Masarykova univerzita

Fakulta sociálních studií

Internet a každodenní život českých jazzmanů

Internet and Everyday Live of Czech Jazzmen

Diplomová práce

Bc. Hedvika Šolcová

Vedouci pra ce: Mgr. Jakub Macek, Ph.D.

Brno 2013

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím pramenů a literatury uvedené v bibliografii.

V Brně dne 20.5.2013

Bc. Hedvika Šolcová

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá subkulturou jazzmanů. Hlavním cílem této práce je získat informace o každodenním užívání internetu a tedy jeho role v životě muzikanta. Práce vychází z teorie subkultur, životního stylu, každodennosti, sebeprezentace a významu internetu. Práce se soustředíe budu nejen na způsob využití internetu, ale i na jeho význam pro práci jazzmana, na důvody pro jeho využití a zda-li slouží internet jako nový komunikační kanál pro udržování vazeb v komunitě. Zároveň mě zajímají bližší informace o struktuře subkultury, životní styl jazzmenů a jejich subkulturní kapitál.

Klíčová slova

Subkultura, jazz, jazzman, kulturní kapitál, subkultruní kapitál, životní styl, každodennost, internet, sebeprezentace,

Annotation

This thesis deals with the jazzmen subculture . The main objective of this paper is to obtain information about the everyday use of the Internet and thus its role in the life of a musician. This thesis is based on theories of subculture, lifestyle, everyday life, self-presentation and the importance of the Internet. The work will focus not only on the method of using the Internet, but also on its relevance to the work of the musician, the reasons for its use and whether they used the Internet as a new channel of communication to maintain ties in the community. At the same time I'm interested in more information about the structure subculture, lifestyle jazzmen and their subcultural capital.

Keyword

Subculture, jazzman, jazz, cultural capital, subcultural capital, life style, everyday life, internet, self-presentation,

Obsah

ÚVOD 7
TEORETICKÁ ČÁST 8
Subkultura (mapování konceptu) 8
Vývoj teorie subkultur 10
Subkultura a životní styl 13
Sociální stratifikace a kulturní kapitál 18
Subkulturní kapitál 26
Média a subkultura 28
komunikace online 30
Internet a každodennost 31
Každodennost a sebeprezentace 31
Sebeprezentace 31
NAVRÁTIL, Martin. Sebeprezentace online: "Hrajeme všichni divadlo" i na Facebooku?. [s.l.], 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. 32
Každodennost 38
Další studie 40
METODOLOGIE 41
Cíl výzkumu 42
Výzkumné otázky 42
Hlavní výzkumná otázka 43
Vedlejší výzkumné otázky 43
Kvalitativní výzkum 44
Zakotvený teorie 47
Jak používat odbornou literaturu dle Strauss a Corbinové (1999: 34-36).: 49
Metoda sběru dat 51
Polostrukturovaný hloubkový rozhovor 51
Výzkumný vzorek 53
Výběr vzorku 54
Charakteristika respondentů 54
Metoda analýzy dat 59
Paradigmatický model : 60
Uvádění kategorií do vzahu k centrální kategorii: 62
KDO JE TO JAZZMAN – DEFINICE 65
Složení subkultury 68
DISKUSE 73
ZÁVĚR 73
SEZNAM LITERATURY 74
VĚCNÝ a JMENNÝ REJSTŘÍK 76

Celkový počet slov: *20 716*

***Počet stran**: 74*

ÚVOD

Jazzová hudba prolíná českou a slovenskou historii již celé jedno století. Podmínky k její produkci, k získávání nahrávek a ke komunikaci mezi jejími příznivci nebyly vždy jednoduché. Tento hudební směr si prošel obdobím velké popularity i undergroundové existence. V období nedemokratického režimu odolával dokonce snaze o jeho potlačení. V současné době se jedná spíše o okrajový žánr oslovující náročnější publikum, které je na rozdíl od mnohých jiných současných publik charakteristické svým širokým věkovým rozptylem.

Diplomová práce nese název Role internetu v každodenní komunikaci mezi členy subkultury českých jazzových muzikantů. Tuto subkulturu jsem si vybrala z toho důvodu, že mohu jazzmana definovat mnohem jednodušeji než jazzového fanouška, že jazzmani tvoří v České republice velmi provázanou síť a také proto, že se mezi jejími členy pohybuji pět let. Po tu dobu jsem měla možnost sledovat některé jejich strategie v užívání internetu.

Tato subkultura je pro výzkum zajímavá také kvůli svému heterogennímu charakteru, jelikož na rozdíl od většiny hudebních subkultur, kterým výzkumníci mají tendenci věnovat zvýšenou pozornost, patří její zástupci do různých věkových kategorií. Jazzový hráči se, dle svých vlastních výpovědí, dále od sebe odlišují z pohledu hráčské úrovně, času věnovanému aktivnímu hraní a preference určitého hudebního stylu či přístupu.

Poměrně široká je i skupina jazzmanů amatérů. Proto do výzkumného vzorku řadím pouze profesionální hráče. Jejich profesionalitu posuzuji na základě svého vlastního úsudku a jejich osobního prohlášení, že se cítí být profesionálním jazzmanem a součástí této subkultury. Profesionální hráči se

v České republice sdružují především v Praze a částečně v Brně. Respondenty tedy budu volit z obou těchto destinací.
Hlavním cílem práce je ale získat informace o každodenním užívání internetu a tedy o jeho roli v životě muzikanta. V této věci jsou oblastmi mého zájmu: role internetu v každodenní komunikaci mezi členy, role internetu v získávání informací o jazzových tématech a role internetu v sebeprezentaci muzikantů. Soustředit se budu nejen na způsob využití internetu, ale i na jeho důležitost pro práci jazzmana, na důvody jeho využití a zda-li slouží internet jako nový komunikační kanál pro udržování vazeb v komunitě. Pokusím se zjistit, jestli jsou rozdíly v jeho užívání závislé na věku.
Pro dosažení stanovených cílů využiji kvalitativní výzkum, který bude proveden formou hloubkových polostrukturovaných rozhovorů, které projdou analýzou metody zakotvené teorie dle Strausse a Corbinové.

TEORETICKÁ ČÁST

Subkultura (mapování konceptu)

Pokud na pojem subkultura pohlédneme v základním rámci, jistě se shodneme, že jde o skupinu lidí, kteří spolu něco sdílí (např. problém, zájem, praxi), což je zásadním způsobem odlišuje od jiných sociálních skupin. Jak ale poznamenává Throntonová, taková definice sedí i na pojmy komunita, společnost a dokonce i kultura (1997:2). Významově nejblíže mají k sobě z výše jmenovaných subkultura a komunita. Domnívám se, že u některých jazzových hráčů mohou mít tyto dva pojmy téměř až totožný význam, není proto od věci postavit je proti sobě.
Komunita vyjadřuje spíše formu trvalejších vazeb, má tendenci být spojená s určitou lokalitou, kde klíčovou roli hraje rodina, obecně můžeme brát příbuzenství jako jeden z jejích hlavních stavebních kamenů (Thronton 1997: 2). Van Dijk tuto definici ještě rozšiřuje o popis tzv. organických komunit, které vnímá jako skupiny vázané časem, místem a přirozeným prostředím, protože závisí na fyzickém kontaktu a face to face komunikaci (2006). *„Každá komunita má*

svou vlastní strukturu a aktivity, sociální organizaci, jazyk a způsoby interakce a nakonec i svou kulturu a identitu.“ (Van Dijk, 2006: 166). V mnoha směrech je definice **subkultur** podobná. Časté sociologické vymezení užívá i Josef Smolík: *„ Termín subkultura má, který má zpravidla postihovat určité zvláštnosti souboru kulturních prvků typických pro menší, vyhraněné skupiny v rámci jednoho národa, jednoho státního útvaru, případně širšího společenství; tyto zvláštnosti dosti podstatným způsobem odlišují danou skupinu a její kulturu od ostatních skupin a jejich kultur či od „celkové“ kultury v daném prostoru (viz Petrusek a kol. 1994). V každém případě je důležitý znakem subkultury viditelné odlišení od dominantní (hegemonní, mainstreamové, majoritní) kultury“* (2010). *„Míra rozdílnosti subkultury od celé kultury, jíž je součástí, je jednak pohyblivá, jednak se může minimálně odlišovat nebo může být zcela v opozici proti celé kultruře, tzn. Kontrakutura.*“ (Smolík 2010: 30). Také jde o poukázání na normativní systém skupin menších, než je širší společnost, a kladení důrazu na *„způsob, kterým se tyto skupiny, odlišují v takových oblastech jako je jazyk, hodnoty, náboženství, strava a životní styl*“ (Yinger 1960: 627). Každá má svůj specifický způsob uvažování a chování. Jak ale uvádí Thorntonová, naproti tomu stojí například tendence studovat subkultury odděleně od rodin a vnímat je jako více pomíjivé (1997: 2). Takto označené skupiny nejsou v prvé řadě založeny na osobním kontaktu, ale spíše na sdílení jistých hodnot, v našem případě je to zájem o jazzovou hudbu a přístup k hraní jako ke způsobu obživy.

Smolík dělí definice subkultur na dva základní typy, definici substanční, která se pokouší vystihnout podstatu subkultury, a definici funkcionální, která vystihuje funkce, které subkultury plní (2010: 31). Downesova typologie subkultur člení tento pojem na dvě kategorie, kde první z nich popisuje skupiny, které se formovaly vně kontextu dominantní kultury (imigranti v kontextu hostitelské kultury) a druhá charakterizuje ty, které vznikly uvnitř dominantní kultury a jsou s ní buď ve shodě (profesní nebo věkové skupiny) nebo ve střetu (delikventní, politicky extrémistické skupiny) (Jenks 2005: 10). To znamená, že být součástí subkultury se nerovná vymezení se vůči dominantní kultuře, jak na problém nahlíželo ve svých raných studiích mnoho představitelů Chicagské školy a Birminghamského centra pro současná kulturální studia (CCCS). *„Zatímco termín subkultura popisuje skupinu a její vztah ke kulturnímu mainstreamu, termín*

komunita vyjadřuje především soubor vnitřních vztahů skupiny. Termíny tedy vyjadřují zaměření na odlišené aspekty zkoumané skupiny." (Appl 2011: 11).

Jeden z raných konceptů odpovídající současnému charakteru tohoto pojmu publikoval Tamatsu Shibutani. Naznačil, že jeho tzv. referenční skupiny můžeme chápat jako referenční či sociální svět, který není vázán k žádné zvláštní kolektivnosti či oblasti. Jedinec se tak může, at už zároveň nebo střídavě, **identifikovat** s více než jedním sociálním světem (Shibutani 1955 in Irwin 1970: 67 – Sub.reader). Subkultura totiž není pevně spjata s žádnou přesně definovanou skupinou či segmentem, ale je to spíše sociální svět, sdílená perspektiva, explicitní a sdílená kategorie nikoli pouze v rámci dané skupiny, ale v rámci široké společnosti (Irwin 1970: 67). Subkultura v soudobém pojetí vytváří prostředí, v kterém se jedinec podílí na tvorbě systému. Nenachází se v neměnném členství, ale je zatažen do procesu porovnávání, sdílení, vyjednávání a předávání kulturních vzorů. Tím se pokouší přenést kulturní komponenty do konsistentního vztahu a udržet kolem systému nastavené hranice, protože lidské přesvědčení, hodnoty a kulturní význam tvoří explicitní kategorie, které považujeme za soubor vytvářející celek – životní styl nebo soudržný sociální svět (Irwin 1970: 68).

Vývoj teorie subkultur

Velmi stručně nastíním vývoj teorie subkultur, abych mohla lépe vyjádřit jeho současnou podobu.

Pojmu subkultura se na vědecké bázi věnovala již **Chicagská škola** (od 20.let 20. stol.) a to v rámci svého studia kriminálních a deviantních členů společnosti. Jejich práce byly postaveny na empirických výzkumech více než na práci s teorií, „*na počátku 20. století spočívala její síla v tom, že její zástupci hledali přímý kontakt s lidmi, např. S jazzovými hudebníky. Nacházeli je v nočních klubech, na ulicích i v noblesních koncertních sálech*" (Smolík 2010: 59). Jak dále Smolík uvádí, výzkumníci chicagské školy se zaměřovali především na výzkum gangů a obyvatel obytných čtvrtí na okraji města výrazně zasažených kriminalitou

(gangland, deliquency-area). Za významného představitele je považován Albert Cohen (3. generace Chicagské školy), který definoval teorii delikventní subkultury, podle které: „*subkultura znamená kolektivní reakci na problémy vznikající ze sociální nerovnosti, kdy společnost není s to jedinci nabídnout uspokojivé řešení jeho situace podmíněné sociálními důvody* (srov. Cohen, 1955a; Kuchta, Válková a kol,. 2005; Smolík 2010: 64) ....“*Tyto subkulturní teorie chápou deviantní delikventní chování jako způsob řešení kulturně podímněných adaptačních problémů určitých jedinců a skupin*“ (Smolík 2010: 65).

Chicagska škola ve svých výzkumech subkultur tak vytvořila klíč a teoretický rámec, na který navazovala **Birminghamská škola**, respektive Centrum pro současná kulturální studia (CCCS) založené v roce 1964, kde můžeme poprvé za vedení Stuarta Halla hovořit o svébytné oblasti kultruálních studií (Smolík 2010: 73). Stuart Hall popsal kulturální studia jako diskurzivní formaci, tedy jako seskupení myšlenek, představ a praktik, které zajišťují aby se o určitém tématu, sociální aktivitě nebo institucionální pozici ve spolčenosti dalo mluvit (shromažďovat k nim poznatky a přiměřeně jednat) (blíže viz Barker, 2006; Daly, Wice, 1999) (Smolík 2010:73). Jejich zájem z oblasti subkultur mířil především na oblast mládeže. „*Subkultury viděli jako symoblický důsledek strukturálních problémů tříd, které se snaží řešit vytváření kolektivní a individální identity*“ (Smolík 2010: 75). Z díla aktorů je znát vliv strukturalismu a marxismu a především kořeny Antonia Gramsciho a teorie hegemonie. Výraznou osobností ve studiu subkultur je Dick Hebdige, který se zaměřil na vztah mezi masovou kulturou a existencí jednotlivých subkultur mládeže, na utváření jednotlivých subkultur a stylů. Pracoval s konceptem brikoláže, který se vztahuje k přeskupení a novému spojení původně nepropojených označujících objektů tak, aby vytvořily nový význam v neotřelém kontextu (například při nástupu módy Teddy Boys v 50. a 60. letech) (Smolík 2010: 76). Každá subkultura reprezentuje řešení specifických životních či třídních okolností, jednotlivých problémů a protikladů (Hebdige, 1979 at Smolík 2010). CCCS vnímaly subkultury mládeže jako vzdorovité vůči hegemonním institucím, zaměřili se přede-

vším na styl, módu, image a vztahu médií vzdělávacího systé mu, třídních a etnických problémů a vztahy mezi jednotlivými subkulturami (Smolík 2010:77).

Postsubkultrální teorie vzniká ve chvíli, kdy se množství kultur mládeže rapidně rozrostlo. „*Od devadesátých let 20. století až dodnes převládá vliv masových módních trendů, kdy se jedinec nemusí považovat za člena nebo součást subkultury, a chápe se pouze jako výraz módních trendů*“ (Smolík 2010:78). Být členem určité subkultury už není dlouhodobou záležitostí. Dle postsubkulturní teorie „*nelze hovořit o tradičních subkulturách, ale spíše o jednotlivých scénách, stylech, klubové kultuře, kmenech („neo-tribes“), některé subkultury tak dostávají nový obsah, vzhled, zabývají se novými tématy a rozměňují se do jednotlivých stylů (Smolík: 2010: 78).* Post-subkulturální teorie tedy vznikají za situace, kdy význam subkultur již není autentický s pojetím ze 70. let, není třídně zakotvený, hranice mezi jednotlivým subkulturami se rozvolňují, její členové se nemají potřebu vymezovat vůči majoritní spolčenosti, protože sama majoritní společnost již není jednotná (Evans1999 at Muggleton 2000: 48). Hlavní potřebou je odlišovat se. Jak uvádí Muggleton, „Style Surfing“ se stává běžnou praktikou, je možné se volně a rychle pohybovat od jednoho stylu k druhému. „*Post-subkuturální ideologie upřednostňuje individualitu nad kolektivitou a odlišnost a heterogenitu nad konformitou...velkolepý styl a požitkářský útěk do fantazie blištivé kultury se vyznačují politickou lhostejností*“ (Muggleton 2000: 49).

MODERNÍ	POSTMODERNÍ
Group identity	Fragmented identity
Stylistic homogeneity	Stylistic heterogeneity
Strong boundary mainternance	Boundary maintenance weak
Subcultural provides main identity	Multiple stylistic identities
High degree of commitment	Low degree of commitment
Membership perceived as permanent	Transient attachment expressed
Low rates of subcultural mobility	High rates of subcultural mobility
Stess on beliefs and values	Fascination with style and image
Political gesture of resistance	Apolitical sentiments

Anti-media sentiments	Positive attitude towards media
Self-perception as authentic	Celebration of the inauthentic

(Muggleton 2000: 52)

Média začala hrát ve vztahu ke subkultuře jinou roli. V popisu CCCS byl skupiny mediálně vyobrazovány jako svět odcizený, neznámý, „činnost médií považovali spíše za reakci na subkultury než jako její integrální součást, hrající důležitou roli v původu, sjednocení i prodlužování existence“ (Smolík 2010: 83). *„Došlo k výraznému opomíjení role médií, mainstreamu a populárního proudu, které mají zásadní vliv na utváření subkultur a subkuturních identit“* (Thornton 1997 a, b at Smolík 2010: 83). Tedy v postupkulturální teorii je na rozdíl od teorií CCCS role a činnost médií vnímána jako podstatná součást jejich existence, kterou samotná média mohou podporovat či dokonce sjednocovat. Subkultury mohou být vhodným tématem pro média stejně tak se mohou média podílet na spoluvytváření jednotlivých proudů (Smolík 2010: 91). Což opět souvisí s výše zmiňovanou fragmentací stylů, důrazu na styl, image, módu. Jak uvádí Smolík, často dochází ke konfuzi stylů, nebo k jakési reinkarnaci či imitaci jednotlivých stylů, dřívější přijímání kolektivínch identit má nyní individualizovaný a roztříštěný charakter (2010: 84). S tím souvisí i následující koncept, Životní styl, které je založen na sebevyjádření skrze image, hudební vkus atd.

Subkultura a životní styl

Jak jsem již citovala v předchozí kapitole, jednou z oblastí, kterou se subkultura odlišuje, je životní styl. Subkultura jej používá ke komunikaci se svým okolím - širší společností, i k rozeznání sebe samotné, dává jí viditelnou možnost vyjádřit svůj individuální smysl pro sounáležitost se skupinou. Styl můžeme chápat jako symbol nebo znak subkultury. jednotlivé subkultury se na základě stylu odlišují nejen od majoritní společnosti, ale také jedna od druhé, tedy od sebe navzájem. Jak uvádí Smolík, styl jedince „vysvobozuje“ proti stádnosti a „normalizaci“,

často šokuje většinovou společnost a v mnoha případech jde především o vymezení proti „většině“ - mainstreamu (Smolík 2010:36).

Dle Braka se skládá ze třech složek – image (volba účesu, doplňků, oblečení…), vystupování (chování, držení těla, výraz v tváři,…), společný jazyk (specifická slovní zásoba a způsob, jakým je používáná či vyslovována) (Brake 1990: 12). U subkultur mladých lidí centralizujících se kolem určitého hudebního stylu (punk, disco, hip hop, techno,…) bývají tyto znaky velmi výrazné. U subkultury jazzmanů se s přílišnou výstředností nesetkáme. Respondenti vnímají jazz jako kvalitní hudební produkci a dle toho se i oblékají a vystupují.

> *„kdykoli chodim do klubu, tak se prostě snažím, až na výjimky, když třeba nejsem nemocnej a není mi špatně, nebo když mi v tom nezabráněj nějaký okolnosti, chodit vždycky dobře oblečenej, působit profesionálním dojmem“ Jan Tengler.*

Za společnou image se dá tedy jistě považovat to, že se nesnaží vypadat nikterak výstředně. Za společný jazyk bychom mohli považovat hudební terminologii či jisté zažité výrazy pro vystupování o tom ale později.

Hebdige se svou knihou Subculture: the meaning of style výrazně ovlivnil pohled na subkultury a význam stylu v jejich životě. Hebdige definuje subkulturu skrze vymezování se vůči dominantní kultuře. Subkultura by měla reprezentovat řešení určitého problému či být v rozporu s dominantní kulturou (Hebdige 1979: 81). Tímto řešením je smysl pro styl, který charakterizuje mladé subkultury. Její členové vtisknou do vybraných prvků z každodenní mainstreamové kultury nový význam tak, aby byly asociovány se subkulturou. Tedy vloží předmětům nové významy. Tomuto procesu se říká brikoláž. Následně se na subkulturu zaměří média a kulturní průmysl, kteří ji distribuují dalším následovníkům jako životní styl.

Jak uvádí J.A. McArthur v článku Digital Subculture: A Geek Meaning of Style[1] (2009), Muggleton (2000) odporuje této Habdigově teorii, která situuje subkultury do světla konfliktu, útisku a vykořisťování, a kritizuje na ní, že studuje styl subkultur a nikoli je samostné (McArthur 2009: 60). Tedy při rozhovorech

[1] McArthur, J. A. Digital Subculture: A Geek Meaning of Style. *Journal of Communication Inquiry*, Jan2009, Vol. 33 Issue 1, p58-70, 13p

s respondenty se snažil zjistit, jak oni samy svou skupinu definují, což je cílem i této práce.

Ovšem Hebdigově pojmu brikoláž je třeba věnovat více prostoru, abychom si vysvětlili způsoby, jakými se tvoří subkulturní styly.

> *Brikoláž ukazuje na prostředky, kterými negramotné, netechnické myšlení tzv. „primitivního“ člověka reaguje na svět kolem sebe. Proces zahrnuje „konkrétní vědu“ (jako opozici k naší „civilizované“ vědě „abstraktní“), která je daleka nelogičnosti: skutečně důkladně a přesně zařazuje, klasifikuje a uspořádává do struktur podrobnosti hmotného světa v celé jejich bohatosti a dělá to prostředky „logiky“, jež nám není vlastní. Struktury “amatérsky udělané“ nebo „ukutěné“ (což jsou ad hoc reakce na okolí, potom slouží k založení homologií a analogií mezi uspořádáváním přírody a společnosti, a tím uspokojivě „vysvětlují“ svět a činí ho obyvatelným*.“ (Hawkes 1977 at Hebdige 1979:159)

Hebdige dál uvádí, že dopad strukturované improvizace brikoláže (kutilství) na teorii subkultury jako systému komunikace byl již prozkoumán a cituje Johna Clarkeho:

> *„Předmět a význam spolu vytvářejí znak a v každém kultuře se znaky opakovaně spojují do charakteristických diskurzivních formací. Když ovšem bricoleur (kutil) umístí významuplný předmět na jiné místo diskurzu s využitím stejného repertoáru znaků, nebo když jej přemístí do odlišného uzavřeného systému, vytváří se nový diskurz, sděluje se odlišná zpráva*.“ (Clarke 1976)

V tomto smyslu byly například punkovou subkulturou používány různé kusy látek, vlajek, kovu jako módní doplňky. U subkultury jazzmanů jsou podobné výstřednosti výjimečné. Co se stylu oblékání týče, setkáváme se nejčastěji s koncertním úborem v elegantním stylu ovšem většinou upraven ležérním způsobem a nebo přímo oděvem každodenního užití.

Ovšem co přesně znamená subkulturní styl pro samotné členy subkultury? Hall a kolektiv (1976) na otázku odpověděli tak, že „*vybrané předměty byly, ať už*

přirozeně nebo díky jejich adaptacím, homologické se základními tématy, zájmy, činnostmi skupinovou strukturou a kolektivním image subkultury. Byly to „předměty, které pro členy subkultury obsahovaly jejich ústřední hodnoty a odrážely je““ (Hall a kol. 1976 at Hebdige 1979: 172). Tedy, jak Hebdige navazuje, na tuto teorii se zdá být příhodným příkladem punk, u kterého existovaly homologické vztahy mezi rozřezaným oblečením, čírem, pogem a amfetaminem, pliváním, zvrazením, vzhledem fanzinů, povstaleckými pózami a „bezduchou“ hudbou a častým užíváním sprostých slov.

Mohou být ale sukultury vždy efektivně integrovány? Protože dle Hebdige objev nové subkultury vždy doprovází vlna hysterie v tisku, která je na jednu stranu plná hrůzy a zhnusení a na stranu druhou plná okouzlení a pobavení. Hebdige (1979:93) uvádí tzv dvojitou odpověď – Styl je zároveň oslavován (v módních časopisech) a zároveň vysmíván a haněn (ve článcích, který pohlížejí na subkultury jako na sociální problém). Tomuto procesu se říká rekuperace (znovuzískání) a má dvě formy: přeměnu subkultruních znaků od masově produkovaných předmětů (hudba, móda atd se stává formou zboží) a označení (nálepkování) a redefinici deviantního jednání dominantními skupinami (médii, policií, soudnictvím) (Hebdige 1979: 94). „*Jak subkultura začíná narážet na svou vlastní veřejnou, prodejní podobu, a tím, jak je její slovník (vizuální i slovní) čím dál známější, stává se stále zřetelnějším i referenční kontext, do nějž může být co nejpohodlněji zařazena*“ (Geertz 1964 at Hebdige 1979: 94). K tomuto tématu se vyjadřuje i Smolík a nazývá tuto rekuperaci antisystémovým paradoxem. „*Pro některé subkultury je typická předpojatost vůči dominantní kultuře, časté bývá i připravenost použít násilí. Antisystémovým paradoxem je ovšem situace, kdy subkultura mládeže vystupující proti majoritní společnost, tj. blíže nespecifikovanému systému, je medializovaná, podlehne komerci a stane se pouhý životním stylem, módou a de facto systém upevňuje (punk – hardcore/straight edge)*“ (Smolík 2008a at Smolík 2010: 90).

Ovšem jak již bylo řečeno výše, od 80.let začalo vznikat široké spektrum nových stylů, subkultury se začaly prolínat, přestávaly být tak vyhraněné, což vedlo k situaci, kdy jakékoli přesné definování jednotlivých druhů subkultur a odlišení jedné od druhé přestávalo být možné. Za nejvýraznější představitele

postsubkulturního přístupu můžeme označit Steva Redheada a Davida Muggletona.

Jak uvádí J.A. McArthur v článku Digital Subculture: A Geek Meaning of Style[2] (2009), Muggleton (2000) odporuje této Habdigově teorii, která situuje subkultury do světla konfliktu, útisku a vykořisťování, a kritizuje na ní, že studuje styl subkultur a nikoli je samostné (McArthur 2009: 60). Tedy při rozhovorech s respondenty se snažil zjistit, jak oni samy svou skupinu definují, což je cílem i této práce.

S pojmem životní styl výrazně pracuje ve své teorii i P. Bourdieu. Konceptualizece životního stylu podle něj představuje produkt získaných *habitů* (klasifikační schémata a sdílený systém dispozic). „*Odlišné životní styly jsou uspořádány do vzorců pomocí struktury ustavených polí životního stylu, tj. Vzorců rozdílných systémů vlastnictví, ve kterých různorodé systémy dispozic vyjadřují samy sebe*“ (Bourdieu 1984: 260). Klíčovou roli v tomto směru hraje vkus, což je „s*chopnost rozlišovat věci na základě estetických a uměleckých měřítek*“ (Ollivier, Fridman 2001), „*slouží jako jakási sociální orientace, ‘vědomí něčí pozice‘, poskytuje příslušníků určitého postavení v sociálním prostoru vodítko k sociálním pozicím nastaveným na jejich vlastnosti a směrem k praktikám nebo komoditám, z nichž příslušník dané pozice profituje*“ (Bourdieu 1984:466). Šafr uvádí, že jde o obecně manifestované preference, které představují „*praktické potvrzování nevyhnutelné rozdílnosti*“ (Bourdieu 1984: 56), které jsou součástí symbolických systémů klasifikace, jejichž obsah a struktura odráží, ale zároveň i formuje specifické sociální vztahy. Vkus neboli manifestované preference slouží jako vymezující prostředek statusového postavení (status marker), který symbolicky zahrnuje nebo vylučuje druhé. Podílí se tak na utváření sdílené identity uvnitř skupiny, souběžně jeho absence u jiných nám pomáhá identifikovat, kdo není členem skupiny (Šafr 2007: 41).

Šafr dále cituje Bourdieu definici habitu jako „objektivní vztah mezi dvěma objektivitami, umožňuje ustavit snadno pochopitelnou a nezbytnou relaci mezi praxí a situací, jejichž význam je utvářen habitem skrze kategorie vnímání a chápání, které jsou samy o sobě produkovány pozorovatelnými sociálními

[2] McArthur, J. A. Digital Subculture: A Geek Meaning of Style. *Journal of Communication Inquiry*, Jan2009, Vol. 33 Issue 1, p58-70, 13p

podmínkami“ [Bourdieu 1984: 101]. Schémata habitu představují „*primární formy klasifikace, které vděčí za svou specifickou účinnost skutečnosti, že fungují mimo úroveň vědomí a jazyka, mimo úroveň introspektivní reflexe či kontroly vůle*“ (Bourdieu 1984: 466). Jak Šafr upozorňuje, Bourdieuho východiska koncepce habitu jsou v jistém směru vágní a problematická, v čemž se shoduje s B. Lahire (2003). Rozebírá četné Bourdieuho definice a příklady, které ovšem neodpovídají klíčové definici „vzorce generujícího praxi“. „*Aby byl pojem habitus jako systém dispozic nosný, musel by podle Lahirera Bourdieu ukázat, do jaké míry a jak sociální okolí - rodina, škola, náboženství, okruh přátel a známých - přispívá k socializaci člověka. Bourdieuho definice absentují argumenty i příklady, jak probíhá přenos dispozic, pomocí vštěpování, sociální konstrukce či vtělení. Lahireovo pojetí zdůrazňuje individuum, jehož habitus je produktem mnohačetných forem sociálních procesů, které se objevují v rozdílných oblastech. Navrhuje rozlišovat mezi dispozicemi k jednání a dispozicemi k přesvědčení (mentální a diskursivní habity), které mohou mít silnou povahu (připravenost k jednání) a nebo slabou (tvrzení objevující se pouze v konverzaci a diskursech)*“ (Šafr 2007: 42).

Pokud chceme nalézt indikátory určitého životního stylu, máme dle M. Sobela (1981) brát v úvahu dvě kritéria: „prvky životního způsobu musí mít symbolickou povahu a vyjadřovat určitý modus žití, především by měly být spojeny s objektivní sociální pozicí a měly by být veřejně manifestované, tj. rozeznatelné pro okolní svět“ (Sobel 1981 at Šafr 2007: 42). Sobel považuje za ideální příklad takového ukazatele životního stylu data, která vypovídají o spotřebním chování a preferencích. Například okázalá spotřeba je dle něj „nejviditelnější“ formou behaviorálně manifestační volby, která vyjadřuje sociální pozici jedince ve společnosti.Toto východisko se blíží konceptu životního stylu jako symbolických hranic, o kterých bude řeč v následující kapitole.

Sociální stratifikace a kulturní kapitál

Tuto kapitolu nelze zahájit bez odkazu na jednu klíčovou práci zabívající se komplexním pohledem na kulturu a to především na kulturu jako životní styl různých sociálních skupin. Je řeč o knize Distinction od Pierra Bourdieuho. Ten

v tomto kontextu mluví o tzv. symbolickém kapitálu, jehož součástí je kapitál kulturní, ekonomický a sociální. Jak cituje Bayer (2007: 17): „ *Tento kapitál je prestiž, kterou skupina (spíše než individuum) získává držením určité exkluzivní a privilegované kultury (a vzdělání) a kterou strategicky používá (Bourdieu 1987).“* Z toho plyne, že kultura není nikdy homogenní, že společnost je utvářena subkulturami, paralelními kulturami, které jsou si navzájem lhostejné nebo dokonce nepřátelské, které mají ve společnosti každá jiné postavení, jinou roli. Jak Bayer dále pokračuje: „ *Vše, co říkáme a děláme, jak se oblékáme, pohybujeme, jak si upravujeme své byty a jak se chováme ve volném čase, zda a jakou posloucháme hudbu, která umělecká díla máme rádi nebo se na ně díváme, zda trávíme čas v galeriích nebo v obchodních centrech (Bourdieu mluví o obchodních domech jako o muzeích obyčejných lidí), vším tímto ukazujeme, v jakém se pohybujeme sociálním poli, kam patříme a odkud přicházíme“ (2007: 17).*

To, že ve společnosti existují různé životní styly již sociologie věděla, podstatné pro Bourdieuho práci je tvrzení, že rozdíly v kulturní percepci jsou sociálně významné, strukturované. Blíže o tom hovoří Jiří Šafr, který popisuje koncept symbolických hranic.“ ***Symbolické hranice*** *vznikají jako pojmové rozlišování sloužící ke kategorizaci objektů, lidí, jejich praktik a dokonce i času a prostoru (Lamont, Molnar 2002). Jsou to prostředky, pomocí nichž jedinci a skupiny v interakcích navzájem soupeří a dospívají ke společnému vidění světa. Mají nejčastěji podobu morálních, socioekonomických a kulturních hranic*[3]*, které rozdělují lidi do odlišných skupin, definují ďenství v nich a vytváří pocity vzájemné podobnosti. Symbolické hranice nám tedy dávají odpověď na otázku, kdo jsme „my“ a kdo jsou „oni““ (Šafr 2007: 22).* Říkáme tedy, kdo jsme, používáme k tomu kuturně předpřipravené pojmy, výrazy a ktegorie, např. S kým (se kterou skupinou) jsme si podobní nebo naopak s kým nemáme nic společného. Za typický příklad může brát označení nějakého typu umění, pro tuto práci příznačně třeba hudebního stylu, kde jedna skupina lidí jej vnímá jako projev vysoké nebo naopak nízké kultury. *„Pomocí nich lidé dosahují statusu a*

[3]Michèle Lamont rozlišuje tři linie symbolických hranic: „*Morální: vytyčené vlastnostmi jako poctivost, pra- covní etika, osobní integrita; socioekonomické: rozlišované na základě bohatství, moci a profesního úspěchu; kulturní: vystavěné na základě rozdílů ve vzdělání, zvycích, vkusu a kulturních preferencí“ (Lamont 1992 at Šafr 2007: 24)*

monopolizují si zdroje. Symbolické hranice jsou tak často používány k prosazování, udržování a odůvodňování hranic sociálních. Příkladem může být používání kulturních znaků a praktik při vymezování a reprodukci třídních rozdílů, jak je popsal ve své teorii P. Bourdieu (1984)" (Šafr 2007: 22). Někteří autoři ještě rozlišují hranice sociální, které odkazují k ekonomickým, materiálním a politickým pozicím. „Jsou to zhmotněné formy sociálních rozdílů projevující se v nerovném přístupu a distribuci zdrojů i příležitostí. Rovněž je nalezneme ve stabilních vzorcích společenského jednání při sdružování (např. manželská homogamie). Teprve tehdy, jsou-li symbolické hranice široce přijímány a sdíleny, tak se stávají hranicemi sociálními" (Šafr 2007: 23).

Podle Bourdieho jsou představitelé dominantní třídy schopní udělit rozdílům v kulturní percepci odlišná, pro ni výhodná hodnocení: „mezi „dobrým" a „vulgárním" vkusem, mezi legitimním a nelegitimním stylem (vkus se neprojevuje pouze v recepci umění, ale v celém životním způsobu). Tím se třídní rozdíly transformují do rozdílů vkusu; estetické soudy nejsou v žádném případě autonomní. Vše, co není legitimním vkusem, představuje nižší nebo dokonce nízký vkus. Co je „vkusné", rozhodují ti, kteří mají definiční moc(. Podle Bourdieuho je demokratizace kultury (a vzdělání) vlastně podvodem. Jestliže nižší společenské skupiny dosáhnou nějakého vzdělání nebo jestliže se nějaký kulturní statek stane všeobecným, tj. ztratí svoji exkluzivitu, jsou vlastně znehodnoceny a vyšší skupiny staví nové překážky, nové distance, aby obnovily hierarchii (Bourdieu, Champagne: 1997 at Bayer 2007: 17).

Vzhledem k hudebnímu tématu této práce bych ráda zmínila ještě jeden rys Bourdieuho přístupu ke kultuře a k umění zvlášť. Každá kulturní oblast je dle něj relativně samostatným polem, vytváří si své vlastní explikace a racionalizace – svyj vlasntí symbolický kapitál. V tomto smyslu zmiňuje jakési vlastní dogma, které nazývá doxa (Bourdieu 1999: 333n. At Bayer 2007: 18). „*Snažíme-li se tyto doxai – zvláště na poli kultury – kriticky analyzovat, musíme nejdříve „překonat" sebevytvářenou auru a glorifikaci, která se formuje kolem všech uměleckých artefaktů. Kvazi sakrální charakter umění a rituální přístup k němu jsou nejspíše těmi mechanismy, které díky tréninku od dětství umožňují přístup k vysoké kultuře pouze příslušníkům nejvyšší třídy* [Bourdieu 1999: 295 at Bayer 2007: 18).

V přístupu zkoumání kultury jako životního způsobu nacházíme v Bourdieho teorii termín **vysoká kultura**, s kterým výrazně pracuje. Jak uvádí Bayer (2007), určit, co konkrétně patří do vysoké a co do nízké kultury, je obtížné a závisí vždy na úhlu pozorovatele. Když například Walter Benjamin považuje operetu za formu populární kultury (Benjamin 1982: 177). souvisí toto hodnocení spíše s tím, že v ní postrádá sociálně kritický moment, který je pro něj nutnou součástí skutečného umění, méně s její estetickou (ne)kvalitou. Bayer ovšem nepovažuje toto rozdělení za podstatné pro konceptualizace diferencí, sociologické zkoumání kultury je dle něj vždy na nějakém – byť jen implicitním – diferenciáčním kritériu založeno a tento problém neřadí mezi centrální výzkumné)koly kulturních teorií. Šafr také vnímá rozlišení vysoké a nízké či masové kultury jako obtížně určitelné. Ale uvádí dva přístupy, které v tomto směru v zásadě existují: přímé definování z vlastností kulturních artefaktů a induktivní přístup odvozující vysoké a nízké z jednání konzumentů. H. Wilensky (1964) formuloval základní východiska rozlišení vysoké a masové kultury „*Vysoká kultura (highbrow culture) se vyznačuje dvěma základními vlastnostmi. Zaprvé, je určována a kontrolována kulturní elitou, která se pohybuje v rámci určité estetické či vědecké tradice. Tato elita, složená ze špičkových uznávaných osobností v oblasti vzdělávání a estetiky a uměnověd, hájí stěžejní hodnoty a standardy dané sféry a slouží umělcům jako vzor*“. Podle Bourdieuho je tak určováno experty, co je vkusné neboli společensky přijatelné. Zadruhé, na produkty vysokého umění jsou neustále uplatňována estetická měřítka, která jsou víceméně nezávislá na názorech průměrných spotřebitelů daného produktu. Vysokou kulturu tak definují umělecké stánky kulturního objektu a úzké sociální milieu, v němž vznikají referenční rámce pro hodnocení (Šafr 2007: 27). Protipólem vysoké kultury, kultura nízká (současné době se spíš setkáváme s pojmem masová) je spíš charakteristická, jak uvádí Wilensky (1964), produkty, které jsou vyrobeny pro co nejširší spotřebitelský trh. Je pro ně charakteristická standardizace produkce a masové chování při jejich spotřebovávání, příkladem mohou být v podstatě navzájem zaměnitelné tele-novely v porovnání se seriály pro specifické publikum jako např. Červený trpaslík. Tendence ke standardizaci vzniká, protože cílem je uspokojit průměrný vkus nediferencovaného publika. Vysoká míra masového chování při jejich spotřebě

spočívá v uniformitě a jednoduchých reakcích konzumentů na symboly. Zatímco vkus obyčejnosti utváří masovou kulturu, kritické standardy udržované autonomními uměleckými skupinami utváří kulturu vysokou [Wilensky 1964]. Šafr považuje za problém této typologie, že zjednodušuje kulturní kontinuum na prostý protiklad vysokého – nízkého. Naproti tomu upozorňuje na Gansovu *typologii kulturní stratifikace* [Gans 1974], která poukazuje na to, že důraz na rozdíly mezi vysokou a populární kulturou je značným zjednodušením. Gams ve své studii ukazuje, že Amerika (60. a 70. let minulého století), je složena z většího množství subkultur různého vkusu (taste cultures), vlastně životních stylů, z nichž každá má své vlastní morální a estetické standardy v umění, literatuře, hudbě, TV atd. Běžné laické rozlišení vysoká – střední – nízká kultura není podle Ganse dostačující, ukazuje, že v Americe existuje pět subkultur vkusu, které jsou dány růzností a rozpory ohledně estetických norem a hodnot, a to nejen mezi odlišnými sociálními třídami a vzdělanostními skupinami, ale také náboženskými skupinami a etniky. Poukazuje na růst významu rodu a generačních rozdílů. „*Konkrétní subkultura je dána pozicí demograficky dané sociální skupiny v sociální struktuře a rozsahem, kterým tato struktura odráží predispozice jejích nositelů (vzdělání, hodnoty). Gansova typologie kulturní stratifikace rozlišuje vysokou kulturu (high culture), vyšší a nižší střední (upper- and lower-middle cultures), a dva druhy nízké kultury (low culture). Přitom zdůrazňuje, že žádná z těchto subkultur není superiorní či naopak méněcenná*“ (Šafr 2007: 28)

I Thorntonová vychází z Bourdieuho knihy Distinction (1984) a ve svých esejích propojuje vztahy mezi vkusem a sociální strukturou. Užívá Bourdieuho koncept **kulturního kapitálu**, tedy znalosti, která je získávána prostřednictvím výchovy a vzdělávání a která přiznává sociální status (Thorntonová 1995: 9). „*Kulturní kapitál je základním pilířem rozlišovacího systému, v němž kulturní hierarchie korespondují se sociálními hierarchiemi a lidský vkus je třídním znakem. Například v Anglii byl po dlouho dobu přízvuk nebo vysokoškolské vzdělání klíčovým indikátorem kulturního kapitálu*“ (Thornton 1995: 9). Dle Petruska (1989) lze kulturní kapitál vnímat ve dvou kontextech navzájem propojených: buď jej můžeme chátpat v kulturologickém kontextu jako bázi diferenciace

vkusu, recepce uměleckých artefaktů a tvorby intelektuálních hodnot nebo v sociologickém kontextu jako diferenciační znak určité sociální vrstvy nebo třídy“ (Petrusek 1989: 208).

Bourdieu (1984) ovšem hovoří ještě o dalších typech kapitálu. Jedním z nich je kapitál ekonomický, kdy ekonomický status je významným společenským měřítkem. Jak Thorntonová dodává, vysoké příjmy a majetek často korelují s vysokou úrovní kulturního kapitálu, ovšem mohou se i odlišovat. „*Umělci a akademici mohou mít vysoký kulturní kapitál na rozdíl od toho ekonomického. Naopak tomu je například u fotbalistů nebo vysoce postavených obchodních managerů, kteří jsou bohatí v ekonomickém kapitálu a méně vlivní v kapitálu kulturním*“ (Thornton 1995: 10).

Přednosti Boudieho modelu vnímá Thorntonová především v tom, že se odprostil od vertikálního modelu sociálních struktur a umístil sociální skupiny do vysoce komplexním multi-dimenzionálního prostoru, jak je tomu na lineární škále nebo žebříčku. Bayer (2007: 17) ovšem připomíná Bourdieuho přílišný determinismus jeho teorie, především jeho striktní třídní pojetí společnosti a v neposlední řadě politickou implikaci. Jeho teoretický rámec zahrnuje ještě jednu kategorii : sociální kapitál, kde nezáleží ani tak na tom, *co* známe, jako na tom *koho* známe. Mít konexe ve formě přátelství, vztahů, tedy mít jisté významné a široké známosti je také důležitým zdrojem společenského statusu. „*Například aristokracie dávala vždy přednost sociálním kapitálu zad zbývajícími dvěma formami, proto měli tak zásadní význam privátní členské kluby* (Thornton 1995: 11).

Na Bourdieuových základech stavělo i mnoho dalších inovativních sociologů zdůrazňujících kulturní dimenzi, pro které je společné to, že „*nenahlížejí na „strukturu“ jako na něco, co má vliv na asociace a uspořádání lidí, ale spíše zdůrazňují, že právě diference v přátelských vazbách a životním stylu samy konstituují stratifikační řád. Rozvrstvení společnosti tedy vzniká v rutinních každodenních aktivitách odehrávajících se v běžných životech lidí, ve vzorcích voleb, které všichni děláme*“ [Bottero 2005: 164 at Šafr 2007: 26]. Šafr dále zmiňuje, že studium stratifikace a kulturního vkusu se rozmohlo zejména poté, co byla v roce 1992 zveřejněna vlivná Petersonova teze kulturních preferencí nazvaná „všežrouti-vyhranění“ (Omnivore-Univore). Takové post-strukturalis-

tické analýzy zkoumají, jak rozdílné vzorce spotřeby a kulturních praktik vymezují symbolické hranice mezi různými skupinami [např. Bryson 1996]. Uplatňovaný přístup k analýze tak lze souhrnně označit za „životní styl jako symbolické hranice“ [Holt 1997].

Souběžně s Bourdieuho teoretickou linií uvádí Šafr ještě evropskou větev zejména holandské sociologie, která se zaměřuje na proces mezigeneračního přenosu kulturního kapitálu, konceptualizovaného v návaznosti na Bourdieuho přístup jako kulturní distinkce a aktivity (spolu s ostatními formami kapitálu) a jako kanál mezigenerační reprodukce sociálního statusu. Mezi představitele patří např. Ganzeboom, De Graaf, Nagel, Robson. „*V obecné rovině většina těchto přístupů nabízí model sociálně distanční a sociálně interakční uvnitř vícevrstevnatého sociálního prostoru, který představuje alternativu jak konvenčnímu stratifikačnímu paradigmatu (pozice v profesní struktuře), tak i „postmodernímu“ paradigmatu, které vidí kulturní hierarchie jako rozostřené. Tento přístup je založen na myšlence, že ekonomické a sociální vztahy jsou zakořeněné navzájem [...] Rozdílné vztahy proto definují distance uvnitř sociálního prostoru, při tom se uplatňují sociální sítě, sdílený kulturní vkus a životní styly sloužící jako identifikace sociální podobnosti*“ (Bottero 2005: 147 at Šafr 2007: 27).

Ovšem jaký je efekt kulturního kapitálu? Bourdieuho definice označuje za klíčovou funkci kulturního kapitálu sociální či kulturní inkluzi nebo exkluzi (v autorově perspektivě praktikovaná vyššími třídami, které prostřednictvím kulturní distance k jiným skupinám vytvářeli kolektivní identity). Kulturní kapitál tak představuje „*institucionalizované tj. široce sdílené, vysoce postavené kulturní signály (postoje, preference, formální vědění, jednání, statky, oprávnění) používané pro sociální a kulturní exkluzi*“ [Lamont, Lareau 1988: 156). Šafr zmiňuje tři formy kulturního kapitálu podle Bourdieuho: „ *vtělený (jak se umíme pohybovat v sociálním prostoru – vkus, preference, distinkce), objektivi- zovaný (kulturní předměty hmotné povahy) a institucionalizovaný (vzdělání, zejména v podobě titulů). Dodávám, že Bourdieu používá rovněž pojem „scholastic capital“, tím má na mysli oprávnění (credentials), tj. třetí typ“ (2007: 37)*. Bourdieuho přístup hodnotí pozitivně nejen svou vysokou originalitou v teoretické rovině, ale také, že se pokoušel vtělený kulturní kapitál

empiricky měřit. Jeho přístup je dnes ale kritizován nejen skrze kladený důraz na tzv. vysokou kulturu, ale také kvůli opomíjení praktické individuální schopnosti a významu hodnot při utváření sociální identity (Šafr 2007: 37). Bourdieho koncept, z kterého je používáno odvozování míry časti na legitimní – vysoké kultuře a kulturních preferencí (což se obecně považuje za nepříme ukazatele obtížně měřitelných forem kulturního kapitálu jako např. sebeprezentace), není jediným způsobem, jak konceptualizovat kulturní kapitál. Podle DiMaggia bychom měli rozlišovat mezi kulturními zdroji napomáhajícími lidem ke společenskému úspěchu a institucionalizovanými formami kulturního kapitálu obecnější podoby, např. orientace ve vysokém umění. Šafr (2007) rozděluje kulturní kapitál na tři obecné typy dle jeho efektů pro jedince viz. Tabulka 2.1.3.

Tabulka. 2.1.3.: Typologie kulturního kapitálu z hlediska jeho funkcí

	definice	příklady indikátorů
Vysoko-kulturní (kultivační – distinktivní)	vědomá spotřeba dominantní kultury, vkus vysoké kultury	návštěva galerií, koncertů
Kognitivní (kulturní schopnosti)	kognitivní schopnosti dítěte rozvíjené rodiči při výchově	výchovné praktiky jako čtení s dětmi, výchova ke specifickým činnostem
Kompetenční (kulturní zdroje)	schopnost rozmlouvat o prestižních statcích pohyblivost v kulturní diverzitě vysoké-nízké kultury (multikulturní kapitál)	orientace ve společensky zajímavých tématech omnivorní znalost a vkus

zdroj: Šafr (2007: 38)

„1. *Vysoko-kulturní* či kultivační kulturní kapitál umožňuje kulturní a sociální inkluzi/exkluzi na základě znalosti a schopnosti ovládat symboly dominantní

kultury. Jde zejména o participaci na vysokém umění a estetické preference, ale třeba i praktiky, jako je způsob mluvy a interakce (Bourdieu).

2. *Kognitivní kulturní schopnosti* předávané rodiči svým dětem, např. čtení s dětmi podporující kognitivní jednání [De Graaf et al. 2000]. Jak poukázal B. Bernstein děti z odlišných sociálních tříd si v rodině osvojují rozdílné používání jazyka (kódy a formy řeči), a tím i schopnost verbalizovat své myšlenky. V důsledku toho jsou pak nestejně vybaveny pro úspěch ve škole. Důležitý je také význam „poznatkového zázemí" rodiny [Mareš 1999], které jsou rodiče schopni poskytnout svým dětem. Nejde jen o knihy – objektivizovaný kulturní kapitál – či samotné znalosti, ale také o věnovaný čas a emocionální podporu.

3. Kompetenční – kulturní zdroje představují praktické schopnosti podporující mobilitu a úspěch („get ahead" cultural capital) (DiMaggio 2001) ale i způsobilost komunikace při in- terakci s druhými. Jde o tzv. zásobu členských symbolů, které cirkulují v sociální síti daného člověka a vytváří jeho *emocionální energii*, která je v mikrosociologické perspektivě základem nerovností mezi lidmi)Collins 2004)" (Šafr 2007: 38)

Subkulturní kapitál

Termín subkulturní kapitál vychází k Bourdieho teorie, tedy především z jeho konceptů kulturního kapitálu, který je blíže popsán v předchozí kapitole. Kulturní kapitál je společně s ekonomických a sociálním kapitálem součástí tzv. symbolikcého kapitálu. Kulturní kapitál je předáván skrze výchovu a vždělání, je založen na základě deferenciace vkusu, intelektuálních a uměleckých hodnot a pro jistou sociální skupinu či vrstvu může hrát roli diferenčiačního znaku.

Na tomto základu staví i Thorntonová s teorií subkulturního kapitálu, který dle ní vyjadřuje rozmanitost vkusu, pro danou subkulturu je sjednocujícím prvkem a díky takovému subkulturnímu kapitálu získává jedinec jistý status v očích relevantního pozorovatele (Thornton 1997: 186).

Nyní se pro úvod vrátím k Chicagské škole a studiu deviantních subkultur. Howard Becker nabídl přesvědčivou analýzu s jiným pohledem na studium „deviantních" kultur. Věnuje se muzikantům 40' let (publikoávno v Outsiders, 1963). Jak popisuje Thorntonová, bílí jazzmani v Beckerově studii sami sebe vnímají, jako že disponují tajemným přístupem či chováním zvaným „hip" a

opovrhují ostatními lidmi, především svým publikem, které považuje za ignoratny „square“ (1995: 9). Stejně tak Ned Polsky zkoumal v polovině 60' let sociální svět beatníků z Greenwich Village a zjistil, že beatníci rozlišovali nejen mezi tím být „hip“ a „square“, ale přidali ještě třetí kategorii nazvanou „hipster“, což byl člověk, který sdílel Beatnické zaujetí do drog a jazzu, ale také byl stále schopný předvést svou „hipovost“ (Polsky 1967: 149 at Thornton 1995: 9).

Thorntonová se snažila pracovat s pojmem autenticita a vidět různá média a podniky jako nedílnou součást ověřování kulturních praktik. Komerční a populární kultura tu vnímá nejen jako neoddělitelné v paxi, ale i v teorii.

Jak sama Thorntonová uvádí, ve své knize Club Cultures se nezaměřila ani tak na synchronní interpretaci subkultur nebo textovou analýzu jejich hudby a stylů, ale spíše analýzu, která se výslovně týká kulturní změny. Nesnaží se psát o dominantní ideologii a podvratných subkulturách, ale o ideologii subkulturní, tedy ne o tom, jak se věci ve skutečnosti mají, ale o ideologiích, které splňují specifické kulturní agendy svých pozorovatelů. Zkoumá způsob, jakým se vytvářejí významy ve službě moci.

Co ale tvoří subkulturní kapitál? Jistě hraje významnou roli životní styl. Tedy na první pohled si většinou všimneme stylu oblékání, stejného hudebního vkusu, ovšem to je pouze první rámec, který zdaleka neutváří komplexní subkulturní kapitál. Styl subkultury je utvářen image, vystupováním i vyjadřováním (Thornton 1997). Být součástí subkultury ovšem vyžaduje i povědomí o jejím složení, o elitách, aktivitách, aktivních členech, subkulturním dění,... to bychom mohli přiřadit zase k sociálnímu kapitálu. Dle Appla (2011: 23) je právě kombinace těchto dvou kapitálů podstatou subkultury – tedy subkulturním kapitálem. Thorntoná v knize Club Culture uvádí, že samotní clubbeři si chrání kapitál vlastní subkultury, střeží její hranice odlišnosti od mainstreamu (Thorntonová 1995: 11). Thornotnová také poukazuje na fakt, že u klubových kultur je patrný proces převodu subkuturního kapitálu na kapitál ekonomický kdy se ze subkulturního stylu stává prodejní artikl (1997).

Média a subkultura

Ačkoli důvodem této kapitoly je zvolené téma internetu, je nutné zarámovat celé téma do kontextu masmédií obecně, tedy proto název kapitoly.

Jak jsem již zmiňovala v kapitole 2.1.1, masová média mají nesporný vliv na utváření jednotlivých stylů, ale i samotných subkultur. Hall poznamenává, že masmédia vytváří základnu, na které skupiny a třídy vytváří svou představu o životě, hodnotách a významech dalších sociálních skupin a zároveň poskytují obrazy, reprezentace a myšlenky, kolem kterých může být seřazen sociální celek složený ze všech separovaných a fragmentovaných kousků (Hebdige 1979: 86). Jak uvádí Smolík, počátky současného způsobu informování o subkulturách mládeže se objevuje už v padesátých letech 20. století, kdy v britské společnosti narůstal strach z kriminality mládeže a násilí mladistvých obecně (2010: 92). Šlo o subkultury, z kterých se časem vyprofilovali skinheads. „Již teorie Stuarta Hall upozornila na souvislost mezi mediálním informováním o subkulturách mládeže (fotbalových chuligánech, rockers) a nárůstem opatření proti tomuto typu násilí. Hall přímo hovoří o tzv. Amplifikační spirále (amplification spiral), která je výrazem toho, jak nadměrné a nepřesné informování o problému může samotný problém zhoršovat“ (Smolík 2010: 93). Taková tendence, která jistý fenomén vyobrazuje hroziněji, než ve skutečnosti, může vést až k tzv. morální panice, která vyvolává potřebu po větších opatřeních a kontrole a do celé situace interesuje více aktérů (Carnibella a kol., 1996:80; Frosdick, Marsh, 2005: 115 at Smolík 2010: 93). Hebdige to komentuje slovy, že: „*Hodnověrný obraz společenské soudržnosti je možné vytvářet jen prostřednictvím přivlastnění a fedefinice kultur odporu (např. dělnických kultur mládeže) v intencích tohoto obrazu. Tímto způsobem média neposkytují skupinám jen důležité představy o jiných skupinách, ale předávají příslušníkům dělnické třídy také „obraz“ jejich vlastních životů, jak jsou „zahrnuty“ nebo „ohraničeny“ ideologickými diskurzy, jež je obklopují a situují*“ (1979: 85).

V postsubkulturálních teoriích ovšem média zastávají roli poněkud rozdílnou, fungují jako komunikační kanál ovšem také jako kanál pro šíření názorů, stylu, hudby a ideologie a to uvnitř i vně subkultury i mezi subkulturami navzájem. Smolík v tomto směru upozorňuje na existenci tzv. zinů, což jsou úzce zaměřené plátky s kořeny v malých literárních a uměleckých časopisech

čtyřicátých a padesátých let, v disidentských samizdatových publikacích vycházejících svého času v zemích komunistického tábora. Samotný název „zine“ je zkratkou termínu fanzine (časopis pro fanoušky) a ten odvozen od slova magazine (časopis), soustředily se nejen na hudební scénu, ale i na širší společenská témata, zahraniční scénu, jejich účelem bylo sjednocovat a upevňovat scénu. *„Zinová kultura nabrala tempo v polovině osmdesátých let, kdy vznikaly v miniaturních nákladech publikace, distribuované poštou. Jejich odběrateli byli nejčastěji vydavatelé jiných zinů … nástup moderních počítačů a jednoduchost desktop publishingu urychlil proces jejich rozvoje, ...zenová revoluce se tak proměnila v divoce se rozrůstající paraliterární prostor a to i díky významným zinům“ (Daly, Wice, 1999 at Smolík 2010)* V současné době ziny ustoupily internetovému prostoru, webům a blogům, které ziny z velké části nahradily (Smolík 2010: 84). *„Poslední dobou je patrný odklon od zinů směrem k internetu, který má více výhod a poskytuje více možností komunikace: webové stránky, blogy, přehrávání videozáznamů, nejrůznější internetová fóra a chatroomy. Internet se od ostatních médií odlišuje tím, že je interaktivní, všestranný a umožňuje relativně levnou vzájemnou komunikaci velké skupiny uživatelů, tím jim umožňuje „virtuálně žít““* (Smolík 2010: 96). Zároveň není vázán na místo, tedy umožňuje uživatelům se odprostit od konkrétního fyzického místa či dokonce kultury (Bennet 2004: 64 at Smolík 2010). Hodkinson ovšem upozorňuje na to, že člověk, který hledá nebo sdílí informace, názory, postřehy, postoje, hodnoty, zážitky, emoce a td. o určité subkultuře, s ní musel již přijít do styku, tedy musel mít důvod, proč tak učinil, z čehož vyplývá, že se s ní již setkal v reálném světě (Hodkinson, 2004 at Smolík 2010: 96). Ovšem z celkového podílu médií v životě subkultur nelze vynechat mainstreamová média, která se subkulturám věnují z komerčních důvodů. Jak uvádí Smolík, často jsou subkultury mládeže představovány zcela povrchně, chybně a s předsudky, přesto především zahraniční časopisy měly vliv na utváření subkultur mládeže před rokem 1989 v Československu a i dnes se zaměřují především na hudební trendy, módu a styly. Psané slovo ztrácí svou roli, tu začíná přebírat obrazová či fotgrafická složka těchto médií a (sub)kultura se v podstatě stává zbožím(2010: 94).

komunikace online

V oblasti komunikace přes internet jsem zvolila za stěžejní přístup práci Berryho Wellmana. U tématu virtuálních komunit se věnuje pro tuto diplomovou práci důležitým tématu - on-line komunikaci, roli informace a online vztahům. A i přesto, že práce pochází z 90. let, vnímám jeho postřehy jako přínosné.

Pro označení virtuálních sociálních sítí užívá označení CSSN („computer supported social networks“), pro které je komunikace online důležitým rysem. Situace takové komunikace se značně liší. Aktéři postrádají informace z nonverbalních podnětů i nuancí v tónu a síle hlasu-jednoduše informace z osobního kontaktu, schází tu i fyzický kontext (okolní prostředí při setkání) a sociální charakteristiky (věk, pohlaví, rasa. Což ale způsobuje, že lidé získávají větší odvahu komunikovat kreativněji a uvolněně. Taková komunikace má více rovnostářskou participaci s méně centralizovaným vedením. Skupiny podporované CMC (computer mediated communication) často produkují kvalitnější nápady, zato dosažení dohody může být složitější proces z důvodu slabé koordinace.

On-line komunikace se liší i ve výměně informací. Lidé mohou snadno položit otázku, či něco okomentovat a získat i zpětnou odezvu. CSSN zvýšil možnost najít hledanou informaci či radu nebo naopak nějakou distribuovat. Zásadnějším je validita a věrohodnost takové rady. Uživatel se musí naučit rozlišovat a nacházet takové zdroje, které mohou skutečně daný problém vyřešit a zodpovědět.

Ovšem práce s informacemi je pouze jedním sociálním kapitálem probíhajícím on-line. Lidé zde nacházejí sociální podporu, přátelství i pocit sounáležitosti, i když se jedná o osoby, které se téměř neznají. Wellman rozděluje on-line vztahy do několika typů: specializované a mnohočetné, silné, slabé a stresující. Z nichž je pro nás podstatná především kapitola o silných vztazích. Wellman říká, že mnoho on-line vztahů splňuje kritéria pro tzv. siné vazby (častý, vzájemný, družný kontakt, poskytování podpory,…) (Wellman 1996: 221). Jejich výhodou je, že umožňují dlouhodobý styk bez ztráty vztahů, která často doprovází změnu bydliště (rezidenční mobilitu). Jako zajímavé shledává i zjištění, že členové komunity považují jeden druhého za své nejbližší přátele, i když se zřídka nebo

vůbec neshledávají osobně (Hiltz and Turoff 1993 in Wellman). Zároveň mají členové komunity tendenci zakládat své pocity na blízkosti sdílených zájmů než na sociálních charakteristikách jako pohlaví, věk atd. Ovšem je tu i mnoho vztahů, které neexistují čistě jen on-line. Mnoho on-line kontaktů se schází i osobně a bydlí v blízkosti jeden druhého (spolupracovníci,…). „Přítomnost CMC stačí k udržení pevné vazby mezi osobami, které se navzájem dobře znají“ (Wellman 1996: 222).

Internet a každodennost

„Rudolf Richter [2002] v návaznosti na rozčlenění Stefana Hradila rozlišuje *milieu* jakožto kulturní zázemí každodenního jednání, tj., způsob jak lidé vnímají každodennost společnosti, reagují na ni a používají ji v souladu se společnými hodnotami a postoji a *životní styly,* které představují vzorce typického každodenního jednání. Ty jsou našimi průvodci schopností rozlišovat jemné rozdílnosti v každodenním životě. Vedle toho existuje pojetí životního stylu uplatňované v marketingovém komerčním výzkumu v prismatu osobnost/hodnoty, kde je životní styl konceptualizován jako sdílené spotřební vzorce v rozsahu různých spotřebitelských kategorií [Holt 1997]. Podobně Zablocki a Kanterová definují životní styl jako sdílené hodnoty nebo vkus, které se primárně odráží ve spotřebních vzorcích [Zablocki a Kanter 1976]“ (Šafr 2007: 42).

Každodennost a sebeprezentace

Sebeprezentace

Erving Goffman v knize The Presentation of Self in Everyday Life 1956 (český překlad - Všichni hrajeme divadlo: sebeprezetnace v každodenním životě, 1999) pracuje s konceptem „dramaturgického přístupu“ a snaží se porozumět, jak se individuum chová v každodenních situacích během prezentace sebe sama před ostatními. Vykládá zde lidské chování jako hraní společenských rolí, do kterých vstupujeme každý den ať už jako člen rodiny či představitel jisté profese. Život přirovnává současně k divadlu i jevišti, jelikož všichni jsme aktéry i pozorovateli

zároveň. Místo, kde vystupujeme dle vlastních představ a sehráváme svou roli, nazývá front region - jeviště. Goffman nás ale zavadí i do prostředí, kde vystupujeme ze svých rolí, kde příliš nemoniturujeme své chování vůči společenské roli a kde můžeme být přistiženi jako nevhodně se chovající. Toto místo nazývá back region - zákulisí. Martin Navrátil ve své bakalářské práci[4] přichází s názorem, že interakce na internetu se podobá divadelnímu představení mnohem více, než ta v reálném prostředí, jelikož mohou jedinci svou roli formovat s větší mírou přípravy.

Každý z nás disponujeme různými sociálními rolemi, v kterých se chceme nějak prezentovat, nějak působit. Způsob ztvárnění se dle Goffmana pohybuje na škále mezi tzv. upřímným a cynickým postojem. Upřímný postoj se se svým výkonem zcela ztotožňuje, oproti tomu cynik disponuje ztotožněním minimálním. V průběhu času náš postoj na této škále přirozeně kolísá: „*do té míry, do jaké tato maska reprezentuje představu, jakou jsme si o sobě vytvořili – roli, kterou se pracně snažíme naplnit – je maska naším pravdivějším já, oním já, kterým bychom chtěli být. Naše představa o vlastní roli se nakonec stane druhou podstatou a nedílnou součástí naší povahy*“ (Goffman 1999: 27). Ovšem i když se jedinec přiblíží spíš k cinickému pojetí, své představení[5] předvádí takovým způsobem, aby jeho postava byla i přesto obecenstvem vnímána jako důveryhodná, tedy snaží se předvádět „v lepším světle“. **Fasádou** označuje „standardní výrazové vybavení, které jednotlivec záměrně či mimoděk užívá během svého výkonu“ (Goffman 1999: 29). Fasáda působí na výklad situace pro diváka, tedy ty, co představení pozorují. Skládá se ze dvou částí: scény a osobní fasády.

Scéna představuje objekty v porostoru, jevištní součásti výrazového vybavení (kulisy a rekvizity pro lidské činnosti hrané před, uvnitř a na této scéně), jinak řečeno prostředí, v němž se představení odehrává. Bez patřičné scény nemůže dané představení začít, jelikož scéna je statickou součástí představení.

---

4 **NAVRÁTIL, Martin. *Sebeprezentace online: "Hrajeme všichni divadlo" i na Facebooku?*. [s.l.], 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita.**

5 Slovem představení Goffman (1999) chápe veškerou činnost prováděnou při prezentování své role před pozorovatelem – divákem.

Osobní fasáda je s aktérem v nejuzším spojení. Goffman sem zahrnuje odznaky úřadu nebo hodnosti, oblečení, pohlaví, věk a rasu, velikost a vzhled, držení těla, způsob mluvy, výraz v obličeji, gestikulace,...některé z těchto nosičů jsou dané (rasa, věk,...) a v krátkém časovém úseku neměnné. Některé na druhou stranu jsou relativně přechodné (výraz v obličeji,...). Osobní fasádu tedy dále rozdělil na „vzhled“ a „způsob vystupování“. Vzhledem jedinec informuje o společenském postavení, načež způsobem vystupování odkazuje na typ interakční role, kterou hodlá zahrát. Divák očekává soulad mezi oběma prvky. „*Samozřejmě je možné, že si vzhled a způsob vystupování někdy protiřečí, jako například když účinkující, který se zdá být vyššího postavení než jeho obecenstvo, jedná nečekaně rovnostářským, důvěrným či omluvným způsobem, nebo když se účinkující oblečený do oděvu značící vysoké postavení představí jednotlivci s ještě vyšším statusem*“ (Goffman 1999: 31–32). Přirozené spojení mezi vzhledem a způsobem vystupování je očákávané i ve spojitosti se scénou, aby mohl vzniknout ideál, který je prostředke pro podnícení naší pozornosti zájmu o výjimky. Fasádu si jedinec spíše vybírá než že by ji přímo vytvářel (což může být někdy obtížné vybrat si tu správnou), „*dokonce rozdílné úlohy mohou být prezentovány zpoza stejné fasády, ovšem nemusíme vždy najít přesný soulad mezi konkrétním charakterem představení a obecnou, společnosti přizpůsobenou formou, v jaké se nám jeví*“ (Goffman 1999: 35).

S pojmém **scéna** pracuje i řada dalších autořů. Scéna je úzce spojena i s pojmem subkultura. Můžeme použít i sousloví subkulturní scéna, kterou Smolík definuje jako: „*moderní městskou formu společenského styku, ve které mají účastníci stejný zájem na trávení volného času nebo se zaměřují na stejný životní styl, ale nemusí se vzájemně znát … místo organizace je podstatné pouze čas a místo střetávání. Pokud se podíváme na chování určité skupiny, například muzikantů, nemají potřebu působit na své okolí stejně na jakékoli scéně. V obchodně nebo doma se chovají jinak než v klubu, tedy jejich Goffmanovým jevištěm je jeviště skutečné, tam mají potřebu uplatňovat své schopnost a předvést se v nejlepším světle. Důležitou vlastností života mladých lidí ve scénách je, že většina z nich patří do několika scén současně, což je i fakt, který upozorňuje na prostupnost hranic mezi jednotlivými scénami, resp.*

životními styly“ (Androvičová 2007 at Smolík 2010: 37). Irwin (1970 at Smolík 2010: 37) zase upozorňuje na to, že pojem scéna je metaforou, která se vyskytuje i v současném lidovém užívání, jako například ve frázích: „být u toho/ být na scéně“ nebo to jde mimo mě/ to není moje scéna - tyto metafory odkazují k životnímu stylu, který je mezi zainteresovanými a nezainteresovanými na této scéně dobře znám. *„V první frázi „být u toho“ má scéna obvykle přesné umístění a její existence je přechodná. Jedná se o nějakou událost, která se děje v konkrétním čase a na konkrétním místě. Ve druhé frázi pak odkazuje k trvalejšímu životnímu stylu“ (Smolík 2007: 38).* Oba způsoby užití mají společné tři konotace:

1. životní styl je uznáván jako explicitní a sdílená kategorie. Jinými slovy, konkrétní scéna je v širokém povědomí nějakého poměrně rozsáhlého segmentu obyvatelstva.
2. Jelikož existuje vždy více než jedna scéna, každý člověk si může vybrat z řady rozmanitých subkultur – životních stylů.
3. Účast každého v nějaké scéně je potenciálně nezávazná a může se měnit (Smolík 2007).

Účinkující mají dále také tendenci představovat svému publiku **idealizovaný dojem**. „Když jednotlivec předstoupí před ostatní, jeho představení bude zahrnovat společností oficiálně přijímané hodnoty dokonce víc než jeho celkové chování... můžeme tedy na něj pohlížet jako na obřad – jako na expresivní oživení a opětovné potvrzení morálních hodnot společnosti“ (Goffman 1999: 40). Bohatě idealizované představy fungují ve většině společností ohledně vyšších vrstev. Goffman toto téma dává do souvislosti s literaturou o společenské mobilitě. „ *Zdá se, že ve většině společností funguje významý či obecný systém stratifikace a že ve většině rozvrstvených společností existuje idealizace vyšší vrstvy a lidé níže postavení velice touží vyšvihnout se do vyšší vrstvy“ (Goffman 1999: 41).* Vzestupná mobilita zahrnuje předvádění vlastích představení a že úsilí společensky neklesnout se projevuje jako oběť zachování fasády. (Někteří z mých respondentů například uvedli, že mladí hráči mají často tendenci se na gigu předvádět. Soupeří na pódiu se svými spoluhráči, kdo z nich dá lepší sólo, kdo z nich je lepší jazzman. Nebo že někteří odmítají hrát

komerční vystoupení například v obchodních centrech, ačkoli jsou dobře placená). Může ovšem dojít i k tzv. negativní idealizace, která může být strategickým nástrojem pro zachování jesté fasády (Goffman uvádí příklad Italské rodiny pobírající dávky, která se před komisařkou snažila vystupovat zbýdačeněji, než tomu ve skutečnosti bylo).

To souvisí i dalším modelem chování nazvané „**tajná spotřeba**“. „*Má-li jednotlive během svého představení vyjádřit ideální normy, musí se vzdát určité činnosti a nebo ji skrýt, pokud těmto normám neodpovídá*“ (Goffman 1999: 45). Pokud je pro jednotlivce určité chování uspokojující, ačkoli je v rozporu s normamy, často se setkáváme s tím, že si jej užívá v tajnosti[6]. Takovému jednání Goffman říká „**falešná fasáda**“. Jedinci, kteří předkládají falešnou fasádu, utvářejí rozpor mezi jimi pěstovaným zevnějškem a realitou. Takoví aktéři se vystavují nebezpečí, že během jejich představení dojde k události, „která je nachytá a budou si v ní vážně protiřečit tomu, k čemu se otevřeně hlásí, čímž si způsobí okamžité ponížení a někdy i trvalou ztrátu pověsti“ (Goffman 1999: 59). Je také rozdíl, do jaké falešné role se jedinec stylizuje. Je rozdíl, zda se jedná o roli ve společnosti váženou (lékař, kněz, policista) nebo lhostejnou (bezdomovec, nekvalifikovaný dělník). „Když se prokáže, že jsme jednali s účinkujícím, jehož skutečné postavení jje vyšší, než nám naznačoval, existuje zde dobrý křesťanský precedens, na jehož základě reagujeme spíš udiveně a rozmrzele než nepřátelsky[7]“ (Goffman 1999: 60). Existují i případy, kdy společenské postavení není jasně vymezeno a nepodléhá oficiálnímu schválení, tedy podstupované riziko není vysoké a aktérovi tak po odhalení nehrozí nic než posměch. Tedy velikost rizika se liší dle typu lidské činnosti, lidského postavení, zda-li činnost podléhá řádu či nikoli,... Ať už se aktér rozhodne sdělovat pravdu či lež, „*oba si musí dát pozor, aby svůj výkon oživili vhodnými výrazy, vyloučili z něj výrazy, které by mohly předkládaný dojem zdiskreditovat, a dát si pozor, aby si obecenstvo z jejich výkonu nevyvodilo nezamýšlené závěry“ (Goffman 1999: 66).* To vede k zamyšlení, zda-li členové subkultur například hovoří slengem z toho důvodu, aby se odlišili od ostatní

[6]Goffman jako příklad uvádí ženy ze střední třídy, které na stolku v obývacím pokoji nechávali ležet výtisky respektovaných novin, ale v ložnici si schovávali knížku z červené knohovny (1999: 45).
[7]Například v pohádkách se často setkáváme s případem, kdy chuďas je ve skutečnosti přestrojený princ, či zločinec se lstivě vydává za krále a podobně.

společnosti a zároveň i z výše zmíněného důvodu, tedy aby subkulturou byly považováni za její součástí a nedošlo tak k mylným závěrům ze strany publika.

Své publikum je možno ale také udržovat v **mistifikaci,** čehož lze docílit držením společenského odstupu, omezením kontaktu si budujeme u obecenstva prostor pro vytvoření respektu. Do jaké míry může člověk klamat ostatní falečnou představou sebe sama, je otázkou mnoha okolností. Pro udržení určitých společenských rolí je odstup nutností. Goffman uvádí jako příklad kapitána lodi, který nikdy nestoluje s ostatními důstojníky, udržuje si odstup, aby zabránil důvěrnostem a udržel si tak auru nedotknutelné osobnosti. Při omezení kontaktu platí, že „ *kontrola vnímaného je současné kontrolou kontakut a ohraničení a regulace předváděného je ohraničním a regulací tohoto kontaktu. Je zde souvislost mezi inforamčními a rituálními vztahy. Nedostatečná regulace informací určených obecenstvu představuje možné narušení zamýšleného výkladu situace, nedostatečná regulace kontaktu představuje možné rituální poskvrnění účinkujícího*“ (Goffman 1999: 66). Účinkující si ponechává pro sebe pouze ty záležitosti, které by ho při odhalení přivedli do trapné situace a snížili by mu výši úcty. Obecenstvo má tendenci za neznámým tušit tajemnou moc nebo záhadu, zatímco účinkující si je vědom, že jeho tajemství je banální. Mnoho lidových příhod svědčí o tom, že oním tajemstvím je často to, že vlastně žádné tajemství neexistuje. Problém je, jak to utajit před obecenstvem (Goffman 1999: 69).

Goffman kromě pojmů scéna a fasáda rozděluje prostor našeho představení ještě na regiony. **„Region** je možné definovat jako místo do určitého stupně ohraničené bariérami vnímání. Regiony se mezi sebou liší stupněm ohraničenosti a dělí se též podle komunikačních prostředků, v nichž se bariéry vnímání vyskytují“ (Goffman 1999: 108). Rozlišuje termíny „**přední region**“, kterým označuje místa, kde představení probíhá (pevné znakové vybavení takového místa označuje scénou, viz.výše). Goffman upozorňuje na to, že je třeba se uvědomit, že některé aspekty představení jako by nebyly hrány pro obecenstvo, ale pro tento přední region (1999: 108). **Zadní region** neboli zákulisí definuje jako místo vztahující se ke konkrétnímu představení, kde je dojem vyvolávaný výkonem vědomě coby ralita popírán (Goffman 1999: 113).

Přední region, můžeme jej nazvat jevištěm, je místo, kde probýhá samotný výkon. Zde se nezkouší, hraje se. Zde jedinec odehrává vlastní roli a v tuto chvíli má kontrolu nad publikem. Výkon jednotlivce v předním regionu Goffman vnímá jako úsilí vzbudit dojem, že jeho činnost v regionu zachovává a splňuje určité normy, které spadají do dvou širokých uskupení. „*Jedno se týká způsobu, jakým se účinkující chová k obecenstvu, s nímž hovoří nebo s nímž místo hovoru gestikuluje. Tyto normy se někdy označují jako záležitost zdvořilosti. Druhá skupina norem se týká způsobu chování účinkujícího, který se nachází v dohledu či doslechu obecenstva, s nímž ale nutně nemusí hovořit" (Goffman 1999: 109).* Pro tuto druhou skupinu norem užívá termín „konvence", které dělí na morální a instrumentální. Morální požadavky chápe jako samoúčelné a dle všeho odkazují na pravidla týkající se nezasahování do činnosti druhých, neobtěžování druhých,... Instrumentální požadavky na druhou stranu samoúčelné nejsou a dle všeho odkazují na povinnost, jaké může zaměstnavatel vyžadovat od zaměstnanců (Goffman 1999: 109). Tu část osobní fasády, kterou označil jako „způsob vystupování", vnímá jako významnou ve vztahu ke zdvořilosti, a že část nazvaná „vzhled" bude významná ve vztahu ke konvenci. Také si všímá toho, že „*pokud konvenční chování nabude formy prokazování úcty scéně a regionu, v němž se člověk nachází, může být toto prokazování úcty samozřejmě motivováno touhou zapůsobit na obecenstvo příznivým dojmem, vyhnout se sankcím a podobně*" (Goffman 1999: 110).

Zadní region má mnoho charakteristických funkcí. Právě zde se mohou pečlivě konstruovat schopnosti sdělit představením něco mimo dojem, jímž působí; zde jsou otevřeně vytvářeny iluze a zdání (Goffman 1999: 113). „Zde ‚mohou být kulisy a předměty osobní fasády skladovány v jakési kompaktním balení celého repertoáru činů a postav. Zde mohou být ukryty různé stupně obřadného vybavení, jako jsou alkoholikcé nápoje nebo oblečení, tak aby obecenstvo nevidělo, jak se s nimi nakládá, a nemohlo si to porovna s tím, jak se s nimi nakládat mohlo... Zde se mohou upravovat kostými a další součásti soobní fasády a lze zde kontrolovat, zda na nich nejsou nějaké závady[8]" (Goffman

[8] Jako příklad zadního regionu Goffman uvádí chování žen v soukromí a před mužem od Simone de Beauvoirové. „Při konfrontaci s mužem žena vždy něco hraje; lže, když předstírá, že přijímá své postavení nepodstatné polovičky, lže, když mu prostřednictvím imitování, kostýmů a naučených frází představuje imaginární postavu. Tato teatrálnost vyžaduje neustálé napětí; když je se svým manželem nebo milencem, každá žena si více či méně uvědomuje „nejsem sama sebou": svět mužu je hruby, má nabroušené hrany, hlasy příliš zvučné, světla píliš ostrá, kontakty drsné. S ostatními ženami se žena ocitá

1999: 113). V zákulisí účinkující vystupují ze své role, tento prostor je pro obecenstvo uzavřen.

Každodennost

Termín každodennost dle Šafra (2007) zahrnuje takové lidské aktivity, které vnímáme jako pravidelně se opakující, běžné a samozřejmé. Odehrávají se jak na poli domova, tak i pracovišti. Jsou základem sociální reprodukce individua, malých sociálních skupin i celkové společnosti. Pojem každodennost je ovšem je obtížně vymezitelný. Její otázce se věnuje mnoho autorů, kteří na dané téma nahlížejí z různých perspektiv. Volek (1999) zmiňuje tři základní pohledy: skeptická verze zahrnuje představitele Frankfurtské školy (Adorno, Lukács, Marcuse,…) a zároveň sem patří i Henri Lefébvre a Erving Goffman. Do optimistické verze řadí teorie běžné či populární kultury, jmenovitě koncepty Johna Fiskeho a Michela De Certeau. Třetí perspektivou objektově relační teorie upozorňující na paradoxní povahu každodennosti, jak zachycuje Donald Winnicott (Šafr 2007).

Marie Bakardjieva se ve své práci I*nternet in everyday life* zaměřila na výzkum uživatelů internetu v jejich domácím prostředí a vytvořila 4 základní témata vyplývající z jejího výzkumu:

1) „„Stát se domácím uživatelem internetu“ znamená vytvářet si domácí internetové připojení jako síť technických, sociálních a kognitivních elementů a vztahů.

2) „Umístění virtuálního“ odkazuje na objev uživatele, že specifické dostupnosti této technologie z ní dělají efektivní nástroj k řešení jeho/jejích zvláštních socio-biographické situace, a na vznik užitých žánrů.

3) „Vytváření místnosti pro internet“ je míněno jako integrování média do prostoru, aktivit, interakcí a hodnotových systémů rodiny a domova.

4) „Virtuální soudržnost“ zabývající se sítěmi vztahů přesahujících domov, které jsou tkané a udržované za pomoci nového média. Bakardjieva (2005: 80).“

---

za scénou; brousí si zbraně, ale ne v boji; dává si dohromady kostým, připravuje si líčdla, podrobně plánuje taktický postup; loudá se v županu a pantoflíčkách portálem, než vstoupí na scénu,...“ (Goffman 1999: 114).

Z těchto témat bych se chtěla zaměřit především na čtvrtý bod, tedy tzv. virtuální soudržnost, který propojuje jak téma každodennosti, tak téma komunitní komunikace na internetu. Dle Bakardjievy vyvstávají dva modely definující sociální charakter internetu. Prvním z nich je model spotřeby, v kterém má internet roli platformy, z které mohou uživatelé konzumovat neomezené množství dat do ní vložené, vyhledávat služby, zboží,… Jinak řečeno internet se stal jakýmsi globálním elektronickým obchodním centrem. Druhý model je označen jako komunitní, jehož kořeny můžeme najít již u ARPANETu, kde se služby vytvořené za čistě pracovním účelem staly populárním způsobem komunitní komunikace. Konkrétně mám namysli e-maily, různé typy chatů,… Internet se tedy stal platformou pro virtuální komunikaci lidí, kteří nemusí být spojeni vazbamy reálných komunit nebo kteří na základě reálných vazeb udržují vztahy na delší vzdálenost.

Většina současných studií dělala chybu v tom, že se snažila oddělit virtuální život od reálného. Jak uvádí Bakardjieva, základem úspěšného výzkumu je třeba brát v potaz, jak je interakce přes internet spojena s dalšími aspekty života, jelikož se jedná pouze o jeden způsob lidské interakce, propojené se zkušenostmi z každodenního života.

Beáta Vargová[9] ve své diplomové práci přichází s domněnkou, že i facebook můžeme vnímat jako televizi, tedy jako technologii, která okupuje domácí prostor a čas. Silverstone ve svém konceptu pracuje především s televizí v rámci domácího prostoru. S podobným přístupem se setkáváme i u Marie Bakardjievy, která se v otázce každodenního života jako jediná ze mnou zmiňovaných autorů věnuje přímo internetu. I ona si vybrala jako svůj cíl médium a s ním spojené změny především v domácnosti. Zkoumá, jakým způsobem lidé technologii užívají (stejně jako Silverstone) až na ten rozdíl, že internet nám dává širší pole působnosti. Uživatel internetu nejen obsahy konzumuje, ale i vytváří. Proto se ve své práci snaží porozumět vztahu mezi technologií a uživatelem a následně i technologií a každodenním životem.

[9] VARGOVÁ, Beáta. *Facebook a každodenný život partnerských dvojíc*. [s.l.], 2011. 212 s. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

Další studie

Sebeprezentaci, subkulturám či internetovým médiích se věnují práce například Martina Navrátila, Tomáše Fridricha a Filipa Appla. Navrátil na základě konceptu Goffmanova dramaturgického přístupu popisuje facebook jaké médium užívané ke každodenní sebeprezentaci . Jako „scénu“ označuje profilovou stránku, která je částečně zaranžovatelná, jako „způsob vystupování“ je užívána výhradně psaná forma, informace, které o sobě do profilu jedinec vyplní, tvoří „osobní fasádu“, přátelé, s kterými je v kontaktu a v určitém virtuálním vztahu jsou jeho publikem (Navrátil 2010: 15). „*Vysoká část sociální interakce, kterou uživatel v online prostředí sociální sítě Facebook způsobí, je pozorovatelná a hodnotitelná obecenstvem, respektive „přáteli“ na jeho „zdi“* “ (Navrátil 2010: 17). Jedinec, který je aktérem online inscenace, se fyzicky nachází buď za počítačem nebo osobním mobilem s připojením k internetu. Ať je tato lokalita kdekoli, právě tam se nachází „zadní region“. Jedinci tak spolu mohou komunikovat, skrytě od jejich profilů v rámci „týmů“ a nikdo z obecentstva do zákulisní komunikace nevidí (Navrátil 2010: 17). Prostředí Facebooku Navrátil hodnotí jako vhodné pro idealizaci vlastního představení, vytvoření online identity. Tato identita zůstává na scéně, i když jedinec opustí zákulisí. Zároveň ale tento způsob jednání umožňuje trvalou přítomnou v „zadním regionu“, kde je doba přípravy na jakoukoli interakci neomezeně dlouhá, což nám offline představení nikdy nenabídne.

Dramaturgický přístup je stěžejním konceptem i pro Fridrichovu práci, která si dala za cíl odhalit komponenty, z nichž se sebeprezentace na Facebooku skládá a strukturu, v níž jsou zaseazeny. Fridrich zde pracuje s Goffmanovým přístupem, kdy obecenstvo při představení není přítomno. Nejdůležitějším prvkem sebeprezentace na Facebooku považuje fotografii, která společně se jménem vytváří první dojem. Veškerá aktivita je dle Fridricha zaznamenána na zdi uživatele. Narozdíl od reálného života hodnotí scénu na Facebooku jako fragmentarizovanou. Ani uživatelova zeď ani příspěvky přátel na hlavní straně nejsou ucelené. Fridrich popisuje uživatele Facebook spíš jako diváka než jako aktéra. Vnímá jej jako jeviště s mnoha herci a pouze jedním divákem. A ačkoli je divák sám za svým monitorem, zároveň je součástí či členem různých obecenstev sledujících různé herce (zřejmě je tím myšleno, že každé

individuální složení Facebookových přátel jednotlivých individuí vlastně vytváří propojenou síť, kdy každý seznam přátel jednotlivých aktérů je zároveň i publikem daného aktéra – v čemž si Fridrich protiřečí ve srovnání s jeho hledištěm o jednom divákovi).

Filip Appl se jako jediný z této vybrané trojice nezaměřuje pouze na Facebook, ale na roli internetu obecně. Internet se od ostatních médií odlišuje tím, že je „ interaktivní, všestranný a umožňuje relativně levnou vzájemnou komunikaci velké skupiny uživatelů, tím jim umožňuje „virtuálně žít“ (Smolík 2010 at Appl 2012: 29). Cituje Benneta, který hovoří o kanálu „*translokální a transtemporální komunikace“* (2004: 64), tzn. internet je pro něj „*komplexním nástrojem, sociálním fenoménem, který umožňuje rozsáhlou, rychlou a efektivní výměnu informací bez ohledu na fyzickou vzdálenost komunikujících. Uživatelé internetu tak mají šanci oprostit se od socioekonomických a kulturních omezení, ale i od sepětí s konkrétním místem či konkrétní kulturou“ (Bennet 2004 at* Appl 2012: 29). Cituje McArthura (2009), který popisuje internet jako dostupný a uživatelsky přívětivý prostor, ve kterém se mohou subkultury formovat, setkávat a interagovat (Appl 2012: 29). Ovšem uvědomuje si, že internet je pouze platforrmou, kde se prolínají různé styly, vkusy,...že je jen další dimenzi, kde se mohou subkultury scházet, ale je to stále jen médium posilující tradiční model silné sounáležitosti subkultur (Hodkinson 2003 at Appl 2012).

METODOLOGIE

> *„Podstatou objevu není vidět něco jako první, ale stanovit pevná spojení mezi tím, co již je známo a tím, co doposud není“ (Selye 1956: 6 at Strauss, Corbinová 1999: 29).*

> *„Protože mnoho analytických technik používaných při tvorbě teoretické citlivosti má v podstatě tvořivý a imaginativní charakter, je nutné udržovat rovnováhu mezi tím, co vytvořil badatel a realitou. Toho dosáhnete (a) tázáním se „O co to jde?“; (b) udržováním skeptického postoje vůči*

jakýmkoliv kategoriím a hypotézám, které byly přeneseny nebo vznikly v počátcích výzkumu a jejich neustálým ověřováním konfrontací s údaji; a © tím, že při shromažďování a analýze údajů budete postupovat přesně podle postupů vyložených v této knize. Dobrá věda (dobrá teorie) je výsledkem souhry tvořivosti a nacvičených dovedností" (Strauss a Corbinová 1999: 31).

V této kapitole představím cíl a výzkumné otázky práce, metodologická východiska, výzkumný vzorek, postup sběru dat a způsob jejich analýzy.

Téma hudebních subkultur je probádáno výzkumníky kulturálních studií již mnohokrát. Ani mnou zvolená subkultura jazzmanů není „horkou novinkou" na poli hudební tvorby. Ovšem je to subkultura, která má specifické vlastnosti a v jistých charakteristikách se liší od většiny subkultur v dnešní době zkoumaných.

Cíl výzkumu

Hlavním cílem této práce je získat informace o každodenním užívání internetu a tedy jeho role v životě muzikanta. V této věci jsou oblastmi mého zájmu: role internetu v každodenní komunikaci mezi členy, role internetu v získávání informací o jazzových tématech a role internetu v sebeprezentaci muzikantů. Soustředit se budu nejen na způsob využití internetu, ale i na jeho význam pro práci jazzmana, na důvody pro jeho využití a zda-li slouží internet jako nový komunikační kanál pro udržování vazeb v komunitě. Zároveň mě zajímají bližší informace o struktuře subkultury, životní styl jazzmenů a jejich subkulturní kapitál. Pokusím se zjistit, jestli jsou rozdíly v užívání internetu závislé na věku či jiném atributu a na základě rozhovorů identifikovat strategie, které při užívání internetu respondenti užívají.

Výzkumné otázky

Při volbě výzkumné otázky jsem se řídila přístupem Strausse a Corbinové, kteří zastávají názor, že způsob, jakým si badatel klade výzkumnou otázku, je velmi důležitý, protože do značné míry určuje volbu výzkumné metody … výzkumná otázka by měla určovat užitou metodu (Strauss a Corbinová 1999: 23). Dále dodávají, že výzkumná otázka by měla být přizpůsobivá, tak aby nám ponechala dostatek volnosti k pečlivému prozkoumání jevu (Strauss a Corbinová 1999: 24).
Výzkumnou otázkou dle výzkumu podle zakotvené teorie rozumíme „*výrok, který identifikuje zkoumaný jev. Tento výrok říká, na co přesně se chceme zaměřit a co chceme o daném předmětu vědět. U zakotvené teorie se otázky často orientují na dění a průběh*“ (Strauss a Corbinová 1999: 24).

Hlavní výzkumná otázka

Jakým způsobem využívá subkultura jazzmenů internet při každodenní komunikaci?

Toto je základní obecná otázka, pro jejíž zodpovězení je nutné stanovit otázky vedlejší.

Vedlejší výzkumné otázky

Jakým způsobem používají členové komunity internet ke každodenní sebeprezentaci vůči svému publiku i sobě navzájem?

Lidské chování můžeme skrze koncept Ervinga Goffmana vnímat jako hraní společenských rolí, do kterých každý den vstupujeme. Pomocí odpovědi na tuto otázku se dozvíme, jak muzikanti využívají internet při své sebeprezentaci před publikem i ostatními členy subkultury.

Jaký je význam internetu při každodenní komunikaci mezi členy subkultury?

Tato otázka se ptá na situace, v kterých je internet preferován nad jinými komunikačními prostředky. Cílem je zjistit okolnosti vedoucí ke komunikace přes internet, postoje respondentů ke komunikaci online a zda-li internet funguje spíš jako kanál pro udržování offline vztahů, jak tvrdí Bennett a Robards.

Jakou roli sehrává internet k získávání informací o jazzu a tématech s ním spojených?

Subkultura jazzmenů má široké věkové zastoupení, tedy někteří její představitelé vyrůstali v době absence digitálních médií a tedy používali jiné strategie k získávání informací (not, nahrávek, hudební teorie, programy klubů, …). Zajímá mě, jakým způsobem se proměnily způsoby získávání informací pro zástupce různých věkových kategorií.

Jak sami členové vymezují či charakterizují svou subkulturu a její vývoj? Jakou má z jejich pohledu internet v tomto vývoji roli?

Ačkoli je tématem této práce subkultura, předpokládám, že respondenti zodpovídají otázky o jejím charakteru na základě svých názorů a zkušeností, které získali z osobního kontaktu. Proto si dovoluji tvrdit, že v tomto případě je možno otázku zarámovat do teoretického rámce komunit, konkrétně hybridních komunit Jakuba Macka. Ten dělí hybridní komunity na Virtuální a organické, ohraničené a neohraničené, veřejné a soukromé, silnovazebné a slabovazebné. Což jsou rámce, skrz které bych subkulturu jazzmanů chtěla vymezit.

Kvalitativní výzkum

Ještě před stanovením cílů práce jsem musela zvolit, v kterém metodologickém paradigmatu je třeba empirii, vzhledem k povaze tématu, vézt. Kvalitativní výzkum odpovídá těmto potřebám, jelikož chci získat data hlubšího charakteru. Je třeba odhalit chování, postoje a motivace respondentů a získat o daném jevu detailní informace pro tvorbu celistvého obrazu. Subkultura soudobých

jazzmanů je skupinou unikající pozornosti výzkumníků. Většina textů věnujících se subkulturám se zaměřuje na tzv. youth culture (kulturu mladých), jelikož právě teenageři nejčastěji adoptují nové modely chování, technologie, styly,… Na druhou stranu existují studie o starších věkových skupinách, které zkoumají jejich míru domestikace nové technologie. Studie o českých jazzmenech je ojedinělá v tom, že se zabývá věkově heterogenní skupinou, v jejímž středu se potkávají a někdy spolu i spolupracují zástupci různých věkových skupin, které se navzájem mohou ovlivňovat co se přístupu k novým technologiím týče. Jelikož se jedná o jev dostatečně neprobádaný, je třeba zvolit výzkum, který pomůže objasnit,: *„jak se lidé v daném prostředí a situaci dobírají pochopení toho, co se děje, proč jednají určitým způsobem a jak organizují své všednodenní aktivity a interakce“* (Hendl 2005: 52). Obecným cílem kvantitativního výzkumu je získat data, z kterých se následně vyvodí či rozšíří teorie, jejíž pravdivost bude dále ověřitelná kvantitativním způsobem (Disman 2006). *„Filozofickým principem (kvalitativního přístupu), který je v základech tohoto pojetí, je prezentovat věrný popis, přičemž údaje nejsou ovlivňovány badatelovými tendencemi ani jeho přítomností. V této perspektivě je badatelovým úkolem naslouchat a sdělovat … „ (Strauss a Corbin 1999: 13).*

Literatura odborná i neodborná hraje v zakotvené teorii velice důležitou roli. Práce s ní má určitá specifika a své místo. Nejdříve výzkumník používá literaturu, aby určil předchozí výzkumy a zmapoval koncepty a odhalil mezery ve výzkumech v dané oblasti (Strauss a Corbinová 1999: 33). „… když začnete se seznamem již určených proměnných (kategorií), mohou – a je velmi pravděpodobné, že budou – stát v cestě objevu. Ve výzkumech podle zakotvené teorie také chceme vysvětlit jev v rámci teoretické konstrukce, která vzniká během samotného výzkumu. Nechceme se tedy omezovat tím, že bychom se museli držet nějaké dříve vytvořené teorie, která může, ale nemusí platit pro námi zkoumanou oblast“ (Strauss a Corbinová 1999: 33). Pokud si do výzkumu s sebou neseme jisté předpoklady, je třeba si je uvědomit a zjistit, jak ovlivňují samotnou analýzu.

„Pokud po dokončení výzkumu zjistíte, že vámi vytvořená teorie má nějaký vztah k nějaké již dříve vytvořené teorii, pak může tu svou použít k rozšíření té

staré. Je důležité pochopit, že jak se vaše teorie vyvíjí, můžete do ní včleňovat zdánlivě relevantní prvky předchozích teorií.“ (Strauss a Corbinová 1999: 33).

Na druhou stranu má kvalitativní výzkum i svá omezeni. Nejdřív ale musím poznamenat, že žádný sociologický výzkum nemůže dosáhnout naprostého a dokonalého popisu reality, jelikož tato realita se dennodenně proměňuje a vyvíjí. V závislosti na rozdílnosti každého jedince je i jeho realita rozdílná od ostatních. Role zkreslení padá i na stranu výzkumníka, který vždy přichází do procesu zkoumání s určitým názorem či úhlem pohledu.

U kvalitativního způsobu si musí výzkumník zvolit metodu, vzorek a teoretické rámce, s kterými chce pracovat. Již tato volba způsobuje jisté zkreslení a náhled na problém z jisté perspektivy. Práce je tak do jisté míry vždy subjektivní a z toho důvodu i méně reliabilní. Ovšem ani kvalitativní formou nemůžeme dosáhnout dokonale objektivního závěru, jelikož kontext či zabarvení respondentových odpovědí.

Ačkoli nejsem profesionálním jazzmanem, mám k této subkultuře blízko, nejsem tedy výzkumníkem neznalým prostoru této subkultury a jejího kontextu. Proto zde uvádím následující sdělení o výzkumu subkultur u CCCS, kde výzkumy prováděly osoby patřící do dané skupiny, což na jednu stranu vyvolává kritiku, zda může být výzkumník objektivní. Ovšem přesto je třeba si uvědomit, že vstoupit do prostoru subkultury bez znalosti jejich slangu, chování atd. může být složité. Takoví výzkumníci často přináší pohled ucelenější a reprezentativnější než výzkumníci neobeznámení s prostředím subkultury (Smolík 2010: 82). Jak tvrdí Ondrejkovič (2008: 48 at Smolík 2010: 83), „*výzkumník nikdy nestojí při analýze sociálního fenoménu mimo předmět výzkumu, ale je sám členem společnosti*“.

Kozinets navíc podotýká, že: „*Čím častěji jsou jednotlivé výzkumu vedeny etnograficky v oblasti online komunit, tím více poznáváme, jak tyto komunity mění naši společnost … Odhalují nám neskutečnou diversitu těchto skupin (od skinhedů po ekonomicky nezávislé matky, od nejmladších po nejstarší). Odhalují, jak se mění naše lidské vztahy, pracovní vztahy a mocenský struktury.*

Ukazují také, jaké vzniká napětí mezi komerčně a mocensky orientovanými strukturami a tím, jak se s nimi každodenně setkáváme. Můžeme sledovat, jak všechny tyto tendence podporují kulturní transformaci a vytváří nástroje změny" (Kozinet 2010: 37). Díky anonymitě internetu vzniká nový význam identity a její flexibility. „Ve světě textu a řízených obrazů má sebeprezentace podstatně hlubší vliv na svobodu a identitu. Sociální život online nabízí mnoho příležitostí a možností s touto identitou experimentovat" (Kozinet 2010: 70). Kozinet dále dodáva, že anonymita internetu ovšem přináší i některá úskalí do výzkumu. Výzkumník například často nemůže získat některá potřebná demografická data. Nebo data, která o sobě lidé online sdělují, nemusí být pravdivá. S kým vlastně, v on-line sítích, hovořím? Médium internetu nám schovává nosiče informace. Tato anonymita, pseudoanonymita – používání pseudonymů namísto jmen), činí výzkumy na internetu podstatně odlišné od etnografie, která vstupuje mezi „živé" lidi (Kozinet 2010: 70).

Zakotvený teorie

Zakotvená teorie je dle Strausse a Corbinové teorie „induktivně odvozená ze zkoumání jevu, který reprezentuje. To znamená, že je odhalena, vytvořena a prozatímně ověřena systematickým shromažďováním údajů o zkoumané jevu a analýzou těchto údajů. Proto se shromažďování údajů, jejich analýza a teorie vzájemně doplňují. Nezačínáme teorií, kterou bychom následně ověřovali. Spíše začínáme zkoumanou oblastí a necháváme, at se vynoří to, co je v této oblasti významné" (Strauss a Corbinová 1999: 14).

Pokud nám jde o tvorbu teorie, vytváření teoreticky podloženýcn interpretací je nejsilnější cestou pochopení reality (Blumer 1969, Glaser 1978 at (Strauss a Corbinová 1999). Tvorba teorie ve své podstatě implikuje interpretaci údajů, protože „údaje musí být převedeny do pojmů (koncepualizovány) a mezi těmito pojmy je třeba vytvořit vztahy tak, abxchcom vytvořili teoretické spodobnění reality, kterou nemůžeme nikdy zcela poznat, kterou můžeme vždy jen interpretovat!". (Strauss a Corbinová 1999: 14).

„Etnografie ve světě hypermédií. Etnografie se snaží o interkulturní porozumění. Nabízí sadu přístupů, které jsou vhodnější právě k takové prezentaci různých

perspektiv. Pokud budou chtít kvalitativní výzkumníci reagovat právě na tyto nové perspektivy, budou muset prozkoumat i nové způsoby vzniku reprezentace. Spojení textů a obrázků do jediné platformy je právě příkladem toho, jak na sebe mohou působit rozdílné komunikační síly. Toto vše může vést ke vzniku nových druhů kvalitativních a etnografických poznatků vyplývajících z integrace různých médií“ (Dick 2005: 42).

Z oblasti kvalitativních výzkumů jsem mohla volit mezi těmito typy: etnografie, fenomenologie, zakotvená teorie a analýza rozhovoru. Zvolila jsem metodu zakotvené teorie z několika důvodů, které uvedu níže.

> *„Dobře vytvořená zakotvená teorie splňuje čtyři základní kritéria, podle nichž se posuzuje vhodnost teorie pro určitý jev: shoda, srozumitelnost, obecnost a kontrola“ (Strauss a Corbinová 1999: 14).*

Strauss a Corbinová popisují zakotvenou teorii jako: *„teorii induktivně odvozenou ze zkoumání jevu, který reprezentuje…je odhalena, vytvořena a prozatímně ověřena systematickým shromažďováním údajů o zkoumaném jevu a analýzou těchto údajů*“ (1999: 14). Proto se dle nich tyto procesy vzájemně doplňují. Neměli bychom začínat teorií a pokoušet se o její ověření, spíše máme nechat přirozeně vynořit to, co je v oblasti významné. Ezzy vnímá tuto potřebu induktivního přístupu za přirozenou reakci na generaci deduktivních teoretických modely, které na území Spojených státu dominovaly v 60. letech (2002: 7).

„Dekuktivní přístup k zakotvené teorii začíná abstraktní teorií, některými logicky dedukovanými důsledky, formulováním hypotéz a tvorbou experimentu nebo testu, které tyto hypotézy buď potvrdí nebo vyvrátí“ (Ezzy 2002: 8). Tímto způsobem získáme data důležitá pouze pro potvrzení již existující teorie, která ji však již ničím příliš neobohacuje. Na druhou stranu i ryze induktivní přístup nepřináší práci výrazný prospěch. Mezi čistě induktivní metodology patřil Glaser, který v polovině 60. let společně se Straussem vytvořil popis zakotvené teorie. Glaser argumentoval, že k získání teoretické citlivosti je třeba vstupovat do výzkumu s co možná nejméně predeterminovanými představami (1978:3 in Ezzy). To znamená, že by výzkumník neměl být před

započetím výzkumu ideálně ovlivněn žádnou teorií. Při tomto přístupu může být dosaženo výsledků, které se již dříve objevily v jiném výzkumu. Zbytečně tak nedojde k rozšíření již existujících zjištění. Výzkumník není schopen uvést, kdo se z ostatních autorů věnoval obdobným jevům jako on a není tedy s nimi schopen vést kritickou diskusi (Ezzy 2002:12).

Řešením těchto dvou protipólných přístupů řeší Ezzy v takzvaném sofistikovaném modelu, který čerpá z obou výše zmíněných metod.

„Teorie je odhalena, rozvinuta a ověřena díky systematickému sběru dat a jejich analýze…teoretikové začínají s identifikací některých důležitých témat, které je vedou ke sběru dat týkajících se daného fenoménu. Teorie je vybudována z pozorování. Pozorování není odděleno od testování ani teorie. Teorie je „zakotvena“ v datech“ (Ezzy 2002: 12).

Výzkumník vycházející ze sofistikovaného modelu, by tedy měl využít existujících konceptů a teorií ke konkretizaci výzkumného problému a stanovení cílů. Tato teorie by v něm však neměla potlačit jeho otevřenost k novým poznatkům, které se z analýzy mohou vynořit.

Jak používat odbornou literaturu dle Strauss a Corbinové (1999: 34-36).:

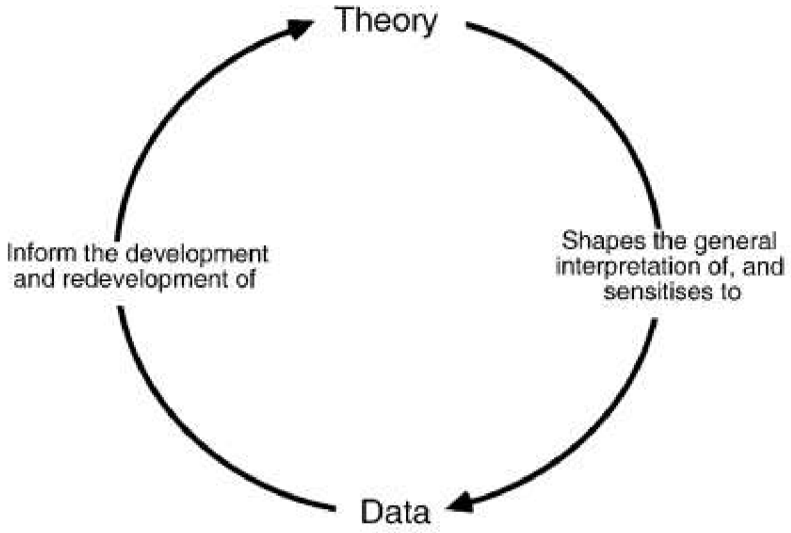
1. „Literatura může podněcovat teoretickou citlivost: literatura poskytuje pojmy a vztahy, které je možné porovnávat se skutečnými údaji. Ačkoli není vhodné vyrazit do terénu s kompletním seznamem pojmů a vztahů mezi nimi, některé z nich se v literatuře ocitají tak často, tedy jde o pojmy významné. Takové pojmy můžeme prozkoumávat, zda-li jejich vztahy platí i na námi vybraný vzorek.

   Studium materiálů zároveň také zvyšuje naši citlivost ohledně toho, co máme hledat. Tedy pomůže nám formulovat otázky, které můžeme klást svým respondentům.“
2. Literaturu je možné použít jako druhotný zdroj údajů: Výzkumné zprávy často obsahují citáty z rozhovorů a terénních poznámek, které je možno použít pro vlastní účely jako druhotný zdroj údajů.. Takové publikace mohou obsahovat popisy událostí, jednání, prostředí a perspektiv

jednajících, které je možné použít jako)daje a analyzovat je pomocí vybraných metod.

3. Literatura může podněcovat otázky: Literaturu můžeme použát k vytvoření seznamu otázek, kteér budeme klást svým respondetnům nebo kterými sse budeme řídit při svých počátečních pozorováních. Tento seznam se může po prvních pozorováních změnit.
4. Literatura může udávat směr teoretického pořizování vzorků: Literatura může poradit, kde odhalit jev, který je pro rozvoj naší teorie důležitý, může navést a nasměrovat do situací podobných nebo odlišných od té naší a dodává výzkumu na rozmanitosti.
5. Literaturu je možné použít k dodatečné validizaci: Když dopíšete svou teorii a sepíšete své závěry, můžete se na příslušných místech odkazovat na literaturu a ověřovat tak správnost svých závěrů. Nebo můžete vypíchnout rozdíly mezi vaší prací a publikovanou literaturou a vysvětlit je … co byste však neměli dělat, je neustále se vracet k literatuře a ověřovat si tam všechno, co vidíte, To by brzdilo celý proces a potlačovalo tvořivost.“ *(Strauss a Corbinová 1999: 14).*

Obrázek č.?: Zakotvená teorie - sofistikovaný model (Ezzy 2002: 13)



Dotazům na subkulturní užívání internetu se již různé výzkumy věnují, tedy existuje jistý teoretický rámec, z kterého mohu vycházet. I oblast každodennosti

je mnoha autory prozkoumána. Před započetím celého empirického procesu je dle mého názoru třeba alespoň rámcově porozumět těmto již existujícím teoriím. Takový přístup napomáhá nejen při formulaci výzkumného problému a tvorbě otázek, ale i při čtení dat a zaměřování pozornosti na podstatná témata. Předmět práce a charakter zvolené subkultury zároveň vytváří prostor, v kterém je místo pro doposud neobjasněné otázky a tedy i induktivní přístup. Volba sofistikovaného induktivně-doduktivního modelu zakotvené teorie je z mého pohledu příznačnou metodou výzkumu pro mou práci.

Metoda sběru dat

Výše zmiňované principy zakotvené teorie je třeba dodržovat i v průběhu sběru dat, protože „*shromažďování a analýza údajů jsou vzájemně úzce provázané procesy a je nutné je střídat, protože analýza ovlivňuje pořizování vzorků údajů.*“ (Strauss a Corbinová 1999: 40). Pořizování vzorků a dat a především jejich výběr je podstatný proces pro tvorbu teorie, který pokud není provázán s postupnými stupni analýzy, by se mohl stát snadno zbytečným nebo nedostatečně pronikajícím do hloubky problému. Metodou sběru dat, kterou jsem zvolila pro svůj výzkum je polostrukturovaný hloubkový rozhovor. „Obecně lze říci, že ve výzkumu podle zakotvené teorie pokračujeme s pořizováním vzorků tak dlouho, dokud není dosaženo teoretické nasycenosti každé kategorie (Glaser 1978: 124-126 at Strauss a Corbinová 1999: 140).

Polostrukturovaný hloubkový rozhovor

„*Hloubkové rozhovory zahrnují pokládání otevřených otázek, poslouchání a zaznamenávání odpovědí a jejich rozvádění s pomocí dalších otázek*“ (Patton 1987 in Appl). Když k tomu přidáme ještě formu polostrukturovanou, vyjde nám metoda, která na rozdíl od plně strukturovaných forem umožňuje pružnější reakci na výpověď respondenta a přitom zachovat strukturu rozhovoru, díky které je následně usnadněn kódovací proces.

Předpřipravila jsem si okruhy otázek, které měly vést k získání dostatečně podrobných informací o zkoumaných jevech, pořadí těchto otázek ovšem záviselo na konkrétním rozhovoru. Tyto okruhy otázek se zabývaly:

Vymezení a charakteristika subkultury

Internet a každodenní komunikace uvnitř subkultury

Internet a jeho role v získávání informací o jazzové tématice či členech subkultury

Internet a sebeprezentace

Příprava na sestavení otázek probíhala na základě fází popsaných Miovským:

Přípravná a úvodní část interview obsahuje přípravu otázek a navázání kontaktu. Příprava otázek se zaměřuje na podrobnější specifikaci témat, o kterých se chceme dozvědět více. V úvodní části máme pak za úkol navázat prvotní kontakt s respondentem tak, abychom v něm vzbudili zájem na otázky odpovídat a důvěru v nás samotné. Je třeba domluvit se s respondentem na času a místu konání a získat souhlas se zvoleným způsobem fixace dat.

Vzestup a upevnění kontaktu má za úkol vytvořit podmínky pro uvolnění respondenta. Rozhovor se tedy zahajuje obecnějšími tématy a zjištujeme méně citlivé údaje. V této fázi také zjištujeme, jakou komunikační strategií, jakým slovníkem či jakou ochotou diskutovat respondent disponuje. Získáváme prostor se s respondentem „naladit na stejnou vlnu“ a upevnit v něm motivaci k účasti na rozhovoru.

Jádro interview tvoří tematické okruhy, které jsou v našem výzkumu přímo spojeny s jeho cíly a výzkumnými otázkami. Jedná se tedy o soubor těch nejdůležitějších témat. Musíme stále sledovat chování respondenta, kdybychom zahlédli jistou únavu či příliš velké napět, situaci se pokusíme vrátit do normálu a k tématu případně zabrousit znovu později. Přínosné je, aby respondent propojoval poskytnuté informace s konkrétními zkušenostmi a situacemi.

Závěr a ukončení jsou fází, která bývá někdy v praxi podceňovaná, přitom se právě zde pozná vyzrálost tazatele. Jejím cílem je ukončit započatá témata a uzavřít kontakt s účastníkem důstojnou formou, aby nedošlo k pocitu zneužití kvůli získání informací, což je jedním z pravidel eticky správného jednání, kterému se budu věnovat níže (Miovský 2006: 163-169).

Rozhovory většinou probíhaly v klubech a jazzových barech nebo po kavárnách. Byly nahrávány jako audio záznam a následně doslovně přepsány. Průměrný rozhovor měl délku 80 minut. Převážná většina respondentů jsou obyvatelé Prahy. Otázky byly podávány z paměti, ovšem pro jistotu jsem měla vždy po ruce i papírový seznam otázek, abych na některou z nich nezapomněla. Prvních několik rozhovorů prováděli technické problémy s nahrávacím zařízením, které jsem pro následující přípravy vyměnila a pojistila kamerou. Respondenti byli ochotní, občas jsem trochu narážela na tendenci umělce hovořit o svých projektech a úspěších, ačkoli na to nebyla kladena otázka. Domnívám se, že to bylo zapříčiněno i charakterem dotazování, jelikož muzikanti běžně rozhovory podávají za jiným než vědeckým účelem. Kódování jsem zanášela do tabule a vedla si barevné poznámky v textovém souboru.

K tématu kladení otázek trefně poznamenávají Strauss a Corbinová, že „*Pokud si možné významy během interakce neověřujeme s mluvčími nebo pokud se nenaučíme ptát, jaké významy mají pro naše respondenty různé, z analytického hlediska významné, termíny, omezujeme tím potencionální rozvoj své teorie*“ (1999: 60).

Výzkumný vzorek

Výzkumný vzorek je složen z jazzových muzikantů, pro které je výdělek z hudebního vystoupení či výuky zásadním zdrojem příjmu. Nerada bych ho výrazně věkově determinovala, proto nechám vzorek širšího věkového rozptylu 18-60 let. Výsledky budu chtít zobecňovat, snažit se tedy o reprezentativní vzorek není žádoucí (a vzhledem k neznalosti věkového a genderového složení subkultury i nemožné). Vzorek by měl být nasycen pro popsání určitých jevů, kdy pro získání podstatných informací už nový respondent není třeba. Předpokládaná velikost je 10 respondentů. Vzorek by vzhledem k výzkumným otázkám měl být co možná nejvíce heterogenní, tedy geograficky, věkově i

genderově vzhledem k zajímavé různorodosti skupiny (především věkové). Všichni respondenti musí mít přístup k internetu.

Je samozřejmě možné ještě před výzkumem usuzovat, že jev, kterým se na počátku hodláme zabývat, se bude pravděpodobně vyskytovat na určitých místech, v určitých organizacích a populacích. Když se podle těchto úsudků budete řídit, je možné je považovat za určitý druh „designu výzkumu“ (Strauss a Corbinová 1999: 143).

Výběr vzorku

Výběr tohoto vzorku vycházel z mých vlastních kontaktů na přátele. Následně jsem postupovala částečně metodou sněhové koule, která spočívá *ve „výběru jedinců, při kterém nás nějaký původní informátor vede k jiným členům naší cílové skupiny“(Disman 2000: 114),* částečně vlastním výběrem, protože ačkoli původně nebylo mým úmyslem jakkoli složení vzorku ovlivňovat, v průběhu rozhovorů jsem zjistila, že v rámi jazzové subkultury se vytváří jisté skupinky muzikantů, kteří spolu často hrají, jsou v blízkém kontaktu a hlavně mají stejný nebo hodně podobný jazzový vkus a zkušenosti, což neodpovídalo mému původnímu plánu vést rozhovory a zjistit informace napříč generacemi a jazzovými žánry.
Respondenti jsou převážně instrumentalisté, většina z nich v Praze bydlí, ostatní se tam dojíždějí. Jsou to profesionální hráči, kteří si vydělávají hraním, výukou hudby, někteří ještě studují.
Při výběru věk ani pohlaví či vzdělání nehrálo roli, ovšem pro úplnost informací je níže přikládám.

Charakteristika respondentů

Jan 1981

Jan je kontrabasista a částečně baskytarista, věnuje se převážně jazzu a blues, na této scéně se pohybuje deset let. Jeho obživu tvoří hraní i pedagogická činnost a to poměrem 50 / 50. Vyrůstal v muzikantské rodině, matka i otec profesionální instrumentalisté klasické hudby. Na hudební nástroje se učil hrát od 5 let. Začínal na zobcové flétně, příčnou flétnu studoval ještě po dobu středoškolského studia. Jak sám uvádí, v pubertě se víc než o klasickou hudbu začal zajímat o pop a bigbeat a ve 20 letech se přihlásil na studium hry na kontrabas na konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze. „*Intuitivně jsem si šel podat přihlášku na konzervatoř Jaroslava Ježka a na kontrabas, kterej do té doby byl mým druhým oborem a tím vlastně začala nějaká ta moje jazzová kariéra a možná i díky tomu nástroji, kterej je samozřejmě obecně žádanej, těch kontrabasistů není tolik a díky tomu, že jsem studoval v praze, kde jsem byl obklopenej muzikantama a profesionálama, tak jsem měl v celku kliku od začátku na spoustu zkušeností, spoustu příležitostí a během ňákej těch 10let, který od tý doby uběhly, tak jsem si postupně zahrál prostě vlastně skoro se všema muzikantama, kteří se tady na tý scéně český pohybujou a v tý Praze se soustředujou a samozřejmě jsem měl několik dlouhodobějších angažmá a nepřeberný množství nákejch příložitostnejch souprav*.“ Jan žije většinu svého života v Praze, je svobodný a bezdětný. Rozhovor s Janem byl první v pořadí, proběhl v jazz klubu U Malého Glena přech zahájením jam sessionu, který vedla Janova kapela. Jan se považuje za mainstreamového nadžánrového hráče, což je dáno i jeho doprovodným nástrojem.

Petr 1983

Petr je saxofonista – sólista. Matka je jazzová zpěvačka, tedy jazzové skladby poslouchal od dětství z vinylových nahrávek. K hudbě inklinoval od malička, nejdříve začal hrát klasické piáno, postupem času se vypracoval i k jazzovějším skladbám, ovšem zásadní zážitek, kvůli kterému se rozhodl pro saxofon byla Candy Dulfer, na jejímž koncertě ve svých 14 letech byl. V 16 letech dost první alt saxofon. Petr nedávno dostudoval v Polsku Akademii muzičnou, vrátil se zpět do Prahy, kde hraje se svými několika projekty a učí na konzervatoři Jaroslava Ježka na částečný úvazek. Petr se označil za progresivního jazzmana. Je

svobodný i bezdětný. Často se účastní různých zahraničních projektů a je v kontaktu se zahraničními jazzmany.

Matěj 1987

Matěj je kontrabasista, pochází z Hranic na Moravě, poté, co dokončil obor na konzervatoři Jaroslava Ježka, byl ještě rok na VOŠ tamtéž a nedávno začal studovat u Míry Honzáka na HAMU, kde otevřeli jazzové oddělení. Hraje jazz, šansony, romskou hudbu, big bandy a občas jako záskok reggae, je tedy otevřený mnoho hudebním, nejen jazzovým stylům. Škola je více méně jen vedlejší aktivita, Matěj je velmi vytížený muzikant, ve chvili, když jsme spolu vedli rozhovor, se čerstvě vrátil z dvou turné po Brazílii a po Egyptě. K jazzu se dostal skrze letní jazzové dílny pořádané ve Frýdlantu, kde jej učil Josef Fečo. Ale jak sám tvrdí, tak už dříve se o to zajímal. Otec měl doma nahrávky Cotraina. Matěj je představitel nejmladší generace, doprovází muzikanty napříč všemi generacemi.

Ondřej 1977

Ondřej je tenorsaxofonista. Narodil se v Litvínově a nejdříve se učil na bicí soupravu, později přestoupil na klarinet a na tenorsaxofon, na který hraje od 15 let. Vystudoval konzervatoř Jaroslava Ježka. K jazzu, jak sám tvrdí se dostal skrze nahrávky a „to pak nějak samo vyplynulo“. Ondřej se živí pouze jako profesionální hráč, občas učí na nějakém workshopu. Zařadil se mezi představitele hardbopu a ortodox jazzu. Je svobodný a bezdětný. V současné době bydlí v Praze a patří mezi velmi uznávané české hráče.

Miroslav 1961

Miroslav je trumpetista a perkusionista. Narodil se v Písku, kde žije doposud. Na vojně v Karlových Varech hrál ve vojenském tanečním orchestru, s kterým jezdili po celé republice. Po skončení služby se v roce 1986 jel podívat na jazzovou dílnu ve Frýdlantu, kde se poznal s Milanem Svobodou a dalšími českými muzikanty, s kterými následně založili Kontraband, funky jazzovou kapelu, s kterou jezdili po evropských festivalech. Ačkoli se stále považuje za jazzového

trumpetistu, od dob kontrabandu již vlastně hrál převážně v samých komerčních uskupeních. Je to dvorní trumpetista Ivana Hlase, s kterým natočil Šakalý léta, často vystupuje na sólových koncertech Romana Dragouna a občas hraje s menšími jazzovými tělesy. Míra se označil za jazz, blues, funky komerčního trumpetistu s přesahem do bigbeatu a popu. Je ženatý, má děti. Pod Zdeňkem Zahálkou vystudovat konzervatoř Jaroslava Ježka. V rozhovoru prohlásil, že ho česká jazzová scéna nezajímá. Živí se hraním a produkční činností.

Jakub 1984

Jakub je klavírista. Narodil se v Hořicích v Podkrkonoší, otec je amatérský harmonikář, od 6 let hraje na klavír, od 12 let jezdil s otcem po"kšeftech". Od 15 let měl vlastní rockovou kapelu. Dnes tam stále z Prahy pravidelně jezdí za popovou retro kapelou, s kterou velmi často vystupují. K jazzu ho přivedl kamarád z kapely, který mu v 15 letech začal nosit z konzervatoře jazzové standardy. Nejdříve začal studovat na Pedagogické fakultě v Hradci Králové, odkud nakonec v 22 letech utekl na konzervatoř Jaroslava Ježka. „*V současný době jsem v podstatě zaměstnanej normálně v hudebce na ZUŠce, kde učím normál klavíry, klávesky protože malý děti a ty starší, co tam mam, tak řešíme nějaký jazzový piano, ale jako v rámci ZUŠky není tohle ňáký velký hraní, ale aspoň to. No a to ti v podstatě dává trošku aspoň pocit jistoty, že jako nemusíš hrát úplně všude, kde zrovna nechceš, nebo kde za to nejsou peníze, když se jako bavíme o tý komerční hudbě. V rámci holíren jako těch standardů. Vím, že spousta kámošů hraje v Tesku, že? Vod dvou do pěti v obchoďáku, lidi jezděj s košema, dostane za to nějakou tisícovku. Tisícovka dobrá, za tehlensten kšeft za tři hodiny, ale je to nějak pod úroveň, nechci to dělat a díky tý ZUŠce nemusím jako jo. Takže v současný době pro mě furt, jako je důležitý, aby člověk byl všestranej. Když asi umíš jenom jedno, teď konkrétně na piáno, takže já mám výhodu v tom, že ještě zpívám.*" Dnes hraje v několika projektech, s rytmikou z Nightwork, s Janem Šmigmátorem, atd. Stálý příjem mu zajišťuje výuka na ZUŠ. Je svobodný, bezdětný. Považuje se za mainstreamového jazzového hráče.

Antonín Smrčka 1954

Antonín se k jazzu dostal přes rockovou hudbu. Aktivně hraje od 19 let, začal jako samouk, byl jedním ze zakladatelu Žlutého psa, hrál v Abraxasu, v Jojo Bandu. „*No a s jednou tou partou, s kterou hrál můj dost ďťastnej souputník Honza Martínek, kytarista, s kterým jsme zakládali Žlutýho psa, tak jsme právě reagovali na tuhle éru a hráli jsme vyloženě věci od Hammra, Mahavishny, tak jako tady Jazz Q, Impuls, Energit, všechny tyhle kapely, tak jsme hráli zrovna na národním amatérským jazzovým festivalu v roce 76 v Mladý Boleslavi na malý scéně, kde byl v porotě Karel Velebný, v tý době naprosto zásadní osobnost český jazzový scény, mimo jiné vynálezce Járy Cimmermana, to málokdo ví, že to byl on, Smoljak se Svěrákem to pak rozvinuli. A to my už jsme vlastně kopírovali tyhle kapely, my jsme hráli naprosto konkrétně skladby z desky, která hrozně ovlivnila celej ten světovej vývoj a ta se jmenovala Wild children.*“
Dnes se živí jako kontrolor v restauračních zařízeních, ale nedávno se k nim do kapely Tony blues band přidala Kaya Brown, černošská zpěvačka, tak Tony tvrdí, „že díky ní by to bylo i na uživení“. Bydlí celý život v Praze, má dospělé děti. Antonín se považuje za jazzmana, protože k tomuto stylu vždy inklinoval a blues považuje za jazzový žánr.

Veronika 1979

Veronika je jazzová zpěvačka. Zpívala od malička ve sborech, na gymnáziu měla menší kapelu. Nejdříve šla v 15 letech na operní zpěv do Prahy, čehož záhy nechala. Šla a Pedagogickou fakultu, z které také odešla. Začala se živit jako letuška u ČSA po 8let. V jedné kapele se seznámila s bubeníkem z Ježkovy konzervatoře, který jak Veronika říká: „ mě seznámil s Filipem Gondolánem, kterej se mě ujal, že mě na ty přijímačky připraví, a ono to vyšlo normálně. Což nechápu, mně bylo nějakejch 28let v tý době, si říkám, že to není možný. A to byl velkej nákop pro mě, byla to ale moje poslední příležitost se tomu začít nějak opravdu věnovat a brát to nějak vážně. Ale tak nějak jsem to dostudovala, já jsem ten jazz nikdy moc neposlouchala, já jsem byla spíš rokovej, ne blázen, ale moje oblíbený kapely byly Zeppelini, Doors a Pink Floidi nevím, spíš takovýhle věci. Ale ted mě to úplně nadchlo a dělám to“. Veronika nedávno dostudovala, učí na ZUŠ, zpívá v několika kapelách.

Metoda analýzy dat

To, že považuji zakotvenou teorie za vyhovující cílům práce a že skrze její perspektivu je možno odpovědět na stanovené výzkumné otázky jsem již zmínila v kapitole věnované jejímu principu. Zde se budu zabývat popisem procesu analýzy dat a charakteristikou jednotlivých úrovní kódování.
Jak píše Strauss a Corbinová, *„zakotvená teorie je model orientovaný na jednání, a proto se teorie musí nějakým způsobem týkat jednání a změny, nebo příčin malé popř. Minimální změny“* (1999: 90). Lidé, místa i dokumenty nám umožňují získat potřebné informace. Ovšem postupy jejich pořizování jsou různé: *„při otevřeném kódování používáme otevřené pořizování vzorků, během axiálního kódování používáme vztahové a variační pořizování vzorků a při selektivním kódování používáme rozlišujíic pořizování vzorků. Pořizování vzorků probíhá tak dlouho, dokud není dosaženo teoretického nasycení kategorií*“ (Strauss a Corbinová 1999: 144).

„Kódování přestavuje operace, pomocí nichž jsou údaje rozebrány, konceptualizovány a opět složeny novými způsoby“ ... K dosažení co možná nejpřesnějších výsledků musíme *„udržovat rovnováhu mezi tvořivostí, kritičností, vytrvalostí a teoretickou citlivostí“* (Strauss a Corbinová 1999: 39). Analýza zakotvené teorie je dle nich tvořena převážně třemi typy kódování – **otevřené, axiální a selektivní** kódování, které popisují takto:

Otevřené kódování se zabývá označováním a kategorizací pojmů založených na pečlivé studii údajů. Používají se k tomu dva analytické postupu – porovnávání a kladení otázek, které dávají teorii přesnost a specifičnost. V této fázi jsou v datech označovány jevy a protože ještě netušíme, jaké informace nám mohou z rozhovoru vyplynout, postupujeme při kódování velmi podrobně po slovech, větách či odstavcích a vytváříme pojmy náležící jednotlivým událostem, případům a jiným výskytům jevu. Když v údajích označíme jevy, můžeme začít s nimi související pojmy seskupovat do kategorií a subkategorií, které buď vymýšlí výzkumník sám nebo je přebírá z odborné

literatury. V druhém případě je ale třeba se seznámit s přesným významem daného označení, protože takové přináší jisté významy a asociace, které při špatném užití mohou čtenáře uvádět v omyl.

Při **axiálním kódování,** do kterého výše popsaný proces plynule přechází, jsou údaje z otevřeného kódování znovu uspořádány a to prostřednictvím vytváření spojení mezi kategoriemi a jejími subkategoriemi. To probíhá v duchu kódovacího paradigmatu, které zahrnuje podmiňující vlivy, kontext, strategie jednání, interakce a následky. Zpřesnění kategorií a jejích vazeb probíhá prostřednictvím užití tzv. paradigmatického modelu (Strauss a Corbinová 1999: 70).

Obr. č. 3 Paradigmatický model, (Strauss a Corbinová 1999: 72).
(A) PŘÍČINNÉ PODMÍNKY → (B) JEV → (C) KONTEXT → (D) INTERVENUJÍCÍC PODMÍNKY → (E) STRATEGIE JEDNÁNÍ A INTERAKCE → (F) NÁSLEDKY

Paradigmatický model :
„Použití tohoto modelu umožňuje o údajích systematicky přemýšlet a vzájemně je mezi sebou vztahovat složitými způsoby.“ (Strauss a Corbinová 1999: 72).

„V axiálním kódování se budeme soustředit na bližší určení kategorie (jevu) pomocí podmínek, které jej zapříčiňují, kontextu (jeho kokrétního souboru vlastností), v němž je zasazen, strategií jednání a interakce, pomocí kterých je zvládán, ovládán, vykonáván, a následků těchto strategií.“ (Strauss a Corbinová 1999: 70). Ty ještě dále kategorie upřesňují na subkategorie.
„Axiální kódování je proces uvádění subkategorií do vztahu k nějaké kategorii. Je to složitý induktivně deduktivní proces o několika krocích, které jsou stejně jako při otevřeném kódování vykonávány prostřednictvím porovnávání a kladení otázek. Ovšem při axiálním kódování je použití těchto postupů zaměřenější a je zacílené na objevení a rozvinutí kategorií ve smyslu paradigmatického modelu. To znamená, že rozvíjíme každou kategorii (jev) ve smyslu jejich příčinných podmínek, které ji způsobují, a konkrétní dimenzionální umístění tohoto jevu ve

smyslu jeho vlastností, kontextu, strategií jednání nebo interakce užitými ke zvládnutí ovládnutí nebo reakcí na tento jev v tomto kontextu a následků jednání nebo interakce. Kromě toho při axiálním kódování pokračujeme v hledání dalších vlastností každé vlastnosti a v zaznamenávání dimenzionálního umístění každého případu situace nebo události.“ (Strauss a Corbinová 1999: 85).

Poslední fází analýzy je **selektivní kódování**, jde o proces, kdy se vybere jedna centrální kategorie, která je uváděna do vztahu k jiným kategoriím a dává se s nimi do souvislostí dle paradigmatu. I ostatní kategorie se dávají do vztahu, aby společně s hlavní kategorií utvářely příběh (Strauss a Corbinová 1999: 42-105). „*Redukování a uspořádávání materiálů tady samozřejmě zastupuje výběr a interpretaci … Účelem ilustrativních materiálů je naznačovat jaký je pozorovaný svět ve skutečnosti, zatímco badatelovy interpretace by měly reprezentovat poněkud objektivnější konceptualizaci této skutečnosti*.“ (Strauss a Corbinová 1999: 13). „*Cílem selektivního kódování je pomocí integrací kategorií na dimenzionální úrovni zformovat teorii, ověřit integrativní výroky o vztazích a doplnit kategorie, které to potřebují*“ (Strauss a Corbinová 1999: 139) . Proto podle nich musí být pořizování vzorků v této fázi velmi zaměřené a záměrné s vědomými volbami ohledně toho, koho a co vybrat, abychom získali požadované údaje.

„Cílem selektivního kódování je utvořit jednu centrální kategorii, ústřední jev, kolem kterého se integrují všechny ostatní kategorie“ (Strauss a Corbinová 1999: 86). Jak dle Strausse a Corbinové naznačuje Atkinson, závěrečná integrace je složitý, nicméně proveditelný proces: „Integrace se příliš neliší od axiálního kódování. Provádí se pouze na vyšší – abstraktnější úrovni analýzy“ (Strauss a Corbinová 1999: 87)

„Spolu s vlastnostmi a dimenzemi jste si již také měli začít všímat možných vztahů mezi hlavními kategoriemi.“ (Strauss a Corbinová 1999: 87).

„Prvním krokem je podrobně vyložit kostru příběhu. Druhým krokem je uvedení pomocných kategorií do vztahu k centrální kategorii podle paradigmatu. Ve třetím kroku jsou kategorie vzájemně vztahovány na dimenzionální úrovni. Čtvrtým krokem jsou tyto vztahy ověřovány podle údajů. Pátým a posledním krokem je doplnění kategorií, které je třeba dále upřesnit anebo rozvinout“ (Strauss a Corbinová 1999: 87).

„Centrální kategorii je třeba stejně jako všechny ostatní kategorie rozvinout ve smyslu jejich vlastností. Pokud příběh zformulujete správně, tak vám nejen ukáže centrální kategorii, ale také její vlastnosti (Strauss a Corbinová 1999: 91). Při analýze si v údajích všímáme určitých pravidelností (patterns) v dimenzionálním umístění událostí a případů, které náleží k vlastnostem jevu. (Strauss a Corbinová 1999: 81).

Uvádění kategorií do vzahu k centrální kategorii:
„Kategorie jsou uváděny do vztahu podle paradigmatu: podmínky, kontext, jednání nebo interakce a následky. Proto se výběr vzorků nyní zaměřuje na odhalení a ověření těchto vztahů. Budete navrhovat výroky o vztazích a poté budete v terénu ověřovat, které z nich obstojí.“ (Strauss a Corbinová 1999: 134).

„Uvádění ostatních kategorií do vzahu k centrální kategorii se pět provádí pomocí paradigmatu … Je třeba tedy určit, které kategorie označují které části paradigmatu. Toto určení kategorie v podstatě uspořádává do subkategirií podle paradigmatického vztahu … A (podmínky) vedou k B (jevu), který vede k C (kontextu), které vede k D (jednání nebo interakcím včetně strategií), které pak vedou k E (následkům).“ (Strauss a Corbinová 1999: 92).
„ … skutečný vzájemný vztah mezi kategoriemi je mnohem složitější než prostá příčinnosti způsobující nějaké následky, a to vzhledem k souboru intervenujících pomdínek, které situaci ovlivňují v různých okamžicích … intervenující pomdínky nám vysvětlují, proč jedna osoba dosáhla určitých výsledků nebo se rozhodla pro určité strategie, zatímco jiná osoba nikoliv. Proto je velmi důležité intervenující podmínky identifikovat a určit jejich vzah k ostatním kategoriím.“ (Strauss a Corbinová 1999: 91).

Příčinné podmínky

„Tento termín odkazuje na události nebo případy, které vedou k výskytu nebo vzniku jevu.“

„Ve skutečnosti je velmi vzácné, že by jediná příčinná podmínka vyvolávala jev.“

„Na příčinné podmínky někdy v údajích ukazují slova: „když,“ „zatímco,“ „od té doby,“ „protože,“ „kvůli“ nebo „následkem.“ I když však tyto nápovědi chybí, můžete často najít příčinné podmínky tak, že se zaměříte na jev a budete systematicky vyhledávat v údajích takové události, situace nebo případy, které jej předcházejí.“ (Strauss a Corbinová 1999: 74).

Kontext

„Kontext je konkrétní soubor vlastností, které jevu náleží. tj. Umístění událostí nebo případů tohoto jevu na dimenzionálních škálách … “(Strauss a Corbinová 1999: 74).

Je to právě kontext, co popisujeme, když říkáme za jakých okolností se jev děje.

Intervenující podmínky

„Intervenující podmínky jsou široké a obecné podmínky, které ovlivňují strategie jednání nebo interakce. Tyto podmínky zahrnují: čas, prostor, kulturu, ekonomický status, stav techniky, zaměstnání, historii a individuální biografii.“ (Strauss a Corbinová 1999: 75)

Strategie jednání a interakce

„Jednání nebo interakce má určité vlastnosti. Za prvé je procesuální, jeho přirozenou vlastností je vývoj. Proto může být zkoumáno ve smyslu následnosti, pohybu nebo změny v čase. Za druhé, jednání nebo interakce, o kterém mluvíme, je záměrné, zacílené, činěné z nějakého důvodu – a je reakcí na jev nebo pokusem o jeho zvládnutí. Proto se vyskytuje ve formě strategií nebo taktik“(Strauss a Corbinová 1999: 76)

„Účel tohoto jednání nebo interakce nemusí souviset se zkoumaným jevem, ale následky tohoto jednání mohou zkoumaný jev ovlivňovat.“ (Strauss a Corbinová 1999: 76)

Následky

„Jednání nebo interakce reagující na jev nebo jev zvládající má určité výsledky nebo následky. Tyto následky nebývají vždy předpověditelné nebo zamýšlené. I když nedojde k jednání nebo interakci (nebo dojde ke selhání), má to nějaké výsledky nebo následky. Vystopování těchto následků je pro zakotvenou teorii velmi důležité.“ (Strauss a Corbinová 1999: 78)

Omezení výzkumu a role výzkumníka v procesu vytváření studie

„Každý z nás vnáší do analýzy údajů svou předpojastost, své doměnky, vzorce myšlení a znalosti získané zkušeností a z literatury. Ty vám mohou zabraňovat, abyste v údajích viděli to, co je důležité, nebo abyste se dostali z popisné úrovně analýzy na úroveň teoretickou. Existují různé techniky, které mohou těmto problémům předejít nebo je napravit. Mezi ně patří: kladení otázek, technika protikladů, porovnávání podobných i vzdálených jevů ...“ (Strauss a Corbinová 1999: 68)

„Je důležité rozpoznat, co děláte vprocedurálně, abyste to mohli udělat účelně. Při tvoření zakotvené teorie se snažíme zachytit složitost a změny probíhající v reálném světě v co možná největší míře, i když víme, že nikdy nebudeme schopni zachytit veškerou tuto složitost.“ (Strauss a Corbinová 1999: 81)

EMPIRICKÁ ČÁST

KDO JE TO JAZZMAN – DEFINICE

K definici jazzmana

Pokud se zabývám tématem subkultury jazzmanů, měla bych hned v úvodu empirie uvést jejich jistou charakteristiku. Jelikož o současné české jazzové scéně mnoho ucelených informací nenajdeme a co se hudby týče, tak jazzové motivy se objevují napříč snad všemy žánry, ponechala jsem definici na samotných muzikantech.

Abych získala charakteristiku českých jazzmanů, ptala jsem se dvojím způsobem. Kdo patří do české subkultury jazzmanů a kdo je jazzman. K nutnosti získat odpověď na obě tyto otázky jsem přišla hned v počátečních

rozhovorech, protože popis typického představitele se někdy zásadně lišil od obecné charakteristiky, kdo všechno do subkultury patří subkultury.
Typický představitel měl u většiny naprosto jasnou tvář a definici:

Matěj Černý:
„Když se řekne jazzman, tak si ho představím jako takovýho toho zástupce podstivýho swingovýho nebo bebopovýho jazzu, Štvery, Radek Němejc. Jazzmani jsou právě tadyta skupina lidí, co hrajou hardbap a taky Honza Fečo, co se tady scházej U Glena na těch jamech, to je pro mě jazzman...

Miroslav Barabáš:
„Pro mě jednoznačně Milan Svoboda, to je pro mě ztělesnění všeho, Milan má nadhled, klávesista, špičkovej hráč na klávesy, špičkovej skladatel, aranžér a jeho hudba mě třeba baví. Jako upřímně mě nebaví takoví ti ortodoxní jazzmani, jako tahle komunita mě strašně neba, takový ten akademickej jazz...“

Tedy většinou si představili konkrétní osobu, která má v subkultuře již „vybudované nějaké jméno“, tedy která jistým způsobem, především hráčskou úrovní, vyčnívá a která se věnuje výhradně jazzové hudbě.
Ovšem, když měli stanovit hranice, kdo všechno do subkultury patří, většinou je nechali poměrně široce otevřené.

Jan Tengler:
„Je to člověk, který ňákým způsobem dělá tu muziku na profesionální úrovni, což pro mě znamená, že se objevuje na profesionální scéně, což je scéna poměrně jasně definovaná nějakými kluby, který jsou povětšinou v Praze, nějakými festivaly, čas od času vydá nějakou nahrávku, dává o sobě vědět tímhle způsobem...věnuje se převážně týhle profesi a nemá žádnej jinej ten takzvanej day job a pokud, tak je to nějakej okrajovej...a nákym způsobem se aktivně účastní toho hudebního života, festivaly, jazzová dilna.“

Petr Kalfus:

„Jsou to muzikanti, kteří vystudovali nebo studují konzervatoř, začínaj hrát po klubech,...kteří se nebojí experimentovat. At to je přímo v jazzu a nebo v současný době se začíná objevovat klasika s jazzem, to znamená muzikanti, co třeba píšou klasickým způsobem, ale píšou vlastní věci a začínaj spolupracovat s těma muzikantama jazzovejma...ze 70, 80% jsou to lidi, kteří se tím živí a…mohou to být i amatéry do takový míry, že se snažej v těch klubech vystupovat, dostávat ty kšefty od různejch promotérů a různejch klubů at už je to v Praze nebo v jiný části republiky a vlastně jdou do toho naplno s tím, že jednou se tím třeba budou živit nebo přivydělávat.“

Matěj Černý

pro mě je to hodně jako o tom chápání toho jazzu...není to jen o tom, že se hraje cink, cink, cink, cink, ale že ten jazz je určitej pocit, kterej dostaneš z ňáký muziky. Já ten jazz vidím napříč spektrem, když se objeví něco, čemu řeknu jazz...A když to už člověk dělá takhle na plno a pracuje profesionálně...a někdo je úplně v začátku. tak si člověk nezahraje, protože celou dobu řeší, aby se z toho aspoň nějak vybruslilo a aby ta muzika aspoň nějak zněla. “

Ondřej Štveráček

„Já tam řadím prostě lidi, kteří umí hrát, ti co jsou amatéři, tak ty tam řadit nebudu. Pro mě je to otázka úrovně nebo talentu a je jedno jestli dělá ještě jinou práci nebo jestli učí nebo dělá v baru, ale pro mě je důležitý jak hraje, to je pro mě jazzová subkultura...To ten člověk bud má talent, rytmus, má přehled o akordech, co hraje, vychází z tradice, vychází z bebopu a potom jako ho uznávám. Má energii, nestojí tam jak leklá ryba, musí to valit.“

Členové subkultury se definovali hned několika způsoby. Jedna cesta vedla skrze úroveň hraní a přístup či chápání jazzu. Pro některé respondenty bylo zásadnější to, jak kdo hraje, jaký má talent či jak vnímá hudbu. Tedy hlavním měřítkem se stal emoční zážitek či umělecký přínos muzikanta.

Jiní dávali přednost popisu jazzmana jako profese, tedy člověka, který vystudoval konzervatoř a hraní pro něj znamená obživu, vystupuje na profesionálních pódiích, vydává desky a je aktivním účastníkem jazzového dění.

Pokud se ale měli vůči něčemu vymezit, jednali tak v rámci úrovně hraní, tedy vymezovali se vůči amatérským a slabším hráčům, nikoli vůči hudebním stylům. Nabízí se úvaha vycházející z výroků některých z nich, že se jazzový žánr začíná stále víc rozšiřovat a implikovat do jiných hudebních žánrů, že jeho hranice a žánrové vymezení se stává složitým. Například Jan Tengler zmínil, že: *„ten žánr je dneska strašně širokej, vlastně i v těch jazzovej klubech už dneska často vystupujou muzikanti a vobjevujou se v programech a dramaturgii klubů projekty, který jsou hodně na okraji nebo na pomezí toho jazzovýho žánru“.* Ovšem na druhou stranu jsem se při rozhovorech aktivně ptala pouze na postavení vůči amatérům, nikoli ostatním hudebníkům a hudebním stylům.
Co se pozice amatérů týče, většina respondentů je do subkultury jazzmanů nezahrnuje. Někteří považují amatéry obecně za muzikanty, kteří se hudbou neživí, tedy že se jí věnují ve svém volném čase. Dalším znakem amaterismu je dle Ondřeje Štveráčka i kritérium zahrnující míru hudebního talentu a znalostí. Pokud muzikant takzvaně „umí zahrát“, nezáleží na tom, zda-li se hudbou živí na plný úvazek či nikoli, a za jazzmana jej považuje. Petr Kalfus to blížeji definuje slovy, že jde o muzikanty, kteří *„ jdou do toho naplno s tím, že jednou se tím třeba budou živit nebo přivydělávat“.*

Složení subkultury

Matěj Černý:
jsem v té nejmladší generaci od 20-25 let.
Tak třeba ta generace tady těch nejmladších, tak je dobrý, že to jsou zároveň jazzmani a zároveň to jsou lidi co jsou nejotevřenější ke všem hudebním žánrům. Že když je to dobrý, tak je to dobrý, že to jsou lidi, kteří poslouchaj reggae, hip hop, do toho hrajou jazz. Což mám pocit, že ty ostatní... třeba ta generace nad náma, ta je zas víc založená...jistá taková evropská jazzová scéna, ty severský věci a co ještě...je zajímavý, že ti nad náma dost inklinujou dělaj takový to country, takový to současný, moderní a tadyty věci. No a ti jsou víc taková evropská hudba, tak mi to přijde. A ty nad tím, ty mi přijde, že jsou zase víc do fusionu, že ty jsou zas v takých starších hudebních stylech, jako že to maj ještě ňák jako z toho v čem vyrostli, v tom pořád tak nějak jako...no a pak

tady jsou ještě bebopeři, tady to je taková skupinka, Štvery, Kašty... co prostě čtyři jsou nejvíc a hraje se jazz. Takže ono je to stejně takhle jako rozdělený, že stejně každej v tom jazzu má svůj směr a každej podle toho žije jinak se mi zdá. Ale stejně se to nakonec všechno sejde v Jazzdocku a vožere se to.
Já se cejtím, jak jsem řekl. No vyhovuje mi to, extrémě mi vyhovujou ty lidi, co jsou teďka kolem, ta generace, furt vo tom mluvim. A dost je to vidět, že se to v poslední době dost vyprofilovalo a třeba třicet lidí podle mě, by se tam napočítalo, co se potkávaj na koncertech na jamech a jako viděj to stejně, tak jako stejně i v tý naší generaci jsou ty podškatulky, že někdo prostě se víc věnuje různým fusion, někdo hraje na ty čtyři, někdo dělá free a prostě ...

Tengler
na tý scéně a na těch klubovejch podiích se objevila nová generace novejch muzikantů mladejch muzikantů, nesmírně talentovanejch a prostě to místo si tady našli velice rychle ...Já sám často hraju s těma představitelema tý nejstarší generace těch muzikantů, Emilem Viklickým třeba, jsem hrál s Janou Koubkovou a je pravda, že za těch 10let já se pohybuju, jsem zaznamenal, že vlastně v tuhle chvíli na tý profesionální scéně figurujou muzikanti, kteří jsou v tuhle chvíli od 10let mladší než já. A který, když já jsem začínal na tý konzervatoři, jestě o nich nebylo ani vidu ani slechu. Byli někde, prostě žili mimo Prahu.

Vždycky jako a to trošku jakoby souvisí bych řek, s tím, jak jsou na tý scéně zastoupený různý kapely orientovaný na různý žánry. Určitá taková skupina lidí jsou ty muzikanti soustředěný kolem těch kapel, který se věnujou tomu modernímu experimentálnímu způsobu hraní, to jsou takový ty kapely jako Vertigo nebo Coins nebo Matěje Benka quintet nebo co já vím, takovech kapel... Nuo třeba, takovejch kapel je hodně. Pak jsou prostě je v čechách komunita bluesovejch muzikantů. Rytmicky v rámci tý partičky některý jsou ty vztahy jsou samozřejmě jako bližší.

A jinak se tak nák hlásím k tý mladý generaci těch muzikantů tedka vlastně většina těch osobností, který se hodně na tý scéně objevujou, tak to byli moji

spolužáci na konzervatoři, takže k nim se tak nějak hodně hlásím. To jsou vlastně ti Rasto Uhrik, Ondra Pivec, Libor Šmoldas. Celá tahle generace těch muzikantů, který he hodně silná, byli tak nák moji nejbližší kolegové a jak říkám spolužáci. Hlasím se k nim. Sám osobně netíhnu uplně třeba k tomu nejmodernějšímu, co na tý scéně je v tuhle chvíli. Já osobně se považuju za takovýho víc mainstreamovějc založenýho hráče. Mám radši starší muziku, standardy a tak no.

vztahy jazzmanů

Všichni respondenti uvádějí, že mezi muzikanty panují velmi přátelské vztahy, jelikož se většina z nich zná a na té jazzové scéně potkává. Zároveň tam cítím profesní potřebu udržovat přátelské vztahy mezi hráči, protože kšeftů je málo a každý záskok se počítá. (Urban)Ačkoli stejně jako v jiných uměleckých profesí zde existuje fenomén mytí, činí se tak velmi diskrétně a nekonfliktně, opět se zdá být tím důvodem nedostatek práce (Tengler)

Vztahy v kapele jsou velmi blízké, až rodinné (Matěj) a proto konflikty vyústí doslova až ve velmi dramatické rozchody (Tengler, Barabáš).

Vzhledem k tomu, že mnozí starší jazzmani hrávají s mladšími, věkově je subkultura vcelku provázaná a k věkové exkluzi nedochází, jelikož starší jazzmani mají jméno a tedy i více kšeftů (Tenzler, Matěj). Ovšem někteří starší jazzmani mají pocit, že jim mladí berou práci (Kalfus). To platí u jazzmanů často i vůči amatérům. Ti, aby si zahráli, často jdou s honorářem pod cenu, restauratérovi to stačí a profesionál strácí kšefty (urban).

Vztahy jazzmanů se nejsou závislé na ničem konrkétním. Záleží na osobním porozumění, což u mnohých znamená a stejný přístup k hudbě či typu nástroje (tengler)

Vztahy jazzmanů jsou založené a osobním kontaktu. Aby se udržovali v obrazu a v povědomí ostatních, musí často chodit do hudebních klubů (matej).

TENGLER

No? (smích) Tak určitě vztahy různý, protože muzikanti jsou taky jenom lidi, takže různí lidé mají různé vztahy, navíc hudebníci a umělci obecně jsou velmi emocionálně založení lidi, tak si myslim, že i to je velmi ovlivnuje v těch vstazích. Samozřejmě že jsem začili tisích takovejch těch případu, kdy se prostě asi 5 spoluhráčů pohádalo na život a na smrt, že už spolu jako nikdy nebudou mluvit. Ale zároven si myslím že vztahy panujou korektní nejakým způsobem kolegialní, soudim tak podle sebe. Není mnoho muzikantů na ty prazský scéně a že jich znám opravdu hodně, téměř všechny, téměř se všema jsem přišel alespon do nějakýho kontaktu někdy a je málo takovejch, s kterejma bych nemoh promluvit. Samozřejmě ne všichni jsou moji kamaradi, to nejsou, ale jak říkam, tady jsou podle mýho kolegiální a korektvní, samozřejmě sem tam občas existuje nějaký osobní konflikt, myslím si že v týhle souvislosti je zajímavý zmínit ten fenomén toho takzvanýho mytí. To je samozřejmě, tady jsem si sednul s jedním kolegou, velmi renomovaným kontrabasistou, který zcela otevřeně se vyjádřil v tom smyslu, že podle jeho názoru se mejt musí, protože to prostě posouvá tu scénu dál. Všichni ti muzikanti ti umělci, co jsou na scéně, každej se rád pochválí, každej rád poníženě kritizuje někoho třetího, ale to je myslím takovej folklor, kterej k tý branži patří. V zásadě bych to označil za korektní.“

práce jazzmana

Informace v každodenním životě jazzmana

užití info

potřeba info

získávání info

Sebeprezentace a zaždodennost

jak dostat kšeft

self promo (personal web, vystoupení)

Každodenní komunikace jazzmanů

setkávání

Význam internetu v životě jazzmana

(Vliv internetu na vývoj subkultury)

DŘÍV	NYNÍ
	Internet jako **neomezený kanál** - *„možnost získat kdykoli jakoukoli informaci, materiál“*
	Zvýšení pracovních nároků (*„v koloběhu, v jakým si to vyžaduje moje práce, si nedokážu představit, kde jinde bych získával nahrávky, noty a jak bych komunikoval“*)
Získávání nahrávek z rádia	Internet jako hlavní či důležitý zdroj **nahrávek**
Rukopisy not opsané z nahrávek se pak nechávaly kolovat mezi muzikanty. Fakebook o 700 stranách byla vzácnost	Internet jako hlavní či důležitý zdroj **not,** **noty** uložené na flashce, při nutnosti vytiskne
	Internet jako důležité médium pro **komunikaci**
	Zjednodušení **self promotion**
	Zlevnění **self promotion**
	Zrychlení práce *„pak se objevil internet a všehny tyhel věci se daly získat okamžiě během chvilky a hned připraveno k použití“*
	Ztráta hodnot a jedinečnosti pracovních materiálů (noty)

DISKUSE

ZÁVĚR

SEZNAM LITERATURY

Bauer, J. (2009): *Online sociální sítě a sociální kapitál: Facebook a LinkedIn*, Brno: Fakulta sociální studií, Masarykova univerzita.

Bayer I., Šafr J., Vojtíšková K. (2007): *Přístupy k sociologickému zkoumání kultury a stratifikace*, CESES FSV UK: Praha. [cit. 24.3.2012] Dostupné na: http://www.ceses.cuni.cz/CESES-20-version1-sesit_07_03_bayer.pdf

BENNET, Andy; BRADY, Robards. MyTribe: Post-subcultural Manifestations of Belonging on Social Network Sites. *Sociology*. 2011, s 303 – 317. ISSN: 0038-0385. Dostupný také z WWW: <http://soc.sagepub.com/content/45/2/303>.

BENNET, Andy; KAHN-HARRIS, Keith. Introduction. In: BENNET, Andy; KAHN-HARRIS, Keith, eds. *After subculture: critical studiues in contemporary youth culture*. New York : Polgrave Macmillan, 2004, s. 1-18. ISBN 0-333-97712-2.

Bourdieu, P. (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of the Taste.* London: Routledge & Kegan Paul

DiMaggio, P. (1979): On Pierre Bourdieu. *The American Journal of Sociology*, 84. Nr. 6. pp. 1460 -1474.

DiMaggio, P. (2001): Social Stratification, Life-style, Social Cognition, and Social Participation. Pp. 542-555 in David, B. Grusky ed. (2001): *Social Stratification:Class, Race and Gender in Sociological Perspective.* Boulder, Colorado: Westview.

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost : příručka pro uživatele*. 3. vyd. Praha : Karolinum, 2000. ISBN 8024601397.

Ezzy, D. (2002): *Qualitative Analysis Practice and Innovation*. Crows Nest: Allen & Unwin.

Goffman, E. (1999): *Všichni hrajeme divadlo:sebeprezentace v každodenním životě.* Praha: Nakladatelství studia Ypsilon.

GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo : sebeprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. ISBN 8090248241.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum : základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005. ISBN 8073670402.

JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Vyd. 2. Praha : Portál, 2007. ISBN 9788073672874.

KOZINETS, Robert V. *Netnography : doing ethnographic research online.* Los Angeles: Sage, 2010. ISBN 9781848606456.

MACEK, Jakub. Poznámky k teorii virtuálních komunit.*Biograf*, Praha : Časopis Biograf, 2009, 50, od s. 3-31, 28 s. ISSN 1211-5770. 2010. Dostupné také z WWW: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=v5001>.

MUGGLETON, David; WEINZIERL, Rupert. *The post-subcultures reader*. New York : Berg, 2003. ISBN 1859736637.

MUGGLETON, David. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg, 2000. ISBN 1859733522.

Navrátil, M. (2010): *Sebeprezentace online: „Hrajeme všichni divadlo“ i na Facebooku?* Bakalářská práce. Masaryková univerzita. Fakulta sociálních studií.

Petrusek, M. (1989): Koncepce kulturního kapitálu v soudobé západní sociologii in *Soudobá teoretická sociologie na Západě.* Pp. 207-238. Praha: Ústav pro filozofii a sociologii ČSAV.

REDHEAD, Steve. *Rave Off: Politics and Deviance in Comtemporary Youth Culture.* Avebury: Aldershot, 1993. ISBN 1-85628-463-8.

SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže : uvedení do problematiky*. Praha: Grada, 2010. ISBN 9788024729077.

THORNTON, Sarah. *Club cultures : music, media and subcultural capital.* Cambridge : Polity, 1995. ISBN 0745614434.

SEZNAM TABULEK A SCHE MAT

VĚCNÝ a JMENNÝ REJSTŘÍK