

Martin Zelený (Vysoká škola ekonomická v Praze)

Michal Straka (Vysoká škola ekonomická v Praze)

Česká hudební amatérská a poloprofesionální audiovizuální tvorba na počátku 21. století

**Czech Amateur and Semi-professional Music Audiovisual Production
at the Beginning of the 21st Century**

Abstract

The presented article focuses on the audiovisual production of Czech amateur and semi-professional musicians at the beginning of the 21st century. The study contains quantitative data analysis concerning information on the development of the volume and genre structure of audiovisual production in the years 2009 to 2018. The main part of the study is based on a series of in-depth interviews with semi-professional and professional producers of audiovisual content who shared their view on the development of a music video in each of the six music genre categories (Elektronika, Hip-hop / R&B, Jazz / Blues / Klasika, Metal / HC, Pop / Rock / Punk, a World music / Ethno / Folk). The study exposes a long-term synergy of examined audiovisual production and technological development, in the monitored period, especially with regard to the possibility of content sharing and publishing. Even though amateur and semi-professional productions are affected by global trends and commercial culture, it retains a strong connection to subcultures and their local-specific characteristics. Finally, the study provides a structured view of how Czech music amateur and semi-professional audiovisual production changed in the past thirty years.

Keywords

music video, amateur production, semi-professional production, subcultures

Klíčová slova

videoklip, amatérská produkce, poloprofesionální produkce, subkultury

Hudba je, v mnoha svých rozmanitých formách, nedílnou součástí kinematografie již od jejich samotných počátků. O něco komplikovanější situace nastává v případě diskuze nad otázkou, kdy poprvé využil hudební průmysl kinematografii jako nástroj vlastní prezentace. Videoklip jako samostatný formát se dostal do povědomí veřejnosti zejména po roce 1981, kdy začala vysílat hudební stanice MTV, jež se postupem času stala téměř synonymem videoklipu.¹⁾ Současné výzkumy nicméně prokazují, že kořeny videoklipů sahají až do 30. let 20. století, kdy se na plátnech kin objevují první krátké filmy s primárně hudebním obsahem. Ostatně řada publikací zmiňuje scénku z prvního zvukového filmu *The Jazz Singer* z roku 1927, ve které zpěvák Al Jolson v doprovodu své kapely zpívá píseň.²⁾ Mathias Korsgaard dokonce spojuje původ videoklipu přímo se vznikem kinematografie, tedy koncem 19. století.³⁾

Filmový průmysl někdejší Československé republiky držel krok s Hollywoodem, a tak i v tuzemských prvorepublikových filmech můžeme nalézt mnoho dokladů přítomnosti hudby nejen jako pouhého hudebního podkresu, ale i jako součásti děje. Za příklad je možné uvést film *Kristián* z roku 1939, kde dostaly prostor písně interpretované nejen hercem hlavní role Oldřichem Novým, ale i písně interpretované tehdy populárním tělesem Melody Makers v čele s hudebníkem R. A. Dvorským. Samostatné filmové ztvárnění písně přišlo až poměrně dlouho po zahájení vysílání Československé televize v roce 1953. Ta se ve svých počátcích potýkala s nedostatečným technologickým vybavením a celou řadou provozních i jiných komplikací, v prvních letech proto přistupovala pouze k živým přenosům.⁴⁾ Za první československý videoklip v dnešním slova smyslu je tak všeobecně považován klip k písni *Dáme si do bytu* natočený roku 1958 režisérem Ladislavem Rychmanem.⁵⁾ Následná 60. léta se nesla ve znamení rozvoje přítomnosti hudby v televizním a rozhlasovém vysílání, a s tím rostl i zájem o písně. Oproti minulosti se však zároveň více a více soustřeďoval na jejich interprety a s nimi spojený fenomén pěveckých hvězd. Československá televize si záhy uvědomila svoje možnosti a začala spolupracovat s tehdejší hudebním průmyslem formou aktivního vytváření pořadů s převážně či výhradně hudebním obsahem.⁶⁾ Zpracování i obsah odpovídaly dobové politicko-ideologické linii, v zásadě s přihlédnutím k aktuálním poměrům ve společnosti a jejímu vkusu. Na obrazovce se tak sice objevovali reprezentanti většiny populárních hudebních žánrů, téměř bez výjimky však šlo o ideově nezávadné interprety, jejichž činnost byla povolena státními orgány. Oficiální kultura tvořila jedinou hudební nabídku televizních obrazovek až do definitivního odstranění státní cenzury v oblasti televizního vysílání na přelomu 80. a 90. let.⁷⁾ Konec

1) Mathias Bonde Korsgaard, *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London – New York: Routledge, 2017), 16.

2) K tomuto filmu blíže viz John H. Mundy, *Popular Music On Screen: From Hollywood Musical to Music Video* (Manchester – New York: Manchester University Press, 1999), 39–51.

3) Korsgaard, *Music Video After*, 18.

4) Petr Hrabalík, „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“, *Česká televize*, cit. 10. 10. 2020, <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/ceskoslovensko/clanky/187-historie-ceskoslovenskeho-hudebniho-klipu-do-r-1989/>. Viz též Martin Štoll, „Nad archiválií a panikou v zavádění televize v Československu“, *Illuminace* 29, č. 1 (2017), 91–93.

5) Miroslava Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Illuminace* 32, č. 2 (2020), 7.

6) Hrabalík, „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“.

7) Viz Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho“, 25–27.

80. let znamenal také oslabení a následné odstranění cenzury v oblasti hudební produkce, která dlouhá desetiletí fakticky potlačovala existenci jiné než profesionalizované hudební scény. Současně na území tehdejší Československé federativní republiky začala proudit západní kultura a s ní přišel i příliv celé řady dosud netolerovaných hudebních žánrů a subžánrů.⁸⁾

Přes všeobecné uvolnění zůstala dominantním médiem pro šíření audiovizuálního projevu tuzemské hudební scény televize. Přesto až do roku 2002 neexistovala na území České republiky žádná hudební stanice, a ani v tomto roce založená televize Óčko nebyla kapacitně schopna vyhovět poptávce amatérské a poloprofesionální scény po prezentaci prostřednictvím audiovizuálního obsahu. Současně stále ještě nebyly tak dostupné digitální technologie umožňující tvorbu a šíření audiovizuálního obsahu širší veřejnosti. To vše přišlo až později, zejména v souvislosti se spuštěním portálu pro sdílení audiovizuálního obsahu YouTube v roce 2005, které zásadně změnilo způsob, jakým tvůrci i konzumenti s audiovizuálním obsahem pracují a jak k němu přistupují.⁹⁾

Tato studie si klade za cíl popsat vývoj a současný stav amatérské a poloprofesionální audiovizuální tvorby, dříve z mnoha hledisek znevýhodněných českých amatérských a poloprofesionálních hudebních interpretů na počátku 21. století. Tedy v době, kdy jsou již možnosti tvorby a šíření tohoto obsahu v zásadě neomezené. Důvodů, proč se tímto tématem zabývat, je více: Byť jde v mnoha ohledech o okrajovou část audiovizuálního průmyslu, jedná se o relativně důležitou komerční aktivitu, která v audiovizuálním průmyslu (či širěji v kreativních průmyslech) spoluvytváří pracovní místa (což dokládají i respondenti této studie), jednak tvoří dosud málo popsanou oblast současné audiovizuální kultury. Avšak stejně jako v jiných oblastech kinematografie i v této oblasti audiovizuální tvorby je amatér či poloprofesionál (který je zadavatelem zakázky) „výtvořem trhu a průmyslu“, respektive možností a omezení, které se v daném čase k trhu a průmyslu váží.¹⁰⁾

Hudební interpreti a jejich audiovizuální tvorba jsou v této studii kategorizováni na základě příslušnosti k jednotlivým hudebním žánrům, respektive žánrovým skupinám a podskupinám. Ty jsou velmi často úzce propojeny se specifickými subkulturami s rozdílným postojem vůči vizualitě, potažmo audiovizuální tvorbě. Jako subkultury lze označit společenství lidí se specifickými kulturními znaky, které je odlišují od většinové kultury. Přes tyto znaky jsou subkultury do jisté míry součástí hlavního kulturního proudu, mohou jej ovlivňovat, případně jím být ovlivňovány.¹¹⁾ Mohou vznikat na základě určitých vzorců chování, hodnot, životního stylu, ale také sdílení. A právě sdílení hudby, která obsahuje určitou ideologii, vedlo v druhé polovině 20. století k rozmachu fenoménu hudebních subkultur.¹²⁾ Dick Hebdige uvádí, že v 70. letech se tyto subkultury začaly odlišovat nejen názory a postoji, ale i vnějšími prvky, což formovalo subkulturní styly, tedy soubor-

8) K hudební cenzuře v období normalizace viz Martin Husák, „Rock Music Censorship in Czechoslovakia between 1969 and 1989“, *Popular Music and Society* 43, č. 3 (2017), 310–329.

9) Tomáš Jirsa — Mathias B. Korsgaard, „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 114–115. Viz též Carol Vernallis, *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema* (Oxford University Press, 2013), 127–154.

10) Laurent Creton, „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–36.

11) Jan Jandourek, Úvod do sociologie (Praha: Portál, 2003), 180.

12) David Hesmondhalgh, „Subcultures, Scenes or Tribes?: None of the Above“, *Journal of Youth Studies* 8, č. 1 (2005), 21–23.

ru vizuálních prvků, vystupování a slangu, které jsou vlastní členům jednotlivých subkultur.¹³

Přestože subkultury jsou dnes globálním fenoménem, autoři zabývající se tímto tématem se vesměs shodují, že významnou roli určující podobu subkultury stále ještě hraje i kulturní specifita jednotlivých zemí, potažmo podoba kultury jejich obyvatel.¹⁴ Dále uvádějí, že do způsobu, jakým čelní reprezentanti subkultur, v našem případě hudební interpreti, přistupují k tvorbě prezentačních materiálů, včetně audiovizuálního obsahu, se promítá i postoj subkultury k vizualitě jako takové.¹⁵ Ten se s postupem času v různých subkulturách mění, a proto je v této studii předmětem zkoumání v neposlední řadě i obsahový posun v audiovizuální tvorbě amatérských a poloprofesionálních interpretů.

Druhotným cílem studie je postihnout situaci před a po změně paradigmat z hlediska tvorby a šíření audiovizuálního obsahu, a popsat dopady této změny na vkus, požadavky a objem tvorby českých amatérských a poloprofesionálních hudebních interpretů. Současně jde o využití unikátního zdroje dat — níže popsané databáze hudebního serveru Bandzone.cz, která je ve své rozsáhlosti i komplexnosti zcela ojedinělou nejen v tuzemském, ale i celosvětovém měřítku.

Metodologie, zdroj dat a výběr účastníků výzkumu

Zdrojem kvantitativních dat pro tuto studii je databáze největšího českého hudebního serveru Bandzone.cz, který od roku 2004 sdružuje převážně amatérské a poloprofesionální hudební interprety působící na území České republiky a na Slovensku. Základní funkcionalitu serveru představuje profil každého interpreta, jakýsi předchůdce profilu na dnešních sociálních sítích, který obsahuje celou řadu informací nejen o interpretovi, ale i dynamickou možnost umísťování obsahu, ať už ve formě zvukové, obrazové, či audiovizuální. Od roku 2008 se tento server stal lídrem mezi českými a slovenskými hudebními servery. Zakladatel Bandzone.cz Michal Novák přiznává, že období po roce 2014 znamenalo zpomalení růstu serveru v důsledku rozvoje sociálních sítí i globální konkurence, i tak ale duplikát databáze datovaný k srpnu 2019 obsahuje unikátní záznamy více než 62 000 hudebních interpretů celkově, respektive o více než 41 000 na území České republiky.¹⁶ Současně databáze obsahuje téměř 42 000 záznamů týkajících se audiovizuálního obsahu, které jednotliví čeští hudební interpreti na server uložili. Databáze mezi nimi dále rozlišuje oficiální videoklipy, živá vystoupení a ostatní. Přičemž pod kategorií „ostatní“ je možné si představit rozhovory, dokumenty, pozvánky na vystoupení a podobně. Vůbec nejstarší oficiální videoklip uložený na databázi je *Přestáváš snít* plzeňské rockové skupiny Turbo z roku 1981.¹⁷ Tento videoklip je nicméně z časového hlediska naprostou výjimkou a pouze o něco více než procento audiovizuálních souborů tvoří soubory datované před

13) Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).

14) Dana Bittnerová – Martin Heřmanský – Petr Janeček, *Folklor atomového věku: Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti* (Praha: Národní muzeum, 2011), 103.

15) Bittnerová – Heřmanský – Janeček, *Folklor atomového věku*, 95–97.

16) Rozhovor s Michalem Novákem, zakladatelem serveru Bandzone.cz vedl Martin Zelený, 10. 9. 2018.

17) „TURBO Přestáváš snít“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/S8ZV6Ugb9Zk>.

rok 2005.¹⁸⁾ Abychom minimalizovali riziko deformace výstupních dat, která by mohla být způsobena rozvojem platformy Bandzone.cz v prvních letech, kdy nejvíce přibývaly nové soubory, rozhodli jsme se pro analýzu využít pouze záznamy z doby, kdy byl server již plně zaveden. Výsledný zdroj dat tak tvoří záznamy o necelých 40 000 audiovizuálních souborech vytvořených letech 2009 až 2018. Tato data je možné dále členit do šesti žánrových skupin (Elektronika, Hip-hop / R&B, Jazz / Blues / Klasika, Metal / HC, Pop / Rock / Punk, a World music / Ethno / Folk),¹⁹⁾ 92 subžánrů a dále nespočtu jejich vzájemných kombinací. Je tedy možné poměrně přesně identifikovat intenzitu, se kterou se reprezentanti jednotlivých žánrů a subžánrů věnují tvorbě audiovizuálního obsahu.²⁰⁾ Samotná příslušnost interpretů do žánrových skupin může být zkreslena tím, že se interpreti definují sami. Domníváme se ale, že naprostá většina interpretů si je dostatečně vědoma povahy toho, co vytváří, a proto tento nedostatek považujeme za nepodstatný.

Záměrem autorů je získaná kvantitativní data využít jako podklad pro hlavní — kvalitativní část studie. Ta jednak pracuje s obecnou teorií subkultur a jejich vazeb na hudební žánry, ale také popisem specifických znaků subkultur na území České republiky zasazeným do historického kontextu. Získané poznatky rozšiřuje analýza individuálních rozhovorů s účastníky výzkumu, kteří se tvorbou audiovizuálního obsahu pro hudební interprety dlouhodobě zabývají. Cílem této části studie je doplnění, a částečně také verifikace informací získaných v rámci kvantitativní analýzy výše popsané zdrojové databáze.

Oba autoři práce se několik let pohybují ve zkoumaném oboru, jeden z autorů se dokonce profesně věnuje i tvorbě audiovizuálního obsahu na zakázku, a disponují tedy řadou kontaktů, které bylo možné oslovit s požadavkem vyjádření se ke zkoumanému tématu. Celkem bylo provedeno sedm rozhovorů s jedinci pohybujícími se v oboru 11–26 let. Jedná se o tvůrce pracující v oboru zakázkové audiovizuální výroby, kteří působí (mnohdy současně) jako režiséři, kameramani, střihači, a někdy i producenti. Zpravidla jde o muže mladšího až středního věku, kteří sice pocházejí z různých míst České republiky, dva ze Slovenska, za svoje působiště však označují shodně celou Českou republiku, s přesahem na Slovensko. Tři z nich se sebe-indentifikují jako poloprofesionálové, čtyři jako profesionálové. Pouze dva účastníci výzkumu jsou v oboru audiovizuální tvorby vysokoškolsky vzdělaní. Jelikož si většina účastníků výzkumu přála zůstat v anonymitě, jejich jména jsou uvedena zkratkou. Samotné rozhovory probíhaly převážně formou online videohovorů, pouze minoritní podíl byl realizován osobně. Rozhovory nebyly jednoznačně strukturované, neboť účastníci výzkumu projevovali tendenci rozšiřovat témata kladených otázek. Polostrukturované rozhovory se tak soustředily na následující okruhy témat, inspirované analýzou kvantitativních dat:

- dopady technologického vývoje na oblast audiovizuální tvorby,
- struktura objemu audiovizuální tvorby dle hudebních žánrů,

18) Termínem audiovizuální soubor je v rámci studie označováno kratší či delší audiovizuální dílo vložené v digitální podobě do sdíleného virtuálního prostoru internetu.

19) Bandzone.cz termín hip-hop uvádí s pomlčkou, v popisu kategorií tento formát přejímáme, v textu samotném píšeme tak, jak je obecně užíván, tedy s mezerou místo pomlčky.

20) Pro úplnost je třeba dodat, že datová báze rozlišuje mezi datem nahrání a datem jeho vzniku, přičemž celá tato studie operuje výhradně s datem vzniku. Systém kategorizace jednotlivých interpretů je přejat v podobě, kterou využívá zdrojová báze dat. Hlubší kategorizace zde není z důvodu rozsahu studie explicitně prezentována, nicméně byla využita jako jeden z podkladů.

- specifika audiovizuální tvorby jednotlivých hudebních žánrů,
- rozdíly v motivaci interpretů k vytváření audiovizuální tvorby,
- obsahový posun v rámci hudebních žánrů za dobu působení v profesi.

Všichni účastníci výzkumu odpovídali hovorovou řečí za využití slangových výrazů, přepis rozhovorů byl proto místy stylisticky upraven za účelem lepší srozumitelnosti.

Výstup kvalitativní části výrazně převážil svým rozsahem i objemem informací, které jednotliví účastníci výzkumu poskytli. Vyhodnocení kvantitativních dat je tak ve studii do jisté míry upozaděno a slouží především k uvození představy o vývoji české amatérské a poloprofesionální scény ve sledovaném období 2009 až 2018, současně také jako základ pro kvalitativní výzkum týkající se jednotlivých žánrových skupin. Kvantitativní výzkum není striktně oddělen, naopak jeho výstupy rámuji výzkum kvalitativní.

Česká hudební amatérská a poloprofesionální audiovizuální tvorba v historickém kontextu

Jak již bylo zmíněno, 80. léta, a zejména jejich druhá půle, se nesla ve znamení postupného rozvolňování poměrů. To se projevovalo, mimo jiné, vyšší mírou tolerance státního aparátu vůči jiným formám kultury, než byla ta oficiální.²¹⁾ V praxi to znamenalo, že poprvé od roku 1968 byly podmínky dostatečně příznivé pro rozvoj toho, co se dnes s oblibou pojmenovává jako alternativní kulturní scéna. Současně do naší země začala stále intenzivněji pronikat západní kultura, pochopitelně hudební kulturu nevyjímaje. Do té doby byly západní hudební nahrávky předmětem pašování, nahrávání ze zahraničních stanic, či nákupů v ostatních zemích socialistického bloku, zkrátka více či méně nelegálním zbožím. Tento status ztratily až se změnou režimu, nicméně lze konstatovat, že koncem 80. let již bylo možné jejich pořízení cestami, které, ač převážně neoficiální, existovaly s tichým souhlasem státu.²²⁾ Současně s tím se mírně zvýšila i dostupnost hudebních nástrojů a reprodukční techniky. To vše poskytnulo určité zázemí pro rozšíření tehdy populárních hudebních žánrů, a s nimi i nárůst počtu jejich interpretů. V případě tehdejšího Československa došlo k rozvoji žánrových scén a současně rozvoji subkultur přidružených k folku, elektronické hudbě a rocku, zejména pak jeho subžánry punk a metal. Jejich čelním představitelům se již v té době čas od času dařilo dostat na televizní obrazovky, nicméně většinou prostřednictvím zpravodajských reportáží Československé televize.²³⁾ Určitou výjimku v tomto ohledu znamenaly pořady *Triangel* a částečně také *Televizní klub mladých*. I ty ale poskytovaly prostor pouze ideologicky nezávadným interpretům, byť jim nelze upírat, že věnovaly pozornost i nastupujícím hudebním žánrům a trendům, na což vzpomíná účastník výzkumu F. T., kterému v té době bylo jen necelých patnáct let:

21) Husák, „Rock Music Censorship in Czechoslovakia between 1969 and 1989“, 4.

22) Adam Havlík, „Loopholes in the Iron Curtain: Obtaining Western Music in State Socialist Czechoslovakia in the 1970s and 1980s“, in *Eastern European Popular Music in a Transnational Context: Palgrave European Film and Media Studies*, eds. Ewa Mazierska – Zsolt Győri (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 39–44.

23) Hrabalík, „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“.

Televizi jsme už tenkrát měli, muzika mě, jako všechny kolem, bavila, takže jsme samozřejmě na hudební pořady koukali, já, brácha a celá parta. A pamatuji se, hlavně na TKM, a potom Triangel, ten byl o něco míň svázaný, tam jsem taky poprvé slyšel metal, kapelu už nevím, ale pamatuju se, jak to na mě udělalo dojem. Tehdy to bylo něco naprosto výjimečného, všude se hráli jenom interpreti jako David, Zagorová a podobně.²⁴⁾

90. léta v tomto ohledu znamenala další posun, a to poté, co se na televizních obrazovkách objevily první svobodné televizní hitparády, do kterých bylo možné zasílat vlastní audiovizuální nahrávky. Konkrétně šlo o pořad České televize *Medúza* uvedený poprvé v roce 1992 a následně obdobný formát pořadu, jehož vysílání v roce 1994 zahájila televize Nova pod názvem *Eso*. I když šlo o pořady, které v zásadě deklarovaly svoji liberální podstatu, dramaturgie stále zaujímalu víceméně negativní postoj vůči amatérské a poloprofesionální scéně:

Kamarád měl kapelu, docela měli jméno, přišli za mnou, že jestli bych jim udělal klip, to jsem už dělal na Nově, a tam ta technika byla, takže to bylo ok. Takže jsme to nějak udělali, nic velkého, slušný průměr na tu dobu. A poslali to do Esa i Medúzy, že to zkusí. Z České televize jim alespoň přišla odpověď. Tak jsem se ptal v práci, mi řekli, že přece tam nebudou dávat někoho neznámého.²⁵⁾

Tato situace ve větší či menší míře trvala až do zahájení vysílání první české hudební televize Óčko v roce 2002, díky které vlastně vůbec poprvé dostali i čeští amatérští a poloprofesionální hudební interpreti možnost audiovizuální prezentace v relativně širší míře. Posléze televize Óčko podnítila tuto část scény zařazením kategorie amatérský videoklip do svých každoročně vyhlašovaných cen.

Všechna tato zlepšení v oblasti audiovizuální prezentace nemohla pokrýt zájem jednotlivých amatérských a poloprofesionálních interpretů o šíření vlastního audiovizuálního obsahu. Současně s tím až do počátku nového tisíciletí v zásadě nebyly širší veřejnosti dostupné technické nástroje a vybavení, které by umožňovalo pořizování takového obsahu v dostatečné kvalitě. Hudební interpreti se tak až do této doby museli spoléhat na spolupráci s profesionálními či poloprofesionálními filmaři, na čemž se shodují všichni účastníci výzkumu:

Jo technika byl problém, nejen že s ní málokdo uměl, ale taky jedna věc je něco natočit, druhá pak sestříhat, takže když už někdo si někde půjčil kameru a dejme tomu i nějaká světla, málokdy to nechal sám na sobě. Ta postprodukční část se nikde moc nepůjčovala, a to se bavíme o stovkách tisíc v nákupu, takže to bylo fakt jen pro ty, kteří s tím dělali denně, aby se to vůbec zaplatilo, pro někoho, kdo by dělal dva tři klipy ročně, absolutní nesmysl.²⁶⁾

24) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

25) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

26) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

Pro představu poklesu nákladů potřebných pro tvorbu profesionálního videoklipu uvádíme příklad z amerického prostředí, který zmiňuje Victor Luckerson: V polovině 90. let podle něj mohl stát plně profesionální videoklip i půl milionu dolarů, na počátku tisíciletí to bylo běžně desetkrát méně, a toto číslo neustále klesá.²⁷⁾ Obdobný posun v rámci České republiky vnímá také účastník výzkumu M. N.:

Dělám to víc jak čtvrtstoletí, tak můžu porovnávat. Možnosti dneska, to je nebe a dudy, dřív pokud jsi neměl známé nebo se v tom nepohyboval jako zaměstnanec — bez šance. Dneska má techniku kdekdo, všechno má uvnitř software, takže slušný obsah udělá každý, a i těch nadšenců přibývá, kteří to dělají jako koníček. Jasně, pokud chce někdo světovou úroveň, pořád to něco stojí, ale oproti dřív pakatel.²⁸⁾

Jak vyplývá z rozhovorů, druhým problémem byl fakt, že audiovizuální obsah, který již bylo relativně možné bez enormních nákladů pořizovat, nešlo někam efektivně umisťovat a sdílet jej:

Kolem roku 2002, našel jsem na první digitální kameru, jak bývaly ty malé do ruky, dneska už dávno za zenitem, a točili jsme amatérské filmy, to byla paráda. Akorát že jsme se přihlásili na přehlídku filmů a zájem pak měla spousta lidí. Jenže nebylo moc, jak někomu video poslat, takže buď člověk musel osobně i s kamerou a pouštět přímo, nebo byl software na sdílení, ale ten měl málokdo, navíc trvalo desítky hodin něco poslat, takže fakt nebylo jednoduché někam šířit.²⁹⁾

Přirozeně poptávka po tomto typu služby rostla všude po světě, čehož si všimnula trojice zaměstnanců společnosti PayPal (Chad Hurley, Steve Chen a Jawed Karim), kteří v roce 2005 spustili portál YouTube. Hned následující rok byl YouTube zakoupen společností Google, díky čemuž se stal globálním. Pro úplnost je třeba dodat, že česká verze byla spuštěna v roce 2008, tedy v době, kdy již valná část české společnosti měla přístup k internetu.³⁰⁾ Dopady nově vzniknuvšího fenoménu se záhy projeví dramatickým nárůstem audiovizuální tvorby, zveřejňováním digitalizovaných archivních záznamů, ale také poměrně významnou změnou ve vztahu k jejich tvorbě. Tu najednou mohl produkovat doslova každý člověk vybavený alespoň základní technikou, a stejně tak ji mohl konzumovat kdokoli se zařízením s připojením k internetu. Sledování videa nadto rozšířily možnosti komentování a sdílení, které podpořily zrychlení distribuce po celém internetu.³¹⁾

27) Victor Luckerson, „Internet Saved the Video Star: How Music Videos Found New Life After MTV“, *Time*, 2. 4. 2013, cit. 11. 10. 2020, <https://business.time.com/2013/04/02/internet-saved-the-video-star-how-music-videos-found-new-life-after-mtv/>.

28) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

29) Rozhovor s L. A. vedl Michal Straka, 30. 9. 2020.

30) Jiří Vaněk – Jan Jarolímek – Tereza Vogeltanzová, „Information and Communication Technologies for Regional Development in the Czech Republic — Broadband Connectivity in Rural Areas“, *AGRIS on-line Papers in Economics and Informatics* 3, č. 3 (2011), 71–72.

31) Jirsa – Korsgaard, „The Music video in Transformation“, 115.

Hudebním interpretům se touto cestou otevřelo objemné množství hudebního materiálu, který mohli náhle velmi snadno využít pro inspiraci, a to jak po stránce hudební a obsahové, tak audiovizuálního zpracování, což v rozhovoru popisuje M. N.:

Prvních pár týdnů, co to běželo v Americe, jsme si vůbec neuvědomili potenciál, ale pak začali chodit i zákazníci, že viděli to, a že tamto je baví, a že by chtěli, aby to celé vypadalo jako některé z těch videí na internetu. A začalo jich chodit víc a víc, někteří si samozřejmě obsah vytvářeli a vytvářejí sami, ale co si budeme namlouvat, běžná kapela není zároveň nahrávací společností a nemá kapacitu na nějakou solidní filmařinu, i když dost často jsou lidi od filmu, aspoň co já znám, k muzice blízko.³²⁾

Paralelně se zjednodušením přístupu nejprve k celé škále audio a poté i audiovizuálního obsahu začalo docházet z hlediska posluchačů k jakémusi rozostřování hudebního vkusu. To se projevilo na straně interpretů představujících jednotlivé žánrově navázané subkultury. Někteří autoři již dříve tento jev označili jako splývání stylů a nadále hovoří ne o subkulturách, ale post-subkulturách.³³⁾ Aktuální průzkumy dokládají, že téměř 80 % příznivců hudby ve věku 13–17 let není vyhraněno pouze na jeden žánr, a současně, že typický posluchač středního věku již není zaměřen na úzce definovaný hudební žánr, ale spíše na obecnější žánrovou skupinu.³⁴⁾

Co přetrvává do současnosti, je významný sociální faktor, který spočívá právě ve vizualitě a jiných charakteristických vnějších znacích vyplývajících z úzkého propojení hudebních žánrů se subkulturami. Jak poznamenává Fabian Holt, vnímání hudebních žánrů, jakými jsou metal, country nebo hip hop, dnes neformuje hudební tvorba konkrétních interpretů ani zdaleka tolik, jako vnější znaky, kterými jsou typické oblečení, chování a celková vizuální kultura včetně podoby audiovizuální tvorby.³⁵⁾

Česká hudební amatérská a poloprofesionální audiovizuální tvorba v letech 2009 až 2018

Jak již bylo výše uvedeno, zdrojem kvantitativních dat je databáze serveru Bandzone.cz. Ten audiovizuální obsah přímo neukládá do vlastních úložišť, nýbrž funguje jako přímé propojení s portálem YouTube, díky čemuž se stává jakýmsi pomyslným katalogem interpretů. Bandzone.cz shromažďuje doplňující informace nejen o samotném obsahu, ale i jeho autorech, publiku a řadě dalších souvisejících okolností.

Pro kvantitativní analýzu jsme zvolili výšeč datového souboru ohraničenou lety 2009 a 2018 z důvodu, že sami provozovatelé Bandzone.cz označují za přelomový rok 2008, kdy se server stal lídrem na české i slovenské scéně hudebních portálů, a současně že od té doby nedošlo v rámci serveru k žádným rozsáhlejším procesním změnám, které by poten-

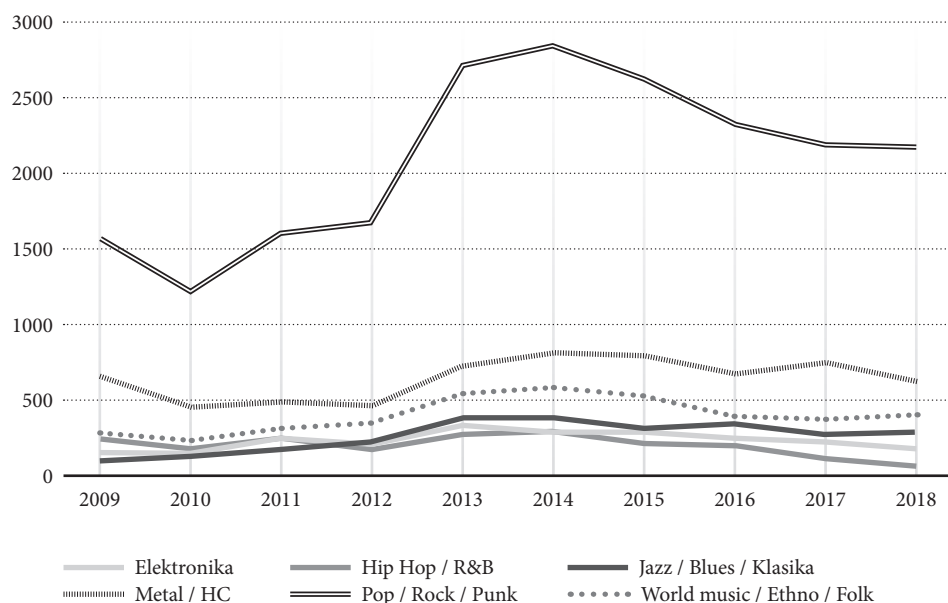
32) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

33) David Muggleton, *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style* (Berg: Oxford, 2000), 47.

34) „3 Trends Shaping Gen Z's Taste in Music“, *YPULSE*, 6. 11. 2019, cit. 11. 10. 2020, https://www.ypulse.com/wp-content/uploads/2019/06/3_Trends_Shaping_Gen_Zs_Taste_In_Music_06.11.2019.pdf.

35) Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 28.

Obr. 1: Vývoj ročního objemu tvorby audiovizuálních souborů mezi lety 2009–2018 (zdroj: autoři dle databáze Bandzone.cz)



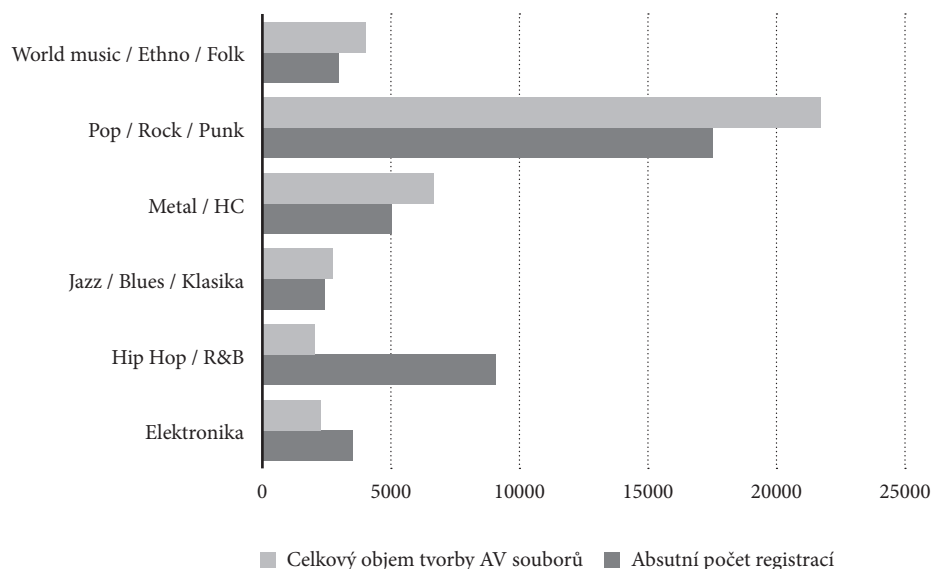
ciálně mohly ovlivnit chování interpretů v rámci nahrávání obsahu. Nutno dodat, že počet nových registrací interpretů na Bandzone.cz i nadále roste, avšak tempo růstu se každým dalším rokem snižuje.

Objem tvorby audiovizuálních souborů má ve sledovaném období odlišný vývoj (obr. 1). Zatímco od roku 2009 se každý rok registrovalo méně a méně nových interpretů, audiovizuálního obsahu naopak přibývalo stále více a více. V období doznívající ekonomické krize, které nastalo po roce 2012, začal rapidně stoupat objem tvorby. Účastníci výzkumu se shodují, že jde pravděpodobně o reakci na vývoj celkové ekonomické situace a zmírnění obav z důsledků potenciálního příchodu krize a jejích dopadů na odvětví mimo kulturu, která mnohdy tvoří hlavní část příjmů amatérských a poloprofesionálních interpretů. Po roce 2014 nastává určitý pokles a následná stagnace objemu až do konce sledovaného období.

To, v kombinaci s rostoucím počtem registrovaných interpretů, znamená, že od roku 2014 jednotliví interpreti vytváří průměrně stále méně audiovizuálních souborů. Účastníci výzkumu se k vývoji po roce 2014 vyjadřují nejednoznačně, ovšem naznačují, že důvodem může být jakési prozření amatérských a poloamatérských interpretů z iluze o zásadní důležitosti audiovizuální tvorby v procesu získání ohlasů a úspěchu.

Ve sledovaném období nedošlo k žádnému výkyvu na úrovni individuální žánrové skupiny, a i při pohledu na vývoj roční tvorby audiovizuálního obsahu je patrné, že vývojová tendence české amatérské a poloprofesionální hudební scény v uplynulých letech je z hlediska všech žánrových skupin obdobná (obr. 1).

Obr. 2: Kategorizovaná celková aktivita registrací a objem tvorby audiovizuálních souborů za období 2009–2018 (zdroj: autoři dle databáze Bandzone.cz)



Elektronika

Zatímco v západním světě se elektronická hudba jako plnohodnotný žánr prosadila již v 70. letech, na území Československa byla nejprve téměř výhradně předmětem zájmu odborné veřejnosti.³⁶⁾ Teprve v průběhu 80. let začlenilo množství interpretů do své tvorby elektronické nástroje, jako interpret udávající směřování elektronické hudby se však tehdy ani později nedokázal prosadit v podstatě nikdo.³⁷⁾ Celá tuzemská scéna tak zůstává klubová a ovlivňovaná zahraničními trendy.

Mezi jednu z nejvýraznějších subkultur spojených s elektronikou patří free techno, založené na volnomyšlenkářském přístupu jak k tvorbě, tak životnímu stylu. Stereotypně se s touto subkulturou pojí obraz technoparty pořádané na pronajatých venkovních plochách, kde se před sestavami podomácku vyráběných reproduktorových soustav, neboli soundsystemů, rytmicky pohybují postavy jedinců s dredy, zpravidla pod vlivem alkoholu či jiných omamných látek. Jde samozřejmě o zjednodušený obraz zpravidla předkládaný médií, z hlediska vizuality však obraz poměrně výstižný. Jak poznamenává Ondřej Sláček, free techno je jakýmsi extrémem, v omezenější míře či modifikované podobě jsou ale jeho základní myšlenky přítomny na celé české elektronické scéně. Dodává, že ta je

36) Ondřej Urban, *Instrumentář elektroakustického zvuku* (Praha: Akademie múzických umění, 2007), 12–15.

Viz též Vladimír Lébl, *Elektronická hudba* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966), 68–74.

37) Byť někteří interpreti, např. The Ecstasy of Saint Theresa, zaznamenali mezinárodní úspěch.

místem, kde se stýkají jak výše popsaní jedinci, tak ale také intelektuálové či lidé vzdělání, a současně i příznivci taneční hudby.³⁸⁾

České amatérské a poloprofesionální elektronické scéně z hlediska registrovaných interpretů dominuje experimentální elektronická hudba a hudba, která navazuje na původní tradici žánru elektronika. V průměru dva ze třech interpretů vytvořili ve sledovaném období nějaký audiovizuální obsah (obr. 2). Přestože více než polovinu tohoto obsahu tvoří oficiální videoklipy, je nutné dodat, že jejich podoba je značně odlišná od toho, co si obvykle pod termínem hudební videoklip běžně představujeme, jak uvádí účastník výzkumu V. P.:

Elektro je úplně jiné. S nadsázkou bych je označil za něco jako spořič obrazovky, kdo z vás pamatuje. Většinou jde o nekonečnou smyčku, někdy s textem, někdy bez. Ty klipy navíc trvají i desítky minut, takže konvenční ani být nemůžou, to by museli rovnou točit celé filmy.³⁹⁾

Účastník výzkumu M. N. doplňuje, že nejde o konvenční přístup ve smyslu narativu, ale spíš jakousi doprovodnou vizuální formu, která má sloužit určitému naladění se na hudbu jako takovou:

V elektu jde o pocity, zážitek, naladění a tak. Tvůrce se snaží provést nějakým zážitkem nebo emocí pomocí určitých systémů zvuků. Je to i hodně spojené s ezoterikou a jde o určitý způsob duševního cestování nebo poutě. Do určité míry vás to časem začne ovlivňovat v rámci vašeho životního stylu, což je samozřejmě znakem inklinace do určitého společenství nebo právě subkultury, které zmiňuješ.⁴⁰⁾

Typickou ukázkou je videoklip *No words* kapely Apophysia z roku 2014.⁴¹⁾ Videoklip sestává ze záběrů zaměřování pozemních cílů a následných leteckých útoků na tyto cíle, přičemž obraz je mnohdy přiblížený či rozpixelovaný natolik, že přestává být rozpoznatelný a přesahuje do abstrakce připomínající psychedelickou tvorbu z 60. let 20. století, čemuž odpovídají i kombinace použitých barevných filtrů.

Účastníci výzkumu pohybující se v elektronické hudbě se shodují, že scéna v České republice má odlišnou povahu než na velkých zahraničních trzích, kde se elektronická hudba stala významným prvkem komerčního mainstreamu, jak zdůrazňuje V. P.:

Ve světě jsou elektronická hudba a její odnože masovou záležitostí, a tím je jasné, že se může z kohokoli stát doslova přes noc superhvězda, zvlášť v taneční elektronické hudbě. V Čechách je to ale trochu jinak. Tady se ne bavíme o takové míře komerce, a tím pádem o něco uvolněnější atmosféře, menší konkurenci a obecně přátelštější

38) Ondřej Sláčálek, „České freetekno — pohyblivé prostory autonomie?“, in *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*, ed. Marta Kolářová (Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2011), 101–102.

39) Rozhovor s V. P. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

40) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

41) „Apophysia — No Words“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/UR237Z0EBNA>.

prostředí, což ještě víc nahrává propojování zážitku a životního stylu jako hlavní pilíř tohoto žánru.⁴²⁾

Klipy se sice vytvářejí, ale jejich podoba respektuje zaběhnuté konvence, a není tak přímo dílem filmařů, jako spíš grafiků a programátorů. Příkladem budiž videoklip s názvem *Xl-2s* interpreta Fertilizer z roku 2010, který spojuje různé animační postupy s retro-estetikou odkazující k raným počítačům (v souladu se zvukovou stopou, v níž zní počítačově generovaný hlas). Požadavek na počítačovou grafiku je v současnosti natolik důrazný, že tuto službu i účastník výzkumu F. T., stejně jako mnozí další, začlenil do své nabídky:

Jestli se podíváte na libovolný videoklip z elektro žánru, je to nejspíš nějaký výtvar motion designéra, takže 2D, 2.5D nebo 3D animace, smyčka nějakých morfovujících se tvarů nebo jiné až přímo psychedelické vizuální projevy. Určitě se můžeme setkat s točeným klipem. Ten se ale bude pohybovat na jedné scéně, kde se v podstatě nebude nic dít, anebo sestřih různých záběrů, které se snaží dotvářet spolu s hudbou nějakou tu emoci. My, co jsme dělali, to byly sestřihy akcí nebo festivalů. Tam se samozřejmě zaměřuje na atmosféru, uvolnění a exprese jednotlivých aktérů čili cílem je provázat obsah s akcí, spíš než s muzikou jako takovou.⁴³⁾

M. D. doplňuje, že povaha audiovizuální tvorby je tak navázána nikoli na snímací techniku, ale spíše na vývoj informačních technologií jako takových:

Pokud bereme jako obecný prvek většiny elektronických videoklipů morfování tvarů jakožto výsledek práce motion designéra, tak historicky to byl naprosto téměř nepředstavitelný cíl. V kinematografii se takových efektů začalo pořádně dosahovat v 80. letech. Takové triky ale nebylo možné jen tak replikovat, a proto se můžeme setkávat s různými kaleidoskopickými efekty točenými na kamery nebo různé světelné efekty, promítání zničeného filmu na plátno a podobně. Největší změnou pak byl právě rozmach domácích počítačů a softwaru, díky kterým je dnes možné dosáhnout úrovně hollywoodských efektů.⁴⁴⁾

Účastníci výzkumu se shodují, že videoklip v české elektronické hudbě sice profituje z technologického pokroku stejně jako kdekoli jinde, nezaznamenali však žádný posun z hlediska obsahu. Komunita dle nich stále ještě drží podobu komunity, která je do velké míry nepoznamenaná komercí, díky čemuž si zachovává původní znaky a charakteristické rysy scény. Jen výjimečně se proto setkávají s požadavkem na nějakou konkrétní tvorbu, výrazně obvyklejší bývají sestřihy z akcí, turné či setkání komunity, pochopitelně doplněné o elektronickou hudbu. Otázkou zůstává, zda, kdy, a jestli vůbec, trend komercializace dorazí i do České republiky. Pokud ano, předpokládají, že ne v míře srovnatelné se zahraničím, a neočekávají tedy ani žádný výrazný posun z hlediska jak ob-
jemu, tak obsahu audiovizuální tvorby jednotlivých interpretů.

42) Rozhovor s V. P. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

43) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

44) Rozhovor s M. D. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

Hip-Hop / R&B

Hip hop vznikl jako charakteristický prostředek hudebního vyjadřování černošské komunity žijící v 70. letech 20. století v newyorském Bronxu. Už samotný fakt, že tento žánr pochází z určité komunity, jej determinuje k tomu, aby byl její nedílnou součástí. V jistém slova smyslu tak je hip hop současně hudebním žánrem a současně subkulturou. Celá hiphopová kultura se původně skládala z několika specifických znaků, a sice rapu, tedy specifické formy recitace do původně bluesového či funkového podkladu, dále djingu a samplování, tedy práce s předem nahraným hudebním podkladem, breakdance a graffiti. Záhy byly tyto znaky rozšířeny o freestyle čili improvizované rapování, specifickou formu tance break dance, a charakteristický způsob oblékání spočívající v nošení volného oblečení a výrazných doplňků.⁴⁵⁾

Na území tehdejšího Československa se hip hop poprvé objevil v roce 1984, v širším měřítku se začal prosazovat až po roce 1993 v souvislosti s úspěchem prvních kapel, jakými byli PSH, WWW nebo Chaozz. Celá scéna se začala vytvářet v prostředích měst, v těsné blízkosti komunity graffiti, což se také projevilo do celkové vizuality, včetně tematického obsahu původních videoklipů. Postupem času a s růstem popularity žánru vznikla celá řada proudů, od rapu,⁴⁶⁾ vymezení se interpretů respektujících původní myšlenky hip hopu, po experimentální či inovativní část scény, která přebírá zahraniční trendy. Dynamiku růstu žánru umocňuje i to, že hip hop nutně nevyžaduje zvládnutí konkrétního hudebního nástroje, a v současné situaci dostupnosti technologií je možnost vytvářet tento typ hudby dostupná v zásadě všem.

V rámci žánrové skupiny Hip-Hop / R&B tvoří méně než sedm procent vzorku ostatní žánry než hip hop a rap, proto je pozornost věnována pouze těmto dvěma žánrům. Pro úplnost dodáváme, že obecná analýza vzorku těchto dvou žánrů potvrdila, že termíny hip hop a rap jsou v České republice nejasně rozlišované a často se zaměňují, přistupujeme k nim tedy jako k nedílnému celku. Jak je uvedeno výše, původ hip hopu je silně spojen s graffiti, a tedy se silným vztahem k vizualitě. Je proto s podivem, že ve sledovaném období pouze přibližně každý čtvrtý registrovaný interpret vytvořil nějaký audiovizuální obsah (obr. 2). Dvě třetiny audiovizuálních souborů ve vzorku tvoří oficiální videoklipy. To je mírně překvapivé vzhledem k tomu, že původní hip hop byl založen čistě na živých vystoupeních.⁴⁷⁾

T. P. popisuje vývoj hiphopové audiovizuální tvorby v tomto ohledu následovně:

Ty úplně první skupiny vůbec klipy dělat nechtěly. To, co se pak dostalo na území České republiky, bylo něco jiného, tady to bylo hodně spojené se sídlištěm a vším kolem, ale v té době už klipy byly v kurzu, takže tady měly svoje místo vlastně od po-

45) Karel Veselý, *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále* (Praha: BigBoss, 2010), 187–198.

46) Vladimír 518, „Hip hop: Život s obětí únosu“, in *Kmeny: Současné městské subkultury*, Vladimír 518 — Karel Veselý — Tomáš Souček (Praha: BigBoss, 2010), 320–326.

47) Samuel C. Watkins, *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement* (Boston: Beacon Press, 2005), 9–10.

čátku, navíc bylo jasné, že nikdo v televizi nedá prostor nějakým dlouhým záznamům, i tak, když se dostal do médií první klip, celá scéna nadskakovala.⁴⁸⁾

Význam žánrů v České republice lze chápat jako analogický jejich významu v zahraničí, zejména pak na západě. Celá 90. léta tak připomínala účastníkovi výzkumu M. N. zahraniční scénu, respektive její tradiční podobu:

[Tuzemské] kapely tehdy chtěly dávat na odiv všechno, co bylo součástí vizuální kultury přicházející ze zahraničí, takže ghetto styl, rádoby drsnost, a vůbec se tvářit jako lidi z ulice, kteří si vybudovali a žijí svůj život.⁴⁹⁾

Později se hip hop stal součástí středního proudu ve formě rapu, a tím pádem se projevilo jeho komerční potenciál. Do České republiky tento trend dorazil až s prvními úspěšnějšími interprety, a ti vlastně dodnes částečně určují trendy, které zbytek scény přejímá. M. D. vnímá také určitý konflikt v rámci scény:

S tím, jak začaly vznikat nové formy a komerčně se prosazovat, začal taky boj o identitu, takže najednou tu byli ti, kteří říkali, už nejsme ulice, už jsme v jiné úrovni, a dáváme na odiv svou moc a bohatství, pak ti, kteří experimentovali s formami, které byly zrovna v kurzu, a pak konzervativní proud, který se snažil držet původní hodnoty. A ti všichni se navzájem poměrně často veřejně napadají.⁵⁰⁾

Došlo tedy k tomu, že komerční proud se stal proudem hlavním, což ještě dál posunulo jeho podobu a s tím i audiovizuální projev interpretů, což se dle T. P. projevilo na podobě klipů:

Dneska klipy vytváří kdekdo, hudebníci investují nemalé částky, aby to vypadalo světově a aby vzbudili ohlas publika. Ale stává se, že se podobně chovají i někteří méně úspěšní, kteří pak působí až komicky, když si jdou půjčit rekvizity a pak dělají, že nevědí, co s penězi. Skončí natáčení a jedou domů sockou. V klipech se taky objevuje product placement, no, stal se z toho fakt byznys.⁵¹⁾

Vedle zakázkové audiovizuální tvorby, jejíž podobu představuje například videoklip *Sádismus* interpreta DeSade z roku 2013, vzniká i řada amatérských klipů, které zpravidla cílí na to, zaujmout nové posluchače.⁵²⁾ Opakovanými tématy jsou sídliště, kriminalita, bohatství, dominance a jiná, zejména tradičnější témata scéně vlastní. Tyto prvky obsahuje například videoklip *Turbulence* interpreta Lájoš z roku 2011.⁵³⁾ Vizuální podoba klipů se

48) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

49) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

50) Rozhovor s M. D. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

51) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

52) „DeSade — Sádismus ft. Lada Firch“ (Official Video, ZNK 2013), YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/XBsxi4rxHk0>.

53) „Lájoš — TURBULENCE (HD)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/a2aTp8IxAD4>.

blíží domácímu videu, včetně použitých rekvizit. Interpret přesto zaujímá postoj majitele lehkého letadla, do kterého láká mladou vyzývavě oblečenou letušku, a celkově usiluje o demonstrování své společenské pozice. Účastník výzkumu T. P. k podobné amatérské tvorbě i změně role videoklipu doplňuje:

Dřív ty klipy vznikaly jako doplněk alb větších umělců, dneska se nejdřív točí klip a až někdy potom deska, klip je dneska to, co v hip hopu a rapu táhne. A taky je to to, co nejvíc dělá image těch interpretů. Někteří začátečníci podceňují produkci a pak to vypadá spíš jako karikatura.⁵⁴⁾

Přestože v rámci rapu a hip hopu vzniká v porovnání s ostatními žánry audiovizuálního obsahu relativně méně, samotná role oficiálního videoklipu jako média je v této žánrové skupině velice důležitá. Současně s tím, jak hip hop roste a vyvíjí se, objevují se také nové formy a některé jeho výše popsané charakteristiky ustupují, některé zůstávají. Mezi všemi ostatními žánrovými skupinami je tato proměna nejvýraznější, a proto ji považujeme za potenciálně nejvhodnější k dalšímu výzkumu.

Jazz / Blues / Klasika

Tato žánrová skupina byla uspořádána z hlediska hudebního projevu sice nesourodě, přece však tyto na první pohled odlišné žánry mají mnoho společného. Z kontextu jejich vývoje jde o stabilní žánry, které se všechny nacházejí za horizontem své vlastní popularity. Současně si ale trvale drží fanouškovské základny, což znamená, že i do těchto žánrů přichází noví interpreti.⁵⁵⁾ Do této žánrové skupiny je zahrnuta také akustická hudba, respektive hudba instrumentální. Její interpreti představují přibližně dvě pětiny celého vzorku, zatímco jazz a blues každý pouze přibližně po pětině. Zbývající pětinu vzorku tvoří z poloviny klasická hudba a dále šanson, swing, soul a fusion.

V průměru každý interpret vytvořil ve sledovaném období alespoň jeden audiovizuální soubor (obr. 2). Jelikož jde o konzervativnější žánry, jejichž těžiště nadto spočívá v živé produkci, v rámci tvorby audiovizuálního obsahu převažují z více než 60 % záznamy živých vystoupení. O polovinu méně tvoří hudební videoklipy, jejichž povaha nicméně i tak do velké míry vychází z živých vystoupení, což nastiňuje účastník výzkumu F. T.:

Pokud se bavíme o těchto souborech, orchestrech nebo sborech, tak se všechno točí okolo živých vystoupení nebo nějakých hezkých záběrech jednotlivých muzikantů nebo celků ať už venku, nebo v nějakém hezky nasvíceném sálu. Hodně souborů ani nemá jiné nahrávky než z živých vystoupení, takže to vlastně ani jinak nejde. Je tu samozřejmě pár výjimek. Najdou se tu moderní kapely, co chtějí tvořit stejný video obsah jako ostatní žánry, takže se pouští do občas zajímavých projektů. Na druhou

54) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

55) Pavel Mužík, „Hudba v životě dospívajících: pilotní sonda“, *Acta musicologica*, 2007, cit. 9. 2. 2021, <http://acta.musicologica.cz/07-02/0702s04.html>.

stranu se samozřejmě najde spoustu amatérských klipů s nějakým příběhem, ale to je většinou dělané vyložené amatérsky.⁵⁶⁾

Ukázkou toho, co F. T. zmiňuje, je videoklip *Computer child* interpreta Vertigo z roku 2013. Jde o černobílý sestřih patrně živého vystoupení kapely, který sestává z detailních záběrů na jednotlivé hrající členy uspořádaných v obraze paralelně, stejně jako na jejich nástroje. S výjimkou střihů v paralelních políčkách jde o záznam bez dalších zásahů. Vertigo přímo v popisku pod videem uvádí, že vznikl na podporu koncertního turné v roce 2013.⁵⁷⁾

Role videoklipů je v případě konzervativnějších hudebních žánrů dosti odlišná od žánrů ostatních, neboť jejich hlavním cílem je určitá sebe prezentace především za účelem oslovení potenciálních zájemců o živá vystoupení. Slovy účastníka výzkumu F. T., jde především o podpůrný marketingový nástroj, nikoli nástroj komerční sám o sobě:

Role klipu je čistě propagační, to znamená, že si to muzikanti chtějí natočit, aby měli na stránkách jednu nebo dvě ukázky toho, co dělají, a to jim většinou stačí. Málokdy tu vidíme nějaké lyric video nebo nějaký jiný materiál, který by sloužil pro fanoušky. Věřím ale, že i tahle oblast hudebních stylů se bude muset do budoucna v audiovizuální tvorbě hodně změnit a snažit se tvořit víc obsahu a zlepšit i celkovou komunikaci s posluchačem.⁵⁸⁾

Tím, že jde o živá vystoupení, by se mohlo zdát, že v oblasti není přítomen žádný větší vývoj, ovšem ten se podle účastníka výzkumu M. N. projevuje zejména v nárocích interpretů, kteří často podceňují nákladnost i náročnost:

Živý záznam koncertu se dá natočit na jeden mikrofon a jednu kameru, nebo se nazvučí každý nástroj zvlášť a přijede štáb z Kavčích hor, jako se to dělalo dřív. Obecně můžeme mluvit o menší pre-produkční části, protože když není příběh, nemusí být storyboard, žádné efekty ani hledání lokací. To se ale vyvažuje tím, že kdekdo chce dneska video, který vypadá jako z celovečerního filmu, všechno dokonalé, všechno perfektní, a to pak znamená, že to bude taky něco stát, což si ale málokdo dokáže dopředu spočítat. Třeba problém s natáčením živého vystoupení v rámci klipu je v tom, že se to už nikdy nemůže zopakovat. V tu chvíli většinou nestačí jenom jeden kameraman, a tím pádem nároky na techniku a personál se zvyšují. Například jedna kamera musí být pořád namířená na zpěváka nebo jiného sólistu, aby seděl záběr k textu.⁵⁹⁾

Ustálené či konzervativní hudební žánry podle všeho neprojevují v oblasti audiovizuální tvorby žádné výrazné vývojové tendence z hlediska obsahu. Dochází k posunu v rostoucích požadavcích na kvalitu zpracování, zpravidla dle zahraniční inspirace. V tom-

56) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

57) „Vertigo — Computer Child“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Elmu3qvp88o>.

58) Rozhovor s F. T. vedl Michal Straka, 16. 10. 2020.

59) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

to účastníci výzkumu vidí určitou slabinu a shodují se, že pro ty, kteří chtějí uspět, bude do budoucna nutné rozšířit i obsahovou složku tak, aby jednotlivá videa nebyla pouze propagační, ale aby sloužila jako plnohodnotný obsah aspirující i na použití v médiích s širokým dosahem, tedy například v televizi.

Metal / HC

Heavy metal vznikl na přelomu 60. a 70. let a je spojen s interprety pocházejícími z Velké Británie, za všechny jmenujme patrně prvního, a sice legendární skupinu Black Sabbath. Ryan Moore situuje tento žánr do sociálního kontextu zhoršujícího se postavení dělnické třídy ve Velké Británii v kontextu deindustrializace a nástupu neoliberalismu v 70. a 80. letech.⁶⁰⁾ Spojuje ho se světem apokalyptických obrazů, démonů, monster a dalších destruktivních a zlovolných sil.⁶¹⁾ Vlna popularity tohoto žánru dorazila do tehdejšího Československa se zpožděním přibližně jedné dekády, kde se setkala, přes různé represálie ze strany režimu, se značným ohlasem publika. Zatímco na západě byla v 90. letech už pozornost upřena na nové žánry, z tuzemského pohledu přišel vrchol popularity heavy metalu právě počátkem 90. let. Nicméně v celosvětovém měřítku brzy poté přišel útlum, jenž vedl k rozdělení scény na interprety, kteří se rozhodli jít komerční cestou, a ty, kteří se naopak vzdálili od středního proudu do často extrémnějších poloh, aby tak ale současně dali vzniknout novým stylům heavy metalu, které se nezdálo by časem staly samostatně vnímanými žánry. Tento globální trend následovala i tuzemská scéna. Původní charakteristické znaky metalu tak již neplatí pro všechny jeho odnože, nicméně stále jsou ve větší či menší míře přítomny. Jde zejména o hlasitost hudby, okultní symboliku, nošení jeansového oblečení s nášivkami s logy kapel nebo přebírání motorkářské vizuální kultury, včetně výrazných kožených oděvů, případně celkově tmavého oblečení.⁶²⁾

Hardcore je tvrdší variantou punku, která se začala prosazovat v 90. letech. Ačkoli vývojově vychází z punku, je dnes tento vývoj ve stádiu, kdy je možné jej popisovat jako hudebně bližší metalové hudbě. Na rozdíl od metalu a punku tento žánr nemá žádnou asociaci s vizuálně rozpoznatelnou subkulturou. Bývá nicméně spojován se subkulturou straight edge, která je založena na myšlence střídmosti, veganství, ekologie a vůbec určitému protipólu dnešního konzumního světa. Audiovizuální tvorba hardcore kapel dle Marca Calmbacha dost často sahá k motivům či prvkům běžně využívaným i moderními metalovými interprety, byť obvykle v umírněné míře, což hodnotí O. S..⁶³⁾

Moderní hardcore kapely, to jsou často stejné motivy jako moderní metal, všechno postavené na mohutném zvuku a celkově temné atmosféře, brownfieldech, továrny

60) Ryan M. Moore, „The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal“, in *Class: The Anthology*, eds. Stanley Aronowitz — Michael Roberts (New Jersey: John Wiley & Sons, 2017), 141–142.

61) Moore, „The Unmaking of the English Working Class“, 142.

62) Josef Smolík, *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky* (Praha: Grada, 2010), 218–226.

63) Marc Calmbach, *More than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 83–88.

a podobně, ne všechny samozřejmě, ale takhle mi připadá, že většina. Namátkou mě napadá klip *Lambs*, tam je to dobře vidět — většina klipu v polostínu, detaily na kapelu, prostřihy do prostředí temného lesa...⁶⁴⁾

Interpreti zařazení do skupiny Metal / HC jsou v tvorbě audiovizuálního obsahu relativně hodně aktivní (obr. 2). Podle účastníka výzkumu T. P. kladou tito interpreti na audiovizuální tvorbu největší důraz ze všech:

Kolikrát sem přijdou i fakt mladé kapely, ještě nemají ani dostatek materiálu, a už by chtěli točit, vedle hip hopu je to jednoznačně žánr, který děláme nejvíc, prostě u obojího je vizuální projev vnímaný jako ten hudební, u metalu možná ještě víc, je to víc vyhraněnější žánr.⁶⁵⁾

Téměř polovinu tvoří záznamy živých koncertů a třetinu tvoří oficiální videoklipy. Podobou obou forem v průběhu let zaznamenala značný vývoj, jak uvádí účastník výzkumu O. S.:

Metal i hardcore byly vždycky hodně vyhraněné a hodně vizuálně založené. Je to na první pohled vidět — často jsou vytvářeny specifické příběhové klipy. Dřív to tolik nebylo, ale dneska je určitá potřeba interpretů vypadat co nejdrsněji, ono to bylo vždycky, ale dneska je to o dost dál. Z počátku všechno vypadalo víceméně stejně, nějaké ty příběhy, dneska je to tak, že metal je až téměř hororový nebo otevřený násilí, sexu a podobně, zatímco hardcore jde víc do těch problémů, které řeší, díky tomu se oba žánry postupně více a více odlišují. Společné ale mají to vyhranění se do čím dál tím extrémnější polohy, patrně tak pod dojmem, že čím víc tomu naloží, tím víc budou mít pozornosti.⁶⁶⁾

Zatímco hardcore zůstává relativně nekomerční ve svém jak hudebním, tak vizuálním pojetí, účastník výzkumu M. N. uvádí, že metaloví interpreti naopak inklinují k stále nákladnější tvorbě, a za příklad dává videoklip *Stoupáš* kapely Kreyson. Jeho děj se odehrává na bitevním poli a následně sleduje pohřeb padlého vojáka. Množství exteriérů, kompars, přítomnost profesionálních herců, letecké záběry z dronů a celková produkce si v ničem nezádá s produkcí televizní:⁶⁷⁾

V rámci metalových klipů se kapely opravdu snaží navodit nějakou napjatou atmosféru, přibližujeme se k opravdovým filmovým trikům a natáčení s velkým štábem. Velké interiéry, jako například opuštěný kostel, jejich nasvícení, různé rekvizity a jiný mobiliář, který se musí na lokaci dovézt, není levná záležitost.⁶⁸⁾

64) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020. Citovaný klip „Scream of the Lambs — Lambs“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Fzo7YEdbPE8>.

65) Rozhovor s T. P. vedl Michal Straka, 4. 9. 2020.

66) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020.

67) „Láda Křížek a Kreyson — Stoupáš“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/4TYym7-068Y>.

68) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

Oproti tomu nekomerčnost hardcore vychází z jeho punkových ideálů, které akcentují snahu předávat určité myšlenky, být slyšet a současně také umožnit ostatním být slyšen. Hardcore klipy často, podobně jako v punkových klipech, zachycují interprety uprostřed vystoupení, zpravidla v obklopení jejich fanoušků a dalších příslušníků subkultury. Na rozdíl od punku hraje výraznější roli reflexe textu dané písně. V klipu *Raise our flag* interpreta Pipes and Pints například muži hrají karty, společně zpívají, nesou vlajky, které jsou tématem písně, a celkově se snaží vytvořit dojem revoltujícího postoje jednotné subkultury.⁶⁹⁾

V hardcore se pohybují komunity lidí, kteří stále cítí potřebu vymezovat se proti konzumní společnosti a často k tomu dle účastníka výzkumu O. S. využívají audiovizuální tvorby:

Příkladem je skupina Pipes and Pints, která v roce 2012 získala žánrového Anděla. Těm se v Čechách podařilo prorazit díky právě práci se svými fanoušky v rámci komunit a subkultur jako straight edge nebo Good Night White Pride a skrze komunikaci své audiovizuální tvorby získali velice stabilní fanouškovskou základnu.⁷⁰⁾

Audiovizuální tvorba v oblasti metalu i hardcore má z hlediska svého vývoje jeden společný jmenovatel, a sice tendenci svoje základní myšlenky a koncepty stále více extremizovat. V audiovizuální tvorbě se to projevuje tím, že v metalových a zřídka i v hardcore klipech jsou stále intenzivněji přítomné motivy vlastní žánru. V podstatě mnozí autoři balancují na hranici přijatelnosti tak, aby samotný klip dokázal dostatečně zasáhnout diváka, a zároveň byl společensky únosný. V klipech se toto projevuje inklinací k explicitnímu násilí, scénami až pornografickými, nahotou, satanskou symbolikou a podobně. Pokud tyto klipy hranici přijatelnosti překročí, jsou ze sociálních sítí odstraňovány. Následně kolují po uzavřených portálech pro sdílení obsahu, respektive mezi fanoušky. Případně jsou znovu publikovány v cenzurované podobě, nicméně i tak bývají sociálními sítěmi odmitány.⁷¹⁾

Do jisté míry tak lze konstatovat, že se oba žánry a současně s nimi i členové přidružených subkultur stále více vymezují vůči svému okolí. Z hlediska obsahu samotné tvorby se shodují účastníci výzkumu, že stejně jako v případě ostatních žánrů i zde dochází k akcentování požadavku na vyšší kvalitu a celkovou profesionalitu. V případě živých koncertů toto také platí, ovšem ty podle všeho kapely považují za jakýsi doplněk, zatímco videoklipy jako takové jsou považovány za něco víc než pouhý záznam, byť kvalitně zpracovaný, a to z důvodu možnosti lepšího vyjádření myšlenky a také jisté naděje, že vzhledem k jejich délce bude publikum schopné tvorbu pojmout v celé její šíři a věnovat se konkrétním myšlenkám a intencím interpretů.

69) „Pipes and Pints — Raise our Flag“, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://youtu.be/mD1UmhbOIDc>.

70) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020.

71) Jako příklad tohoto typu cenzury je možné uvést většinu obsahu YouTube kanálu hudebního labelu Massacre Records, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://www.youtube.com/user/massacrerecords>.

Pop / Rock / Punk

Žánrová skupina Pop / Rock / Punk tak, jak s ní pracuje zdrojová databáze dat, je vlastně přehledem různých subžánrů rocku, se zvláštním důrazem na pop rock a s odlišením punku. Rock, nástupce rock n rollu, jako hudební žánr je dnes složen z řady subžánrů, které vznikly za více než 70 let existence rocku. Jeho vliv byl tak intenzivní, že dokázal proniknout ze západu do východního bloku, byť vlivem regulací ze strany aparátu ve velmi deformované podobě. Každopádně dnes již není mnoho toho, co rockové žánry spojuje, snad s výjimkou určitého přetrvání konceptu nástrojového obsazení jednotlivých hudebních skupin. John Kovach a Andrew Flory uvádí, že rocková kultura dnes není ani tak spojena s nějakou konkrétní subkulturou, jako spíše se společností jako celkem. Definice rocku není nijak jednoznačná a může zahrnovat všechno možné v závislosti na tom, v jakém prostředí se pohybujeme.⁷²⁾ Téměř každou dekádu se nicméně do popředí dostávají stále nové a nové variace. Podle Motti Regeva k sobě jen ojediněle poutají subkultury, které by přežily vlnu popularity dané formy rocku. Příkladem takové budiž emo, které kolem sebe načas vytvořilo vizuálně nepřehlédnutelnou subkulturu, ta se nicméně z větší části rozpadla s tím, jak opadl zájem o emo jako takové. Každá další forma rocku ovlivňuje i ty ostatní napříč celým žánrem.⁷³⁾ Dá se tak konstatovat, že rock a pop jsou ve své podstatě dnes civilní záležitosti, a proto i jejich audiovizuální, potažmo celkový projev je vytvářen každým individuálním interpretem. To je pochopitelné, neboť i přestože se nacházíme v době, kdy velmi strmě roste popularita hip hopu, je rock a pop žánrem, na jehož vývoji se podílí stále ještě největší množství interpretů. Situace je obdobná i na české hudební scéně, což dokládá fakt, že necelou polovinu všech interpretů v zdrojové databázi tvoří právě interpreti tohoto žánru.

Málokterý subžánr rocku v historii se prosadil a dokázal udržet jako punk. Ten se do popředí světového zájmu dostal v druhé polovině 70. let jako hudba mládeže pocházející z dělnické třídy. A současně jako reakce na dominanci předních hardrockových kapel té doby, které v podstatě určovaly směr velké části tehdejší populární hudby. Hlavním ideovým proudem subkultury vzniklé kolem punku byl a je nihilismus, opovrhování středním proudem kultury a celkový vzdor. Tyto ideje se projeví i do výrazné vizuální kultury, která zprvu deklarovala svůj postoj prostřednictvím fenoménu DIY neboli kutilství, což posléze vytvořilo zcela nový módní směr (zahrnující zejména potrhané oblečení, kovové ozdoby, extravagantní účesy apod.).⁷⁴⁾ Do Československa punk začal pronikat koncem 70. let, a přestože se jednalo o hudbu dělnické třídy, režim se k němu choval odmítavě. Důvodem byla nejen vizáž interpretů i fanoušků, ale i texty, které zrovna neslibovaly světlé zítřky v duchu socialistického realismu. Punková scéna byla ze své podstaty vždy mimo střední proud kultury a tímto způsobem se také etablovala i v Československu a posléze

72) John R. Kovach – Andrew Flory, *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: W. W. Norton & Company, 2006), 576.

73) Motti Regev, *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (New Jersey: John Wiley & Sons, 2013), 75–90.

74) DIY je zkratka pro výrobu svépomocí (do it yourself), v tomto případě především oděvů, ale i propagačních a jiných produktů. Viz též Josef Smolík, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty* (Brno: Mendelova Univerzita v Brně, 2017), 76–77.

České republice. I když to někteří příslušníci starší generace punkerů vidí jinak, český punk se nikdy nestal součástí středního proudu hudby a žádný český punkový interpret nedokázal opustit hranice tohoto žánru. Podle Josefa Smolíka si punk a jeho formy více či méně zachovávají znaky charakteristické tomuto žánru i nadále.⁷⁵⁾

Interpret zařazený do této žánrové skupiny vytvořil ve sledovaném období v průměru alespoň jeden audiovizuální soubor, každý čtvrtý dva (obr. 2). Stejně jako v případě žánrové skupiny Metal / HC i zde tvoří více než polovinu všech audiovizuálních souborů záznamy živých vystoupení a přibližně třetinu oficiální videoklipy.

V případě této žánrové skupiny není snahou interpretů jasně definovat příslušnost k žánru, daleko více se zaměřují na individuální rozpoznatelnost na saturovaném trhu. Vychází přitom z původní symboliky žánru, ovšem ta je v mnoha případech vyprázdněná a samotné sdělení dle účastníka výzkumu L. A. mívá jinam:

Bavíme se tu o kategorii, která je jedna z nejkomerčnějších. Proto se videoklipy berou převážně jako podpůrný produkt prodeje. Cílem je přikrášlit, nafouknout kapele, aby se dostali do rádií a na velké festivaly, nebo mohli jet jako support nějaké větší kapele.⁷⁶⁾

Za příklad je možné uvést videoklip *Punk rock* interpreta The Fialky, který vznikl jako pozvánka na turné kapely a je v podstatě pouze dynamicky nasnímaným a sestříhaným záznamem živého vystoupení kapely, s využitím barevného filtru za účelem zdůraznění žluto černo fialové barevné kombinace, která je jednou z kombinací typických pro punk.⁷⁷⁾

Už samotné využívání videoklipů pro reklamní účely, ale i účelné využívání vizuálních prvků, které byly původně funkčním vnějším rozlišovacím prvkem definujícím subkulturu jako takovou, je kritizováno jejími „pravověrnými“ příslušníky. Za pravdu jim dává komentář účastníka výzkumu L. A.:

[V punkrocku] se opakovaně setkáváme s určitými vizuálními náměty nebo koncepty, málokdy s něčím hluboce promyšleným. Jakožto produkt se musí dbát i na pravidelnost zveřejňování nějakého obsahu, proto se můžeme setkat se všemi možnými formami klipů, ať se bavíme o příběhových klipech, lyric videích, kreslených klipech, nebo motion designu.⁷⁸⁾

Zmíněné vizuální náměty a koncepty představuje tvorba klipů podobných živým vystoupením, která jsou, nikoli často, doplněna o prostředí do nějaké upozaděné vedlejší dějové linky.

Stejně jako u všech ostatních žánrových skupin i v popu a rocku, a dokonce i punku se projevují rostoucí nároky na kvalitu a profesionalitu řemeslného provedení, ovšem v tomto případě možná nejvíce z důvodu opravdu intenzivního tláhu ke komerci, a tedy poža-

75) Smolík, *Subkultury mládeže*, 185–190.

76) Rozhovor s L. A. vedl Michal Straka, 30. 9. 2020.

77) „THE FIALKY — Punk rock (videoklip 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/RWGIGCn-h8C4>.

78) Rozhovor s L. A. vedl Michal Straka, 30. 9. 2020.

pravku na intenzitu objemu tvorby. V důsledku toho je většina audiovizuální tvorby silně poznamenána jakousi vnější vizuální uniformitou vlastní dané žánrové skupině, a to jak v oblasti zpracování, tak z hlediska obsahu. Dokladem budiž videoklip interpreta 008 s názvem *Originál*, který se od výše uvedeného klipu *Punk rock* liší vlastně jen hudební stránkou a výběrem jiného filtru.⁷⁹⁾ To paradoxně převážně platí pro všechny na pohled nestejnorodé žánry, které do této žánrové skupiny spadají a které je možné řadit do středního proudu kultury. Sami interpreti se tomuto označení nijak nevyhýbají, a dokonce jej v mnoha případech sami iniciují prostřednictvím své tvorby i požadavků na ni. Současně s tím v rámci jednotlivých subžánrů stále existují i skupiny příslušníků subkultur, které se snaží udržet původní přístup, myšlenky, vizuální prvky, étos a charakteristiky žánrů čili jejich hlavní myšlenky, z hlediska celku je to však relativně nepočetná skupina, která nadto tímto svým přístupem nutně stagnuje v určité formě své vlastní tvorby. Tím se pochopitelně staví na okraj zájmu.

World Music / Ethno / Folk

Poslední skupinu ve zkoumané zdrojové databázi tvoří z poloviny folkové interpreti a svoje poměrně významné zastoupení mají i interpreti world music a country. V případě folku a country jde o žánry, které mají na české hudební scéně poměrně dlouhou historii. Jejich vrchol nastal v období po roce 1989, kdy se písničkářství ukázalo jako efektivní sjednocující prvek.⁸⁰⁾ Popularita scény byla posléze překonána přílivem nového kulturního obsahu, nicméně i tak zůstala scéna zachována, jakkoli jen málokterý tuzemský interpret dokázal následně přesáhnout až do proudu populární hudby. Folk a country jsou založené na interpretování příběhů, proto se obsah audiovizuální tvorby přímo nabízí, je však otázkou, zda jej interpreti využívají i v současnosti.

World music je označení pro hudbu, která vychází z lidové tradice, nejde však pouze o českou lidovou hudbu. Naopak do žánru world music je řazena hudba celé řady menšin, v případě České republiky v čele s menšinou romskou, která disponuje rozvinutou hudební kulturou.⁸¹⁾

Interpreti zařazení do skupiny World Music / Ethno / Folk jsou z interpretů v celém zkoumaném vzorku vůbec nejaktivnější v tvorbě audiovizuálního obsahu (obr. 2). Každý interpret této žánrové skupiny vytvořil ve sledovaném období v průměru alespoň jeden audiovizuální soubor, každý třetí dva. Více než polovinu audiovizuálních souborů tvoří záznamy živých vystoupení. Oproti žánrové skupině Metal / HC je intenzita tvorby oficiálních videoklipů o něco nižší. Výraznější rozdíl tkví ve faktu, že zatímco část písničkářů, respektive interpretů country mají rozpoznatelnou vizuální identitu, byť zdaleka ne tak vyžadovanou jako u metalových interpretů, folkové interpreti se vyznačují zpravidla pouze

79) „008 — Originál (CD — Všechno je jasné — 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/u9G5TGXcqac>.

80) Josef Prokeš, *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (Brno: Masarykova univerzita, 2011), 153–156.

81) Carol Silverman, „Gypsy music, hybridity and appropriation: Balkan dilemmas of postmodernity“, *Ethnologia Balkanica* 15, (2011), 18–20.

tím, že mají určitý charakteristický nástroj a individuální osobnost. Za příklad je možné uvést videoklip *Co z tebe bude* interpreta Pokáč z roku 2016, který se odehrává ve sdíleném kancelářském prostoru, kde je pořádána party, snímána jakoby z pohledu účastníka bez výraznějších postprodukčních efektů.⁸²⁾ Kamera se zaměřuje na jednotlivé zaměstnance — herce, na naprosté většině záběru je však přítomná osobnost interpreta. Podobný přístup dle účastníka výzkumu M. N. zásadně ovlivňuje obsah audiovizuální tvorby:

Folk se pohybuje někde mezi klasikou a popem, což je pravda veliký rozptyl, ale abych to uvedl na správnou míru [...] Pokud dáme do kontrastu folkový soubor a kytarového písničkáře, už to je možná více uchopitelné. Zatímco folkový soubor se bude chovat podobně jako orchestr, písničkář bude inklinovat spíše k mainstreamu a pop-rocku. Soubor se tedy bude snažit vytvořit jedno nebo dvě videa v rámci představení sebe sama, písničkář se bude snažit produkovat videoklipy za účelem vstupu do rádií nebo televizí, popřípadě festivalů.⁸³⁾

Platí tak, že interpreti této žánrové skupiny využívají audiovizuální tvorby především jako nástroj marketingový, nikoli jako svébytný produkt. Zpravidla se nedá hovořit o ryze komerční tvorbě, přesto i zde jsou rostoucí nároky na kvalitu. Jinak je ale z hlediska těchto interpretů patrná určitá obsahová stagnace a tendence opakovat již několikrát použitá schémata. Na druhou stranu tento žánr dal vzniknout i určité skupině interpretů, kteří postupně žánrový rámec překročili a stali se komerčně úspěšnými, jako například Tomáš Klus. I ten ale z hlediska audiovizuálního obsahu velmi často využívá prvků žánru, ovšem jeho tvorba má již jiný kontext, který popisuje účastník výzkumu O. S.:

O komerčním využití se tady lze bavit většinou pouze u několika skupin či jednotlivců. Ti ale samozřejmě více tíhnou k popu, možná už tam dokonce dávno přešli. To znamená, že kořeny sice mají ve folku, ale kategoricky již budou spadat do popu. Jiné pořádné komerční využití bych zde už nehledal.⁸⁴⁾

Současná generace alternativních interpretů se vyznačuje požadavky na určitou zasněnost, pocit klidu, často také melancholie. Mnohdy se jedná se o hudebně experimentující interprety, což se projevuje i na podobě audiovizuální tvorby, která se vyznačuje prací s hloubkou obrazu, rozostřením a používáním filtrů. Za příklad může posloužit klip interpreta Psychedelic Morning s názvem *Papirova*.⁸⁵⁾ Klip zobrazuje ženu, která bloudí anonymní městskou krajinou a parkem, kouří cigaretu a kolem ní běhá pes. Výše popisovanou atmosféru zasněnosti a melancholie dodává klipu cyklické rozostřování obrazu, studené barvy i to, že se klip odehrává v ranních mlhách.

Omezeně se v oblasti audiovizuální tvorby projevují původní písničkáři pracující například i s formou hudebního protestsongu, z těch známých jmenujme Vladimíra Mertu

82) „Pokáč — Co z tebe bude [official video]“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/JttBZlhm5kI>.

83) Rozhovor s M. N. vedl Michal Straka, 12. 10. 2020.

84) Rozhovor s O. S. vedl Michal Straka, 22. 8. 2020.

85) „Psychedelic Morning — Papirova“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/WjL9AKTEFPU>.

či Jaroslava Hutku, kteří se v podstatě omezují na záznamy živých vystoupení. Každopádně pro celou žánrovou skupinu je charakteristické, že důraz je od počátku, i nyní, kladen především na hudebníky samotné jako hlavní téma. Videoklipy tak bývají jakousi kombinací živého záznamu s případnými prostřihy do určité dějové linky.

Závěr

Cílem této studie bylo popsat českou hudební amatérskou a poloprofesionální audiovizuální tvorbu na počátku 21. století. Jde o časové období, které již není omezeno ani nedostupností techniky, ani přílišnými náklady, především ale ani nedostatkem prostředků pro medializaci. Absence těchto omezení spolu s rozšířeností internetu umožnila přístup k světovým trendům, stejně jako možnost globálně sdílet obsah. Přes zahraniční vlivy si hudební audiovizuální tvorba amatérských a poloprofesionálních interpretů v České republice zachovává dílčí autonomii, která vychází z poměrně silného propojení hudebně žánrových skupin se specifickými subkulturami, jež jsou do velké míry formovány českými kulturními specifiky. Jedním z těchto specifik je konzervatismus a tendence připomínat podobu subkultury v době, kdy pronikla do České republiky, případně v jejích počátcích. Ovšem nikoli nutně v duchu nostalgie, kterou zmiňuje kupříkladu Tomáš Jirsa v souvislosti s tím, jak skupinu Psi vojáci uchopoval hudební průmysl, posluchači a novináři (s pomocí skupiny samé).⁸⁶⁾ Ale aktivním reinterpretováním a včleňováním tradičních témat a symboliky (například účesů, oblečení, značek apod.) do současné podoby subkultury.

Současně typickým českým kulturním specifikem je tendence usilovat o dosažení světového výsledku svépomocí, alternativními cestami, a nejlépe za zlomek nákladů, což následně ovlivňuje podobu veškeré tvorby.

Sledované žánrové skupiny je možné z hlediska výzkumu kategorizovat dle motivace pro tvorbu audiovizuálního obsahu do dvou skupin. Přičemž první je ta, která obsah využívá primárně jako doplněk hudební složky. Jde o žánrové skupiny elektronická hudba, Hip-hop / R&B, Metal / HC. Interpreti těchto skupin se snaží přicházet s novým obsahem. A to i přesto, že pracují s původními tématy a motivy žánru, které dále rozvíjejí a rozšiřují o nové reinterpretace, zpravidla více či méně ovlivněné tuzemským kontextem a velmi často s tendencí tato témata posouvat do extrému. Sledují zahraniční trendy i stoupající úroveň zpracování, zejména v tvorbě interpretů žánrové skupiny Hip-hop / R&B může ale někdy výsledek působit až karikaturně.

Druhou skupinu tvoří interpreti žánrových skupin Jazz / Blues / Klasika, Pop / Rock / Punk, a World music / Ethno / Folk, pro které je audiovizuální obsah především nástrojem vlastní propagace, a proto majoritu obsahu tvoří záznamy živých vystoupení. Obsahová stránka videoklipů většiny interpretů stagnuje a je velmi obtížné v nich hledat nějaký posun. Naopak je možné sledovat tendenci vytvářet komerční produkt, který postupně jednotlivé znaky a témata charakteristická pro přidružené subkultury potlačuje, případně využívá jako pouhý vizuální doplněk za účelem oslovení určité cílové skupiny. V důsledku

86) Tomáš Jirsa, „Charting Post-Underground Nostalgia“, *Iluminace* 29, č. 3 (2017), 83.

toho vykazuje většina audiovizuální tvorby schematičnost, uniformitu a nevýraznost. Jednotlivé interprety je tak na základě audiovizuální tvorby poměrně náročné rozlišit.

Pro obě výše popsané skupiny platí, že reflektují vlivy, které proudí do České republiky ze zahraničí, to vede k celkovému zvyšování požadavků na profesionalitu a kvalitu zpracování, což účastníci výzkumu v zásadě vítají. Zároveň si nejednou posteskli, že s tím přichází komercializace, požadavek na vyšší objem produkce a následně vyprazdňování obsahu a repetitivní opakování témat, často bez vlastní přidané hodnoty. Za slabou stránku situace v České republice považují trend neustálého dohánění zahraničí bez schopnosti přijít s originálním obsahem, který by měl mezinárodní přesah.

Snad i proto výzkum k této studii, zamýšlený jako první vhled do problematiky audiovizuální tvorby současných českých amatérských a poloprofesionálních hudebních interpretů, otevřel celou řadu otázek a témat směřujících k hlubší analýze. Ve sledovaném období sice nedošlo k žádným výrazným změnám v pozici jednotlivých žánrových skupin na kulturní scéně, současně ale existuje předpoklad, že se tyto skupiny vnitřně stále více a více diverzifikují. Z hlediska zkoumání audiovizuální tvorby je tak napříště třeba zaobírat se detailněji jednou z žánrových skupin a blíže zkoumat její vnitřní strukturu, uspořádání a charakteristiky.

Bibliografie

- „Apophysis — No Words“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/UR237Z0EBNA>.
- Bittnerová, Dana – Martin Heřmanský – Petr Janeček. *Folklor atomového věku: Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti* (Praha: Národní muzeum, 2011), 103.
- Calmbach, Marc. *More than Music: Einblicke in die Jugendkultur Hardcore* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 83–88.
- Creton, Laurent. „Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje“, *Iluminace* 16, č. 3 (2004), 35–36.
- „DeSade — Sádismus ft. Lada Firch“ (Official Video, ZNK 2013), YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/XBsxi4rxHk0>.
- Havlík, Adam. „Loopholes in the Iron Curtain: Obtaining Western Music in State Socialist Czechoslovakia in the 1970s and 1980s“, in *Eastern European Popular Music in a Transnational Context: Palgrave European Film and Media Studies*, eds. Ewa Mazierska – Zsolt Györi (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 39–44.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979).
- Hesmondhalgh, David. „Subcultures, Scenes or Tribes?: None of the Above“, *Journal of Youth Studies* 8, č. 1 (2005), 21–23.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 28.
- Hrabalík, Petr. „Historie československého hudebního klipu do r. 1989“, *Česká televize*, cit. 10. 10. 2020, <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/ceskoslovensko/clanky/187-historie-ceskoslovenskeho-hudebniho-klipu-do-r-1989/>.
- Husák, Martin. „Rock Music Censorship in Czechoslovakia between 1969 and 1989“, *Popular Music and Society* 43, č. 3 (2017), 310–329.
- Jandourek, Jan. Úvod do sociologie (Praha: Portál, 2003), 180.

- Jirsa, Tomáš. „Charting Post-Underground Nostalgia“, *Illuminace* 29, č. 3 (2017), 83.
- Jirsa, Tomáš – Mathias B. Korsgaard. „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 114–115.
- Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video After MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music* (London – New York: Routledge, 2017), 16.
- Kovach, John R. – Andrew Flory. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and Its History* (New York: W. W. Norton & Company, 2006), 576.
- „Láďa Křížek a Kreyson — Stoupáš“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/4TYym7-068Y>.
- „Lájoš — TURBULENCE (HD)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/a2aTp8IxAD4>.
- Lébl, Vladimír. *Elektronická hudba* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966), 68–74.
- Luckerson, Victor. „Internet Saved the Video Star: How Music Videos Found New Life After MTV“, *Time*, 2. 4. 2013, cit. 11. 10. 2020, <https://business.time.com/2013/04/02/internet-saved-the-video-star-how-music-videos-found-new-life-after-mtv/>.
- Massacre Records, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://www.youtube.com/user/massacrerecords>.
- Moore, Ryan M. „The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal“, in *Class: The Anthology*, eds. Stanley Aronowitz – Michael Roberts (New Jersey: John Wiley & Sons, 2017), 141–142.
- Muggleton, David. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style* (Berg: Oxford, 2000), 47.
- Mundy, John H. *Popular Music On Screen: From Hollywood Musical to Music Video* (Manchester – New York: Manchester University Press, 1999), 39–51.
- Mužík, Pavel. „Hudba v životě dospívajících: pilotní sonda“, *Acta musicologica*, 2007, cit. 9. 2. 2021, <http://acta.musicologica.cz/07-02/0702s04.html>.
- Papežová, Miroslava. „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Illuminace* 32, č. 2 (2020), 7.
- „Pipes and Pints — Raise our Flag“, YouTube, cit. 20. 2. 2020, <https://youtu.be/mD1UmhbOIDc>.
- „Pokáč — Co z tebe bude [official video]“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/JttBZlhm5kI>.
- Prokeš, Josef. *Česká folková píseň v kontextu 60.–80. let 20. století* (Brno: Masarykova univerzita, 2011), 153–156.
- „Psychedelic Morning — Papirova“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/WjL9AKTEFPU>.
- Regev, Motti. *Pop-rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity* (New Jersey: John Wiley & Sons, 2013), 75–90.
- „Scream of the Lambs — Lambs“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Fzo7YEdbPE8>.
- Silverman, Carol. „Gypsy Music, Hybridity and Appropriation: Balkan Dilemmas of Postmodernity“, *Ethnologia Balkanica* 15, (2011), 18–20.
- Sláčálek, Ondřej. „České freetekno — pohyblivé prostory autonomie?“, in *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*, ed. Marta Kolářová (Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2011), 101–102.
- Smolík, Josef. *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty* (Brno: Mendelova Univerzita v Brně, 2017), 76–77.
- Smolík, Josef. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky* (Praha: Grada, 2010), 218–226.
- Štoll, Martin. „Nad archiválií a panikou v zavádění televize v Československu“, *Illuminace* 29, č. 1 (2017), 91–93.
- „THE FIALKY — Punk rock (videoklip 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/RWGI-GCnh8C4>.

- „TURBO Přestáváš snít“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/S8ZV6Ugb9Zk>.
- Urban, Ondřej. *Instrumentář elektroakustického zvuku* (Praha: Akademie múzických umění, 2007), 12–15.
- Vaněk, Jiří – Jan Jarolímek – Tereza Vogeltanzová. „Information and Communication Technologies for Regional Development in the Czech Republic — Broadband Connectivity in Rural Areas“, *AGRIS on-line Papers in Economics and Informatics* 3, č. 3 (2011), 71–72.
- Vernallis, Carol. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema* (Oxford University Press, 2013), 127–154.
- „Vertigo — Computer Child“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/Elmu3qvp88o>.
- Veselý, Karel. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále* (Praha: BigBoss, 2010), 187–198.
- Vladimír 518. „Hip hop: Život s obětí únosu“, in *Kmeny: Současné městské subkultury*, Vladimír 518 – Karel Veselý – Tomáš Souček (Praha: BigBoss, 2010), 320–326.
- Watkins, Samuel C. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement* (Boston: Beacon Press, 2005), 9–10.
- „008 — Originál (CD — Všechno je jasné — 2016)“, YouTube, cit. 30. 12. 2020, <https://youtu.be/u9G5TGXcqac>.
- „3 Trends Shaping Gen Z's Taste in Music“, *YPULSE*, 6. 11. 2019, cit. 11. 10. 2020, https://www.ypulse.com/wp-content/uploads/2019/06/3_Trends_Shaping_Gen_Zs_Taste_In_Music_06.11.2019.pdf.

Citovaná audiovizuální díla

- Computer Child* (režisér neznámý, 2013)
- Co z tebe bude* (Jakub Mahdies, 2016)
- Dáme si do bytu* (Ladislav Rychman, 1958)
- Eso* (Roman Petrenko – Tibor Szilvási, 1994)
- Jazzový zpěvák* (The Jazz Singer; Alan Crosland, 1927)
- Kristián* (Martin Frič, 1939)
- Lambs* (režisér neznámý, 2009)
- Medúza* (Martin Rek – Aleš Herman, 1992)
- No Words* (režisér neznámý, 2014)
- Originál* (Kapela 008, 2016)
- Papírova* (Michal Ploděk – Šimon Levitner – Daniel Krejčí, 2013)
- Přestáváš snít* (režisér neznámý, 1981)
- Punk Rock* (Robert Harvánek, 2016)
- Raise our flag* (Rolla Production, 2017)
- Sádismus* (Martin Liška, 2013)
- Stoupáš* (David Kočár, 2013)
- Turbulence* (Patrik Rams, Jiří Duchoslav, 2011)

Biografie

Martin Zelený je v současnosti odborným asistentem na Katedře arts managementu Fakulty Podnikohospodářské Vysoké školy ekonomické v Praze. Hlavním tématem jeho zájmu je udržitelnost a problematika sekundárních trhů převážně s kulturními statky, na nichž se jako aktivní účastník dlouhodobě pohybuje, a náměty pro svůj vědecký výzkum tak čerpá přímo z praxe. Vedle toho působí jako odborný konzultant v kultuře a hudebním průmyslu.

Michal Straka v současnosti studuje doktorské studium na Fakultě Podnikohospodářské Vysoké školy ekonomické v Praze. Hlavním tématem jeho zájmu je analýza tvorby a managementu hudebních těles zejména v populární hudbě. Jako aktivní hudebník a profesionální kameraman má do problematiky vhled a praktické zkušenosti.