager, promotér	Indie, Rock
H.	07.02.2021	110 min.	30	zvukař, muzikant	Rock, Pop
I.	15.03.2021	55 min.	25	muzikant, pořadatel	Funk, Blues, Rock
J.	05.02.2021	85 min.	24	hudební nadšenec	Rap, Hip Hop, Rock

9 Resumé

The bachelor thesis focuses on the Czech music club scene in the Karlovy Vary region and introduces the concepts of subculture and music club scene and their use in social sciences. It also presents the social field theory and subcultural capital in relation to the music club scene. Historical circumstances that are relevant to the topic are also mentioned. Qualitative interviews were conducted with respondents from the music club scene in the practical part. Their statements were analysed for interpretation. The aim of the research was to interpret the regional significance of the music club scene and to analyse its recursive relationship with the dominant public sphere.