



Hudební etnografie kreativního kolektivu sdbs

By Lucie Poskočilová
(Published: 2015)

Tato práce je hudebně etnografickým výzkumem činnosti nezávislé pražské komunity sdbs, která se zabývá pořádáním koncertů a hudebních festivalů. Kreativní kolektiv sdbs (jak zní celý název uskupení) se na "alternativní" kulturní scéně objevuje od roku 2010. Za tu dobu uspořádal mnoho koncertů a hudebních festivalů, především se však zaměřuje na tvorbu dvou festivalů: Ruins of Intolerance a Psy-High. Kolektiv sdbs je intelektuální skupina, která svou aktivitu silně konceptualizuje a teoretizuje, což se nejvíce projevuje na dvou zmíněných festivalech, jejichž analýze se proto ve své práci věnuji. Při svém bádání kladu důraz především na činnost kolektivu sdbs na poli hudební produkce. Skrze její výzkum se snažím porozumět konkrétním hudebním prvkům, které identifikuji jako typické pro tuto hudební oblast. Mou snahou je skrze pozorování a dlouhodobé insiderské zkušenosti popsat konkrétní hudební aktivity a na základě rozhovorů s aktéry porozumět a interpretovat myšlenkové koncepty stojící v pozadí popisované aktivity. Svůj výzkum rámuji hudebně-antropologickým modelem Allana P. Merriama, ve kterém sleduji tři analytické složky činnosti komunity: konceptualizaci, chování a hudební zvuk. V celé činnosti kolektivu se objevují silné motivy "vymezení se vůči dominantní kultuře" a "hledání svobody", shrnujícím prvkem je motivace "působit na své okolí", což jsou principy projevující se i v jeho postoji k hudbě. Mým cílem je skrze komplexní analýzu interpretovat nejen, jaký je přístup kolektivu k hudbě, ale také jaký má hudba celkový význam v širokém kontextu činností a motivů kolektivu.

Klíčová slova: hudební etnografie, „sdbs“, komunita, událost, DIY, dočasná autonomní zóna, hudební intenzita, otupování smyslového vnímání, anestezizace vědomí

Filed under: Case Study
Available at: <https://pile.sdbs.cz/item/42>

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

autor práce: Lucie Poskočilová

Hudební etnografie kreativního kolektivu *sdfs*

Musical ethnography of the creative collective *sdfs*

vedoucí práce: Mgr. Vít Zdrálek

konzultant: Mgr. Tereza Havelková

2015

Děkuji Vítu Zdrálkovi a Tereze Havelkové za čas, který mi věnovali. Vítu Zdrálkovi děkuji za trpělivost jakou se mnou měl a především za cenné rady a poučné vedení při psaní této práce. Děkuji také všem členům kreativního kolektivu *sdfs* za jejich vstřícnost, ochotu a podporu během výzkumu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28 .6. 2015

Podpis:

Abstrakt:

Tato práce je hudebně etnografickým výzkumem činnosti nezávislé pražské komunity *sdb*s, která se zabývá pořádáním koncertů a hudebních festivalů. Kreativní kolektiv *sdb*s (jak zní celý název uskupení) se na “alternativní” kulturní scéně objevuje od roku 2010. Za tu dobu uspořádal mnoho koncertů a hudebních festivalů, především se však zaměřuje na tvorbu dvou festivalů: *Ruins of Intolerance* a *Psy-High*. Kolektiv *sdb*s je intelektuální skupina, která svou aktivitu silně konceptualizuje a teoretizuje, což se nejvíce projevuje na dvou zmíněných festivalech, jejichž analýze se proto ve své práci věnuji. Při svém bádání kladu důraz především na činnost kolektivu *sdb*s na poli hudební produkce. Skrze její výzkum se snažím porozumět konkrétním hudebním prvkům, které identifikuji jako typické pro tuto hudební oblast. Mou snahou je skrze pozorování a dlouhodobé insiderské zkušenosti popsat konkrétní hudební aktivity a na základě rozhovorů s aktéry porozumět a interpretovat myšlenkové koncepty stojící v pozadí popisované aktivity. Svůj výzkum rámuji hudebně-antropologickým modelem Allana P. Merriama, ve kterém sleduji tři analytické složky činnosti komunity: konceptualizaci, chování a hudební zvuk. V celé činnosti kolektivu se objevují silné motivy “vymezení se vůči dominantní kultuře” a “hledání svobody”, shrnujícím prvkem je motivace “působit na své okolí”, což jsou principy projevující se i v jeho postoji k hudbě. Mým cílem je skrze komplexní analýzu interpretovat nejen, jaký je přístup kolektivu k hudbě, ale také jaký má hudba celkový význam v širokém kontextu činností a motivů kolektivu.

Klíčová slova: hudební etnografie, „sdb”, komunita, událost, DIY, dočasná autonomní zóna, hudební intenzita, otupování smyslového vnímání, anestetizace vědomí

Abstract:

This work presents the musical ethnographic research of the activities of the independent Prague-based community *sdfs*, which focuses on the organization of concerts and music festivals. The *sdfs* creative collective (that is the whole title of the group) appears at the "alternative" culture scene in the year 2010. Since then, the collective organised many concerts and music festivals, but it especially focuses on the organisation of two of them: *Ruins of Intolerance* and *Psy-High*. The *sdfs* collective is an intellectual group which strongly conceptualizes and theorizes its activities, a tendency that shows most prominently in the case of the two above mentioned festivals, a fact that informs my decision to focus my analysis on them. During my research, I especially emphasise on the collective's activities in the field of music production. Through it, I try to understand the specific musical elements that I define as typical for this sphere of music. My endeavor is to describe specific musical activities through observation and insider experience and (based on interviews with the persons involved) to understand and interpret the mental concepts in the background of the activity being described. I use the anthropological model of Allan P. Merriam as a framework for my research, keeping track of three components of the community's activity: conceptualization, behavior and musical sound. Strong motives of "delimitation in contrast to the dominant culture" and "the search for freedom" emerge in the whole of the collective's activities, with a connective motivation being "influence on one's surroundings". These principles are also reflected in its stance on music and thus my goal is to interpret (through complex analysis) not just what the collective's approach to music is, but also what the overall meaning of music is in the wider context of the collective's activities and motives.

Keywords: musical ethnography, „sdfs“, community, event, DIY, temporary autonomous zone, the intensity of music, dulling of sensory perception, the anesthetization of consciousness

Obsah

1. Úvod.....	7
1.1 Výzkumná pozice a perspektiva.....	9
1.2 Teoretické a metodologické ukotvení práce.....	11
1.3 Struktura práce.....	16
2. Konceptuální východiska kreativního kolektivu <i>sdbs</i>	19
2.1 Kreativní kolektiv <i>sdbs</i> jako <i>komunita</i>	20
2.2 Kreativní kolektiv <i>sdbs</i> a koncept <i>události</i>	22
2.3 Kreativní kolektiv <i>sdbs</i> a koncept <i>do it yourself</i>	24
2.4 Kreativní kolektiv <i>sdbs</i> a <i>dočasná autonomní zóna</i>	26
3. Události pořádané kreativním kolektivem <i>sdbs</i>	31
3.1 Festival <i>Ruins of Intolerance</i>	32
3.1.1 Historický vývoj festivalu <i>Ruins of Intolerance</i>	35
3.2 Festival <i>Psy-High</i>	43
3.2.1 Historický vývoj festivalu <i>Psy High</i>	46
3.3 Jednorázové malé festivaly.....	49
3.4 Samostatné koncerty.....	50
4. Etnografická momentka: Koncert v KC Venuše ve Švehlovce.....	53
4.1 Prostor a publikum.....	54
4.2 Vystoupení.....	57
4.3 Hudební zvuk.....	60
5. Hudební intenzita.....	64
5.1 Intenzita jako akustická vlastnost hudby.....	67
5.2 Intenzita jako extrémní hudební prvek.....	69
5.3 Teoretický exkurz: Otupení smyslového vnímání.....	72
5.4 Koncept otupeného smyslového vnímání v kontextu <i>sdbs</i>	74
5.5 „Hudební intenzita“ na událostech kreativního kolektivu <i>sdbs</i>	78
6. Závěr.....	80
7. Použité zdroje.....	83
8. Přílohy.....	85

1. Úvod

Předmětem mé bakalářské práce je výzkum nezávislé pražské komunity *sdb*s zabývající se pořádáním festivalů a promotéřskou činností. Kreativní kolektiv *sdb*s, jak zní celé označení skupiny, se pohybuje od roku 2010 na tak zvané alternativní scéně, tedy mimo dominantní kulturní produkci, a jeho záběr protíná široké spektrum hudebních žánrů s důrazem na psychedelické hudební žánry (*psychedelic rock*, *stoner rock*, *psychedelic blues*, *psychedelic jazz* atd.), a experimentální hudbu (*noise*, *doom*, *drone doom* atd.).

Mým cílem je z pozice insidera etnografickou metodou sledovat a analyzovat aktivitu a vnitřní fungování komunity. Při svém bádání kladu důraz především na činnost kolektivu *sdb*s na poli hudební produkce a skrze její výzkum se snažím porozumět konkrétním hudebním prvkům, které identifikuji jako typické pro tuto hudební oblast. Mou snahou je na základě pozorování a dlouhodobé insiderské zkušenosti popsat konkrétní hudební aktivity a na základě reflexe této zkušenosti a rozhovorů s aktéry porozumět a interpretovat myšlenkové koncepty, které stojí v pozadí popisované hudební produkce.

Jak říkají sami jeho členové, záběr kolektivu je široký a jeho ideálem je nesoustředit se pouze na jednu aktivitu. Své akce proto pojímá „holisticky“ jako soubor různých uměleckých oborů. I přesto jsou však určité oblasti jeho působení dominantnější, a tak je možné kreativní kolektiv *sdb*s vnímat především jako hudební promotéřskou skupinu. V této oblasti se věnuje nejvíce organizaci hudebních festivalů. Kromě organizace několika menších a převážně ojedinělých festivalových akcí soustřeďuje kolektiv svou pozornost především na letní festival *Psy-High* a průběžný festival *Ruins of Intolerance*, který se koná nepravidelně minimálně jednou za rok. Mimoto se pak v průběhu roku věnuje také pořádání samostatných koncertů.

Snahou *sdb*s je vytvářet svépomocí, skrze koncept „do it yourself“, „unikátní“ a „holisticky“ pojaté *události*. Pořádané festivaly se konají v „netradičních“ prostorách a jsou souborem různých disciplín. V rámci pořádaných akcí se kolektiv soustředí na reflexi společensko-politických témat, jakými jsou například různé druhy netolerance (vůči různorodosti v náboženství a lidské spiritualitě, mystice, životnímu stylu atd.) a snaží se vytvořit a stmelit kulturu v České republice okolo žánrů, které propaguje, a navázat pevnější spolupráci s ostatními

promotérskými skupinami v Praze i mimo ni. Kolektiv tak spolupracuje například s promotérskou skupinou “[“], “Schusta Booking”, “K.Y.E.O.” a dalšími.

Jednou z pohnutek kreativního kolektivu *sdfs* k promotérské činnosti je vlastní zájem o příslušnou uměleckou produkci. Jak uvádějí jeho členové, kolektiv šlo již v prvopočátku především o vytváření akcí v takové podobě, která neměla v tuzemské kulturní nabídce zastoupení. Jak jsem již naznačila, své akce nazývá *sdfs* “událostí” a v tomto konceptu se snaží o kombinaci výstav, koncertů, přednášek a workshopů. Celé dění bývá zastřešeno myšlenkovým konceptem, který se snaží *sdfs* svou činností naplňovat a skrze něj tak chce dodat „hlubší smysl“.

Konceptualizace se nejvíce projevuje právě na dvou zmíněných stěžejních festivalech *Ruins of Intolerance* a *Psy-High*. V rámci tvorby obou festivalů se kolektiv řídí několika koncepty a prostřednictvím kulturních událost se snaží o jejich naplnění. Rozdíl mezi *Ruins of Intolerance* a *Psy-High* je především v jejich tematickém zaměření, které se projevuje nejen ve výběru prostoru pro konání akce a tematicky korespondujícími přednáškami, ale také v typu hudební produkce a přístupu, který k ní kolektiv zaujímá. Hudba zaznívající na festivalu *Ruins of Intolerance* není jednoznačně žánrově vyhraněná a kolektiv *sdfs* tuto oblast hudební produkce shrnuje jako „progresivní, experimentální hudbu“. Oproti tomu první ročník festivalu *Psy-High* byl vystavěn okolo hudebního žánru „stoner rock“ a festival byl tedy velmi úzce žánrově vyhraněn. S druhým ročníkem pořadatelé od tohoto vymezení upustili a rozšířili zaměření festivalu na žánry „tvrdé psychedelické hudby“.

Druhým aspektem, který vedl k rozvoji aktivity kolektivu, byla potřeba vytvořit příležitost pro prezentaci vlastního umění. Většina lidí začleněných do působení skupiny se sama věnuje umělecké činnosti a právě akce kolektivu jim mohly poskytnout příležitost a někdy možná i důvod pro vlastní tvorbu a její prezentaci.

Znak “/-\”, který kolektiv využívá pro své označení, je symbol vyjadřující zkratku *sdfs* (“slash-dash-backslash”), kterou v angličtině vykládá jako „*Subtle Distortions of Basic Sensibilities*“. Již samotné pojmenování popisuje primární cíl skupiny, kterým je „nenápadně rozbít základní názory a předpoklady“². Jak vyplývá z rozhovorů se členy skupiny, při formování kreativního kolektivu nebylo cílem budování promotérské kariéry za účelem

1 “Double Brackets”

2 Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*
Dostupné na: <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861>>.

podnikání, ale šlo v první řadě o podporu umělecké činnosti a zprostředkování jejích výsledků širší veřejnosti.

Jak jsem již uvedla, kreativní kolektiv *sdfs* vytváří své akce na neziskovém principu *do it yourself*. Vymezuje se tak proti „komerčnímu a konzumnímu přístupu dominantní kultury“ založeném na materiálních hodnotách a zisku. Svým přístupem se *sdfs* snaží „rozbít jeden ze základních předpokladů“, kterým je představa, že k uspořádání kulturní akce jsou potřeba finanční dotace a profesionální podpora. Kreativní kolektiv hlásí se otevřeně k „amatérismu“ se dle svých slov snaží tímto způsobem podpořit aktivitu a kreativitu také v jiných lidech i skupinách a vybízí tak k provozování „nezávislé“ činnosti.

Struktury organizace kreativního kolektivu se v průběhu jeho existence proměňovaly. Pořadatelé akcí *sdfs* hledali způsob, jak fungovat co nejefektivněji. Otázkou výkonosti se zabývali především při pořádání festivalu *Psy-High*, který je jejich největší akcí. V současné době tvoří členové různé týmy specializující se na svou oblast organizace (např. hudebně dramaturgická skupina, skupina zajišťující stavbu zázemí, skupina obstarávající umělecké instalace apod.). Komunikace kreativního kolektivu se řídí přes e-mail, společnými schůzkami a skrze webové aplikace „Trello“³ a „Slack“⁴, které jsou určeny pro týmovou práci.

Jednou z aktivit, kterou by se chtěl kreativní kolektiv *sdfs* v budoucnu více zabývat, je hudební vydavatelství. V tomto oboru má za sebou první pokus, kdy pod záštitou kolektivu vyšlo debutové album kapely „Saiga“. Kromě digitální distribuce jej jeho tvůrci vydali také v limitované edici na kazetě.

1.1 Výzkumná pozice a perspektiva

S kreativním kolektivem *sdfs* jsem se setkala již před jeho vznikem, či určitou formou institucionalizace, kdy pořádané akce fungovaly ještě pouze jako platforma pro prezentaci umělecké činnosti členů skupiny. Jeho zakladatelé jsou mými blízkými přáteli a já jsem tehdy navštěvovala jejich vystoupení. Kromě první akce, kterou kolektiv *sdfs* organizoval v roce 2010, a jež byla určena pouze velmi nízkému počtu pozvaných účastníků, jsem se podílela na všech jeho větších festivalech („Psy-high“, „Ruins of Intolerance“), mnoha menších jednorázových

3 <<https://trello.com/>>.

4 <<https://slack.com/>>.

festivalech (např.: “Cooperation“, “Death Day“) i samostatných koncertech. Tyto akce znám jak z pohledu návštěvníka, kdy jsem žádným způsobem nezasahovala do organizace akce, tak také z pozice pořadatele. Na akcích kolektivu se však vždy pohybuji mezi skupinou přátel, a i když přímo nepomáhám s organizací, přesto mívám vhléd do zákulisních příprav. Proto jsem roli “běžného návštěvníka” neměla příležitost zakusit.

Ačkoliv jsem se sama na počátku činnosti kolektivu do jeho aktivit příliš nezapojovala, postupem času se tato má pozice změnila a já se začala více účastnit samotné organizace. Nikdy jsem však nebyla hlavním organizátorem a má úloha vždy spočívala v menších pomocných pracích. V posledním roce, kdy stoupl můj zájem o vnitřní fungování skupiny, se více angažuji v její činnosti a v období vzniku této bakalářské práce jsem součástí hudebně-dramaturgického týmu pro letní festival *Psy-High 2015*.

Uvedený přehled mého vztahu ke zkoumané skupině ukázal, že svou práci provádím, jak jsem již uvedla, z pozice insidera. Bylo proto nutné osvojit si nejen v etnomuzikologii běžnou etnografickou metodu, skrze kterou daný jev zkoumám, ale vytvořit si také “roli výzkumníka”, se kterou na tomto poli vystupuji. Jednou ze základních metod etnografie je zúčastněné pozorování. Získat pozici, ve které výzkumník porozumí emickým konceptům skupiny, bývá pro mnohé badatele zásadním úkolem. V mé pozici insidera byl postup výzkumnické práce opačný. Mou snahou nebylo proniknout do zkoumané skupiny, ale naopak vytvořit si distanci, která mi umožní defamiliarizovat důvěrně známé.

Získat tento odstup byl pro mě nesnadný úkol. Koncepty, rétorika, způsob uvažování a jiné rysy kreativního kolektivu *sdb*s jsou mi natolik vlastní, že zpočátku bylo problematické tyto koncepty vůbec rozpoznat jako emické a přistupovat ke skupině s kritickým odstupem. V pozici insidera to znamenalo přijmout jinou perspektivu, která pro mě představovala „zpochybnění“ pravdivosti myšlenek a způsobu uvažování, které mi byly do té doby vlastní. Oblastí, ve které mi insiderství nejvíce komplikovalo práci, byl popis událostí pořádaných kolektivem *sdb*s, kde jsem v rozsáhlé části textu vycházela pouze z vlastních pozorování a vzpomínek. Dalším úskalím byl výklad konceptuálního zaměření kolektivu, kdy pro mě bylo obtížné nepovažovat jednotlivé přístupy kolektivu, jako je například chápání dualismu „alternativní“ versus „dominantní“ kultury (kterou kolektiv odsuzuje jako „konzumní“ a „komerční“) za samozřejmé.

Tento problém se někdy v antropologii označuje jako “slepota v domácím prostředí” a lze se s ní vyrovnat správnou průpravou.⁵ Pro mé psaní mi v tomto přístupu byly velice nápomocné formální obraty a členění textu. O kreativním kolektivu *sdb*s se proto vždy vyjadřuji ve třetí osobě a emické pojmy ohraničuji uvozovkami, které mi napomáhají v udržení distance.

Dlouholeté spojení s kreativním kolektivem *sdb*s mě staví do pozice, kdy sama mohu sloužit jako zdroj informací. Já se však snažím tuto pozici využívat pouze jako platformu, která mi poskytuje vhled do zkoumané problematiky a usnadňuje komunikaci se subjekty. Uváděná tvrzení a stanoviska vždy čerpám z rozhovorů či publikovaných názorů kolektivu. V případě, kdy prezentuji výpovědi na základě své insiderské znalosti kolektivu, pak uvádím, že jejich zdrojem jsou má pozorování.

Při interpretaci a analýze svých poznatků se pokouším o co největší distanci. Členství ve skupině mi bylo přínosné při sběru dat, v textu se však snažím na tuto roli rezignovat a nashromážděná data interpretovat co nejkritičtěji.

V některých částech textu celý kolektiv *sdb*s personifikuji, jako by šlo o osobu, která uvažuje a koná sama za sebe. Jde zaprvé o metodu, jak zjednodušit hodnoty a přístupy členů na společného jmenovatele, a zadruhé o odraz jejich vlastního uvažování. Často sami o *sdb*s mluví jako o projevu společné vůle a často kladou důraz na potřebu neustále hodnotit, nakolik *sdb*s odpovídá konsensu mezi zúčastněnými a v čem se celková aktivita nebo veřejný obraz naopak liší.

Ostatní členové kolektivu přijímali tento výzkum velmi vřele a o jeho průběh i výsledky se aktivně zajímali. Některé poznatky jsem s nimi v průběhu práce konzultovala a případně tak doplňovala chybějící informace.

1.2 Teoretické a metodologické ukotvení práce

Předkládaná práce je etnomuzikologickou studií. Jak jsem již uvedla, v rámci výzkumu pracuji etnografickou metodou, jejímž cílem je studium sociálně-kulturních kontextů, procesů a jejich významů. V získání základních etnografických dovedností mi byla nápomocná publikace Simone

⁵ Thomas H. Eriksen, *Terénní výzkum a jeho interpretace*, In: *Sociální a kulturní antropologie*, Praha: Portál 208, s. 39-56.

Krügerové *“Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide”*⁶. Ve své práci jsem zvolila pro etnomuzikologii běžný kvalitativní výzkum, jehož základem je terénní práce. Pro sběr dat jsem využila techniku zúčastněného pozorování, rozhovory, terénní poznámky, nahrávky, fotodokumentace a podobně.

Během roku jsem se členy kreativního kolektivu *sdfs* vedla několik méně formálních polo-strukturovaných rozhovorů. V postupu vedení a analýzy těchto rozhovorů vycházím z metody chápacího rozhovoru Jean-Claude Kaufmanna⁷, která čerpá z různých technik kvalitativního a empirického výzkumu, především potom z etnologické práce s informátory založené na technice polostrukturovaného rozhovoru. Hlavním cílem této metody je vytvořit teorii, jež bude věrně propojovat data s hypotézami vycházejícími z faktů a svůj výzkum pak zpětně analyzuje, interpretuje a teoretizuje. Během rozhovorů jsem se snažila informátory s výpověďmi ostatních členů konfrontovat a získat tak širší spektrum názorů a stanovisek k danému problému.

V rámci etnomuzikologického přístupu sleduji ve své práci obecný teoretický model, jak jej navrhl v knize *„The Anthropology of Music”*⁸ kulturní antropolog a etnomuzikolog Allan P. Merriam. Tento model má tři vnitřně propojené analytické stupně, kterými jsou *konceptualizace o hudbě, chování ve vztahu k hudbě a hudební zvuk samotný*. V tomto pojetí koncept určuje způsob chování ve spojení s hubou, které zahrnuje fyzické chování, sociální chování a verbální chování, tedy verbální vyjadřování konceptů. Chování pak vede k podobě hudebního zvuku.⁹ V koncepci své práce sleduji Merriamův teoretický model a v činnosti kolektivu *sdfs* analyzuji tři uvedené stupně. Zabývám se tak koncepty, které rámuji a usměřňuji aktivitu kolektivu *sdfs*, a popisem a interpretací hudebního zvuku.

Při charakterizaci událostí pořádaných kolektivem *sdfs* využívám pro identifikaci způsobu vystupování definice typů performance, které ve své knize *„Music as a Social Life”*¹⁰

6 Simone Krüger, *Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide*, Liverpool: John Moores University 2008, online.

7 Jean-Claude Kaufmann, *Chápací rozhovor*, Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) 2010.

8 Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press 1964.

9 Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press 1964, s. 17-35.

10 Tomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008, s. 23-65.

popsal americký muzikolog a antropolog Thomas Turino. Pro svůj výklad využívám dva popsané typy performance: *participativní* a *prezentační*. První z nich, *participativní performance*, popisuje způsob vystupování, během kterého jsou všichni přítomní potenciálními hudebníky a každý se může podílet na probíhající hudební produkci. V rámci tohoto způsobu performance se stírá rozdíl mezi účinkujícím a posluchačem, všichni jsou si rovni a větší důraz je kladen na proces vzniku hudby než na kvalitu výsledku. Oproti tomu *prezentační performance* jasně rozlišuje mezi účinkujícím a posluchačem. Hudba zaznívající v tomto modelu bývá připravená a nazkoušená a při jejím přednesu záleží především na kvalitě výsledku.

V počátcích svého výzkumu jsem předpokládala, že ve výkladu činnosti kreativního kolektivu *sdfs* budu postupovat analogicky se studii subkultur. Zabývala jsem se tedy relevantní literaturou k tomuto tématu a pustila se do četby knihy Dicka Hebdige „*Subkultura a styl*“¹¹ a kolektivní monografie „*Revolta Stylem*“ vzniklé pod vedením Marty Kolářové¹². Dále jsem věnovala pozornost diplomovým pracím věnujícím se výzkumu různých oblastí subkulturní produkce. Pracovala jsem tak například se studentskými pracemi věnujícími se psytrancu a freeteknu, s jejichž kulturní produkcí má kreativní kolektiv *sdfs* několik styčných bodů.¹³ Psytrancovým kulturním akcím se festivaly *sdfs* podobají v přístupu k estetice a s freeteknovou subkulturou sdílí například *nomádský přístup* a snahu o nezávislost. Součástí výše uvedené knihy „*Revolta stylem*“ je studie Ondřeje Slačálka „*České freetekno – pohyblivé prostory autonomie*“¹⁴, která je věnovaná výzkumu České freeteknařské subkultury. V rámci identifikace dvou principů (*nomádství* a *dočasné autonomní zóny*) sdílených freeteknařskou subkulturou a kolektivem *sdfs*, jsem využívala tuto studii, která mě mimo jiné přivedla ke konceptu *dočasné autonomní zóny*, jež je pro kolektiv *sdfs* zásadním principem, o němž jsem do té doby nevěděla.

Jak jsem nepřímo naznačila v uvedeném popisu skupiny, činnost kolektivu a jeho uvažování je komplexní. Členové kreativního kolektivu *sdfs* disponují znalostmi teoretické literatury a jejich jednání je velmi hustě protkáno mnoha teoretickými koncepty. S postupujícím

11 Dick Hebdige, *Subkultura a styl*, Praha: Dauphin: Volvox Globator 2012.

12 Marta Kolářová (ed.), *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v České Republice*, Praha: Knižnice sociologické aktuality 2011.

13 Veronika Avellaneda, *Psytrance coby žánr paralelní reality*, bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze 2010.

John Graham St, *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*, New Yourk: Routledge 2010.

14 Ondřej Slačálek, *České freetekno – pohyblivé prostory autonomie*, in: *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v České Republice* ed.: Marta Kolářová, Praha: Knižnice sociologické aktuality 2011, s. 83-122.

výzkumem jsem tak zjistila, že můj počáteční „instinkt“, nevnímat kolektiv *sdb*s jako subkulturu byl správný a shledala jsem, že je nutné interpretovat jej jako „akademicky smýšlející skupinu“ a analogii k jejímu zkoumání hledat spíše v oblasti studií uměleckých skupin. Teoretickou oporu jsem proto hledala ve studii Georginy Born nazvané „*Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant Garde*“¹⁵, věnující se etnografickému výzkumu IRCAMu, pařížskému centru avantgardní hudby. Tato práce se jako jedna z mála etnograficky zabývá oblastí takzvané „vysoké kultury“. Georgina Born se v úvodu knihy vztahuje k pěti teoretickým debatám: sociokulturní analýze hudby (1), sociologii vysoké kultury a uměleckých a kulturních institucí (2), modernismu a postmodernismu (3), autorství a kulturní produkci a psychoanalýze (4), antropologii a subjektu v kultuře (5). V rámci zkoumání IRCAMu, jako součásti „vysoké kultury“ Georgina Born vysvětluje, že pro pochopení předmětu výzkumu musí tento začít chápat ve vztahu k širšímu kulturnímu poli, zahrnujícímu nejen příbuzná témata, ale také ta vzdálená (např. komerční hudba a kultura). Hranice předmětu výzkumu totiž nekončí jen u toho, co je v rámci daného tématu „přítomné“, ani u toho, co stojí v jeho opozici, ale musí vést také k tomu, co je implicitně nepřítomné.¹⁶ Během svého výzkumu, především pak při analýze rozhovorů, jsem se snažila udržet si tento přístup, který nabádá k bedlivému sledování všech znaků, včetně těch nepřítomných.

Další oblastí mého zájmu byla literatura věnující se obecnému pojetí zvuku či určitým jeho aspektům nebo konkrétním projevům. V souladu s původním předpokladem směřování svého výzkumu jsem studovala literaturu věnující se hudebnímu principu zvanému *drone* a s ním spojeného žánru „drone“ neboli „drone doom“. V této oblasti jsem pracovala se studií Owena Cogginsa „*Mountains of Silence: Drone Metal Recordings as Mystical Texts*“¹⁷, literaturou zabývající se experimentální hudbou „*Experimental Music: Cage and Beyond*“¹⁸, jejímž autorem je hudební skladatel Michael Nyman a publikacemi o hudebním minimalismu: „*Four Musical*

15 Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant Garde*, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1995.

16 Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant Garde*, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1995, s. 29.

17 Owen Coggins, *Mountains of Silence: Drone Metal Recordings as Mystical Texts*, in: *The Journal of Religion and Spirituality in Society*, vol. 2, 2013.

18 Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press 1999.

*Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*¹⁹ Keitha Pottera a biografii Jeremy Grimshawa „*Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young*”²⁰ mapující hudební činnost „znovuobjevitele“ dronu La Monte Younga.

Dalším hudebním principem, který jsem ve spojení s kreativním kolektivem *sdfs* studovala, byla zpětná vazba neboli feedback. K pochopení tohoto jevu jsem využívala disertační práce Lee Weiserta „*IN/OUT/IN: Feedback Systems in Music*”²¹ a literaturu věnující se hudební akustice.

Mým původním záměrem totiž bylo věnovat se analýze zvuku s důrazem na tři parametry: *intenzita*, *feedback* neboli *akustická zpětná vazba* a *drone*, které jsem na základě zúčastněného pozorování, analýzy konkrétních koncertů a rozhovorů identifikovala jako typické pro hudbu uváděnou na akcích kreativního kolektivu *sdfs*. Během psaní práce jsem však shledala, že při detailním výkladu problematiky „hudební intenzity“ mi již v rozsahu bakalářské práce, v zájmu preference kvality nad kvantitou, nezbyváá prostor pro hlubší rozbor dalších dvou uvedených parametrů. Protože se do jisté míry jedná o podsložky konceptu „hudební intenzity“, rozhodla jsem se proto práci omezit na zevrubný výklad tohoto jevu a podrobnější analýzu dalších hudebních principů ponechat stranou.

Pro výklad konceptu „hudební intenzity“ jsem využila dva kulturně-analytické texty. Prvním z nich je esej Waltera Benjaminu „*Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*”²², druhým je práce Susan Buck-Morss „*Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*”²³, která Benjaminovy myšlenky nově interpretuje. V poslední kapitole této práce věnované analýze „hudební intenzity“ se v argumentaci opírám o tyto dvě studie a využívám je k interpretaci daného konceptu.

19 Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press 2002.

20 Jeremy Grimshaw, *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young*, Oxford University Press 2012.

21 Lee Weisert, *IN/OUT/IN: Feedback Systems in Music*, Northwestern University, Evanston, Illinois 2010.

22 Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

23 Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, vol. 62, 1992, s. 3-41.

Jak jsem již zmínila, členové kreativního kolektivu *sdb*s jsou „teoreticky gramotní“ a jejich přístup k důsledné konceptualizaci a teoretizaci vlastní činnosti se nevyhýbá ani oblasti hudby. Hudební zvuk produkovaný na akcích kolektivu chápou jeho členové skrze Benjaminův koncept *přesyceného smyslového vnímání*. Při interpretaci „hudební intenzity“ tak využívám studii Waltera Benjaminova k výkladu *verbálního chování* členů kolektivu a k „překladu“ emických výrazů či formulací do roviny formálních teoretických pojmů. Inovativní výklad těchto principů, se kterým přichází Susan Buck-Morss, mi pak napomáhá v jejich další teoretizaci. Ačkoliv členové kolektivu nejsou s prací Buck-Morss obeznámeni, jejich koncepce *smyslového otupování* v mnoha ohledech koresponduje s výkladem tohoto konceptu a příbuzných jevů, jak je chápe Susan Buck-Morss.

Vedle této uvedené literatury bylo pro můj výzkum nutné studovat další texty, které k teoretizaci své činnosti využívá kreativní kolektiv *sdb*s. Mezi stěžejní publikace, ke kterým se kolektiv vztahuje, patří spis Hakima Beye *„Dočasná autonomní zóna“*²⁴, popisující podmínky vzniku a fungování autonomního prostředí. Podrobnému výkladu tohoto konceptu, který se kolektiv snaží svými *událostmi* naplňovat, se věnuji ve druhé kapitole.

Dalším autorem, s jehož teoretickými koncepty členové kolektivu pracují, je francouzský sociolog Michel Maffesoli, který ve své knize *„O nomádství. Iniciační toulky“*²⁵ vysvětluje pojem „moderního nomádství“, jež se projevuje ve způsobu uvažování kolektivu. „Moderní nomádství“ však není pro činnost *sdb*s tak výrazným principem, jako ostatní koncepty, které zde analyzuji, a proto se mu samostatně nevěnuji. Druhým Maffesoliho konceptem, ke kterému se členové kolektivu *sdb*s vztahují, je „neotribalismus“ popsáný v knize *„The Time of Tribe“*²⁶. Tento koncept pojímající společenský řád však využívají spíše ve „filosoficko-ideologickém podhoubí“ skupiny, ze které *sdb*s vychází, a tak jej také nepodrobují dalšímu zkoumání.

1.3 Struktura práce

Výsledky svého výzkumu jsem rozdělila do čtyř kapitol: První kapitolu věnuji výkladu *konceptů*, tedy první složce Merriamova teoretického výzkumného modelu. Představím v ní čtyři stěžejní

24 Hakim Bey, *Dočasná autonomní zóna*, Praha: tranzit.cz 2004.

25 Michel Maffesoli, *O nomádství. Iniciační toulky*, Praha: Prostor 2002.

26 Michel Maffesoli, *The Time of Tribe*, London: Sage Publications 1996.

koncepty: *komunitu, událost, do it yourself* a *dočasnou autonomní zónu*, které jsem identifikovala jako zásadní principy ovlivňující činnost kreativního kolektivu *sdfs*. Při výkladu se jimi budu zabývat pouze z hlediska vztahu k *sdfs*, nebudu se tedy pokoušet o jejich objektivizaci, ale naopak bude mou snahou co nejdříve vystihnout vztah mezi těmito čtyřmi koncepty a kreativním kolektivem. Protože jsou však, jak jsem již uvedla, všechny tři složky tohoto modelu vzájemně provázané a já budu v zájmu výkladu emické perspektivy během interpretací konceptů vycházet z rozhovorů se členy *sdfs* a oficiálních textů k akcím kolektivu, představím v důsledku tohoto postupu zároveň *verbální* chování kolektivu. Skrze interpretaci se tak pokusím nejen ukázat, jak daným konceptům rozumí kreativní kolektiv, z jakého důvodu se k nim vztahuje a jak je ve své činnosti využívá, ale ukážu také, jakým způsobem se o těchto konceptech vyjadřuje.

V druhé kapitole práce se zaměřím na praktické projevy konceptualizace. Skrze obecnou charakterizaci a popis historického vývoje dvou stěžejních festivalů *Ruins of Intolerance* a *Psy-High* se pokusím předvést druhou složku Merriamova teoretického modelu, kterou je *chování*. Skrze popis těchto událostí se budu snažit ukázat praktické uplatnění výše popsaných konceptů ve způsobu utváření akcí a vlivu na jejich výslednou podobu. V závěru této kapitoly pak nastíním, jakým způsobem se projevuje konceptualizace události na jejím hudebním obsahu a jaké v tomto ohledu panují rozdíly mezi dvěma stěžejními festivaly.

Třetí kapitolu věnuji etnografické momentce popisující jeden koncertní večer, jenž se konal v režii kreativního kolektivu v kulturním centru Venuše ve Švehlovce. V koncepci práce se tak dostávám od obecných údajů (koncepty) ke konkrétním (popis). Skrze detailní popis celého večera z hlediska časového průběhu, podoby prostředí, návštěvnosti akce, způsobu hudební performance a detailního popisu hudebního zvuku, se budu snažit zprostředkovat čtenáři co nekonkrétnější představu o podobě a průběhu akce. Údaje obsažené v etnografické momentce představují plnohodnotná data, se kterými v následující kapitole při analýze a interpretaci hudebního zvuku pracuji.

Ve stěžejní závěrečné kapitole odpovím na otázky, *co spojuje hudbu uváděnou na akcích kolektivu sdfs a proč se kreativní kolektiv věnuje právě „experimentální“ a „tvrdé psychedelické“ hudbě*. Na základě analýzy dat, která jsem v průběhu výzkumu získala skrze zúčastněná pozorování, vedení rozhovorů a popisem etnografické momentky, předvedu v této

kapitole konstrukci konceptu emické povahy, který podle výpovědí z rozhovorů pojmenovávám „hudební intenzitou“. Tento jev interpretuji na základě analýzy dat jako jednotící princip hudební produkce kreativního kolektivu *sabs*. Za pomoci dvou výše uvedených kulturně-teoretických textů Waltera Benjamina²⁷ a Susan Buck-Morss²⁸ teoretizuji, proč se kolektiv k tomuto principu vztahuje a jaký má pro něj význam. .

27 Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

28 Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, *October*, vol. 62, 1992, s. 3-41.

2. Konceptuální východiska kreativního kolektivu *sdfs*

Předmětem mé bakalářské práce jsou především hudební projevy činnosti kreativního kolektivu *sdfs*. Jak ale vyplývá z Merriamova²⁹ hudebněantropologického modelu tří vzájemně propojených analytických složek (koncept, chování, hudební zvuk), pro pochopení přístupu kolektivu k hudební produkci, je důležité zkoumat skupinu uceleně.

Kreativní kolektiv *sdfs* je protkán mnoha koncepty týkajícími se společensko-politických a filosoficko-politických principů, jež ovlivňují a determinují jeho přístup k vlastní činnosti, a to ve způsobu práce a výsledné podobě událostí. V této kapitole představím čtyři základní koncepty: *komunitu*, *událost*, *do it yourself* a *dočasnou autonomní zónu*, které jsem během svého výzkumu identifikovala jako principy, jež mají stěžejní vliv na způsob, jakým kreativní kolektiv o svých festivalech a koncertech uvažuje a jak jedná při jejich tvorbě. Jelikož však nejsou stěžejním tématem mé práce, ve které se primárně zaměřuji na pochopení významu hudebního zvuku v kontextu kolektivu *sdfs*, budu se jim věnovat jen do té míry, abych vystihla jejich význam v činnosti kolektivu, nutný pro porozumění dalším znakům, ovlivňujících přístup *sdfs* k hudbě.

Ve výkladu čtyř stěžejních konceptů se pokusím co nejpřesněji vystihnout vztah, který k nim kolektiv *sdfs* zaujímá. V následující kapitole se tedy budu vyhýbat objektivizaci daných konceptů, a naopak se pokusím vykreslit jejich podobu v kontextu kreativního kolektivu *sdfs*. Mým cílem je především pochopit, jakým způsobem jim členové kolektivu rozumí a v jakých souvislostech s nimi pracují. Ve svém výkladu proto využívám data postihující tento přístup a pracuji tak především s rozhovory, které jsem vedla se členy *sdfs*, a s texty publikovanými kreativním kolektivem. V některých částech textu využívám také vlastní dlouhodobá pozorování, která jsem měla možnost provádět jako insider.

29 Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press 1964, s. 17-35.

2.1 Kreativní kolektiv *sdfs* jako komunita

Důležitým aspektem, který se výrazně projevuje ve způsobu práce kreativního kolektivu *sdfs*, jsou úzké sociální vztahy mezi jeho členy. Ve skupině není zavedeno žádné oficiální členství. Když mluvím o členech kolektivu, mám tím na mysli lidi, kteří se zapojují do organizování akcí. Počet těchto lidí je z níže uvedeného důvodu proměnlivý. Za stabilní můžeme označit členy “jádra” kolektivu, kteří iniciovali nejen vznik *sdfs* jako promotérské skupiny, ale vytvářejí také “filosoficko-ideologické podhoubí”, ze kterého *sdfs* vychází. Toto jádro čítá okolo pěti až deseti lidí.

Jak jsem již naznačila, počty členů kolektivu se těžko určují, poněvadž hranice mezi členstvím a přátelstvím bývá proměnlivá a tenká. Kolem “jádra” kolektivu se pak pohybují desítky více či méně blízkých přátel a známých, kteří se zapojují do organizace koncertů a festivalů. Tuto skupinu nazývají členové kolektivu komunitou. Význam komunity popsal v rozhovoru Kilián, člen “jádra” skupiny *sdfs*.

Kilián: “Tohle je fajn a myslím si, že je super, že lidé budují tu komunitu a nějakým způsobem se na nás napojují a díky tomu se to rozrůstá a myslím si, že je tam i velký chtíč právě postavit nějakou komunitu. A myslím si, že je hustý, že lidi si i právě začínají uvědomovat to, jakou mají sílu. Prostě třeba i kapitálem, tak v naší společnosti hýbají hlavně lidi, kteří jsou v našem věku, a který mají nějakou komunitu, mají nějaké zájmy a něco dělají. To hrozně moc ovlivňuje spoustu věcí, jak trh, tak společensky, kulturně. Tohle si myslím, že je hrozně hustý, že spousta lidí, z naší komunity si začíná toto uvědomovat – že je v tom velká síla, že některý ty lidi můžou mít i pocit, že skrze ty naše aktivity můžou ovlivnit i dění okolo nás. A to si myslím, že je reálný. Myslím si, že je to možný něco takového udělat.

A to je ultimátní ideál. Samozřejmě spousta z nás, který začali budovat tu komunitu a začali řešit i *sdfs*, tak vlastně ve výsledku jsou založený na těchto ideálech. I *sdfs* je na tom založený. Není to jenom o tom, že budeme chillovat [odpočívat], a že budeme dělat hudbu, kterou si budeme užívat. Reálně si myslím, že je tam nějaká touha něco změnit a něco s tím udělat.”

(Kilián, 4.března 2015)

O své aktivitě v *sdfs* se Kilián vyjadřuje jako o vědomém budování komunity. Mechanismus jejího zrodu chápe jako “napojování” lidí právě na “užší kruh” členů *sdfs* neboli spolupráci “jádra” a dalších lidí. Komunitu vnímá jako prostředek, kterým je možné ovlivňovat své okolí

a vytvářet tak “alternativu” k dominantní kultuře. Jde o princip určité společenské “síly”, která podle něj lidi ke kolektivu přitahuje. Budováním skupiny naplňující společný ideál mohou její členové *působit* na své okolí a získávají tak *moc* je měnit.

Cílem aktivity kolektivu není primárně vytvářet akce pro zábavu, smyslem není “chillovat”³⁰, tedy vytvořit platformu pro odpočinek a dovolenou, na které se účastníci odreagují poslechem hudby a skrze další umělecké formy. V popředí úsilí kolektivu je “touha něco změnit”. Schopnost naplnit tuto touhu, tento ideál, má podle Kiliána právě skupina lidí soustředující se na podobnou oblast činnosti a vyznávající stejné hodnoty. Takové společenství může podle něj hýbat kapitálem, ovlivňovat trh, společenskou situaci a kulturu. Jde tedy o princip politického působení, jehož záměrem je skrze společenské uskupení ovlivňovat “okolní svět”.

Tento přístup se projevuje také ve vztahu kolektivu k hudebnímu zvuku, ve kterém hledá intenzivní zážitek. “Intenzivní hudba”, které se budu podrobně věnovat v závěrečné kapitole, má v kontextu *sdb*s schopnost *působit* na posluchače a získává tak potenciál *moci*.

Za dlouhou dobu svého působení v kolektivu jsem vyzorovala, že vztahy členů kolektivu jsou sice založeny na přátelství, v rámci organizátorských poměrů však ve skupině panuje hierarchie. “Ve středu” kolektivu stojí pěti- až desetičlenná skupina, kterou nazývám “užším kruhem” nebo “jádreem”. Jedná se o lidi, kteří se často, a někteří vždy, objevují v roli hlavního organizátora akcí, anebo se výrazně angažují v určité oblasti organizace a mají stabilní pořadatelskou pozici (např. hudební dramaturg, manažer, ideolog atd.). Okolo nich se pak pohybuje celá řada přátel a známých, kteří se do pořádání koncertů a festivalů také zapojují, nejsou však hlavními hybateli.

V kreativním kolektivu *sdb*s se pohybují lidé s různým vzděláním a profesemi. Skupina má tak například své manažery, právníky, programátory, designery, filmaře a další profese a tito lidé poskytují bezplatně své služby pro potřeby kolektivu, který pro ně, dle mého pozorování, představuje významné sociální vztahy a - jak naznačuje Kilián - také společný ideál.

Tento ideál spatřuje kolektiv *sdb*s v možnosti zaujmout “alternativní” přístup k pořádání akcí. V kolektivu se často mluví o tom, že uspořádat kulturní událost nemusí být složité a podmínkou nemusí být finanční kapitál. Jak napsali členové skupiny *sdb*s ve svém prohlášení při přípravách druhého ročníku festivalu *Psy-High*: “Celý tento přístup pak směřuje k ideálu

30 “Chillovat”, z anglického chill = chlad, mrazení. V kontextu *sdb*s “chillovat” znamená vykonávat oddechovou činnost.

rozmělnění komerční kultury. *sdb*s chce svými počiny především inspirovat své okolí a podnítit v něm kreativitu.³¹ V důsledku je tedy cílem skrze “alternativní” způsob organizace akcí podpořit “alternativní” přístup k “žítí” a “uvažování” vůbec. A to je (jak říká Kilián) „ultimátní ideál“, který tmelí komunitu a který má komunita schopnost naplňovat.

2.2 Kreativní kolektiv *sdb*s a koncept *události*

Událost je koncept, který se v kontextu umělecké tvorby objevuje již dlouhou dobu a to v různých kontextech (např. umělecká událost – happening, událost v kontextu Situationalistické internacionály ad.). V tomto textu se však zabývám výkladem *události* pouze z toho hlediska, ve kterém jej chápe a využívá kreativní kolektiv *sdb*s.

Pro kolektiv je koncept *události* principem, skrze který uchopuje pořádané akce. Jak jsem již nastínila v úvodu, jedná se o kombinaci několika uměleckých forem podpořených či zaštitěných dalším kontextem. Tím je například téma akce, prostředí (místo a čas), zaměření festivalu (záměr, se kterým je pořádán) a podobně. Jeden z hlavních organizátorů akcí kolektivu popisuje událost takto:

Richard: “Hm, no. Událost beru jako něco víc, než jenom výstava, koncert nebo přednáška. Událost beru jako něco komplexnějšího, co kombinuje všechny různé formy dohromady. A právě, což bych nazval nějakou jako šířkou. Myslím šířkou záběru. To, že v té jedné události je schované spousta různých věcí, který by mohly být jako samostatný, ale dohromady hrajou nějakou, nějakou společnou vyšší celek. A druhá věc, která si myslím, že chybí, tak je hloubka. Což se odráží v nějakém konceptu. Ať už vysloveným nebo spontánně odehrávaným a nevysloveným. Protože si myslím, že i to je důležitý, i když se v tomhleto trochu rozcházíme s některými lidmi v kolektivu. Takže v praxi bych řekl, že chybí šířka a hloubka. Že akce jsou většinou, co se děje běžně v kulturním prostředí, jsou hrozně jakoby omezený v tom, co nabízejí a jak to nabízejí nebo jak uvažují nad tím, co nabízejí.”

(Richard, 16. března 2015)

Podle Richarda je *událost* souborem dvou stěžejních parametrů, které pojmenovává jako “šířku” a “hloubku”. Šířkou označuje soubor různých uměleckých forem propojených v jedné akci.

31 Informační plakát na festival „Psy-High jaro“ viz příloha č. 1.

Na festivalových událostech pořádaných kolektivem *sdfs* se tak obvykle vedle hudební produkce objevují také přednášky, výstavy a workshopy neboli dílny, ve kterých si mohou návštěvníci vyzkoušet určité aktivity, jako je například stavba hudebního nástroje, malba, cvičení jógy a další činnosti.

Druhým parametrem je pak podle Richarda “hloubka” akcí, která vyjadřuje jejich konceptuální uchopení. To má podle mého pozorování dva rozměry: Prvním z nich je tematické zaměření události. Festivaly mívají vždy své ústřední téma, ke kterému se příslušný ročník vztahuje. V případě festivalu *Ruins of Intolerance* se většinou jedná o společenské téma zabývající se určitým druhem netolerance. Festival *Psy-High* naopak věnují členové kolektivu vztahu člověka s přírodou a jednomu ze čtyř základních přírodních elementů. Se stanovenými tématy pak v ideálním případě koresponduje obsah akce, který tvoří kromě hudební produkce i vystavované předměty, přednášky, přednes poezie, workshopy a umělecké instalace. Konkrétnímu zaměření festivalů a jejich ročníků se budu podrobněji věnovat v druhé části této kapitoly.

Druhým rozměrem konceptualizace je celkový přístup k události. Jak jsem již ukázala výše, událost má pro kreativní kolektiv *sdfs* *hlubší* význam než jen “kulturní vyžití”. Jejich tvorba podporuje budování komunity a vytvořením “události” vzniká v ideálním případě v chápání kolektivu takzvaná *dočasná autonomní zóna*. Tento koncept vysvětlím níže.

Podle Richarda pořadatelé kulturních akcí konajících se v “běžném prostředí” nedostatečně promyšlejší přístup k jejich realizaci, a to jak z hlediska obsahu (“co nabízej”) a provedení (“jak to nabízej”), tak také z hlediska celého významu či „společensko-kulturního dopadu“ akce (“jak uvažují nad tím, co nabízej”). Proti takovému postupu *sdfs* vystupuje činností, ve které se snaží tyto nedostatky eliminovat. Tohoto cíle dosahuje tvorbou akcí, které jsou souborem dvou výše zmíněných konceptů “šířky” a “hloubky”, jež dohromady utvářejí “vyšší celek”, kterým je *událost*. Tu považuje kolektiv *sdfs* za „alternativu“, která je „smysluplnější“ a „hodnotnější“, než většina produkce „dominantní konzumní kultury“.

V tomto přístupu se (stejně jako v případě chápání komunity) objevuje principiální snaha kolektivu *působit* na své okolí a přivádět je tak ke změně. Činnost kolektivu nemá pouze zábavní funkci, ale *sdfs* se skrze ni snaží okolní dění „zasáhnout“ a ovlivňovat, čímž působí ve svém důsledku politicky. Popsaný mechanismus, jak jsem zjistila během výzkumu, prostupuje všechny

oblasti jednání kolektivu *sdb*s a budu se mu proto věnovat také při výkladu fungování hudebního zvuku ve čtvrté kapitole.

2.3 Kreativní kolektiv *sdb*s a koncept *do it yourself*

Kreativní kolektiv *sdb*s buduje události na základě konceptu “do it yourself” (DIY), “udělej si sám”. V tomto pojetí utvářejí lidé svá díla svépomocí, bez profesionální podpory, finančních dotací a sponzorských darů. Koncept DIY je opoziční přístup vůči dominantní kultuře, která do centra svého zájmu staví komercializaci.³²

Členové kreativního kolektivu *sdb*s ve svém prohlášení při přípravách druhého ročníku festivalu *Psy-High* napsali: “Cílem je vyhnout se podpůrným finančním obnosům, které s sebou přinášejí nevhodné ideologické a etické obligace.”³³ Takovou ideologicky závadnou povinností může být například propagace sponzora prostřednictvím reklamy, která je pro kolektiv z hlediska ovlivňování jejich recipientů nepřijatelná. Koncerty a festivaly kolektivu tak vznikají zcela bez sponzorské podpory.

Dílčím cílem využívání konceptu *do it yourself* je pro kolektiv *sdb*s ukázat, že vytvořit kulturní akci může být “snadné a dostupné”. Kolektiv se snaží podnítit aktivitu dalších lidí a vytvářet a rozšiřovat tak již zmiňovanou “alternativu ke komerční kulturní akci”. Na toto téma mluvili dva ze členů kolektivu *sdb*s v pořadu Špína radia Wave.

Richard: “Udělat fest’ák je jenom mít nějakou chuť za a), a za b) mít pár kamarádů, telefon a email, prostě. To není o ničem jiném, než že člověk de a prostě se potupně ptá o službičky a zjišťuje, kde se co dá. Každopádně jako všichni musíte věřit, když vám jako říkám, že jako zadarmo se dá sehnat skoro úplně všechno, prostě. A oni lidi, který dělaj psytrancový akce a nebo lidi co dělaj Freeze fest a takovýhle lidi, i když k tomu žánrově nemaj vůbec blízko, tak všichni, i punkáči, hardcoráři, všichni respektujou to, že se snaží někdo něco dělat takhle na koleni. A tím pádem potom poskytujou neskutečný jakoby kvanta pomoci, věci a ochoty. [...]”

32 Vztah sociálních skupin, principy DIY a politiky mapuje například článek Martina Koubka a Ondřeje Císaře: *Co se skrývá uvnitř scény?*, in: A2 č. 18, 2012. online.

Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/archiv/2012/18/co-se-skriva-uvnitř-sceny>>.

Také George McKaye; *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, Verso 1998.

33 Informační plakát na festival „Psy-High jaro“ viz příloha č. 1.

Sebastian: “Tam je to fakt kouzelný slovíčko, který v dnešní době málokdo používá. Je to to DIY, do it yourself. To když prostě jako nacpete lidem do obličeje, že to fakt takhle děláte, nemáte tam sponzory, neděláte to pro peníze, tak prostě, fakt, dneska je hromada lidí, který jakoby vám fanděj, jo. [...] Fakt jako je to vidět, že je to silný slovo, protože už je v tý kultuře dlouho, už působí na lidi dlouho a jako trošku nějak jako jsou i, podle mě, normální lidi na straně těchletěch pokusů, jo.”

(Richard, Sebastian, 4. září 2013, Špína, ČRo radio Wave³⁴)

Z citovaných výpovědí vyplývá již výše předeslaná myšlenka, že udělat festival není obtížné a podmínkou nemusí být finanční kapitál. Pro Richarda je koncept *do it yourself* jednoduchý nástroj, skrze který je možné tvořit kulturní akce. Důležité je při tom mít především odhodlání k jejich pořádání. Richard nastiňuje, že lidé a skupiny lidí, kteří vyznávají tyto hodnoty, se navzájem podporují, a to i když přímo “neholdují” příslušné umělecké produkci. Koncept *do it yourself* jako systém hodnot je tedy stmelovacím principem pro různé skupiny lidí, a to nejen ze subkulturních oblastí, ale jak dodává Sebastian, přízeň si získal i u širší veřejnosti. Lidé tvořící artefakty na tomto principu (nejen „události“, stejným způsobem funguje například také vydávání hudby, literatury a podobně), je vytvářejí na základě hodnot, jejichž cílem není vlastní materiální obohacení. Svou činností sledují určité ideály, které sdílejí nekomerční přístup, a tento princip je stmeluje.

V praxi se využívání konceptu *do it yourself* na akcích pořádaných kreativním kolektivem projevuje například ve výzdobě a vybavení prostoru. Světelné instalace, lavičky, pódium, stoly a další objekty staví organizátoři z dřevěných palet, kartonů, dřevotřískových desek a jiného materiálu, který shánějí buď ve sběrných dvorech, v odpadních kontejnerech, skrze inzeráty a podobně.

Jak už jsem vysvětlila v předchozí kapitole, mezi členy kolektivu se nachází lidé nejrůznějších profesí, kteří jsou ochotni bezplatně poskytnout své služby a pomoci při organizaci festivalů a koncertů. Členové kolektivu bez externí profesionální pomoci vytvořili webové

34 Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*.

Dostupné z: <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861>>.

stránky kolektivu³⁵, aplikace na prodej vstupenek³⁶, grafické podoby plakátů, filmové upoutávky a reportáže³⁷, znělky, dárkové předměty a mnoho dalších prvků důležitých pro činnost skupiny.

2.4 Kreativní kolektiv *sdfs* a *dočasná autonomní zóna*

Jak už jsem uvedla v textu vysvětlujícím pojem “událost”, jedním z konceptů, se kterým kreativní kolektiv *sdfs* pracuje, je koncept *Temporary Autonomous Zone (Dočasná autonomní zóna)*. Pojem *dočasná autonomní zóna* pochází od Hakima Beye³⁸, který jej popsal ve stejnojmenném textu z roku 1985. Tento koncept zachycuje formálně nestrukturované oblasti (prostor, čas, imaginace) hostící různé sociální vztahy a aktivity nepodléhající kontrole “shora” a nabízí alternativu vůči “ideologii” a “kapitálu”. Přístup *sdfs* k tomuto konceptu popsal v rozhovoru Richard, zakládající člen kolektivu.

LP: “A jak chápeš *sdfs* právě třeba v ohledu na normativní kulturu? Vymezuje se *sdfs* vůči ní nějakým způsobem a pokud, tak jakým směrem?”

Richard: “No, já jsem hrozně rád, že *sdfs* nefunguje takovým tím přímo direktivně agresivním kontrakulturním způsobem. Že to není o.. že to je mnohem víc o snaze najít si vlastní cestu, než že by to bylo o snaze přímo kritizovat a jako.. jako nějakým způsobem podněcovat prostě nenávisť k tomu co existuje, že to je spíš o tom snažit se najít si tu vlastní cestu. Se snahou maximálně se odpoutat od toho co existuje, tak aby ta vlastní cesta byla nějakým způsobem maximálně relevantní.”

“Bereš to tak, že teda ty akce nejsou jako nějaký – nebo obecně *sdfs* není nějaký revoluční hnutí, ale jde třeba o to, v danou chvíli vytvořit nějaký prostor, kde budou platit vlastní pravidla.”

“Hm. To je ta – to je ostatně i ta, ten koncept tý *Temporary Autonomous Zone*”

“Ano, na to narážím.”

“...která jakoby vždycky byla hrozně, hrozně důležitý pojem pro nás. Takže tohleto rozhodně platí no.”

(Richard, 16. března 2015)

35 <<http://sdfs.cz/>>; <<http://www.psy-high.cz/2014/>>; <<http://www.psy-high.cz/2015/>>.

36 <<http://www.psy-high.cz/2015/#tickets>>.

37 Filmové upoutávky a reportáže z událostí kreativního kolektivu *sdfs* jsou k vidění na youtubeovém účtu kolektivu.

Dostupné z: <<https://www.youtube.com/channel/UCEXtQatVyMe5aCmxuG85rPQ>>.

38 Hakim Bey, *Dočasná Autonomní Zóna*, Praha: Tranzit, 2004.

Richard v citovaném rozhovoru charakterizuje *sdfs* jako skupinu hledající vlastní přístup k pořádání akcí. Činnost kolektivu podle něj není namířena přímo proti “dominantní kulturní produkci”, cílem není její bezprostřední kritika, ale, jak už jsem nastínila výše, kolektiv se snaží nabídnout “alternativní přístup” k organizaci a ukázat, že akce jde pořádat také jiným způsobem, než jak je to běžné v produkci “dominantní kultury”. A to například za využití principu “do it yourself”, tedy bez sponzorských darů a další finanční podpory. V tomto ohledu se nestaví kreativní kolektiv *sdfs* do přímé opozice vůči “ostatní kulturní produkci”, ale snaží se, jak říká Richard, “maximálně se odpoutat od toho, co existuje”.

Tento přístup přímo koresponduje s funkcí *dočasně autonomní zóny*, jak ji popisuje Hakim Bey. Podle něj se *dočasná autonomní zóna* vyznačuje kritickým postojem vůči revoluci a obsahuje porozumění pro rebelii a vzpouru. V kontextu *sdfs* se tedy vymezuje proti “konzumní kultuře”, ale přímo s ní nebojuje. Bey vychází z předpokladu, že povstání přináší větší možnosti osvobození než zdařilá revoluce. Autonomie podle něj spočívá v nezávislosti na konzumní společnosti v jejím ignorování, nikoliv v otevřeném konfliktu.

Kreativní kolektiv *sdfs* se ke konceptu *dočasně autonomní zóny* přímo a otevřeně hlásí. V textu, který “jádro” kolektivu poslalo členům *sdfs* během příprav festivalu *Psy-High 2015* stojí: “V nejlepším možném případě by *Psy-High* mohl být vytvářením a utvářením takzvané *Temporary Autonomous Zone*, tedy prostoru ve kterém se sejdou lidé za účelem vytvořit na omezenou dobu v něčem jedinečný a od každodenní reality odlišný zážitek.”³⁹ V tomto prohlášení kolektivu se opět objevuje snaha hledat cestu rozdílného přístupu k okolní kultuře. Cílem je vytvořit prostor, ve kterém může být tento „alternativní“ přístup realizován. Nejde o to atakovat „dominantní kulturu“, ani ji s tímto rozdílným přístupem přímo konfrontovat. Ideálem konceptu *dočasně autonomní zóny* je “v tichosti” vytvořit “zážitek lišící se od každodenní reality”, který bude mít pouze určitou dobu trvání a pak opět zanikne.

Jak jsem již uvedla, členové kolektivu s tímto konceptem vědomě pracují a již první ročník festivalu *Ruins of Intolerance* byl uspořádán s myšlenkou sledovat tento koncept a vytvořit *dočasnou autonomní zónu*. Při jejím utváření si kolektiv pomáhal symbolikou a ritualizací, kterou v rozhovoru popisuje jeden ze členů, který tento ročník organizoval.

39 Informační plakát na festival „Psy-High jaro“ viz příloha č. 1.

Kilián: “Dokonce jsme tam udělali takovou tu lajnu – ruinovskou lajnu, přes kterou když projdeš, tak se dostaneš do toho prostoru těch ruin a tam platí jakoby jiný pravidla než jako ve světě, kterej je jakoby mimo. A ty pravidla jsme normálně určili a když tam přišli ty lidi, že jo, který to tam s náma nepřipravovali předtim, tak prostě jsme jim vysvětlili ta pravidla a oni to prostě museli podstoupit a říct, jako že to tak je nebo a tak. Takže prostě v tomhleto ohledu to bylo nejvíc rituální prostě.”

(Kilián, 4. března 2015)

V citovaném rozhovoru Kilián popisuje vytváření *dočasné autonomní zóny* skrze rituální přijetí nových pravidel. Účastníci festivalu s nimi byli nejprve obeznámeni, a pokud souhlasili, vstoupili do místa konání festivalu. Symbolicky tedy opustili “současný svět”, „svět mimo“ a vkročili do prostoru, kde platila nová pravidla. Tento systém však fungoval pouze po omezenou dobu konání festivalu a po jeho skončení zanikla i tato “zóna” a její pravidla.

Podle Hakima Beye patří mezi charakteristické znaky *dočasné autonomní zóny* nomádství, pirátství, festivita, zmizení a podobně. Mnoho z těchto vlastností lze přiřknout také *událostem* pořádaným kreativním kolektivem *sdb*s. Každý ročník festivalových akcí, oslav vytržených z rutiny všedního dne, se koná vždy na jiném místě, které kolektiv musí jejímu konání uzpůsobit. Pořádané festivaly fungují tedy na kočovném způsobu utváření akcí, kdy dochází ke krátkodobému “osídlení” prostoru. Zde se projevuje princip nomádství⁴⁰, tedy putování z místa na místo, které po určitou dobu slouží skupině lidí jako zázemí. Znak “zmizení”, který Bey uvádí také jako charakteristický, se nejvíce projevil na posledním (v době psaní této práce připravovaném) ročníku festivalu *Psy-High 2015*, jehož místo konání zůstává utajeno a je sděleno pouze návštěvníkům, kteří si zakoupili vstupenku předem.

Jako další charakteristický znak nepřijímá v Beyově pojetí *dočasná autonomní zóna* rodinu jako podmínku konsensuální společnosti, ale přijímá politický model, jehož základem je “tlupa”. “Rodina je uzavřená genetikou, mužským vlastnictvím ženy a dětí nebo hierarchickou totalitou zemědělsko-průmyslové společnosti. Tlupa zůstává otevřená – samozřejmě ne pro každého, ale pro skupinu spřízněných atd.”⁴¹ Jak už jsem uvedla výše, pro kolektiv *sdb*s je jedním ze stěžejních principů komunita, Beyovými slovy tlupa. *sdb*s není pouze promotérskou skupinou sdružující řadu “spolupracovníků” a “kolegů” *spřízněných* „společným ideálem“.

40 Michel Maffesoli, *O nomádství. Iniciační toulky*, Praha: Prostor 2002.

41 Hakim Bey, *Dočasná Autonomní Zóna*, Praha: Tranzit, 2004, s. 51.

Vztahy mezi členy kolektivu jsou především v “jádro” skupiny velmi úzké a mohou dokonce nahrazovat rodinné vazby a členové komunity, ze které kolektiv „vyrůstá“, o sobě skutečně někdy mluví jako o rodině. Odtud také plyne personifikace skupiny, kterou v textu používám.

S Beyovým pojetím *dočasné autonomní zóny* korespondují také různé další skupiny či subkultury usilující o dosažení ideálu svobody a nezávislosti na dominantní kultuře. Například subkultura technařů se otevřeně hlásí k tomuto konceptu. Autonomie pro ně znamená nezávislost na vnějšku, který aplikuje skrze postoj ignorace. Praktickým vyjádřením nezávislosti je pro ně již výše uvedený koncept *do it yourself*, který lidem umožňuje “produkovat bez vnějších (nutně komercializujících) prvků akce a artefakty”.⁴²

Technařské pojetí svobody je spojeno také s nomádstvím, mobilitou a dočasnou proměnou místa. Jak píše Ondřej Slačálek ve studii věnované této subkultuře, “[n]omádský přístup k místu se materializoval pouze v klíčových okamžicích subkultury – při *parties*, kam většina účastníků přijíždí auty a vesměs kolektivně, na místo, které na několik dní změni svou přítomností a pak z něj zase zmizí, aby se do něj často už nikdy nevrátili.”⁴³ Jak je tedy patrné z této stručné charakteristiky, kreativní kolektiv *sdb*s má se subkulturou technařů některé společné styčné body.

Jednání, neboli v Merriamově modelu „chování“⁴⁴, kreativního kolektivu, se řídí těmito koncepty, které se projevují v rétorice kolektivu, ve způsobu pořádání akcí a společenském uspořádání skupiny. Na základě výkladu základních konceptuálních východisek kreativního kolektivu *sdb*s jsem ukázala, že v popředí zájmu jeho činnosti stojí touha „osvobodit se od negativních vlivů dominantní kultury“ a *působit* na „své okolí“, s cílem „změnit způsob uvažování ve společnosti“. Skrze *komunitní* rozměr získává kolektiv „sílu“ být pro „dominantní kulturu relevantním oponentem“. Svě úsilí „vymezit se“ vůči ní a nabídnout „alternativní“ přístup k jejímu způsobu *jednání* a *uvažování* naplňuje pořádáním „událostí“, jež tvoří na základě principů a hodnot konceptu *do it yourself*, které tento opoziční přístup podporují. Podrobněji se této oblasti budu věnovat v následující kapitole. Naplněním těchto konceptů a „ideálů“ pak

42 Ondřej Slačálek, *České freetekno – pohyblivé prostory autonomie*, in: *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v České Republice* ed.: Marta Kolářová, Praha: Knižnice sociologické aktuality 2011, s. 89.

43 Ondřej Slačálek, *České freetekno – pohyblivé prostory autonomie*, in: *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v České Republice* ed.: Marta Kolářová, Praha: Knižnice sociologické aktuality 2011, s. 90.

44 Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press 1964, s. 17-35.

kolektiv usiluje o vznik *dočasné autonomní zóny*, jež je praktickým projevem snahy budovat „alternativu“.

Na základě analýzy uvedených přístupů, jsem došla k závěru, že činnost kolektivu *sdfs* nespočívá pouze ve snaze tvořit „zábavné“ kulturní akce, ale cílem je *účinkovat* na současnou kulturu a společnost. V tomto ohledu vystupuje kreativní kolektiv *sdfs* v nekonvenčním slova smyslu jako politická skupina. Potenciál „hýbat“ společenskými hodnotami a způsobem uvažování se projevuje ve všech oblastech jeho aktivity a nevyhýbá se ani hudební produkci. Vztah hudebního zvuku a jeho chápání v kontextu kreativního kolektivu je předmětem mé práce a budu se mu podrobně věnovat ve čtvrté kapitole.

3. Události pořádané kreativním kolektivem *sdfs*

Nyní bych ráda konkrétně představila kulturní akce, jejichž organizací se kreativní kolektiv *sdfs* zabývá. Zaměřím se především na zprostředkování představy jakým způsobem akce v kontextu kolektivu *sdfs* vznikají a jaká je jejich výsledná podoba. Na příkladu dvou, pro *sdfs* stěžejních, festivalů *Ruins of Intolerance* a *Psy-High* se pokusím předvést spojitost mezi konceptuálními východisky kolektivu, kterými se ve své činnosti řídí, a praktickým přístupem k tvorbě a výslednou podobou *události*.

Každý z těchto festivalů prezentuji ve dvou rovinách. Nejdříve uvedu obecnou charakteristiku, ve které představím, jaká konceptuální východiska kolektiv při pořádání dané akce využívá a jakým způsobem k jejich naplňování přistupuje. Ve druhé části popisu festivalu se zaměřím na historický přehled jednotlivých ročníků, ve kterém se skrze nastínění jeho vývoje pokusím podrobněji přiblížit průběh a podobu akce, jak vypadá v praxi. Stále přitom budu pracovat s koncepty, kterými jsou oba festivaly hustě protkány, a které se odráží v mnoha z jejich *parametrů*, a to jak v oblasti procesu vytváření akce, tak v její výsledné formě. Během popisu historického vývoje festivalů nepostupuji v rámci jednotlivých ročníků rovnoměrně, ale u každého z nich se pokouším věnovat více či méně rozdílným *parametrům* akce. Snažím se tak docílit efektivnějšího přehledu bez zbytečného opakování a vytvořit širší spektrum popsanych principů a *parametrů* akce pro vytvoření jasnější představy o průběhu a podobě festivalu.

V závěru každé z podkapitol se od analogické struktury popisu obou festivalů trochu odchýlím. V případě *Ruins of Intolerance* se budu věnovat komplexnímu shrnutí poznatků vyložených v obecné a historicky-přehledové části. S odkazem na Merriamův teoretický model⁴⁵, se pokusím předvést spojitost mezi prvními dvěma principy a ukázat, jakým způsobem se konceptualizace, které jsem se věnovala v předchozí kapitole, projevuje na festivalu *Ruins of Intolerance*. V případě festivalu *Psy-High* se již nebudu věnovat podrobnému shrnutí způsobu práce s každým využitým konceptem, ale ve srovnání s *Ruins of Intolerance* se zaměřím na způsob propojení konceptualizace festivalu s uváděnou hudební produkcí.

Při popisu obou festivalů budu vycházet z rozhovorů se členy kolektivu, z oficiálních textů *sdfs* a z vlastního dlouhodobého pozorování a vzpomínek. V závěru kapitoly pak stručně charakterizují

⁴⁵ Konceptualizace – chování – hudební zvuk

Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press 1964, s. 17-35.

jednorázové události (ty, které měly pouze jeden ročník) a samostatné koncerty, které kolektiv *sdfs* uspořádal.

3.1 Festival *Ruins of Intolerance*

Festival *Ruins of Intolerance* je první akcí, kterou kreativní kolektiv *sdfs* pořádal. Jak ukáží v historickém přehledu, formát festivalu se v průběhu jeho konání vyvíjel a měnil, již od prvního ročníku však kolektiv sledovat naplňování výše uvedených konceptů.

Sebastian: “Takže Ruiny jsou festival, jmenuje se to Ruins of Intolerance proto, protože jsme se pokusili vždycky najít nějaký fakt jako výrazný téma, který se věnuje jakoby nějakému druhu netolerance, jo. Protože jak jsem zmiňoval to naše filosofický podhoubí, tak tam se věnujeme těmhle tématům hodně, jo, scházíme se a debatujeme v podstatě. Začali jsme tím, že jsme fakt dva, tři roky nedělali nic jiného, jenom jsme se bavili: ‘Co dneska můžou mladý lidi dělat, aby to mělo smysl?’ [...] Hudba je hodně progresivní, hodně experimentální, hodně divoká a jsou tam fakt zastoupený úplně všechny žánry, co si dokážu představit. A celkově se snažíme vždycky tam dostat nějaký instalace, dostat tam nějaký básníky, dostat tam nějaký projev, nějaký přednášky, workshopy. A smysl teda je, zase vychází z toho filosofickýho podhoubí, že lidi když si pomáhaj, a když se navzájem učeť jak věci dělat, tak z to vždycky něco vznikne, jo. To je v podstatě základní myšlenka.”

(Sebastian, 4. září 2013, Špína, ČRo radio Wave⁴⁶)

Cílem festivalu *Ruins of Intolerance*, jak jej definuje Sebastian, potažmo členové kolektivu, je najít výrazné téma věnující se určitému druhu netolerance. Tento koncept vychází z dlouhodobé debaty “užšího kruhu” kolektivu a festival *Ruins of Intolerance*, jako první akce kreativního kolektivu *sdfs*, je tak důsledkem hledání “smysluplné činnosti”. Jde tedy o záměrné, nikoliv spontánní, vyústění snahy konat něco, co bude mít nějaký *smysl – účel*. Z dalších výpovědí členů kolektivu a na základě svých pozorování usuzují, že tato tendence byla přiživována frustrací z kulturní produkce “konzumní společnosti”, která je členy kolektivu z důvodu vyznávání „konzumních“ a „komerčních“ hodnot považována za “nesmyslnou” a vyvolala touhu po změně tohoto stavu.

46 Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*

Dostupné z <<http://prehovac.rozhlas.cz/audio/2958861>>.

Hudba zaznívající na festivalu *Ruins of Intolerance* je méně žánrově vyhraněná, než tomu bývá například na festivalu *Psy-High*, kterému se budu věnovat později. Jak ukáží ve čtvrté kapitole této práce, jejím jednotícím prvkem není stylové zařazení, ale společného jmenovatele je potřeba hledat v hudebním výrazu či prožitku, jehož základem jsou „extrémní“ hudební prvky a postupy (s tímto pojmem budu detailněji pracovat také ve čtvrté kapitole). Způsob, jakým kolektiv s hudbou uváděnou na *Ruins of Intolerance* pracuje, a jeho motivaci k výběru hudební produkce vyhraněné tímto směrem, objasním v závěru této kapitoly, kde je srovnám se stejnými parametry v rámci festivalu *Psy-High*.

Problematiku “netolerance”, která je ústředním tématem *Ruins of Intolerance*, se snaží kolektiv, dle svých slov, uchopit nejrůznějšími druhy kreativity. Na festivalu se tak kromě koncertů objevují přednášky, výstavy, video projekce, přednesy poezie a workshopy.⁴⁷ Dle zákulisních jednání kolektivu vím, že do budoucna se v programu festivalu počítá také s dramatickou a taneční složkou. Ideálem této *události* je, aby všechny tyto formy umění reflektovaly zvolené téma festivalu a společně tak vytvářely, jak říká Richard v citované pasáži ve výkladu pojmu *událost*, “vyšší celek”.

Stěžejním parametrem pro tento festival je lokace. Každý ročník se koná v jiném prostoru, který koresponduje s aktuálním tématem, a zpravidla se jedná o městský nevyužívaný objekt. Kromě estetického prožitku, který pro členy kolektivu chátrající budovy skýtají, stojí za jejich výběrem také myšlenkový koncept. Ten v rozhovoru popsal Kilián, jeden ze zakládajících členů kolektivu a organizátor již prvního ročníku *Ruins of Intolerance*.

Kilián: No ale to si myslím, že je právě jakoby zajímavý v rámci toho udělat, že jo, nějakou kulturní akci, kde ty lidi do tohohle prostředí uvrhneš, jo. Protože – a tam je jakoby ta hustá myšlenka, že jo, toho *Ruins of intolerance*, jako toho, celého toho festivalu, že jo – že to jsou opravdu jako – že to jsou fakt jako ruiny nějaký netolerance. Protože i jako že ta budova teďka stojí, tak vlastně vypovídá něco o té společnosti a o té kultuře, ve který žijem. A z tohohle hlediska je hustý, že my tam jako se pak rozhodnem dělat něco takovýdlehého. Že to je vlastně takovej, takovej funerální pochod – v podstatě skoro až. Což je hrozně hustý, že jo, si myslim.

(Kilián, 4. března 2015)

47 Workshop je forma vzdělávací akce, na které si mohli návštěvníci pod vedením lektora vyzkoušet nové aktivity.

Zchátralé budovy korespondují podle Kiliána s hlavní myšlenkou celého festivalu, který je zasvěcen “ruinám netolerance”, ve smyslu boje za toleranci. Prostředí vybydlených prostorů, které dříve měly svou funkci, využívaly se k určitému účelu a nyní jsou opuštěné a v “úpadku”, vnímá jako odraz společenského a kulturního smýšlení, kdy současná kultura vyznává pomíjivé hodnoty, a artefakty, jejichž životnost skončila, ponechává ladem a vrhá se na “konzumaci” nových. V tomto přístupu, jak jej interpretuji, se odráží důvod „negativního“ postoje, který kolektiv zaujímá k „dominantní kultuře“, již vnímá jako „konzumní“ a „komerční“. Tyto hodnoty svou činností odmítá a snaží se o „budování kultury“ založené na „opozičních kvalitách“. Opět zde tak narážím na politický přístup skupiny, se kterým do současného kulturního dění vstupuje.

Každý ročník festivalu *Ruins of Intolerance* se koná na jiném místě, na které se pak už nevrací. Se stejným přístupem jsem se během svého výz kumu setkala také například v činnosti technařské subkultury⁴⁸. Kreativní kolektiv *sdb*s tak na krátkou dobu daný prostor “oživí”, zabydlí a dá mu určitou funkci. Následně ho po skončení akce opět uvede do původního “nezabydleného” stavu a opustí jej. Kilián tento proces nazývá “funerálním pochodem”, jež chápu jako metaforu k přístupu, ve kterém se kolektiv s “umírajícím” prostorem loučí a v podstatě tak oceňuje jeho existenci. Zároveň tím, podle mě, také poukazuje na jeho „osud“ a upozorňuje na „nešetrný“ přístup plýtvání, který dominantní kultura zaujímá. V osidlování nových prostorů, které kolektiv *sdb*s podniká s každým dalším ročníkem festivalu, se projevuje kočovný či nomádský přístup, jenž Hakim Bey označuje jako charakteristický znak *dočasné autonomní zóny*⁴⁹. Tento princip proto interpretuji jako praktické vyjádření „nezávislosti“.

Během svého dlouhodobého působení v kolektivu jsem vypožorovala, že prostor, který se kolektiv rozhodne po dobu konání *události* „zabydlet“, vždy vybaví pro praktické fungování festivalu a doplní jej o umělecké instalace. Vybavení, jako jsou stoly, židle, lavice, bar a podobně, vyrábí členové kolektivu svépomocí, dochází tak k naplnění konceptu *do it yourself*. Na zhotovení těchto výrobků, stejně jako na tvorbě instalací, členové kolektivu často spolupracují a tato součinnost během přípravných prací, dle mého pozorování, výrazně přispívá k budování *komunity*. Vytvořené produkty k běžnému užití (stoly, židle atd.) i umělecké instalace vznikají

48 Ondřej Slačálek, *České freetekno – pohyblivé prostory autonomie*, in: *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v České Republice* ed.: Marta Kolářová, Praha: Knižnice sociologické aktuality 2011, s. 90.

49 Hakim Bey, *Dočasná Autonomní Zóna*, Praha: Tranzit, 2004, s. 50.

často přímo “na tělo” konkrétní akci. To znamená, že jsou vyráběny buď na místě, anebo s představou prostoru, ve kterém budou figurovat. Tento přístup chápu jako mechanismus, skrze který kolektiv dosahuje „unikátní“ podoby akcí (každá událost má jiný vzhled) a podporuje tak kreativní tvorbu svých členů.

Pro získání konkrétní představy o podobě festivalu *Ruins of Intolerance* v praxi, příkládám jako přílohu této práce fotografie ze třetího (viz příloha č. 2), čtvrtého (viz příloha č. 3) a pátého ročníku (viz příloha č. 4), na kterých ukazuji podobu prostředí, ve kterém se festival koná. Rozsáhlejší fotodokumentaci je možné sledovat na stránkách kolektivu⁵⁰, kde jsou plakáty, video upoutávky, fotografie a videa z akcí rozděleny podle jednotlivých ročníků.

3.1.1 Historický vývoj festivalu *Ruins of Intolerance*

Nyní bych ráda stručně charakterizovala jednotlivé ročníky festivalu *Ruins of Intolerance*. Vycházím při tom z vlastních pozorování a vzpomínek, z rozhovorů se členy kolektivu a z písemných materiálů, které ke konání některých *událostí* napsal kreativní kolektiv *sdfs*. Své texty však hlavní organizátoři příslušných ročníků zasílali jako pozvánky převážně e-mailem, jedná se tedy o „interní“ zdroj.

Rozsah a detailnost jednotlivých popisů se v závislosti na množství těchto podkladů liší. Mým cílem však není podat vyčerpávající charakteristiku každého ročníku. Skrze tento přehled se snažím především naznačit konkrétní podobu festivalu, jeho vývoj, přístup *sdfs* k jeho pořádání a nastítnit způsob uplatnění konceptů, ze kterých kolektiv vychází. Toho se pokusím dosáhnout prostřednictvím detailního popisu všech parametrů festivalu v historickém přehledu jeho jednotlivých ročníků.

První ročník festivalu *Ruins of Intolerance* #001 se konal v roce 2010 v oblasti vojenských bunkrů na Točné v městské části Prahy. Systém bunkrů, který sloužil jako úkryt na střely, zde armáda postavila v 70. letech minulého století. Od 90. let, kdy byla uskladněná munice převezena jinam, jsou tyto bunkry nevyužívané a chátrají.⁵¹

50 < <http://sdfs.cz/events/ruins-of-intolerance/> >.

51 Informace o vojenském areálu Točná jsem čerpala internetového zpravodaje denik.cz z článku „*Bunkry na Točné lákají bezdomovce i dobrodruhy*“.

Dostupné z: <http://prazsky.denik.cz/zpravy_region/bunkry_tocna20070516.html>.

Tématem prvního ročníku festivalu bylo “vyrovnání se s politickou ideologií a historickou netolerancí”. Systém vojenských bunkrů (vybudovaných v době vlády komunismu) měl podle kolektivu “sdfs” účastníkům během konání akce připomenout nepříjemnou historii, kdy v období studené války vládla politická ideologie, jejímž důsledkem byla stavba těchto a mnoha dalších podobných objektů. Tato akce se ještě nekonala pod záštitou kolektivu “sdfs”, který se zrodil až později v období konání *Ruins of Intolerance #003*, zpětně jsou ale *Ruins of Intolerance #001* považovány za akci organizovanou tímto kolektivem. Pořádali jej totiž stejní lidé, festival naplňoval stejné „ideály“ a v této festivalové tradici se pak každoročně pokračovalo. Ačkoliv v současnosti má akce již trochu jinou podobu, než tomu bylo na prvním ročníku, tak právě zde se začal formovat celý koncept “umělecké akce” – *události*, jejíž obsah souvisí s prostorem, ve kterém se koná, a která skrze něj řeší „nabídnuté“ mimoumělecké téma s filosofickým, sociálním, spirituálním a obecně kulturním přesahem.

Na rozdíl od nadcházejících ročníků byly *Ruins of Intolerance #001* určeny pouze pro úzký okruh pozvaných účastníků. Na akci bylo okolo deseti návštěvníků (na přesný počet jsem se ptala členů kolektivu, ale již si to prý nepamatují) a všichni návštěvníci zde prezentovali vlastní uměleckou činnost. Jednalo se tedy o akci uspořádanou „pro sebe“. Tento typ performance, kdy jsou všichni účastníci zároveň (minimálně potenciálními) vystupujícími, pojmenovává americký muzikolog a antropolog Thomas Turino v knize *„Music as a Social Life“*⁵² jako *participativní performanci*. V tomto typu vystupování se stírá rozdíl mezi účinkujícím a posluchačem a důraz je kladen především na proces, nikoliv na výsledek „představení“.

Hlavní myšlenkou prvního ročníku *Ruins of Intolerance* bylo, dle mého pozorování, setkat se v nekonvenčním prostředí, kde si mohli účastníci navzájem představit výsledky své umělecké činnosti. Zároveň však, jak jsem již uvedla, docházelo již na tomto ročníku ke snaze naplnit politicko-filosofický koncept Beyovy *dočasné autonomní zóny* a umělecko-kulturní koncept *události*. Rituální přístup, skrze který kolektiv *sdfs* “vytvořil” *dočasnou autonomní zónu* jsem již popsala v předcházející kapitole vysvětlující tento koncept.

52 Tomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008, s. 23-65.

Ruins of Intolerance #002 se konaly v září roku 2011 v opuštěné písecké synagoze. Na tomto ročníku byla ústředním tématem netolerance vůči “náboženství a lidské spiritualitě, mystice a podobně”. Souvislost mezi místem a tématem je tedy jasná a silná.

Oproti předchozímu ročníku se účastníci písecké *události* dělili na návštěvníky a vystupující. Tento typ performance, kdy je jasně nastavena hranice mezi účinkujícím a posluchačem, označuje Thomas Turino jako *prezentační performanci*⁵³. Hudba zaznívající v tomto kontextu bývá připravená, nazkoušená a více záleží na výsledné podobě vystoupení, než je tomu u participačního typu. V písecké synagoze vystoupili se svými projekty, jak si vzpomínám, pouze členové kolektivu a mezi hosty, kterých bylo okolo čtyřiceti, byli převážně, možná i výhradně, jejich přátelé a známí. Akce byla tedy ještě výrazně uzavřená.

To se změnilo o rok později na třetím ročníku festivalu *Ruins of Intolerance*, který byl (podle mé zkušenosti s činností *sdfs*) pro kreativní kolektiv v mnoha ohledech zásadním mezníkem. Co se týče průběhu samotného festivalu *Ruins of Intolerance #003*, ten se odehrál v roce 2013 a tématem, které pro konání tohoto ročníku organizátoři zvolili, byla “netolerance k životnímu stylu”. V nepoužívané měcholupské továrně na ložiska, kde se festival konal, se tak v chápání *sdfs* zrcadlila pomíjivost společenských struktur.

Jak vyplývá z údajů, které uvedl Richard, hlavní organizátor tohoto ročníku, v rozhovoru pro Radio Wave⁵⁴, v historii kolektivu *sdfs* se dosud jednalo o událost s nejvyšším počtem přibližně osmdesáti účastníků. Ze svého pozorování vím, že jak mezi hosty, tak také mezi účinkujícími se akce zúčastnili i lidé nepřímo propojení s kreativním kolektivem. Festival *Ruins of Intolerance* byl tedy otevřen širší veřejnosti a bylo proto nutné, aby se kolektiv začal navenek prezentovat jako homogenní skupina. Během příprav tak dostal své jméno “*sdfs*” a došlo tím k jeho “institucionalizaci”. Mimo vysokou účast se větší rozměr festivalu projevil také v době jeho trvání. Zatímco první dva výše jmenované ročníky byly vždy jednodenní, *Ruins of Intolerance #003* trvaly již celý víkend a dvoudenní časové vymezení pořadatelé festivalu zachovali i pro nadcházející ročníky.

53 Tomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008, s. 23-65.

54 Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*
Dostupné z <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861>>.

Všimla jsem si, že změna v přístupu k pořádané akci se projevila také na způsobu jejího provedení. Pro tento ročník například poprvé vznikla video upoutávka⁵⁵, kterou natočili členové kolektivu. Tvorba těchto „trailerů“ (upoutávek) se pak stala „tradičním nástrojem“ v propagaci *událostí sdb*s. Dále byl prostor měcholupské továrny na rozdíl od předcházejících ročníků festivalu vyzdoben množstvím uměleckých instalací, které tam již týden před jeho začátkem začali stavět členové a známí kolektivu (viz příloha č. 5). Mimo koncertní vystoupení, přednes poezie a výstavu uměleckých děl (obrazů, fotografií a zmíněných uměleckých instalací) probíhaly na tomto ročníku také přednášky a workshopy. Účastníci festivalu tak měli možnost zkusit si například vytvořit hudební nástroj ze stavebních materiálů (např. nylonových trubek). Do prostoru továrny svezli pořadatelé festivalu mnoho kusů vyřazeného nábytku, který sehnali zdarma z internetových inzerátů, a mnoho stolů, lavic a dalšího vybavení postavili z materiálu sebraného z odpadních kontejnerů, sběrných dvorů či nabízeného opět prostřednictvím inzerátů. Po skončení akce se vybrané kusy nábytku, instalací a materiálu (koberce, dřevěné desky, plastové trubky a podobně) převezly k uskladnění na chatu členky kolektivu a zbytek nepotřebných věcí pořadatelé opět odvezli do odpadního kontejneru.

Nejen samotná akce, ale, jak jsem díky své pozici spolupořadatele vyzorovala, také její příprava byla rozsáhlejší než u předchozích ročníků. Rozlehlý prostor, vyšší počet návštěvníků a delší doba trvání vyžadovaly více lidí zapojených do chystání festivalu. Při zpětné rekapitulaci tohoto vývoje jsem si všimla, že právě skrze společnou práci při tvorbě *událostí* dochází k utužení *komunity*, jejíž význam v činnosti kolektivu jsem popsala v předcházející kapitole.

Následující ročník *Ruins of Intolerance #004* se konal v listopadu roku 2013 v opuštěném bytovém objektu nádraží Bubeneč. Kolektiv *sdb*s spatřoval v tomto domě, kde byly patrné „pozůstatky“ (např. tapety, výmalba, sociální zařízení) po předchozích obyvatelích, snahu vést „obyčejný život“ v nehostinném prostředí. Tato snaha hledat „smysl“ v nepříjemných zákoutích města, jej inspirovala k vytvoření festivalu. Čtvrtý ročník *Ruins of Intolerance* byl proto zasvěcen tématu „hledání“.

V tomto období své činnosti již kolektiv podrobněji mapoval svou aktivitu, prezentoval své myšlenky v písemné podobě, a tak mohu lépe přiblížit směřování tohoto ročníku vlastními slovy kolektivu. V pozvánce na festival uvedl kreativní kolektiv *sdb*s svou představu o netoleranci vůči hledání:

55 <<https://vimeo.com/48194237>>.

„Netoleranci ve smyslu hledání vidíme například v tom, jakým způsobem se společnost snaží často křečovitě tvářit sjednoceně a podávat jednu "správnou" cestu životem nebo verzi události: Takové pohledy na svět se v hlavách lidí stávají dominantními silami, omezujícími kontakt s ostatními pohledy na svět... Dokud se společnost obává svým členům dovolit různé životní cesty, nebudeme nikdy schopni tuto netoleranci jako jednotlivci překonat a nikdy se nedobereme k vzájemnému lidskému respektu.“

(Kreativní kolektiv *sdfs*, pozvánka na festival *Ruins of Intolerance* #004; 2013)

V této anotaci k festivalu se projevují principy, které jsem identifikovala v předcházející části kapitoly věnované konceptuálním východiskům kolektivu: *sdfs* zde nabádá k hledání “vlastní cesty”. Staví se tak proti “dominantní společnosti”, která podle kolektivu určuje způsob vnímání světa a neponechává člověku svobodu ve vlastní interpretaci historických událostí. Kolektiv *sdfs* nevybízí k přímému zakročení proti tomuto jednání, snaží se však podnítit jiný “pohled na svět” a tím zprostředkovat možnost vydat se “různými životními cestami”. Popsaný přístup koresponduje s konceptem *dočasné autonomní zóny*, která nestojí v direktivní opozici vůči “dominantní společnosti”, ale umožňuje nastolení nových pravidel umožňujících jiný “pohled na svět”. Stejně jako tomu bylo u předcházejícího ročníku, také pro *Ruins of Intolerance* #004 vytvořil kolektiv video upoutávku⁵⁶ a prostor konání akce vyzdobil uměleckými instalacemi (viz příloha č. 3).

Ruins of Intolerance #005 se konaly v roce 2014 v pražském squatu Cibulka a tématem tohoto ročníku byla “otevřenost”. Všimla jsem si, že uspořádat akci v prostoru squatu bylo pro členy kolektivu *sdfs* spornou otázkou. V rámci “normativního”, “oficiálního” přístupu k prostoru šlo sice o nevyužívaný objekt (tedy o “ruinu”), v praxi jej však osídlovali “domácí” squateři a jednalo se o obydlenu usedlost. Cibulka je navíc na podobný typ událostí zařízená a “alternativní” kulturní akce běžně hostí. Právě tento aspekt vybrané lokality představoval pro některé členy kolektivu ideový problém.

Opustil kolektiv *sdfs* zásadu nevyužívaného, opuštěného prostoru? Do určité míry jistě ano. V praxi se však, podle mého pozorování, právě na tomto ročníku nejlépe ukazuje práce s místem konání festivalu, s kontextem prostoru a tématem akce. Během své účasti na této *události* jsem pozorovala, že festival se vlivem svého umístění otevřel širšímu „spektru“

56 <<https://www.youtube.com/watch?v=FVcixuv6Snw>>.

návštěvníků a v návaznosti na „lobbování“ kolektivu, který se v tomto období snažil aktivně hledat další spoluvůrce akcí, „do sebe“ začlenil nové účinkující. „Noví“ lidé rozšířili především přednáškovou linii programu, kde do té doby vystupovali převážně členové *sdb*s a zájemci z jeho blízkého okolí. Festival se tedy otevřel jednak „ven“ (k novým návštěvníkům), ale také „dovnitř“ (pro nové vystupující). Díky tomu, že se čtvrtý ročník *Ruins of Intolerance* konal v „cizím teritoriu“, se festivalového programu, jak jsem vypožorovala, účastnili například „domácí squateři“, svébytná skupina lidí, která by nejspíš jinak k tomuto festivalu hledala cestu mnohem obtížněji. Všimla jsem si také, že na akci dorazili například návštěvníci z akademického prostředí, kteří se, jak mi sdělili členové kolektivu (buď se s danými lidmi znají nebo se s nimi dali do řeči), zajímají o squatting a „alternativní kulturu“.

Pro program festivalu měl kolektiv v usedlosti Cibulka k dispozici dvě místnosti. V jedné byl bar a pódium, druhá místnost byla koncipovaná jako přednášková. Přednáškový prostor vyzdobili organizátoři několika vlastními instalacemi, vybavili jej koberci a uspořádali tak, aby byl dostatek místa k sezení a aby prostor působil nehierarchizovaně. To znamená, že v místnosti nebylo vypíchnuto žádné zvláštní místo pro přednášejícího a každý se mohl usadit, jak mu bylo libo. Tento akt interpretuji jako snahu navodit v účastnících pocit rovnocennosti, která souvisí s absencí nadvlády a implikuje tak pocit svobody. Snahou o vytvoření „svobodného prostředí“, jak jsem již ukázala při výkladu konceptuálních východisek kolektivu, je protkána celá jeho činnost, a proto tak interpretuji i tento prvek „nehierarchizovaného sezení“.

Druhá místnost, kde se konaly koncerty, neposkytovala mnoho příležitostí pro úpravu. Důležité bylo zdůraznit především přítmí prostoru. Pořadatelé proto zabednili tmavá okna a vyvěsili několik lamp osvětlujících pomyslné pódium, které bylo potřeba vyzdvihnout jako nejdůležitější součást místnosti. Ze svého dlouhodobého pozorování mohu říct, že pro koncerty pořádané kolektivem je přítmí či tmavé prostředí typickým znakem.

Jak jsem uvedla, na tomto festivalu mě během pozorování zaujalo především propojení kontextu, tématu a místa festivalu. Podle některých členů kolektivu měl však tento ročník také další přednosti. Během rozhovorů jsem se setkala s názorem, že ve srovnání s ostatními ročníky zde nejlépe fungovalo propojení hudební a přednáškové linie programu. Tyto dva bloky se střídaly vždy po jednom vystoupení, čímž organizátoři udrželi kontinuitu v obou těchto oblastech. Jak hudební, tak přednáškové linii byl věnován téměř stejný časový prostor a obě části

programu tak prý na účastníky působily významově vyrovnaně, což je, podle mého pozorování, pro pořadatele cílem „holisticky“ pojatého festivalu.

Festival *Ruins of Intolerance*, jako první akce kterou kreativní kolektiv *sdfs* pořádal, prošel za dobu svého konání značným vývojem a podoba jednotlivých ročníků se v průběhu let měnila. První ročník probíhal v „úzkém kruhu“, kdy *sdfs* jako promotérská skupina ještě neexistoval. Umělecká vystoupení probíhala participativním způsobem; účinkovali zde tedy všichni zúčastnění. Když však organizátoři otevřeli festival širšímu publiku a stoupl tak počet jeho účastníků, participační typ performance se stal v rámci *události* neudržitelným modelem. Na dalších ročnících festivalu se tak způsob vystupování výrazně proměnil a participační typ nahradila prezentační forma performance, jež jasně vymezuje hranici mezi účinkujícím a posluchačem.

V historickém přehledu festivalu *Ruins of Intolerance* jsem se pokusila ukázat praktické projevy konceptu *události*. Naznačila jsem, v jaké podobě se návštěvníci festivalu mohou setkat s „šířkou“ a „hloubkou“ tohoto konceptu, jak jej rozdělil Richard ve výše citovaném rozhovoru. Projevem „šířky události“ je zastoupení různých uměleckých druhů v nabídce programu festivalu. Jak jsem ukázala v historickém přehledu, na *Ruins of Intolerance* se vedle koncertů konaly také přednášky, přednesy poezie, v prostorách festivalu probíhaly výstavy uměleckých děl (obrazů a instalací) a na některých ročnících bylo možné navštívit také workshopy (například tvorbu hudebních nástrojů ze stavebních materiálů). V tomto ohledu tedy kolektiv „šířku události“ naplňuje.

Druhým parametrem *události* je „hloubka“, která se projevuje skrze téma jednotlivých ročníků a sociálně-politické a filosoficko-politické cíle festivalu (např. naplnění konceptuálních východisek kolektivu). Vytvořením události, jež obsahuje „hloubku“, získává akce v kontextu *sdfs* „hlubší smysl“, kterým je potenciál naplnit cíle a „ideály“ příslušných konceptů. Skrze tvorbu *Ruins of Intolerance* se kolektivu daří například budovat *komunitu* a využitím principu *do it yourself* je *sdfs* téměř „nezávislé“. V této souvislosti a na základě fungujícího propojení místa a tématu jednotlivých ročníků tedy konstatuji, že vedle „šířky“ naplňuje kolektiv také „hloubku“ *události*.

Již v rámci prvního ročníku se jeho aktéři snažili skrze symboliku a ritualizaci naplnit koncept *dočasné autonomní zóny* a tato snaha, jak jsem ji popsala v předcházející kapitole, zde

byla vyjádřena nejexplicitněji (návštěvníci byli srozuměni s novými pravidly a překročili „ruinovskou lajnu“). Ačkoliv se kolektiv *sdfs* ke snaze o utváření tohoto principu stále „veřejně hlásí“, jeho naplňování se odehrává spíše „na pozadí“ *událostí*. Důvodem je podle mého názoru zvyšující se návštěvnost akcí, která znemožňuje nastavit podmínky pro uplatnění podobného přístupu, jaký kolektiv zaujal na prvním ročníku *Ruins of Intolerance*. I přesto, že je *sdfs* v přístupu k tomuto konceptu méně „explicitní“, stále v jeho vyjadřování pozoruji výraznou snahu vytvářet *události* s potenciálem *dočasné autonomní zóny*, která svým účastníkům poskytne na omezenou dobu „svobodu“ a „nezávislost“ na „dominantní kultuře“.

Otevření festivalu širšímu publiku mělo však, jak jsem vypožorovala, také pozitivní dopad na činnost kolektivu. S každým dalším ročníkem, jak přibýval počet návštěvníků, stoupal také počet lidí v řadách *sdfs*, kteří se o jeho aktivity zajímali a zapojovali se do pořádání *událostí*. Vlivem vzrůstajícího počtu aktivních účastníků, kteří na *událostech* vystupují, sílí potenciál naplňovat jejich „šířku“. Druhým aspektem tohoto rozšiřování kolektivu je možnost naplňovat koncept *komunity*, která je pro činnost kolektivu *sdfs* dalším stěžejním principem. Jak jsem již uvedla, skupina lidí sdílející stejné zájmy a „ideály“ má v kontextu *sdfs* schopnost *působit* na své „okolí“ a ovlivňovat tak z dlouhodobého hlediska nežádoucí účinky „dominantní kultury“.

Při popisu příprav festivalu jsem se pokusila ukázat postup, jakým tvorba festivalu vzniká a předvést tak přístup kolektivu k uplatnění konceptu *do it yourself*. Naznačila jsem, že *Ruins of Intolerance* vznikají bez finančních dotací a vše potřebné pro konání festivalu, jako je stavba „zázemí“ (nábytku a výzdoby) a tvorba propagačních materiálů (plakáty, upoutávky, webové stránky) vzniká svépomocí členů kolektivu. *sdfs* se tak stává téměř plně „nezávislým“ uskupením, které k produkci kulturních akcí nepotřebuje „externí profesionální pomoc“.

Kromě získání „nezávislosti“, která je jedním z jeho ideálů, dosahuje *sdfs* skrze úspěšné naplňování tohoto principu také svého dalšího cíle, kterým je utvářet „alternativu“ ke kulturní produkci „konzumní“ a „komerční společnosti“. Dodržováním „pravidel“ konceptu *do it yourself* se *sdfs* snaží demonstrovat „jednoduchost“ a „dostupnost“ své činnosti a podnítit tím obdobné snahy také u dalších jedinců a skupin. V okolí kolektivu *sdfs* jsem vypožorovala snahu jednoho uskupení následovat tento přístup. Jeho členové jsou přáteli kolektivu a občas se podílejí na organizaci akcí *sdfs*. Zároveň se však po jeho vzoru věnují také vlastní obdobné činnosti.

Podrobnou analýzou konceptuálních východisek kolektivu *sdfs* ve spojení s jejich praktickým uplatněním v rámci festivalu *Ruins of Intolerance*, jsem se pokusila ukázat komplexní podobu činnosti *sdfs*. Propojila jsem zde dva ze tří analytických stupňů Merriamova hudebně-antropologického modelu: „koncept“ a „chování“, a pokusila jsem se naznačit jejich propojenost.

3.2 Festival *Psy-High*

Pojetí festivalu *Psy-High* se od *Ruins of Intolerance* v mnoha ohledech liší. Zatímco *Ruins of Intolerance* se konají v opuštěných městských budovách a jsou zaměřené na sociálně-politická témata, festival *Psy-High* se koná v přírodním prostředí a je orientován na vztah člověka k přírodě. Změření obou festivalů je tedy rozdílné a to se projevuje, jak ukážu v závěru kapitoly, také na přístupu kolektivu k hudební produkci.

Psy-High je DIY festival, který si klade za cíl stmelit, vytvořit, vyprovokovat a vypěstovat konzistentnější kulturu kolem *stoner/psych rocku* v ČR. Cílem Psy-High je rozvíjet myšlenku komunitní autonomní zóny zaměřené na souhru psychedelické *partnership culture* s přírodním prostředím. Jde nám o *umění dělat umění* a samotné pořádání festivalu a prostor, ve kterém se festival odehrává, by měly být *dila sama o sobě*. Chceme z pořadatelů, účastníků, místa a akce jako takové udělat součást toho, co se děje na pódiu. K cíli Psy-High směřujeme tím, jaká panuje atmosféra během příprav, s kým a jak spolupracujeme, jak získáváme a vyrábíme potřebné materiály a zázemí, jak komunikujeme s kapelami, jaké vybíráme lokace a jak potom dané lokace přizpůsobujeme festivalu.

(Kreativní kolektiv *sdfs*; duben 2014)

Citovaný úryvek pochází z textu, který kreativní kolektiv *sdfs* vydal k příležitosti konání tak zvaného *jarního Psy-High*, jež uspořádal jako předzvěst druhého ročníku tohoto festivalu. Z uvedeného textu je patrná konceptualizace celé činnosti kreativního kolektivu. Text je protkán konceptuálními pojmy a frázemi, skrze které se kolektiv snaží vyjádřit své záměry a cíle. Já se nyní pokusím o jejich interpretaci, abych lépe přiblížila, v jakých intencích kolektiv *sdfs* tento festival vnímá a vytváří.

Prvním cílem, který si kolektiv *sdfs* stanovil, je, jak vyplývá z citovaného textu, sjednocení kultury okolo žánru “tvrdé psychedelické hudby”. Festival slouží, podle členů kolektivu, jako ideální platforma pro dosažení tohoto cíle. Jedná se o vícedenní akci, na které se setkávají nejen posluchači daného hudebního stylu, ale poznávají se zde navzájem také umělci. Jak hosté, tak účinkující získávají prostřednictvím festivalu příležitost strávit společný čas a formovat tak “kulturu” okolo tohoto hudebního stylu. Právě formát festivalu zaměřený na oblast “tvrdé psychedelické hudby” podle kolektivu *sdfs* na současné české kulturní scéně chyběl, a proto se rozhodli zaměřit svou činnost tímto směrem.

Dalším záměrem, se kterým, dle citovaného úryvku, festival *Psy-High* vznikl, bylo budování *komunity* a *dočasné autonomní zóny*. Jak už jsem nastínila při popisu festivalu *Ruins of Intolerance*, v utváření komunity hraje významnou roli samotný proces příprav festivalu. *Psy-High* je na poměry kolektivu “*sdfs*“ velký festival, který vyžaduje dlouhodobé přípravy. Jelikož je budován na základě principu *do it yourself*, je nutné, aby spolu lidé podílející se na organizaci úzce spolupracovali a pomáhali si. V tomto ohledu je tedy *Psy-High* prvkem, který výrazně napomáhá v rozšiřování komunity. Richard, který je iniciátorem a hlavním organizátorem tohoto festivalu, často přichází například s oznámením, že se mu ozývá velké množství lidí, kteří se o akci dozvěděli a nabízejí nezištnou pomoc s přípravou.

Jak jsem naznačila při popisu festivalu *Ruins of Intolerance*, kolektiv *sdfs* se snaží pojímat své akce „holisticky“. Členové kolektivu uvádějí, že jejich cílem je vytvořit nehierarchizovanou událost, při které účastníci festivalu, prostor, kde se koná, pořadatelé, i program hrají stejně důležitou roli a jsou její nedílnou součástí. Festival jako soubor všech těchto “disciplín” pak tvoří “vyšší celek”, jenž kolektiv *sdfs* označuje za “dílo samo o sobě”. Kolektiv tento princip vysvětluje tím, že v případě absence jakékoliv z těchto „složek“ by akce postrádala smysl. Festival bez organizátorů, účinkujících nebo účastníků by byl totiž disfunkční. V přeneseném slova smyslu chápu tento prvek jako obměnu Turinova modelu participační performance,⁵⁷ kdy jsou všichni zúčastnění součástí daného kulturního dění a zapojují se do jeho výsledné podoby. Vysvětlený koncept festivalu interpretuji jako snahu sdílet zodpovědnosti za chod celé akce všemi jejími účastníky na dobrovolné bázi, čímž tak *sdfs* opět nabourává hierarchizaci událostí a směřuje tím k „budování svobody“.

57 Tomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008, s. 23-65.

Oproti *Ruins of Intolerance*, které se běžně konají v městském prostředí a tematicky se zaměřují na vztah člověka a společnosti, festival *Psy-High* probíhá v přírodě pod širým nebem a podle slov kolektivu se soustředí na vztah “člověka k přírodě”, ke kterému, jak ukáže následující citace, je podle něj potřeba se navracet. Pro pořádání festivalu zaměřeného na „tvrdou psychedelickou hudbu“ si kolektiv nevybral přírodní prostředí náhodou. Podle něj totiž právě psychedelické hudební žánry asociují v posluchačích obrazy venkovní krajiny. Sebastian v rozhovoru pro Radio Wave, který se konal několik dnů před prvním ročníkem festivalu *Psy-High*, řekl:

Sebastian: “Pro tenhle ten žánr a pro tuhle tu celkově tu myšlenku, tak jsme potřebovali něco, co fakt bude prostě vzduch, bude tam prostě volný nebe, bude to relativně daleko od nějaký hodně nepříjemný civilizace, bude to fakt jako co nejčistší a co nejintenzivnější. Což si myslím, že se nám povedlo. Fakt to souvisí s tím, že si myslíme, že je potřeba nějaké; je to klišé; ale návrat k přírodě. A ty venkovní festivaly tohleto nedostatečně využívají. Takže my se snažíme tohleto taky zakomponovat. A myslím si, že se nám to zatím daří. [...] A v podstatě i jakoby ta příroda, ta hrubost té přírody a tak, tak je fakt téma mnohých i z těch textů, jo. Obecně to téma jo. A v podstatě když to poslouchám, tak vidím hlavně elegantní bouřky, vidím elegantní zemětřesení, jo, vidím elegantní supernovy a tyhle věci, jo. Takže to je to, co já u toho cejtím a to si myslím, že jsme se pokusili i podchytit i v tom umění, co bude na místě, v hudbě, v celém zařízení toho festivalu.”

(Sebastian, 4. září 2013, Špína, ČRo radio Wave⁵⁸)

Psy-High je v určitém ohledu protipólem k festivalu *Ruins of Intolerance*, který je zaměřený na témata netolerance, odehrává se v opuštěných městských objektech a ve svém důsledku se tak zabývá “nepříjemnou civilizací”. *Psy-High* jako festival probíhající ve volné krajině a vybízející, podle Sebastiana, ke snaze “znovu nalézt vztah člověka k přírodě”, je členy kolektivu vnímán jako “čistý”. V pojetí “čisté přírody” vidí Sebastian potenciál “intenzivního zážitku”, jehož hledání, jak ukážu ve čtvrté kapitole, je pro kolektiv *sdb*s důležité v získávání „mentální svobody“.

Uváděnou hudbu na festivalu *Psy-High* představují organizátoři jako “tvrdou psychedelickou hudbu”. Ta podle Sebastiana reflektuje ve svých textech “hrubost přírody”, které

58 Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*

Dostupné z < <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861> >.

v něm společně s hudbou vyvolávají představy přírodních katastrof a nepříjemných přírodních okolností. Všechny je však vnímá z pozitivní perspektivy jako krásné. Podstatou jeho přístupu, ve kterém se odráží také přístup kolektivu *sdfs* k festivalu *Psy-High*, je vnímání přírody jako souboru “intenzivních jevů”, které dokáží být nepříjemné, ale zároveň fascinující a okouzující. Toto pojetí podle členů *sdfs* koresponduje s hudbou, jež na festivalu zaznívá. Hledání vztahu “člověka k přírodě” tedy v koncepci kreativního kolektivu probíhá skrze “intenzivní představy” a “prožitky”. Princip tohoto mechanismu objasním níže ve čtvrté kapitole.

Podnětem k vytvoření festivalu *Psy-High* bylo, jak uvádí Richard v rozhoru pro radio Wave⁵⁹, několik obdobně fungujících akcí. Zahraniční inspirací pro jeho stvoření byly akce, jakými jsou “Duna Jam”⁶⁰, kodaňský DIY festival “Heavy Days in Doomtown”⁶¹ a německý “Void fest”⁶². Z tuzemských festivalů můžeme určité podobné přístupy spatřovat například na “Creepy teepee”⁶³ nebo třeba na “Play fast or dont”⁶⁴. Jeden ze spolupořadatelů druhého ročníku festivalu *Psy-High* vystupující na promotérské scéně jako “Schusta Booking” si povšiml paralely mezi tímto festivalem a freeteknařkými a psytrancovými akcemi. V obecné rovině je možné nacházet společné styčné body s freeteknařským přístupem v oblasti filosoficko-politických konceptů (například *dočasná autonomní zóna* a *nomádství*) a s psytrancovými akcemi v oblasti estetiky a provedení akcí (viz příloha č. 6).

3.2.1 Historický vývoj festivalu *Psy-High*

První ročník festivalu *Psy-High 2013*, jak uvádí *sdfs*, byl žánrově zaměřený na *stoner rock*, *sludge metal* a *doom metal* a konal se v lomu u Jarova u Berouna. Pro kreativní kolektiv *sdfs* se jednalo doposud o největší akci, kterou pořádal. *Psy-High 2013* se tak stal vedle *Ruins of Intolerance #003* dalším zlomovým bodem v historii kolektivu.

59 Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*

Dostupné z < <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861> >.

60 < <http://dunajam.net/> >.

61 < <http://heavydaysindoomtown.com/> >.

62 < <http://voidfest.de/en> >.

63 < <http://creepyteepee.org/> >.

64 < <http://playfast.czechcore.cz/> >.

Ačkoliv kolektiv v minulosti již pořádal akce mimo městské území Prahy, nikdy ještě neorganizoval festival v přírodě bez jakéhokoliv zázemí. Musel tak v tomto případě obstarat vše potřebné pro chod akce s více než stem návštěvníků. Kromě programu a výzdoby bylo potřeba zajistit také sociální zázemí a stravu. Organizace byla tedy náročnější, než na jakou byl kolektiv doposud zvyklý.

Festival probíhal od pátku do neděle a během toho se na pódiu vystříдалo dvacet tři kapel. Při přípravách hudebního programu se kolektiv rozhodl výraznou měrou podporovat tuzemskou hudební produkci tohoto stylu. Mezi kapelami, které na *Psy-High* vystoupily, byly více než dvě třetiny české. Na základě svých pozorování při přípravách festivalu vím, že se kolektiv *sdfs* snaží podporovat nejen obecně české projekty, ale reflektuje také regionální hudební produkci, a na své festivaly proto zve kapely z okolních měst blízkých konání festivalu. U tohoto ročníku, který se odehrál nedaleko Prahy u Berouna, tato snaha není tak znatelná, ale u druhého ročníků se projevila výrazněji.

Druhý ročník festivalu *Psy-High* se konal na konci srpna roku 2014. Uspořádán byl v lomu sv. Josefa u Hořic. Raritou tohoto festivalu, jak o tom mluví kolektiv *sdfs*, bylo „polypromotérství“, na pořádání festivalu se tedy podílelo více promotérských skupin. Vypozorovala jsem, že tato spolupráce vznikla především z iniciativy kolektivu *sdfs*, který záměrně sháněl dobrovolné spolutvůrce. Na základě těchto snah se pod konečným výsledkem *Psy-High* podepsali nejen kreativní kolektiv *sdfs*, ale také promotérské skupiny “[“ (doublebrackets), “Schusta Booking”, “Wes Booking”, “Dirty Harry Agency” a „Letmo productions“.

Co se týče celého prostoru, ten byl mimo zmiňovaná dvě pódia opatřen majestátní bránou z bambusu, „chill-stanem“ k posezení a odpočinku, přístřeškem určeným pro přednáškovou linii festivalu, přístřeškem, kde se konaly workshopy, barem a třemi stánky s občerstvením. Dále se v prostoru vyskytovalo mnoho uměleckých instalací, po okolí byly rozvěšené houpací sítě a z dřevěných palet, koberců, balíků sena a podobného materiálu byla po celém „areálu“ vytvořena místa k sezení.

Soudím, že díky úspěšnosti předcházejícího ročníku a rozšíření organizátorského týmu předčil druhý ročník festivalu *Psy-High* svou velikostí (počtem kapel i návštěvníků) ten první. Na akci podle slov organizátorů dorazilo mnohem více lidí, než očekávali, a konečný počet hostů byl okolo pěti set. Během tří festivalových dnů vystoupilo třicet kapel a hudebních projektů,

z čehož osm bylo zahraničních. Všimla jsem si také, že oproti prvnímu ročníku došlo k “žánrovému otevření”, a díky své přítomnosti při přípravách festivalu vím, že se pořadatelé vědomě snažili uvést „široké spektrum psychedelické hudby”. Návštěvníci tak mohli slyšet nejen “stoner rock”, který byl hlavním žánrem prvního ročníku, ale také například experimentální hru na barytonsaxofon nebo kapelu označující se jako “alternativní popová satira”.

Ačkoliv kolektiv *sdfs* buduje festival *Psy-High*, na rozdíl od *Ruins of Intolerance*, okolo hudebního žánru, pozoruji, že tento přístup není ve spojení s jeho chápáním hudebního zvuku dostačující. Hudební parametry, které podle mě *sdfs* v hudbě „hledá“ a „oceňuje“, jsou založené na „širším spektru prožívání zvuku“, než jaké jim může žánrové vymezení poskytnout. Jako cíl kolektivu vidím snahu zprostředkovávat „intenzivní zážitky“, jež „jednotvárná“ hudební produkce, ke které má žánrově vyhraněná akce tendenci tíhnout, posluchačům v kontextu kolektivu *sdfs* nemá schopnost umožnit. To bylo, myslím, důvodem, proč organizátoři otevřeli festival *Psy-High* dalším hudebním stylům.

Lom, ve kterém se festival konal, sestával ze dvou sousedících lomů. Možnost, pracovat při tvorbě festivalu se dvěma blízkými lomy, využili pořadatelé k vytvoření dvou charakterově odlišných pódíí. Tomu uzpůsobili také program, který byl dle slov organizátorů celý zamýšlen jako rituál navozující pocit “psychedelické zkušenosti”. Ten měl být zprostředkován skrze vytváření „vln“ navozeného střídáním typů kapel a “momentu překvapení”. Obě pódia, pojmenovaná *Lumen* a *Lateral* se tak v hudební produkci střídala, přičemž *Lumen* byla rozměrnější a pojala spíše větší, „ostřejší“ kapely. Oproti tomu *Lateral* stála v přírodním kamenném amfiteátru a měla spíše “komornější” charakter.

Zmíněné rozšíření spektra hudebních žánrů poskytlo dle slov pořadatelů příležitost vytvořit rozmanitější program, který dramaturgii festivalu umožnil vytvářet „vlny“. Monotónní hudební produkce, již žánrově zaměřený festival pro kolektiv *sdfs* představuje, dopřává posluchači stále stejný způsob prožitku, který „popírá“ a „nabourává“ princip „intenzity“. Smyslem „intenzivní hudby“, které se budu podrobně věnovat ve čtvrté kapitole, je „šokovat“ posluchače a tím na něj *účinkovat*. Pokud je však recipient vystavován stále „stejnému zvuku“ a s ním spojeného prožitku, dochází k jeho přivyknutí a hudba na něj přestává *působit*.

V popisu *Psy-High* jsem ukázala, že výchozí koncepty (*komunita, událost, do it yourself* a *dočasná autonomní zóna*), se kterými kolektiv *sdfs* pracuje a snaží se je svými událostmi

naplňovat, se na tomto festivalu projevují obdobným způsobem, který jsem již popsala u festivalu *Ruins of Intolerance*. Jak jsem však již předeslala v úvodu popisu *Psy-High*, tento festival se od *Ruins of Intolerance* liší svým provedením. Koná se ve zcela rozdílném prostředí a soustředí se na jiný způsob zprostředkování „intenzity“. Zatímco *Ruins of Intolerance* jsou zaměřené na vztah „člověka ke společnosti“, *Psy-High* se soustředí na „vnitřní prožitek člověka“. Vztah člověka k přírodě, k jehož „znovuobjevení“, jak řekl Sebastian v rozhovoru pro Radio Wave⁶⁵, kolektiv tímto festivalem nepřímo vybízí, interpretuji jako hledání cesty „sama k sobě“, ke svým „kořenům“, jež se odehrává v nitru („uvnitř“) člověka. Jak ukáží ve čtvrté kapitole, k dosažení „niterného zážitku“, který v kontextu kolektivu *sdfs* chápu analogicky k „intenzivnímu zážitku“, je nejprve nutné „probudit“ své vědomí, které je vlivem *otupeného smyslového vnímání*⁶⁶ „anestetizované“⁶⁷. Navrácení ke smyslovému vnímání je v kontextu kolektivu *sdfs* možné dosáhnout právě skrze „intenzivní hudební zážitek“, jenž má potenciál „dotknout se lidského nitra“.

Způsob zprostředkování tohoto „intenzivního zážitku“ se u festivalu *Ruins of Intolerance* a *Psy-High* v návaznosti na rozdílnou koncepci a způsob provedení liší. Zatímco *Ruins of Intolerance* hledá tento hudební princip v „progresivní“ a „experimentální“ hudbě využívající primárně „extrémní hudební postupy“ (s tímto pojmem budu detailněji pracovat ve čtvrté kapitole), hudební produkce na festivalu *Psy-High* pracuje více s prožitkem při poslechu hudby a s navozením „intenzivního zážitku“ skrze *změnu*. Podstatou přístupu kolektivu *sdfs* k hudbě uváděné na festivalu *Psy-High* je přinášet „široké spektrum způsobu hudebního prožitku“ v rámci stylového vyhranění „tvrdé psychedelické hudby“.

3.3 Jednorázové malé festivaly

Nyní bych ráda stručně zmínila další malé festivalové akce, které kreativní kolektiv *sdfs* pořádal. Uváděné akce blíže nepopisují ani neanalyzují. Mým cílem je nyní pouze doplnit představu

65 Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*

Dostupné z < <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861> >.

66 Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

67 Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, vol. 62, 1992, s. 3-41.

o celkové činnosti kreativního kolektivu *sdfs*. V tomto přehledu vycházím především z internetových stránek kreativního kolektivu *sdfs*⁶⁸, z vlastních znalostí získaných z pozice insidera a z výpovědí Sebastiana, zakládajícího člena *sdfs*, který tyto jednorázové festivaly shrnul v rozhlasovém pořadu „Špina“ radia Wave⁶⁹.

Mezi prvním a druhým ročníkem festivalu *Ruins of Intolerance* se v roce 2011 konal festival *Deathday*, který byl zamýšlen jako “demonstrace” proti “hospodským” oslavám narozenin – *birthday*. Členové kolektivu *sdfs* považují podobný způsob trávení času za “nesmyslný”, a proto se rozhodli oslavit narozeniny všichni v jeden den uspořádáním festivalu.

Další akcí kolektivu konající se ve stejném roce jako festival *Deathday* byl festival *Cooperation*, jež tvůrci zaměřili na spolupráci různých umělců především z řad svých známých, kteří zatím neměli příležitost se setkat v “kreativním kontextu”. Kolektiv tedy festival zamýšlel jako platformu pro umělecká vystoupení lidí, kteří spolu do té doby nespolupracovali. Cílem této akce bylo předvést nové kombinace stylů i jednotlivců.

Posledním jednorázovým festivalem, který kolektiv *sdfs* pořádal, byl *Conception*, který se konal v roce 2012. Záměrem této akce bylo vytvořit příležitost, na které si mohou lidé zabývající se uměleckou tvorbou vyzkoušet vystupování před publikem.

3.4 Samostatné koncerty

Mimo festivalové akce pořádá kreativní kolektiv *sdfs* také samostatné koncerty, které se konají v pražských klubech. Samostatné koncerty nejsou stěžejní činností kolektivu a většinou se jedná o hudebníky, které členové *sdfs* poslouchají, chtěli by zažít jejich koncert, a tak “si ho” uspořádají. Posledním takovým počinem v době vzniku této práce byl koncert americké hip hopové skupiny Dálek⁷⁰.

68 < <http://sdfs.cz/events/other/> >.

69 Český rozhlas Radio Wave, Špina: *Špina o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*

Dostupné z < <http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861> >.

70 <<https://www.facebook.com/events/1094032460614357/>>.

V trochu jiném formátu probíhají v současné době koncerty v kulturním centru Venuše ve Švehlovce: Jedná se o sérii večerů, na kterých kolektiv *sdbs* uvádí pouze české projekty a kapely. Z prvního koncertu, který se zde konal pochází také následující etnografická momentka.

Tento koncert neměl rozměry *události*, kromě hudební produkce se během večera tedy nekonaly žádné další umělecké aktivity a akce nebyla nijak komplexně kontextualizovaná. Proto ji označuji jako „atypickou“. Důvod, proč momentku věnuji právě této, pro kolektiv *sdbs* „netypické“ akci, je ve své podstatě praktický. V období, ve kterém jsem se aktivně zabývala výzkumem a podnikala jsem největší část svých pozorování (tedy vstupovala jsem do tohoto pole v „roli výzkumníka“, a snažila jsem se proto být přítomná u všech aktivit kolektivu, které bych ze své ryze insiderské pozice ne vždy, například z časových důvodů, navštívila.) neprobíhala žádná větší akce. Letní festival *Psy-High* již proběhl a další ročník byl daleko. „Průběžný“ festival *Ruins of Intolerance*, který, jak jsem ukázala, probíhá v různou roční dobu, byl dlouho mou „nadějí“, jak získat „hodnotný“ materiál z „typické“ *události*. V kolektivu se totiž mluvilo o záměru uspořádat jeden ročník na jaře tohoto roku. Protože však byla většina členů „užšího kruhu“ *sdbs* zaneprázdněná pracovními povinnostmi, *Ruins of Intolerance* se zatím letos nekonaly. Pro mou oblast výzkumu je však tento typ akce dostačujícím příkladem.

Když se správci kulturního centra Venuše ve Švehlovce ozvali kreativnímu kolektivu, aby jej vyzvali k uspořádání koncertu, kolektiv *sdbs* se rozhodl tuto nabídku přijmout. Členové *sdbs* říkají, že uspořádat koncert tohoto typu pro ně představovalo „nenáročný“ úkol. Akce byla oproti *Ruins of Intolerance* nebo *Psy-High* velmi malá, a přípravy proto nebyly zdaleka tak náročné. Na tomto prvním večeru, kterému se budu v následující kapitole věnovat, vystoupily tři pražské kapely, z čehož dvě byly tak zvané „komunitní kapely“. Pořadatelé „Venuše“ jim tedy nemuseli věnovat takovou péči, jako například zahraničním kapelám. Propagaci koncertu kolektiv *sdbs* nevěnoval příliš velké úsilí, a kromě několika plakátů v pražských hospodských a klubových podnicích, propagoval akci pouze na svých webových stránkách, sociálních sítích a hudebních portálech⁷¹. Účast na koncertu tedy nebyla příliš vysoká.

71 <<http://sdbs.cz/concerts/>>,

<<https://www.facebook.com/events/1545787112337411/>>,

<<https://plus.google.com/events/cut5a09u1surt5e57n09tknr6mk>>,

<<http://www.last.fm/event/4063738+%5C----->>,

<<http://bandzone.cz/koncert/371860-praha-venuse-ve-svehlovce>>.

I přesto, že koncert v kulturním centru Venuše ve Švehlovce není pro kolektiv *sdb* zásadní akcí a situuje ji, ve svém kontextu, do „atypického formátu“, vyzorovala jsem na něm několik typických znaků, kterým se budu v momentce věnovat. Některé zásady kolektivu, způsob práce s kulturní akcí a její výsledná podoba se projevily v samotné přípravě i průběhu akce, v podobě prostoru a v zaznívající hudební produkci. Já se nyní pokusím všechny tyto parametry důsledně popsat v následující etnografické momentce.

4. Etnografická momentka: Koncert v KC Venuše ve Švehlovce

Text, který pokračuje na následujících stránkách, je etnografickým popisem koncertu pořádaného kreativním kolektivem *sdfs*. Formou etnografické momentky zpravuji čtenáře o přípravě i průběhu akce, představuji prostor, ve kterém se koncert konal, jeho návštěvníky a dramaturgický průběh. Dále popisuji jednotlivá vystoupení z hlediska interakce a hudebního zvuku skladeb. Při popisu zvuku pracuji s pojmy hudební teorie, s termíny populární hudby a vypomáhám si také básnickými metaforami. Analýzou a interpretací hudebního zvuku v kontextu kreativního kolektivu *sdfs* se budu detailně zabývat v následující kapitole.

Jak jsem již předeslala, popisovaný koncertní večer se konal v kontextu *sdfs* v „netypickém formátu“. I přesto se však na způsobu jeho přípravy, průběhu a vizuální podobě projevilo několik znaků, které jsem během pozorování a následné analýzy, identifikovala jako typické pro akce *sdfs*. Mým záměrem je tak formou momentky představit co nejkonkrétněji a nejdetailněji celkovou podobu akce. Ačkoliv jsem se do určité míry podobnému cíli věnovala již v předcházející kapitole, myslím, že následující text poskytuje pohled na činnost kolektivu *sdfs* z jiné perspektivy, která umožňuje vytvořit si jasnější představu o praktické činnosti kolektivu.

Etnografický popis mi umožňuje vyzorovaná data uvedená v textu dále analyzovat a interpretovat. Protože jsem se ve své práci zaměřila především na hudební zvuk budu v následující kapitole vyvozovat a formulovat své argumenty také na základě tohoto pozorování. Pro mou další práci jsou proto důležité především části textu, ve kterých se věnuji popisu hudební performance a hudebního zvuku. Video nahrávku s vystoupením dvou kapel, Sweeps 04 a Saigy, kterým se věnuji v popisu zvuku, přikládám k této práci na DVD.

Protože tuto momentku píše z pozice insidera, objevuje se tak v textu popis přípravy akce a emické pojmy. V rámci tohoto postavení se stále pokouším o co “nejméně zúčastněné” pozorování a během interpretace dat se snažím udržet si kritickou distanci. Uvedené emické pojmy tak vždy dále vysvětluji a snažím se je představit z perspektivy “nezúčastněného” pozorovatele. Z formálního hlediska ohraničuji emické pojmy v textu uvozovkami.

4.1 Prostor a publikum

První večer z plánované série koncertů pořádaných v kulturním centru Venuše ve Švehlovce se konal ve čtvrtek 26. března 2015. Akce vznikla na popud správců samotného prostoru, kteří kolektiv *sdfs* oslovili a vyzvali jej, aby zde zorganizoval koncert. Kolektiv *sdfs* tedy pozval “ambient doomový” projekt Sweeps 04, “noise rockovou” kapelu Rawooze a “stoner rockovou” Saigu, aby pod jejich záštitou vystoupily. Dvě z pozvaných kapel, Rawooze a Saigu, je možné označit za takzvané “komunitní kapely”. Tímto termínem označuji kapely, jejichž členové (ne vždy všichni) se větší či menší měrou podílejí na organizaci akcí.

Kulturní centrum (dále jen KC) Venuše ve Švehlovce, ve kterém se koncert konal, se nachází v Praze v městské části Žižkov nedaleko náměstí Jiřího z Poděbrad, je tedy v centru města. Na internetových stránkách “Venuše ve Švehlovce” se dočteme, že “Venuše je umístěna v historickém sálu ve stylu art deco, jejím architektem je Jan Chládek. Celá budova vznikla v letech 1923-25 a je chráněnou památkou.”⁷² Po dvacet let byl tento objekt nevyužívaný a nyní slouží jako domácí scéna třem mladým divadelním souborům. “Nabízí stálou scénu pro soubory “Depresivní děti touží po penězích”, “11:55” a “Chemické divadlo”. Další program nabízí alternativní divadlo, filmová promítání, performance, komunitní akce, workshopy, instalace, výstavy apod.”⁷³ Součástí budovy, do které je sál situován, jsou také studentské koleje. Do prostoru KC Venuše je nutné projít průchodem k vnitrobloku odděleného mříží, která bývá mimo konání akce uzamčena.

Do KC Venuše ve Švehlovce, kde se akce konala, jsem dorazila s několikahodinovým předstihem. To abych byla přítomná i u příprav koncertu. Před mým příchodem zde bylo již šest organizátorů, kteří se starali o úpravu prostoru a technické zázemí. To obnášelo stavbu a vybavení baru, vyklízení prostoru, malování cedulí, přípravu zvukové techniky a projektoru, osvětlení atd. Poté, co jsem se přes uzamčenou mříž dostala do prostoru kulturního centra, prošla jsem si nejprve celý objekt a prohlédla si sál.

72 Internetové stránky KC Venuše ve Švehlovce.

Dostupné z <<http://www.venuse-ve-svehlovce.cz/cs/venuse/>>.

73 Internetové stránky KC Venuše ve Švehlovce.

Dostupné z <<http://www.venuse-ve-svehlovce.cz/cs/venuse/>>.

Jak jsem již uvedla prostřednictvím citace, sál KC Venuše ve Švehlovce byl vystaven ve stylu art deco a oplývá tak *noblesou* první republiky. Je prostorný, jeho rozměry jsou “cca 14x14 metrů a kapacita dosahuje až 150 míst”.⁷⁴ Sál je dvouúrovňový a disponuje divadelním pódium. To je však vyhořelé, trosky jsou zakryty dřevotřískovým paravánem a z této scénérie je k vidění pouze plameny ošlehaná opona. Celý popsaný výjev působí jako pohled na filmové plátno, což mě vedlo ke spekulacím, zda se nejedná o divadelní či filmové kulisy. Vzhledem k celkové oprýskanosti prázdného prostoru, to však bylo těžké rozeznat. Ať tak či onak, tento prvek dodával prázdnému sálu svébytný ráz opuštěnosti a nevyužitelnosti, který vytvářel kontrast k architektonicky hodnotnému objektu.

Obdobný “paradoxní” vztah je pro kolektiv *sdfs* často vyhledávaným principem. Je důležité poskytnout návštěvníkům “holistický” zážitek, jehož součástí jsou mimo hudební produkce také vizuální parametry akce a tím i samotný prostor. Díky této *umělecké hodnotě* tedy sál nevyžaduje příliš velký zásah do své výzdoby. Kolektiv se však snaží, jak říkají jeho členové, vždy prostor dále “oživovat”, přinášet do něj nové prvky a umělecky na něm participovat. Jeho cílem je podporovat tak nejen uměleckou činnost aktérů, ale umělecky obohacovat i samotné místo konání akce. Proto ani zde nechyběla vlastní autorská výzdoba. Tentokrát byl sál namísto uměleckých instalací dozdoben technikou videomappingu. Videomapping je způsob promítání, který respektuje původní parametry objektu, vizuálně ho však modifikuje a často tak vytváří optické klamy. Design tohoto videomappingu vycházel z grafického pojetí plakátu akce (viz příloha č. 7). Ten byl pojat minimalisticky, v černobílém provedení a obsahoval kromě názvů vystupujících kapel a faktických údajů o konání akce pouze jeden výrazný prvek, kterým byla lomítka kopírující část písmene “v”, jež fragmentárně naznačovala symbol kolektivu *sdfs*: /-\. Design vycházející z tohoto plakátu byl promítán do čtvercových a kruhových reliéfů na stropě sálu.

Pódium, na kterém kapely během této akce vystupovaly, bylo umístěno do pravého rohu naproti tomu vyhořelému. Nešlo však o jeviště ve smyslu vyvýšeného stupínku, nýbrž o vyhrazený prostor pro performanci. Ten byl od zbytku sálu oddělen rozestavením nástrojů, zvukové techniky a osvětlení. Do vedlejšího, levého rohu byly umístěny stoly fungující jako stánek, ve kterém si návštěvníci mohli zakoupit *dárkové předměty*. Byly zde k dispozici

74 Internetové stránky KC Venuše ve Švehlovce.

Dostupné z <<http://www.venuse-ve-svehlovce.cz/cs/venuse/>>.

zbývající, neprodané výrobky, které členové kolektivu *sdb*s vytvořili pro letní festival *Psy-High*. Trička, mikiny, zapalovače či například samolepky, proto vždy nesly logo festivalu. Naproti stánku, vedle vyhořelého jeviště byl u vchodu do sálu postaven stůl pro výběr vstupného. Nad ním visela cedule se jmény vystupujících a cenou vstupného, která činila osmdesát korun. Pod dřevotřískovým paravánem zakrývajícím vyhořelé jeviště stály po celé jeho délce tříступňové schody poskytující návštěvníkům místo k sezení. Na druhém konci těchto schodů byl potom umístěn bar, kde se mimo nápojů prodával také domácí štrúdl. Během koncertu byl celý prostor potmělý a zakouřený kouřostrojem. Osvětlené bylo pouze jeviště, cedule s informacemi týkajícími se vstupu a bar. Stůl, kde se vybíralo vstupné, stůl s *dárkovými předměty* a bar byly pak osvětleny svíčkami, které vytvářely pocit “intimní atmosféry”.

První kapela do KC Venuše ve Švehlovce dorazila cca hodinu před začátkem. Její členové pomohli postavit bicí soupravu a zapojit zvukovou techniku. Když se o chvíli později začali trousit první návštěvníci, přípravné práce stále probíhaly. Některé organizátorské pozice byly předem neurčené, a tak se například na začátku akce zjistilo, že není obstaraná pokladna, pokladník, natož dostatek drobných na vrácení. Funkci pokladního si pak předávalo několik členů kolektivu a u vstupu se střídali i lidé, kteří na akci původně dorazili pouze jako návštěvníci. Namísto vstupenky dostávali hosté značku fixem na ruku. Pro tentokrát byl spontánně, nešlo o předem vybranou strategii, zvolen systém čísel. Díky tomuto systému bylo možné udržovat si zároveň přehled o počtu platících hostů. Po návštěvnících z řad známých a přátel organizátorů se totiž vstupné striktně nevyžaduje a spoléhá se na “slušnost” každého z nich, že zaplatí dle svých možností. Není tedy přesně jasné, kolik lidí je na koncertě přítomných, v tuto chvíli organizátoři však alespoň věděli, kolik zde bylo platících hostů.

Akce pořádané kreativním kolektivem *sdb*s navštěvují převážně mladí lidé. Věkový průměr účastníků na koncertě v KC Venuše ve Švehlovce se pohyboval mezi dvaceti pěti a třiceti lety. Poměr žen a mužů byl mezi návštěvníky vyvážený. Na pódiu však figurovali pouze muži. Hosté se nevyznačovali žádnými výraznými jednotnými znaky, jako by tomu mohlo být například na metalovém koncertě, kde se sdružují lidé se stejným stylem oblékání, účesů, módních doplňků a tak podobně. Mezi muži byli jak dlouhovlasí, tak také holohlaví návštěvníci, jak vousatí, tak i oholení. Ani ženy se nevyznačovaly zvláštními znaky, které by bylo možné souhrnně pojmenovat a vystihnout. Hosté byli střídavě oblečení, neprosazovali žádné značkové oblečení,

preferovali spíše tmavší barvy, ačkoliv ne výhradně. Pokud byl na jejich vizáži patrný nějaký signifikantní znak prozrazující “ideovou příslušnost”, byla to trička oblíbených kapel. Návštěvníků s podobným tričkem však na akci nebylo tolik, aby se dalo říci, že se jedná o společný reprezentační prvek. Mezi vizáží jednotlivých návštěvníků byly i výrazné rozdíly. Například vedle kluka v roztrhaných kalhotách, s dredy a vytahaným tričkem bylo možné potkat holku v upnutých padnoucích jaensech, bílém přiléhavém tričku a kabelkou se zlatým popruhem přes rameno. Tento “druhý typ” návštěvníků byli většinou přátelé kapely Saiga, která pochází ze Sibiře (její členové však žijí již několik let v Praze) a sdružuje okolo sebe skupinu přátel pocházejících z Ruska, kteří se vyznačovali rozdílným stylem oblékání. Pokud byl však patrný rozdíl mezi určitými skupinami návštěvníků a část jsem identifikovala jako jednotnou, lišící se od zbytku, je nutné uvažovat jako o “jednotce” také o tomto “zbytku”. Ačkoliv ozdoby, jakými jsou tetování či piercing nejsou ojedinělé, účastníci akcí pořádaných kolektivem *sdfs* působí nenápadně a svým vzezřením neupoutávají zvláštní pozornost.

4.2 Vystoupení

Celý večer uvedla svým vystoupením kapela Rawooze. Tato “noise-rocková” skupina čítala tři členy a její obsazení bylo kytara, baskytara a bicí. Stejně jako pro ostatní projekty, které ten večer účinkovaly, byl i pro koncert Rawooze vyhrazen čas okolo třiceti minut. Skladby této skupiny byly v písňové formě, a každá tak trvala v rozmezí od tří do pěti minut. Mezi jednotlivými písněmi dělala kapela krátké pauzy, aby se připravila na další skladbu. Posluchači tak dostali prostor ocenit její výkon potleskem. Baskytarista, který byl zároveň zpěvákem kapely, během koncertu komunikoval s publikem. V pauzách uváděl písně a v jednu chvíli dokonce vyběhl obecenstvo, aby si řeklo, zda má nějaké požadavky ohledně zvuku. “Víc basy, kytary, mě?” ptá se zpěvák. “Víc basy,” ozývá se z hlediště.

Během vystoupení se část publika rozmístila v půlkruhu okolo pódia, kde postávali, poslouchali hudbu a jemně se pokyvovali do rytmu. Ostatní posluchači, pokud zrovna nekorzovali po prostoru, seděli na schodech na druhém konci místnosti pod divadelním pódium naproti kapele. Hudba byla natolik hlasitá, že nevadilo, pokud se lidé pohybovali po sále nebo si povídali. Ze stejného důvodu například nezáleželo na tom, kdy návštěvníci na akci dorazili, protože svým pozdním příchodem nikoho nevyrušovali. Navíc bývá nepsaným pravidlem,

že se přesně nedodržují předem určené časy začátku koncertu, a je zvykem uvádět vše spíše se zpožděním. Protagonisté tedy začínají hrát, když jsou připraveni, a posluchači se pak na koncert postupně trousí. Po skončení celého vystoupení připomněl zpěvák jméno kapely. Lidé tleskali. Nikdo z účinkujících se neklaněl, jen posluchačům poděkovali za přízeň a začali si hned balit věci, aby uvolnili místo následujícímu vystupujícímu. Poté se vmísili mezi ostatní návštěvníky akce.

Následovala přestávka a návštěvníci měli zhruba dvacet minut na to, aby se občerstvili, zakoupili si něco k pití, popovídali si s přáteli, dali si cigaretu či zakouřili marihuanu. Na akcích kolektivu *sdfs* je užívání marihuany častým jevem a dalo by se přirovnat například k pití alkoholu. Jde o přirozenou součást každé události. Lidé se společně sejdou, stráví spolu čas u jejího kouření a naladí se tak na podobný způsob prožívání. Celý prostor KC Venuše byl nekuřácký a kuřáci tak byli nuceni vystoupat ze suterénu nahoru a odebrat se až za bránu celé budovy. Toto pravidlo všichni automaticky akceptovali a nebyla potřeba žádná zvláštní upozornění či výzvy k jeho dodržování.

Délka přestávek se odvíjela od doby přípravy následujícího účinkujícího. Když měl tedy Sweeps 04 vše připraveno, začal hrát. Nikdo konec přestávky neohlašoval, a tak se návštěvníci trávící ji venku trousili zpět do sálu i po začátku koncertu. Hudební forma skladby projektu Sweeps 04 se velmi lišila od písní předcházející kapely. Jejím cílem zjevně bylo vystavět jednodušší zvukovou kompozici. Skladba tak trvala bez přerušení více než dvacet minut. Hudba byla klidná, pomalá a návštěvníci převážně posedávali na zemi a poslouchali. Dva členové z kapely, která měla následovat, si dokonce lehli za hranici pomyslného pódia, kterou udávaly lampy rozestavěné po “obvodu”, kde setrvali po zbytek koncertu. V průběhu performance se ke mně naklonil jeden z přátel, aby mi položil řečnickou otázku: “Víš, kde má kytaru?” a ukázal na jednu z postav ležící “na pódiu”. Byl to kytarista následující kapely. “Nechal si ji opřenou támhle na schodech.” A pokynul na druhou stranu místnosti. Kytarista opustil svůj nástroj, nechal jej bez dozoru na akci s velkým podílem neznámých lidí a ustlal si v centru probíhajícího vystoupení. V tomto aktu se projevila vzájemná důvěra, která na akcích kolektivu panuje.

Jak už jsem uvedla výše, koncert plynul kontinuálně, bez přestávky na potlesk. Pouze jednou během performance vznikla krátká pauza, kdy několik málo posluchačů nesměle zatleskalo. Ta však trvala jen několik vteřin a hned byla zpět vystavěna “zvuková hradba”.

Po skončení svého vystoupení Sweeps 04 vypnul efekty, které při své hře využíval, odložil kytaru a bez klanění či děkování odešel z pódia. Posluchači, kteří po celou dobu stáli či seděli na zemi okolo něj a bez větší fyzické aktivity poslouchali hudbu, nyní nadšeně tleskali a pískali. Potlesk byl mohutnější, hlasitější, než tomu bylo u předešlého vystoupení.

Před třetím, a posledním, vystoupením večera následovala opět přestávka. Ta probíhala podle stejného scénáře jako ta předcházející. Skončila tedy ve chvíli, když se připravila kapela Saiga, která hrála v obsazení kytara, baskytara a bicí. Již před začátkem její produkce stáli lidé blíž k pódiu než u předchozích dvou vystoupení a bylo znatelné, že se na koncert těší. Vystoupení trvalo opět okolo půl hodiny. Jednotlivé kompozice se pohybovaly v časovém rozmezí pěti až deseti minut. Mezi nimi byla vložena vždy krátká pauza, během které měli posluchači možnost ocenit její výkon potleskem a protagonisté se zatím připravili na další skladbu.

Dva z účinkujících (kytarista a baskytarista) se dostavili na pódium silně ovlivnění alkoholem. Na hudbě se však tento aspekt nijak negativně neprojevil. Saiga posluchače rozpohybovala, pohupovali se do rytmu a bylo znát, že si hudbu užívají více fyzicky (pohybem), než tomu bylo u předchozích kapel. Každý si ale stále držel své místo v publiku, nepogovalo se ani nemoshovalo⁷⁵, jako tomu bývá u mnoha punkových nebo metalových koncertů. Mezi jednotlivými skladbami se tleskalo, kapela však s publikem nijak nekomunikovala. Postupem času byl vliv alkoholu na kytaristovi znatelnější. Činilo mu problém sešlapávat efektní pedály a často se zamotával do kabelů. Vždy byl však nablízku někdo, kdo ho z jeho pasti vysvobodil a pomohl mu znovu zapojit vytržené kabely nebo nastavit kombo. Tímto zaviněné prostoje se však stupňovaly a během koncertu hodiny odbily dvacátou druhou hodinu a to byl čas, kdy musela utichnout hlasitá hudba, aby nedošlo k rušení nočního klidu. I přesto byla kapele povolena ještě poslední píseň. Saiga začala hrát skladbu s pomalým kytarových *intrem*⁷⁶, se kterým si kytarista dlouho pohrával a protahoval tak celou píseň. Ostatní členové kapely se nad tím pomocí gestikulace rozpakovali. Své vystoupení zakončila Saiga feedbackem⁷⁷, který nechala samovolně doznívat i potom, co opustila pódium. Po koncertě se účinkující neklaněli

75 Pogo a mosh: Tanec bez pevného řádu, skákavý pohyb do rytmu hudby, během kterého do sebe tanečníci navzájem narážejí a strkají.

76 Intro = introdukce = úvod, vstup.

77 Feedback = akustická zpětná vazba.

ani neděkovali. Komba vyluzující nekončící feedback se chopil jeden z posluchačů, kamarád organizátorů, který jej vypnul, čímž definitivně ukončil koncert.

4.3 Hudební zvuk

Nyní bych se ráda věnovala koncertnímu programu z hlediska samotného zvuku. Z této perspektivy popíši vystoupení hudebníka Sweeps 04 a “komunitní kapely” Saiga, jejichž videonahrávku přikládám k této práci. Pokusím se tak ukázat způsob jejich kompozičních postupů, které budu v následující kapitole analyzovat a interpretovat. Tyto dvě kapely si vybírám záměrně, neboť podle mých dlouholetých pozorování hudební produkce na akcích kolektivu *sdfs*, je každá z nich typická pro jinou formu *události*.

Jak jsem ukázala v závěru předcházející kapitoly, přístup k hudební produkci se na festivalu *Psy-High* a *Ruins of Intolerance* v určitých parametrech liší. Zatímco *Ruins of Intolerance* jsou budovány okolo „progresivní“ a „experimentální“ hudby a dosahují „intenzity“ především skrze využívání „extrémních hudebních postupů a prvků“, *Psy-High* je zaměřený na žánry „tvrdé psychedelické hudby“ a „intenzitu“ hledá ve *změně* způsobu poslechu hudby. Mezi hudbou uváděnou na obou festivalech však není možné udělat „tlustou čáru“. Při výběru kapel hrají dílčí roli také jiné parametry (např. dostupnost kapely), než jaké udává koncept celé akce. Například kapela Saiga v minulosti vystoupila na obou festivalech, jak na *Ruins of Intolerance*, tak na *Psy-High*.

Na základě svého pozorování bych hudbu Sweeps 04, zaměřující se více na práci se samotným zvukem, než na „tradiční“ kompoziční postupy, označila jako typickou pro *Ruins of Intolerance*. (Další znaky této hudební produkce osvětlím vzápětí, při popisu hudebního zvuku jeho vystoupení.) Oproti tomu kapela Saiga, která ve svých skladbách pracuje s „klasickými“ kompozičními postupy (melodie, motiv, téma atd.) a žánrově se vymezuje jako „stoner rock“, je typickou kapelou, které hrají na festivalu *Psy-High*. Obě kapely, jejichž hudební vystoupení nyní popíšu z hlediska zvuku, jsou tedy do určité míry zástupné pro širší hudební produkci kolektivu *sdfs*, a mohou tak sloužit jako východisko pro mou další interpretaci.

Druhým účinkujícím v KC Venuše ve Švehlovce byl kytarista pohybující se v hudebních žánrech “ambient-drone-doom”. Hudba umělce vystupujícího pod názvem Sweeps 04 byla založená

na *zvukové ploše*. Té bylo dosaženo pomocí hlasitých, pomalu se měnících kytarových akordů. Pro přenos zvuku elektrické kytary využívá Sweeps 04 soustavu efektových pedálů, kterými jej modifikuje do husté pulzující harmonie. Kytaru tak nevyužívá jako instrument determinovaný k vyluzování jemu přirozeného zvuku, ale ve spolupráci s dalšími nástroji (kytarovými efekty) ji používá jako prostředek k produkci *zvukové plochy*. Principem její výstavby je zmražený, zastavený signál, který je pomocí dalších efektů modifikován, nahrán a následně zacyklen. Takto vytvořená smyčka potom může fungovat, a v tomto případě funguje, jako prodleva, nad kterou jsou nanášeny další vrstvy zvuku.

Samotné vystoupení začalo nastolením harmonického podkladu. Akordy zaznívaly v nižší poloze mollové harmonie. Hudba na mě působila temně a melancholicky. Tento základ byl pomocí efektových pedálů zacyklen a byla tak vystavěna ona výše popsaná *zvuková plocha*, která se sálem linula po celou dobu vystoupení. Tento hudební prvek je možné popsat také jako *drone*, dlouhou prodlevu, držený tón či souzvuk, nejčastěji se vyskytující v base, který zní po celou dobu skladby. Popsaný hudební parametr působí na posluchače jako uklidňující, "harmonizující" prvek. V hustém frekvenčním spektru publikum obklopovalo mnoho zvukových linek pulzujících v různém tempu úměrnému výšce frekvence. Z jednotlivých motivů byly potom pomocí soustavy efektových pedálů vytvořeny modulující harmonické smyčky. Z této harmonie se po několika, přibližně čtyřech, minutách vynořila vysoká pomalá melodie. Ta byla tvořená dlouhými drženými tóny a v legatu se nesla nad hutným podkladem. Oproti netradiční zvukové poloze kytary využitě pro výstavbu podkladu byla nyní melodie zahrána obvyklým kytarovým zvukem ve vyšší poloze. Do ní se napojily kytarové *slidy*, glissanda (viz DVD ukázka č 1, v čase 00:05:55). S harmonickým *dronem* se tak prolínal čistý zvuk melodie. Následně však byla i ona harmonizována a propojila se s hlubšími souzvuky. V hudbě bylo cítit pravidelnou čtyřdobou periodicitu. Na ní byla navázána rovnoměrně stoupající a klesající dynamika.

Dalším hudebním prostředkem, se kterým kompozice pracovala, bylo *vrstvení*. Ve skladbě nedocházelo k žádným náhlým změnám, veškeré přechody probíhaly plynule právě skrze nanášení dalších harmonických vrstev a melodií. Zvukové frekvence se mezi sebou plynule prolínaly. Výrazným prvkem, který formoval časovou strukturu kompozice, byla repetitivnost. Jak melodické patery, tak také harmonický vývoj skladby se pravidelně opakovaly. Frekvence opakování se odvíjela od délky daného hudebního prvku. Kompozice obsahovala například dvacetivteřinové momenty, během nichž zazníval každé dvě vteřiny jeden tón. Ze zvukové

plochy se však vynořovaly i složitější, opakující se melodické myšlenky trvající okolo čtyřiceti vteřin.

Následující kapela Saiga, pohybující se v hudebním žánru “stoner-rock” pracovala s hudbou zcela rozdílným způsobem než tomu bylo u Sweeps 04. Její členové své kompozice skládají v malých hudebních formách, drží se klasického melodicko-harmonického myšlení a pracují s hudebním motivem a tématem. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla zaujmout k popisu zvuku jejich koncertu rozdílný přístup, než jaký jsem zvolila pro popis vystoupení hudebníka Sweeps 04. Popíši nyní úplný začátek koncertu a první skladbu z vystoupení kapely Saiga a pokusím se na ní demonstrovat zvuk a formu jejich kompozic. Tato popisovaná skladba trvala na koncertě v KC Venuše ve Švehlovce necelých osm minut.

Již přípravu kapely provázela zvuková produkce. Bubeník jemně tloukl do činelu a kytarista i basista brnkali na své kytary, jejichž zvuk doprovázela akustická zpětná vazba. Tato introdukce trvala více než minutu a půl, až do chvíle, kdy zazněl “break” na bicí, přechod označující změnu v kompozici. Bubeník tak během jednoho taktu udal tempo následující skladby, které bylo přibližně devadesát *bpm*⁷⁸, tedy relativně pomalu. Po tomto “povelu” zazněl hlavní “riff”, neboli hlavní motiv kompozice, hraný na basu. Ten trval dva takty ve čtyřčtvrtovém taktu a pomalém tempu. Toto dvoutaktí se zopakovalo osmkrát a utvořilo tak samostatný díl “A”. Nad hlavním motivem v base, podporovaném opakujícím se rytmickým dvoutaktím hraným na bicí soupravu, se vznášely “nemelodické kytarové skřeky”, kvákavý zvuk, kterého bylo dosaženo pomocí takzvaného “wah-wah” pedálu, pro který se vžil český název “kvákadlo”.

Po šestnácti taktech nastal, bez jakékoliv mezihry či spojky, skok do dalšího dílu “B” (viz DVD ukázka č 2, v čase 00:02:27), výrazně kontrastujícího s dílem předcházejícím. S tímto přechodem se změnila “intenzita” skladby, zjemnila se sazba bicích, hlavní “riff” hraný basovou kytarou se ztišil a ustoupil do pozadí. Vznikl tak prostor pro sólovou kytaru. Ta oproti předchozímu “špinavému” zvuku, který byl upraven pomocí kytarových pedálů, zněla v této části kompozice čistě, bez dalších ruchů. Také kytarové sólo působilo kontrastně vůči funkci kytary v předchozím díle, kde na mě její hra působila spíše náhodným dojmem.

Sólo nyní plynulo s vnitřním kontinuálním vývojem, jako tomu bývá například v jazzových skladbách. Po třiceti taktech bicí opustily “činelovou sazbu” a po následující dva takty “odbíjely” se sílící dynamikou každou osminovou dobu, čímž připravily kompozici

78 BPM = beats per minute; číselná hodnota udává počet úderů za jednu minutu.

na přechod do další části. Kytara tento “break” podpořila stoupající melodií čtvrtových not ve stupnicovém postupu (viz DVD ukázka č 2, v čase 00:03:59).

Skladba tak přešla do dalšího dílu “C” variujícího hlavní motiv. Tato část se rozprostírala na šestnácti taktech, po kterých kompozice plynule přešla k doslovnému zopakování hlavního motivu (viz DVD ukázka č 2, v čase 00:04:50). Ten byl připomenut pouze jednou, tedy v rozmezí dvou taktů. Tato spojka fungovala především jako “přípravná půda” pro vytvoření kontrastu. Následovalo totiž opět dvoutaktí kytarového sóla, kdy se změnila sazba bicích i baskytary, jako tomu bylo ve druhém dílu kompozice. Stejný model, dva takty hlavního tématu a dva takty kontrastního hudebního materiálu, se opakoval celkem šestkrát.

Kontrastní část parodovala vždy jiný hudební styl. Zvuk kytary byl totožný s druhým dílem “B” a přicházel tak s podobnou atmosférou. Po šestém opakování tohoto cyklu přešla skladba plynule do prvního “riffu”, tedy dílu “A” (viz DVD ukázka č 2, v čase 00:05:51). Ten přednášela basa a udávala tak podklad pro kytarové sólo, které bylo podpořeno zpětnými vazbami. Po čtyřiceti taktech přešel motiv dílu “A” plynule do “riffu” dílu “C” (viz DVD ukázka č 2, v čase 00:07:40). Závěr skladby se sólovou kytarou tak probíhal v rozmezí téměř devadesáti taktů. Během posledního dílu se skladba *postupně* zrychlovala a vyvrcholila náhlým zpomalením, ve kterém se navrátila k počátečnímu motivu a původnímu tempu kompozice.

Uvedený popis hudební zvuku ukazuje dva rozdílné přístupy k hudební tvorbě, které se na akcích kolektivu *sdfs* objevují. Prvním z nich je “experimentální hudba”, jejímž příkladem je tvorba umělce Sweeps 04, kladoucí větší důraz na samotný zvuk než na „tradiční“ kompoziční práci s hudebními motivy a tématy. Druhým typem jsou kapely, jako je například Saiga, pohybující se více v oblasti “populární hudby”, které využívají “tradiční hudební formy”, jež však naplňují “experimentálními hudebními postupy”. Za “experimentálními hudebními postupy” označuji prvky, jakými jsou užívání efektových pedálů, zpětné vazby, rozsáhlou délkou skladeb, absenci snadno zapamatovatelné melodie a podobně. V následující analýze zvuku hudby uváděné na akcích kreativního kolektivu *sdfs* budu s tímto principem pracovat. Užívám pro něj emický pojem “extrémní hudební postupy” či “prvky” a pracuji s ním jako se složkou konceptu „hudební intenzity“, který jsem identifikovala jako společný princip hudební produkce na akcích kolektivu *sdfs*, a jenž je předmětem následující kapitoly.

5. Hudební intenzita

Následující kapitolu věnuji jednomu ze základních zvukových parametrů, který je typický pro hudbu uváděnou na akcích kreativního kolektivu *sdfs*. Podle dat z etnografické momentky a rozhovorů se pokusím vysvětlit koncept „hudební intenzity“, který pro členy kolektivu neznamena pouze akustickou vlastnost zvuku vyjadřující hlasitost. V rámci teoretického modelu Allana P. Merriama⁷⁹ se tak dostávám ke třetí složce, kterou je „hudební zvuk“. V tomto textu ukážu propojení všech tří složek tohoto modelu a předvedu jakým způsobem je „hudební zvuk“ v kontextu *sdfs* „kontextualizován“ a jak jej kolektiv vnímá. Emickou konceptualizaci představím především prostřednictvím rozhovorů, které ukazují, že kolektiv chápe „hudební intenzitu“ v rámci teoretického přístupu Waltera Benjamin. Tento pohled dále doplňuji etickou perspektivou, v jejímž výkladu se opírám o inovativní interpretaci Benjaminových myšlenek, se kterou přichází Susan Buck-Morss. Hudební zvuk interpretuji na základě poznatků, které jsem již vyložila v předcházejících kapitolách, a následující text je tak syntézou celé práce.

Jak jsem nastínila v kapitole věnované událostem pořádaným kreativním kolektivem, *sdfs* pracuje s hudbou, která má v kontextu těchto *událostí* na posluchače *účinkovat* („chování“) a naplňovat tak „nejvyšší“ ideál, který spočívá ve snaze „měnit okolní dominantní kulturu“ („konceptualizace“). Toto úsilí se projevuje v mnoha aspektech činnosti kolektivu řízené myšlenkovými koncepty, jež stojí v pozadí vytváření akcí. Ve svém výkladu tak navážu na principy (*nezávislost, svoboda, vliv na „okolí“*), které jsem vysvětlila v předchozích kapitolách, a pokusím se ukázat, jaký je jejich vztah k hudbě.

Na základě rozhovorů, pozorování a teoretické literatury se budu v následujícím textu snažit předvést konstrukci tohoto konceptu. Jak jsem již uvedla, členové kolektivu jsou obeznámeni s mnoha teoretickými koncepty, které využívají při interpretaci své činnosti. Nejinak je tomu v případě hudby. Mou snahou tedy bude ukázat, v jakém kontextu vnímá intenzitu hudby kolektiv *sdfs*, a na jaké teoretické modely v jejím chápání členové kolektivu navazují. V rozhovorech, které jsem s nimi během svého výzkumu vedla, a které jsou relevantní pro oblast

79 Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press 1964, s. 17-35.

hudební intenzity, pracují s pojmem retinální kultury Marcela Duchampa a především s konceptem *otupování smyslového vnímání* jak jej chápe Walter Benjamin⁸⁰.

Při analýze dat se budu snažit porozumět hudební intenzitě, jak ji teoretizují členové kolektivu. Jejich výklad se pokusím konfrontovat s teoretickými modely, které sami využívají a tyto poznatky následně srovnat s vlastním pozorováním. K výkladu teoretických konceptů budu kromě studie již zmíněného Waltera Benjamina využívat také práci Susan Buck-Morss⁸¹, která inovativně interpretuje myšlenky Waltera Benjamina a chápe je jako mechanismy aplikovatelné na současnou společnost.

Termíny, které v textu používám, přebírám buď od členů kreativního kolektivu *sdfs* nebo ze studií Waltera Benjamina a Susan Buck-Morss. Společně s emickým pojmem “hudební intenzita” používám také pojem “extrémní hudba” či “extrémní hudební prvky”.

Svůj výklad bych ráda uvedla výňatkem z rozhovoru, který jsem vedla s Petrem, jedním z hlavních organizátorů akcí kolektivu. Kromě toho, že Petr pořádá koncerty a hudební festivaly, při jejichž organizaci se angažuje především v hudebnědramaturgické oblasti, je také aktivním hudebníkem a na událostech kolektivu často vystupuje.

LP: “Tak co je kritériem pro to, aby pro tebe mělo smysl dělat pro tu onu kapelu koncert? Nebo co je to, proč je to třeba zajímavý? Co ta hudba musí přinášet, aby to vůbec *sdfs* pořádalo?”

Petr: “No asi je tam, podle mě, důležitější element nějaký jako intenzity. Jako že vlastně všechny ty věci, podle mě, spojuje to, že [odmlka]. Vlastně neděláme věci, který by byly až nějakýho jako moc ambientního ražení nebo vlastně nějaký jakoby pohody. Že vlastně kromě té intenzity, pak asi i nějaká vlastně agresivita toho zvuku, možná. Jako že, i když ne všechny ty kapely vyloženě maj nějaké jako nasranej...”

“Hm.”

“Vlastně jako vyznění. Ale podle mě nějaký to uchopení nebo to pracování s tou agresivitou tam je podle mě často.”

“Jo. To si taky myslím, no. A v tom případě to vede k tomu, že je záměrem, aby to nějakým způsobem – nějakým určitým způsobem působilo na posluchače. To znamená, aby to v něm něco

80 Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

81 Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, vol. 62, 1992, s. 3-41.

vyvolávalo. Aby to přinášelo buď nějaký, jako, zamyšlení nebo nějaké, jako, emoční náboj specifickéj.”

“Podle mě to s tím, aby to jakoby působilo. [zamyšlení] Jo, ano. Jo, vlastně jo. Aby to působilo na toho posluchače jinak, než že to je hudba jenom k tanci, a vlastně i k tomu poslechu. Protože vlastně neděláme ty věci tak, aby to bylo, že ten člověk je vlastně zavřenej v ideálním sále koncertním a vlastně si tam jako zameditoval. Že vlastně tahleto situace může nastat, ale vychází spíš z té sociální okolnosti, než z toho jaká je ta hudba. Protože ta vlastně musí mít ještě furt ten drive, aby tohleto třeba překonala. Že i když by nás podle mě zajímalo dělat věci, kdy si někdo hraje jenom se zvukem papíru, tak vlastně to asi není úplně to, co bysme vlastně chtěli fakt jako dělat. Nebo chtěli bysme to dělat, ale není to něco, co podle mě ty akce a ta logika těch eventů [událostí] má v sobě, teďka.”

(Petr, 27. dubna 2015)

Na základě této výpovědi, popisu etnografické momentky a vlastní zkušenosti označuji tedy hudbu zaznívající na akcích kreativního kolektivu *sdfs* za “intenzivní”. Tento pojem v případě zkoumaného jevu chápu jako širší koncept, než je akustická veličina, a chápou ho tak také členové kolektivu. Akustická intenzita hudby, především ve smyslu vysoké hlasitosti, je natolik rozšířeným a běžným prvkem, že jej nelze vnímat jako signifikantní pro vyvozování hlubších závěrů o dané hudební produkci. Hlasitou hudbu můžeme slyšet napříč hudebními žánry, kdy má pokaždé jinou funkci. Je proto důležité porozumět specifické interpretaci tohoto jevu samotným kolektivem *sdfs*, o což se dále pokusím. V pojetí kolektivu *sdfs* je tedy intenzita vnímána jako výraz pro širší spektrum hudebních znaků. Kromě akustické vlastnosti zvuku vyjadřující hlasitost, představuje tento pojem také emoční působení hudby, které vychází ze specifického výběru výrazových hudebních prostředků, jež Petr označuje jako “agresivní” a “nasrané”. Intenzitou tak kolektiv označuje nejen čistě hudební znaky, ale také účinek hluku na posluchače. Jedná se tedy o potenciální politický prostředek, jenž má schopnost působit na příjemce určitým způsobem. Tomuto aspektu se budu ještě věnovat později.

Právě princip intenzity označuje Petr za společného jmenovatele hudby uváděné na akcích *sdfs* a jak ukážu níže, vztahují se k němu také další respondenti, i když pro popsání tohoto jevu volí jiná slova (např. „extrémní hudba“).

Jak vyplývá z rozhovorů, intenzita znamená pro kreativní kolektiv tvrdost hudby a agresivní náboj. Nejedná se však o explicitní agresivitu. Tím mám na mysli, že se nemusí jednat o hudbu s násilnými texty deklamovanými křikem, ačkoliv se tyto aspekty nevylučují. Podstata

zmiňované agresivity tkví v širších parametrech, než je její přímé vyjádření. Projevem agresivity v případě zkoumaného jevu je způsob práce s prvky, které jsou vzhledem k hudební produkci “konzumní společnosti” vnímané jako “tvrdé” a “agresivní”. Takovými prvky může být vysoká hlasitost, distortovaný neboli zkreslený zvuk kytary, akustická zpětná vazba, využívání konkrétních zvuků, křik a podobné hudební jevy. V porovnání s “většinovou konzumní” hudební produkcí se jedná o “extrémní prvky”. Tedy takové, které běžně neslycháme v rozhlase, kavárně či obchodě. S konceptem “extrémního umění” či “extrémních hudebních prvků” budu ještě dále pracovat. Jedná se totiž o výraz použitý dalším z informátorů při popisu hudebního stylu uváděného na akcích kolektivu.

V citovaném rozhovoru klade Petr intenzitu do souvislosti také s hudebním „drivem“. Snaží se tak postihnout určitou aktivitu, která je v hudbě obsažená. Touto aktivitou rozumím interakci mezi posluchačem a hudbou, tedy již výše zmíněný *účinek* hudby. Jak říká Petr, primárním zájmem kolektivu není uvádět zvukové studie ani “věci moc ambientního ražení nebo pohody”. Základ této hudby je v emocionálním náboji neboli ve způsobu jejího poslechu a prožívání. Cílem tedy není zkoumat zvuk jako samostatnou absolutní entitu, ale jako soubor prvků působících na vnímání a prožitek posluchače. Jak už jsem tedy uvedla a ještě později vysvětlím podrobněji, hudba má na posluchače účinkovat a v tomto smyslu jde v očích *sdbs* o potenciálně politický prostředek.

5.1 Intenzita jako akustická vlastnost hudby

Nyní bych se ráda věnovala konkrétním projevům konceptu *hudební intenzity*. Prvním z nich je intenzita jako akustická vlastnost. Druhým aspektem jsou potom extrémní hudební postupy.

Hlasitost zvuku je subjektivní vjem související s hladinou intenzity zvuku. Intenzita jako akustická vlastnost zvuku bývá na koncertech pořádaných kolektivem *sdbs* vysoká. Tento aspekt jsem popsala již v etnografické momentce, ve které jsem vylíčila jeho praktické důsledky. Na koncertě v KC Venuše ve Švehlovce byla hudba tak hlasitá, že nevadilo, pokud se lidé pohybovali po prostoru nebo si povídali. Když však mluvím o povídání si, myslím tím způsob komunikace úměrný intenzitě zvuku. Verbální komunikace vypadá nejčastěji tak, že se posluchači střídavě naklánějí jeden ke druhému, aby vzdálenost mezi ústy a uchem byla

co nejkratší, nebo mluví zvýšeným hlasem a výrazně artikulují. I přes ztížené podmínky však spolu někteří návštěvníci rozmlouvali.

Nejedná se tedy o hraniční intenzitu, která by vyžadovala špunty do uší, jako tomu bývá u mnoha noisových koncertů. Hlasitost je však natolik vysoká, že ji přirozený lidský hlas nepředčí, jako tomu může být například na koncertě vážné hudby, kde by pohyb posluchačů po sále a jejich rozmluva zbytek účastníků koncertu rušily. Hlukem je tedy posluchačům dopřána určitá svoboda v pohybu a komunikaci během koncertu.

To je však jen jeden z aspektů hlasitého zvuku. Vysoce intenzivní hudba totiž zároveň posluchačovu svobodu omezuje. Je mnohem těžší před zvukem “utéct” a recipient je tak hlukem “uvězněn”. Tento jev pokládám za obecný důsledek hlasité hudby. Respondenti se o této funkci hudby vyjadřují jako o “obklopení zvukem”. Jeden z vystupujících na koncertě v KC Venuše ve Švehlovce k tomuto tématu uvedl:

“Intenzitu ve zvuku moc nevnímám, tohle je pro mě nevědomá pocitová záležitost. Samozřejmě je důležité, aby hladina zvuku byla vyšší, protože pak vnímám všechno tak nějak těsněji.”

(Karel, 8. května 2015)

Vnímat zvuk “těsněji” chápu analogicky k pojetí “obklopení zvukem”. Cílem je tedy navázat co nejužší spojení mezi zvukem a sluchem. Sluch je hlukem do určité míry zahlcen a posluchači nezbyvá nic jiného než jej slyšet, což v případě hudby usnadňuje její poslech a “vnímání”.

Efekt hlasitého zvuku popisuje jeden z hlavních organizátorů kolektivu při rozhovoru o významu intenzity v hudbě takto:

“...je snazší se do tý hudby pořádně položit, o tom žádná. S tím je spojený i mocnější efekt tý hudby na člověka. Jednoduše, když cítíš, že ti vibruje celej hrudník a tělo, namísto jen ušního bubínku, je logický, že to je jiná liga poslechu.“

(Richard, 16. března 2015)

Akustická intenzita je posluchači požadovaný efekt, který umožňuje specifické prožívání hudby. Cílem je vytvořit zvukové prostředí, které pohltí smyslové vnímání. Tato tendence přechází

někdy až do fáze, kdy je hladina intenzity zvuku tak vysoká, že ji může posluchač *vnímat* celým tělem. To znamená, že hlasitost, a především hluboké frekvence mohou být natolik intenzivní, že rozechvívají i jiné části těla než jen ušní bubínek. Snahu o takovéto působení hudby jsem pozorovala také na koncertě v KC Venuše ve Švehlovce, kde posluchači, na dotaz účinkujících ohledně zesílení některých parametrů zvuku, požadovali zdůraznění basové linky.

5.2 Intenzita jako extrémní hudební prvek

Druhou složkou *hudební intenzity* jsou extrémní hudební postupy či prvky. Jak jsem již nastínila, ve srovnání s “komerčním proudem populární hudby”, hudby, kterou běžně slyšíme v rádiích, obchodech, restauracích a podobných zařízeních, pracuje hudba produkovaná na akcích kolektivu *sdfs* s extrémními hudebními prvky, kterými jsou hluk, rozsáhlá délka skladeb, absence melodie, konkrétní zvuky, efektované nástroje a podobné postupy netypické pro oblast komerční hudební produkce. Tyto “extrémní prvky” v kombinaci s vysokou hlasitostí reprezentují emocionální náboj, který členové kolektivu interpretují jako “agresivní” a “intenzivní”. Společně pak všechny tyto aspekty vytvářejí hudbu, která je oproti “konzumní hudební produkci extrémní”.

Proč se ale kolektiv *sdfs* v hudbě vymezuje právě tímto směrem? Na tuto otázku mi odpověděl Kilián, jeden ze členů “užšího kruhu” kolektivu. Jeho odpověď vysvětluje přístup kreativního kolektivu *sdfs* k hudbě a nejlépe formuluje to, jak podle mé zkušenosti *sdfs* vnímá hudební intenzitu. Kilián ve své výpovědi přímo navazuje na Benjaminův teoretický model vykládající způsob smyslové percepce. Tato reakce představuje výrazný moment v mé argumentaci. Z důvodu její komplexnosti a vnitřní návaznosti myšlenek zde cituji rozsáhlou pasáž rozhovoru, kterou se budu následně podrobně zabývat.

LP: “Tak – když se na to podíváme hudebně, tak ten žánr je dost rozdílný – nebo je rozdílný třeba na ‘Ruinách’ a na ‘Psy-high’, ale jakoby vesměs je to všechno – no asi – vesměs je to všechno prostě tvrdá hudba.”

Kilián: “Asi jo no.”

“Tak proč? Proč právě tenhle ten žánr – nebo to není žánr, že jo. Tenhle ten styl hudby?”

“Přístup, nebo já nevím.?”

“No”

“Jo... Hele...” [dlouhá odmlka] “Nevím prostě, asi, asi.” [odchází na záchod]

“U hudby jsme byli – proč je tvrdá?”

“ [...] Tak v týchletý době je člověk v naprosto jako šíleným prostředí, který je úplně totálně přesaturovaný, úplně totálně, jo. A máš, máš prostě – jako ve všech aspektech, úplně ve všech, máš ten aspekt toho, že, že vlastně máme to čemu Duchamp říkal retinální kultura – že všechno je úplně totálně zaměřený na zrak a všechno je dělaný tak, aby tě to úplně nakrmilo, co nejvíc jak to jde, přes tenhle ten smysl. Ale myslím si, že ta kultura našla – a celá ta společnost našla způsoby, jak tě nakrmit i ve všech jinejch ohledech – i všechny tvoje jiný smysly. Takže v tomhle tom ohledu jsme úplně, ty jo, přežraný a úplně přesaturovaný a úplně prostě jakoby zničený. Na každým rohu máš zasranou reklamu. [...] No a myslím si, že je to napojený i na televizi a na nový media a tak podobně. Takže člověk je najednou takový zvíře, který žije v multimediální kleci, kterou si vybuďoval sám okolo sebe a žije vlastně ve světě, kterej je jakoby úplně virtuální a je celej jakoby uzpůsobenej k tomu, aby tě smyslově co nejvíc nasýtil ze všech hledisek. Takže všichni lidi choděj okolo a jsou úplně přežraný těmahle – jako – těmahle – prostě smyslovejma žrádlama, jo. A myslím si, že z tohodle vlastně vznikla tahleta úchylka na tyhle ty právě extrémní formy umění. Aspoň teda u mě to tak je .

Protože prostě pro mě nejvíc jako reálný a nejvíc uvěřitelný – je pro mě umění, který je extrémní nějakou formou. Proto mám i právě tu úchylku na industriál, a proto jsem právě třeba, že jo, první hudební žánr, kterej opravdu můžu označit za svůj první, kterej jsem objevil já sám, a kterej jsem začal poslouchat a začal mě fakt fakt hodně zajímat a začal jsem ho řešit – a od toho jsem se dostal k noisu a k dalším subžánrům a věcem, který se z toho vyvinuly. – Tak prostě byl ten industriál, protože si myslím, že tohodle aspektu se snaží využívat co nejvíc. Že vlastně z toho i vznikl – že vlastně jako právě třeba Genesis P. Orridge a Throbbing Gristle, tak když s tím přišli, (a samozřejmě nebyli první jo, protože už ty tendence byly předtím blablbla, to víme všichni že jo) tak prostě jakoby přišli s tím, že se snažili udělat něco, co bude totální šok pro toho posluchače. A taky že byl. A samozřejmě to nedělali jenom tou hudbou, kde prostě najednou máš přístup k tomu, že využíváš všechny možný pazvuky a nechutný zvuky, který slyšíš i normálně když chodíš po ulici. Protože slyšíš prostě zvuky toho, jak brzdí auto, jak jezděj okolo popeláři a nabíraj popelnice, toho, že se támhle někde opravuje lešení a tohleto. A všechny tyhle ty zvuky oni brali a snažili se je využít v tý své tvorbě, aby prostě toho posluchače úplně vlastně šokovali. A protože ten posluchač není zvyklej to slyšet v takovymhle kontextu, on to vnímá jako něco chybovýho, že jo, do tý doby. No a oni to najednou jako estetizovali a udělali z toho něco, co má nějakou uměleckou hodnotu. A v tu chvíli, jakoby pro mě, když já jsem to poprvé slyšel, tak pro mě to bylo strašně skutečný. Pro mě to bylo něco, co je opravdu uvěřitelný. Něco, co má opravdu nějakou uměleckou hodnotu a začal jsem v tu chvíli to chápat. Jako, že jsem opravdu začal chápat, podle mě, umění.

Protože moje první reakce samozřejmě byla, že mě to strašně šokovalo a bylo to pro mě hrozně tvrdý a bylo to pro mě jakoby skoro nesnesitelný. Ale tím, jak to bylo nesnesitelný, tak mě to fascinovalo. Úplně strašně moc fascinovalo. A tím jak mě to fascinovalo, tak mi to začalo připadat skutečný a začalo mi to připadat jako něco, co se musí řešit a jako něco, čemu se nemůžu vyhnout. A v tomhle to bylo pro mě jako strašně důležitěj prvek. No a, já si myslím, že to je kvůli tomuhle právě, jo. Že prostě opravdu už jsme tak totálně přehlčený, že jediná věc, ke který se můžeme jako vyloženě vztahovat, jako tak, že nás to nějakým

způsobem naplňuje, tak je něco, co je úplně totálně extrémní. Něco úplně brutálního. [...] může to mít i takový jako aspekty, o kterých třeba mluvil Walter Benjamin v tom – ?O tom umění v době mechanické reprodukce?”

“Vím co myslíš, no.”

“Že jo, že on prostě třeba hrozně brutálně kritizoval ty futuristy, že jo. [...] A to je vtipný, že jo, protože z futurismu a z dadaismu, že jo, vznikl music concrète a z music concrète vznikl industriál, takže všechno to jakoby je na to navázaný, jo. A jako má pravdu určitě v nějakým ohledu, ale já si myslím, že tohleto už jsme trochu přerostli. ”

(Kilián, 4. března 2015)

V úvodu citovaného rozhovoru se objevuje problém žánrového vymezení. Hudba zaznívající na akcích kolektivu *sdfs* není v tomto ohledu jasně ohraničená a Kilián navrhuje hledat spojnicu mezi uváděnými kapelami a projekty v přístupu k hudební tvorbě či způsobu poslechu. Tento postoj zde blíže nespecifikuje. V další části rozhovoru, kterou zde již necituji, jsme se však dostali zpět k tomuto tématu a Kilián mi na příkladu Erika Satieho vysvětlil, že dřív by takovouto hudbu nedokázal poslouchat, protože by měl problém s její kontextualizací a připadala by mu “nevěrohodná a divná”. Postupem času ale začal tyto pocity oceňovat a hudbu si kontextualizoval skrze její vnímání jako “extrémně strašně divné” a “neodpovídající jeho denní zkušenosti”. Pro Kiliána je tedy jednotícím prvkem hudební produkce určitý způsob prožitku, v tomto případě mluví o “extrémním prožitku”.

Jak už jsem uvedla výše při snaze o definici druhé složky “hudební intenzity”, extrémní hudební prvky se vymykají “obvyklé rádiové hudební produkci”, a tedy, jak říká Kilián, “neodpovídají denní zkušenosti”. V hudbě uváděné na akcích kolektivu *sdfs* jde tedy o zprostředkování nevšedních posluchačských zážitků. V další části citovaného rozhovoru se Kilián dostává k významu tohoto přístupu. Své stanovisko klade do souvislosti s konceptem smyslově přesyceného prostředí jak jej chápe Walter Benjamin⁸².

82 Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 21.

5.3 Teoretický exkurz: Otupení smyslového vnímání

V zájmu usnadnění srozumitelnosti dalšího výkladu, přeruším nyní interpretaci rozhovoru a pokusím se nejprve vyložit teoretické uchopení dané problematiky, jak ji chápe Walter Benjamin a Susan Buck-Morss.

S myšlenkou otupeného nebo anestetizovaného smyslového vnímání přišel ve třicátých letech dvacátého století Walter Benjamin, který ji vysvětlil ve spise *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. S Benjaminovými idejemi jsou členové kolektivu obeznámeni a při výkladu své teorie se k němu v uvedeném rozhovoru Kilián explicitně vztahoval. S prací Susan Buck-Morss se však dle mých informací nikdo ze členů kolektivu *sdfs* zatím neseťkal.

Nyní se pokusím o výklad některých myšlenek zachycených v esejích Waltera Benjamin: *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*⁸³ a Susan Buck-Morss: *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*⁸⁴ a korespondujících s tím, jak tento fenomén vnímá kreativní kolektiv *sdfs*. Mým záměrem není popsat celý tento diskurz a všechny myšlenky, kterým se eseje věnují. V následujícím textu budu pracovat pouze s těmi teoretickými koncepty, které jsou relevantní pro výklad jevu *hudební intenzity*.

Text autorky Susan Buck-Morss je interpretací práce Waltera Benjamin. Nejedná se o interpretaci ve smyslu historického kontextu, ale jde o uchopení Benjaminových myšlenek v jejich širší relevanci, kdy se Buck-Morss snaží na Benjaminovy ideje pohlížet jako na mechanismy současnosti. Stejný přístup zaujmají také členové kreativního kolektivu *sdfs* a proto jsem pro výklad zvolila tyto dva texty.

Podle Waltera Benjamin došlo vlivem technické reprodukovatelnosti uměleckého díla k jeho „vyhynutí“ v tradičním slova smyslu. Rituální funkce umění byla nahrazena politickou funkcí a zrodila se *estetizace politiky*. Benjaminovo chápání *estetizace politiky* vychází z jeho dobové zkušenosti a ve svém výkladu dává tento pojem do souvislosti s fašismem. Ten podle Benjamin našel způsob, jak dovedně zacházet s reprodukcí, a využil ji pro estetizaci politického

83 Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.

84 Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, *October*, vol. 62, 1992, s. 3-41.

života. Tento princip společně s kultem vůdce pak sloužil jako nástroj k manipulaci mas. Doslova ve svém spisu píše:

“Fašismus nutně dospívá k estetizaci politického života. Znásilňování mas, které jsou kultem vůdce sráženy k zemi, koresponduje ono nakládání s aparaturou, kterou chce fašismus zapojit do služeb kultu. Všechna úsilí o estetizování politiky kulminují v jediném bodě. Tímto jediným bodem je válka.”⁸⁵

S přímou oslavou války jako estetické události vystupují italští futuristé. Válečnou estetiku vykládá Marinetti v manifestu k italsko-habešské válce, jehož část ve svém spise Benjamin cituje. Proti futuristickému pojetím estetiky se vymezuje a válku odsuzuje jako projev společenské nevyzrálosti. V přístupu k futuristickému vnímání estetiky se kreativní kolektiv *sdfs* s Benjaminem rozchází. Futuristé v čele s Luigim Russolem jsou jako praotcové hlukového hudebního umění kolektivem ceněni a jejich snahy nacházejí v řadách *sdfs* pochopení. Proč tomu tak je, vysvětlím níže.

Nyní se pokusím držet ve více abstraktní rovině a budu vnímat estetizaci politiky, stejně jako Susan Buck-Morss, jako mechanismus spojený s mocí. Východiskem konceptu estetizace politiky je představa, že technika způsobila otupení smyslů, které pod tíhou tohoto šoku vyřadily vědomí z procesu přemýšlení o realitě. Obranschopnost organismu anestetizovala vědomí, aby ho ubránila před přesycením uměleckého vnímání přetvořeného technikou. Otopování sensoria se tak stalo normou a estetizace politiky náplní všedního dne. Pro Benjaminu má tato apatizace praktické důsledky právě například ve zmiňovaném přijetí války a možnosti vnímat vlastní destrukci esteticky.

V kontextu kreativního kolektivu *sdfs* je estetizovanou politikou produkce konzumní kultury, která jako nástroj obchodní politiky manipuluje svými konzumenty. Umění konzumní kultury je vlivem technické reprodukovatelnosti umění natolik všudypřítomné, že jedinou obranou je anestetizace smyslového vnímání. Dochází tak k uzavření receptorů, kterými bychom mohli nevyžádanou uměleckou produkci vstřebávat, a vlivem nedostatku smyslové stimulace dochází k následné anestetizaci vědomí.

⁸⁵ Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 39.

Naproti této estetizaci politiky ochromující naše smyslové vnímání, potažmo vědomí, stojí politizace umění. Benjamin tento termín zmiňuje v poslední větě svého spisu v souvislosti s komunismem, dále jej však nerozvíjí. Do jeho interpretace se pustila Susan Buck-Morss, která říká, že Benjamin musel konceptem politizovaného umění myslet víc než jen nástroj komunistické propagandy. Podle ní Benjamin požaduje od umění mnohem těžší úkol, kterým je potlačení odcizení od tělesného sensoria a v zájmu lidské sebezáchovy obnovení instinktivní síly tělesných smyslů. Požadovaného efektu, jak píše Buck-Morss, nelze dosáhnout odstraněním nových technologií, ale naopak tím, že projdeme skrze ně.⁸⁶

Politizace umění je tedy proces, ve kterém dochází k opětovnému nastartování zakrnělých smyslů. Je však důležité nevnímat politizované umění jako propagandu. Tato nová funkce umění má své poslání v nabourávání zcizeného sensoria. Jde o návrat ke smyslovému vnímání, což v tomto případě znamená také návrat k základům politiky. Nejde o návrat k auře, která v Benjaminově pojetí znamená jedinečnost a autentičnost díla, či „živému umění“, protože to, co technologie způsobily lze opět nabourat jen skrze technologie.

5.4 Koncept otupeného smyslového vnímání v kontextu *sdb*s

Podle Kiliána žijeme v době, kdy kultura zaměřená na vizuální vnímání rozšířila své působení na veškeré smysly. Společnost našla způsob, jak nasytit sensuální vnímání ve všech jeho ohledech, a pohltila tak recipienta.

S rozvojem nových médií jsme se ocitli uvěznění v “multimediální kleci” a v důsledku tohoto vývoje vnímá Kilián okolní svět jako virtuální. Cílem iluzorního prostředí je kompletně nasytit smyslové vnímání. Tento proces však zapříčinil, že lidé jsou přehlceni smyslovými vjemy, jsou “zničeni”. Právě přesycenost sensoria vede podle Kiliána k vyhledávání “extrémní formy umění” jako prostředku, skrze který můžeme prohlédnout bariéru virtuálního světa, neutralizovat odcizení, jak tomuto procesu říká Buck-Morss⁸⁷, od “reality”.

86 Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, vol. 62, 1992, s. 5.

87 Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, vol. 62, 1992, s. 5.

Původní funkcí “extrémní” hudby je, podle Kiliána, překvapit posluchače. Počátek tohoto přístupu vidí v začlenění konkrétních zvuků do hudební kompozice, kdy využívání “pazvuků a nechutných zvuků” v novém kontextu poskytlo možnost posluchače šokovat. Zvuky, které by jako součást hudební kompozice byly do té doby považovány za vadu, byly estetizovány. Všední prvky, kterým byla přiřčena umělecká hodnota, mají tak pro Kiliána schopnost odrážet “skutečnost” a vytvářejí v něm pocit “důvěryhodnosti”.

Počátky tohoto přístupu klade Kilián k futurismu a dadaismu jako praotcům music concrète, ze které se vyvinul industriální hudební žánr. Tento vývoj vnímá v rozporu s Benjaminovým chápáním futurismu, který odsuzoval jejich estetizaci války. Ačkoliv Kilián říká, že Benjamin má v určitém ohledu pravdu, myslí si, že tento přístup je již překonaný a v současné době je nutné bojovat proti smyslovému přesyčení využíváním “extrémů”. To dokládá i tento jeho výrok, který zazněl v pokračování citovaného rozhovoru:

“A myslím si, že jedinej způsob, jak se s tím vyrovnat, je to úplně prostě rozhovnit. A prostě využít úplně ty největší kekly z toho a prostě nějakým způsobem to takhle zpracovat. Aby ti to prošlo opravdu tím stavem, aby to prošlo těma stěvama. Aby si získal ty imunní látky proti tomu a nějakým způsobem se proti tomu ozbrojil.”

(Kilián, 4. března 2015)

Popsaný Kiliánův přístup koresponduje s inovativním výkladem této problematiky, jak ji chápe Susan Buck-Morss, která Benjaminův text nově interpretuje a aktualizuje. Jak jsem již uvedla, Buck-Morss navrhuje jako postup k obnovení instinktivní síly tělesných smyslů “projít skrze technologie”, nikoli se od nich distancovat.

V pokračování rozhovoru se Kilián věnuje konkrétním projevům smyslové anestezie a využití “extrému” k jejímu odstranění. Popsané postupy nevnímá pouze v již zmiňovaném industriálním hudebním žánru, ale počátky tohoto přístupu vidí v rock’n’rollu a navazující tradici, která podle něj začala vnímat kytaru jako nástroj k destrukci a vytváření pro ni nepřirozených zvuků. Doslova k tomuto fenoménu říká: “A začly se různě efektovat a mlátit do toho a prostě vytvářet kontext, kterej z toho dělá něco jinýho.” V této výpovědi se objevuje již výše uvedený způsob vnímání hudby, kterou kolektiv *sdb*s poslouchá, jako zvukové produkce “neodpovídající denní zkušenosti”, jako něčeho “jiného”. A právě odlišný zážitek má

podle jejich výkladu schopnost posluchače šokovat a konfrontovat jej tak se “skutečností”. Cílem kolektivu *sdfs* je tedy “rozbít” či “prohlédnout” virtuální bariéru a poznat “realitu”. Dojít k poznání “skutečností” znamená “naplnění”, ve významu smyslu života. Pro Kiliána je prožívání “extrémní formy umění” cestou, jak hledat či možná nalézat “reálno”.

S Kiliánovým výkladem o hudebním stylu zaznívajícím na akcích kolektivu *sdfs* jsem konfrontovala jiného z respondentů.

LP: „Já tě nechám se vyjádřit k takovým dvěma věcem, které řekl Kilián v rozhovoru. Mohli bychom říct, že ta hudba je mnohdy (převážně) tvrdá a temná. On to vysvětlil tak, že on to vnímá tak, že to má rád, protože to bere jako určité vytržení z otupování smyslů, které tady nastalo. Mohli bychom to vztáhnout k Benjaminovi a uměleckému dílu ve věku své technický reprodukce. K tomu, jak jseš prostě otupěný tou reklamou a tím, jak na tebe hudba útočí v každé kavárně, kde jsi. Právě tě otupí a v tu chvíli, když máš možnost slyšet tady nějaký takový hrozný náser tvrdý hudby, něčeho temného, tak je to prostě, je to těžké poslouchat. Trochu tě to “bolí” a v tu chvíli tě to vytrhne ze stereotypu.”

Petr: „Tohle dává strašnej smysl. To normální prostředí, ve kterým se pohybujem udělalo ze všeho jakoby elevator music⁸⁸. A tohleto jde v tý pozici proti všemu, jako, pokud bychom nad tím uvažovali takhle důsledně, tak to dává smysl částečně. Kdyby ta primární motivace toho, zbavit se, nebo odpoutat se, vymezit se proti tomuhle prostředí, ve kterým jsme hudebně nebo umělecky celkově, tak si myslím, že to je důsledek toho, co se dělo v Británii. Proto bychom měli poslouchat jenom nějaké Whitehouse⁸⁹ a zvláštní noise, kterej tě ničí. Ale máme širší to spektrum, podle mě tam je už nějaká generační zkušenost posunutá. Takže podle mě to dává smysl principiálně, proč ty věci jsou základně temný a nasraný. Jo, to dává smysl.”

“To by korespondovalo i s tím, jak ty akce samotný vypadaj. Ty ‘Ruiny’ [‘Ruins of Intolerance’] a ‘PsyHigh’ stojí na tomhleto, že se vytrhnou z reality, jde o únik. A s tím ta hudba koresponduje. Takže to by bylo jedno kritérium. S tím bys souhlasil?”

“Jo.”

(Petr, 27. dubna 2015)

88 Elevator music, neboli v překladu výtahová hudba, je nenáročná, většinou instrumentální hudba zaznívající na veřejných místech jako jsou obchodní centra, hotely, letiště, výtah a podobně.

89 Whitehouse je britská kapela, která se formovala v osmdesátých letech dvacátého století a specializuje se na “extrémní elektronickou hudbu”. Známa je kontroverzním způsobem prezentace a násilnými texty. Tato kapela výrazně ovlivnila formování noise jako hudebního žánru, a to jak v Evropě, tak také v Japonsku a USA. Díky svým textům a způsobu vystupování má kapela také politický a sociálně kritický přesah.

Čerpáno z encyklopedického hesla *Whitehouse (band)* dostupného z: < <http://en.wikipedia.org/> >.

Petr v citovaném rozhovoru klade diskutovanou hudební produkci do “opozice” k “normálnímu prostředí”. Uvažuje tedy v intencích antitetického dualismu – “normální” versus “jiný, změněný”. “Normální prostředí” vnímám v kontextu *sdfs* jako analogický výraz ke “konzumní kultuře”, pojmu se kterým jsem v textu již pracovala. Podle Petra tato kultura či prostředí “udělalo” čili konalo do určité míry aktivně, z hudební produkce podkresové umění. Hudba je v “normálním prostředí” vnímána podprahově, neaktivně. Produkce kreativního kolektivu *sdfs* stojí tedy v “opozici” k tomuto přístupu a usiluje svou činností o aktivizaci posluchače. Zde se opět objevuje politický ráz jejich působení, kdy se snaží podporovat účinek umění na recipienta a iniciovat tak změnu v jeho vnímání. Tento princip ještě rozvedu v závěru.

V další části své odpovědi Petr objasňuje určitou umírněnost v “extrémnosti”. Logicky usuzuje, že za předpokladu pravdivosti tezí o přesyceném smyslovém vnímání a potřebě obnovení instinktivní síly skrze extrémní prožitek, by to pro současnou “opoziční” hudební produkci znamenalo zabývat se pouze noisem, tím “nejtvrdším” hlukovým uměním. Hudba uváděná kolektivem *sdfs* je však rozmanitější a Petr toto rozšíření přisuzuje “posunuté generační zkušenosti”. Podobnou rétoriku používá také Kilián, který vnímá, že společnost se od doby Waltera Benjamina vyvinula, a doslova říká, že “tohleto už jsme trochu přerostli”.

Jak už jsem nastínila v předcházejícím textu, konání kreativního kolektivu *sdfs* je do značné míry politické. Ačkoliv je veřejné vystupování kolektivu v konvenčním slova smyslu apolitické, tak skupina je veřejně činná a snaží se svou aktivitou měnit okolní prostředí. Na svých akcích neuvádí hudbu primárně určenou k zábavě, nejedná se o “pohodu”. Cílem zvuku, jak jej chápe kolektiv *sdfs*, je intervence do posluchačova anestetizovaného vědomí a ideálem je vyvolat změnu ve způsobu jeho vnímání. Využívání této interpretace tedy označuji jako politické jednání.

Na základě tohoto východiska vnímá kreativní kolektiv *sdfs* intenzivní hudbu jako prostředek, kterým se člověk může znovu “dotknout” smyslového vnímání a aktivovat tak vědomí. Akustická intenzita má schopnost pohltnout slyšení a extrémní zvukové prostředky posluchače šokují, čímž vyvolávají instinktivní reakci. Tento proces, jak už jsem vysvětlila výše, má potenciál účinkovat na posluchače a naplnit tak úsilí kolektivu *sdfs*, v jehož zájmu je měnit způsob lidského uvažování a měnit tak celou kulturu. V tomto způsobu chápání se jedná o formu politizovaného umění.

5.5 „Hudební intenzita“ na událostech kreativního kolektivu *sdfs*

Při pořádání festivalových *událostí* přistupuje kreativní kolektiv *sdfs* v rámci různého zaměření akcí rozdílným způsobem také k hudební dramaturgii. (Tento princip jsem již naznačila ve druhé kapitole, kde jsem se věnovala festivalu *Ruins of Intolerance* a *Psy-High*.) Festival *Ruins of Intolerance*, který se zabývá socio-politickými a filosoficko-politickými otázkami, vnímá kolektiv jako *událost* zaměřenou na vztah člověka ke společnosti, tedy „od člověka ven“. Hudba je na tomto festivalu „extrémní“, „progresivní“ a stylově rozmanitější než například na *Psy-High*. Hledání hudební intenzity tak spočívá v samotném zvuku a jeho prostředcích (jak jsem to popsala již výše). Oproti tomu festival *Psy-High*, který se koná venku v přírodě, je v kontextu *sdfs* zaměřený na znovuobjevení vztahu člověka k přírodě. Tento vztah interpretuji také jako „hledání cesty k našim kořenům“, které jsou v přírodě, potažmo potom „hledání cesty sama k sobě“, tedy „dovnitř člověka“.

Hudba na festivalu *Psy-High* bývá stylově homogennější a „hudební intenzita“ zde vzniká nejen díky hudebním prvkům a postupům, které kapely využívají, ale také skrze „kontinuální prožívání“ hudebního programu. Dramaturgie festivalu *Psy-High* pracuje s žánrovými změnami v rámci stylu „tvrdé psychedelické hudby“, kdy se dle slov organizátorů snaží navodit v posluchačích pocit „vln“ připomínajících psychedelický zážitek.

Nyní bych ráda shrnula myšlenky, o jejichž výklad jsem se pokusila na předcházejících stránkách. Jak jsem vysvětlila již ve druhé kapitole věnované konceptuálním východiskům, události, které *sdfs* pořádá, jsou samotným kolektivem vnímány jako doplnění tuzemské kulturní nabídky, jako alternativa ke „konzumnímu proudu kultury“. Výše uvedené výpovědi ukazují, že tato snaha vymanit se z područí konzumního přístupu ke kultuře se projevuje také v uváděné hudební produkci.

Účelem hudby, kterou kolektiv *sdfs* propaguje, není primárně potěšit posluchače, zabavit ho líbivou melodií, poskytnout mu doprovod k tanci či, jak říká Petr, zprostředkovat zvukovou studii („kdy si někdo hraje jenom se zvukem papíru“). Kolektiv *sdfs* se podle mě k této hudbě vztahuje z jiného důvodu. Snahou je zprostředkovat extrémní, hraniční, intenzivní zážitek. Ten se ale nemusí nutně vylučovat s výše uvedenými funkcemi hudby. Intenzivní hudba může být zábavná, může posloužit k určité formě tanečního vyžití či poskytnout jiné způsoby poslechu.

V chápání kolektivu *sdfs* to však není jejím primárním účelem. Jak uvádím na začátku kapitoly a jak se také ukazuje v rozhovorech, poslech intenzivní hudby, jak ji vnímá kolektiv *sdfs*, je prostředkem „vytržení z běžné, normální reality“, kterou vnímá jako „virtuální“, do „skutečné reality“, jež je jejím protikladem, „opozicí“. Skrze intenzivní zážitek dostává člověk možnost zasáhnout či probudit otupené smysly a nastartovat způsob vnímání, který byl vlivem konzumní kultury potlačen ve prospěch automatismu. Tím člověk získává schopnost změnit způsob svého uvažování a v dalším plánu tak otevírá příležitost měnit kulturu. Pojem automatismus chápu ve vztahu k Susan Buck-Morss, která pro tento jev používá výraz anestezace, jejímž charakteristickým znakem je „přestimulovanost“ a „zncitlivění“.

Slovním spojením „hudební intenzita“ pojmenovávám širší koncept zahrnující nejen akustické vlastnosti zvuku, ale také emocionální působení hudby a nehudební obsah skladeb. Intenzivní hudba, tak jak jí rozumí členové kreativního kolektivu *sdfs*, je tvrdá hudba pracující s prvky agresivity a extrémními uměleckými formami a prostředky. Jejím cílem je nabourat otupené smyslové vnímání a aktivně tak působit na posluchače. Samotný zvuk se tedy stává v chápání kolektivu *sdfs* výsostně politickým „místem“ a prostředkem.

6. Závěr

Předmětem této práce byl výzkum nezávislé pražské promotérské skupiny *sdfs*, která se mimo organizaci koncertů zabývá především tvorbou, v kontextu České republiky unikátních, festivalů. Na základě popisu její činnosti jsem ukázala, že se jedná o intelektuálně založenou uměleckou skupinu, která si klade za cíl nejen rozšiřovat svou tvorbou současnou nabídku kulturní produkce, ale také *působit* na „okolní kulturu“ a iniciovat tak změnu ve společnosti. Popsaný přístup kreativního kolektivu *sdfs* se projevil nejen v přístupu k tvorbě festivalů a v konceptech, se kterými pracuje, ale také v jeho postoji k hudbě. Toto spojení mezi hudbou a konceptuálními východisky se potom stalo stěžejním předmětem mého výzkumu.

Zjistila jsem, že přístup kolektivu k hudbě není možné analyzovat jako samostatnou jednotku. Pochopit, proč *sdfs* na svých akcích prezentuje právě „experimentální, tvrdou psychedelickou hudbu“, bylo možné pouze skrze souhrnnou analýzu kolektivu jako souboru „myšlenek“, „postupů“ a „děl“. Ve svém výzkumu jsem proto postupovala podle hudebněantropologického modelu Allana P. Merriama, který spočívá v analýze tří vnitřně propojených stupňů: „konceptualizace“, „chování“ a „hudebního zvuku“. S tímto konceptem jsem pracovala ve dvou rovinách.

V prvním „plánu“ analýzy jsem se zaměřila na činnost kreativního kolektivu „v celku“. Kolektiv *sdfs* jsem tak zkoumala z hlediska **konceptů** (*komunita, událost, DIY, dočasná autonomní zóna*), jež determinují jeho aktivity, stanovují podobu akcí a usměrňují přístup a způsob jednání jeho členů. Následně jsem ukázala, jak tyto koncepty ovlivňují **tvorbu** a **podobu** akcí, tedy konkrétní „**chování**“. Představila jsem proto události, které *sdfs* pořádá a propojila jsem jejich popis s konceptuálními východisky.

Událost je v chápání *sdfs* akce, ve které se spojují různé druhy umělecké činnosti, a která má konceptuální přesah. V rámci těchto akcí se tak kolektiv snaží věnovat různým sociálně-politickým a filosoficko-politickým otázkám a zároveň se skrze ně pokouší realizovat koncept *dočasné autonomní zóny* jako oblasti formálně nestrukturované „okolním“ symbolickým řádem (prostor, čas, imaginace) a zprostředkovat tak svobodu, která bude trvat po dobu určenou trváním *události*.

Festivaly, které kolektiv pořádá, vznikají na základě principu *do it yourself*, skrze který se *sdfs* snaží deklarovat svou „nezávislost“ a ukázat, že finanční dotace a profesionální pomoc nemusí být podmínkou k vytvoření kulturní akce. V jejich tvorbě jsou pro kolektiv stěžejní jiné parametry. Důležité je, že na přípravách *událostí* se podílí mnoho lidí, kteří svépomocí obstarávají vše potřebné pro vytvoření a průběh festivalu. Spolupracují tak bez materiálních benefitů na přípravě *události*, která pro ně představuje společný „ideál“. V kontextu *sdfs* vytvářejí skrze tuto spolupráci a sdílené ideály sociální vazby, které vedou k budování komunity, jež má *moc působit* na „dominantní kulturu“, kterou kolektiv vnímá negativně. Snaží se tak vůči ní nejen vymežit, ale skrze svou činnost, nabídku radikální alternativy, na ni také *působit*. Popsané mechanismy interpretuji jako politickou snahu, ve které se kreativní kolektiv *sdfs* pokouší měnit „současnou kulturu“.

Ve druhém „plánu“ jsem se zabývala analýzou hudebního zvuku. Hudbu, jež zaznívá na akcích kolektivu *sdfs*, jsem na základě svého pozorování a rozhovorů sjednotila konceptem „hudební intenzity“. Ukázala jsem tedy, že v kontextu *sdfs* je „hudební intenzita“ společným principem většiny hudební produkce. Tento koncept jsem následně analyzovala podle Merriamova modelu („hudební zvuk“, „chování“, „konceptualizace“), skrze který jsem strukturovala chápání tohoto principu. Nejdříve jsem předvedla konstrukci konceptu „hudební intenzity“ a vyložila jsem, co je jeho podstatou a jak funguje z hlediska samotného **zvuku** a kompozičních postupů („hudební zvuk“). Následně jsem ukázala, jak tento princip chápou členové kolektivu a jak o něm mluví („konceptualizace“). Na základě této emické perspektivy a s pomocí teoretického textu Susan Buck-Morris jsem vysvětlila, že smyslem „hudební intenzity“ je v kontextu *sdfs* *účinkovat / působit* na posluchače. Hudba by měla posluchače šokovat a aktivizovat tak jeho smyslové vnímání potažmo vědomí. Kolektiv totiž chápe „současnou kulturu“ jako prostor, kde dochází k *přesycení smyslového vnímání*, jehož důsledkem je „aktivizace pudu sebezáchovy“, který „anestetizuje“ lidské vědomí. V tomto kontextu vnímá kolektiv „hudební intenzitu“ produkovanou při akcích *sdfs* („chování“) jako princip, který má schopnost člověka šokovat, a tím „probudit“ jeho vědomí. Zvuk má tedy *moc* měnit současný způsob lidského uvažování a je tak potenciálním **prostředkem politického působení** („konceptualizace“).

Během výzkumu kolektivu *sdfs* jsem zjistila, že ústředním tématem jeho činnosti a úvah je potřeba vymežit se vůči „dominantní kultuře“, kterou vnímá negativně jako „konzumní“

a „komerční“ a v tomto ohledu se pokouší o získání „nezávislosti“. Snaha o dosažení „svobody“ je obsažená v konceptech, kterými se kolektiv řídí a o jejichž naplnění usiluje svou činností. Konceptualizací získávají akce kolektivu komplexní podobu, ve které mají jednotlivé složky událostí svůj *účel*. Příklad tohoto mechanismu jsem ukázala na analýze hudby, ve které jsem předvedla potenciál jejího politického působení. Ideálem kolektivu je nejen oprostit se od „dominantní kultury“, ale také vytvořením alternativního modelu *působit* na společnost a iniciovat změnu v jejím uvažování. Kolektiv proto pořádá veřejné akce, jejichž cílem je na různých rovinách působit na své návštěvníky, potažmo celou „okolní kulturu“, a iniciovat tak změnu v „současném stavu věcí“. Ačkoliv je kolektiv svým vystupováním v konvenčním slova smyslu apolitický a neztotožňuje se explicitně s žádným aktuálním politickým proudem či stranou, svojí nabídkou alternativních modelů fungování a důrazem na aktivizační vlastnosti hudebního zvuku realizuje radikální alternativu vůči dominantnímu kapitalistickému modu kulturní produkce. Jeho činnost je tedy možné interpretovat jako výsostně politickou.

7. Použité zdroje

Literatura:

- Veronika Avellaneda, *Psytrance coby žánr paralelní reality*, bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze 2010.
- Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17-47.
- Hakim Bey, *Dočasná autonomní zóna*, Praha: tranzit.cz 2004.
- Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant Garde*, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1995.
- Susan Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*, October, vol. 62, 1992, s. 3-41.
- Owen Coggins, *Mountains of Silence: Drone Metal Recordings as Mystical Texts*, in: *The Journal of Religion and Spirituality in Society*, vol. 2, 2013.
- Thomas H. Eriksen, *Terénní výzkum a jeho interpretace*, In: *Sociální a kulturní antropologie*, Praha: Portál 208, s. 39-56.
- John Graham St, *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*, New Yourk: Routledge 2010.
- Jeremy Grimshaw, *Draw a Straight Line and Follow It: The Music and Mysticism of La Monte Young*, Oxford University Press 2012.
- Dick Hebdige, *Subkultura a styl*, Praha: Dauphin: Volvox Globator 2012.
- Jean-Claude Kaufmann, *Chápající rozhovor*, Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) 2010.
- Marta Kolářová (ed.), *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v České Republice*, Praha: Knižnice sociologické aktuality 2011.
- Martina Koubek, Ondřeje Císař: *Co se skrývá uvnitř scény?*, in: A2 č. 18, 2012. online.
Dostupné z: <<http://www.advojka.cz/>>. [20. června 2015]
- Simone Krüger, *Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide*, Liverpool: John Moores University 2008, online.
- Michel Maffesoli, *O nomádství. Iniciační toulky*, Praha: Prostor 2002.
- Michel Maffesoli, *The Time of Tribe*, London: Sage Publications 1996.
- Allan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press 1964.

George McKaye, *DiY Culture: Party & Protest in Nineties Britain*, Verso 1998.

Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press 1999.

Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge University Press 2002.

Ondřej Slačálek, *České freetekno – pohyblivé prostory autonomie*, in: *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v České Republice* ed.: Marta Kolářová, Praha: Knihnice sociologické aktuality 2011, s. 83-122.

Tomas Turino, *Music as Social Life: The Politics of Participation*, Chicago: University of Chicago Press 2008.

Lee Weisert, *IN/OUT/IN: Feedback Systems in Music*, Northwestern University, Evanston, Illinois 2010.

Elektronické zdroje:

Český rozhlas Radio Wave, Špína: *Špína o Psy-High: Udělat festival je brnkačka!*
dostupné z <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2958861>> [18. června 2015]

Internetové stránky kreativního kolektivu *sdfs*
dostupné z <<http://sdfs.cz/>> [26. června 2015]

Internetové stránky KC Venuše ve Švehlovce
dostupné z <<http://www.venuse-ve-svehlovce.cz/cs/venuse/>> [20. dubna 2015]

Deník.cz
dostupné z <<http://prazsky.denik.cz/>> [26. června 2015]

The Free Encyclopedia Wikipedia
dostupné z <<http://en.wikipedia.org/>> [20. června 2015]

Seznam rozhovorů:

Rozhovory se členy kreativního kolektivu jsem prováděla v průběhu roku 2015 v Praze.

Kilián – 4. března 2015

Petr – 27. dubna 2015

Richard – 16. března 2015

Václav – 8. května 2015

8. Přílohy



Příloha č. 1 – informační plakát na festival Psy-High jaro



Příloha č. 2 – Ruins of Intolerance #003



Příloha č. 3 – Ruins of Intolerance #004



Příloha č. 6 – Psy-High 2013

V
Saiga / psychedelic-stoner
Sweeps04 / dróné-doom/
Rawooze / noise-rock
Venuše ve Švehlovce
26/03/2015

Příloha č. 7 – plákát ke koncertu v KC

Venuše ve Švehlovce

Příloha č. 8 – DVD, doprovází tištěnou podobu práce

