

Černický, Viktor

## Indie scéna nezávislá od hudby

*Theatralia*. 2014, vol. 17, iss. 1, pp. 151-179

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/129842>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Viktor Černický

## Indie scéna nezávislá od hudby

V nasledujúcom texte sa budeme zaoberať dvomi otázkami: čo a ako ovplyvňuje prežitok účastníka hudobného koncertu a čo všetko je súčasťou koncertu? Snáď každý návštevník akéhokoľvek koncertu môže potvrdiť, že je v štúdiovej a koncertnej hudbe rozdiel. Inak povedané, človek vníma hudbu na koncerte a v pohodlí domova odlišne. Predpokladom je, že na rozdiel od individuálneho počúvania hudobného nosiča napr. doma, na účastníka koncertu môže vplývať viacero impulzov. Okrem zvukových vnemov je vystavený aj pôsobeniu na ostatné zmysly: vizuálnemu, čuchovému, chuťovému a hmatovému. Navyše, účastník koncertu spravidla na koncerte nie je sám. Stáva sa členom väčšieho množstva ľudí, spoločenstva, ktoré jeho prežitok môže veľmi výrazne ovplyvniť. Nakoniec sa koncerty odohrávajú v konkrétnych priestoroch so svojou vlastnou architektúrou. Tieto priestory sú prevádzkované ľuďmi spojenými v konkrétnych organizáciách. Akýkoľvek koncert tak môže byť jedným z mnohých výstupov v rámci premyslenej dramaturgie. Účastník koncertu sa nakoniec stáva jedným atómom v množstve ďalších, a tie na seba pôsobia obrovským množstvom rôznych väzieb. Tento text sa bude snažiť o ich popis, analýzu a interpretáciu.

Pre svoj výskum sme navštívili koncerty troch slovenských formácií, ktoré sa venujú hudobnej produkcii - Sto Múch, Panáčik a The Swan Bride – ktoré okrem toho, že sú slovenské, a že sa radia do tzv. nezávislej (indie) hudobnej scény, spolu nemajú mnoho spoločné. Na základe navštívených koncertov sme sa zaoberali fenoménmi a použitými postupmi, ktoré boli na koncertoch prítomné, porovnávali sme ich s poznatkami a termínmi divadelnej vedy o teatralite – divadelných prejavoch mimo tradičných divadelných priestorov.

V nasledujúcich častiach budeme sledovať koncerty nezávislých kapiel Sto Múch a The Swan Bride. Vo výskume teatrality týchto koncertov sa zameriame hlavne na pojem *scéna*.

01

2014

.....

theatralia

Keďže kategória návštevníkov nezávislých koncertov sa črtá ako skupina so spoločnými znakmi, ktoré ju odlišujú od zvyšku spoločnosti, považujeme za dôležité pred samostatným popisom skúmaných javov uviesť kontext nezávislej, či tzv. indie scény.

## 1. Indie a subkultúra mládeže

*Indie*,<sup>1</sup> kategória označujúca obrovské množstvo hudobných žánrov, ktoré sa začali mohutne prejavovať v 80-tych rokoch minulého storočia na britských ostrovoch a v USA, dnes predstavuje jeden z najvýraznejších vplyvov v subkultúrach mládeže európskej a americkej kultúry. Význam indie pozorovateľne rastie aj v Česku a na Slovensku. Nie je preto divu, že indie subkultúry sa stávajú predmetom sociologických a antropologických výskumov.

Wendy Fonarow<sup>2</sup> sleduje terminologický rozdiel v používaní pojmov *indie* a *alternative* v USA a Veľkej Británii. Zatiaľ, čo vo Veľkej Británii získali nezávislé štýly označenie *indie*, na druhej strane oceánu sa ujal výraz *alternative*. Fonarow popisuje mediálne kanály, ktorými sa nezávislá hudba šírila.

Základným pravidlom pre to, aby v Británii kapela mohla byť označená za indie, bola nezávislá distribúcia jej produkcie. V USA sa širšie presadzovala nezávislá hudba hlavne zásluhou vysokoškolských rádii. Ich redaktori – na rozdiel od rádii komerčných – nepodliehali žiadnej kontrole a mohli si dovoliť zaradiť do playlistu akúkoľvek muziku. Preto sa istú dobu nezávislým rockovým žánrom v USA hovorilo aj *college rock*<sup>3</sup>.

Pre Michaela Azzerada<sup>4</sup> (2001) ktorý mapuje americkú nezávislú hudobnú scénu obdobia rokov 1981–1991, je kľúčovou otázkou nezávislosti to, či je kapela vydávaná pod veľkým vydavateľstvom (AZERRAD 2001: 5). Nezávislosť od veľkých vydavateľstiev, ktorá si prvý raz pretlačila svoju cestu v čase punkového hnutia vo Veľkej Británii v druhej polovici 70-tych rokov, znamenala nezávislosť od korporácií, ktoré diktovali vkus nie len hudobný, ale vkus celej spoločnosti. Odmietaním veľkých vydavateľstiev boli súdobé nezávislé rockové kapely v istom zmysle punkové a ľavicovo orientované – revoltujúce vlastnou aktivitou, antikonzumné, opovrhujúce konformnou buržoáziou.

Punkový odkaz bol pre nezávislú hudobnú scénu rozhodujúci. Nebolo dôležité, aký žáner tá-ktorá kapela hrala. Dôležitým, ba až kľúčovým bolo pre vtedajších hudobníkov dodržiavať princíp DIY (*Do-It-Yourself*) etiky<sup>5</sup>. Jej fungovanie spočíva vo vlastnej hudobnej produkcii nezávislej od platených expertov. Popri veľkých vydavateľstvách začala vznikať sieť malých

1 Zdrobnenina od anglického slova „independent“, v slovenskom preklade „nezávislý“.

2 Wendy Fonarow. Profesorka antropológie na Glendale Community College v Los Angeles, ktorá píše pravidelné stĺpčky pre *The Guardian*, nazvané „Ask the indie professor“ (Spýtajte sa indie profesora).

3 College – vysoká škola, fakulta (Am.E.)

4 Michael Azerrad. Americký spisovateľ a novinár, ktorý sa venuje hudobnej žurnalistike. Počas svojej kariéry pravidelne písal pre *The New York Times*, *Mojo* či pre svetovo známy hudobný časopis *Rolling Stone*. Vo svojich knihách sa venuje nezávislej hudobnej scéne v USA z obdobia 80-tych a začiatku 90-tych rokov.

5 Do It Yourself doslova znamená „Urob si sám.“

labelov<sup>6</sup>, ktoré preferovali orientáciu na subkultúry formujúce sa okolo toho-ktorého hudobného štýlu. Malé vydavateľstvá rešpektovali a podporovali úplnú autorskú slobodu pod nimi podpísaných kapiel. Distribúcia nahrávok prebiehala poväčšine na koncertoch či v malých špecializovaných obchodoch vo veľmi obmedzenom náklade. Na jednej strane tak bolo pre indie kapely omnoho ťažšie dostať sa do širšieho kultúrneho povedomia, na druhú stranu však mali tvorivú slobodu, ktorá by v mainstreamových vydavateľstvách bola potlačovaná na úkor predajnosti. Mediálne kanály nezávislej scény sa od mainstreamu líšili natolko, že hlavný prúd nemohol indie vcelku pohltiť. Veľké spoločnosti mohli prijímať hudobné prvky indie za svoje, ale nemohli prijímať nezávislú infraštruktúru – lokálne undergroundové scény, vydavateľstvá, rádiá, fanúšikovské časopisy a obchody<sup>7</sup> (AZERRAD: 9). Rozdielna distribúcia je dôvod, prečo sa indie doteraz nedostalo pod úplnú kontrolu veľkých vydavateľstiev.

O tom, ako výber vydavateľstva a DIY princíp ovplyvňuje vnímanie hudobníka aj v slovenských nezávislých kruhoch, hovorí prípad speváčky Katky Koščovej, prvej víťazky súťaže Slovensko Hľadá Superstar. Svoj prvý album nahrála pod Sony/BMG, medzinárodným vydavateľstvom, ktoré zastrešuje známke mainstreamové kapely. Víťazka súťaže, ktorej účastníci reprodukujú hity, a ktorá je orientovaná na diváka zo stredného prúdu, nevzbudzovala v indie subkultúrach záujem. Neskôr ale vydala ďalší album, tentokrát pod nezávislou značkou Slnko Records. Získala tým nielen záujem subkultúr, ale aj kultúrnych a intelektuálnych médií či nebulvárnych novín. Potančok (2009) z časopisu *.týždeň* ju už v perexe rozhovoru prepája s inými nezávislými hudobníkmi a udalosťami, čím u čitateľa navádza dojem, že Katka Koščová je súčasťou nezávislej scény už dlho. Podľa autora interview sa ukázalo nielen, že

najobohranejším albumom v jej playeri je Animage od Dana Bártu, ale rada počúva aj prešovské AMC Trio s gitaristom Ulfom Wakeniusom či poľskú speváčku Annu-Mariu Jopek, ktorú videla naživo na Bratislavských jazzových dňoch. Z ne džezových interpretov sú to Hana Hegerová, Szidi Tobias, Feist, Zuzana Navarová či Jarek Nohavica. Trochu tie vzory počuť aj na novom cédečku, ktoré si sama zhudobnila a spoluprodukovala a napísala dve tretiny textov. (POTANČOK 2009)

Do-It-Yourself etiku, ku ktorej sa novinár odkazuje v poslednej vete citátu, Koščová neskôr v rozhovore ešte raz spomenie: [...] keď som po skončení Superstar nahrávala pre Sony/BMG, tak všetko platilo vydavateľstvo – štúdio, zvukára a podobne. Pri tomto albume sme si to museli zaplatiť sami alebo si na to zohnať sponzorov [...] (POTANČOK 2009).

Fakt, že rozdiely medzi hudobnými žánrami nemožno hľadať len v hudobno-estetických kritériách, ale v životnom štýle fanúšikov a kapiel okolo hudobných žánrov združených, demonštruje nakoniec Azerrad na postoji americkej indie kapely The Minutemen:

6 Label – anglický výraz, ktorý označuje obchodnú značku či názov. Tiež výraz pre vydavateľstvo.

7 Viac informácií o subkultúrnych médiách ponúka Sarah Thornton v kapitole „The Media Development of ‘Subcultures’“ (THORNTON 1996: 116–162).

Všetko, čo potrebovali, bolo veriť v seba samých, a aby v nich verila aj hŕstka ďalších ľudí. Nepotrebovali ste, aby vás dotovala veľká spoločnosť. The Minutemen to nazývali „jamming-econo“<sup>8</sup>. A vôbec ste nemuseli „jam econo“ len so svojou rockovou kapelou – mohli ste „jam econo“ vo svojej práci, počas nakupovania, v celom spôsobe svojho života. Mohli ste tento konkrétny postoj k hudbe aplikovať na čokoľvek iné. Mohli ste byť zaviazaný iba vám a hodnotám, a ľuďom, ktorých ste rešpektovali. Mohli ste prevziať kontrolu nad svojim vlastným životom. (AZERRAD 2001: 10-11)

## Subkultúry

Výzva k tomu, aby „jam-econo“ prekročilo hranice kapelného správania a stalo sa súčasťou každodenného života, zdôrazňovanie lokálnych kultúrnych centier, vydavateľstiev, rádií a fanúšikovských časopisov, smerujú k predpokladu, že nezávislú scénu nie je možné definovať iba podľa hudobných štýlov. Indie scénu tvoria spoločenstvá ľudí, ktoré sa nazývajú komunitami či subkultúrami.

Český sociológ Josef Smolík (2010) ponúka niekoľko definícií subkultúry, pričom dodáva, že tento pojem je prakticky nemožné presne definovať. My budeme pracovať s nasledujúcou definíciou: „Subkultúra je koherentný kultúrny systém, ktorý v celkovom systéme našej národnej kultúry predstavuje svet pre seba. Takéto systémy vyvíjajú štrukturálne a funkcionálne zvláštnosti, ktoré ich členov do istej miery odlišujú od ostatnej spoločnosti.“ (BELL in SMOLÍK 2010: 31)

Smolík, rovnako ako Thornton<sup>9</sup> poukazuje na podobnosť pojmu subkultúra s termínom *komunita*. Thornton o ich vzájomnej odlišnosti tvrdí, že

medzi týmito dvomi konceptmi existujú drobné rozdielnosti, ktoré ovplyvňujú, kedy a prečo je v konkrétnom prípade použitý jeden alebo druhý. Komunita poukazuje skôr na trvalejšiu populáciu, ktorá je často viazaná na jedno susedstvo, ktorého konštitučnou zložkou je rodina. (THORNTON a GELDER 1997: 2; srov. SMOLÍK 2010: 36)

Thornton poukazuje na to, že kým pre komunitu je kľúčovým príbuzenstvo a domov, subkultúry si osvojujú priestor mestskej kultúry na verejných miestach. To je jeden z dôvodov, prečo často počujeme termín *subkultúra mládeže*, ale len málokedy *komunita mládeže* (THORNTON a GELDER 1997: 2).

Veková štruktúra subkultúr spojených hudbou sa pohybuje prevažne v rozpätí 15–25 rokov, čo je sociálna skupina, ktorú možno definovať ako mládež. Táto sociálna skupina

8 *Jamm-econo* je argot, ktorý prvý raz použili práve The Minutemen. Označuje spôsob vedenia turné. Jeho zámerom je umožniť kapele odísť na turné a predviesť sa, pričom kapela narába s nízkym rozpočtom a utráca peniaze len na nevyhnutnosti.

9 Sarah Thornton. Kanadská kultúrna sociologička, ktorá pôsobí vo Veľkej Británii. Vyučovala na University of Sussex a na Goldsmiths, University of London. Vo svojich publikáciách sa venuje prevažne subkultúram združeným okolo umenia.

na v spoločnosti už neplní roly detí, avšak spoločnosť im ešte nepriznáva rolu dospelých (SMOLÍK 2010: 20).

Mládež je sociálna skupina, ktorá v spoločnosti nie je ukotvená tak pevne ako od nej skupiny staršie či mladšie. Táto neukotvenosť sa prejavuje rôznymi spôsobmi, okrem iných aj spotrebou. Mladí ľudia dávajú viac peňazí na voľný čas, ktorý trávia aktivitami v rámci subkultúry – návštevou koncertov a rôznych udalostí či spotrebou módy. O vekovej štruktúre subkultúr podáva priamu skúsenosť Thornton. Všimá si jednak rýchlosť, s akou sa v subkultúre menia trendy, a popisuje jedného zo starších účastníkov rave party ako staromódneho vo svete, ktorého móda trvá pol roka a starého v spoločnosti, ktorá obdivuje mladosť (THORNTON 1996: 89–90, 102). Investovaním do voľného času mládež oddiaľuje „sociálne starnutie“, a tak sa vzdiaľuje od momentu, kedy sa bude musieť zaradiť do vysoko stratifikovanej spoločnosti. To je tiež jeden z dôvodov, prečo subkultúry mládeže priťahujú ľudí, ktorí už hranice mladosti prekročili. Javí sa teda, že mladosť je jednou z kvalít, ktorú subkultúry vyznávajú. Smolík záujem o mladosť pomenúva kultom mladosti. Ten ovplyvňuje spoločnosť spôsobom, že sa dnes medzi mládež zaraďujú aj ľudia, ktorí by medzi mladých v minulosti nepatrili.

Životný štýl subkultúry mládeže odráža podmienky jej života. Chápeme ho ako spôsob života, ktorého jednotlivé časti vychádzajú z jednotného základu a rezonujú v každodenných aktivitách, životných postojoch, správaní, vzťahoch, a využívaní materiálnych a sociálnych životných podmienok.

Dôležitým aspektom subkultúry je štýl. Vypovedá o skupine, môže byť chápaný ako symbol či znak. Skladá sa z *image* (oblečenie, účes, doplnky, ...), *vystupovania* (výraz tváre, štýl chôdze, postoj tela) a *argotu* (špeciálna slovná zásoba a spôsob rozprávania) (SMOLÍK 2010: 19, 35–38).

Thornton už na počiatku 90-tych rokov skúmala londýnsku subkultúru *rave*. Miesto hudby sa zameriava na účastníkov rave party a darí sa jej najšť subkultúrou zdieľané prejavy štýlu subkultúry: „Skupinky prevažne rovnakého pohlavia majú oblečený neformálny odev a nosia nenútený výraz tváre; kráčajú pomaly a neunáhlene, kým neprejdú cez ochranku pri dverách, potom sa rútia dole schodmi do klubu.“ (THORNTON 1996: 87)

Okrem oblečenia či štýlu chôdze si Thornton všimá aj ďalšie súčasti životného štýlu subkultúry *rave*, napr. užívanie konkrétnych drog. Počas večera ju sprevádza dievča menom Kate, ktorej brat je jedným z hlavných organizátorov rave party v Londýne, vďaka čomu sa ocitá priamo v centre subkultúry. Fakt, že Thornton do tej doby ešte nikdy neužila Extázu, ktorej aplikovanie počas party je súčasťou životného štýlu subkultúry, ostatných zaujme natoľko, že považujú za dôležitú túto informáciu medzi sebou zdieľať. Samotná Kate zaujíma neveriaci postoj, keď sa svojho brata pýta, či tomu vôbec môže uveriť. V rozhovoroch o Extáze sa často vyskytuje aj argot, ktorého používanie je ďalším zo znakov subkultúry. Thornton pozoruje, že „čisté MDMA je pre VIP a ‚dvojitý burger‘ pre ‚punter‘“<sup>10</sup> (THORNTON 1996: 89).

10 MDMA je skratka pre chemický názov Extázy (3,4-metylendioxy-N-metylmetamfetamín). Čisté MDMA je neriedená Extáza, kým dvojitý burger je menej kvalitná zmes. Analógiou medzi výrazmi „čisté MDMA“ a „dvojitý burger“ môže byť rozlišovanie medzi (od škodlivín čistou) zdravou stravou a (nezdravým) dvojitým burgerom z fast-foodového reťazca.

Thornton pre výskum subkultúry rave navštevovala kluby, pričom niektorých členov subkultúry nazýva clubbers<sup>11</sup>. Hudobné kluby sú podľa nej dôležitým miestom stretávania subkultúr mládeže, sú jej centrami. Klubová kultúra však nie je celistvou kultúrou, ale zhlukom subkultúr, ktoré zdieľajú ku klubom príslušnosť. Zachovávajú si ale svoje vlastné normy obliekania, spôsobov tanca, preferovaných hudobných žánrov či register povolených a neprípustných rituálov. V kluboch sa stretávajú ľudia, ktorí zdieľajú rovnaký hudobný vkus, majú podobný štýl, vymieňajú si informácie a majú možnosť konfrontovať svoje životné postoje a hodnoty (THORNTON 1997: 200). Ak teda budeme pátrať po indie subkultúrach na území Slovenska, bude najvhodnejšie začať v ich centre – kluboch.

### Klubová kultúra v kontexte Slovenska

Na Slovensku sa v posledných dvoch desaťročiach dynamicky rozvila sieť klubov, ktoré sú dramaturgicky orientované na nezávislú hudobnú scénu. Alternatívne a nezávislé kluby sú poväčšine malé s potenciálom vytvárať okolo seba stálu komunitu ľudí, ktorí neskôr tvoria jadro návštevníkov. Veková štruktúra návštevníkov klubu vo všeobecnosti kopíruje vekovú štruktúru subkultúr mládeže, ktorej je klub centrom, mení sa však v závislosti od udalostí, ktoré klub organizuje. Kultúrnych podujatí sa môžu zúčastniť ako dospelí (napr. divadelné predstavenia či špecifické koncerty), tak deti (detské divadlá a pod.).

Lepší vhľad do štruktúry návštevníkov klubu získame, ak ich rozdelíme na „pravidelných“ a „špecifických“. Pravidelní návštevníci sú v tomto prípade ľudia, ktorí do klubu chodia často a sú súčasťou komunity okolo klubu vytvorenej. Títo návštevníci chodia aj na koncerty či udalosti, kde vystupujú umelci, ktorých nepoznajú. Ich motiváciou nie je často len život kultúrny, ale aj sociálny. V klube sa stretávajú s ďalšími členmi subkultúry, pričom koncert slúži ako vhodná príčina. Pravidelní návštevníci sú najčastejšie zo subkultúr mládeže. Za špecifických návštevníkov môžeme označiť tých, ktorí do klubu prišli (alebo chodia) len na vybrané udalosti, ktoré sú hlavnou príčinou ich trávenia času v klube. Títo ľudia sú poväčšine zo sociálnej kategórie dospelých či členovia iných subkultúr.<sup>12</sup>

Počet fanúšikov nezávislej hudobnej scény na Slovensku sa dá dobre odvodiť od štatistiky počúvanosti jediného celoplošného rádia, ktoré sa programovo venuje hudobným subkultúram – Rádia \_FM, ktoré má viac ako 100 000 poslucháčov. V porovnaní s Rádiom Express, najúspešnejším rádiom na Slovensku, ktoré má s 886 000 poslucháčmi takmer 20

11 Clubber – kým *Oxford Dictionary* označenie „clubber“ rozoznáva len ako neformálny výraz, *Urban Dictionary* ho vykladá ako slang označujúci človeka, ktorý navštevuje mnoho klubov a party. Primárne označuje osobu, ktorá chodí do klubov tancovať na elektronickú hudbu, ale rovnako existujú aj goth clubberi, rock clubberi, atď.

12 Klub Lúč v Trenčíne okolo seba sústreďuje subkultúry indie-rocku a tanečné subkultúry, ktoré tvoria jadro jeho návštevníkov. Zároveň však organizuje medzinárodný festival monodrámy Sám na javisku, rôzne vernisáže, Detský divadelný klub, či diskusie. Zriedkavo organizuje aj koncerty, ktoré lákajú prevažne strednú generáciu. Vďaka týmto aktivitám má klub široký dosah, aj keď jadro jeho návštevníkov tvoria subkultúry mládeže.

percentný podiel na trhu, je jasné, že alternatíva je na Slovensku prijímaná menšinovou kultúrou (MEDIA SK 2008). Od toho sa odvíja aj scéna malých klubov, ktoré ponúkajú nezávislým kapelám priestor na hranie. Vo väčších slovenských mestách sa etablovali kluby, ktoré združujú miestnu komunitu fanúšikov slovenskej alternatívnej scény, pričom mnoho z týchto klubov má v meste pre danú subkultúru jedinečné postavenie. Výnimkou sú väčšie mestá ako Bratislava či Košice, kde je klubov, ktoré ponúkajú priestor pre rovnakú cieľovú kategóriu, viac. Pre potreby práce slovenskú nezávislú scénu zúžime najmä na subkultúry a miesta, ktorých sú nami skúmané kapely súčasťou.

Koncerty slovenských nezávislých kapiel sú najdôležitejším zdrojom informácií nášho výskumu, je preto dôležité uviesť ustálený spôsob koncertovania v tuzemskej indie scéne. Kapely chodia takmer každý rok aspoň na jedno turné, pričom neveľmi menia kluby, v ktorých hrajú. Týmto spôsobom sa komunita fanúšikov tvorí a neskôr udržiava okolo jedného – dvoch klubov v každom meste. V porovnaní s koncertmi kapiel, ktoré sú známe z mainstreamu, nezávislé kapely sú schopné na svoj koncert naviazať menej ľudí. Preto sa vytvorila štruktúra koncertov, počas ktorých spolu vystupuje viacero kapiel. Zväčša dve až tri kapely sú všeobecne vo vzťahu „predskokana“ – menej známej kapely – a „headlinera“, teda kapely známej.

Predskokan vždy vystupuje ako prvý. Jeho úlohou je *warm-up*<sup>13</sup> – správne naladenie atmosféry v klube a pripravenie návštevníkov na koncert headlinera. V niektorých kluboch sa koncerty cielene začínajú o hodinu neskôr, ako je oficiálny čas začiatku koncertu. Spolu s koncertom predskokana tak návštevníci čakajú na koncert headlinera mnohokrát aj dve hodiny. Dôvodom, prečo sa koncert oddaluje, je viacero. Z obchodného hľadiska klubu je dlhšie otvorené, čím sa zvyšujú príjmy z baru. Z dramaturgického hľadiska to rovnako zvyšuje možnosti, že headliner bude mať vyšší úspech. V divákoch sa jednak zvyšuje očakávanie a kumuluje napätie, ktoré neskôr uvoľní na samotnom koncerte, čím sa vytvára lepšia zábava. Čas čakania na koncert však nesmie byť príliš dlhý. V tom prípade by napätie opadlo. Okrem toho v čase, kedy začína headliner, ľudia už niekoľko hodín pijú alkohol, ktorý znižuje zábrany spontánne sa prejavovať – tancovať, nadväzovať sociálne kontakty a podporovať kapelu v hraní tleskaním, pískaním a pod.

Predskokan býva zväčša vybraný tak, že reprezentuje rovnaký hudobný žáner. Pripravuje návštevníkov na hlavný koncert, keďže však väčšinou nebýva taký známy a oceňovaný (s čím často súvisí aj miera jeho pódiovej prezentácie), v ľuďoch len koncentruje napätie a dáva im možnosť „pripraviť sa“ na koncert headlinera. V príprave na koncert je dôležitý vznik správnej atmosféry. To predpokladá uvoľnenie divákov, kumuláciu napätia, vzájomnú identifikáciu návštevníkov, ktoré vedú k tzv. vyladeniu divákov na spoločnú notu. Uvoľnenie návštevníkov býva dosiahnuté nie len alkoholickými nápojmi. V klube hrá pred začiatkom koncertu, v prestávkach a po ukončení koncertu reprodukovávaná hudba, ktorej výber má silný vplyv na podprahové procesy v ľudskom tele. Na návštevníkov pôsobí aj architektúra priestoru (otvorený/stiesnený), emócie vyvoláva voľba farieb svetelných

13 Preklad: zahriatie.



reflektorov. Jedinec sa s ostatnými návštevníkmi identifikuje väčšinou nevedome – zdieľaním spoločného priestoru či vnímaním spoločných podnetov a reagovaním na ne. Identifikácia prebieha aj na základe zdieľania rovnakého životného štýlu, ktorý sa dá vycítať znakovým dešifrovaním oblečenia, správania sa, výberu alkoholu, chôdze, a podobne.

Súčasťou subkultúry rave bolo počas koncertov aj užívanie drog. Ak nepočítame alkohol a tabak, nedá sa o indie-rockovej subkultúre na Slovensku povedať, že by preferovala jeden druh drogy, rovnako ako sa nedá povedať, že by sa na koncertoch užívali drogy vo väčších množstvách. Prevažuje užívanie marihuany, ktoré je ale na rozdiel od Českej republiky na Slovensku zákonom tvrdo postihované, preto vidieť skupinky ľudí podávajúce si marihuanovú cigaretu pred hudobným klubom je menej časté. Čo sa týka drog obľúbených medzi kapelami, o rockových hudobníkoch existuje stereotyp hovoriaci, že užívajú kokaín.<sup>14</sup>

## 2. Scéna

Považujme klubový koncert za udalosť, na ktorej dochádza ku vzájomnej interakcii medzi jeho účastníkmi. Aplikujme na túto vzájomnú interakciu Goffmanov (1999) prístup a pre akciu každého z účastníkov použijeme pojem *predstavenie*. To poukazuje na „všetku činnosť, ktorú jednotlivec prevádza v dobe vyznačujúcej sa jeho trvalou prítomnosťou v spoločnosti konkrétneho súboru pozorovateľov, a ktorá má na pozorovateľov nejaký vplyv“ (GOFFMAN 1999: 29).

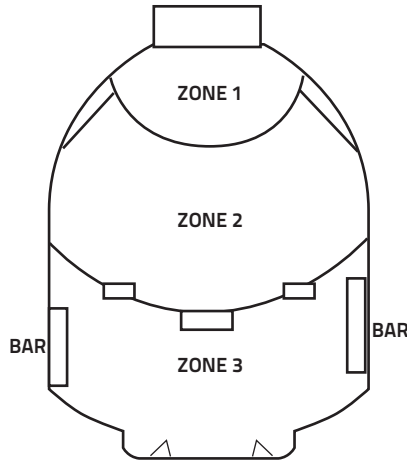
Súčasťou každého predstavenia je podľa Goffmana *fasáda*, ktorou označuje „štandardné výrazové vybavenie, ktoré jednotlivec zámerne či mimovoľne používa počas svojho výkonu“ (GOFFMAN 1999: 29). Za zložky fasády považuje *scénu*, ktorá označuje javiskové súčasti výrazového vybavenia, a *osobnú fasádu*, ktorá zahŕňa oblečenie, pohlavie, vek a rasu, veľkosť a vzhľad, držanie tela, spôsob reči, výraz tváre, gestikuláciu, atď. (GOFFMAN 1999: 29-30). Porovnaním s definíciou subkultúry je súčasťou fasády u Goffmana to, čo sociológ Smolík označuje ako *štýl* subkultúry (srv. SMOLÍK 2010: 36).

Scéna je štandardnou súčasťou fasády „zahrňujúca nábytok, výzdobu, rozmiestnenie objektov v priestore a ďalšie predmety v pozadí, ktoré vytvárajú kulisy a rekvizity pre množstvo ľudských činností hraných pred, vo vnútri, a na tejto scéne“ (GOFFMAN 1999: 29). Scéna je miestom interakcie medzi aktérmi a divákmi. Smolík považuje scénu za významný pojem prepojený so subkultúrami a definuje ju ako „modernú mestskú formu spoločenského styku, v ktorej majú účastníci rovnaký záujem na trávenie voľného času alebo sa zameriavajú na rovnaký životný štýl, ale nemusia sa poznať“ (SMOLÍK 2010: 37).

Nazerajme v súlade s Goffmanom na scénu ako na súčasť fasády a označme ňou dejisko koncertov – špecifické architektonické priestory klubov.

14 Autor tejto práce sa ako aktívny člen indie subkultúry stretol s mnohými hudobníkmi. Kokaín síce patrí k drogám, ktoré časť z nich užíva, omnoho väčšie množstvo muzikantov ale preferuje tvrdý alkohol. Kokaín patrí k užívaným drogám, nedá sa však vraviť, že by jeho konzumácia bola taká veľká, ako vraví stereotyp.

Indie koncerty majú svoju vlastnú priestorovú štruktúru. Fonarow delí scénu na tri časti, ktoré sa od seba navzájom líšia rôznymi aspektmi: vekovou štruktúrou účastníkov, fyzickou akciou, činnosťami, sociálnym a genderovým rozvrstvením. Takéto rozdelenie platí pri koncertoch, ktoré majú dostatočný počet účastníkov (obr. 1).



Obr. 1. Klub Forum, Londýn. Rozdelenie scény na 3 zóny. Fotografia: Wendy Fonarow.

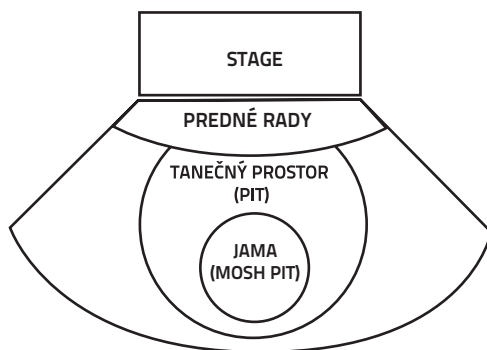
Na rozdiel od Fonarow, ktorá si všíma len divácke prejavy v zónach 1, 2 a 3, my do vzájomnej interakcie v klube priradíme aj stage ako priestor pre kapelu, ktorá je esenciálnou súčasťou udalostí, ktoré sa počas koncertu v klube dejú.

Stage (pódium) je teda časť scény vyhradená kapele. Od ostatných častí býva stage často oddelený; od jednoduchých spôsobov, ako napr. umiestnením odposluchov, až po veľmi komplikované. Na veľkých festivaloch býva stage od zóny 1 vzdialený aj 10 metrov a fanúšikov od kapely oddeľujú kovové zábrany, členovia bezpečnostnej služby, elevácia, atp. Zóna 1 je časť, v ktorej sa účastníci ku kapele nachádzajú najbližšie. Deje sa v nej najviac fyzickej činnosti. Zóna 2 začína asi v prvej štvrtine diváckeho priestoru a končí asi v dvoch tretinách a na rozdiel od zóny 1 sa v nej deje menej fyzickej činnosti. Zóna 3 sa od stage nachádza najďalej. V tomto priestore sa nachádza bar. Aktivity jednotlivcov v zóne 3 sa vyznačujú najväčšou rôznorodosťou zo všetkých zón (FONAROW in GELDER a THORNTON 1997: 361).

## Zóny

Zóna 1 sa vnútorne člení na predné rady ľudí, na tanečný priestor, jamu,<sup>15</sup> a na ľudí nachádzajúcich sa blízko za jamou (obr. 2). Táto zóna je vo všeobecnosti časťou, v ktorej sa odohráva najväčšie množstvo rozmanitej fyzickej činnosti, s najmladším publikom a najsilnejším prejavom podpory. Predné rady sa zväčša vyznačujú najväčšou koncentráciou ľudí, zvyčajne dievčat v pubertálnom veku. Kvôli množstvu ľudí, ktorí sa tam nachádzajú, nie je v týchto radách väčšinou toľko možností pre tanec. Prevažuje skákanie, dvíhanie rúk, pískanie, tleskanie, metanie hlavou, a pod. Prednými radami väčšinou myslíme prvé 1-3 rady najbližšie k pódiu.

Jama je časť zóny určená na tanec. Záleží na type koncertu a skupine návštevníkov, akým spôsobom sa tanečne prejavujú, existuje však niekoľko stereotypných spôsobov tanca. Jedným je skákanie, kedy osoby skáču na jednom mieste. Pri skákaní často zdvíhajú ruky, buď zovreté v pästi alebo s vystretými prstami. Druhým je tzv. „mosh“<sup>16</sup>, u nás zameniteľný s pojmom „pogo“<sup>17</sup>. Mosh v sebe nesie známky rituálov, keďže „znaky bolesti spôsobenej vpredu sú často vzťahované k jazvám z bitiek, a pri výpočte toho, ako jedinec ku zraneniam prišiel, sa objavuje hrdosť“ (FONAROW in GELDER a THORNTON 1997: 364).



Obr. 2. Detail Zóny 1. Fotografia: Wendy Fonarow.

15 Časť zóny 1, ktorú označujeme ako tanečný priestor, nazýva Fonarow výrazom pit (jama). Termín *mosh pit*, ktorý by sme mohli preložiť ako tanečný priestor, sme vymenili za termín jama. Dôvodom k tomuto posunu v preklade je zaužívaný slovník účastníkov slovenských koncertov. Tí nazývajú jamou (či kotlom, podobne ako pri športových udalostiach) časť scény, kde prebieha tzv. *pogo* alebo *mosh*, veľmi fyzický a kontaktný druh tanca (viď pozn. 16 a 17). Tanečným priestorom sa potom označuje tá časť scény, v ktorej sa ľudia prejavujú tancovaním, ktoré je ale od *pogo* značne odlišné – účastníci koncertu sa prejavujú menej agresívne, ich tanec je často individuálny a bezkontaktný.

16 *Mosh* je spôsob tanca, ktorý zahrňuje fyzický kontakt s ostatnými účastníkmi. Jeho súčasťou je skákanie a vrážanie do ostatných tanečníkov.

17 *Pogo* je založené na rovnakom princípe ako *mosh*, je však násilnejšie. *Pogo* je spájané hlavne s punk subkulturou.

Aktivity v zóne 1 vytvárajú zdieľaný pocit komunity a vzájomného prepojenia účastníkov. Fonarow popisuje, že ľuďom, ktorí sa nachádzajú v tejto zóne, sa ostatné časti scény zdajú nudné a s nedostatkom atmosféry. Tým, že vstupujú do tejto zóny a vykonávajú najväčšiu aktivitu, jedinci verejne signalizujú ostatným svoju zviazanosť s kapelou a príslušnosť k subkultúre (FONAROW in GELDER a THORNTON 1997: 364).

Hranica medzi zónami 1 a 2 sa dá poväčšine nakresliť ako línia medzi fyzickou aktivitou účastníkov. Kým v zóne 1 sú činnosti účastníkov veľmi intenzívne, ľudia v zóne 2 svoje aktivity väčšinou tlmia. Prejavujú sa jemným kývaním hlavy, podupkávaním či pohupovaním sa. V zóne 2 nie je vítaná aktivita zóny 1, preto ak majú návštevníci koncertu chuť ísť tancovať, presunú sa dopredu. Činnosti v tejto zóne zahŕňajú fajčenie či pitie, čo je vpredu väčšinou nemysliteľné. Tieto činnosti môžu vpredu spôsobiť poranenia či neprijemnosti – poliatie alkoholom, popálenie rúk či oblečenia, alebo nedýchateľný vzduch. Účastníci v zóne 2 majú z koncertu väčšinou vizuálny a zvukový zážitok, kým v zóne 1 k týmto pristupuje ešte zážitok hmatový a fyzický, a to nie len z tanca, ale aj z vnímania vibrácií z reproduktorov. Dá sa vyvodzovať, že tieto dve časti scény sú navzájom odlišné mierou fyzickej účasti návštevníkov. Kým pre ľudí v zóne 1 je charakteristická aktívna fyzická účasť, vďaka ktorej je osobný prežitok účastníka veľmi intenzívny, pre zónu 2 je typický určitý fyzický odstup a racionálny nadhľad jednotlivcov nad prebiehajúcimi udalosťami.

V zóne 1 spravidla dominuje veková kategória od 15–20 rokov. Pre druhú zónu býva typická veková štruktúra dvadsiatnikov, ktorí chodia na koncerty dlhšie a v minulosti sa koncertov zúčastňovali v prvej zóne. Vek je rozhodujúcim faktorom pre indie subkultúru. Sociálna organizácia scény počas koncertov veku podlieha (FONAROW in GELDER a THORNTON 1997: 365–366).

Aj keď medzi zónou 2 a 3 existuje rozdiel, nie je tak ľahko určiteľný ako medzi zónami 1 a 2. Táto zóna sa však vyznačuje najväčším počtom aktivít, ktoré nie sú spojené priamo s pozornosťou upriamenou na koncert. Práve v tretej zóne prebieha väčšina sociálnej interakcie. Predpokladom je jednak menší hluk než vpredu, a potom aj nižšia koncentrácia ľudí či prítomnosť baru. Pokiaľ sa chcú ľudia porozprávať a nachádzajú sa v dvoch predných zónach, presunú sa poväčšine práve sem. Do baru v zóne 3 chodia ľudia pre nápoje. Ľudia nachádzajúci sa tu pozorujú ostatných účastníkov a spomedzi všetkých návštevníkov zaujímajú najzreteľnejšie divácky postoj.

Sociálna štruktúra tejto zóny sa od ostatných odlišuje tým, že sa tu zdržujú ľudia z oblasti hudobnej produkcie: manažéri kapiel, organizátori koncertov, zástupcovia médií, produkčný tím klubu, kapely, ktoré dohrali alebo čakajú na odohratie koncertu, VIP a pod. Týchto ľudí nazývame profesionálmi, pretože pre nich nie sú koncerty len kultúrnou udalosťou, ale aj pracovným miestom. Počas koncertov si vytvárajú a udržiavajú sieť kontaktov s ľuďmi, s ktorými spolupracujú. Profesionáli sa navzájom identifikujú ako špeciálna sociálna skupina, ktorá je v hierarchii subkultúry vyššie než obyčajní platiaci návštevníci. Dôkazom tohto vertikálneho členenia v rámci subkultúry sú určité služby či vzorce správania, ktoré nie sú dostupné všetkým, a ktoré sa považujú za privilegiá. Patrí medzi ne napr. voľný vstup na koncerty.

Privilégium voľného vstupu má tiež niekoľko úrovní. Najnižšou je figurovanie v guest-liste pre jeden konkrétny koncert či inú udalosť, kde sú napísané mená všetkých ľudí s voľným vstupom. Znami členovia časti subkultúry už napr. neplatia vstupné na žiadne udalosti v klube, kde ich poznajú.<sup>18</sup> Najvyššia úroveň voľného vstupu je potom voľný vstup jedinca na mnohé udalosti na väčšom území. Medzi túto najvyššie postavenú skupinu ľudí patria napríklad členovia dôležitých kapiel, novinári celoplošných periodík či organizátori dôležitých festivalov. Fonarow rozlišuje aj kategóriu „profesionálni návštevníci koncertov“ (*professional gig-goers*), o ktorých sa vyjadruje ako o „jedincoch, ktorí sa naučili normy riadenia koncertov do tej miery, že napodobňujú profesionálov v ich vystupovaní a aktivitách počas show“ (FONAROW in GELDER a THORNTON 1997: 367). Nielen, že títo účastníci sa voči ostatným prezentujú *nejakým* správaním; identifikujú sa s vyššou sociálnou skupinou a predstierajú svoju príslušnosť k nej. Čo sa týka vekovej štruktúry, v zóne 3 sa zdržuje najstaršia veková skupina – od neskorších dvadsiatnikov vyššie.

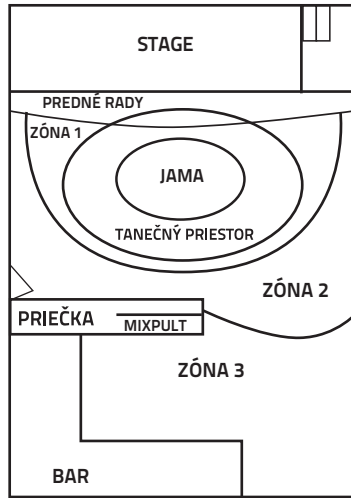
Koncerty nami skúmaných kapiel The Swan Bride a Sto Múch sa odohrávali na dvoch rozdielnych scénach. V klube Lúč v Trenčíne hrali The Swan Bride spolu s kapelou Sounds Like This 16. novembra 2011; 100 Múch hrali s kapelou Fiktívny Ventil v púchovskom klube Queens 17. decembra 2011.

## Scéna klubu Lúč

Priestor klubu Lúč je architektonicky členený na dve časti – časť pódia a tanečnej sály, za ktorými sa nachádza bar, kde je hypoteticky tiež možnosť pre tanec. Sálu a bar delí priečka, ktorá je väčšinou hraničným miestom, kde sa ľudia pri koncerte prejavujú tancom, a kde sa návštevníci venujú iným činnostiam. Priečka teda zodpovedá hranici medzi zónami 2 a 3. Klub má kapacitu 250 ľudí.

Ako rampa pre oddelenie priestoru pre kapelu a pre publikum slúži zdvihnuté pódium. Zadná stena pódia, horizont, je prispôbená na zavesenie transparentu, rovnako aj na videoprojekciu. Pódium osvetľujú 3 rady reflektorov s nástavcami pre farebné filtre. Pri koncertoch s dobrou návštevnosťou sa účastníci koncertu rozdelia do troch zón scény podľa modelu na obrázku č. 3.:

18 Rozpoznávanie týchto ľudí členmi bezpečnostnej služby či inými zamestnancami klubu je dôležitou pracovnou schopnosťou, ktorá môže určovať hierarchiu medzi zamestnancami. Pokiaľ nový zamestnanec odmieta pustiť človeka s trvalým privilégium voľného vstupu do klubu, dopúšťa sa faux-pas a signalizuje, že nie je súčasťou subkultúry natolko, aby dokázal identifikovať jej významných jedincov. Súčasťou „zaškolenia“ zamestnancov tak nezriedka býva aj predstavenie cenných či vážených členov subkultúry.

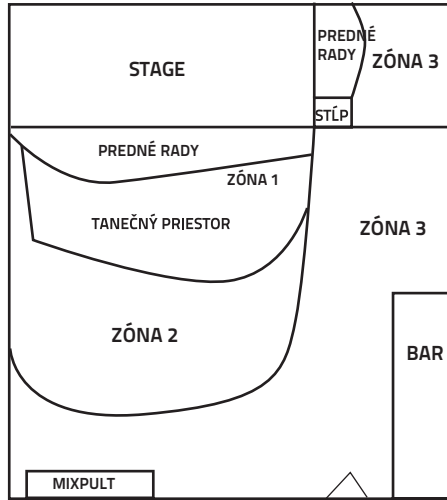


Obr. 3. Scéna klubu Lúča, Trenčín.

## Scéna klubu Queens

Queens je, na rozdiel od Lúču, architektonicky rozdelený na koncertnú a nekoncertnú časť. V práci sa budeme venovať iba priestoru, v ktorom sa odohrával koncert. Do tejto časti klubu sa zmestí približne 150 ľudí. Kým štandardne býva stage postavený priamo proti divákovi, tu je umiestnený do jedného z rohov (obr. 4). Ľudia tak môžu zabrať okolo pódia priestor v uhle 270°, kým pri štandardnom riešení je to len 180°. V klube tým pádom vzniká pri koncertoch na jednom mieste viac – menej prázdny priestor, ktorý sa nenaplní ani v prípade vysokej návštevnosti. Hoci je blízko kapele, práve tento priestor je časťou scény, ktorú by sme mohli nazvať zóna 3.

Queens okrem toho tvorí ešte jedno špecifikum, ktorým sa od vzoru popísaného Fonarow líši: tanečný priestor v sebe neobsahuje jamu. Je to možné nízkou kapacitou klubu a pravidelnou vysokou návštevnosťou – v koncertnej sále sa jednoducho nevytvára toľko miesta, aby sa v nej dalo pogoovať. Predpokladom môže byť aj orientácia pódia na väčší uhol, čo znamená roztrieštenie smerov, ktorými pôsobí kapela, ale aj roztrieštenie atmosféry. Pokiaľ však pogo vzniká, kopíruje časť nazvanú „tanečný priestor“ v zóne 1.



Obr. 4. Klub Queens, Púchov.

## Koncert The Swan Bride

Kapela The Swan Bride vznikla v roku 2006 v Žiline. Svoj hudobný štýl označuje termínom „punk aristocratic“. V rámci slovenskej nezávislej hudby sa dá zaradiť do kategórie slovenského indie-rocku. The Swan Bride sú z veľkej časti inšpirovaní súčasnou indie-rockovou scénou vo Veľkej Británii. Majú podobné zloženie nástrojov, aké v menších obmenách používa veľké množstvo novodobých rock'n'rollových kapiel – gitara, basgitara, klávesy, bicie, spev. V súlade so svojim vlastným označením žánru „aristocratic punk“ sa na pódiu kapela prezentuje kostýmami, ktoré sú len čiernej farby – úzke čierne topánky a úzke nohavice nosia všetci členovia. Týmito kostýmami, zároveň aj hudbou, textami a pódiovým prejavom znakovo reprezentujú širokú predstavu gotickej a romantickkej atmosféry – monumentálne disharmonické klávesy, ktoré rozbíjajú štruktúru piesne, krik, vytváranie hlukových bariér, sú pre ich hudbu príznačné. Tmavými kostýmami či svetelnou technikou vytvárajú temnotu a pocit osamelosti, ktorá sa pretavuje aj do textov. V textoch, rovnako ako na pódiu, sa kapela štylizuje aj do pomätenosti či šialenosti – krčovitým držaním tela, metaním sa, atď.<sup>19</sup>

Spoločným znakom všetkých kapiel je významové zasadenie kapely do scény, teda spôsob, akým sa jednotliví hudobníci rozložia do priestoru stage. The Swan Bride v tomto zmysle naplňujú štandardný model. Okolo speváka, ktorý zaberá celý centrálny priestor

19 Niektoré z názvov piesní: „Nocturnal Groove“ (Nočný Groove), „Freakshow“, „Lonely Honeymoon in the Wastelands“ (Osamelá svadobná cesta v pustatine).

vpredú, sú rozložení hráči na nástroje. Podľa toho, odkiaľ na stage vedie vchod, sa umiestnia basgitarista s gitaristom, ktorý ovláda aj klávesy. Gitarista/klávesák zaujíma miesto na opačnej strane pódia od vstupu, basgitarista ostáva väčšinou pri vchode. Dôvodom je, že so štvorčlennou kapelou hrá niekoľko pesničiek aj piaty člen, väčšinou hrajúci druhú gitarovú linku, no tiež hrajúci na perkusie. Keďže klávesy zaberajú veľký priestor na jednej strane stage, sprievodný gitarista musí byť umiestnený pri basgitaristovi, inak by nemal miesto pre seba. Tento hráč však nesmie vchádzať na pódium tak, aby prešiel cez celý stage, pretože by prerušil atmosféru a napätie aktuálnej piesne. Preto býva basgitarista zväčša pri vchode na pódium. Za touto trojicou, resp. štvoricou hráčov sedí v centrálnom zadnom priestore bubeník.

V Lúci sa na stage vchádza sprava (z pohľadu divákov), rozloženie kapely teda bolo nasledovné: v prednom centrálnom priestore sa pohyboval spevák, za ním boli rozložené bicie, na ľavej strane z pohľadu divákov ovládal gitaru a klávesy tretí hráč, a basgitarista spolu s druhým gitaristom a perkusionistom hrali vpravo pri vchode na stage (pozri prílohu č. 4).

Kapela je rozložená tak, aby bol najväčší akcent položený na hviezde<sup>20</sup> – spevákovi, ktorý je zároveň aj režisérom<sup>21</sup> akcie na stage, a ktorému patrí najviac javiskovej akcie.

Je otázne, nakoľko The Swan Bride úmyselne pracujú s osvetlením scény a light designom všeobecne. Používanie svetla je v malých alternatívnych kluboch vždy problematické, keďže každý klub má iné technické vybavenie. Pokiaľ so svetlom kapela nepracuje vedome a detailne, nevytvára sa pre ňu unikátne osvetlenie. Je síce špecifické, ale podlieha základným poznatkom, ktoré osvetlovači alebo produkcia klubu získali počas stoviek produkovaných koncertov. Light design je však podstatnou súčasťou koncertov.

Aj keď pravdepodobne neexistuje žiadna vedomá práca kapely so svetlom, na koncertoch The Swan Bride vznikajú podobné svetelné efekty, ktoré dotvárajú atmosféru nimi produkovanej hudby. V klube Lúč bolo základné osvetlenie scény modré. Modrá farba predstaveniu, ktoré sa nesie v znamení aristokraticky gotického štýlu, dodáva výraznú hĺbku tajomnej či mystickej atmosféry. V expresívnych častiach piesne sa do modrej pridáva najmä červené svetlo, zvýrazňujúce agresiu a napätie, tak isto, ako agresívne spieva spevák, ktorý svoje telo stavia do rôznych krčovitých polôh. Ostatné farby (najmä zelená a fialová) atmosféru piesní dolaďujú. Ich použitie považujeme za vnímavú reakciu svetelného technika na zámery kapely a vnútornú atmosféru piesní.

20 V tímoch sa vytvára z jedného z účinkujúcich hviezda – má hlavnú rolu, je centrom pozornosti (GOFFMAN 1999: 100).

21 V každom z tímov sa vytvára úloha režiséra – človeka, ktorý má na starosti dve zvláštne úlohy: 1. usmerniť tých členov tímu, ktorých výkon prestane byť prijateľný; 2. pridelenie rolí v predstaveniach a osobných fasád použiteľných v tej-ktorej úlohe (GOFFMAN 1999: 98-99).



## Kostýmy

The Swan Bride sa kostýmujú do čiernej farby, ktorá odpovedá ich žánrovému označeniu „aristocratic punk“. Ich spôsob obliekania môžeme rozdeliť do troch variant. V prvej variante, ktorú používajú na koncertoch, majú zväčša oblečené čierne úzke nohavice, členkové kožené topánky, čierne tričká či saká, koženú bundu a doplnky (rôzne šály, šatky, viazanky, príviesky a pod.). Druhým variantom je rovnaký kostým bez doplnkov. Ten využívajú pri príchode do klubu pred koncertom a po skončení koncertu, a rovnako aj na všetkých verejnosti prezentovaných aktivitách – promo fotkách, klipoch, interviiach, atp. Členovia kapely sa v podobnom oblečení prezentujú na verejnosti alebo mimo pracovné prostredie. Ich odev nie je iba koncertovým kostýmom, ale aj symbolom príslušnosti k subkultúre a jej životnému štýlu. Posledným variantom oblečenia je civilné či pracovné oblečenie.

Návštevníci koncertu nosili oblečenie a obuv radiace sa k indie subkultúram (pozri prílohu č. 3). Účastníci vo veku od 16 do maximálne 25 rokov mali oblečené kárované košele. Jeden mladý muž vo veku okolo 20 rokov mal odeté červené nohavice, modré tričko s jednoduchým obrázkom a obuté mal topánky pripomínajúce Converse Chucks. Okrem modelu Chucks mali mnohí obuté tenisky Adidas.<sup>22</sup> Viacerí muži mali stredne dlhé vlasy siahajúce na jednu stranu, ostrihané tak, že im prekryvali časť tváre.<sup>23</sup> Jeden z tínedžerov mal oblečené tričko s logom a nápisom známej britskej indie kapely The Foals. Častým kusom odevu bolo tričko s čierno-bielymi, resp. modro-bielymi vodorovnými pásikmi, ktoré sú súčasťou oblečenia v subkultúrach nezávislej hudby už od čias punku, a ktoré sú dnes súčasťou štýlu väčšiny indie žánrov.

Ženy boli oblečené vo svetlejších farbách, viaceré z nich mali okolo krku obmotanú šatku. Jedno mladé dievča chodilo po klube so starým analógovým fotoaparátom.<sup>24</sup> Hornú časť jej odevu tvorilo voľné retro tričko s kvetinovým vzorom, spodnú časť úzke nohavice a čierne poltopánky.<sup>25</sup>

Starší účastníci koncertu sa s indie subkultúrou svojím oblečením identifikovali menej. Mali oblečené obyčajné džínasy a biele tričká alebo košele s jemným vzorom. Jeden z nich

01

2014

theatralia

22 Obuv je dôležitou súčasťou štýlu indie subkultúry. V 80-tych rokoch bola obľúbená tvrdá obuv Dr. Martens, ktorá je dodnes populárna v subkultúre punku. V 90-tych rokoch prevažovala značka Adidas (FONAROW 2011). V roku 2001 kapele The Strokes vyšiel výrazne úspešný album *Is This It*. Súčasťou ich štýlu boli práve zmienené Converse Chuck Taylors, ktoré na ďalších desať rokov patrili medzi jednoznačne najobľúbenejšiu obuv v subkultúre. Dnes začínajú prevažovať kožené členkové poltopánky s predĺženou špičkou (pozri prílohu č. 1).

23 Asi najpoužívanejším účesom v indie subkultúre sú v dnešnej dobe stredne dlhé vlasy s ofínou siahajúcou na jednu stranu tváre. Dĺžka vlasov na stranách hlavy sa postupom času znižuje, zatiaľ čo v strede ostávajú vlasy dlhé. Ofína ešte pred niekoľkými rokmi padala do tváre či očí; dnes už sa vlasy skrátali natoľko, že tvár ostáva nezakrytá (pozri prílohu č. 2).

24 Indie scéna zdieľa spoločný afekt pre retro. Subkultúry používajú analógové fotoaparáty, popr. digitálne fotografie upravujú filtermi, ktoré vyvolávajú retro efekt, jazdia na starých bicykloch a obliekajú si staré šaty zo secondhandu. Táto móda je nazývaná aj *vintage* – móda z obdobia, kedy sa produkovalo niečo kvalitné. Retro štýl má u indie svoju logiku – aj hudobníci sa nechávajú inšpirovať hudbou z 80-tych rokov.

25 V angličtine sa pre úzke nohavice ustálil pojem *skinny jeans*, podľa toho, že nohavice nenechávajú žiadnu voľnosť a sú doslova „nalepené“ na koži. Skinny jeans sú takou stereotypnou súčasťou indie, že sa v zábavnom priemysle (sit-comy, zábavné relácie, atď.) stávajú častým terčom vtipov.

bol v čiernom saku. Ich oblečenie ich nezaraďovalo ku špecifickej sociálnej triede, ani však nenieslo informáciu, že by sa považovali za členov jednej zo subkultúr. Jeden z nich mal vyholenú hlavu, ostatní krátke vlasy (pozri prílohu č. 2).

## Dynamika interakcie

Akým spôsobom sa prejavovala dynamika vzájomnej interakcie? Než sa začal koncert predkapely Sounds Like This, nebolo možné hovoriť o konkrétnom tvare v priestore, kde by sa diváci vyskytovali. Pred nástupom kapely niektorí viedli rozhovory, iní stáli na bare, a keďže je klub Lúč nefajčiarskym priestorom, ďalší ľudia fajčili vonku pred vchodom. V tomto čase teda celá scéna plnila funkciu zóny 3.

S nástupom kapely a prvou piesňou však nastala zmena, počas ktorej sa jednotliví diváci, ktorí sa predtým ani nepoznali, ani spolu nerozprávali, jednoducho spolu nemali spoločné nič iné než návštevu tej istej udalosti, začali usporiadať do určitého geometrického tvaru. Ľudia v prvých radoch pred pódium bez toho, že by o tom vedeli, prirodzene vytvorili okolo pódia polkruh, pričom ostatní návštevníci tento tvar rešpektovali.

Neskôr sa za prvou radou vytvoril tanečný priestor. Svojou aktivitou tancujúci ľudia vytvárali atmosféru, ktorú sa rozhodli, popr. nerozhodli s nimi zdieľať ostatní návštevníci. Za nimi sa vytvorila zóna 2 s ľuďmi, ktorí koncert pozorovali bez tanečného prejavu. Prvý prirodzený polkruh sa neporušil počas celého trvania prvého koncertu, aj keď v určitých momentoch tanečníci zozadu prišli pred kapelu, kde chvíľu tancovali, aby sa neskôr vrátili naspäť za prvú radu. Pri bare sa podľa očakávaní vytvorila zóna 3 (obr. 5).

Od začiatku koncertu až po jeho koniec niektorí účastníci koncertu postávali na okrajoch scény, chrbtom opretí o stenu, alebo stojaci veľmi blízko stien. Tento vzorec správania popisuje Gehl a nazýva ho *efekt okraja*:

Na okraji lesa alebo pri domovom priečelí je človek menej exponovaný než vnútri, uprostred priestoru. Človek tak nie je v ceste nikomu a ničomu. Môže sa dívať, ale nemusí byť príliš viditeľný, a jeho osobné teritórium je redukované na polkruh pred ním. Ak má človek chránený chrbát, môžu ostatní ľudia prichádzať iba spredu, čo uľahčuje pozorovanie a reakciu napríklad neprístupným výrazom tváre v prípade nežiaducej invázie do osobného teritória. (GEHL 2000: 151)

Vytvorený polkruh sa vytratil až s koncom koncertu Sounds Like This. Ľudia počas čakania na koncert The Swan Bride opäť robili to, čo pred začiatkom prvej kapely: popíjali, pofajčievali, diskutovali. S nástupom The Swan Bride sa polkruh vytvoril znovu, no oproti prvému koncertu relatívne rýchlo nastala zmena. Ľudia sa stavali do polkruhu, ktorý pôvodný polkruh kopíroval zvnútra – zmenšoval sa – až bol napokon taký malý, že zmizol, a miesto neho sa vytvoril dav obecnstva kopírujúci vpredu rampu medzi pódium

a hľadiskom. Po čase sa vytvorili všetky vnútorné štruktúry zóny 1, v určitých momentoch koncertu sa ale táto zóna premenila na jednotný tancujúci dav.

V prednej a centrálnej časti diváci tancovali a spievali spolu s kapelou, po bokoch a v zadu postávali tí, ktorí sa týmto spôsobom baviť nechceli. Vo vzniknutej jame tancovala skupina divákov udávajúca atmosféru v obecnstve. Boli to oni, kto začal tancovať na začiatku koncertu a svoju energiu preniesli na ostatných divákov, ale aj na kapelu. V rýchlych pesničkách dokázali svoj prejav vyexponovať do napätia, počas ktorého do seba sácali, vrážali, a pod., zatiaľ čo v pomalých doslovne dirigovali ostatných tak, aby príliš okázalo a rýchlo netancovali. Dá sa povedať, že v tíme obecnstva plnili úlohu režisérov<sup>26</sup> aj hviezd<sup>27</sup> – viedli interakciu s kapelou, a zároveň ju aj spolurežirovali (pozri prílohu č. 5). Títo návštevníci sa s kapelou poznajú z mnohých koncertov, ktoré navštívili, a tak s ňou komunikovali iným spôsobom než ostatní diváci. Počas koncertu im napríklad z baru nosili poháre s tvrdým alkoholom a pripíjali si s nimi. Ostatnými divákmi bola táto skupina vnímaná ako časť davu so špecifickými privilégiami. V hierarchii koncertu sa nachádzali medzi sociálnou skupinou profesionálov (kapela, produkcia klubu, VIP) a platiacich návštevníkov. Táto skupina počas koncertu okrem tancovania v jame prichádzala do centrálnej časti prvých rád a jej členovia sa postavili do centra davu, čo najbližšie k spevákov kapely. Neskôr ho zdvihli z pódia a začali tzv. *crowdsurfing*<sup>28</sup>. *Crowdsurfing* v sebe nesie rituálne prvky – spevák je doslova vyzdvihovaný nad ostatných účastníkov koncertu, a je nosený na rukách po scéne ako pri procesii či ceremóniáli. Po tom, ako speváka položili na zem, sa z *crowdsurfingu* stala zábava ostatných divákov (pozri prílohu č. 6).

Ďalší prvok vzájomnej interakcie, ktorý sa javil ako rituál, bolo zostúpenie speváka medzi divákov. Týmto aktom sa zvýšilo v dave napätie, pozornosť divákov sa nasmerovala na jednu akciu a vyvolalo to prejavy vzrušenia. Spevák v prenesenom význame zostúpil z nebeskej výšky svojho pódia medzi divákov a počas spievania tancoval medzi nimi. Diváci ho obkolesovali a snažili sa ho dotknúť, odvážnejší chceli spievať do mikrofónu spolu s ním. Spevák sa im v tom snažil vyhovieť. Zostúpením speváka zo stage do zóny 1 sa aj táto zóna stala stage. Hranice stage teda nie sú určené len architektúrou priestoru, ale aj akciou účastníkov.<sup>29</sup>

Po konci každej pesničky diváci komunikovali s kapelou tleskaním a písaním, čo bol euforický prejav spokojnosti s aktivitou kapely a jej podpory. Počas piesní ľudia tancovali nie len pogovaním v jame, ale aj rock'n'rollovým tancom v jedincoch, pároch ale aj skupinkách. Ďalšími tanečnými prejavmi bolo skákanie.

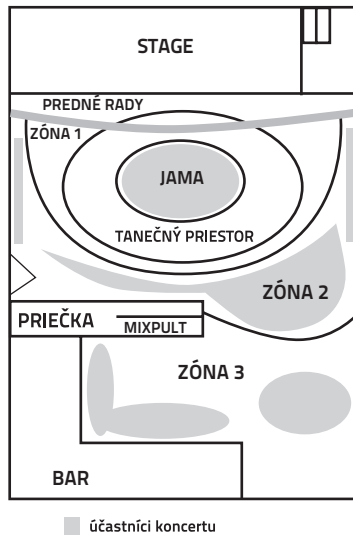
26 Vid' pozn. 20.

27 Vid' pozn. 21.

28 *Crowdsurfing* – aktivita, počas ktorej je jedinec nesený na rukách ostatných účastníkov koncertu. Je to častá zábava na koncertoch mnohých subkultúr (porov. GELDER a THORNTON 1997: 362-363).

29 Slovenská rockabilly kapela Devil Street 13 počas svojho koncertu v trenčianskom klube Lúč vybehla počas hrania jednej svojej pesničky von z klubu na ulicu, kde pieseň dohrala. V divákoch tak nastalo mierny zmätok, pretože nevedeli určiť, kde sa nachádza stage. Tento príklad polohu stage problematizuje ešte viac ako zostúpenie speváka do zóny 1, pretože prišlo k oddeleniu zvukového a vizuálneho vnemu. Devil Street 13 síce na svoje nástroje hrali vonku na ulici, zvuk sa však šírila z reproduktorov umiestnených na pódium v klube.

Ak sa sústredíme len na samotný prejav kapely, z The Swan Bride najväčšiu pozornosť pútal spevák, a to jednak svojím umiestnením v centrálnom priestore, a jednak svojou fyzickou aktivitou. Jeho výraz podtrhoval atmosféru hudby, ktorá narušovala harmóniu. Spevák stál na mieste alebo sa pohyboval v malom okruhu, a počas spevu, tak ako bola narušená hudba rôznymi disharmonickými zvukmi, so sebou trhal, zvyšoval telové napätie. Pri spievaní slohy pôsobil, akoby rozprával príbeh sám sebe, pričom nervózne hýbal prstami. Často si k tvári prikladal ruky. Nebol vystretý, často sa hrbil. Jeho hlasový prejav bol podobný – prechody medzi spevom a krikom neboli plynulé, diali sa naraz.



Obr. 5. Podoba divákov počas koncertu *Sounds Like This*.

Prejav The Swan Bride je lyrický – hudba aj text tematizujú duševné stavy človeka. S tým korešpondovala aj akcia na pódiu. Spevák texty prežíval, a pritom vnímal hudbu, do ktorej sa pohyboval. Nedá sa priveľmi hovoriť o rytmickom tanci, jeho pohyby však hudbu, jej napätie, plynutie či zlomy, kopírovali.

Ostatní členovia kapely mali pohyb obmedzený svojimi nástrojmi, no neboli statickí. Pováčšine prechádzali z miesta na miesto a kráčali podľa rytmu, predkláňali sa a zakláňali, kývali hlavou, a pod.

## Koncert Sto Múch

Sto Múch vznikli v roku 2005 v Banskej Bystrici. Ich hudba sa dá žánrovo označiť ako funk<sup>30</sup>. Hrajú v zložení bicie, bassgítara, gitara, klávesy, saxofón, dva hlavné ženské spevy, jeden spev mužský. Základným rysom prejavu kapely je ironizovanie. Kapela jednak predkladá pokrivený všeobecný obraz slovenskej ľudovosti, jednak sa kostýmuje do vtipne vyzerajúcich farebných odevov, čiastočne absurdných alebo tematizujúcich funk. Sto Múch cituje a následne neguje svetoznáme melódie (napr. „Final Countdown“ od kapely Europe), hrá detské pesničky alebo paroduje metalové hudobné skupiny.

Členovia kapely boli na stage rozložení čiastočne podľa štandardného modelu. Dve speváčky, ktorým patrí najväčší priestor v piesňach aj vo fyzickej akcii, obsadzovali centrálny priestor vpredu stage. Hlavný skladateľ a mužský vokál, ktorý hráva na klávesy, bol umiestnený vpredu vpravo. Z tohto miesta mohol jednak vidieť celú kapelu a v prípade potreby ju režírovať, a jednak bol dobre viditeľný pre divákov. Nebral však priestor speváčkam, na ktoré mala byť upriamená najväčšia pozornosť. Na ľavej strane vpredu bol gitarista, ktorý občas do javiskovej akcie vstupoval tiež. Zostavu zozadu dopĺňali rytmické nástroje – bassgítara a bicie. Jedna zo speváčok okrem spevu občas hrala na saxofón. Mikrofóny, do ktorých spievali, boli umiestnené v stojanoch. Manipulovalo sa s nimi podľa potreby – v piesňach alebo častiach piesní, kde speváčky tancovali, s mikrofónmi nehýbali, v iných častiach predstavenia ich mohli používať podľa potreby, takže sa mikrofóny stávali aj rekvizitami.

Kapela The Swan Bride má iba jeden hlavný spev dopĺňaný vokálmi. Preto je spevák – hviezda – identifikovateľný jednoducho a hierarchia účinkujúcich sa nemení. Sto Múch majú dva hlavné ženské spevy, ktoré dopĺňa jeden muž pri klávesoch. Pre kapelu je tak podstatné divácku pozornosť smerovať tam, kde sa odohrávajú najdôležitejšie akcie, a k tomu kapela využíva práca s mizanscénou. U speváčok, ktoré zaberajú stred stage, je obzvlášť dôležité, aby sa diváckova pozornosť upriamila k najdôležitejšej akcii, preto existuje predpoklad, že kapela vedome pracuje s presúvaním akcentov. Vo väčšine piesní sa využívajú oba ženské hlasy. Pokiaľ sa v speve speváčky striedajú, tá, ktorá práve nespieva, ustupuje dozadu medzi hudobníkov, zatiaľ čo speváčka, ktorá práve spieva, vystupuje dopredu, bližšie k publiku. Pri spoločnom speve sú vo vzdialenosti od publika, ale aj v scénickom priestore, na rovnakej úrovni. V hierarchii tímu teda zaberajú rovnaké miesto, dôležitosť sa mení iba v závislosti k momentálnej akcii na pódiu.

„Režisér“ síce väčšinu času hrá na klávesoch, no jeho hlas je rovnako dôležitý medzi piesňami, kde ich uvádza, ďakuje obecenstvu, riadi kapelu. V niektorých piesňach má dominantnú úlohu – hlavný spev. Kapela postupuje podľa určitého dopredu pripraveného scenára – playlistu, na ktorom má napísaný zoznam piesní, ako budú odohraté počas koncertu (včítane prídavkov).

30 Funk je hudobný žáner, ktorý vznikol v 60-tych rokoch 20. storočia, keď afro-americkí hudobníci zmiešali prvky soulu, jazzu a R&B do rytmického a tanečného nového hudobného žánru. Funk sa vyznačuje silným rytmickým „groovom“ (rytmom) bassovej linky a bicích. Opúšťa akcenty na melódiu a harmóniu. Funkové kapely využívajú aj viac či menej početnú dychovú sekciu.

## Kostýmy

V porovnaní s *The Swan Bride*, ktorí pred, počas aj po koncerte boli oblečení v rovnakom kostýme (s výnimkou doplnkov), členovia Sto Múch prišli do klubu Queens v nenápadnom civile a prvý raz ich kostým bolo vidieť až začiatkom koncertu. Po koncerte opäť odišli do šatní, kde si celý koncertný kostým prezliekli za pôvodný civil. Hudobníci kostýmy používajú výhradne iba na pódiovú prezentáciu.

Kostýmy kapely sa dajú označiť za funky<sup>31</sup>. Spája ich výstrednosť, farebnosť a rôznorodosť. Basgitarista je oblečený spodobujúci reggae subkultúry – má falošné dredy, voľné nohavice a reggae čiapku (červená, zelená, čierna a žltá farba). Bubeník má na sebe čier-no-biely kožušinový kabát, rovnako ako režisér. Gitarista je oblečený v habite, aký sa nosí v severnej Afrike či na blízkom východe, ibaže jeho habit svieti v kriklavých odtieňoch červenej, žltej, modrej, zelenej a pod. Speváčky na seba svojím kostýmom preberajú úlohy pobláznených dievčat. Jedna má ryšavé vlasy v dvoch vrkočoch a na hlave žltú čelenku. Oči jej zakrývajú obrovské čierne okuliare. Oblečené má krátke šaty modrej farby, ktoré odrážajú svetlo, a červené silonky. Na šatoch má pripnutý látkový kvietok. Druhá speváčka má kvietok vpletený do vlasov, na očiach má okuliare. Oblečené má dlhé šaty pestrých farieb.

Kostýmy účastníkov koncertu mali podobné znaky ako kostýmy návštevníkov trenčianskeho koncertu – napr. tričká s nápismi indie kapiel (Pearl Jam), úzke nohavice, niektorí muži mali indie účes. Keďže však kapela Sto Múch nehrá indie-rockový žáner, ale funk, a jej predkapela hrala jazz, koncentrácia týchto znakov bola omnoho nižšia. Väčšina návštevníkov bola odetá do pohodlného oblečenia: krátkych tričiek a ľahkých svetrov. Časť žien mala oblečené šaty.

## Pódiová prezentácia

Kapela Sto Múch plánuje pracovať s akciou, ktorú môžeme nazvať hereckou. Pokúsme sa rozobrať, čo sa deje na pódiu na základe jednej z piesní – *Časom* (pozri prílohu č. 7).

Jedna zo speváčok spieva o nešťastnej láske k mužovi. Pri speve hrá charakter smutnej ženy, ktorá spieva o svojom skutočnom probléme, vykrivuje ústa, utiera si pomyselný sopeľ a slzy. Omnoho viac je však hranie charakteru vidieť na speváčke, ktorá počas slohy nespieva. Namiesto toho pantomimicky zobrazuje a komentuje text. Napríklad v závere dvojveršiu „odkladám mu veci bokom / možno na to príde sám” iba zamietavo hodí rukou, akoby vravela „na to on teda nikdy nepríde”.

Refrén odspievajú spolu, a potom začne rovnaký text spievať druhá speváčka. Dôležité je, že s textom sa neprenáša charakter. Ženou v nešťastnom vzťahu je stále prvá speváčka. Keď spieva dvojverš „Istým časom sa to spraví / prejde všetka bolesť žiaľ”, je to monológ k jej vzťahu, ktorý adresuje aj publiku – jednak divákovi pred pódium, jednak druhej spe-

31 Funky – moderné a štýlové oblečenie v nekonvenčnom a často nápadnom štýle.

váčke, ktorá v tej chvíli tiež zaujíma divácky postoj. Keď ten istý dvojverš potom spieva druhá speváčka, adresuje tie isté slová prvej ako slová útechy. Hladí ju po hlave a drží za ruku, zatiaľ čo prvá speváčka nešťastne krúti hlavou a hrá tiché vzlykanie. So zmenou interpretky, ktorá ho spieva, naberá teda rovnaký text iný význam.

To, čo sa deje na pódiu, označme za divadelnú scénu kabaretného charakteru.<sup>32</sup> Scénky sú otvorené improvizácii: Jedna speváčka počas piesne druhej vraví „Neviem... neviem”. V texte piesne sa táto replika nenachádza a tieto slová ani nie sú spievané na mikrofón. Tretej verš zo slohy „vám sa to však ľahko vraví” zase spieva prvá speváčka, adresujúc ho svojej kolegyni. Z textu, ktorý bol na začiatku piesne v rovnakom znení najskôr monológom, sa teraz stáva dialóg.

Posledný verš spievajú speváčky spoločne, pričom doplňujú predtým zamlčaný rým „veď on na mňa... sral”. Po tom, ako to niekoľkokrát zopakujú, sa prvá speváčka - nešťastná žena, nahlas rozvzlyká. Druhá ju opäť improvizovane utešuje („ššš” alebo „chudinka”), tentokrát do mikrofónu.

K tejto akcii sa pridáva gitarista ako charakter muža, ktorý do nešťastnej ženy dobiedza. Zobrazuje to jednoducho - pristúpi k nej a niekoľkokrát ju tľapne po ramene. Keď ho ona odmietne, iba nahnevane mávne rukou a vracia sa späť na svoje miesto, kde z role vystupuje a stáva sa znovu gitaristom.

V závere sa opakuje refrén

*Je to všetko za nami  
nedá sa to vrátiť späť  
stojíme za bránami  
skončíme to...*

ktorý sa zrýchľuje. Počas toho sa druhá speváčka snaží rozveseliť prvú, ktorá nakoniec mávne rukou a spoločne s druhou dokončí verš slovom „hneď”, čím sa pieseň končí. Všetky postavy vychádzajú zo svojich charakterov a stávajú sa zase hudobníkmi. Z charakterov vystupujú tak, že sa postavia späť na svoje miesta v relatívne neutrálnom výraze.

Každá z piesní bola pojatá ako jedna scéna, epizóda nezávislá od ostatných. Môžeme teda povedať, že koncert mal epizodický scenár, podobný kabaretným večerom či varieté. Každá pieseň bola divákovi uvedená a následne odohraná (hudobne aj scénicky). Aj štruktúra piesní dovoľovala, aby sa do nich dostávali mini-epizódky. V piesni *Rhodes* napr. Sto Múch citujú pieseň *Cez okno* od Jara Filipa, v piesni *Popálila som si ruku* zase zaznie téma z *Final Countdown* od kapely Europe. O príčine miešania úspešných motívov do iných diel píše Drábek, vyjadrujúci sa v prvom rade o divadle. Jeho poznatok však môžeme aplikovať aj na hudbu. Podľa Drábka

32 V kabaretnom spôsobe vystupovania sa dá vidieť odkaz Jara Filipa, na ktorého sa kapela vedome odkazuje, a ktorý tento divadelný žáner vo svojej hudbe tiež tematizoval. Filip hrával aj v kabaretných scénkach alebo v televarieté show s Lasicom a Satinským.

autor vedome potiera svoj vlastný osobitý prístup v prospech obecnstva a vôbec divadelného zážitku. Pokiaľ sa v divadle v niektorej hre stretol určitý moment s úspechom, bolo v záujme dramatikov a divadelníkov vôbec, aby tento moment zužitkovali ešte inde. (Ostatne robí sa to dodnes i v dielach, ktoré predstierajú originalitu a invenciu). (DRÁBEK 2008: 56)

## Zmena hierarchie

Teatralizovanie scénickej akcie kapely Sto Múch prináša k jej prejavu fenomén, ktorý sa počas koncertu *The Swan Bride* v zásade neobjavil, a to zmenu hierarchie medzi hudobníkmi.<sup>33</sup> Pre diváka najdôležitejšími osobami na pódiu boli speváčky, ktoré zaberali centrálny priestor. V priebehu koncertu sa ale prenášal akcent aj na iných členov kapely. Medzi piesňami bol napríklad najdôležitejší režisér, ktorý uvádzal piesne alebo iným spôsobom komunikoval s divákmi. Pokiaľ sa v hierarchii posunuli vyššie ostatní, vstúpili do centrálného priestoru stage, ktorý normálne patrilo speváčkam – hviezdám. Často sa tak dialo pri gitarových sólach.

V jednom momente gitarista, ktorý zaberá ľavú časť pódia, pristúpil do stredu. Spolu s nárastom jeho dôležitosti narastalo aj používanie divadelných prostriedkov. Gitarista svoju hru začal omnoho viac prežívať. Pohyboval sa v súlade so svojím sólom, jednoducho povedané tancoval, a znovu tak zobrazoval energiu a zvýšenie vplyvu jeho hudobného nástroja. Zatváral oči, napínal telo do vypätých polôh. Tak ako on, aj hudba v sólach niesla viac emócií, alebo ich iba zosilňovala až do vypätých polôh a v relatívnom zmysle sa tu dá aplikovať Wagnerova teória *Gesamkunstwerku*, pretože viacero zložiek podporuje jednu tému, myšlienku, pocit.

Popri tom hlavná dvojica speváčok z centrálného priestoru ustúpila dozadu, ale s divákmi, konkrétne s ich pozornosťou, stále pracovala. Obidve vystretými rukami a namierenými prstami ukazovali na hudobníka, teda prakticky znovu definovali hierarchiu, v ktorej sa momentálne situácia nachádzala, a v ktorej bolo najvyššie položené sólo obsahujúce aj hudobníka, ktorý toto sólo hral. Speváčky prebrali rolu diváka, keď počas sóla tancovali a gitaristu povzbudzovali. Keď sólo skončilo, mizanscéna sa opäť zmenila k základnej štruktúre. Všetci sa vrátili na svoje miesto a pieseň pokračovala.

33 V priebehu koncertu *The Swan Bride* sa spevák dostal v hierarchii nižšie len v krátkych momentoch, kedy iní členovia kapely vstúpili do slovnej interakcie s divákmi. V jednom momente napr. basgitarista oslovil jednu z diváčok. Hierarchia sa však u *The Swan Bride* menila nevedome, zatiaľ čo akcia *Sto Múch* už bola natoľko štruktúrovaná, že jej členovia museli s presunom akcentov pracovať vedome.



## Záverom

Dá sa povedať, že počas koncertu The Swan Bride sa návštevníci dlho a intenzívne prejavovali tancom. Pri koncerte Sto Múch bola aktivita divákov omnoho slabšia. Iba niekoľko ľudí v zóne 1 tancovalo, pričom najaktívnejšie boli ženy v prvých radách, ktoré prešliapovali z nohy na nohu, kývali hlavou a mierne zapájali ruky. Okrem nich ešte tancovalo niekoľko ľudí v polovici scény, uprostred zóny 2 – v predpokladanej jame. Ich aktivita však ďaleko nedosahovala pogo, ktoré sa rozpútalo počas koncertu The Swan Bride. Dôvod, prečo sa nenaplnil model Fonarow, aj keď bola udalosť hojne navštevovaná, môže byť nasledovný: scénická akcia kapely Sto Múch si vyžaduje omnoho viac pasívnej pozornosti než neštruktúrovaný pohyb po pódiu hudobníkov The Swan Bride. Divák musí prijať a dešifrovať omnoho viac vnemov a významov ako pri koncerte, ktorého časti nie sú vystavané ako divadelná akcia.

Slabšie fyzické prejavy môžu súvisieť aj s rozdielnymi architektonickými vlastnosťami klubu Queens, ktorého pódium je vystavené divákovi z dvoch strán. Diváci tak môžu kapelu obštúpiť z väčšieho uhlu, a tým sa triešti orientácia kapely, ale aj pocit spolupatričnosti divákov.

Omnoho viac sa ale prejavila sociálna funkcia koncertu. Ľudia na koncerte spolu vo všeobecnosti konverzovali, nielen v prestávkach medzi piesňami, ale aj počas nich. Témami rozhovoru nebolo len samotné dianie na pódiu, ale aj otázky z oblasti bežného života.

Vďaka rozdielnej akcii kapiel The Swan Bride a Sto Múch sa dá pozorovať nepriama úmernosť medzi zahusťovaním činnosti na stage a v zónach 1 až 3. Stúpajúcej intenzite a naplňovaním významu na stage zodpovedá klesajúca tendencia k fyzickému prejavu v radách divákov. The Swan Bride sa na stage de facto fyzicky prejavovali len znakovou nezataženým tancom, ich kostýmy boli jednotnej čiernej farby, a naratívne prostriedky používali len minimálne. Ak vôbec, tak určitý príbeh možno vyčítať z textu, ktorý je však v angličtine, a ktorý väčšina návštevníkov koncertu a fanúšikov ani nepozná. Hlavným nositeľom impulzu bola podprahovo a emocionálne pôsobiaca hudba, ktorá dokázala relatívne rýchlo rozhybať väčšiu časť divákov do tanca. Sto Múch už oproti The Swan Bride pracovali s výstavbou scénok, s budovaním charakterov, ktoré prežívali svoje mikropříbehy v epizodickom scenári koncertu, a ktoré sa stretávali vo viac či menej improvizovaných situáciách. Texty Sto Múch sú písané po slovensky a diváci im teda rozumejú. Hoci na koncerte tancovali, fyzický prejav divákov bol oproti The Swan Bride poznateľne utlmenejší; omnoho viac ale svoju pozornosť smerovali na stage, kde pozorovali hrané scény. Väčšina ich pozornosti bola smerovaná na recepciu vizuálnych vnemov, ktoré korešpondovali s hudbou. Z tohoto pozorovania sa dá vyvodiť, že čím je priestor stage významovo a akčne hustejší, tým menej pozorovateľné sú prejavy akcie medzi divákmi, ktorí musia znaky dešifrovať, a naopak.

## Bibliografia

- AZERRAD, Michael. 2001. *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground, 1981–1991*. Boston: Little Brown, 2001. 528 s.
- ČERNICKÝ, Viktor. 2013a. *Teatralita veřejných událostí: Dav a jeho premena počas demonštrácie proti spoplatneniu vysokoškolského štúdia*. Seminárna práca, Filozofická fakulta MUNI Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2013 (nepubl.). Dostupné v knižnici Katedry divadelných štúdií na FF MUNI.
- ČERNICKÝ, Viktor. 2013b. *Teatralita veřejných událostí: Teatralita ulíc mesta Brna, 24.10.2012*. Seminárna práca, Filozofická fakulta MUNI Brno. Brno: Masarykova univerzita, 2013 (nepubl.). Dostupné v knižnici Katedry divadelných štúdií na FF MUNI.
- DRÁBEK, Pavel. 2008. Dva vznešení příbuzní jako součást Fletcherova díla. In *Dva vznešení příbuzní* [program]. Praha: Národní divadlo, 2008. s. 47–78.
- FONAROW, Wendy. 1997. The spatial organization of the indie music gig. In Ken Gelder a Sarah Thornton (edd.). *The Subcultures Reader*. London/New York: Routledge, 1997. 599 s.
- FONAROW, Wendy. 2010. Ask the indie professor: Shoes, phones and other gig accessories [online]. *The Guardian*, 26. 7. 2010 [citované dňa 4. 4. 2013]. Dostupné na <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2010/jul/26/ask-indie-professor>.
- FONAROW, Wendy. 2011. Ask the indie professor: Why do Americans think they invented indie? [online]. *The Guardian*, 28. 7. 2011 [citované dňa 29. 3. 2013]. Dostupné na <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2011/jul/28/indie-professor>.
- GEHL, Jan. 2000. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Brno: Nadace Partnerství, 2000. 202 s.
- GOFFMAN, Erving. 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebezprezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 247 s.
- HEBDIGE, Dick. 2012. *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin, 2012. 239 s.
- SMOLÍK, Josef. 2010. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Praha: Grada Publishing a.s., 2010. 228 s.
- MEDIAN SK. 2008. Prieskum počúvanosti rozhlasových staníc na Slovensku [online]. *Radia.sk*, 21. 7. 2008 [citované dňa 4. 4. 2013]. Dostupné na <http://www.radia.sk/pocuvanost/vlny/2012-4/slovensko.html>.
- POTANČOK, Vladimír. 2009. Cesta k sebe [online]. *Týždeň*, 28. 3. 2009 [citované dňa 2. 4. 2013]. Dostupné na <http://www.tyzden.sk/casopis/2009/13/cesta-k-sebe.html> nebo in *Týždeň* (2009): 13: 3.
- THORNTON, Sarah. 1996. *Club cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996. 201 s.
- THORNTON, Sarah a Ken GELDER (edd.). 1997. *The Subcultures Reader*. London/New York: Routledge, 1997. 656 s.

Viktor Černický  
Indie scéna nezávislá od hudby

## Prílohy

Príloha č. 1. Obuv v indie subkultúre:



All Star Chuch Taylors od Converse



Dlhé a úzke čierne poltopánky

Príloha č. 2. Indie účesy: frontman indie kapely Arctic Monkeys, Alex Turner, a premeny jeho účesu:



Rok 2009



Rok 2012

Príloha č. 3. Odev návštevníkov koncertu The Swan Bride (16. 11. 2011):



Indie boy a indie girl



Starší účastníci koncertu

Príloha č. 4. Priestorové rozloženie The Swan Bride:



Centrálny priestor vpredu patrí spevákovi, vzadu bubeníkovi. Napravo bassgitara a sprievodná gitara, naľavo gitara/klávesy.

Viktor Černický

Indie scéna nezávislá od hudby

## Príloha č. 5. Prvá rada, jama, režiséri divákov, a zóny



Prvá rada a prázdny priestor pred ňou



Režiséri na okraji jamy a hranica medzi Zónami 1 a 2

## Príloha č. 6. Crowdsurfing.



Príloha č. 7. Text piesne *Časom*:

Istým časom sa to spraví  
prejde všetka bolesť žiaľ  
vám sa to však ľahko vraví  
veď on na mňa...

*Je to všetko za nami  
nedá sa to vrátiť späť  
stojíme za bránami  
skončíme to hneď.*

Dostávam sa z toho krokom  
každý večer premýšľam  
odkladám mu veci bokom  
možno na to príde sám.

Istým časom sa to spraví  
prejde všetka bolesť žiaľ  
vám sa to však ľahko vraví  
veď on na mňa sral.

*Ref:*

*Je to všetko za nami  
nedá sa to vrátiť späť  
stojíme za bránami  
skončíme to...*