

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav Etnologie



Bakalářská práce

Zuzana Hvězdová

**Vztah hudby, transu a spirituality na příkladu české psytranceové scény
– zkoumání spirituální dimenze v perspektivě hudebních tvůrců**

The relation of music, trance and spirituality on the example of Czech psytrance scene
– research on spiritual dimension in the perspective of musicians

Praha 2023

Vedoucí práce: Mgr. Matěj Kratochvíl, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Matějovi Kratochvílovi, Ph.D. za laskavé vedení, podnětné připomínky, rady a čas mi věnovaný. Také bych ráda poděkovala doc. PhDr. Zuzaně Jurkové, PhD. za konzultaci a nápady.

Dále chci poděkovat mým klíčovým informátorům za vstřícnost a čas, který si na mě udělali. Děkuji také všem přátelům ze scény, kteří mě na cestách terénem doprovázeli a především té, která mi cestu ukázala – Petro, děkuji a tuto práci Ti věnuji. Rodičům a blízkým děkuji za trpělivost a láskyplnou podporu, které se mi dostalo.

Prohlášení

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

V Praze dne 1.8.2023

Zuzana Hvězdová

„Různá dogmata a texty mohou být v naší době pouze základem, zdrojem naší víry. Musíme poznávat vlastníma očima, prožívat všemi smysly s otevřenou branou vnímání svět takový, jaký skutečně je, právě nyní a právě teď, nekonečný, podivuhodný a zázračný. Pouze když sami sebe zažijeme ve své božské podstatě, pouze tehdy můžeme porozumět pravdivosti poselství, které nám prorokové, svatí a mystici zanechali. Proto každý prostředek, jakákoliv cesta, která nám pomáhá vyvolat naší vlastní osobní mystickou zkušenost, má tu nejvyšší duchovní hodnotu a měla by být legálně dostupná komukoliv...“

(Albert Hofmann, 1993 in Leary, Metzner a Albert; 2000, s. 86)

Abstrakt

Žánr elektronické taneční hudby psychedelický trance bývá scénou okolo něj etablovanou považován za významný zdroj vlastní spirituality. Práce se věnuje perspektivě tvůrců této repetitivní elektronické taneční hudby (typicky DJs), a doplňuje tak předchozí studie zabývající se především spirituální dimenzí v aktéřské perspektivě posluchače. Prostřednictvím vlastního terénního výzkumu a rozhovorů popisuje specifické sociokulturní podmínky české psytrance scény a v sleduje emickou interpretaci tvůrců v otázkách spojení hudby, transu a spirituality.

Klíčová slova: DJ – elektronická taneční hudba – etnomuzikologie – hudební subkultura – mimořádné stavy vědomí – psychedelický trance – psytrance – psychedelická zkušenost – rave kultura – spiritualita – trans – transcendence

Abstract

The genre of electronic dance music, psychedelic trance, is considered by its established scene as a meaningful source of personal spirituality. This thesis explores creator's perspective of this repetitive electronic dance music (typically DJs), thus complementing previous studies dealing primarily with the spiritual dimension in listener's perspective. Using own fieldwork and interviews, it describes specific socio-cultural conditions of Czech psytrance scene and traces the emic creator's interpretation in relations with music, trance and spirituality.

Key words: DJ – electronic dance music – ethnomusicology – musical subculture – non-ordinary states of consciousness – psychedelic experience – psychedelic trance – psytrance – rave culture – spirituality – trance – transcendence

Obsah

1. Úvod.....	8
2. Vlastní pozice ke zvolenému tématu	9
3. Představení tématu	11
4. Teoretické ukotvení	13
4.1. Hudba jako kultura a prostředek	13
4.2. Hudební subkultura, scéna a <i>soundscape</i>	14
4.3. Spiritualita, trans a psychedelie.....	15
5. Transcendence z Goa	19
5.1. Psytrance jako žánr elektronické taneční hudby	21
5.2. DJing	22
6. Výzkumná otázka	24
7. Metodologie.....	25
7.1. Insider jako výzkumník.....	25
7.2. Etické otázky výzkumu	26
7.3. Způsob analýzy dat	27
7.4. Charakteristika informátorů	29
8. Perspektivy z druhé strany mixážního pultu.....	27
8.1. Reflexe duchovních rozměrů	27
8.1.1. Psychedelický trance a víra v jeho potenciál	27
8.1.2. Psychedelická zkušenost, set a setting	28
8.1.3. Role látek měnících vědomí	29
8.1.4. Úloha DJe	33
8.2. Co a jak se DJ snaží předat?.....	35
8.2.1. Komunikační charakter hudby.....	35
8.2.2. Metody a techniky dosahování transu	37
8.2.3. Trans jako naučené chování.....	38

8.3. Specifičnost české psytrancové scény.....	40
8.3.1. Mainstream kontra underground.....	40
8.3.2. Otázka spirituality.....	41
9. Závěr.....	43
Seznam citované literatury.....	44

1. Úvod

Překládaná práce pojednává o fenoménu psytrance – žánru elektronické taneční hudby, jenž bývá využíván pro navozování stavů změněného vědomí prostřednictvím hudebního transu. Prožitky během něho dosahované bývají pak někdy popisovány pomocí spirituálních konceptů a umisťovány do souvislostí s poznáním různých duchovních tradic. V práci se zaměřuji především na perspektivu hudebních tvůrců (DJů a producentů) ve vztahu hudby, transu a spirituality, abych tak doplnila existující bakalářskou práci věnující se reflexím posluchačů. Jejich chápání duchovních rozměrů ve studovaném žánru představuji pomocí polostrukturovaných rozhovorů, které doplňují můj vlastní dlouhodobý terénní výzkum. Skrze etnomuzikologický teoretický rámec analyzuji studovanou *hudbu jako kulturu*, v níž krystalizuje hodnotový a kulturní systém těch, jež ji vyhledávají. Zkoumám také potenciál hudby jako prostředku komunikace a zjišťuji, zdali v perspektivě tvůrců představuje psytrance mediátora významů, které by souvisely s rozpoznáváním jeho spirituálních rozměrů. Postulováním transu jako naučeného chování dosažitelného ve specifickém kontextu se nakonec snažím popsat socio-kulturní specifičnost české scény ve vztahu k jiným národnostním scénám.

Práce je strukturována do čtyř hlavních částí. V první, teoretické části vysvětluji nejdůležitější koncepty a pojmy, s nimiž v práci operuji, jako jsou spiritualita, trans, psychedelie či scéna. Následující část zasazuje žánr psytrance do kontextu elektronické taneční hudby a zprostředkovává čtenáři malý historicko-muzikologický exkurz. Třetí část jest metodologickou reflexí provedeného terénního výzkumu. Poslední, analytická část je věnována interpretacím. Ta je rozdělena do tří hlavních sledovaných témat – reflexe duchovních rozměrů ze strany DJů, komunikační charakter žánru psytrance a specifičnosti české psytrancové scény.

2. Vlastní pozice ke zvolenému tématu

Vzhledem k tomu, že se tento text hlásí k antropologické a etnografické metodě, kterou chápu jako vysoce reflexivní, je více nežli na místě, abych se na úvod pokusila sama sebe tzv. etnograficky situovat. Cílem této kapitoly, v etnografické literatuře známé jako *positioning*, je přiznat vlastní subjektivitu a náležitě ji reflektovat, neboť každý (nejen kvalitativní) výzkumník jest integrální součástí výzkumného procesu. Zkoumaný fenomén, tedy psychedelický trance (psytrance), totiž sehrál v mém životě unikátní roli, která nakonec vedla k sepsání této práce. Prostřednictvím vlastního terénního výzkumu jsem se stala součástí oné zkoumané scény, což jak uvidíme (především v kapitole věnované metodologii), s sebou nese řadu výhod i nevýhod. Považuji proto za vhodné být v tomto ohledu maximálně transparentní.

Psychedelický trance je vskutku pozoruhodný fenomén, který mě hluboce fascinuje svou komplexností již od prvního setkání. Vzhledem k jisté uzavřenosti (alespoň v českých podmínkách) se seznámení s tímto specifickým žánrem děje ve většině případů skrze iniciaci prostřednictvím již někoho zasvěceného, některého z příslušníků této subkultury. Stalo se to tak i v mém případě, kdy jsem byla v roce 2019 pozvána na letní open-air festival konající se již deset let v severozápadních Čechách, za humny mojí rodné vísce. Mé první dojmy nebyly příliš pozitivní – ve skutečnosti jsem, coby elektronickou hudbou nepolíbená, prošla řádným kulturním šokem. Proč by někdo platil nemalé peníze za to, že může pět dní v kuse tančit na tak vyšínutou a nesmyslnou hudbu, která je ke všemu nepříjemně hlasitá? A vůbec, lze tyto repetitivní zvuky považovat za hudbu? Po jedné noci jsem svou účast na tomhle podivném rituálu vzdala a s nepochopením akci opustila. Nyní vím, že mi chyběly kulturní souvislosti, a že mé chápání hudby bylo příliš úzké na to, abych tomuto fenoménu porozuměla. Byla jsem přesvědčená, že takový typ hudby a akcí rozhodně není pro mě.

Změna úhlu pohledu nastala záhy po zahájení bakalářského studia a absolvování základních kurzů etnomuzikologie. Následky byly trvalé – mé konceptuální chápání hudby se rozšířilo na člověkem organizovaný zvuk (Blacking, 1995) a já přestala být schopna naslouchat hudbě bez jejího socio-kulturního rozměru. Předě mnou se rozprostřel nový *hudební svět* (Jurková, 2013) a já pomalu začínala chápat, jak sofistikovaně komplexně propojený. Rozhodla jsem se, že tomuto světu chci porozumět plně a ideálně toto porozumění zprostředkovat dále. Nutno dodat, že i prožitý kulturní šok si žádal náležité vypsání se. Konečně, v tom shledávám jádro antropologické práce – prožít si kulturní šok, nechat ho sebou projít přes studiem získaný filtr a výsledek interpretovat černě na bílé.

Ve snaze porozumět a přijít na kloub přitažlivosti onoho fenoménu, jsem jím byla sama přitažena a psytrancové akce jsem začala sama vyhledávat. Fascinující bylo nejen objevování nových narativů, poznávání stejně smýšlejících lidí a jejich komplexních ideových zdrojů, ale také potenciálu této trans-navozující hudby, který mé necvičené ucho nebylo zpočátku schopno rozeznat. Netrvalo dlouho, než jsem se přistihla, že jsem už spíše insiderem, a tedy součástí scény etablované kolem tohoto žánru. Balancování mezi etickou a emickou perspektivou nebylo jednoduché, avšak čtenář sám může posoudit, do jaké míry se mi podařilo vypořádat s tzv. nebezpečím *going native* (např. Malinowski, 1922). Překládaná práce je tak především mým svědectvím o podobě české psytrancové hudební scény, jejíž jsem necelé čtyři roky součástí.

Je jistě na místě vysvětlit, proč jsem se v rámci tak komplexního hudebního fenoménu rozhodla věnovat právě lidské spiritualitě. Sledovala jsem, odkud vedou pomyslné nitky, a snažila se dobrat pochopení sdílených kulturních významů, do nichž se spiritualita jevila jako hluboce vetkána. Hudba je od pradávna součástí téměř všech náboženství a rituálů, ale je jen málo hudebních scén populární (nikoliv duchovní) hudby, kde by spiritualita byla tak jasně deklarována – od prezentace a dekorace akce, přes doprovodný program a workshopy, až po konkrétní realizace a výpovědi aktérů. Jak se však ukáže, duchovní rozměr je jen jednou z mnoha jiných motivací, které posluchače psytrancu přitahují, nebo které v transcendenci hledají.

Pro mě osobně však byly transcendentní zážitky na psytrancových akcích, zprostředkované tancem a poslechem této trans-navozující hudby, velmi důležité pro objevování a formování vlastní spirituality. Vnímám tuto vlastní zkušenost transcendence, zprostředkovanou mj. také vlastním šamanským bubnováním, jako mimořádně důležitou pro porozumění zkoumanému terénu, neboť jsem dokázala pochopit stavy, o kterých aktéři referovali. Právě v rámci transcendentálního potenciálu jsem se jej při prozkoumání rozhodla nahlédnout. Během pěti let jsem na této scéně zažila jedny z nejhezčích a mimořádně silných okamžiků v mém životě, které jsem měla možnost sdílet s podobně naladěnými lidmi. I proto je mi velkou ctí moci se částečně podílet na chodu těchto hudebních akcí a vytvářet svobodný a bezpečný prostor pro transcendentální zážitky. Vedle toho jsem se díky práci rozvinula i hudebně, neboť mě podnítila k seznámení s mixážním pultem.

3. Představení tématu

Jako psychedelický trance, pro nějž se vžilo zkrácené označení psytrance, je označován plně elektronický žánr taneční hudby, který se z jihozápadního indického státu Goa od osmdesátých let rozšířil do zbytku celého světa (např. St John, 2012). V kontextu elektronické taneční hudby je nezaměnitelným žánrem, který klade vizuální aspekt prožitku na stejnou úroveň jako hudební. Po zvukové stránce je charakteristický repetitivní basovou linkou (tzv. triolovou basou), doplněnou o bohaté množství abstraktních zvuků, ruchů a samplů, které mají posluchače-tanečníka přenést do neběžných realit a stimulovat, případně vyvolat psychedelickou zkušenost (např. Avellaneda, 2010). V současné době lze v zemích po celém světě nalézt hudební scény utvořené kolem tohoto žánru, který se v různé míře stává součástí mainstreamové populární hudby. V Čechách však zůstal víceméně skrytý a jaksi menšinový (Jurková, 2013). Prožitku transu, kterého je při jeho poslechu nezřídka dosahováno, jsou obvykle aktéry připisovány atributy jako „mystický“ či „mimořádný stav vědomí“ a bývá někdy interpretován jako „náboženská“ zkušenost (Olaveson, 2004 in Bureš 2013, s. 5). Také četná zahraniční literatura naznačuje, že existuje sdílená představa o hudebních akcích typu *rave*¹, a především pak o žánru psychedelický trance, jako o extatickém způsobu duchovní praxe „atomového“ věku, který je ozvěnou šamanských rituálů (především Sylvan, 2005; St John, 2012 či Simão, 2015). Jinými slovy řečeno, řada aktérů vnímá v těchto hudebních akcích silný duchovní rozměr, který může být často významnou motivací jejich účasti.

Z etnomuzikologického hlediska se nabízelo prozkoumat, jaký podíl má na těchto vhladech repetitivní elektronická taneční hudba, konkrétně právě žánr psychedelický trance, v kontextu české scény. V tomto ohledu mě nejvíce inspirovala religionistická bakalářská práce *Prožitek psytrancu a detradicionalizovaná spiritualita* (Bureš, 2013), která odkrývá možný spirituální rozměr zážitků prožívaných aktéry. Protože se Bureš zabývá především perspektivou posluchačů, nabízelo se tento pohled doplnit o pohled z druhé strany mixážního pultu, tedy hudebních tvůrců – DJs a producentů. Navázání na Burešův výzkum považuji za dobrý způsob akademické spolupráce, který umožňuje komplexní prozkoumání fenoménu a rozvinutí poznatků v této oblasti. Myšlenkové pochody při uvažování nad hlavními výzkumnými otázkami, byly zhruba následující: Má taková hudba skutečně moc přenášet posluchače do hypnotických až transovních (tj. mimořádných) stavů vědomí, při kterých lze zakoušet spirituální zážitky? Může být její poslech ve spojení s tancem zprostředkovatel spirituální

¹ Termín v anglosaském světě běžně používaný pro označení tanečních akcí doprovázených elektronickou taneční hudbou. Pojmem „raver“ pak označuje účastníka takových událostí.

zkušenosti? A jak tuto schopnost reflektují její tvůrci? Jak ji dosahují? Má pro ně hudba duchovní rozměr a pokud ano, vnímají se jako zprostředkovatelé těchto rozměrů v hudbě? Jak vlastně chápou svou pozici ve vztahu k posluchačům? Jakým způsobem může být v tomto případě elektronická taneční hudba nositelem myšlenek a idejí?

Vyzbrojena patričnými teoretickými koncepty, metodologií a výzkumnými otázkami, jsem se jala zmapovat situaci do terénu. Během roku 2022 jsem v rámci svého terénního výzkumu navštívila kolem desítky psytrancových akcí (vnitřních i venkovních), které jsem zkombovala s poznatky z dalších tří let mého pohybu na této hudební scéně. Těžiště výzkumu ovšem leželo v polostrukturovaných rozhovorech, které jsem provedla během zimy následujícího roku s pěti psytrancovými DJi. Vzhledem k rozsahu práce a kvalitativní povaze výzkumu mi tento rozsah připadá jako dostačující pro zprostředkování kulturních dat, o kterých lze předpokládat, že jsou více či méně sdílená v rámci zkoumané scény (např. Hirt, 2012). Konečně, tato data neaspírají na reprezentativní zobecnění, jsou spíše určitou kulturní sondou do povahy české psytrancové scény.

V kontextu existující literatury k tématu *rave kultury* bych ráda narušila obvyklý akademický narativ psytrancové akce jako pouhého eskapismu (např. jako Hutson, 1999). Jak si ukážeme na emické perspektivě, pro někoho může být účast na takových akcích skutečně pouze únikem z každodennosti, někteří s ní ale spojují hlubší přesahy, v rovině niterných prožitků, často popisovaných ve spirituálních termínech. V citované dosavadní literatuře se nezdá setkáváme s diskusí, zdali by se nemohlo jednat o novodobé duchovní praxe současnosti, zejména u mladých lidí. Protože se domnívám, že by každý teoretický výzkum měl být zároveň praktický, ráda bych prací přispěla ke zprostředkování pochopení vůči zkoumané scéně, a obecně akcím typu *rave*.

4. Teoretické ukotvení

4.1. Hudba jako kultura a prostředek

Jako výchozí teoretický rámec pro uvažování nad tématem jsem zvolila pro etnomuzikologii (nebo též hudební antropologii) zásadní myšlenkový koncept Alana P. Merriama *music as culture*, který poprvé výrazně formuloval ve své knize *The Anthropology of Music* z roku 1964. Merriamovo nové teoretické uchopení umožnilo „studium hudby jako kultury“, zatímco do té doby běžný muzikologický výzkum analyzoval hudební ukázky „samy o sobě“, tedy v podstatě bez ohledu na kulturní kontext, ve kterém hudba vznikala. Merriamův koncept a s ním související třísluškový model (konceptualizace, chování, zvuk) naopak umožnil odvodit hudební zvuk od chování vycházejících z konceptů a hodnot dané kultury, tj. jako zvukové realizace základních kulturních vzorců.

„V hudbě, a stejně tak v jiných druzích umění, jsou hlavní přístupy, sankce a hodnoty často odhaleny na jejich základy. V určitých směrech je hudba také symbolická a reflektuje organizaci společnosti. V tomto smyslu je hudba prostředkem k pochopení národů a chování a jako taková je hodnotným nástrojem analýzy kultury a společnosti,“ (vlastní překlad; Merriam, 1964, s. 13).²

Díky Merriamovu konceptu jsme tedy schopni kulturnímu naslouchání hudbě, tj. nikoliv pouze jako samostatnému fenoménu, ale jako způsobu, jak porozumět myšlení a jednání aktérů, kteří hudbu poslouchají nebo aktivně provozují. Z toho důvodu není předkládaná práce etnografickou deskripcí psytrancové subkultury, ale spíše studium potenciálu hudby jakožto kulturního zdroje a výsledku tvůrčí lidské činnosti.

V úvodu práce jsem naznačila, že rozumění zvuku jako hudbě (a nikoliv jako hluku) se pohybuje v mezích konceptu. Jinými slovy podle Merriama, to, co považujeme za hudbu, nebo představy o tom, jak by měla znít, co je zvuk a co je hluk, to vše je závislé na konceptualizaci, která zahrnuje hodnoty, postoje a ideje, jež překračují hudební systém. To lze pozorovat také v analyzovaných rozhovorech, kde informanti zmiňují, jak zdánlivě nehudební zvuky, ruchy a samплы, významně dotvářejí hudební celek.

Při bádání nad podstatou hudby a jejím významu v lidském životě Merriam dále ve své práci popisuje rozličné způsoby užití hudby a funkce, které může plnit. Představa hudby jako prostředku s jistými sociálními a psychologickými funkcemi je dodnes pevnou součástí

² „In music, as in other arts, basic attitudes, sanction, and values are often stripped to their essentials; music is also symbolic in some ways, and it reflects the organization of society. In this sense, music is a means of understanding peoples and behaviours and as such is a valuable tool in the analysis of culture and society,“ (originální znění, tamtéž).

etnomuzikologických analýz (Rice, 2020). Merriam popisuje deset takových funkcí (1964, s. 209-227) od individuálních a psychologických (vyjádření emocí, estetického zážitku, zábavy) přes komunikační (komunikace, symbolické reprezentace, fyzické reakce) až po sociální (prostředek k integraci společnosti, k její kontinuitě a stabilitě, jako prostředek sociální kontroly či posílení sociálních institucí a náboženských rituálů). Tato práce se zabývá především hudbou jako prostředkem komunikace, nicméně pozornost bude při analýze věnována i dalším významům, které hudba v rámci zkoumané scény nese.

4.2. Hudební subkultura, scéna a *soundscape*

Pomocí Merriamova konceptu jsme tedy schopni nahlížet hudební zvuk jako výsledek určitého chování v dané společnosti, který odráží její hodnotový systém. Můžeme tak kupříkladu sledovat, jak se okolo konkrétních hudebních stylů formují charakteristická, od majoritní kultury odlišná společenství a také je prostřednictvím tohoto teoreticko-metodologického modelu analyzovat. Antropologové poloviny 20. století začali takto ideově a kulturně odlišná uskupení lidí (obvykle v městském prostředí) označovat pojmem *subkultura* (Smolík, 2017). Jak píše Zuzana Jurková (2013, s. 6), podobně jako Merriam však počítali s mnohem „statičtějším světem homogenních společenství“, a pojem tak mohl stěží postihnout dynamickou „tekutost modernity“ (Bauman, 2002). Přestože výzkum subkultur prošel značným vývojem zohledňujícím postmoderní roztržitost (viz postsubkulturní teorie, např. Muggleton, 2000), od pojmu subkultura se spíše upouští a hledají se nové, vhodnější pojmy.

Jedním z nich může být např. pojem *soundscape* představený Kay Shalamay (2006), a jeho překlad jako „hudební svět“ navržený Zuzanou Jurkovou (2013), kterým popisuje společenství utvořené okolo určitého hudebního stylu. Pojem, který mnohem lépe odpovídá fluidní a fragmentované postmoderní realitě, v zásadě rozvíjí Merriamův model a vychází z analogie hudby a mořské hladiny (*seascape*), která nemá jasně dané hranice.

Ať už je adekvátnost užívání pojmu subkultura v současném akademickém diskurzu jakákoliv, v obecné rovině je pro komunitu etablovanou okolo žánru psytrance použitelná, a to ve smyslu dílčí kultury, která: „je součástí rozsáhlejší instituce kultury, s níž má jednak některé společné, jednak některé rozdílné složky,“ (Smolík, 2017, s. 39). To do jisté míry potvrzuje i Marta Kolářová (2011), která uvádí příklad podrobnějšího empirického výzkumu psytrancové komunity od Greenera a Hollandse (2006). Ukazuje se, že daná komunita „vykazuje jak prvky klasických subkultur (systém společných hodnot, důraz na hudbu, konstrukci identity a komunity), tak i elementy postsubkulturní (členové nepochází jen z dělnické třídy, komunita

není pouze lokální scénou, nýbrž globální sítí). Na druhou stranu nezapadá celkově do postmoderní škatulky v tom, že by měla být povrchní, fragmentovaná a proměnlivá, naopak příznivci se cítili být součástí komunity, kterou nazývali rodinou, vazby mezi nimi přetrvaly i po návštěvě hudební akce a sdíleli skupinového ducha,“ (tamtéž, s. 27).

Vzhledem k tomu, že subkulturní hledisko je spíše okrajovým tématem této práce a pojem subkultury se jeví jako spíše problematický, rozhodla jsem se vědomě upřednostnit užívání pojmu *hudební scéna*, kterému rozumím jako „moderní městské formě společenského styku, v níž mají účastníci stejný zájem na trávení volného času nebo se zaměřují na stejný životní styl, ale nemusí se vzájemně znát,“ (Smolík, 2017, s. 5). Podle Irwina (1997) má pojem spíše metaforický charakter a vyskytuje se i v současném lidovém užívání. Tomu odpovídá i má výzkumná zkušenost, neboť byl mými informanty užíván nejčastěji jako souhrnné označení pro uskupení lidí vyhledávající tento styl hudby. Jedná se tedy současně o emický pojem.

4.3. Spiritualita, trans a psychedelie

Vzhledem k tomu, že se práce zabývá reflexí spirituálních aspektů ze strany hudebních tvůrců, je zapotřebí vymezit, jakým způsobem bude tomuto ústřednímu pojmu rozuměno. Jelikož se ve svém výzkumném snažení pokouším doplnit poznatky z práce Petra Bureše, připadá mi vhodné pracovat s podobným vymezením pojmu *spiritualita*. Tu Bureš (2013) ve své práci označuje jako „detradicionalizovanou“, které s Hanegraaffem (2000) rozumí jako synkretismu náboženských tradic, soukromé brikoláži, či individuální manipulaci se systémy symbolů (Bureš 2013, s. 8). Opírajíce se o Paula Heelase (2000), významného badatele v oblasti, ji vymezuje jako „alternativní spiritualitu“ (nebo také „individualizovanou“) v kontrastu k institucionalizovanému náboženství (2013, s. 9). V zásadě ji tedy lze chápat jako novou formu religiozity, svými východisky podobné například té z hnutí New Age (St John, 2004). Jak dále píše St John, jedná se o jakýsi *individuální synkretismus* (s. 28, tamtéž), kdy posluchači dávají své prožitky do souvislosti nejčastěji např. s šamanismem, sufismem, taoismem, buddhismem či hinduismem. Podle Heelase (2000, s. 243) je člověk poháněn takovou alternativní spiritualitou k:

„hledání osvobození od kontaminujících vlivů společnosti a kultury; usilování o ryzí zkušenost; usilování o vyjádření všeho, čím člověk skutečně je jako duchovní bytost; a – pro mnohé – usilování o prožívání a rozvíjení všeho, co je obsaženo v jejich přirozenosti, mimo dosah

umělých, mocenských her nižšího já, jakožto destruktivního zavádění technologického,“ (vlastní překlad).³

Podobně i Robin Sylvan (2005), jehož poznatky o spiritualitě (prožívané v rámci akcí typu *rave*) jsou důležitou součástí mých teoretických předpokladů, považuje za důležité rozlišovat mezi spiritualitou a religiozitou, resp. náboženstvím. Zdůrazňuje, že spiritualita by měla být chápána především jako osobní prožitek posvátna v rámci náboženství (str. 13, tamtéž). Pojem *spiritualita* bude proto v této práci chápán jako způsob osobní identifikace, založené právě na vlastní zkušenosti s numinózním, chcete-li božským.

Jelikož je prožitků, kterým posluchači psytrancu připisují spirituální kvality, dosahováno prostřednictvím poslechu repetitivní hudby, přejdeme k dalšímu ústřednímu pojmu této práce, kterým je *trans*. Trans můžeme v zásadě chápat jako změněný (či mimořádný) stav vědomí, který je již od dob preliterálních kultur spojován s repetitivní perkusivní hudbou, pomocí níž bývá zprostředkován (Rouget, 1985).⁴ Podobně, jako to ve své slavné komparativní studii o hudbě a transu provádí Rouget, bychom měli tento stav vědomí odlišit od stavu *extáze*, jenž s ním bývá často zaměňován. Zatímco extáze bývá podle Rougeta dosahováno v tichu, nehybnosti a samotě, transovní stavy jsou obvykle dosaženy pomocí hluku, rozrušení a v přítomnosti jiných osob (s. 7, tamtéž). Pro prožitek psychedelického trancu, a stavů během něho dosahovaných, se tudíž mnohem lépe hodí pojem *trans*, neboť hovoříme o zkušenosti získané během poslechu hlasité elektronické taneční hudby, realizované na tanečním parketu, kde je přítomnost ostatních tanečníků mnohdy zásadním faktorem.

Komparací různých podob transu napříč kulturami se Rouget snažil zjistit, zdali by se v případě hudby a transu mohlo jednat o univerzální fenomén, tj. zdali lze vypořádat jednoznačné spojení určitého typu hudby a typu transu. Důkladnější výzkum, tak jak jej předkládá Judith Beckerová ve své knize *Deep Listeners* (2004) ukazuje, že existuje spíše mnoho různých druhů transu, které mají několik společných, tedy univerzálních aspektů – emocionální vzrušení, ztrátu vědomí sebe sama a transcenci, či mimořádnou schopnost snášet únavu, (s. 29, tamtéž). Beckerová opětovně vrací do hry biologickou rovinu (kterou Rouget odmítl) a pátrá po emocionálních reakcích člověka na hudbu. Uvádí v souvislost

³ „...seek liberation from the contaminating effects of society and culture; seek genuine experience; seek to express all that one truly is as a spiritual being; and—for many—seek to experience and nurture all that is embedded within nature, beyond the reach of the artificial, the power games of the lower self, the destructive implementation of the technological,“ (originální znění, tamtéž).

⁴ Rouget netvrdí, že hudba musí trans navozovat za každých okolností, může být však významnou oporou pro jeho dosažení. Takovou schopností dle Rougeta nedisponuje jen hudba, trans je podle něj „vždy spojen s různým stupněm nadměry sensorické stimulace – zvuků, hudby, pachů, rozrušení,“ (s. 12, tamtéž).

hlubinné posluchače a ty, kteří vstupují do transu z náboženských důvodů, když píše že: „hlubinné poslouchání je způsob sekulárního transu, odděleného od náboženských praktik, avšak často nesoucí náboženské pocity, jako je pocit transcendence nebo splynutí s mocí, která nás přesahuje,“ (vlastní překlad, s. 2, tamtéž).⁵ Tak Beckerová představuje hudebně zprostředkovaný trans jako efektivní způsob pro dosahování duchovních dimenzí. Zdůrazňuje, že pro vstup do transu je sociokulturní rovina stejně důležitá jako biologická. Člověk musí být náležitě socializován a kulturně poučen, aby se naučil ovládat ty části mozku, které mu umožní vstoupit do transu. Postulování stavu transu jako naučeného chování, v němž je možno zakoušet duchovní přesahy, a který je navíc dosažitelný za specifických socio-kulturních podmínek, je pro tuto práci zásadním teoretickým východiskem.

Jak však rozumět adjektivu *psychedelický*, navíc ve spojení s transem? Společným svorníkem je zde snaha o dosažení (či napodobení) mimořádných stavů vědomí popsanych výše. Pro důkladnější vysvětlení bude zapotřebí věnovat pozornost ještě dalším neurobiologickým rovinám prožitku a roli, kterou při dosahování transu sehrávají látky měnící vědomí. Jak ve své studii dokládá Gilbert Rouget míra jejich užívání se při ceremoniích a rituálech liší napříč kulturami, jejich přítomnost však není neobvyklá. Zatímco jedni jsou schopni transcendentních stavů vytržení dosáhnout zcela nedrogovými metodami, jinde schopnosti hudby podporují komplementárně látkami, a v některých kulturách se obejdou zcela bez hudby, „pouze“ za užití příslušných látek (Rouget 1985, s. 129). V případě psychedelického transu se jedná o první dvě možnosti, ačkoli cílem není transcendentní zážitky pouze stimulovat, ale též simulovat/imitovat. Jak název napovídá, užívány jsou především psychedelika, tedy látky, které byly k rituálním účelům běžně využívány po tisíce let, již od pravěkých kultur (např. Tylš, 2017).

Pojmem *psychedelika*⁶ rozumíme souhrnné označení psychoaktivních látek patřících do skupiny halucinogenů (např. LSD, psilocybin, meskalin, DMT), vyvolávající změněné (rozšířené) stavy vnímání, jejichž „obsah a obzor je bez hranic. Transcendence verbálních předloh, časoprostoru a ega či identity je však charakteristická,“ (Leary, Metzner a Albert; 2000, s. 1). Jak dále uvádí autoři, psychedelické zkušenosti je možno dosahovat jak drogovými, tak nedrogovými, méně rizikovými a legálními metodami (nadmíra sensorické stimulace

⁵ „Deep listening is a kind of secular trancing, divorced from religious practice but often carrying religious sentiments such as feelings of transcendence or a sense of communion with a power beyond oneself,“ (originální znění, tamtéž).

⁶ Spojení řeckých slov *psyché* (mysl) a *delos* (projev), odkazující k manifestaci skrytých obsahů mysli, (Hájek 2017, s 16).

či deprivace; repetitivní hudba, holotropní dýchání, meditace apod.). S označením *psychedelický* přichází britský psychiatr Humphry Osmond ve spolupráci se spisovatelem Aldousem Huxleym v roce 1957, aby nahradil negativní konotace nesoucí termín *psychomimetický*, neboli podobný psychóze (Poděbradský 2022, s. 22). Psychedelický prožitek však není psychózou, ačkoliv se jí může dočasně podobat a halucinace mohou (ale nemusí) být jeho součástí. Jak píše Hájek (2017, s. 15) tím, že stav nabízí obrovskou paletu kvantitativních variací (zvýšený nebo snížený tok myšlenek, představ či asociací) i kvalitativních (např. halucinace, časoprostorové anomálie, depersonalizace) nabízí také širokou škálu využití – od rekreačních, estetických, spirituálních až po psychoterapeutické, nebo jako nástroj sebepoznání a osobního růstu apod. Jako *psychedelické* je označováno také umění (včetně hudby) nebo jiné alternativní nedrogové prostředky, které mají záměrným působením psychedelické stavy imitovat a minimalizovat tak nepředvídatelná rizika spjatá se samotným užíváním psychedelik (Avellaneda 2010, s. 15).

5. Transcendence z Goa

Rave kultura, konkrétně prožitku psychedelického transu a jeho vlivu na formování alternativních duchovních identit byla od počátku nového milénia věnována značná akademická pozornost, která vyústila v celé tematické sborníky textů. Badatelé si povšimli, že posluchači psytrancu přikládají spiritualitě zvláštní význam, a pokusili se dosáhnout širšího pochopení toho, co tito jednotlivci míní onou „spiritualitou“. Pravděpodobně nejvýznamnějším badatelem v této oblasti je Graham St John, autor studie *Global tribe: technology, spirituality and psytrance* (2012) a editor sborníku *Rave culture and religion* (2004). Se svým precizně holistickým přístupem se snaží globální psytrancovou scénu nahlížet jako prostředí, které poskytuje pro utváření spirituality vhodné místo. Zásadní se zdá být jeho postulování psytrancové kultury jakožto „psykultury“ pro „kulturní uprchlíky“ jejíž *raison d'être* je tanec a hlavním nástrojem taneční parket, který je uznáván účastníky napříč odlišnými národnostními scénami jako ultimátní půda pro duchovní zážitky (tamtéž, s. 5-7). Zabývá se také záměrnou ritualizací psytrancového prožitku, která je v rámci hudebních akcí patrná napříč řadou aspektů, zahrnující například ritualizovaný čas a prostor, zahajování a uzavírání ceremonií, přítomnost oltářů, myšlenky „záměru“ apod.

Ještě dále jde Robin Sylvan, který ve své práci *Trance Formation: The Spiritual and Religious Dimensions of Global Rave Culture* (2005) tvrdí, že široká škála žánrů populární hudby (především elektronické) a akce typu *rave/freeparties* mohou mít pro mladé lidi náboženské funkce. Jak však podotýká Lynch, úskalí Sylvanova přístupu tkví v přílišném rozšiřování kategorie „náboženství“ i na takové kulturní praktiky, které často nevyužívají žádné explicitní náboženské diskurzy a nemusí tak být jejich aktéry nutně chápány jako "náboženské", (2006).

Tendence interpretovat prožitek psytrancu jako transcendentální duchovní praktiku souvisí pravděpodobně s okolnostmi vzniku tohoto žánru, ve kterých lze, jak píše také Bureš, sledovat náboženské intence již od počátku (2013). Ten se začal formovat na jihozápadním pobřeží Indie, v bývalé portugalské kolonii Goa, kam na konci 60. let směřují zcestovalí příslušníci hnutí hippies, aby našli místo, které by „více vyhovovalo jejich svobodomyšlnému způsobu života,“ (Avellaneda 2010, s 16). Tito „noví kolonizátoři“ s sebou přinášejí hudbu ovlivněnou psychedelickými zkušenostmi, která se v souvislosti s technologickým pokrokem začíná kombinovat s rannou elektronickou hudbou a místními hinduistickými koncepty. Klasickým příkladem je jeden z nejvýznamnějších zakladatelů této scény DJ Goa Gil, který se jako osmnáctiletý Američan ze San Franciska vydává do Indie, kde se stává šivaistickým

sádhuem.⁷ Jak píše Bureš, Goa Gil určil svým pojetím psytrancové rave-party jako iniciačního rituálu hudební strukturu akce – nejprve je zapotřebí se pomocí temných subžánrů střetnout s „temnotou“, aby s východem slunce uviděl „světlo“ při poslechu skladeb melodičtějších a veselejších a mohl je dále následovat (Chaitu, 2021 in Bureš, 2013, s. 8).

Tak se nově vzniklý žánr goa trance šíří od devadesátých let ze svého ohniska v Goa do zbytku celého světa a mění svůj název na psychedelic trance (Avellaneda, 2010). Postupně se proměňuje i po hudební stránce (přibývá hutná triolová basa) a jiný ráz mu dává i jeho globální propojení. To, čím dříve bývalo Goa, se roztříštilo do několika menších center v podobě velkých mezinárodních festivalů, jako např. Ozora v Maďarsku či Boom festival v Portugalsku, které ročně pojmu až na padesát tisíc účastníků. V řadě zemí se stal součástí hudebního mainstreamu, což s sebou nese jistou komercializaci. Existují však i menší národnostní scény, jako např. v Česku nebo Polsku, které stále zůstávají skryty v undergroundu a vyznačují se velkou mírou kolektivního vědomí, mj. s důrazem na DIY aspekt. Ideologické dědictví hnutí hippies však v sobě v různé míře nese dál – především důrazem na hédonismus, osobní svobodu, souznění s přírodou a duchovní rozvoj.

V českém prostředí se otázkou spojení psytrancu a spirituality zabýval Petr Bureš ve své bakalářské práci *Prožitek psytrancu a detradicionalizovaná spiritualita* (2013). Z religionisticko-muzikologické perspektivy (především Lynch, 2006 a De Nora, 2000) se pomocí polostrukturovaných rozhovorů zaměřuje na perspektivu posluchače a na konkrétní způsoby toho, jak je populární hudba posluchači aktivně využívána k utváření vlastní spirituality. Společně s De Norou se tak snaží hudbu chápat obecněji jako prostředek k ovládnutí emočních, psychologických či fyziologických stavů člověka (2000). Výsledky jeho výzkumu naznačují, že ačkoliv aktéři popisovali např. jisté pocity „propojenosti“, ne vždy přitom využívali duchovních konceptů nebo spojitost s vlastní spiritualitou. Ve své studii dochází k závěru, že ačkoliv je interpretování fenoménu psytrancu jako neošamanismu či duchovní praxe lákavé (např. Olaveson 2004), ve skutečnosti spíše redukuje a zkresluje různorodé motivace posluchačů k účasti na těchto událostech (2013, s. 28).

⁷ Hinduistický termín pro asketu.

5.1. Psytrance jako žánr elektronické taneční hudby

Abychom lépe porozuměli schopnosti elektronické taneční hudby, a konkrétně žánru psytrance, zprostředkovat posluchači stavy změněného vědomí podobné transu, podívejme se nyní blíže na jeho hudební strukturu. Pro elektronickou taneční hudbu (ETH), která je vytvářena elektronickými nástroji, je typická repetitivnost a využívání čistě elektronických či samplovaných zvuků, vrstvení vzájemně se doplňujících hudebních linek, přičemž je kladen důraz na zvukový charakter basového bubnu, perkusí a basové syntetické linky (Collins, Schedel a Wilson, 2014).

Elektronická taneční hudba je širokou kategorií, která pojímá řadu plně elektronických hudebních stylů, které se vzájemně liší tempem, rytmem, zvukovým designem a také hodnotami, kteří její členové vyznávají. Velmi hrubou distinkcí bývá např. dle Butlera (2008) rozdělení na žánry s rovným (typicky techno, house či trance) a zlomeným rytmem (především breakbeat, drum'n'bass, jungle). Zatímco rovný rytmus („four-on-the-floor“) definuje Butler jako periodické údery v rámci jednoho taktu, lámaný rytmus má sklon přemísťovat důrazy z přízvuchných dob na rytmicky slabá místa, (Butler 2008, s. 80). Žánry rovných rytmů jsou pravidelné, bývají vnímány jako více hypnotické a pulsující, lámané beaty jsou znakem synkopické a dynamičtější taneční hudby. Uvedené žánry jsou však pouze nejvýraznějšími příklady, každý z nich je navíc rozvíjen v rámci svých dalších subžánrů, takže takový výčet není ani zdaleka konečný.

Psychedelický trance patří mezi žánry rovného pulsujícího rytmu s basovým bubnem na čtyřech tzv. těžkých dobách, rytmus dotváří hutná triolová basová linka. Od ostatních žánrů ETH se odlišuje pomalejším tempem kolem 135 bpm (v závislosti na subžánru) a specifickou mnohvrstevnatostí hudebních prvků a smyček (tzv. loopů), které jsou vzájemně propleteny a doplněny o bohatou škálu psychedelických zvukových efektů, samplů a ruchů, speciálně upravených tak, aby odkazovaly na neběžnou realitu. Povaha, barva a motivy samplů se liší v závislosti na subžánru psytrance, ovšem obecně v kontrastu s jinými plně elektronickými žánry (tj. instrumentálními, např. s industriálním technem) využívá psytrance přírodní, organičtější motivy. Melodie i vokální části jsou redukovány na občasné samplů z etnické hudby (především indické, zejména hinduistické mantry vzhledem k oblasti vzniku žánru v Goa) či různá prohlášení a poselství, např. významných autorit z oblasti výzkumu psychedelik (nejčastěji Terrence McKenna). Objevit se mohou také zvuky asociující mimozemské civilizace. Ovšem zpívané texty ve většině případů chybějí, příběh skladby je vyprávěn prostřednictvím ruchů, citoslovců a dunivého rytmu, který dle struktury psytrancových skladeb

tektonicky graduje v *crescendu* aby se uvolnil v hudebním vrcholu, tzv. dropu, tedy okamžiku, kdy se zastaví rytmický základ bicích a basy. Přesto psytrance díky své charakteristické mnohohvrstevnatosti a bohatosti zvuku představuje nezaměnitelný styl rozpoznatelný na první poslech.

Jak bylo již řečeno, psytrance je rozvíjen do celé řady subžánrů, jež si producenti sami vytváří a které se od sebe vzájemně liší tempem, zvukovými efekty a povahou motivů (temné, melodické, organické, etnické apod.). V souvislosti s filozofií psytrancové party je její hudební dramaturgie rozložena tak, aby jednotlivé subžánry kopírovaly koloběh dne, atmosféru a přirozenou gradaci akce. Na filozofické/duchovní úrovni je zde opět možné nalézt souvislost s hinduistickým chápáním hudby a manter, které jsou vhodné pro určitou část dne. Mezi základní subžánry se kterými se lze v rámci akce běžně setkat patří night full-on, progressive psytrance, dark psytrance či melodický morning psytrance, jejichž charakteristiky ve své práci přehledně popsala Veronika Avellaneda (2010, s. 45). V současném vývoji tohoto hudebního stylu lze však pozorovat tvrdší tendence, které daly rozvinout stylu jako hi-tech.⁸ Kromě tanečních stylů je na festivalech možné se setkat také s ambientní, netaneční hudbou označovanou jako psychill/psybient, které je obvykle vymezen speciální prostor/stage, kde si mohou účastníci odpočinout od tance.

5.2. DJing

Ačkoliv by se v případě elektronické taneční hudby mohlo nezasvěcenému posluchači zdát, že umělec je nahrazen stroji a reproduktory, které jsou vůči jeho reakcím netečné (Jurková 2013, s. 205), pochopitelně tomu není tak docela. Za mixážním pultem obklopeným reproduktory se (obvykle zcela viditelně) nachází **diskžokej** (DJ), který má na starost vytvářet kontinuální tok hudby (tzv. **DJ set**) prostřednictvím mixážního pultu, počítačových programů a gramofonových desek/mp3 a to tím že „vybírání, kombinuje a manipuluje s různými částmi nahrávek pro vytvoření nových kompozic, které se od výchozího materiálu podstatně liší, (vlastní překlad; Butler, 2006, s. 33).⁹ To znamená, že z pod rukou DJ vychází zvuk, který je již předem alespoň částečně připravený. Právě domácí příprava a selekce tracků, které jsou při hraní živě komponovány do hudebního toku, jsou jádrem úlohy DJe. Ten, kdo tento „výchozí materiál“ (v ETH označovaný jako „**track**“) za pomoci počítačových programů vytváří,

⁸ „Spousta lidí tu nejtvrdší hudbu, hitechy odsuzuje, protože už to vlastně s psytrancem nemá moc společného. Ale je v tom vnořená hluboká psychedelie, která v klasickém psytrancu ani být nemusí, a kterou jsem pochopil až na psychedelických stavech. Je to teda za mě mnohem více o těch látkách než u klasického psytrancu,“ (Jáchym).

⁹ „...the DJ selects, combines, and manipulates different parts of records into new compositions that differ substantially from their source materials,“ (originální znění, tamtéž).

je označován jako **producent**. Je dobré podotknout, že být DJem a zároveň také producentem, je ve skutečnosti spíše vzácný úkaz. Presentování vlastní tvorby DJ při hraní je pak označováno pojmem **Liveact (set)**. Přestože DJs tedy tracky sami nevytváří, já pro ně označení „hudební tvůrci“ používám napříč celou prací, neboť jsou to oni, kteří vytvářejí kontinuální tok psytrancové hudby.

6. Výzkumná otázka

Uvažujeme-li v etnomuzikologickém pojetí o hudbě jako o prostředku komunikace (např. Merriam, 1964; Turino, 2008), tedy jako o procesu, který je oboustranný a vzájemný, nabízí se Burešovu studii doplnit o pohled z druhé strany mixážního pultu, tedy tvůrců zkoumaného hudebního žánru. Podobně také Butler (2008) zdůrazňuje triadický vztah mezi DJem, producentem a publikem, přičemž perspektiva každého z nich představuje možný úhel pohledu pro zkoumání ETH (s.16). Lze předpokládat, že zprostředkování tvůrčí perspektivy může přinést komplexnější poznání významů, které jsou této hudbě přisuzovány a potvrdit či zpochybnit vliv komplexního žánru psytrance na formování alternativních duchovních identit. Hlavní výzkumná otázka, na kterou se tato práce snaží nalézt odpověď tedy zní: **Jakým způsobem reflektují hudební tvůrci možnou spirituální dimenzi v žánru psychedelický trance?**

Otázka komunikačního charakteru hudby a jejího možného duchovní přesahu se pak stává tím zajímavější, je-li předmětem zájmu elektronická taneční hudba, která má navozovat stavy podobné transu a psychedelické zkušenosti, a kde je zastoupení vokálního poselství minimální. Pokud etnomuzikologii chápeme jako vědu, která kombinuje hudební a nehudební data, nabízí se vedle hlavní výzkumné otázky pátrat po hudebních metodách a tvůrčích technikách, jakými je dosahováno snahy o zprostředkování transu jako prostoru pro zakoušení možných duchovních přesahů.

Pozornost je třeba věnovat také sociokulturnímu prostředí a specifčnosti české scény. V předchozí kapitole bylo naznačeno, že různé národnostní scény se v pojetí žánru liší a mají svůj osobitý ráz. V komparaci s existující literaturou je tedy možné se ptát, čím je česká scéna specifická vzhledem ke své sociokulturně-historicko-politické situaci, a zdali je na ni závislá míra reflektované spirituality. S ohledem na dosavadní stav bádání v českém prostředí, kterého je poskromnu, se práce zabývá také sociokulturní specifností české psytrancové scény, kterou se snaží popsat.

7. Metodologie

Ukotvení práce v etnomuzikologii, tj. disciplíně kombinující hudební a antropologická data, předurčilo užití kvalitativní metody etnografického terénního výzkumu (Hendl, 2005; Novotná, a kol., 2020). Samotný terénní výzkum byl realizován v průběhu roku 2022, prostřednictvím mé vlastní aktivní účasti na konkrétních hudebních a kulturních praktikách zkoumané skupiny, tedy na různých psytrancových hudebních akcích (open-air festivalech i klubových vystoupení), a sestával ze zúčastněného pozorování a neformálních rozhovorů, jež byly analyzovány zpětně z terénních záznamů (poznámky, nahrávky, fotodokumentace, ...). Protože mě však fenomén psytrancu fascinuje již od roku 2019, vycházím částečně také z dat získaných během mých předchozích pozorování. Těžištěm výzkumu a základní jednotkou analýzy se pak staly polostrukturované rozhovory s hlavními představiteli různých tvůrčích a produkčních skupin v rámci české psytrancové scény, které doplnily a rozvinuly data získaná z pozorování. Tento etnografický „mikro“ vzorek tvoří pět rozhovorů více jak dvouhodinové délky, při kterých byla sledována vypracovaná tematická osnova. Společnými rysy rozhovorů jest, že se důležitá data opakovala, což pokládám za dobrý znak jejich triangulace.

Provedený terénní výzkum by se tak dal přehledně strukturovat do tří fází dle míry mé účasti na dění: zpočátku jsem byla pouhou účastnicí (1), jejíž zájem o pozorovaná témata se přelil do výzkumné otázky, na kterou jsem se snažila nalézt odpověď prostřednictvím systematického etnografického terénního výzkumu coby „účastnice jako pozorovatelka“ (2). V poslední fázi (3) jsem nasbíraná terénní data prověřovala prostřednictvím polostrukturovaných rozhovorů se získanými klíčovými informanty a vystupovala spíše jako tazatelka neboli „pozorovatelka jako účastnice“ (Hendl, 2005).

7.1. Insider jako výzkumník

Protože jsem se pro realizaci výzkumu rozhodla už jako aktivní účastnice, tedy jako částečně zorientovaná ve zkoumané společnosti, s jistou znalostí a zaujímavostí v ní určité postavení, nemusela jsem se příliš zabývat dilematy spjatými se vstupem do terénu, gatekeeperů a získáváním informantů. Rozhodla jsem se však z etických důvodů pro odhalení své výzkumné identity a aktéry jsem tak neskrytě informovala o mých výzkumných zájmech. Tato volba se ukázala jako mimořádně přínosná, neboť drtivá většina aktérů můj výzkum se zájmem přijala a snažili se mi v mnohém vyjít vstříc, ačkoliv s řadou z nich jsem do té doby nenavázala bližší vztahy. Metodou sněhové koule (tzv. snowball sampling) jsem se tak dostala až k mým klíčovým informantům – DJs a producentům zkoumané hudební scény.

Na druhou stranu však s sebou nese má insiderská výchozí pozice i jistá úskalí, která se týkají především nebezpečí určité kulturní slepoty v domácím prostředí ve smyslu tzv. „going native“.¹⁰ Svou kulturní vnímavost vůči zkoumanému fenoménu jsem se rozhodla tříbit pomocí zdánlivě podobné, avšak ve skutečnosti kulturně (v různých aspektech) odlišné hudební scény. Po skončení terénního výzkumu jsem se své působení na zkoumané hudební scéně pozastavila, a pro získání většího odstupů jsem se pokusila konfrontovat s jiným plně elektronickým hudebním žánrem, a sice technem. Vedle toho jsem pronikla do pražské psychedelické kytarové scény (viz Poděbradský 2022), jejíž odlišnost mě v komparaci s psychedelickým trancem pomohla v získání odstupů nejvíce. Popisovanou strategii *odcizení* jsem dále kombinovala s doporučeními obsaženými v příručce *Metody výzkumu ve společenských vědách*, a to prostřednictvím myšlenkových experimentů a pozorování marginalizovaných osob (Novotná a kol. 2020).

7.2. Etické otázky výzkumu

Bylo již naznačeno, že jsem terénní výzkum realizovala neskrytě, tj. otevřeně jsem dotazované aktéry informovala o svojí výzkumné identitě. Řada z nich projevila nadšení, že se o fenomén zajímám z odborného hlediska. Všichni mí klíčoví informanti, se kterými jsem vedla rozhovory, souhlasili s účastí na výzkumu, s pořizováním záznamu i s jejich zveřejněním pro potřeby bakalářské práce. Vyjma jednoho informanta mi všichni udělili informované souhlasy pasivně na záznam (tj. svolení bez podpisu) a neprojevili požadavek anonymizace dat. Byli také obeznámeni s možností svou účast na výzkumu kdykoliv přerušit.

Vzhledem k tomu, že byl výzkum realizován v prostředí hudební scény, jejíž samotný název odkazuje k nelegálním psychoaktivním látkám nebo stavům při nich dosahovaných, bylo zapotřebí důsledně promyslet různé etické aspekty tak, abych své informanty nepoškodila, či dokonce neohrozila. Rozhodla jsem se tedy pro anonymizaci dat (dle Novotná a kol. 2020), kdy nespojuji výpovědi informátorů s žádnými konkrétními událostmi či subjekty, přičemž jsou informátoři chráněni fiktivními jmény napříč celou prací.

¹⁰ Fráze „going native“ bývá často připisována Bronislawu Malinowskému v jeho úvahách o vztahu mezi antropologem a objekty studia při etnografické terénní práci (1922). Malinowski navrhuje, aby se výzkumník pokusil „stát domorodcem“ pro lepší pochopení nativního úhlu pohledu, a zdůrazňuje výzkumníkovu roli účastníka namísto pouhého pozorovatele. Přitom je třeba být obezřetný, neboť výzkumník může přijmout hodnoty zkoumané skupiny za své natolik, že pozbude odstupů, a naopak nabude kulturní slepoty a nebude schopen jisté kulturní projevy interpretovat.

7.3. Způsob analýzy dat

Takto vytvořená data jsem syntetizovala do širších kategorií, analyzovala a pokusila se holisticky interpretovat ve vztahu k výzkumné otázce, která se zabývá reflexí duchovních rozměrů ze strany hudebních tvůrců. Proto jsem při analýze zejména sledovala vlastní pojmový aparát aktérů, jejich způsob užívání spirituálních konceptů či kategorií a jejich souvislost s hudbou, na kterou při rozhovoru odkazovali. Rozhovory ukázaly, že informanti využívají pojmy z různých duchovních tradic často volněji a promítají si do nich své představy, které se ne vždy kryjí s originálními koncepty, což odpovídá pojetí spirituality vymezeném v teoretické části této práce. Každý z DJů rozpoznával jak transovní potenciál, tak duchovní přesah v rámci žánru a reflektoval ho různými způsoby (což potvrzuje, že můj předpoklad nebyl zcestný nebo přílišnou fantazií). Sledovány byly především následující kategorie, které do značné míry odpovídají tematickým okruhům polostrukturovaných rozhovorů: charakteristika žánru a významy jemu připisované, reflexe vlastní úlohy, hudba jako prostředek komunikace, vztah s posluchači, způsoby dosahování hudebního transu, vliv prostředí, vliv tělesnosti, duchovní přesahy, vliv psychoaktivních látek.

8. Perspektivy z druhé strany mixážního pultu

8.1. Reflexe duchovních rozměrů

8.1.1. Psychedelický trance a víra v jeho potenciál

Z výpovědí informátorů vyplývá, že v rámci české scény existuje sdílená představa (mezi tvůrci i publikem) o žánru psytrance jako o efektivním prostředku pro dosažení či napodobení stavů změněného vědomí bez nutnosti použití psychedelických látek (také Avellaneda, 2010; Bureš 2011). Na místo psychedelik je povolána repetitivní hudba, která ochotné publikum vtáhne do transovních, meditativních či extatických stavů, v nichž lze zakoušet niterné prožitky vlastní transcendence, sounáležitost s celkovým bytím až mystické vhledy (rytmická meditace). Takové prožitky bývají některými uchopovány religiózně, popisovány ve spirituálních termínech a spojovány s poznáním různých náboženských tradic, především těch pracujících s teorií vědomí (hinduismus, buddhismus aj.). Aby měla sama hudba na posluchače psychedelický vliv, zdůrazňovali zpovídání DJové vlastní psychedelickou zkušenost, která může být předána skrze povahu hudebního setu:

„Psytrance je designovaný na psychedelický zážitek a úzce to s tím souvisí. Tvůrci je mají taky, něco si z nich odnášejí a pak je prostřednictvím své tvorby zase přinášejí. Odrazy toho, co viděli, se promítají do jejich tvorby, ať už z hudební nebo vizuální stránky. Tím že většina interpretů má psychedelickou zkušenost, tak v tom stavu nějaký věci nějak slyšeli a snaží se k tomu co

nejvíc přiblížit. Je to o tom co nejvíc navodit ten psychedelický stav, aniž by tam bylo očekávání, že si ten člověk tu látku dá. Je tam teda i vysoká citlivost vůči těm návštěvníkům,“ (Jáchym).

Víru ve schopnosti této zvukově bohaté a komplexní hudby DJové refletovali jak v rovině neurobiologické, tak v rovině duševní. Sdíleným společným úsilím interpretů bylo skrze psytrance hudebně penetrovat do mozkových oblastí, včetně těch spojených s osobním duchovním rozvojem. Vyjádřena byla také důvěra ve schopnost hudby ovlivnit duševní stránku člověka, reflexi vlivu zvukových frekvencí na fyziologii těla, na schopnost konstantního rytmu rozmělnit prostor a čas a skrze mohutný reprodukční aparát „vrtat hluboko do mozku člověka“. V kontextu východních náboženských tradic bylo referováno o vnímání žánru jako posvátného zvuku Óm (ॐ)¹¹ ve strukturované podobě či jako energii z vesmíru, tzn. jako o prostředku s určitou schopností. Jeden z mých informátorů pak např. přirovnával proces signifikantního vrstvení hudebních linek ke kresbě mandal zvukem. Ty jsou zároveň nejčastěji se objevujícími prvky ve vizuálních dekoracích akcí. V souvislosti s individualizovanou spiritualitou však bylo s pojmy z náboženských tradic operováno poměrně volně, informátoři si do nich často vkládali vlastní významy, které se ne vždy kryly s původními koncepty. Zároveň DJs uznávají, pakliže někteří takový přesah nerozpoznávají a pojmají hudební události jako příležitost pro uvolnění, tanec, setkání s přáteli, eskapismus či jako hedonistickou oslavu života. Právě díky různorodosti stavu změněného vědomí a jeho obsahové neohrazenosti nabízí žánr prostor pro různá využití, včetně spirituálních.

8.1.2. Psychedelická zkušenost, set a setting

Rozpoznávání takového potenciálu žánru pak vede ke koncipování psytrancových tanečních parties tak, aby bylo vstupování do stavů rozšířeného vědomí skrze hudebně-vizuální prožitky co nejsnazší a nejpříjemnější. Taková snaha bývá v kontextu psychedelických zkušeností označována jako důraz na **set** a **setting**, který téměř výlučně určuje povahu psychedelického prožitku (ale i jinak transcendentálního). Zatímco set zahrnuje stav vnitřního rozpoložení člověka, pojmem setting označujeme veškeré okolní podmínky, které mohou být: „fyzické – počasí, výběr místa, sociální – pocity zúčastněných jeden ke druhému, a kulturní – převládající názory na realitu,“ (Leary, Metzner a Albert; 2000, s. 1-2) Zde má tedy set vlastní význam, odlišný od významu hudebního DJ setu. Význam příjemného setu a settingu se projevuje v několika rovinách psytrancové scény s velkou citlivostí vůči návštěvníkovi – od důrazu

¹¹ Slabika považovaná za ústřední posvátný zvukový symbol hinduismu a buddhismu.

na bezpečnost a lokaci areálu,¹² na bezproblémový chod akce, přes vizuální a aromatické zvelebování prostoru, až po ideální hudební rozpoložení, za které DJs cítí v různé míře zodpovědnost:

„Psytrancová hudba má cíleně vytvářet dobrou setting. Vytváří hernu, hřiště, kde si může každý hrát s čím chce. Každý je šaman sám pro sebe, což přináší bonusy i negativa, protože je to nevedení... Je to ozvěna rituálů, které byly vedené šamanem. Může to být lepší i horší, já jsem rád že je to bezpečný a že na to má člověk prostor v tom psytrancu. Bezpečnost je součástí toho settingu, na rozdíl třeba od freetekna, ale pro ně je to zase důležitá součást,“ (Tadeáš).

Uvedená výpověď mého DJ informátora tak otevírá několik otázek souvisejících s úlohou DJe, údajným šamanismem i vnímanou zodpovědností. Zároveň dokládá určitý záměrný přesah party směrem k niterným prožitkům, ale také roli psychoaktivních substancí s nimiž, jak se ukazuje, je psychedelická hudba velmi kompatibilní.

8.2. Charakteristika informátorů

Mými hlavními informátory, se kterými jsem vedla polostrukturované rozhovory, bylo pět DJů působících napříč psytrancovými scénami v České republice, avšak především v Praze:

Tadeáš (z rozhovoru 10. 12. 2022), jeden z nejdéle hrajících českých DJ, Liveact a též pořadatel psytrancových akcí. Stál u zrodu české psytrancové scény na počátku milénia, ale spíše jako fanoušek a nadšený tanečník. Díky svým kameramanským schopnostem zdokumentoval řadu parties, a to i těch nejranějších. Přestože se vymezuje vůči „škatulkování“ žánrů, nejraději hraje klasický goatrance a neo-goatrance. Ovlivněn psytrancem a zážitky mimořádných stavů vědomí, začal v mládí navštěvovat buddhistická centra a praktikovat meditace. Podnikl cestu do kolébky psytrancu v indickém Goa, v rámci dokumentaristiky strávil několik let v Nepálu, kde si na osmáct dní vyzkoušel být mnichem. Psytrancu rozumí jako posvátnému zvuku Óm ve strukturované podobě. Ze zpovídaných DJů se k duchovnu vyjadřoval nejintenzivněji. Ve světovém kontextu tato spojitost ale není nijak neobvyklá, duchovní intence jsou v této scéně přítomné od počátku.

Šimon (z rozhovoru 14. 1. 2023), člen jednoho ze zakladatelských uskupení, které na počátku milénia utvářelo českou psytrancovou scénu. Vystudovaný audio-inženýr využívá svých znalostí nejen k mixování jako DJ, ale též k produkci vlastní tvorby. Inspiraci podle

¹² Při výběru lokace je kladen důraz na co největší sepjetí s přírodou. Festivaly jsou umístovány do areálů kempů či rekreačních středisek, ale jsou též organizovány více na divoko na kopcích, v blízkosti lesů či zatopených lomů.

vlastních slov čerpá z temnoty a hraje tedy nejraději podžánr označovaný jako dark psytrance. Psytrance chápe jako energii z vesmíru a při hraní se snaží kreslit mandaly zvukem.

Psytrancové party považují v uskupení především za hedonistickou oslavu života, známí jsou svou notnou dávkou satiričnosti. Vzhledem k undergroundovému charakteru tohoto uskupení se ostře vymezují vůči mainstreamu. To souvisí i s reflexí duchovních rozměrů, vůči kterým je Šimon skeptický, přesto ve své výpovědi spirituální koncepty využívá. Zatímco podle něj dává mainstream prostor pouze povrchní spiritualitě (podobné např. té komodifikované v rámci hnutí New Age) undergroundové akce dávají prostor niterným prožitkům, pospolitosti a té pravé mystice. Produkční uskupení, jehož je členem, zaujímá v české psytrancové scéně vůdčí roli a do jisté míry tedy určuje charakter celé scény, která je, jak sám říká "švejkovská". Důraz na komplexnost zážitku ale zůstává – záměrem je saturovat všechny lidské smysly tak, aby sám mozek vytvářel nejrůznější koláže a přeludy. Přemíra sensorických podnětů pak napomáhá vstupu do kýžených transovních stavů.

Matouš (z rozhovoru 14.2.2023) je nejmladším ze zpovídaného vzorku, a představuje tedy mladého nadšence plného ideálů a hodnot této subkultury. Čerstvě referoval o iniciaci do dosud neznámé hudební scény a zdůrazňoval zásadní vliv na proměnu jeho života, za niž je vděčný. Jako DJ hraje rád temné a mnohvrstevnaté věci s organickými tóny. V posledních několika letech zformoval vlastní soundsystém a věnuje se také pořádání psytrancových a techno akcí, ve snaze se scéně odvděčit. Psytrance je pro něj především hedonistický hudební zážitek a zábava za odměnu, ale zároveň vnímá jeho určitý přesah. Duchovním rozměrům rozumí v souvislosti s psychedelií, ale nemyslí si, že by party měla mít náboženskou rovinu. Na druhou stranu vnímá magickou atmosféru každé této hudební akce, ale má pocit, že s repetitivností se vytrácí.

Jonáš (z rozhovoru 26.2.2023) stojí posledních deset let za dramaturgií většiny domácích psytrancových festivalů. K psytrancu přičichl přes drum'n'bass při svém pobytu v Irsku. Původně hrál právě lámané beaty, ovšem s komercializací scény se přesunul k undergroundovějšímu psytrancu. Rád hraje nápadité a temné věci, které se vymykají schematičnosti. Co se duchovního zaměření týče, je praktikujícím katolíkem. V souvislosti s psytrancem referoval o mystických zážitcích z mimořádných stavů vědomí. Vnímá tento přesah, ale zároveň přiznává, že je v pořádku mít rozličné motivace pro návštěvu těchto akcí. Zdůrazňuje satiričnost české scény a význam nekomerčnosti pro niterné zážitky.

Jáchym (z rozhovoru 28.2.2023) se věnuje jak mixování hudby (DJ) tak vytváření vizuálů (VJ) na psytrancových akcích, které též spolupořádá. Psytrance je podle něj designovaný pro psychedelický zážitek, ať už simulačně (má ji navodit) nebo stimulačně (ve smyslu ideálního settingu). Zdůrazňuje vlastní psychedelickou zkušenost DJe, poznatky z ní se pak snaží prostřednictvím hudby předávat dále. Jako VJ vyzdvihuje úlohu vizuálního aspektu, psytrance by podle něj měl být komplexním audio-vizuálním zážitkem. Hudebně se snaží vymanit ze zajetí triolové basy, která je pro design psytrancu typická, avšak jak sám říká, přežitá. Volí tedy neschematické tracky z progresivních subžánrů jako je zenon/psytechno.

Jako DJ vnímá transcendentální přesah psytrancu a za mixážním pultem se stává jeho prostředníkem. Referoval o výrocích jeho posluchačů, kteří jeho sety považovali za ceremonii. Duchovně vychází z vlastních mystických prožitků z rozšířených stavů vědomí, které kombinuje s hinduismem.

8.2.1. Role látek měnících vědomí

Přestože má výzkumná zkušenost, literatura i výpovědi informátorů dokládají schopnost této bohaté repetitivní hudby navozovat stavy změněného vědomí bez nutnosti užívání psychoaktivních látek, řada posluchačů jejich užíváním zintenzivňuje vnímání již tak mocné hudby:

„Ta hudba sama o sobě nějaký stav rozšířeného vnímání navozuje, v porovnání s běžnou hudbou. Jak je tam víc vrstev, tak to působí na více částí mozku. Ta hudba je složitá a musí se do ní zaposlouchat a tím se uvolňuje a dostává se někam, kam s běžnou hudbou ne,“ (Jáchym).

„A ty drogy fungují tak, že zintenzivníš nalazení na ten psytrance. Ale nemyslím si, že je to nutný. Kdyby to někdo poslouchal dlouho, tak si v tom najde taky svý. Ale na to jak je lidskej život krátkej, tak tohle je ulehčující nástroj, který ti umožní to poznat rychleji a postupně [drogy] opustit,“ (Matouš).

Obecně v rámci ETH nejsou psychoaktivní látky ničím výjimečným, ukazuje se, že jsou v různé míře spjaty s většinou scén elektronické taneční hudby, a to především u akcích typu *rave* (např. Sylvan, 2005; St John 2005, 2014). Jejich úlohu v perspektivě posluchačů psytrancu ve své práci velice výstižně popisuje Bureš, který dokládá konzumaci halucinogenů (konopí, hašiš), psychedelik (LSD, psilocybin, ketamin) či empatogenů (MDMA) jako „prostředku k umocnění meditačních praktik“ umožňujících sebepoznání či osobní transformaci (Bureš 2011, s. 19-20). Uznávány jsou tedy takové látky, které mohou sloužit jako nástroje osobnostního rozvoje s případným psychoterapeutickým potenciálem, naopak zavrhovány bývají stimulanty, opiáty a ve větší míře i alkohol.¹³ Připomeňme také komparativní studii Gilberta Rougeta, která dokládá souvislost transovní repetitivní hudby a látek měnících vědomí napříč kulturami (1985. s. 129). Skutečnost, že řada lidí může být při poslechu pod vlivem substancí (především psychedelických) vyvolávala v DJích různou míru odpovědnosti za dosahované stavy:

„V klubech je to teda především o zábavě, ale na open-airech jsou ty sety mnohem zodpovědnější. Když si člověk uvědomí, že by se tam mohli nacházet lidi na psychedelikách, tak si uvědomuju, že mám zodpovědnost za psychický stav těch lidí a můžu jim díky tomu dopomoci. Pro mě je to vždycky velká zodpovědnost. Ale nejsem žádný pán loutek. Spíše se to odvíjí od pocitu, že ty lidi ta moje hudba baví a něco díky ní zažívají a že to není jenom zábava, ale

¹³ Viz Eduardova výpověď z Burešova výzkumu: „Kolikrát jsem měl na těhle událostech velice silné vhledy, kdy jsem si třeba dokázal vyřešit nějaký psychický blok nebo problém... nebo se naopak trochu sebrat, vrátit do rovnováhy. Člověk sám sebe vidí trochu z jiné perspektivy a dokáže si tak uvědomit některé stránky či struktury své mysli, které za normálního stavu nevidí nebo se s nimi příliš mnoho ztotožňuje,“ (2011, s. 20).

opravdu nějaký hlubší prožitek. Že se tam stalo něco navíc, než se dobře bavili a že ten člověk dobře hrál. Což dává tomu setu přidanou hodnotu,“ (Jáchym).

Nicméně přenesené nazírání DJe jako šamana (jakožto extatického specialistu) nebo gurua (jako duchovního vůdce, kouče), s čímž se lze u posluchačů psytrancu někdy setkat (např. Sylvan 2005), je pro interprety spíše problematické. V každém případě z rozhovorů vyplývá, že DJové cítí zodpovědnost nejen za to, aby se publikum dobře bavilo, ale také za vnitřní a transcendentní zážitky člověka. To do jisté míry potvrzuje doklad širšího potenciálu této hudby (nebo je alespoň takto chápána) jako mediátora hlubinných požitků. Stává se však díky tomu DJ šamanem?

8.2.2. Úloha DJe

Významy připisované postavě DJe se napříč žánry liší. Např. v případě freetekna dochází z ideových důvodů k úplnému odmítnutí kultu DJe, který je obvykle schován za reproduktory, (Kolářová, 2011, s. 106). Naopak v případě psytrancu jsou hudebníci záměrně v přímém kontaktu s publikem, přičemž vzniká žádoucí specifická vazba. Lze zde také identifikovat relativně silný kult osobnosti, který patrně souvisí s velikostí scény. U posluchačů psychedelického trancu se v souvislosti s psychedelií nezdá se setkáváme s chápáním DJe jako průvodce, gurua či dokonce šamana. Je tomu jak v literatuře (např. Hutson, 1999; Sylvan, 2005 nebo St John, 2012), tak v emické perspektivě aktérů:

František: „A musí tam být dobrej ten, kdo to hraje a nesmí to rozbít. Právě v tom je ten údajnej šamanismus DJů, oni vedou tu párty v tom klubu i venku prostě, oni tím vedou celej dav těch lidí, kteří na něj nějak spoléhají, že to nějak zvládne,“ (Bureš 2014, s. 23).

DJ set, tedy kontinuální tok hudby vytvářený DJem, pak může být chápán jako dílčí ceremonie v rámci celé akce. Projevy takových významů lze nejlépe pozorovat na venkovních, open-air psytrancových festivalech, které často trvají celý týden a bývají koncipovány podobně jako gatheringy, typické pro komunity hippies. Kromě toho, že doprovodný program těchto akcí často zahrnuje jógu, workshopy a přednášky zaměřené na práci s tělem a vědomím, jsou areály festivalů pečlivě a bohatě zdobený. Vytvářeny jsou nejrůznější scénérie za pomoci přírodních materiálů i psychedelického umění (tzv. **psyart**), ve kterých jsou často zakomponovány náboženské symboly různých tradic.¹⁴ Největší důraz je však kladen na výzdobu **stage**, tedy podia, na němž vystupují hudební tvůrci (především DJs).

¹⁴ O důrazu na vizuální aspekt akcí pro vytvoření komplexního audio-vizuálního zážitku a zvelebování prostoru ve smyslu psychedelického settingu bude řeč v následujících kapitolách.

Na venkovních akcích, které jsou účastníky vnímané jako plnohodnotnější, se vždy nachází minimálně dvě stage – jedna určena především pro taneční hudbu, druhá pro hudbu ambientní a odpočinkovou (tzv. **chillout stage**). Dojem rituálu dotváří koncipování podií jako oltářů (často v případě chill-outu) či fantazijních entit nebo portálů do jiných realit (zejm. v případě hlavních podií). Jeden z mých DJ informátorů se ohledně ceremoniálního charakteru vyjádřil následovně:

„Když chce, tak DJ je šaman. Jeden kamarád mi řekl, že moje sety jsou jako ceremonie. Což jsem úplně nereflektoval vědomě, že kladu velkej důraz na to, aby byl ten set komplexním prožitkem a aby to byla ceremonie. A došlo mi, že se to dá poskládat jako ceremonie,“ (Jáchym).

Celkově však z výpovědí informátorů vyplývá spíše ambivalentní a střízlivější chápání úlohy DJe, než jakou mu přisuzují posluchači. Většina se dokonce od takového chápání své úlohy distancovala, neboť se necítí být takovou autoritou a spíše se vnímají jako součást *settingu*, průvodci zážitkem a zkušeností (v řadě případů psychedelickou), vypravěči příběhu nebo mediátoři, kteří mají možnost sdílet svoje vize s širším okruhem lidí. Zároveň ale všichni reflektovali jistou míru zodpovědnosti spjatou se svojí pozicí, a to s ohledem na chápání silného potenciálu žánru zprostředkovat niterné prožitky.

„DJ je asi nějaký průvodce tím momentem. Doufám, že ne nějaký guru nebo šaman, to bych byl asi nerad. Myslím, že ten vztah k tomu transcendentální by se neměl dít na party, ani psytrancový. To je něco daleko hlubšího a niternějšího. Doufám, že jsem pro ně pořád jenom DJ a člověk, vytváříme spolu pospolitost a dobrou náladu. Ale nemyslím si, že by tam měla být nějaká adorace nebo projektování do mě role nějakého gurua. Můžu být průvodce/facilitátor té zkušenosti a toho zážitku. Ale uvědomuju si, že se nacházím v pozici, kde disponuju nějakou mocí a že s tím souvisí nějaká zodpovědnost. To souvisí i s přípravou a volbou setu,“ (Jonáš).

„...Pokud je šamanismus myšlený dobře, bez materialistického ziskuchtivého obsahu... tak pak jsem rád, když můžu bejt coby DJ šaman a motivovat ty lidi v jejich osobním rozvoji. Oni tě vnímají jako osobu, která tě provede tím zážitkem, důvěřují ji a ty máš pak možnost je vést. Klidně pak i když přijdou a popovídají si s tebou o tom, není problém. Ale myslím si, že pokud někdo na tom vyloženě bazíruje, tak je to přesně to přisírání se. Jako DJ nesmím ty lidi zneužívat jenom protože jsem na tom piedestalu, o to ego fakt nejde. Je to o tom zážitku a nesmím zneužívat svoji pozice,“ (Šimon).

Z uvedených perspektiv na pojetí žánru, akcí a vlastní úlohy lze rozeznat aspekty, které bychom s Victorem Turnerem (2004) mohli označit jako *liminoidní*. tj. „podobající se liminálnímu“. Pojem Turner nabízí v 70. letech jako rozšíření van Gennepovy teorie rituálu

a liminality (2018),¹⁵ kdy rozlišuje mezi fenomény *liminálními* (mající náboženský ráz, kmenové, často povinné) a jevy *liminoidními*, které jsou spíše pseudo-náboženské a jsou typické pro dobrovolné volnočasové aktivity a hry v moderní společnosti, (Chlup 2005, s. 192). Liminoidní jevy mají napodobovat rituály, při nichž v liminální fázi skutečně dochází ke vzniku nových, kolektivně rozpoznávaných, symbolických a kognitivních rámců. Odlišují se však mj. důrazem na individualitu, takže se každý účastník může svobodně rozhodnout, zdali přijme hudební pozvání DJe k účasti na tomto kvazi-rituálu podobnému hře, a rozhodne se být součástí *communitas*¹⁶, či nikoliv. Účastníci i interpreti pak na hru přistupují v různé míře, někdy ústíci až v to, co St John v souvislosti s ETH nazývá *techno-communitas* (2004). Čeští DJs se však jako vedoucí rituálu záměrně nereprezentují, ačkoliv tak v některých případech bývají rozpoznáváni.

8.3. Co a jak se DJ snaží předat?

8.3.1. Komunikační charakter hudby

Jestliže posluchači psytrancu referují o zážitcích spojených se spirituálním přesahem, můžeme se ptát, zdali o takové prožitky interpreti usilují a jak dosahují jejich zprostředkování. Vnásíme tedy otázku komunikačního charakteru hudby, tj. hudby jako prostředku komunikace, coby mediátora významů a idejí (Turino, 2008; Merriam, 1960). V případě, že hudba obsahuje zpívané nebo recitované texty, můžeme z podstaty semioticko-referenčního charakteru jazyka přesněji odvozovat záměrné významy. Jak je tomu ale v případě, že zkoumáme plně elektronickou, instrumentální hudbu, v níž je zastoupení vokálního poselství minimální, zredukované na občasné samplý lidských hlasů?

Pátrání po hudebním významu a působení hudebních zvuků se významně věnoval americký etnomuzikolog Tomas Turino ve své knize *Music as Social Life* (2008). Pro vysvětlení toho, jak na nás hudba vlastně působí, se obrací k sémiotice a využívá *teorii znaků* Charlese Sanderse Pierce.¹⁷ Především si propůjčuje triádu konceptů *ikon-index-symbol*, které popisují odlišné způsoby, jakými je znak (v tomto případě hudební zvuk) spojován se

¹⁵ Podle van Gennepa (2018, s. 18) přechodové rituály sestávají ze tří fází – preliminální (odloučení), liminální (prahové) a postliminální (sloučení, přijetí). V první fázi je jedinec vydělen ze sociální struktury, která do té doby určovala jeho postavení a způsob života ve společnosti. Aby mohl být začleněn do struktury nové (postliminální fáze), je nezbytné, aby prošel „přes prázdné místo, kde neexistuje žádný status,“ (Turner, 2004, s. 96). Lidé nacházející se v tomto stavu tak „nejsou ani tady ani tam, nacházejí se mezi postaveními určenými a uspořádanými zákony, zvyklostmi, konvencemi a obřady“ (tamtéž, s. 96).

¹⁶ Pojem, jež Turner používá pro popis spontánního, nestruturovaného a rovnostářského lidského společenství, které při liminální fázi vzniká (2004). Podle Turnera s sebou mj. přináší „záblesk vzájemného porozumění na existenční úrovni a vědomí společné synchronicity,“ (1982, s. 48).

¹⁷ Sémiotika. In *Sociologická encyklopedie* [online]. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 2017. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/S%C3%A9miotika> .

svým objektem (tím co znamená). Prostřednictvím těchto sémiotických nástrojů vyvozuje Turino působení a komunikativní charakter hudby, totiž, že každá hudební událost nabízí ohromné množství podnětů, které mohou vyvolat psychickou odezvu. Převážná nemožnost spojovat hudební zvuky s konkrétní referencí pak ústí ve významovou mnohoznačnost, která je dle Marka Butlera (2006, s. 117) pro ETH charakteristická a v zásadě i žádoucí, protože ji činí univerzálnější.

V případě psychedelického transu velmi dobře koresponduje mnohoznačnost a univerzálnost s nejednotnou (právě naopak velmi rozmanitou) povahou psychedelické zkušenosti, kterou si klade za cíl simulovat i stimulovat. Reprezentuje ji bohatost a mnohovrstevnatost zvukové textury, ve které si každý posluchač může sledovat tu, která k němu v daný okamžik promlouvá nejvíce (viz také Butler 2006, s. 118). Synteticky vytvořené zvuky a ruchy pak díky ikonické nemožnosti určit původ zvuku (Turino, 2008 in Avellaneda 2010, s. 35) odkazují k neběžné realitě a tematicky zprostředkovávají různá kosmická dobrodružství:

„Snažím se lidem předat různé emoce, kdy letíme temným vesmírem, pak se najednou zastavíme a hodím tam nějakou vtipnou sample a najednou jsme zase na jedné lince. Máš tam hodně sample od Terence McKenny, buddhistický nebo hinduistický mantry a sci-fi, a to protože ty vesmírné zvuky psytrance, který vlastně neexistují, prostě evokují to, že prolétáš vesmírem. Je skvělý, že má psytrance tolik subžánrů,“ (Tadeáš).

Povaha využívaných sample je závislá především na subžánru – jak bylo popsáno v kapitole 4.1., zpravidla se lze setkat s prvky etnické hudby různých kultur. Vokální sample jsou občasné, většinou se jedná o zpěvy manter, hlasy mimozemských civilizací, úryvky z přednášek či různá sugestivní prohlášení směrem k posluchači, obvykle s mysteriálním poselstvím. Jak však vyplývá z rozhovorů s informanty, takové sample jsou rysem spíše mainstreamové psytrance hudby, v prostředí české scény se s nimi pracuje obezřetněji. Zatímco některými byl lidský hlas v rozšířeném stavu vědomí považován za příliš silnou informaci, v jiných případech připadalo informantům jeho zařazení spíše jako úsměvné až kýčovitě:

„Pak jsou tam ty vokální prohlášení. U psytrance je to někdy hodně na hranici kýče, proto to ve svých setech moc nepoužívám. Takže hodně volím, jestli takový track zařadím. Když hraju, snažím se abych z toho vymáčkl co nejvíce emoci. Mým cílem je pak balancovat na té hranici kýče, protože by se z toho pak stala diskotéka. Kýči rozumím jako nějakou prvoplánovost, která jednoduše vyvolá emoci, což ten vokál přesně dělá. A nějakou vysamplovanou McKenna takhle

přesně funguje. Že se, Kunderovsky řečeno, dojmáme nad tím, jak se dojmáme. A to se na tom psytrancu občas děje,“ (Jonáš).

Z uvedené citace je patrná snaha zprostředkovat určité hluboké emoce a prožitky – ovšem, jak vyplývá z rozhovorů, propracovanější cestou, jak v rozhovoru vysvětluje Jáchym: „*Snažím se předat prožitek hlubšího transu. Ale nikdy nemám žádné konkrétní záměr. Je to následování nějakých vyšších sfér.*“ Psychedelicky znějící ruchy a samплы mohou být efektivním dokreslením hudebního poselství, avšak hrají spíše doprovodnou roli k monolitní kontinuální lince rovného rytmu, který má posluchači zprostředkovat stav transu. K podobnému závěru dochází také Bureš (2011, s. 26.), když tvrdí, že psytrance není „kanál přenášející náboženské koncepty zakódované do textu skladeb“, ale spíše představuje „prostředek, který ve vhodném kontextu může vést k dosažení prožitku *změněného stavu vědomí*, jenž může být do souvislosti s těmito koncepty umístěn.“ Pojdme se nyní v perspektivě DJů zaměřit na to, co z ní tento prostředek činí.

8.3.2. Metody a techniky dosahování transu

Při rozpravách nad tím, co pomáhá navodit stav transu (tj. změněného stavu vědomí), zdůrazňovali DJs několik dílčích aspektů, které vytvářejí komplexní audio-vizuální zážitek působící na lidské smysly. V první řadě je to hudba, jenž je ve svém základu dostatečně monotónní, ale zároveň rozmanitá natolik, aby rozvíjela fantazii. Přitom je podstatné zajištění jejího kontinuálního toku DJem. Vedle toho je kladen důraz na prožitek vlastní tělesnosti – hudba musí být reprodukována skrze dostatečně kvalitní zvukový aparát, jenž svou vysokou hlasitostí vyvolává tělesnou odezvu – jednak rezonuje tělem, a také provokuje k tanci. Jistou roli sehrávají podle DJs též případné požití substance a v neposlední řadě také prostředí a vizuální složka v podobě iluzorních dekorací (tzv. psyart).

Aby DJ zajistil kontinuitu hudebního toku ústící v rytmickou meditaci a stav transu, je nanejvýše důležité, aby nebyly rozpoznatelné přechody mezi navazujícími tracky. Vedle toho je třeba dodržovat harmonické míchání (tzv. mixing in key) s ohledem na hudební tóniny. Jako podstatné se interpretům jeví také sledování dynamiky, rychlosti a komplikovanosti tracků. Svoje hudební sety, které jsou obvykle minimálně hodinové délky, preferují koncipovat jako „příběhy vyprávěné formou elektronické hudby“, kterými provádí svoje publikum. Obvykle jsou na začátek voleny jednodušší a veselejší tracky, které se postupně prohlubují v temnější a složitější hudební struktury. Z toho vyplývá, že DJ musí svoje tracky velmi dobře znát. Příprava, selekce a napslouchávání tracků jsou základem dobrého DJingu. V případě,

že se hudební tok naruší (ať už chybou DJe nebo technickým výpadkem), naruší se obvykle dle informátorů také stav transu.

„Hodně se řídím podle reflexe toho, co jsem sám zažil jako tanečník. Nejvíc jsem neměl rád, když se člověk dostal do nějaký flow a do tanečního transu a DJ pokazil přechod, nebo to byl přechod do nějakýho blbýho tracku, kterej mi nefungoval a to mě z toho transu vyhodilo. A co teď, bylo to skvělý a najednou jsi to prostě zabil,“ (Jáchym).

V citaci uvedené výše vyjadřuje můj informant výstižně význam kontinuity hudebního setu a také zkušeností s prožitkem vlastní tělesnosti. Elektronická taneční hudba i trans mají společné právě to, že se realizují tancem – ten je v ETH, jak píše Zuzana Jurková, „puncem kvality hudební události“ (2013, s. 214). To vyplývá i z rozhovorů, kteří jako svůj hlavní záměr vyjadřovali poskytnutí natolik kvalitního hudebního prožitku, který v publiku vyvolá potřebu co nejdelší fyzické odezvy. Dlouhotrvající tanec praktikovaný jako rytmická meditace ústící ve stavy podobné transu, je společným cílem interpretů i publika. Z toho důvodu se obě strany velmi zajímají o kvalitu zvuku a aparaturu, skrze kterou je reprodukován – právě protože zvuk je onou silou, která vyzývá k tanci (Butler, 2008). Kvalitní zvuk zajišťuje možnost reprodukovat hudbu dostatečně hlasitě na to, aby rezonovala tělem posluchače, a zároveň dávala vyniknout všem frekvenčním charakteristikám, aniž by došlo k jejich zkreslení, což dokládá Šimonova výpověď: *„Technika určuje kvalitu prožitku a taky schopnost dostat se do transu. Trans je možný jen na dobré aparatuře.“* Přitom hraje určitou roli i akustika prostoru, která může být problematická. Psytrance má proto podle DJů největší potenciál, je-li reprodukován na open-air festivalech, a to i s ohledem na blízkost přírodě, která má na posluchače tanečníka více uvolňující vliv.

8.3.3. Trans jako naučené chování

Pro dosažení stavů podobných transu však DJové zdůrazňovali spolupráci publika, ve smyslu úsilí takového stavu dosáhnout. Byť tuto schopnost psytrancu rozpoznávají, upozorňují, že nemusí nastat během první zkušenosti s touto hudbou, naopak je třeba se vstupu do transu naučit. To v zásadě tvrdí i Beckerová (2004), když trans popisuje jako naučené chování a vedle neurobiologické roviny upozorňuje na význam sociokulturní. Člověk podle ní musí být náležitě socializován a kulturně poučen, aby se naučil ovládat ty části mozku, které mu umožní vstoupit do transu. Důležitá je zkušenost práce s tělem, vlastním dechem i rytmikou. Jako zrychlený katalyzátor zážitku pak fungují psychoaktivní látky, které zkušenost transu zprostředkují spolehlivěji. Podle informantů však nejsou zapotřebí, mohou být ale „ulehčujícím nástrojem“:

„Takže já jsem se dostal do bodu, kdy jedu psytrance výhradně bez substancí a moc mě to baví. Přijde mi jako skvělej objev, že psytrance má tu schopnost navozovat tyhle stavy čistě skrze tu hudbu. O to je ale důležitější, aby byl kvalitní zvuk,“ (Tadeáš).

„Ta hudba trans určitě navozovat dokáže, a to především svojí dynamikou a energií. Když je člověk kompletně střízlivej a zaposlouchá se do tý hudby, tak ty stavy můžou mít kolikrát větší přesah, než kdyby užil nějaký substance a můžou být kolikrát i přínosnější. Střízlivý člověk si to dokáže pak lépe zpracovat a integrovat do svýho života,“ (Šimon).

„Je to dobrej katalyzátor transu, to určitě. Ale nevím, jestli by to člověk zvládl sám jenom s tou hudbou bez substancí. Myslím si, že jo, ale musí mít za sebou nějakou psychedelickou zkušenost. Nemyslím si, že by to automaticky vytransovalo člověka, kterej tenhle stav nezná,“ (Matouš)“

Jako významný se ukazuje také vliv vizuální stránky a psychedelických dekorací, jimiž jsou akce bohatě zdobeny. Psychedelické umění (**psyart**) má připomínat vizuální vjemy z rozšířených stavů vědomí, kterými je často inspirováno. Za použití UV aktivních barev, videoprojekcí, 3D objektů, geometrických obrazců či tzv. string artu,¹⁸ jsou vytvářeny pestrobarevné vizuální inscenace. Typická je práce se symboly, které jsou, jak píše Avellaneda (2010, s. 31), začleněny „do nezvyklých více vrstevnatých kombinací, ve kterých se jejich smysly deformují a vzájemně interagují.“ Častá je práce s fraktály a tzv. posvátnou geometrií, do neobvyklých souvislostí jsou umísťovány také náboženské symboly. Souvislost s transem popsal jeden z mých informátorů následovně:

„Dělá to ten prostor hezčím. Daleko lépe pak funguje ten prožitek a možnost prožít to psychedelicky. A to jde buď skrze hudbu, která navodí trans, a nebo při požití látek měnících vědomí. Vizualita pak dokáže být dobrým průvodcem mimo tuto realitu a podněcuje imaginaci v člověku,“ (Jonáš).

¹⁸ Výtvarná technika vyplétání obrazců nití.

8.4. Specifičnost české psytrancové scény

8.4.1. Mainstream kontra underground

Hovoříme-li o významu sociokulturního prostředí pro dosahování stavů transu, jaké podmínky poskytuje česká psytrancová scéna? V rozhovorech DJové refletovali její specifický ráz v porovnání s jinými národnostními scénami. Za nejvýznamnější distinktivní rys pak považovali její undergroundový a nekomerční charakter, který upřednostňuje niterné prožitky posluchače a rituální pojetí akce, namísto koncipování hudby jako komerčního produktu či zboží.

Nekomerční charakter je zvláště patrný na principu tzv. DIY culture (do-it-yourself), který souvisí s kontrakulturou 90. let, kdy se žánr nejvýznamněji zformoval. Metody DIY vysvětluje Wehr (2012) jako výrobu věcí svépomocí, čímž jsou záměrně obcházeny komerční a oficiální výrobní kanály, v zásadě tedy jako alternativní k tržnímu životnímu stylu, přičemž důvody mohou být stejně pragmatické, ekonomické, jako politické. V psytrancové scéně se DIY ideály projevují výrazně na zmiňovaném *psyartu*, který má obvykle na starosti výtvarník nebo celá výtvarná skupina etablovaná z řad posluchačů v rámci scény.

„U psytrancu je to důležitější než u jakýhokoliv jiného stylu. Není to jenom protože jsou lidi na psychedelikách a chtějí se na něčem pastit¹⁹, je to i o tom, aby na tebe ten prostor působil vlídně a spousta lidí to má jako živou galerii, kam se chodí koukat na výtvary toho artisty, který to tam přišel vyzdobit. Na to si obvykle zveme jiný šikovný lidi,“ (Matouš).

Vedle toho je lze pozorovat na účastnících samotných, kteří upřednostňují např. vlastnoručně vyrobený oděv, šperky, umění; ale také na přístupu k účastníkům, kteří jsou zároveň i spoluvůrci událostí. Přitom dochází v různé míře k rozpouštění hranic mezi návštěvníky a organizátory – od zvyku výzdoby vlastních chatk, přes spolupráci na zvelebování prostoru tzv. psyartem až po výpomoci na organizaci a průběhu akce apod. Více horizontální způsob organizace však předpokládá určité komunitní vědomí.

Právě vysoká míra kolektivního vědomí představovala pro dotazované největší přesah žánru, částečně také mimo party (srov. Kolářová, 2011), jak v rozhovoru vyjádřil Šimon: *„Pro mě má psytrance největší přesah v té komunitě, kde se všichni znají. Jsme jedna velká rodina a parta.“* Komunitní charakter hudby zdůrazňuje také specifický, hodně insiderský jazyk včetně spousty podžánrových označení (např. forest psytrance), který, jak se zdá, sdílejí

¹⁹ Slangový výraz pro zaměření či soustředění se na konkrétní věc. Může způsobit myšlenkové zacyklení, takže pozorovatele může vtáhnout "do pasti".

tvůrci i publikum. Undergroundový, komunitní a menšinový charakter scény může navozovat dojem uzavřeného a „jaksi elitního společenství“ (Jurková, 2013, s. 237). Ještě před deseti lety tomu tak skutečně být mohlo – žánr byl relativně neznámý, propagace akcí probíhala především přes insiderské servery nyx.cz či psytrance.cz. S rozvojem sociálních sítí i komerčnějším vývojem (ačkoliv scéně navzdory) se však situace mění a žánr již není jen pro zasvěcené. Klubové akce i festivaly jsou pořádány i propagovány veřejně. Na druhou stranu existují i menší festivaly, které jsou skryté a zamýšleny jen pro zvané. Faktor iniciace/zasvěcení však v jisté míře přetrvává – ať už co se seznámení se žánrem nebo stavů změněného vědomí týče. Určitý důraz na výlučnost vyznívá z výpovědí DJů v tom, že psytrance nepovažují za žánr pro každého – je určen pro ty, kteří dokáží rozpoznat jeho potenciál. Žánr tak plní funkci jisté výlučnosti skrze koncept jinakosti, což pro společenství spojovaná prostřednictvím hudby není neobvyklé (např. Kolářová, 2011; Jurková, 2013). Jak říká Jáchym:

„Lidi z jiných scén často říkali, že psytrance je tak trochu sekta (smích) skřítků barevných, mimozemšťanů, kteří spadli někam na louku a tam si tančí. Tak to dříve bylo, jako lesní akce spřátelených lidí, zvláštní repetitivní hudby která zdánlivě nedává smysl. Ta stylizace lidí, která se teda pořád proměňuje, byla na počátku typická neonovým oblečením se špičatýma kapucema a ty lidi vypadali jak skřítkové. V dnešní době se to taky děje, více na zahraničních akcích, ale už to jsou spíš cyber-futuristický hipíci.“

8.4.2. Otázka spirituality

Rozhovory potvrdily mou vlastní výzkumnou zkušenost o povaze české psytrancové scény, která je v porovnání se scénami z jiných zemí (ale i např. s moravskou) výrazně temnější, s inklinací k tvrdším subžánrům psytrance. Odlišná je také vyšší konzumací alkoholu, což má podle informátorů také vliv na pojetí spirituality v rámci žánru. Zatímco v jiných zemích je pojmán seriózněji, na české scéně panuje uvolněnější odstup a jistá míra nadsázky, a to i přesto, že je tento rozměr rozpoznáván. To podle některých DJs vyvádělo zahraniční hosty z míry, a ne vždy se setkalo s pochopením. Jeden z mých informátorů tento postoj výstižně popsal jako „švejkovský“:

„Specifická je spotřebou alkoholu, která skoro nikde jinde není, teda hlavně piva. Takže díky tomu my jsme takový švejkovský, ten náš psytrance. Celý je to jako takovej vtípek, dělají si srandu z té spirituality. [...] Když to srovnáš s jinými festivaly, tak jinde to berou hrozně vážně, tu komunikaci s přírodou a podobně,“ (Šimon).

V rámci scény tedy můžeme pozorovat uvolněnější přístup k rozdílným motivacím účasti. Důležité je poskytnout svobodný a bezpečný prostor, kde si může „každý hrát s čím

chce“, ať už se bude jednat o transcendentální a duchovní prožitky, saturaci sociální potřeby, poslech neotřelé hudby, či eskapismus od každodenních povinností a hedonistické uvolnění v tanci. Podle DJs je každá psytrancová událost především taneční party, která je díky transovní hudbě obohacena o další možnosti. Proto je její chápání jako spirituální praxe, alespoň v českém prostředí, poněkud zavádějící (srov. Olaveson 2004; Sylvan, 2012 a Lynch 2006).

„Může to být moment, kdy člověk zažije mystický až náboženský zážitky. Já jsem třeba při poslechu zažil dost silný karmický prožívání, ale bylo to spojený s celkem silnou dávkou LSD a taky to jde dost mimo moje duchovní směřování. Myslím si, že to co přitom člověk může zažít je hodně různý, a není to jenom o duchovnu. Není to věc která by se musela vždy vynořovat,“ (Jáchym).

Česká scéna se také od některých menších národnostních scén odlišuje tím, že zdánlivě nenavazuje na místní duchovní tradice rozšířeného vědomí. Zatímco v některých částech světa jsou více otevření určité lokální specifičnosti, která se viditelně odráží ve vizualitě posluchačů, v Česku je patrná spíše synkreze různých duchovních tradic. Příkladem může být irská scéna a její práce s keltskými motivy, litevští pobaltští Slované, anebo typicky hinduisticky orientovaná scéna v Goa. Propojování s lokálními tradicemi však v Česku prozatím pozorovat nelze.

9. Závěr

V předkládané práci jsem se pokusila zprostředkovat aktérskou perspektivu psytrancových DJů v otázkách spirituality, která bývá v souvislosti s žánrem často diskutovaná. Vedle toho bylo mým cílem prozkoumat tvůrčí techniky dosahování transu v hudbě a zprostředkovat určitou kulturní sondu do povahy současné psytrancové scény. V širší rovině práce poukázala na pojetí hudebně zprostředkovaného transu a významů do něj vkládaných v současné společnosti.

V závěru lze konstatovat, že ačkoliv je spirituální rozměr žánru a jeho hudebních událostí rozpoznávaný oběma stranami (posluchači i účinkujícími), není jeho zprostředkování určujícím záměrem českých DJů. Hudebně spíše usilují o vytvoření svobodného a bezpečného prostoru, v němž lze zakoušet změněné stavy vědomí a niterné prožitky, které mohou být interpretovány skrze spirituální koncepty. Nabídka široké škály prožitků je dána schopností psytrancových událostí napodobovat skrze trans navozující hudbu a vizualitu stavy změněného vědomí, jejichž obsah je neohraničený. Ty poskytují jak prostor pro komplexně audio-vizuální zážitky, niterné či spirituální vhledy, tak saturaci sociální potřeby, hedonistické oslavy života tancem nebo eskapismu z každodennosti. Podobně jako Bureš (2013, s. 28) tak docházím k závěru, že interpretovat psytrance jako novodobou duchovní praxi (Sylvan, 2012) či jako projev neošamanismu (např. Olaveson, 2004), se alespoň v českém prostředí jeví přinejmenším jako zavádějící. Výrazně by tím byly zkresleny různorodé motivace aktérů.

Rozpoznávání spirituálních rozměrů v psytrancu umožňuje jednak trans navozující hudba, které DJs dosahují prostřednictvím udržování jejího kontinuálního toku, tak koncipování událostí, jež mají kvazi-rituální, liminoidní povahu (Turner 1982, 2004). Představují hru, ozvěnu šamanských rituálů, na niž může každý účastník i účinkující přistoupit v různé míře. Uvědomování si této jejich povahy dosahuje v prostředí české scény někdy až satirických rozměrů, kdy bývá zlehčována. Právě uvolněnějším přístupem ke spiritualitě se od ostatních národnostních scén odlišuje. To se projevuje i v technikách zpovídání DJů – nežli by využívali vokální samplů s konkrétní referencí, zaměřují se spíše na hudební zprostředkování transu, jehož referenční obsah je bez hranic. Jeho dosažení je však spíše naučeným chováním, které je možné jen ve specifickém socio-kulturním kontextu popsaném v práci.

Seznam citované literatury

AVELLANEDA, Veronika. *Psytrance coby žánr paralelní reality*. Praha, 2010. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Studium humanitní vzdělanosti – Společenskovední modul. Vedoucí práce Jurková, Zuzana.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Praha: Mladá fronta, 2002. Edice Myšlenky sv. 10. ISBN 978-80-204-0966-9.

BECKER, Judith O. *Deep listeners: music, emotion, and trancing*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004. ISBN 978-0-253-21672-4.

BLACKING, John. *How musical is man?* Seattle London: University of Washington press, 1995. The Jessie and John Danz lectures. ISBN 978-0-295-95338-0.

BUREŠ, Petr. *Prožitek psytrancu a detradicionalizovaná spiritualita*. Brno, 2014. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Milan Fujda, Ph.D.

BUTLER, Mark J. *Unlocking the groove: rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. Profiles in popular music. ISBN 978-0-253-34662-9.

COLLINS, Nick, Margaret SCHEDEL a Scott WILSON. *Electronic music*. 1. publ. vyd. Cambridge: University Press, 2014. Cambridge introductions to music. ISBN 978-1-107-64817-3.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2000. ISBN 978-0-521-62206-6.

GREENER, Tracey a Robert HOLLANDS. *Beyond Subculture and Post-subculture? The Case of Virtual Psytrance*. Online. Journal of Youth Studies, roč. 9 (2006), č. 4, s. 393-418, Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/13676260600914390>.

HÁJEK, Filip. *Esence psychonautiky: epistemologie psychedelické zkušenosti*. První vydání. vyd. Praha: Dybbuk, 2017. ISBN 978-80-7438-165-2.

HANEGRAAFF, Wouter J. New Age Religion and Secularization. *Numen*, roč. 47 (2000), č. 3, s. 288–312. ISSN 00295973.

- HEELAS, Paul. Expressive spirituality and humanistic expressivism : sources of significance beyond church and chapel. In: Steven SUTCLIFFE, Marion BOWMAN. *Beyond new age : exploring alternative spirituality*. Edinburgh: University Press, 2000, s. 237-254. ISBN 978-0748609987.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Vyd. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. ISBN 978-80-7367-040-5.
- HIRT, Tomáš. Vybrané kapitoly z aplikované sociální antropologie. 1. vyd. vyd. V Plzni: Západočeská univerzita, 2012. ISBN 978-80-261-0122-2.
- HUTSON, Scott R. Hutson. *Technoshamanism: Spiritual healing in the rave subculture*. Online. *Popular Music & Society*, roč. 23 (1999), č. 3, s. 53-77, Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/03007769908591745>.
- CHAITU, 2001. Interview with Goa Gil. Online. Dostupné na: <http://www.goagil.com/goatranceinterview.html> , [citováno 2023-05-03].
- CHLUP, Radek, „Struktura a antistruktura: Rituál v pojetí Victora Turnera I–II“, *Religio* 13/1 (2005): 3–28; 13/2 (2005).
- IRWIN, J. Notes on the status of the concept subculture. In K. Gelder & S. Thorntonm eds. *The subcultures reader*. London: Routledge, 1997, s. 66–70. ISBN 978-0-415-12728-8.
- JURKOVÁ, Zuzana. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2484-6.
- KOLÁŘOVÁ, Marta eds. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České Republice*. Vydání první. vyd. Praha: SOCIOLOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ (SLON), 2011. Knižnice Sociologické aktuality. ISBN 978-80-7330-194-1.
- LEARY, Timothy, Ralph METZNER a Richard ALPERT. *Psychedelie: trilogie o halucinogenech*. V Praze: Levné knihy KMa, 2000. ISBN 978-80-86425-97-9.
- LYNCH, Gordon, 2006. The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spiritual Identities and Ideologies [on-line]. *Journal for the Scientific Study of Religion* no. 45, s. 481-488. Dostupné na: <http://metaether.org/words/articles/>

- MALINOWSKI, Bronisław a James George FRAZER. *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Prospect Heights (Ill.): Waveland Press, 1984. ISBN 978-0-88133-084-7.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press: Illinois, 1964.
- MUGGLETON, David. *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Paperback ed., reprinted. vyd. Oxford: Berg, 2006. Dress, body, culture. ISBN 978-1-85973-352-3.
- NOVOTNÁ, Hedvika, Ondřej ŠPAČEK a Magdalena ŠTOVÍČKOVÁ-JANTULOVÁ. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Charles University, Faculty of Humanities: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020. ISBN 978-80-7571-052-9.
- OLAVESON, Tim, 2004. „*Connectedness*“ and the rave experience: rave as new religious movement? In: Graham ST JOHN, ed. *Rave Culture and Religion*. Milton Park: Routledge, s. 85-106. ISBN 0-203-50796-7.
- PODĚBRADSKÝ, Oldřich. *Soundscape pražské psychedelické kytarové scény*. Praha, 2022. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Doktorský program Integrované studium člověka - obecná antropologie. Vedoucí práce Jurková, Zuzana.
- RICE, Timothy. *Etnomuzikologie: velmi krátký úvod*. Vít. ZDRÁLEK, přel.. Vydání první. vyd. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2020. ISBN 978-80-246-4596-4.
- ROUGET, Gilbert. *Music and trance: a theory of the relations between music and possession*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. ISBN 978-0-226-73005-9.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. *Soundscapes: exploring music in a changing world*. Third edition. vyd. New York ; London: W. W. Norton & Company, 2014. ISBN 978-0-393-91828-
- SIMÃO, Emília, ed. *Exploring psychedelic trance and electronic dance music in modern culture*. Hershey: Information Science Reference, 2015. ISBN 978-1-4666-8665-6.
- SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*. Vydání první. vyd. Brno: Mendelova Univerzita v Brně, 2017. ISBN 978-80-7509-498-8.
- ST. JOHN, Graham, ed. *Rave culture and religion*. London ; New York: Routledge, 2004. *Routledge advances in sociology* 8. ISBN 978-0-415-31449-7.
- ST. JOHN, Graham. *Global tribe: technology, spirituality and psytrance*. Sheffield, UK; Bristol, CT: Equinox Pub, 2012. *Studies in popular music*. ISBN 978-1-84553-955-9.

SYLVAN, Robin. *Trance formation: the spiritual and religious dimensions of global rave culture*. New York: Routledge, 2005. ISBN 978-0-415-97090-7.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. Chicago studies in ethnomusicology. ISBN 978-0-226-81697-5.

TURNER, Victor W. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982. Performance studies series 1st v. ISBN 978-0-933826-16-8.

TURNER, Victor Witter. *Průběh rituálu*. Vyd. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 978-80-7226-900-6.

VAN GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Helena BEGUIVINOVÁ, přel.. Vydání druhé, v Portále první. vyd. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1374-1.

WEHR, Kevin. *DIY: the search for control and self-reliance in the 21st century*. 1st ed. vyd. New York: Routledge, 2012. Framing 21st century social issues. ISBN 978-0-415-50871-1.