

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Bakalářská práce**

**2024**

**Jaroslav Entner**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Supercrooo a její mediální taktiky spojené s albem  
*Toxic Funk***

Bakalářská práce

Autor práce: Jaroslav Entner

Studijní program: Komunikační studia

Vedoucí práce: Mgr. Miloš Hroch, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 31. 7. 2024

Jaroslav Entner

## **Bibliografický záznam**

ENTNER, Jaroslav. *Supercrooo a její mediální taktiky spojené s albem Toxic Funk*. Praha, 2024. 63 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Miloš Hroch, Ph.D.

**Rozsah práce: 107 399 znaků**

## **Abstrakt**

Bakalářská práce „Supercrooo a její mediální taktiky spojené s albem *Toxic Funk*“ se zabývá analýzou kontroverzního alba *Toxic Funk*, které v roce 2004 vydalo české rapové uskupení Supercrooo. Práce analyzuje, jakým způsobem bylo album vnímáno jako hrozba pro společenské normy a hodnoty a jak na něj reagovala média a veřejnost v letech 2004 a 2005. Práce se opírá o koncept morální paniky, který poprvé představil Stanley Cohen v knize *Folk Devils and Moral Panics* (1972). Bakalářská práce dále zkoumá dynamiku mezi populární kulturou, mediální reprezentací a veřejnou percepcí. Metodologie práce je založena na kvalitativní obsahové analýze s využitím metody tematické analýzy. Analyzovány jsou texty písní z alba *Toxic Funk*, videoklip, mediální články, rozhovory a další mediální výstupy související s uskupením Supercrooo. Cílem výzkumu je zjistit, jakým způsobem artikulovala Supercrooo kritiku populární kultury a jak bylo uskupení konstruováno jakožto folk devils v pozici zprostředkovatelů morální paniky. Výsledky analýzy ukazují, že album *Toxic Funk* vyvolalo výraznou mediální a veřejnou reakci, která demonstruje mechanismy morální paniky a roli médií při utváření veřejného mínění. Práce poskytuje poznatky o tom, jak média, instituce a veřejné osobnosti reagují na provokativní obsah.

## **Abstract**

The bachelor's thesis "Supercrooo and Its Media Tactics Related to the *Toxic Funk* Album" analyzes the controversial album *Toxic Funk* released in 2004 by the Czech rap group Supercrooo. The thesis examines how the album was perceived as a threat to social norms and values and how the media and the public reacted to it in 2004 and 2005. The work draws on the concept of moral panic, first introduced by Stanley Cohen in his book *Folk Devils and Moral Panics* (1972). The thesis also explores the dynamics between popular culture, media representation, and public perception. The methodology of the thesis is based on qualitative content analysis using the method of thematic analysis. The lyrics of the songs from the album *Toxic Funk*, the video clip, media articles, interviews and other media outputs related to Supercrooo are analysed. The aim of this research is to determine how Supercrooo articulated its criticism of popular culture and how the group was constructed as folk devils in the position of mediators of moral panic. The results of the analysis show that the album *Toxic Funk* provoked a significant media and public reaction, demonstrating the mechanisms of moral panic and the role of the media in shaping public opinion. The thesis provides insights into how the media, institutions and the public react to provocative content.

## **Klíčová slova**

Supercrooo, Toxic Funk, morální panika, lidoví d'áblové, rap, populární kultura

## **Keywords**

Supercrooo, Toxic Funk, moral panic, folk devils, rap, popular culture

## **Title**

Supercrooo and its Media Tactics Related to the *Toxic Funk* Album

## Obsah

Úvod .....	9
1. Teoretická část .....	11
1.1 Morální panika a folk devils .....	11
1.2 Pět základních charakteristik morálních panik .....	12
1.3 Morální panika CzechTeku .....	14
1.4 Subkultura optikou CCCS .....	15
1.5 Populární kultura a populární hudba .....	17
1.6 Kritika populární kultury a populární hudby .....	20
1.7 Rap a morální paniky .....	21
2. Metodologie .....	25
2.1 Vymezení vzorku .....	25
2.2 Výzkumné otázky .....	26
2.3 Operacionalizace konceptů morální paniky a folk devils .....	27
3. Empirická část .....	28
3.1 Analýza hudebních textů alba <i>Toxic Funk</i> a videoklipu k písni „Superstar“ .....	28
3.1.1 Kritika populární kultury .....	28
3.1.2 Artikulace kritiky populární kultury v textech Supercrooo .....	34
3.1.2 Shrnutí .....	35
3.2 Analýza mediálních výstupu .....	36
3.3 Analýza mediálního pokrytí a naplnění pěti základních charakteristik morálních panik v návaznosti na Supercrooo a jejich album <i>Toxic Funk</i> .....	39
3.3.1 Concern .....	39
3.3.2 Hostility .....	42
3.3.2.1 Vulgární artikulace kritiky populární kultury .....	42

3.3.2.2 Supercooo jako hrozba pro společenské hodnoty .....	45
3.3.2.3 Zásahy médií a jiných institucí do tvorby Supercrooo a volání po dalších opatřeních .....	46
3.3.2.4 Shrnutí .....	48
3.3.3 Consensus .....	48
3.3.4 Disproportion.....	49
3.3.5 Votality .....	49
Závěr.....	50
Summary.....	53
Použitá literatura.....	56



## Úvod

V roce 2004 vydalo české rapové uskupení Supercrooo, které tvořili Jan Daněk (známý také jako Hack či Hugo Toxxx) a Daniel Ďurech (známý také jako P. H. A. T. či James Cole), kontroverzní album *Toxic Funk*. Toto album rezonovalo napříč společnostmi a médii, a to především kvůli způsobu, jakým byla v textech písní vulgárně artikulována ostrá kritika české populární kultury a showbiznysu. Tato bakalářská práce bude zkoumat společenský a kulturní dopad alba na základě retrospektivního pohledu na jeho přijetí veřejností a médii v letech 2004 a 2005.

Ústředním výzkumným problémem této práce je analýza alba *Toxic Funk* a mediálního obrazu jak alba, tak i uskupení Supercrooo. V bakalářské práci pracuji s konceptem morální paniky, jenž byl poprvé představen v knize *Folk Devils and Moral Panics* (Cohen, 1972). Jev bude zkoumán zejména se zaměřením na to, jak bylo album Supercrooo v době svého vydání vnímáno jako hrozba pro společenské normy a hodnoty. Pro bakalářskou práci bude nezbytné pochopit dynamiku mezi populární kulturou, mediální reprezentací a veřejnou percepcí.

Ačkoli se tato analýza zaměřuje především na přijetí alba v době jeho vydání, nabízí cenné poznatky o mechanismech, jimiž média, instituce a veřejnost reagují na kontroverzní kulturní projevy obecně. Studium tohoto případu umožňuje hlouběji pochopit koncepty morální paniky a folk devils, které přestože jsou více než padesát let staré, stále nachází své uplatnění v různých oblastech. V České republice nejsou případy morálních panik nic neobvyklého. Tento fenomén lze pozorovat například na pandemii Covid-19, migraci a uprchlické krizi, či kolem kontroverze rappera Řezníka. Tyto příklady poukazují na to, že koncepty morální paniky a folk devils jsou stále relevantní a důležité i pro současný výzkum. Analýza pak může do budoucna sloužit například ke komparaci toho, jak se vyvíjel přístup médií, institucí a společnosti ke kontroverzním uměleckým projevům.

Album *Toxic Funk* nejenže kritizovalo mainstreamová média, ale také využívalo různé české hudební pořady jako Paskvil, T-music či 5. element k šíření svého poselství, což je příkladem složitého vztahu mezi producenty mediálních sdělení a jejich konzumenty.

Práce je zakotvena v přístupech Centra pro současná kulturní studia (CCCS) a jejich vnímání vztahu mezi subkulturami a morální panikou. Dále nabídne pohled CCCS na

popkulturu, populární hudbu a její kritiku. Přístup CCCS, zaměřený na vztah mezi kulturou, společností a mocenskými strukturami, poskytuje rámec pro analýzu toho, jak byl provokativní obsah Supercrooo katalyzátorem sociokulturních reakcí.

Metodologie je postavena na kvalitativním metodologickém přístupu obsahové analýzy a využívá metody tematické analýzy. V empirické části analyzuji 6 hudebních textů písní z alba *Toxic Funk*, videoklip k písni „Superstar“, 12 mediálních článků, 1 rozhovor a 3 mediální výstupy.

Cílem práce bude zjistit, jak Supercrooo svými texty artikulovalo kritiku populární kultury, jak byla tato kritika přijata médii a jak právě média a jiné instituce konstruovaly Supercrooo do pozice folk devils.

Musím také zmínit záměrné odklonění bakalářské práce od tezí. Historický kontext Centra pro současná kulturní studia (CCCS) není pro práci nezbytný. Co ale pro práci za důležité považuji, je přístup CCCS k subkulturám a jejich zkoumání ve vztahu k morálním panikám. Nejdříve je tedy potřeba popsat fenomén morální paniky a folk devils, v návaznosti na jejichž chování morální paniky vznikají, a následně pochopit vztah subkultur a morálních panik. Bakalářská práce postrádá také v tezích zmiňovanou komparaci recepce. I přes to, že se rozhodně jedná o téma, které by pro práci bylo relevantní, nepřijde mi natolik důležité, abych jej do práce zakomponoval. Poslední odchýlení se od tezí se týká počtu analyzovaných mediálních článků, kterých je nakonec 12 namísto původních 15.

## 1. Teoretická část

V teoretické části bakalářské práce se budu zabývat koncepty morální paniky a lidových d'áblů. Dále budu zkoumat přístup Centra pro současná kulturní studia k subkulturám a jejich projevům odporu vůči společenským normám. V této části práce pojednávám také o přístupu CCCS k populární kultuře se zaměřením na její komercializaci. Poslední část zkoumá historický kontext morální paniky v rapové hudbě.

### 1.1 Morální panika a folk devils

Pro bakalářskou práci je nezbytné pochopit koncepty morální paniky a folk devils. Ty nám poskytují rámec pro pochopení kulturních a společenských reakcí, které ve své práci budu zkoumat v návaznosti na kontroverzní umělecké projevy Supercrooo.

Jak bylo již v práci zmíněno, koncept morální paniky jako první představil Stanley Cohen v roce 1972 ve své knize *Folk Devils and Moral Panics*. V prostředí sociologie jsou koncepty „morální paniky“ a „folk devils“ klíčové pro pochopení společenských reakcí na domnělé hrozby, které pociťuje společnost. Tyto pojmy, které jsou základem při diskusi o sociální deviaci a kontrole, vystihují jevy, kdy společnost pociťuje strach a úzkost, které následně promítá do určitých skupin (folk devils, lidové d'áblivé), čímž dochází ke zvýšenému zájmu společnosti, která je znepokojena a dožaduje se nějaké reakce. Tyto koncepty definují momenty, kdy společnost, média a morální autority označí nějakou skupinu jako morálně nepřijatelnou a nebezpečnou, přičemž se zvýší četnost mediálního pokrytí a tlak společnosti (Charvát et al., 2018, str. 25). Teorie nabízí "*zachycení interakcí mezi společností a subkulturou v jejich vyhrocených a konfliktních momentech*" (Charvát et al., 2018, str. 25). Podle Cohena identifikuje společnost v dobách morálních panik situace, kdy jsou určité jevy, skupiny nebo jedinci vnímáni jako hrozba pro společnost a její hodnoty a zájmy (Cohen 2011, s. 1). Tato hrozba je obvykle médií vykreslována přehnaným a stereotypizujícím způsobem, kdy se vlivné osobnosti a instituce, jako jsou novináři, církevní představitelé, politici, či právě samotná média zmobilizují s cílem identifikovat a vyřešit domnělé nebezpečí. Společnost si pak v návaznosti na to vytváří mechanismy, skrze které se snaží s těmito situacemi vyrovnat, v důsledku čehož stav morální paniky postupně mizí, utlumí se, nebo naopak ještě více zesílí. Paniky mohou být vyvolávány novými problémy nebo důsledkem dlouhodobých obav, které se náhle dostaly do diskurzu veřejnosti. Dopad těchto panik je pak různý – některé jsou rychle zapomenuty, jiné zase

vedou k významným a trvalým změnám v sociální politice a společenském sebezpejetí (Cohen 2011, s. 1).

## 1.2 Pět základních charakteristik morálních panik

Ve své publikaci z roku 2009 rozebrali Erich Goode a Nachman Ben-Yehuda více dopodrobna pět základních vlastností morálních panik, které původně představil Stanley Cohen (Cohen 2011, s. xxvi). Pro lepší pochopení těchto charakteristik budu zároveň používat jejich význam v českém jazyce, jak jej přeložili Charvát et al. 2018 (s. 269).

První charakteristikou je „*Concern*“, tedy „*prudký růst pozornosti (tzv. spirála amplifikace)*“ (Charvát et al., 2018, str. 269) vůči chování určité skupiny, spolu s důsledky tohoto chování na jednu nebo více částí společnosti. Goode & Ben-Yehuda (2009) tvrdí následující: „*obava by se měla projevovat nebo být měřitelná konkrétními způsoby, a to prostřednictvím průzkumů veřejného mínění, veřejných komentářů v podobě pozornosti médií, navrhovaných právních předpisů, počtu zatčení a uvěznění a aktivit sociálních hnutí.*“ (s. 37). Pozornost médií tedy hraje při utváření morálních panik zásadní roli. Nejen že média odrážejí obavy společnosti, ale také je utvářejí a zintenzivňují tím, že svou pozornost věnují právě konkrétnímu chování a jeho společenským důsledkům. Toto může vytvořit smyčku, kdy se díky zvýšení mediálního pokrytí zároveň zvýší i pozornost veřejnosti, což budí zájem médií věnovat těmto událostem prostor i nadále.

Další charakteristikou je „*Hostility*“, neboli „*složený obraz nepřítele*“ (Charvát et al., 2018, str. 269). Aby nastal stav morální paniky, je zapotřebí, aby došlo k vytvoření složeného obrazu nepřítele, vůči kterému bude společnost cítit nevraživost v návaznosti na jeho chování. Toto nepřátelství se projevuje kolektivním označením skupiny právě za nepřítele jinak slušné společnosti, který představuje hrozbu pro společenské hodnoty, zájmy a případně i její existenci. (Goode & Ben-Yehuda 2009, s. 38). Autoři dále zdůrazňují, že za ohrožující pro společnost není považováno pouze samotné chování nebo stav, ale také spojení těchto hrozeb s jasně identifikovatelnou skupinou (Goode & Ben-Yehuda 2009, s. 38).

Třetí charakteristikou je „*Concensus*“. Goode & Ben-Yehuda (2018) popisují, že je ve společnosti potřeba jisté míry konsenzu: „*tj. alespoň určitá minimální míra konsensu nebo shody, ať už ve společnosti jako celku, nebo ve vymezených segmentech společnosti – že*

*hrozba je reálná, vážná a způsobená provinilými členy skupiny a jejich chováním.*“ (s. 38). To zdůrazňuje, že morální panika je rozpoznána na základě kolektivního vnímání hrozby, která je považována za reálnou a je způsobena určitým jednáním skupiny. Pocit hrozby však nemusí být všeobecně přijímán nebo zastáván většinou. Z toho vyplývá, že morální panika může mít různé dosahy a výše intenzity a může v různé míře postihovat různé části společnosti.

Čtvrtou charakteristikou je „*Disproportion*“, tedy „*neadekvátnost paniky, která přesahuje všechny proporce*“ (Charvát et al., 2018, str. 269). Goode & Ben-Yehuda (2009, s. 40) hovoří o implicitním předpokladu, který je základem konceptu morální paniky a který naznačuje, že mnoho lidí ve společnosti věří, že počet jedinců zapojených do chování je mnohem vyšší, než ve skutečnosti je. Navíc je vnímaná hrozba, nebezpečí nebo škoda způsobená jejich chováním prezentována mnohem závažněji, než odráží realita. Obavy veřejnosti z tohoto chování a problémů, které vytváří, jsou tedy neúměrné ve srovnání s tím, co bylo reálně napácháno. Lze tedy říct, že znepokojení veřejnosti je v dobách morální paniky ve své podstatě nadměrné a přehnané.

Poslední charakteristikou morálních panik je „*Votalility*“, neboli jejich „*těkavost*“ (Charvát et al., 2018, str. 269). Morální paniky jsou ze své podstaty nepředvídatelné a mohou se objevit náhle (Goode & Ben-Yehuda, 2009, s. 41). Také mají tendenci se rozplynout stejně rychle, jako se objeví. U některých panik přetrvává společenské znepokojení i po odeznění počáteční paniky, v důsledku čehož dochází k legislativním a kulturním změnám, a společnost se snaží postihovat narušitele klidu. Naproti tomu jiné morální paniky téměř úplně vymizí nebo se utlumí a čekají, než se opět dostanou do centra dění (Goode & Ben-Yehuda, 2009, s. 41).

Výše uvedené charakteristiky nám poskytují rámeček, který nabízí cenné poznatky o dynamice morální paniky. Tyto události se vyznačují prudkým nárůstem pozornosti a obav veřejnosti, demonizací konkrétních skupin, společenským konsenzem o reálnosti hrozby, přehnaným pocitem nebezpečí a proměnlivým životním cyklem těchto panik. Díky pochopení těchto definicí jsme schopni morálním panikám porozumět a sledovat, jak formují veřejný diskurz, jak ovlivňují chování společnosti a jaké na ní zanechávají následky.

### 1.3 Morální panika CzechTeku

Ani v České republice nejsou morální paniky na hudební scéně nic neobvyklého. Charvát et al. (2018) analyzovali morální paniku, která vyústila kolem hudebního festivalu CzechTek. Morální panika ohledně festivalu CzechTek, který se konal každoročně od roku 1994, začala dynamickým nárůstem počtu jeho návštěvníků a s tím spojenými problémy. Tento nárůst přinesl řadu výzev včetně snížení počtu vhodných míst pro konání festivalu, nárůstu negativních dopadů na místní obyvatele a zvýšení mediálního zájmu. Média, úřady a policie, ovlivněné stížnostmi obyvatel na hluk, nepořádek a potenciální kriminalitu, věnovaly v důsledku CzechTeku více pozornosti, čímž se ale zároveň zvyšoval počet nových účastníků, a to díky nabyté publicitě. Tímto způsobem vznikla typická "*spirála amplifikace*", kdy zvýšený zájem médií vedl k dalšímu nárůstu účasti na festivalu a následně i k větší pozornosti médií a úřadů (Charvát et al., 2018, str. 279). Z uvedeného je patrné, jak mohou být subkulturní akce snadno transformovány do objektů veřejného pohoršení a jak se jejich charakter může dramaticky měnit pod tlakem vnějších faktorů. Tato spirála amplifikace je ukázkovým příkladem toho, jak média a veřejný diskurz mohou utvářet vnímání subkultur v širším společenském kontextu.

Hlavní rysy mediálního pokrytí CzechTeku se od roku 2000 vyznačovaly opakujícími se prvky, které definovaly festival jako problémovou událost. Mediální diskurz často zdůrazňoval obtěžování obyvatel sousedních vesnic hlukem, nepořádkem, zápachem a drobnými krádežemi. Dalším častým tématem byla podivnost účastníků, kteří byli rámováni jako vybočující a neobvyklí nejen svým vzhledem a hudebním vkusem, ale i chováním a užíváním drog. Toto pokrytí přispívalo k utváření negativního veřejného mínění festivalu a posilovalo legitimitu represí (Charvát et al., 2018, s. 282). Je důležité kriticky zvážit, zda a jakým způsobem mohou takové mediální obrazy sloužit jako nástroj sociální kontroly. Mediální pokrytí CzechTeku nejen že formovalo veřejné mínění, ale také poskytovalo legitimitu represivním opatřením proti účastníkům festivalu. To vše poukazuje na sílu médií a jejich schopnost hýbat veřejným míněním.

Vrcholu dosáhla morální panika ohledně CzechTeku v roce 2006, kdy se stal festival symbolem střetu mezi liberálními a konzervativními hodnotami ve společnosti. I když někteří vnímali rozuzlení situace jako vítězství tolerance nad represí, průběh akce vedl k znechucení mezi zástupci soundsystémů. V roce 2007 tak české soundsystémy oznámily,

že se festival CzechTek již nebude konat, a to kvůli „*postupné likvidaci původních myšlenek freetekna, parazitismu subjektů nesouvisajících se scénou a neschopnosti respektovat základní principy chování ve svobodném prostoru*“ (Charvát et al., 2018, s. 295).

Přestože se CzechTek setkával s nepochopením ze strany veřejnosti, stal se symbolem boje za svobodu a právo na nezávislé kulturní vyjádření. Tato dynamika ukazuje, jak může morální panika tím, že z nich činí předmět veřejného zájmu a diskuse, subkultury nejen destabilizovat, ale paradoxně je také posilovat.

#### **1.4 Subkultury optikou CCCS**

Morální paniky zkoumala také CCCS v rámci subkultur. V knize *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (2006) její autoři Stuart Hall a Tony Jefferson poskytují detailní pohled na subkultury a definují je jako samostatné jednotky kultury, které vznikají v rámci širší společnosti. Tyto skupiny se vyznačují svými jedinečnými styly, chováním a přesvědčeními, které je odlišují od zbytku společnosti (Hall & Jefferson, 2006, s. 7). Subkultury jako takové jsou vnímány jako reakce na hmotné a symbolické podmínky života, zejména mezi marginalizovanými skupinami, které zažívají společné výzvy a pocítují stejný útlak. Hall a Jefferson tvrdí, že subkultury musí v rámci své reality sdílet natolik výrazný tvar a strukturu, aby byly zřetelně odlišné od své „mateřské“ kultury. Členové subkultur mezi sebou musí sdílet určité hodnoty, soustředit se kolem určitých činností a využívat specifickým způsobem materiálních artefaktů a teritoriálních prostorů, které je výrazně odlišují od kultury většinové. Protože se však jedná o dílčí skupiny, kdy subkultury vznikají v prostoru svých mateřských kultur, musí také existovat prvky, které je právě s jejich mateřskou kulturou spojují, jelikož se skrze ni vyjadřují (Hall & Jefferson, 2006, s. 7).

V 50. letech 20. století se ve Velké Británii stal pojem „*youth*“ symbolem pro společenskou změny a sloužil jako metafora společenské transformace (Hall & Jefferson, 2006, s. 56). Společnost často upírala svou pozornost k mladým, protože díky nim mohla porozumět trendům a považovala je za vůdce budoucí beztrždní, konzumně orientované společnosti. Její zaměření bylo však ambivalentní, protože společenské změny byly sice vnímány jako přínosné, ale zároveň ohrožovaly tradiční hodnoty a instituce, což ve společnosti vyvolávalo všeobecnou sociální úzkost, která často vedla k morální panice (Hall & Jefferson, 2006, s. 56).

Subkultury bývají často středobodem morálních panik v důsledku své tendence zřetelně zpochybňovat převládající společenské normy. CCCS zaznamenalo, že tyto morální paniky byly převážně zaměřeny na "*mládež z řad dělnické třídy*", přičemž dobře organizované subkultury, jako jsou Teds a Mods, byly nejviditelnějšími cíli společenské reakce (Hall & Jefferson, 2006, s. 57). Tyto skupiny byly nejvíce vystaveny kritice a negativní pozornosti ze strany společnosti. Byly snadno rozpoznatelné, a proto častěji čelily předsudkům a represím, a to kvůli jejich odlišnosti a způsobu života, který se vymykal běžným společenským normám. Dalším důvodem pro vznik morální paniky byly narůstající obavy společnosti v návaznosti na spojitost mládeže s nepokoji v Nothing Hill v roce 1958, v doprovodu sílící sociální úzkosti a delikvencí, zvyšující se mírou mladistvých jakožto pachatelů trestných činů, panikou kolem násilí ve školách, vandalismem, pouličními rvačkami a fotbalovým chuligánstvím (Hall & Jefferson, 2006, s. 57).

Líčení mládeže jako hybatele změn v 50. letech 20. století odráží způsob, jak Supercroo prostřednictvím alba *Toxic Funk* využila mediální taktiky ke zpochybnění společenských norem. Ačkoli se nejednalo o subkulturu, kontroverzní styl a témata v textech Supercroo narušovaly konvenční očekávání, podobně jako kdysi „youth“, což vyvolávalo silné reakce a obranné postoje mezi zastánci tradičních hodnot.

Původní přístup CCCS ke konceptu morální paniky je však i z několika důvodů kritizován. Centrum pro současné kulturní studia, vedené neomarxistickým pohledem, vnímá morální paniku jako reakci společnosti na subkultury, které představují výzvu pro hegemonii dominantní kultury. Subkultury jako punk nebo skinheads vyjadřují podle Birminghamské školy odpor vůči sociálním podmínkám, přičemž tento odpor je často prezentován prostřednictvím stylu a rituálů (Hall & Jefferson, 2006, s. 12). McRobbie a Thorton kritizují přístup kvůli jeho jednostrannosti a nedostatečnému pochopení dynamiky mezi subkulturami a širší společností. Tvrdí, že CCCS přeceňuje pasivitu folk devils, tedy skupin, které jsou objektem morální paniky. Podle autorek nejsou lidoví ďáblové pouze pasivními oběťmi morálních panik, ale mohou být i aktivními aktéry, kteří se mohou bránit, ale i vyvolávat a využívat morální paniku ve svůj prospěch (McRobbie & Thorton, 1995, s. 556). Subkulturní skupiny často mohou morální paniky vyvolávat, protože je potřebují jako klíčový prvek své identity, podobně jako tomu bylo u subkultur v „heroickém období“ sedmdesátých let, kdy se inspirovaly avantgardním „*provokováním měšťáka*“ (Charvát et al., 2018, s. 295). Koncept, se kterým budu v bakalářské práci pracovat. McRobbie a Thorton



dále poukazují na to, že tyto skupiny mohou nacházet spojence například v řadách liberálních elit a dokážou využít jak dopadů těchto panik, tak stereotypního zobrazení těchto skupin ve společnosti. To je v rozporu s tradičním pohledem CCCS, který vidí subkultury jako homogenní celky stojící proti mainstreamu (McRobbie & Thornton, 1995, s. 564).

Album *Toxic Funk* je názorným příkladem toho, jak lze zkoumat pojmy morální paniky a lidových d'áblů. Skrze perspektivu kulturních studií můžeme sledovat to, jak je Supercrooo v médiích často prezentováno pro své explicitní a provokativně kontroverzní texty, a jak je toto uskupení označováno jakožto hrozba pro zavedené společenské normy. Média mají tendence tyto aspekty uměleckého projevu často sencializovat a vykreslují je nejen jako hudebníky, ale i jako symboly deviance a rebelie.

Zatímco CCCS se primárně soustředila na subkultury jako kolektivní subjekty, které vzdorují společenským normám, Supercrooo se svým albem *Toxic Funk* představuje poněkud odlišnou dynamiku. Uskupení nereprezentovalo tradiční subkulturu jako takovou i přesto, že součástí hip hopové subkultury bylo. Supercrooo jednalo ve svém vlastním zájmu a ve svých textech prezentovalo především své postoje a názory s cílem zmedializovat skrze provokaci a kontroverzi své uskupení jako takové a utvořit mediální obraz Supercrooo. Tato konstrukce se shoduje s koncepty lidových d'áblů v rámci morální paniky, jak jej formuloval Stanley Cohen, ale i s koncepty, které CCCS zkoumala v různých souvislostech. Přestože se tedy nejedná o subkulturu v klasickém slova smyslu, lze přístupem CCCS k analýzám subkultur pochopit metody Supercrooo. Jak subkultury, tak Supercrooo využívaly hudbu jako prostředek vzdoru vůči společenským očekáváním a vyjádření nesouhlasu se zažitými normami, čímž se snažily vytvářet prostor pro své alternativní narativy. Provokativní a často kontroverzní vlastnosti jejich hudby lze považovat za strategickou formu vzepření se, které lze pozorovat i u subkultur, které Centrum pro současná kulturní studia analyzovalo.

## **1.5 Populární kultura a populární hudba**

Cílem bakalářské práce je nejen pochopit hudební stránku alba *Toxic Funk*, ale také jeho hlubší společenské a kulturní kontexty, které jsou reflektovány v textech písní na tomto albu. Supercrooo ve svých textech využívá provokace, ironie, sarkasmu a vulgarit k ostré kritice populární kultury. Populární kultura, jak ji vnímá CCCS, má své typické znaky, které ji utvářejí. Prvním z nich je role masových médií, která utváří a šíří populární kulturu. Autoři poukazují na fakt, že masová kultura se šíří skrze televizi, rozhlas a tisk, čímž se utváří

jednotný kulturní proces celostátního měřítka (Hall & Jefferson, 2006, s. 11). Masová kultura a média tak hrají při utváření populární kultury zásadní roli, jelikož jí pomáhají v šíření kulturního průmyslu a jeho produktů, čímž se stává populární kultura dostupnou pro širokou veřejnost. Rozsáhlý dosah může vytvořit všemožné kulturní trendy a zvyklosti, které se mohou stát nedílnou součástí masové kultury.

Dalším znakem populární kultury je komercializace a transformace každodenních kulturních obsahů. John Clarke, který v knize *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (2006) pojednává o „*Style*“, rozvíjí a poskytuje kritický rámec pro pochopení toho, jak jsou subkulturní styly osvojovány a transformovány komerčními zájmy. Popisuje proces „*defusion*“, kdy „*je určitý styl vytržen z kontextu a skupiny, která jej vytvořila, a je převzat s důrazem na ty prvky, které jej činí „komerčním“*“ (Hall & Jefferson, 2006 s. 158). Toto poukazuje na to, jak jsou původní významy obsahu subkulturního projevu často upozaděny nebo úplně vyjmuty, aby vyhovovaly širší veřejnosti a uspokojily tak poptávku většinové společnosti. Konkrétním příkladem nám zde může být právě rap a jeho cenzura masovými médii. Takzvané „*clean verze*“ jsou verze nahrávek interpretů, které jsou „očistěné“ hlavně o vulgarismy, protože by způsobovaly až příliš velkou kontroverzi v komerčním sektoru, a texty jsou tak upraveny nebo cenzurovány, aby vyhovovaly širšímu publiku a mohly být součástí masových médií. Dále spoluautor tvrdí, že tato komerční tranzice vede k následujícímu: „*Z hlediska subkultury, která jej vytvořila, existuje tento styl jako celkový životní styl; prostřednictvím komerčního zásahu se mění v nový spotřební styl. Obvykle se zdůrazňují „přijatelnější“ prvky a ostatní se odbourávají.*“ (Hall & Jefferson, 2006, s. 158). Citace naznačuje fakt, že na počátku je subkulturní sdělení obohacené právě o kontext a zažitou zkušenost dané subkultury, ale následně je okradeno o důležité části svých prvků, v důsledku čehož se vyjádření stává neúplným, ale přijatelným, a hlavně prodejným pro masovou společnost, a to i přes to, že ztrácí na své původní síle. Transformací obsahů a jejich komercializací mohou být autentické kulturní projevy přivlastňovány a komodifikovány, čímž se vytváří napětí mezi původními významy a jejich novou formou, kdy se z počátečního kulturního významu stává spotřební zboží, a je tak ideálním produktem populární kultury. Jelikož ale subkultury vznikají právě v prostoru populární kultury, mají tendence také přejímat některé její prvky, které přizpůsobují své jedinečné dynamice a zkušenostem. I přes to, že se mohou díky jejich výraznému a stylově odlišnému projevu lišit od jiných skupin, jsou jejich perspektivy výrazně ovlivněny

mateřskou kulturou (Hall & Jefferson, 2006, s. 158).

Populární kulturu lze tedy pohledem CCCS vnímat jako komplexní a dynamický proces, který je ovlivňován ekonomickými, sociálními a mediálními vlivy. Zdůrazňované jsou role sociálních skupin, které jsou stavěny do rolí spoluvůrců kulturních praktik, a následná transformace těchto praktik skrze komercializaci a mediální pokrytí do formy přijatelnější pro široké publikum. Tento pohled poukazuje na vztah mezi expresemi životních zkušeností v podobě kulturních projevů a následnou komodifikací, což nám dává možnost lépe porozumět tomu, jak je populární kultura utvářena a následně konzumována.

Populární kultura a populární hudba mají mnoho společného a vzájemně se ovlivňují a reflektují. Obojí je produktem masových médií a komerčního průmyslu, jehož cílem je oslovit co možná nejširší publikum, a to díky zjednodušení myšlenek a emocí do přístupnější formy.

Hall a Jefferson (2006) zkoumají proměny populární hudby prostřednictvím její komercializace a přivlastnění převládajícími kulturními silami. Tvrdí, že populární hudba má sice sílu povzbuzovat a mobilizovat „*youth cultures*“, ale aby se přizpůsobila masovému publiku, je potřeba ji často zbavit původních významů. To odráží trendy v populární kultuře, kde jsou autentické kulturní projevy komodifikovány a zjednodušovány, aby se líbily mainstreamovému publiku (Hall & Jefferson, 2006, s. 135-136). Jedním z příkladů je způsob, jakým byla „*black music*“ přejímána populární kulturou a transformována na „*přijatelnější*“ verzi. Původní verzi písně „Shake, Rattle 'n' Roll“ zpěváka Big Joe Turnera převzala skupina Bill Haley and the Comets. Haley ve své verzi odstranil z textu sexuální narážky a pozměnil dynamiku mezi vokály a hudebními instrumenty, což ukazuje, jak byl původní sociokulturní kontext „*black music*“ kompletně vyjmut, aby se stal přijatelným pro „*white audiences*“ (Hall & Jefferson, 2006, s. 135-136).

Populární hudba je tedy část populární kultury, která je převedena do audiovizuální verze. Obě jsou produkty masových médií a komerčního průmyslu, jehož cílem je oslovit co možná nejširší publikum. Populární kultura a populární hudba jsou tak kritizovány z několika klíčových nedostatků, které je spojují, a které budou popsány v následující kapitole.

## 1.6 Kritika populární kultury a populární hudby

Při analýze populární kultury a populární hudby, zejména levicovým pohledem, je zřejmé, že komerční způsoby trávení volného času, jako je například pop music a móda, zaujímají mezi „youth“ významné místo. Teoretici často tvrdí, že tyto kulturní prvky přispívají ke „*corruption of the innocent*“ a líčí mladé lidi jako pasivní příjemce kapitalistického vykořisťování (Hall & Jefferson, 2006, s. 200-201). Je však nutné si uvědomit, že mladí nejsou jen nevinnými nezúčastněnými, ale jsou také hluboce začleněni do tohoto komerčního koloběhu. Abychom plně porozuměli této dynamice, musíme rozlišovat mezi zapojením institucí a osobními, autentickými reakcemi. Ačkoli jsou jedinci součástí populární kultury, jejich reakce nejsou těmito subjekty pouze diktovány. Jak se v textu zdůrazňuje: „*potřebujeme vědět mnohem více o reakcích mladého publika na média a jejich využívání, nemůžeme vycházet pouze ze záměrů těch, kdo je zneužívají*“ (Hall & Jefferson, 2006, s. 200-201). Tato perspektiva poukazuje na fakt, že se „youth cultures“ nachází v dynamickém prostředí, ve kterém mladí aktivně vyjednávají a dekodují sdělení podle sebe a někdy mají tendence se vůči komerčním vlivům vzepřít. Supercrooo i „youth“ mají mnoho společného v tom, jak se v prostoru populární kultury pohybují a jak jí vzdorují. Obě entity jsou součástí populární kultury, ale aktivně využívají svých pozic pro to, aby zpochybňovaly její normy a hodnoty. Jejich kreativní a kritický vztah s populární kulturou zdůrazňuje interakci mezi zapojením a odporem a podtrhuje tak jednu z jejich vlastností, totiž její dynamičnost. Supercrooo se tedy skrze hudbu rozhodli vyjádřit formu nesouhlasu, aby se mohli vyjádřit vůči komercializovanému průmyslu.

Prvním nedostatkem je komercializace a trivializace. Populární kultura a hudba jsou často komercializovány do té míry, že jejich původní významy a hodnoty jsou upozaděny nebo zcela odstraněny, aby vyhovovaly komerčním zájmům. Tento proces, označovaný jako „*defusion*“, vede k tomu, že původní kulturní projevy jsou transformovány na konzumovatelné produkty, které jsou přijatelnější pro širší veřejnost.

Dalším nedostatkem je homogenizace a ztráta autenticity. Kritici poukazují na to, že populární kultura má tendenci homogenizovat různé kulturní projevy, čímž dochází ke ztrátě jejich autenticity. Autentické kulturní projevy jsou často komodifikovány a přizpůsobeny tak, aby odpovídaly očekáváním mainstreamového publika, což vede k jejich zjednodušení a povrchnosti.

Jedním z nedostatků je také vliv masových médií. Ta totiž hrají klíčovou roli při utváření a šíření populární kultury, což má za následek, že kulturní obsahy jsou často manipulovány a zkreslovány. Média nejenže reflektují společenské obavy, ale také je utvářejí a zesilují, což může vést k morálním panikám a stereotypizaci určitých skupin.

Populární kultura a populární hudba, ačkoli jsou široce konzumovány, čelí mnohdy kritice právě kvůli těmto nedostatkům. Jednotlivci či skupiny pak mohou využít svých platforem k poukázání a kritice těchto nedostatků.

## 1.7 Rap a morální paniky

V hudebním průmyslu je jen málo žánrů, které by v posluchačích vzbuzovaly takové emoce jako rap. Žánr často sloužil a pořád slouží jako silný prostředek k vyjádření životních zkušeností a problémů marginalizovaných komunit. „*To mimo jiné znamená, že hiphop se prakticky od počátku své existence musel vypořádat s morální panikou většinového obyvatelstva*“ (Blejstl, 2020, s. 9). V globálním měřítku byl rap často středem veřejných kontroverzí a mnohokrát vyvolal ve společnosti fenomén morální paniky. I přestože se tato práce zaměřuje na české rapové uskupení Supercrooo a jejich album *Toxic Funk*, je pro práci nezbytné nejprve pochopit širší kontext morální paniky v rapové hudbě v zahraničí, jelikož má žánr kořeny v USA.

Morální paniky, které rap často obklopují, mají mnohdy hodně společných prvků, a to i přes to, že jejich původ může vznikat za naprosto odlišných podmínek. Ústředním prvkem těchto panik je vnímání rapových interpretů jako hrozby pro společenské normy a hodnoty, přičemž jejich pokrytí je umocněné o senzacechtivé mediální zpravodajství. V zemích jako jsou Spojené státy americké nebo Velká Británie hrají při utváření morálních panik významnou roli rasové a socioekonomické faktory, přičemž menšinové a sociálně-ekonomicky znevýhodněné komunity jsou často líčeny v negativním světle. V případě Supercrooo však tyto faktory odpadají. Zkušenost hudební dvojice Hacka a Phata ilustruje, že morální panika může vznikat záměrně a čistě jako kulturní provokace, a to díky vulgárnímu a kontroverznímu obsahu jejich hudby. Společné rysy spočívají v přístupu společnosti k lidovým d'áblům a jejich dynamice s médii. Strach a obavy ze změn a vnímané deviace vedou k hanobení umělců, a to jen kvůli dojmu, že se jednotlivci či skupiny nějakým způsobem odchyľují od zavedených norem a hodnot. Příklad morální paniky u Supercrooo tak zdůrazňuje, že bez ohledu na základní sociální kontext, zůstávají mechanismy morální

paniky – zesílení mediálního pokrytí, strach veřejnosti a konstrukce folk devils – konzistentní.

V knize *Black Noise: Rap Music and Culture in Contemporary America* autorka Tricia Rose (1994) poskytuje analýzu kulturního, politického a sociálního dopadu rapu a zdůrazňuje jeho význam být prostředkem pro sdílení pocitů a myšlenek afroamerické mládeže, který může sloužit jako stěžejní forma kulturního odporu. Jedním z klíčových témat jsou právě morální paniky v rapu, konkrétně pak jak jsou tyto paniky konstruovány a udržovány různými sociálně mocnými jednotkami. Jak je u morálních panik pravidlem, média hrají při jejich utváření zásadní roli. V případě morálních panik a rapu mají média často tendence pokrývat násilné incidenty na koncertech, které v důsledku toho vykreslují způsobem, který vyvolává pocity chaosu a nebezpečí. Tato selektivní pozornost následně přispívá k šíření strachu z rapu ve společnosti. Rose tvrdí, že: „*pozornost zpravodajských médií věnovaná rapu se zdá být upřena na případy násilí na rapových koncertech, na nezákonné používání hudebních samplů rapovými producenty, na děsivé fantazie gangsta rapperů o zabíjení policistů a rozčtvrcení žen, a na názory černošských nacionalistických rapperů, že běloši jsou ďábloví stoupci*“ (Rose, 1994, s. 2). Tato fixace médií nejenže stigmatizuje tento žánr, ale také posiluje rasové stereotypy a obavy.

Explicitní jazyk je běžnou součástí každodenního diskurzu. Silné emoční prožitky mají tendence člověka pohltit a následná ventilace může být vyjádřena i v doprovodu vulgarismů. Tato sdělení ale často vyplývají z nějakých dlouhodobých problémů a frustrací a dodávají obsahu emoční náboj. Lingvistická syrovost nemá sloužit pouze k tomu, aby byli příjemci šokováni. Explicitní obsah často odráží každodenní boj a životní podmínky rapových interpretů a hudba je zde pouze médiem, skrze které mohou jedinci svou frustraci ventilovat. Tricia Rose tvrdí, že: „*Rapeři vyprávějí dlouhé, spleťové a někdy i abstraktní příběhy pomocí chytlavých a zapamatovatelných frází a beatů, které se hodí do černého obalu a ukládají kritické fragmenty do rychlých elektrifikovaných rytů.*“ (Rose, 1994, s. 3).

Jedním z aspektů rapu, který je rozebírán například v médiích, je jeho často explicitní jazyk a obecně provokativní obsah sdělení. Jedna z nejvýraznějších vlastností hip hopové kultury je slang. Sociolog a antropolog Pierre Bourdieu jej označuje za „*nelegitimní kód*“, který slouží minoritám jakožto zbraň namířená proti většinové společnosti (Veselý, 2022, s. 300). I přes to, že tyto vlastnosti k žánru neodmyslitelně patří a dělají ho tím, čím je,

mohou tyto aspekty kontraproduktivně shazovat váhu myšlenek, které jsou skrze hudbu sdíleny. Ostrá kritika v rapových textech je zásadní identitou tohoto žánru. Rappeři využívají svých pozic, aby poukázali a řešili problémy rasismu, policejní brutality a dalších sociálních nespravedlností. Tato kritika je často podávána konfrontačním a neúprosným přístupem, což je podle Rose nezbytné k získání pozornosti jak utlačovaných, tak utlačovatelů. Vysvětluje, že: „*Rapová hudba je spleť nejsložitějších sociálních, kulturních a politických problémů současné americké společnosti.*” (Rose, 1994, p. 2). Tím se rap stává platformou pro lidi, kterým nikdo nenaslouchá a kteří díky němu mohou usměrňovat svou kolektivní frustraci a dožadovat se společenských změn.

Album rapové skupiny N.W.A s názvem *Straight Outta Compton* je typickým příkladem morální paniky, zejména v návaznosti na reakce, které umělecké dílo vyvolalo u bezpečnostních složek a veřejnosti. Album vyšlo v roce 1989 a obsahovalo provokativní a kontroverzní skladbu „Fuck the Police“. Explicitní jazyk této písně a touha konfrontovat policii vyvolaly silnou morální paniku. FBI sepsala oficiální dopis, v němž vyjádřila znepokojení nad potenciálem písně podněcovat násilí na policejních složkách. Ředitel FBI Milt Ahlreich napsal, že: „*nahrávky, jako je ta od N.W.A, jsou odrazující a ponižující pro statečné a obětavé policisty*“ (Rose 1994, s. 128). Reakce a zapojení mocných institucí tak svědčí o širším společenském strachu, že by text písně mohl přímo vést k nárůstu násilí, což odráží klasický případ morální paniky, kdy je vnímaná hrozba umocněna nad její skutečnou míru potenciálního nebezpečí. Domněnka, že hip hop podněcuje k násilí, byla v USA dlouhodobě probíraným tématem. Tvrzení je založeno na nepodložené, ale široce přijímané představě, že publikum vystavené násilným narativům nebo obrazům přímo podporuje násilné činy (Rose, 2008, s. 35.). Ahlreichovo stanovisko nebylo založené na vlastním poslechu alba, ale na hlášení od „*responsible fellow officers*“, což poukazuje na kvalitu informací z druhé ruky a z doslechu v momentech, kdy se morální panika vyvolává (Rose 1994, s. 128). Toto spoléhání se na nepřímé informace ukazuje, jak se morální panika často šíří spíše prostřednictvím sítí autorit a médií než přímých důkazů. Důsledky tohoto zbrojení byly citelné a rozsáhlé. N.W.A se dokonce potýkala s úplným zrušením nebo narušováním vystoupení. Při koncertě v Detroitu policie dokonce vtrhla během vystoupení na podium, což vedlo k potyčce a dočasnému zadržení rapové skupiny. Jeden ze zasahujících policistů se k události vyjádřil takto: „*Chtěli jsme jen dětem ukázat,*“ řekl jeden z policistů časopisu *Hollywood Reporter*, že v Detroitu nemůžete říkat ‘*Fuck the police*’.” (Rose, 1994, s. 128).

Morální panika kolem tohoto alba je tedy příkladem toho, jak mohou být společenské obavy ještě více umocněny v momentech, kdy mocné instituce posilují domnělou hrozbu, což vede k významným následkům pro zúčastněné umělce. Odráží dynamiku kontroly a odporu, kdy se kulturní projevy vnímané jako hrozba *statusu quo* setkávají s nepochopením a odporem. Tato událost poukazuje nejen na sílu hudby vyvolat společenskou diskusi, ale také na to, kam až jsou instituce ochotny zajít, aby udržely své komfortní morální a společenské hodnoty.



## 2. Metodologie

V metodologické části práce představím, jak budu postupovat při analýze jednotlivých dat, vymezím výzkumný vzorek, formuluji hlavní a vedlejší výzkumné otázky, a nakonec operacionalizuji koncept morální paniky a lidových d'áblů, které následně budu hledat v mediálním pokrytí. Empirická část bakalářské práce bude stát na kvalitativní obsahové analýze tří typů dat: textů, audiovizuálního obsahu a mediálních výstupů. Práce využívá tematické analýzy, která zkoumá různé zdroje, aby identifikovala opakující se témata s cílem zodpovědět výzkumné otázky (Braun & Clarke, 2013, s. 507). Ta bude aplikována na hudebních textech Supercrooo a na mediálním pokrytí tohoto uskupení, pro identifikování právě opakujících se témat.

Tematická analýza má dle Braun a Clarke (2013) několik kroků. Nejdříve je potřeba seznámit se s daty, což zahrnuje opakované čtení a počáteční psaní poznámek. Druhý krok zahrnuje systematické kódování. Třetí krok slouží k seskupování těchto kódů do potenciálních témat. Čtvrtým krokem je revize témat a kontrola, zda tvoří koherentní soubor. Pátým krokem definujeme a přímo pojmenováváme témata. Posledním krokem je integrace těchto témat do analýzy.

Proces kódování zahrnuje pečlivé zkoumání každého údaje v rámci celého souboru dat (Braun & Clarke, 2021, s. 102). Během tohoto procesu je potřeba přiřazovat kódové označení segmentům, které by potenciálně mohly být relevantní pro výzkumné otázky (Braun & Clarke, 2021, s. 102). Po dokončení čtvrtého kroku, revizi témat, je potřeba přímo definovat a pojmenovat nalezená témata. V této fázi se upřesní struktura a průběh analýzy, a definují se témata, která slouží jako abstrakt pro každé téma (Braun & Clarke, 2021, s. 110). Definice těchto témat objasňuje ústřední koncept, klíčové body a podtémata a zajišťuje větší přehled celkového uspořádání analýzy (Braun & Clarke, 2021, s. 110).

### 2.1 Vymezení vzorku

Analyzovaným obsahem je 6 z celkových 13 hudebních písní textů Supercrooo z alba *Toxic Funk*, konkrétně pak písně „Intro“, „Fotky z novin“, „Superstar“, „Pulzní Hajzl“, „Raz dva 345“ a „Waldemar“. Tyto písně jsou pro práci dostačující a definovaná témata jsou v nich jasně zřetelná. Písně jsou dostupné například na hudební platformě Spotify. Dále provedu analýzu videoklipu k písni „Superstar“ (dostupný na YouTube), 12 mediálních článků,

1 rozhovoru a 3 mediálních výstupů v hudebních pořadech Paskvil, T-music a 5. element, kam bylo uskupení v návaznosti na vydání svého alba zváno, a které jsou rovněž dostupné na YouTube. Mediální články jsem hledal hlavně za pomoci databáze monitorovaných zdrojů Newton One. Mediální pokrytí jsem analyzoval během dvou období. První období bylo před vydáním alba (1. 1. 2003 až 13. 5. 2004), kdy jsem použil několik klíčových slov, které souvisely s uskupením (Supercroo, SuperCroo, Supercrooo, K.O. KRU, KO KRU). Druhé analyzované období se odvíjelo od data vydání alba (14. 5. 2004). Dále jsem se rozhodl porovnat mediální výstupy do konce roku 2005 (14. 5. 2004 až 31. 12. 2005), kdy doznávaly ohlasy na album, vyšel videoklip k písni Superstar a uskupení představilo novou desku. Klíčová slova pro vyhledávání měla následující formu: „Supercroo, SuperCroo, Supercrooo, SuperCrooo, Toxic Funk“. Články jsem hledal také prostřednictvím internetu.

## **2.2 Výzkumné otázky**

Analýzou dat se snažím v práci zodpovědět na dvě vedlejší a jednu hlavní výzkumnou otázku.

První vedlejší výzkumná otázka vychází z analýzy hudebních textů Supercrooo jejich alba *Toxic Funk*. Analýza těchto textů mi poskytuje pochopení toho, jakým způsobem Supercrooo kritizovalo populární kulturu a co bylo spouštěčem morální paniky.

### **1. Jakým způsobem artikulovalo Supercrooo kritiku populární kultury?**

Druhou vedlejší výzkumnou otázkou je pak analýza mediálních pořadů a rozhovorů se Supercrooo. Analýza těchto dat poskytuje pro účely práce pochopení toho, jak Supercrooo vnímalo svou hudbu a jaké byly její taktiky.

### **2. Jaké vlastnosti připisovalo Supercrooo své hudbě a jak pracovalo s médii?**

Hlavní výzkumná otázka vychází z analýzy mediálního pokrytí uskupení Supercrooo. Odpověď na ni mi ve spojení s teoretickou částí práce objasní, za jakých podmínek morální panika vznikla.

### **3. Jak byla Supercrooo v médiích formována jakožto folk devils v pozicích zprostředkovatelů morální paniky?**

### 2.3 Operacionalizace konceptů morální paniky a folk devils

Abych byl schopný analyzovat, zda morální panika nastala, musím nejdříve provést operacionalizaci konceptů morální paniky a folk devils, které následně budu hledat v mediálním pokrytí hudební dvojice Supercrooo. To zajišťuje, že teoretické koncepty jsou převedeny do měřitelných ukazatelů. Operacionalizace se řídí teoretickým rámcem základních charakteristik morální paniky, který vytvořil Stanley Cohen (1972) a který dále rozvinuli Goode a Ben-Yehuda (2011).

Jak jsem zmiňoval v teoretické části práce, morální panika má pět základních charakteristik:

1. *Prudký růst pozornosti* – Měřitelný četností a vyzněním mediálního pokrytí na domnělé hrozby.
2. *Složený obraz nepřítele* – Mediální obraz Supercooo v médiích, která je označují jako deviantní nebo nemorální.
3. *Míra konsensu* – Jistá shoda ve společnosti.
4. *Neadekvátnost paniky* – Neadekvátnost paniky, kdy je mediální pokrytí nebo zásah institucí neúměrný k domnělým hrozbám.
5. *Těkavost morálních panik* – Sledování časové osy mediálního pokrytí její změn.

Znaky lidových d'áblů pak tvoří:

1. Identifikace folk devils – Lze pozorovat prostřednictvím označení Supercrooo jako deviantů.
2. Zveličování – Vyhodnocuje se na základě toho, jakým jazykem média formulují pokrytí Supercooo.

Aplikací těchto znaků na analyzované materiály se snažím objasnit a zodpovědět výzkumné otázky, které jsem si v práci definoval.

### 3. Empirická část

#### 3.1 Analýza hudebních textů alba *Toxic Funk* a videoklipu k písni „Superstar“

Pro práci je nezbytné pochopit, v jakém kontextu morální panika v návaznosti na Supercrooo nastala. Dne 14. května 2004 vydalo uskupení své debutové album *Toxic Funk*, ve kterém se ostře naváželo do českého showbyznysu a kritizovalo jeho praktiky. Tematická analýza mi poskytuje vhled do toho, jaká témata byla v hudbě Supercrooo ústřední, a jsem díky ní schopen určit, co ve společnosti vyvolalo takový rozruch. Z podrobného zkoumání alba *Toxic Funk* jsem tak identifikoval dvě témata, která byla v hudbě Supercrooo nejvíce přítomna, a která společnost považovala za nepřijatelná a hodná pozornosti s cílem poukázat na deviaci Supercrooo.

##### 3.1.1 Kritika populární kultury

V teoretické části práce jsem zmiňoval, že jednou z vlastností populární kultury je možnost jedinců či skupin se vůči této kultuře vymezit. Hall a Jefferson (2006) píšou, že subkultury mohou převládající společenské normy odmítat různými způsoby, například stylem oblékání, vytvářením si vlastních narativů, nebo (jako právě v případě Supercrooo) přímou kritikou společenského stavu v podobě hudebního vyjádření. Hned z prvního tracku alba je cítit, že Supercrooo přišli kritizovat vše, co se jim zrovna postaví do cesty.

*Všechny systémy zapnuty*

*Zaměřte zbraně na následující souřadnice*

*Provedu*

*Palte na můj rozkaz*

(Supercrooo, 2004a)

Dále uskupení kritizuje komerční subjekty, jako jsou rádia, a to proto, že mohou omezovat hudební obsah, čímž je potlačována umělecká svoboda. Použitím vulgarismů autoři zdůrazňují pohrdání těmi, kteří jsou kvůli úspěchu ochotni narušit svou uměleckou integritu. Slovní spojení lze tedy interpretovat jako metaforu kritiky toho, jak hudební průmysl funguje, s tím, že aby umělci prorazili, musí se přizpůsobit komerčním normám. Přizpůsobení se může mít však za následek ztrátu autenticity, což je také jedna z vlastností populární kultury.

*Příliš striktní pro rádio, chápeš to?  
Někdo to musí dělat, malá komerční děvko!*  
(Supercrooo, 2004b)

V pořadu T-Music zpovídala Supercrooo Kateřina Kristelová. Moderátorka při rozhovoru hovoří v jedné chvíli o faktu, že aby se hudební klip k písni „Superstaar“ mohl vysílat v médiích, musely být cenzurovány vulgární části tracku, čímž píseň může strádat na původním významu (Petr Petromil, 2014, 0:57). V teoretické části práce jsem mluvil o jedné z vlastností populární kultury, a to o její tendenci přejímat kulturní prvky z proudů vedlejších. Supercrooo se tedy podařilo zajistit si pozornost médií a dostat v nich prostor, ale podobně jako „*black music*“, která byla přejímána populární kulturou a transformována na „*přijatelnější verzi*“, se uskupení se svou hudbou dostalo do médií jen za cenu kompromisů v podobě cenzury své písně. Toto přirovnání může někomu připadat jako nemístné, neboť „*black music*“ přišla o své původní významy a byla navíc přejata jinými umělci, kdežto Supercrooo stále reprezentovalo samo sebe. Podobnost vidím hlavně ve ztrátě původní myšlenky, která je cenzurou narušena. Supercrooo se tak vůči populární kultuře a populární hudbě vymezují, a to i přes to, že hip hop byl také jejich součástí, uskupení však své postavení evidentně vnímalo undergroundově.

Kritika populární kultury je v textech Supercrooo často velice zřetelná a autoři se nesnaží své záměry nijak maskovat.

*Jsem autopilot, vedu útok na planetu pop*  
(Supercrooo, 2004b)

V písni „Superstaar“ je kritika populární kultury, konkrétně pak pop music a realitních TV shows, asi nejvíce zřetelná, a to když se v ní dvojice obouvá do hudební soutěže Česko Slovenská SuperStar. Na začátku písně je krátký skit, který uvádí track do kontextu toho, jak Supercrooo vnímají tuto soutěž a jak si představují její potenciální účastníky.

*Chceš bejt Superstar?  
Malá děvko?  
Takže ted'ko  
Lehni na podlahu hned*

*Roztáhni prdel*

*A zpívej*

*Mi nějakou pecku*

*Z roku 75*

(Supercrooo, 2004c)

Poslední verše „*a zpívej mi nějakou pecku z roku 75*“ naznačuje, že hudební průmysl vyžaduje mimo jiné i tvůrčí konformitu a nutí nové umělce spíše kopírovat staré úspěchy, než aby podporoval autenticitu a individualitu. Na retro je totiž v komerčním popu kladen velký důraz. Na přelomu tisíciletí mnoho umělců, kteří se pohybují v mainstreamu pop music, sázelo na recyklaci starých písní, které zaručovaly větší šanci na úspěch než jejich vlastní, originální tvorba (Reynolds, 2011, s. xix). Supercrooo dále v písni ostře kritizují mechanismy vykořisťování v hudebním byznysu. Aspirující umělci jsou líčeni jako ti, kteří jsou lákáni do oslňujícího, ale klamného světa, ve kterém jsou sláva, peníze, drogy a sex nejvyšší odměnou – viz níže.

*Vidím tě, jak moc to chceš,*

*slávu, cash, drogy a sex.*

*Pojď sem se svým dětským snem,*

*my tě protáhnem byznysem*

(Supercrooo, 2004c)

Kritika se dále prohlubuje, když jsou v textu popisovány vykořisťovací praktiky hudebního průmyslu s odkazy na lukrativní smlouvy a nevyhnutelný pád umělců. Je zde tedy kritizována další vlastnost populární kultury, a to její tendence komodifikovat umělce a jejich hudbu.

*BMG, lukrativní,*

*deset procent, skončíš jak dement,*

*po jednom roce a jedný desce,*

*nešťákne po tobě pes,*

*sláva, prachy, děs a zápach hoven.*

(Supercrooo, 2004c)

K písni „Superstar“ byl po více jak roce od vydání alba natočen také videoklip

(ujomilos, 2007). Ústředním tématem díla, jak již bylo řečeno, je kritika hudební soutěže Česko Slovenská SuperStar. Ve videoklipu je například vyobrazena scéna z továrny, ve které probíhá masová výroba těchto superstar, které zde prochází úpravami, aby se staly prodejnými. James Cole se v rozhovoru s Kateřinou Kristelovou v hudebním pořadu T-Music vyjádřil k tématu takto: „*Já si myslím, že tady se mlčí ohledně tadyhlectoho sériového vyrábění hvězd a přijde mi to prostě nechutný a přijde mi, že mám nějakou určitou potřebu se k tomu vyjádřit, takže jsem to udělal*“ (Petr Petromil, 2014, 0:41). To symbolizuje komodifikaci umělců, aby byli přijatelní pro co možná nejširší publikum. V jednom snímku je dokonce možné vidět, jak je jedné z těchto superstar odebrán mozek, což lze považovat za metaforu pro ztrátu individuality a kritického myšlení. Na konci videoklipu je záběr na popelnice, do kterých jsou umělci odhozeni, a vedle kterých sedí protagonistka v roztrhaných džínách, s rozčuchanými vlasy a s pláčem. Závěr videoklipu tak zobrazuje konečný osud mnoha umělců, kteří jsou často komodifikováni, následně se stanou obětmi vykořisťování, a nakonec jsou průmyslem zcela opuštěni. Autoři videoklipu a textu nám tím ukazují, jak vnímají hudební průmysl a metaforicky nám kritizují jeho vlastnosti.

Kritika populární kultury včetně osob, které jsou její součástí, je zřetelná i v dalším tracku alba.

*Čechy jsou jak Karel Kryl, Kajetán Tyl*

*Čechy jsou jak rybí styl a chybí skills*

*rock, pop, country pop, zmrdi stop*

*Zmrdi dost*

*Mega smrad, ucpu si nos*

*Vylezu na podium*

*Vemu ti mikrofon*

*propíchnu tvý kozy*

*a ven vyteče silikon*

(Supercrooo, 2004d)

Autoři písně přímo odkazují na konkrétní jména a řádek „*Čechy jsou jak rybí styl a chybí skills*“ v kontextu alba chápat tak, že autoři textu považují tento prostor za neměnicí se a bez schopnosti tvořit kvalitní obsah. Jak popisuje Reynolds (2011), postupem času, jak se v pop music hromadila historie, bylo možné být fixovaný spíše na minulé epochy než

současnost. Nahrávky v minulosti sice zachycují významné momenty, ale zároveň z nich dělají trvalé záležitosti, čímž se žánr cyklí a často přichází o svůj potenciální vývoj popisuje (Reynolds, 2011, xxxvi). Posledním řádkem autoři jen finálně poukazují na falešnost celého průmyslu tak, jak jej v jeho podstatě vnímají. V tracku Fotky z novin pak Supercrooo opět mluví o komercializaci tohoto průmyslu:

*Raz dva raz dva, čekuj, Hugo Toxxx  
vystříhuj fotky z novin, zalezám do laboratoře nevyjdu ven do sedmi hodin  
volá mi profit, ptá se, co vyrábím  
řikám mu, že jdu fotit akty pak natáčím*  
(Supercrooo, 2004e)

Jasně se o ní mluví zejména v posledních dvou řádcích. Zejména poslední dva řádky zcela zjevně hovoří o komercializaci. Hugo Toxxx tvrdí, že mu volá profit (zisk), načež odpovídá: „*jdu fotit akty*“. V kontextu celého alba se dají tyto řádky chápat tak, že akty jsou jednoduchý způsob, jak zaujmout publikum, a že součástí některých tištěných médií jsou nahé fotky žen, což přináší větší čtenost a zároveň se tím tedy zvyšuje zisk těchto institucí.

V písni „Waldemar“ je hudební průmysl kritizován takto:

*Nevím, co je autorství  
stojí za mnou tým*  
(Supercrooo, 2004f)

To opět poukazuje na vlastnost hudebního průmyslu, který často může upozdatovat individuální kreativitu a rozhoduje se na základě komerčních zájmů bez ohledu na umělce.

I přes to, že se autoři vůči populární kultuře vymezují, stále se nachází v jejím prostoru a jsou si toho vědomy. Tak, jak vnímá CCCS subkultury a jejich vztah k populární kultuře, a jak jsem již popisoval v teoretické části práce, subkultury jsou součástí stejného prostoru jako populární kultura. Jak subkultury, tak Supercrooo si vypůjčují prvky této kultury, které ale následovně přizpůsobují jim a jejich zkušenostem.

*Vsádl jsem se s Jamesem Colem o BMW, že vezmu zlatýho slavika na refrén  
Zamkni se na hajzlu, bacha, pouštím rap (Waldemar, Waldemar)*



*Zamkni se na hajzlu, bacha, pouštím rap (Waldemar, Waldemar)*

*Zamkni se na hajzlu, bacha, pouštím rap (Waldemar) (Polib mou prdel, prdel)*

(Supercrooo, 2004f)

První řádek vypovídá o tom, že by autoři možná mohli za svou hudbu získat ocenění Český slavík. Následující sloky pak ale poukazují na to, že podle autorů vnímá společnost rap jako něco nebezpečného, před čím je potřeba se schovat.

Poslední verše, které budu na téma kritiky populární kultury analyzovat, poukazují na její homogenizaci, jak ji vnímá i Hall a Jefferson (2006). Supercrooo, stejně jako subkultury v poválečné Velké Británii, měli potřebu se proti této struktuře populární kultury vymezit a svým způsobem se jí vzepřít.

*Pakuju svou prdel, opouštím kvadrant*

*Na ulici potkám jednu z TWiiNS*

*nevím, která je která*

*jedna děvka jako druhá*

*Mám noční můru, v který je Pavel Anděl*

*před zraky veřejnosti roztahuje prdel (Ne!)*

*U Warner Brothers lezu pod stůl, musím chvíli makat*

*trochu práce, pak jedem půl na půl*

(Supercrooo, 2004f)

Setkání s jednou z TwiiNS může být v širším kontextu chápáno tak, že neschopnost rozeznat je podtrhuje homogenizaci a nedostatek individuality v pop music. Poslední verše se pak opět věnují tomu, jak podle autorů hudební průmysl funguje. Dohoda „*půl na půl*“ poukazuje na vykořisťovatelskou povahu nahrávacích smluv, kdy jsou mocné instituce v pozici moci a umělci dostávají jen zlomek zisku.

Lze tedy shrnout, že Supercrooo se vymezovalo vůči populární kultuře, především pak vůči komercializaci hudebního průmyslu, ztrátě umělecké autenticity a vykořisťovatelské povaze komerčních subjektů. To se shoduje s analýzou Halla a Jeffersona (2006) týkající se poválečných britských subkultur, které se podobně jako Supercrooo stavěly do opozice vůči mainstreamovým normám a zdůrazňovaly autenticitu a odpor vůči komodifikaci kulturních prvků.

### 3.1.2 Artikulace kritiky populární kultury v textech Supercrooo

Album *Toxic Funk* šokovalo společnost především svým explicitním obsahem a násilnými obrazy. Supercrooo často detailně popisuje scény, které se týkají veřejných osobností. Bezpochyby nejkontroverznějším z celého alba je track „Fotky z novin“.

*Usral jsem si do ksichtu miss roku 2005*

*můžeš mě vidět kálet na kapoty celebrit*

*koupil jsem si dynamit*

*dám ho do análu Petra Jandy*

*já se chci bavit*

(Supercrooo, 2004e)

Autoři opět kritizují klíčové postavy populární kultury. Důležité ale je, jakým způsobem je tato kritika vyjádřena. Toxxx a Cole používají šokující explicitní výrazy, kterými se naváží do představitelů populární kultury a skrze které vyjadřují své opovržení. Tímto způsobem metaforicky vyjadřují touhu po radikální proměně či dokonce zničení stávajících kulturních hodnot. Ke konci písně přichází řádky, které způsobily asi největší poprask:

*Dáda nakládá lesbám přes píču*

*Dáda nastaví píču každému*

*lížu kameru,*

*natáčím anální jízdu, namočím jí kozy do gelu*

*Jooooo. Dádo! To je pro tebe! Terotizuješ nás od osmdesátých či sedmdesátých či padesátých let, děvko! Terorizuješ už i tvýho fotra, přestaň!*

*Prcám, prcám, prcám*

(Supercrooo, 2004e)

Závěrečná sloka je velmi explicitní, doplněna o grafické sexuální obrazy, v nichž figuruje známa česká zpěvačka Dagmar Patrasová. Autoři tak vyjadřují svůj názor vůči osobnostem, které po dlouhou dobu dominovaly české kulturní krajině. Je použit provokativní a šokující jazyk, který zpochybňuje pro autory nechtěnou dlouhověkost a vliv těchto osobností populární kultury. Dále se ve verších stupňuje kritika pomocí explicitních a násilných popisů. Zmíněn je například český herec a zpěvák Sagvan Tofi, kterému autoři

v textu jezdí autem přes hlavu a snaží se jej zabít.

Dalším názorným příkladem je píseň „Superstar“, kterou jsem již zmiňoval v předchozí analýze:

*Chceš bejt Superstar?*

*U mě si somrák (hovado)*

*Zavři zobák.*

*Si burák.*

*Vidlák.*

*Nejsi muzikant.*

*Si buzerant,*

*necháš ze sebe dělat šaška jak děvka.*

*Smažko!*

(Supercrooo, 2004c)

Text je názorným příkladem toho, jak se autoři nebojí využívat při kritice vulgarit a snaží se tak možná co nejvíce šokovat posluchače.

### **3.1.2 Shrnutí**

Lze tedy shrnout, že Supercrooo se vymezovalo vůči populární kultuře, především pak vůči komercializaci hudebního průmyslu, ztrátě umělecké autenticity a vykořisťovatelské povaze komerčních subjektů. To se shoduje s analýzou Halla a Jeffersona (2006) týkající se poválečných britských subkultur, které se podobně jako Supercrooo stavěly do opozice vůči mainstreamovým normám a zdůrazňovaly autenticitu a odpor vůči komodifikaci kulturních prvků. Už při analýze předchozího tématu, kritice populární kultury, byla vulgárnost a přítomnost provokace v textech Supercrooo více než jasná. Analyzováním dalších textů jsem chtěl tedy ještě více poukázat na to, jak byla tato kritika vyjádřena. V teoretické části bakalářské práce jsem zmiňoval přístup CCCS k subkulturám a morálním panikám. Zároveň jsem však poukázal na pohled McRobbie a Thornton (1995), které kritizují přístup CCCS kvůli jeho jednostrannosti a nedostatečnému pochopení dynamiky mezi subkulturami a širší společností. Jedinci či skupiny nemusí být pouze obětními beránky, kteří ztělesňují celospolečenské problémy. Morální panika může být totiž také vyvolána záměrně. Supercrooo se nejenže vymezovala vůči populární kultuře a jejím vlastnostem, ale zároveň

se nebála ji kritizovat velmi ostře. Uskupení si bylo moc dobře vědomé, jaké následky bude artikulace jejich kritiky mít a formulovala ji tak, aby se jí dostalo co největší pozornosti.

### 3.2 Analýza mediálních výstupů

Supercrooo bylo také v návaznosti na své album pozváno do několika televizních pořadů zaměřených na hudbu. Konkrétně budu analyzovat výstupy v hudebních pořadech T-Music, Paskvil a 5. element, jejichž záznamy jsou dostupné na platformě YouTube. Analýza těchto výstupů nám pomáhá zjistit, jak Supercrooo svou hudbu vnímalo a jak se stavělo k mediální pozornosti.

Supercrooo se pár týdnů před vydáním alba *Toxic Funk* objevilo v hudebním pořadu 5. Element, který byl vysílán hudební stanicí Óčko (2020). Hugo Toxxx popisuje album jako „komiks, je to smršť šílených obrazů, velká porce energie“ (ÓČKO, 2020, 6:29). Dále doplňuje, že: „to nejsou celistvé příběhy, většina těch pecek jsou údery jednotlivých obrazů. Jedna věta, jedna situace, jeden zásah“ (ÓČKO, 2020, 7:54). Autor naznačuje, že album je vystavěno spíše na živých, samostatných momentech než na souvislém vyprávění. Paralela s komiksy, kde každý panel nebo stránka může představovat samostatnou scénu nebo myšlenku, nám pomáhá pochopit způsob sebevyjádření autorů. Tento přístup umožňuje Supercrooo prozkoumávat širokou škálu témat, aniž by se omezovali jednou lineární linií, což odráží jejich všestrannost a kreativitu. Díky této dynamice se pak Supercrooo může přesně a jasně vyjádřit k různým kulturním a společenským tématům. Uskupení si je tedy vědomo, že jejich hudba je navržena tak, aby v posluchačích vyvolávala myšlenky a reakce, a že se nejedná pouze o náhodně použití vulgarismů, ale také o kritiku širších společenských problémů, které vnímají. Přirovnáním alba ke komiksu staví Toxxx tvorbu uskupení do pozice jakéhosi komentátora populární kultury jako takové. Komiksy totiž často slouží jako médium, které je využíváno pro sociální a politickou kritiku, a Supercrooo si vypůjčují jeho formát a přejímají jej s podobným záměrem. Moderátor pořadu položil dvojici také otázku ohledně jejich alter eg. James Cole odpovídá následovně: „Protože občas v těch textech děláme nadnesené a šílené věci, se kterejma se nemůžu ztotožnit jako Dan Ďurech, a jsou to někdy lži, někoho nakopeš do prdele, proto alter ega, jako symbol něčeho, co bys rád udělal, ale prostě si to nedáš.“ (ÓČKO, 2020, 8:45) Tvrzení vyzdvihuje jejich přístup k hudbě, kdy je často používána nadsázka. Supercrooo přiznávají, že jejich texty často obsahují přehnané a bizarní scénáře, se kterými se členové nemohou osobně napřímo ztotožnit. Hyperbolické

prvky a občasné nepravdy jsou součástí jejich uměleckého vyjádření a nemají být vždy brány doslova. Vytváření alter eg tedy slouží jako symbolická ventilace frustrace, kterou vnímají i mimo hudbu, ale skrze ni mohou normy kritizovat a činí tak záměrně ostrým způsobem. Tento způsob se však často setkával s nepochopením a byl vnímán jako vážná hrozba. Sám James Cole v rozhovoru tvrdí, že by rodičům doporučil nekupovat tuto desku dětem, protože je „dost ostrá a peprná, dějou se tam šílený věci a jsou tam hrozně šílený texty“, a že se na albu nachází písně díky kterým budou osočeni z propagace konzumace drog (ÓČKO, 2020, 12:24). James Cole v této chvíli posílil mediální obraz Supercrooo jakožto lidových ďáblů, autoři alba jsou si tedy dobře vědomi své pozice i obav, které jejich tvorba vyvolává. Na jejich pozici lidových ďáblů i s ohledem na obsah textů *Toxic Funku* nemění nic ani jejich tvrzení o autenticitě. Veřejnost a média mohou totiž tvorbu Supercrooo dále vnímat jako ohrožení morálních a kulturních norem, a to bez ohledu na jejich záměry.

V pořadu T-Music se moderátorka Kateřina Kristelová Supercrooo ptá, jakým způsobem hodlají komunikovat s médii v situaci, kdy aby byla jejich hudba přijatelná pro společnost, musí ze strany uskupení přijít kompromisy (Petr Petromil, 2014, 0:57). Hugo Toxxx se v návaznosti na tuto otázku vyjádřil následovně: „*Já si myslím, že to je otázka času a média si zvyknou na to pracovat s volnějšima věcmi. Ta moje sloka třeba vůbec nemusela bejt prostríhaná*“ (Petr Petromil, 2014, 1:25). Toxxx dále přikyvuje na doplňující otázku od moderátorky, která se ptá, jestli uskupení s cenzurou souhlasilo (Petr Petromil, 2014, 1:42). To svědčí o ochotě Supercrooo přistoupit na podmínky populární kultury s cílem utvrdit v ní své místo, a to i přes to, že se vůči ní, a právě těmto jejím podmínkám snaží vymezit a vybojovat si formu autonomie. Jak sám Hugo Toxxx tvrdí: „*chci prodat spoustu desek*“ (Petr Petromil, 2014, 1:50). Moderátorka dále pokládá otázku: „*Vy do těch lidí jako perete, dá se říct, jakože dost je urážíte a tak. To je nějaká cesta pro vás, že takhle se dostat na výsluní?*“ (Petr Petromil, 2014, 2:11). Supercrooo je zde přímo obviněna ze záměrně útočného jednání a je stavěna do pozice antagonistů. Použité výrazy tak nad uskupením vynáší morální soud, čímž se opět posiluje jejich obraz jako morální hrozby. Následující věta naznačuje, jak moderátorka Supercrooo vnímá. I přes to, že se jedná o otázku, totiž Kristelová zpochybňuje legitimitu metod, kterými se Supercrooo snaží získat pozornost. To je dále podporováno otázkou „*Jak moc je to brány vážně?*“, načež Hugo Toxxx odpovídá: „*Hele to je z toho cejtít, to není potřeba vůbec vysvětlovat. Tu desku si pustíš a pokud chceš rozumět, tak rozumíš a víš, kde se máš smát, a víš, kdy ti u toho bude trošku špatně, protože*

*z toho cejtíš trošku pravdu“* (Petr Petromil, 2014, 2:46) Moderátorka na tuto odpověď jen ironicky poznamená: *„Jo? Takže váš klip vítám mezi Anetou a Sámerem a tak.“* (Petr Petromil, 2014, 3:08) Tím nepřímou naznačuje, že tvorba Supercrooo by neměla stát po boku tvorby těchto umělců, kteří jsou v písni „Superstar“ a jejím videoklipu pro svou účast v této pěvecké soutěži nepřímou kritizováni. Aneta (Langerová) a Sámer (Issa) byli totiž oba v rok vydání alba soutěžícími příslušeného ročníku hudební soutěže Superstar. Nakonec moderátorka dodává, že jí to *„přijde jako ironie“*, načež Cole opět rychle přikyvuje hlavou. Z toho je dle mého názoru dobře viditelná celková vypočítavost Supercrooo. Uskupení dostalo prostor v hudebním pořadu, ve kterém dostávají písňe umělců jako Aneta Langerová či Sámer Issa prostor velmi často. Pozvání do pořadu dostali v návaznosti na svůj videoklip, který se přesně vůči těmto umělcům vymezuje. Obecně je z celého rozhovoru patrné, že Supercrooo nebere interview nijak vážně. Uskupení vlastně ani nezáleží na názoru moderátorky a přišlo si pouze užít moment, kdy byla jejich hudba postavena vedle těch, které tak ostře kritizovali.

Posledním analyzovaným mediálním výstupem bude účast Supercrooo v hudebním pořadu Paskvil. Hned na začátku popisuje Hugo Toxxx Supercrooo takto: *„Takovej ježek, každej se fakt popíchá, než se dostane [k obsahu]“* (Jindroch, 2008, 0:25). James Cole doplňuje vyjádření takto: *„Spoustu lidí to poslouchá prvoplánově jenom kvůli tomu, že je to nějaká revolta a mrzí mě, že spoustu lidí přehlídí tu stylovost“* (Jindroch, 2008, 0:42). Přirovnání k ježkovi přesně vystihuje podstatu hudby Supercrooo. Naznačuje, že setkání s jejich hudbou je spojeno s počáteční výzvou nebo nepohodlím. Posluchači musí překonat ostrý, provokativní zevnějšek, aby se dostali k hlubšímu obsahu. To zdůrazňuje konfrontační a drsné aspekty jejich hudby, které mají vyvolávat silné reakce a případně odradit od povrchního zaujetí. Autoři tak svou hudbu vnímají jako podstatný a smysluplný obsah pro ty, kteří jsou ochotni vytrvat. Mnohvrstvý obsah pak odráží jejich komplexní uměleckou vizi, kdy jsou šokující prvky pouze branou k hlubšímu vyjádření a kritice. James Cole poukazuje na to, že mnoho posluchačů se s jejich hudbou setkává jen povrchně a přitahuje je její rebelská a provokativní povaha. To naznačuje, že jejich image rebelů může zastínit umělecké a stylistické kvality jejich tvorby, což vede k omezenému porozumění jejich hudby. Je zde tedy vidět dynamika mezi jejich image a uměleckými ambicemi. Aspekty jejich hudby sice přitahují pozornost, ale zároveň hrozí, že jejich tvorba bude kvůli těmto aspektům zastíněna a sofistikované a inovativní myšlenky a způsoby budou upozaděny. Sám

Toxxx se k vulgaritám vyjadřuje tak, že se jedná o: „*mega nadsázku, mega prdel*“ (Jindroch, 2008, 1:09). To opět značí, že reálná hrozba není tak reálná, jak si mnozí myslí. Dále moderátor pořadu ironicky konstatuje, že: „*Supercrooo mají rádi české popstars a superstars. Poznáte to tak, že se jim poctivě věnují ve skoro každém tracku. Tak se nechme překvapit, koho obšťastní příště*“ (Jindroch, 2008, 4:40). Ironie zdůrazňuje časté zaměření Supercrooo na osobnosti populární kultury. Ironie v moderátorově výroku také posiluje konstrukci Supercrooo jakožto lidových d'áblů. Tím, že se neustále zaměřují na mainstreamové osobnosti, se Supercrooo staví do pozice kulturních narušitelů, kteří boří normy a hodnoty reprezentované popovými hvězdami. Konečná poznámka moderátora „*tak se nechme překvapit*“ podtrhuje nepředvídatelnost provokací Supercrooo. Ta je klíčovým rysem morální paniky, neboť ji společnost vnímá jako neustálý potenciální zdroj rozvratu. Očekávání jejich dalšího cíle udržuje veřejnost a média v napětí, což morální paniku udržuje. Hugo Toxxx se také vyjadřuje k možné žalobě, kterou by na něj mohla Dagmar Patrasová podat. Toxxx situaci komentuje takto: „*Další zoufalá akce klepající se ryby. Pokud zasažená ryba mě začne žalovat, tak já se směju už v tento moment, protože mi to zbaštila se vším všudy*“ (Jindroch, 2008, 5:05). Tím se znovu krásně podtrhuje vypočítavost Supercooo, která i když tvrdí, že skrze svou hudbu pouze vyjadřuje své autentické prožitky, stále počítá s odezvou, kterou její album vyvolá.

### **3.3 Analýza mediálního pokrytí a naplnění pěti základních charakteristik morálních panik v návaznosti na Supercrooo a jejich album *Toxic Funk***

V této části práce popíšu, zda a jak naplnila morální panika související se Supercrooo všech pět základních charakteristik (concern, hostility, consensus, disproportion a vitality) pro její vznik tak, jak jsem je popisoval v teoretické části.

#### **3.3.1 Prudký růst pozornosti**

První charakteristikou je „*concern*“, tedy „*prudký růst pozornosti (tzv. spirála amplifikace)*“. V teoretické části práce jsem psal o faktu, že v dobách morální paniky společnost zpozorní vůči chování určité skupiny, které považuje za hrozbu pro její hodnoty. To u Supercrooo započalo ještě před tím, než samotné album vůbec vyšlo. Než bylo totiž možné zaznamenat nějakou reakci médií na album, zasáhlo do tvorby Supercrooo vydavatelství v Loděnicích, které jim odmítlo desku vylisovat.

V hip hop magazínu BBarak vyšel článek, který o výše uvedené události informuje. V článku je avizováno, že vydavatelství se rozhodlo album pod svou záštitou nevydat, protože cenzor vydavatelství označil texty za „*natolik obscénní a urážející, že se podnik neodvažuje mít s Toxic Funkem cokoliv společného*“ (“Kontroverzní Toxic Funk od Supercrooo – výroba ZASTAVENA!”, 2004). Vylisované vzorky, které byly použity pro posouzení, byly následně zničeny. Na platformě YouTube lze zhlédnout záznam dílu pořadu Paskvil, jehož byli Supercrooo hosty a ve kterém jeho moderátor informuje, že „*kvalitní náckovská alba v Loděnicích prošla*“ (Jindroch, 2008, 6:20). To poukazuje na to, že společnost vnímala Supercrooo jakožto hrozbu, a že bylo hned z počátku rozhodnuto o morální nepřijatelnosti alba *Toxic Funk*, a to když se hned ve svém zárodku Supercrooo setkalo s institucionální reakcí na hudební obsah svého alba. Použití slov „*obscénní*“ a „*urážlivé*“ dále podtrhuje vnímanou morální deviaci, kterou uskupení svým albem představuje, což se shoduje s konstrukcí Supercrooo jakožto lidových d'áblů. Článek rovněž poukazuje na význam tohoto rozhodnutí vydavatelství: „*Je to pravděpodobně vůbec poprvé, kdy továrna odmítla vyrobit CD, které nemá nic společného s nacismem, rasismem nebo jinými xenofobními názory*“ (“Kontroverzní Toxic Funk od Supercrooo – výroba ZASTAVENA!”, 2004). Tím, že autor článku srovnává odmítnutí výroby alba s předchozími případy, kdy došlo k odmítnutí v důsledku nacistických, rasistických či jiných xenofobních textů, nepřímou vyzdvihuje závažnost vnímané urážlivosti textů a nepřímým způsobem tak podporuje další stigmatizaci Supercrooo, a to i přes to, že se umělců v článku zastává, a že podle dostupných informací není jeho domněnka pravdivá. Autor také zdůrazňuje, že celá tato situace nestavuje „*nebezpečný precedens, který by mohl v budoucnu ovlivnit mnoho věcí*“ (“Kontroverzní Toxic Funk od Supercrooo – výroba ZASTAVENA!”, 2004). To naznačuje možnou budoucí cenzuru a omezování uměleckého projevu a líčí rozhodnutí vydavatelství jako významnou událost s dalekosáhlými důsledky.

K rozhodnutí vydavatelství desku nevydat se vyjádřil i James Cole. Původní otázka byla formulována tak, zda to uskupení utvrdilo v tom, že vytvořilo desku ve formě, jakou si představovalo, nebo zda toto odmítnutí vyvolalo u Supercrooo obavy (web.archive.org, 2005). Odpověď zněla následovně: „*Já jsem se spíš pobavil. Úzkoprsost mně rozjela úsměv na xichtě. Je to tady plný přitroublejch kontrolorů konzistence psí stolice.*“ (“Vesmírný rozhovor so Supercrooo”, 2007). To podtrhuje, jak Supercrooo vnímá české prostředí. Spíše než smutná připadá situace spoluautorovi desky absurdní. Nesouhlasí a zdůrazňují kritiku



nesmyslného dodržování konformity v rámci populární kultury.

Mediální články, které pokrývaly Supercrooo a jejich album *Toxic Funk*, jsem vyhledával zejména za pomoci databáze monitorovaných zdrojů Newton One, jak jsem avizoval již v druhé kapitole této práce. Při vyhledávání jsem použil klíčová slova („Supercroo“, „SuperCroo“, „Supercrooo“, „SuperCrooo“, „Toxic Funk“) a sledoval jsem, jak se s datem vydání alba (14. 5. 2004) měnila četnost mediálního pokrytí Supercrooo. Před vydáním alba, konkrétně v období od 1. 1. 2003 do 13. 5. 2004, nebyla výše tohoto pokrytí nijak vysoká (klíčová slova jsem v tomto případě doplnil ještě o různé varianty předchozího názvu uskupení „K.O. KRU, KO KRU“). Podle databáze Newton One (2024) bylo v tomto období 9 unikátních článků a všechny tyto články poskytovaly pouze informace o budoucích koncertech tohoto uskupení. Dále jsem se rozhodl porovnat mediální pokrytí od vydání alba do konce roku 2005 (14. 5. 2004 až 31. 12. 2005), kdy doznávaly ohlasy na album, vyšel videoklip a uskupení představilo novou desku. Databáze našla shodu ve 197 případech (Newton Media, 2024). Je zde tedy znatelné navýšení četnosti mediálního pokrytí, což je jedna z vlastností morální paniky. Nutno podotknout, že některé z těchto článků opět pojednávají pouze o tom, kdy a kde bude mít Supercrooo koncert. Změnu lze ale pozorovat v tom, jakým způsobem média o chystaných koncertech informují. Například Berounský deník informuje takto: „*Na zámku vystoupí ultrakontroverzní skupina SuperCrooo*“ (Šimková, 2004). Předpona „*ultra*“ zvyšuje míru kontroverze, která je Supercrooo přisuzována. Naznačuje, že jejich akce a obsah nejsou pouze kontroverzní, ale že se nachází až na konci tohoto spektra. Toto jazykové posilování je jednou z klíčových součástí morálních panik, kdy je vnímaná deviace skupiny zveličována, čímž může dojít ke zvýšení znepokojení. Liberecký deník pak v rámci článku o budoucím koncertě popisuje uskupení jako „*kontroverzní pražskou partičku*“ (Tom, 2004).

Analýza tak odhaluje několik rysů, které jsou pro morální paniku typické. Odmítnutí vydavatelství vylišovat album umocňuje vnímanou deviaci Supercrooo. Tím, že jsou jejich texty natolik obscénní a urážlivé, že je nutné se od nich distancovat, zdůrazňuje závažnost jejich údajného morálního pochybení. Jedná se tedy o jeden z příkladů toho, jak jsou lidové d'ábové konstruováni, a to prostřednictvím institucionálního odmítnutí a veřejného pohoršení, přičemž slova se používají v kontextu, který zdůrazňuje ohrožení společenských norem. Tyto kroky jsou v souladu se společenskou snahou držet morální normy a hodnoty v rozmezí její přijatelnosti a zabránit šíření obsahu, který je považován za škodlivý.

### 3.3.2 Složený obraz nepřítele

Druhou charakteristikou je „*hostility*“, tedy „*složený obraz nepřítele*“. V dobách morální paniky dochází ve společnosti k utvoření složeného obrazu nepřítele. V této části tedy budu sledovat, jakým způsobem média, instituce a veřejné osobnosti o Supercrooo mluvily. Sjednocení těchto pohledů na uskupení Supercrooo mi pomůže identifikovat, jak jej společnost vnímala a jak tento složený obraz vytvořila. Složený obraz nepřítele, který sleduje opakující se prvky v mediálních obrazech, využili například i Charvát et al. (2018) při zkoumání morální paniky v návaznosti na festival CzechTek (s. 282). Za pomoci tematické analýzy jsem při studování materiálu vyhodnotil 3 níže uvedená témata, která vystihují to, jakým způsobem média, instituce a veřejné osobnosti formovaly Supercrooo do pozic lidových ďáblů.

#### 3.3.2.1 Vulgární artikulace kritiky populární kultury

Nejčastějším tématem, které média pokrývala, byla vulgární artikulace kritiky populární kultury v textech Supercrooo. V časopisu Esquire vyšla v jedné z rubrik recenze, která se albem zabývala. Ta začíná sérií komparativních charakteristik: „*Jsou zlejší než domovnice, sprostší než patnáctiletý sirotek z děčáku a vtipnější než televize v sobotu večer.*“ (Staněk & Fenclová, 2004). Hyperbolická přirovnání uvádí Supercrooo do kontextu a zdůrazňují její vnímanou povahu. Použitím slov „*zlejší*“ a „*sprostší*“ konstruuje autor Supercrooo jako útočné a vulgární, což se shoduje s charakteristikou lidových ďáblů a jejich formou ztělesnění společenských prohřešků. Recenze pokračuje živým popisem: „*Pokud si chcete poslechnout, jak to vypadá, když se natáčí porno s Dádou Patrasovou a Sagvan Tofi je přejížděn autem, na tomhle albu se to dozvíte i s podrobnostmi, které byste jinak klidně vynechali.*“ (Staněk & Fenclová, 2004). Skutečnost, že si autoři vybrali tyto části z textu, naznačuje dopad Supercrooo na média a vnímání veřejnosti. I když autoři přejímají z textů, volba zdůraznit tyto konkrétní řádky naznačuje, že jsou významné a hodné pozornosti. Recenze i přes to, že je psána osobitým stylem a s nadsázkou, poukazuje na to, jak veřejnost Supercrooo vnímá. Je zde totiž uznávána jejich kontroverzní a provokativní povaha.

Recenze na album *Toxic Funk* vyšla také na serveru techno.cz, který se věnuje elektronické a taneční hudbě. Autor se vyjadřuje především k pátému tracku alba s názvem „Baby“ a komentuje jej takto: „*Oplzlá, vulgární slabomyslnost, která snad nemůže oslovit ani ortodoxního Špidlovce*“ (Besta [pseudonym], 2004). Toto hodnocení skladbu odsuzuje,

protože dle slov autora postrádá jakýkoli smysluplný obsah, čímž je posilován názor, že tvorba Supercrooo je nejen vulgární, ale také postrádá uměleckou nebo intelektuální hodnotu. Dále autor píše: „*Ani s nadsázkou, o které se píše v bukletu, v tom osobně nevidím, ale hlavně neslyším nic vtípného.*“ (Besta [pseudonym], 2004). Recenze tak zavrhuje umělecký přístup Supercrooo a naznačuje, že tento způsob sebevyjádření nelze považovat ani jako pokus o satiru. Vyjádření tedy implikuje, že využití vulgarismů v textech není ospravedlněno žádným hlubším uměleckým záměrem nebo poselstvím. Dále autor recenze poznamenává: „*Abych řekl pravdu, postavit celé album na bezúčelně používaných vulgarismech, s absencí jakéhokoli souvislého textu, mně přijde opravdu trochu málo.*“ (Besta [pseudonym], 2004). Tato kritika rámuje obsah Supercrooo jako povrchní a bez smysluplného obsahu. Recenze také pojednává o tom, že i přes tyto jeho autorem vnímané nedostatky, má uskupení tvůrčí potenciál, ale ten je podle slov autora takovýmito projekty promarněn: „*Přitom je znát, že mladíci Toxxx a Cole mají jistý tvůrčí potenciál, ale věnovat ho takovýmto projektům je podle mě velká škoda*“ (Besta [pseudonym], 2004). Na závěr autor shrnuje recenzi následovně: „*Takhle mám skutečně pocit, že i toto CD je produktem, který má své místo v benzinové pumpě, hned vedle baget a pornočasopisů*“ (Besta [pseudonym], 2004). Autor zde odkazuje na čtvrtou píseň z alba *Toxic Funk*, ve které umělci promují svůj nadcházející projekt Dixxx, který bude podle jejich slov dostupný i v supermarketech a na benzinových pumpách (Supercrooo, 2004g). V kontextu celé recenze je tímto přirovnáním tvorba Supercrooo zařazována do stejné kategorie jako předměty nízké hodnoty na jedno použití, čímž posiluje narativ o jejich deviaci a nedostatku kulturní hodnoty.

Recenze alba vyšla také v Lidových novinách. Autor konstatuje, že nové album Supercrooo má významný dopad: „*Málokdy se stane, aby na české hip-hopové scéně způsobilo něco takový poprask jako nové album projektu SuperCroo*“ (Staněk, 2004). To naznačuje, že album vyvolalo v médiích značný a nebývalý zájem a kontroverzi. Recenze dále prezentuje album *Toxic Funk* jako polarizující dílo, které lze interpretovat buď jako „*drzou a namyšlenou provokaci*“, nebo jako „*pečlivě připravený první výstřel bitvy*“ (Staněk, 2004). Dualita podtrhuje provokativní povahu tvorby Supercrooo, která záměrně zpochybňuje společenské normy a podněcuje společnost k reakci. Zároveň autor recenze konstatuje, že hudební tvorba Supercrooo může být vypočítavá a uskupení využívá vulgarit s jasným cílem – vyvolat rozruch. Dále je zde popisován vztah Supercrooo k mainstreamové

kultuře: „*Dejte to dohromady s jejich vypjatým vztahem k mainstreamovému showbyznysu, láskou ke komiksové nadsázce, pečlivě pěstované aroganci a zběhlosti ve spoustě popkulturních narážek, a hned vám vyjde něco, čemu se frekvencí vulgarit na jednu minutu nevyrovná ani leckterá zneuznaná blackmetalová kapela*“ (Staněk, 2004). To ilustruje, že se Supercrooo záměrně staví proti hlavnímu proudu a svou tvorbou kritizuje populární kulturu a vzdoruje jí. Jeho kultivovaná arogance přispívá k rebelské image uskupení a staví dvojici, která jej tvoří, do role kulturních kritiků, kteří zpochybňují *status quo*. Recenze také uznává specifické publikum, u kterého dílo Supercrooo rezonuje: „*Teprve ti, kteří neodpadnou, jsou pro Hacka a Phata opravdu zajímaví*“ (Staněk, 2004). Tím je zdůrazněno, že cílovým publikem jsou jedinci, kteří ocení a snesou styl uskupení, čímž se posiluje představa, že jeho tvorba není určena pro mainstream, ale pro úzkou skupinu, která sdílí jejich pohrdání konvenčními normami. Dále je uskupení popisováno jako „*s absencí jakékoli formy sebecenzury*“, samotné album pak jako „*jedna z nejarogantnějších desek*“. To je pro Supercrooo charakteristickým rysem i zdrojem jejich kontroverze. Nedostatek autocenzury je ústředním prvkem identity lidových d'áblů, kteří svým nefiltrovaným projevem zpochybňují společenské hranice a vyvolávají morální paniku. Autor recenze ale dále tvrdí, že deska bude jednou součástí hip-hopových učebnic (Staněk, 2004). Uznání vlivu a inovace Supercrooo na české hiphopové scéně poukazuje na složitost jejich dvojrole provokatérů i vlivných umělců. To naznačuje, že navzdory jejich stylu a kontroverznímu obsahu je tvorba Supercrooo považována autorem recenze za významný přínos pro žánr.

V návaznosti na píseň z alba *Toxic Funk*, která má poetický název „Fotky z novin“, vyšel v týdeníku Rytmus života článek s titulkem „*Zklamaná Dáda Patrasová v šoku! Nazvali ji děvkou!*“ („Zklamaná Dáda Patrasová v šoku!", 2004). Titulek působí senzacechtivě, a to když je v něm použito slovo „šok“ a interpunkční znaménko vykřičníku, čímž se hned zpočátku udává jasný tón článku. Titulek přispívá ke vzniku morální paniky tím, že situaci prezentuje právě jako šokující a morálně pobuřující. Supercrooo je tedy hned v prvních momentech čtení stavěno do pozice někoho, kdo pohoršuje společnost. Jejich pozice deviantů se dále prohlubuje, když se v hned vzápětí mluví o tom, že je česká zpěvačka a herečka „*vláčena bahnem nadávek*“, a když autor článku zvažuje, jestli by případná žaloba proti Supercrooo mohla něco změnit. Použití slova „žaloba“ jasně naznačuje, že se Hugo Toxxx a James Cole dopustili něčeho morálně nepřijatelného, něčeho, na co je potřeba okamžitě reagovat.

### 3.3.2.2 Supercrooo jako hrozba pro společenské hodnoty

Média rámcovala Supercrooo jako kontroverzní zcela běžně. Opět navážu na článek v Rytmu života, který využívá silných a emocionálně nabitých výrazů jako jsou například „perverzita“, „hnus“, „šok“ a mnoho dalších. Tyto výrazy dále umocňují vnímání hrozby, kterou Supercrooo představuje. Pro mediální zpravodajství v dobách morální paniky je totiž typické, že jsou použity výrazy, které mají čtenáře upozornit a následně v nich vyvolat strach a pobouření.

Hudební kritik Martin Zoul pak k Supercrooo použil paralelu s „*neonacistickými kapelami, které lze ale na rozdíl od hip-hopových spolků lépe stíhat*“ ("Zklamaná Dáda Patrasová v šoku!", 2004). Supercrooo je tak stavěno naroveň společensky a morálně nejodsuzovanějších skupin. Neonacistické kapely jsou často spojovány s nenávistnými projevy, rasismem a podněcováním k násilí. Toto přirovnání naznačuje, že obsah Supercrooo je stejně škodlivý a urážlivý, čímž zesiluje jejich vnímání jako deviantních jedinců. Paralela tak zintenzivňuje hrozbu, legitimizuje přísné institucionální a právní kroky, stigmatizuje žánr a polarizuje společnost.

René Hnilička, hudební dramaturg Óčka, který serveru iDnes poskytl rozhovor, pak označil prezentaci Supercrooo jako „zlou“ (iDnes, 2005). Tyto soudy mají při utváření mediálního obrazu a společenských reakcí hluboký význam. Nejenže toto označení zpochybňuje morální zásady Supercrooo, ale také přispívá k utváření jejich obrazu jakožto lidových ďáblů. Tento termín evokuje představu, že jejich tvorba nejen překračuje hranice běžné kontroverze, ale je také škodlivá pro společenské normy a hodnoty. Použitím takto silných výrazů ze stran vlivných osobností následně legitimuje veřejné a institucionální odsouzení uskupení. Označení navíc posiluje morální paniku, protože naznačuje, že tvorba Supercrooo představuje reálnou hrozbu pro společenský pořádek.

Deník Právo pak informuje o natáčení videoklipu, který v titulku označuje jako „*Super ostrá SuperStar od SuperCrooo*“, a dále konstatuje, že klip bude „*nesporně kontroverzní*“ a „*pravděpodobně také skandální*“ (Vacková & Špulák, 2005). Lze si tak utvořit představu o tom, jak je Supercrooo vnímána médii a jak média vidí tvorbu Supercrooo jako něco, co šokuje.

O tom, že Supercrooo natáčí klip k písni „Superstar“ se píše například i na stránkách

musicserver.cz (Antl, 2005). Autoři alba *Toxic Funk* jsou opět popisováni jako „nenapravitelní provokatéři“. V textu je také zmíněno, že skupina připravovaný videoklip zařadí na nadcházející album pro případ, že by ho televizní a rozhlasové dramaturgové odmítli pouštět (Antl, 2005). Uskupení si je tak plně vědomo své pozice, což dokládá i jejich rozhodnutí šířit klip více způsoby, než jen a pouze skrze televizi a rádio. Obavy byly nakonec oprávněné. Po natočení videoklipu k písni „Superstar“ se hudební stanice Óčko rozhodla klip nevysílat, o čemž informují regionální deníky napříč Českou republikou, a to ve stejném znění: „*Důvodem pro zákaz je argument, že klip by mohl neblaze působit na mládež, která se pozitivně vzhlíží v nových vzorech, vyprodukovaných stejnojmennou televizní reality show*“ („SuperCrooo má problémy“, 2005). Upozorněním na potenciální negativní účinky alba na děti hraje v kontextu morální paniky několik zásadních funkcí. Jednak využívá hluboce zakořeněné společenské obavy o mládež, její zranitelnost a ovlivnitelnost. Děti jsou často vnímány jako symboly čistoty a budoucnosti, což z jejich ochrany činí prvořadou společenskou prioritu. V momentech, kdy média nebo jiné vlivné subjekty naznačují, že jsou děti nějakým způsobem v ohrožení, společnost je alarmována a snaží se mladé bránit. To má za následek, že zásahy do tvorby jsou legitimizované. V demokratických společnostech, které si cení svobody projevu, mohou být výzvy k cenzuře nebo omezení obsahu sporné. Pokud jsou však tyto zásahy formulovány jako nezbytné pro ochranu dětí, získávají širší přijetí a legitimitu. Argumentace se přesouvá od omezování umělecké svobody k plnění morální a společenské povinnosti chránit její nejzranitelnější členy.

### **3.3.2.3 Zásahy médií a jiných institucí do tvorby Supercrooo a volání po dalších opatřeních**

Mediální pokrytí Supercrooo se také zabývalo tím, jak média a jiné instituce zasahovaly do jejich tvorby. V první kapitole práce jsem psal o tom, jak v dobách morální paniky instituce zasahují do života umělců a subkultur s cílem poukázat na jejich morální nepřijatelnost. N.W.A, jak o nich psala Tricia Rose (1994), či festival CzechTek (Charvát & Kuřík, 2018), byli oběťmi institucionálních zásahů stejně jako Supercrooo. Goode a Ben-Yehuda (2011) psali také o tom, že morální panika má různé míry intenzity, takže i přes to, že zásahy do tvorby Supercrooo nebyly například tak extrémní, jako tomu bylo u předešlých dvou příkladů, jsou stále charakteristikou morální paniky, jen v jiné míře.

Při popisování první charakteristiky „*concern*“ jsem psal o tom, že hned z počátku

se uskupení Supercrooo setkala s odporem, kdy se vydavatelství v Loděnicích rozhodlo jeho desku nevydat pro její obsah. Institucionální zásah do tvorby Supercrooo lze pak pozorovat právě i na rozhodnutí české hudební televizní stanice Óčko, která se jako jediná rozhodla klip nevysílat, o čemž informuje například iDnes (iDnes, 2005).

Článek z Rytmu života jsem zmiňoval i v obou předešlých tématech a použiji ho i v této části práce. Obsahem článku byl i odstavec věnovaný tomu, jak by se mohla Dagmar Patrasová bránit. Navrhované opatření zní takto: „*RYCHLÉ OMEZENÍ DALŠÍHO ŠÍŘENÍ: Návrh na vydání předběžného opatření, jímž by bylo skupině uloženo zdržet se další produkce. To by mělo směřovat také proti veškeré další distribuci nosičů.*“ ("Zklamaná Dáda Patrasová v šoku!", 2004). Autor článku tedy usoudil, že reakcí by eventuelně měly být právní kroky vedoucí k omezení distribuce desky. Toto „*call to action*“ je napsáno verzálkovým písmem, čímž se ještě více upevňuje údajná nutnost celou situaci řešit a právně se bránit. To jasně staví Supercrooo do pozice jedinců, kteří nejsou v právu a na jejichž chování je potřeba reagovat tak, aby se neopakovalo. V textu je dále avizováno, že Patrasová může podat žalobu a je zde zmíněn konkrétní zákon o ochraně osobnostních práv. „*Případné trestní stíhání*“: V textu je uvedeno, že jednání Supercrooo může být kvalifikováno také jako trestný čin, což může vést k trestnímu stíhání. Uvedené zvyšuje závažnost situace a naznačuje, že Supercrooo se potenciálně dopustili protiprávního jednání. Tvrzení „*Mohlo by se jednat o trestný čin pomluvy nebo ohrožování mravnosti*“ ("Zklamaná Dáda Patrasová v šoku!", 2004) rozšiřuje rozsah možných právních kroků a naznačuje potřebu institucionálního vymáhání dodržování společenských norem. Odstavec tak do diskuze přispívá možnými okamžitými i dlouhodobými právními kroky, které by měly přinést odpověď na to, jak Supercrooo komentovala ve svých textech Dagmar Patrasovou. Zdůrazňuje dostupnost právních a institucionálních opatření k omezení dalšího šíření obsahu, ochraně osobních práv a případnému trestnímu stíhání. Společnost je tak alarmována, že se „*dětský idol*“, jak autor Patrasovou popisuje, stal obětí nemorálního chování a je potřeba jednat. Toto volání po opatřeních je typickou reakcí v dobách morální paniky, protože je z článku zřetelné, že jsou podle autora společenské normy a hodnoty jsou v ohrožení. Volání po opatřeních je přítomné napříč celým článkem. „*Ne nadarmo se říká, že to nejdražší, co člověk má, je jeho čest. Proto by si ji měl každý bránit. Bijeme na poplach! Dádo, braň se!*“ ("Zklamaná Dáda Patrasová v šoku!", 2004). Článek také obsahuje část, ve které podává vyjádření tehdejší ředitel rádia Expres, Roman Ondráček, a to v návaznosti na

to, že na jeho médiu zazněla jedna z písní Supercrooo. Tato část článku začíná textem autora: „*Jak to mohlo vedení Rádia Expres připustit?*“, což poukazuje na autorův názor, že takováto hudba by neměla mít ve veřejném prostoru žádné místo. V této části je dále zdůrazněn postoj rádia spočívající v rozhořčení a lítosti, že dalo písni vůbec nějaký prostor. Roman Ondráček označuje Supercrooo za „*vulgární plebs*“, jejichž „*hudební paskvil*“ byl v rádiu přehrán, avšak tato chyba se již nebude opakovat. Je tedy zjevné, jakou mají instituce moc zasahovat do toho, komu a čemu bude poskytován na veřejnosti prostor a naopak. To naznačuje přímou odpověď instituce na vnímanou deviaci obsahu Supercrooo.

### **3.3.2.4 Shrnutí**

Druhou charakteristiku morální paniky tak naplnila média spolu s vlivnými osobnostmi a institucemi. Supercrooo bylo v médiích pro své texty často vyobrazováno negativním dojmem a jako nepřítel společenských norem. Výrazy jako „*vulgární plebs*“, „*hudební paskvil*“ nebo „*zlo*“, staví jejich hudbu vedle počínů neonacistických skupin. Tímto pokrytím jsou pak tvůrci Supercrooo vykreslováni v negativním světle, je zdůrazňováno jejich odchýlení se od uznávaných společenských a morálních norem, a dále jejich postavení jedinců, kteří jsou označováni jako hrozba pro zavedený společenský řád. Navíc byl obraz Supercrooo posílen o institucionální nevraživost. Například počáteční odmítnutí nahrávací společnosti vydat album kvůli jeho obsahu poukazuje na rozsah společenského a institucionálního odmítnutí. Tento akt cenzury byl jasným důkazem vnímané hrozby, kterou Supercrooo představovala pro společenské normy, a také důkazem toho, kam až jsou instituce ochotny zajít, aby potlačily obsah, který považují za morálně nepřijatelný.

### **3.3.3 Míra konsensu**

Třetí charakteristikou je „*consensus*“. Média hrála rozhodující roli při utváření veřejného mínění a posilování konsensu ohledně hrozby, kterou Supercrooo představovalo. Opět se dostáváme k faktu, že byla zdůrazňována explicitní a kontroverzní povaha textů alba, čímž byla Supercrooo formována jako kulturní hrozba. Vedle médií to byly i instituce jako vydavatelství či veřejné osobnosti, které posilovaly svým postojem názor, že vliv Supercrooo je škodlivý. Toto odsouzení ze strany médií, institucí a veřejných osobností pomohlo upevnit společenský konsenzus. Souhrnně lze říct, že konsenzus charakteristický pro morální paniku byl naplněn prostřednictvím rozsáhlého mediálního pokrytí, veřejného a institucionálního odsouzení a diskusí o regulačních opatřeních. Tyto prvky souhlasně



sdílely pohled na Supercrooo jako na hrozbu, kterou podle nich představovala.

### 3.3.4 Neadekvátnost paniky

Čtvrtou charakteristikou je „*disproportion*“, tedy „*neadekvátnost paniky*“. Supercrooo v rozhovorech konstatovalo, že i když jsou ze stavu české populární kultury, českého showbyznysu a populární hudby frustrováni, je třeba brát jejich texty s nadhledem. Způsob mediálního pokrytí a použitých výrazů byl ale i tak často přehnaný. Například právě v článku, který vyšel v Rytmu života, bylo využíváno řečnických otázek typu „*Stačí nám kusé vysvětlení sprostáren?*“ nebo „*Kam může zloba zajít?*“ ("Zklamaná Dáda Patrasová v šoku!", 2004), což sloužilo k zveličení potenciálních hrozeb, které Supercrooo skutečně představovalo. Jsou to totiž právě tyto výroky, které přispívají ke zvýšenému znepokojení veřejnosti. Přehnané líčení potenciální škodlivosti pak vedlo například k alarmování společnosti o potřebě uskupení právně žalovat. Nepoměr se projevil i v reakci institucí. Opět zde mluvíme o odmítnutí desku vydat nebo o srovnávání textů Supercrooo s mnohem závažnějšími hudebními počiny, a to i přes to, že se autoři desky jasně vyjádřili, že jejich hudbu je potřeba brát s nadsázkou. Zesílení hrozby alba přispělo k pocitu morální paniky, který byl ve své podstatě neúměrný skutečnému vlivu předmětné hudby.

### 3.3.5 Těkavost morálních panik

Poslední charakteristikou morálních panik je „*votality*“, tedy jejich „*těkavost*“. Morální panika kolem alba *Toxic Funk* se objevila náhle. Už od počátku čelilo Supercrooo překážkám s vydáním desky kvůli jejímu obsahu. Rychlá a rozsáhlá medializace jejich textů a témat alba vyvolala okamžitou a intenzivní reakci veřejnosti. Z provedených analýz je zjevné, že morální panice album čelilo hned od počátku, načež pozornost lehce upadla. Po roce však Supercrooo natáčí klip k písni „Superstar“ a vydává druhou desku s názvem *České Kuře – Neurofolk*, čímž se opět dostává do hledáček medií, která vzpomínají na původní desku uskupení a pozorně sledují nový počín Supercrooo. Přesto je potřeba poznamenat, že v analyzovaných datech není dostatek důkazů pro dlouhodobou životnost morální paniky a její časová linie není tak zcela zjevná.

## Závěr

Ve své bakalářské práci jsem zkoumal konstrukci Supercrooo, jakožto folk devils, v pozici zprostředkovatelů morální paniky, kterou spustilo jejich album *Toxic Funk*. Analýzou hudebních textů, videoklipu a mediálního obrazu Supercrooo jsem se snažil pochopit, jak bylo uskupení prezentováno jako hrozba společenských norem a hodnot, čímž se naplňovaly charakteristiky morální paniky, jak ji definoval Stanley Cohen a později rozšířili Goode a Ben-Yehuda.

Přesah do studia subkultur poskytuje bakalářské práci cenný rámec pro pochopení dynamiky morální paniky. Supercrooo, i když není tradiční subkulturou, používá podobné taktiky provokace a posouvá hranice podobně jako právě subkultury. Hudební a mediální taktiky uskupení Supercrooo byly použity tak, aby zpochybňovaly mainstreamové normy a vytvářely prostor pro alternativní narativy, což nápadně připomíná subkultury studované Centrem pro současné kulturní studia. Přístup Supercrooo tak lze považovat za formu odporu proti dominantním kulturním normám. Tak jako subkultury vzdorují mainstreamovým hodnotám prostřednictvím osobitých stylů a chování, vybrala si Supercrooo explicitní a konfrontační texty, které sloužily jako forma kulturní kritiky a vzdoru.

Analýza hudebních textů mi poskytla vhled do toho, jak Supercrooo explicitně, ostře a provokativně kritizovalo český hudební průmysl a mainstreamovou kulturu. Použití vulgarit a násilných obrazů bylo ze strany Supercrooo způsobem, jak poukázat na vnímané pokrytectví a povrchnost v zábavním průmyslu. Texty často útočily na komerční aspekty hudebního průmyslu jako je komodifikace umělců a tlak na přizpůsobení se populárním normám. Například v písni „Pulzní hajzl“ Supercrooo kritizují, jakým způsobem komerční subjekty omezují uměleckou svobodu a používají při tom vulgarismy, aby zdůraznili své opovržení vůči kompromisům v tomto odvětví. V písni a videoklipu „Superstar“ se Supercrooo zaměřuje na hudební soutěž Česko Slovenská SuperStar a používá ostré výrazy, aby kritizovalo vlastnosti této show. Je nám tak jasné, že zábavní průmysl považují za umělý a neautentický. Skladba „Fotky z novin“ nám pak slouží jako příklad použití explicitního obsahu ke kritice veřejných osobností a společenských norem. Píseň se stala jedním z ústředních spouštěčů pro morální paniku. Text, který šokoval veřejnost pro svou explicitní náтуру a detailní popisy, text, jenž společnost zavrhl a rozhodla se reagovat.

Analýzou rozhovorů a mediálních výstupů jsem zjistil, že Supercooo artikulovalo kritiku populární kultury vypočítavým způsobem. Použitím explicitního jazyka a kontroverzních popisů nebylo pouhým uměleckým vyjádřením, ale strategickou snahou zpochybnit společenské normy a vyvolat silné reakce. To odpovídá konceptu „provokování měšťáka“, jehož záměrem je šokovat a narušit stav mainstreamové kultury. Taktiky Supercooo byly pečlivě propočítané tak, aby přitáhly pozornost a podnítily veřejnou diskuzi, čímž Supercooo posílilo svou pozici kulturních kritiků a původců morální paniky.

Analýzou mediálního obrazu Supercrooo jsem zjistil, jakou roli hrála média při zesilování morální paniky kolem Supercrooo. Jejich konstrukce uskupení jako lidových d'áblů se vyznačovalo častým negativním pokrytím, které zdůrazňovalo jejich odchylku od společenských norem. Rozsáhlé a často senzacechtivé zpravodajství vykreslilo Supercooo jako kulturní hrozbu. Titulky a články často zdůrazňovaly jejich vulgární a ostrý způsob projevu sebe sama, což přispělo k jejich vnímání jako nebezpečných a nemorálních. Instituce na jejich hudbu reagovaly a Supercrooo se tak setkávalo s nepochopením a cenzurou. Tyto akty byly přímou reakcí na vnímanou hrozbu, kterou album *Toxic Funk* představovalo, což ilustruje roli médií a institucí při eskalaci morální paniky.

Z empirické analýzy je tak zřejmé, že *Toxic Funk* od Supercrooo naplnil všech pět charakteristik morální paniky:

1. *Prudký růst pozornosti* – Znepokojení a pozornost veřejnosti vůči explicitnímu obsahu a jeho vnímanému dopadu na společenské hodnoty.
2. *Složený obraz nepřítele* – Vliv médií, institucí a veřejných osobností, které vykreslily Supercrooo jako hrozbu.
3. *Míra konsensu* – Shoda ve společnosti ohledně závažnosti hrozby.
4. *Neadekvátnost paniky* – Přehnané vnímání hrozby, kdy reakce neúměrně převyšují skutečný potenciál hrozeb.
5. *Těkavost morálních panik* – Rychlý vznik paniky, přičemž počáteční intenzivní reakce ustupují a opět se po roce vrací.

Bakalářská práce tak poukazuje na mocnou roli médií při utváření morálních panik a na schopnost hudby vyvolat rozsáhlé společenské reakce. Díky konstrukci Supercrooo jakožto folk devils jsme byli schopni porozumět médiím a veřejnému diskurzu kolem alba *Toxic Funk*, což nám poskytuje studii dynamiky morální paniky. Bakalářská práce přispívá

k pochopení toho, jak může být kritika vyjádřena hudbou a brána jako odpor, na který naváží média a upraví si narativ specifickým způsobem. V širším kontextu mediálních studií a kulturní analýzy tato práce zdůrazňuje význam kritického zkoumání mediálních reprezentací a jejich dopadu na společnost.

Musím však také zmínit určité limitace mého výzkumu. Výzkum se do značné míry opírá o kvalitativní obsahovou analýzu, které s sebou nese určitou míru subjektivity. Jiné výzkumy mohou stejný mediální obsah interpretovat různými způsoby, což může vést k odlišným závěrům. Budoucí práce by mohly využívat více metod v jedné studii o tomtéž tématu, čímž by se míra subjektivity zmírnila. Bakalářská práce také postrádá pohled lidí, kteří morální paniku v době jejího vzniku vnímali. Zahrnutí tohoto průzkumu by poskytlo práci ucelenější pohled na to, jak veřejnost viděla Supercooo jako takovou. Práce by mohla být také obohacena o pohled autorů alba *Toxic Funk* na celou kauzu, což by mi opět poskytlo detailnější obraz toho, jak Hugo Toxxx a James Cole celou situaci vnímali.

Vzhledem k výsledkům mé analýzy by se budoucí výzkum mohl zabývat aplikací tohoto konceptu na další kontroverzní osobnost české hudební scény, rapera Řezníka. Porovnání případů Supercooo a Řezníka by mohlo poukázat na konzistentní vzorce v reakcích médií a veřejnosti na kontroverzní rapovou hudbu. Dále by mohlo být předmětem zkoumání to, jak česká společnost vnímá rapovou hudbu dnes. Výzkumníci by mohli zkoumat, zda se postoj ke kontroverzní rapové hudbě v průběhu času měnil, nebo zda se i u současných umělců objevují koncepty morální paniky. Budoucí studie mohou navázat na základy položené mou prací a nabídnout hlubší porozumění kulturní a sociální dynamice, která obklopuje rapovou hudbu v České republice.

## Summary

In my undergraduate thesis I explored the construction of Supercrooo as folk devils in their position as mediators of the moral panic triggered by their album *Toxic Funk*. By analyzing Supercrooo's music lyrics, music video, and media image, I aimed to understand how the group was presented as a threat to social norms and values, thus fulfilling the characteristics of moral panic as defined by Stanley Cohen and later expanded upon by Goode and Ben-Yehuda.

By delving into the study of subcultures, the thesis provides a valuable framework for understanding the dynamics of moral panics. Supercrooo, while not a traditional subculture, uses similar tactics of provocation and pushes boundaries, much like subcultures. Their musical and media tactics were used to challenge mainstream norms and create space for alternative narratives, similar to the subcultures studied by the Center for Contemporary Cultural Studies. The Supercrooo approach can thus be seen as a form of resistance to dominant cultural norms. Like subcultures, they resist mainstream values through distinctive styles and behaviours. Supercrooo chose explicit and confrontational texts that served as a form of cultural critique and defiance.

The analysis of the music lyrics gave me insight into how Supercrooo explicitly, sharply and provocatively criticized the Czech music industry and mainstream culture. Supercrooo's use of vulgarities and vivid descriptions was a way of highlighting the perceived hypocrisy and superficiality in the entertainment industry. The lyrics often attacked the commercial aspects of the music industry, such as the commodification of artists and the pressure to conform to popular norms. For example, in the song "Pulzni hajzl," they criticize how commercial entities restrict artistic freedom and use vulgarities to emphasize their disdain for the industry's compromises. In the song and music video "Superstar" Supercrooo targets the Czech-Slovak SuperStar music competition and uses harsh language to criticize the show's features. It is so clear to us that through their eyes the entertainment industry can be seen as artificial and inauthentic. The song „Fotky z novin“ then serves as an example of using explicit content to criticize public figures and social norms. The song then became one of the central triggers for moral panic. A text that shocked the public for its explicit mood and detailed descriptions, a text that society rejected and decided to react to.

By analyzing interviews and media appearances, I found Supercrooo articulated their critiques of popular culture in a calculated way. The use of explicit language and controversial descriptions was not merely artistic expression, but a strategic effort to challenge social norms and elicit strong reactions. This corresponds to the concept of "provoking the bourgeois", where the intention is to shock and disrupt the state of mainstream culture. Supercrooo's tactics were carefully calculated to attract attention and stimulate public debate, thereby reinforcing its position as cultural critics and agents of moral panic.

By analyzing the media's portrayal of Supercrooo, I discovered what role the media played in amplifying the moral panic surrounding Supercrooo. Their construction of the group as folk devils was characterized by frequent negative coverage that emphasized their deviation from societal norms. Extensive and often sensationalist coverage portrayed Supercrooo as a cultural menace. Headlines and articles often emphasized their mode of self-expression, which contributed to their perception as dangerous and immoral. Institutions reacted to their music, and Supercrooo was thus met with misunderstanding and censorship. These acts were a direct response to the perceived threat the album posed, illustrating the role of the media and institutions in escalating moral panics.

Thus, it is clear from empirical analysis that Supercrooo's *Toxic Funk* fulfilled all five characteristics of moral panic:

1. *Concern* - Public concern and attention towards explicit content and its perceived impact on societal values.
2. *Hostility* - The influence of the media, institutions, and public figures that have made Supercrooo out to be a threat.
3. *Consensus* - Agreement in society about the seriousness of the threat.
4. *Disproportion* - An exaggerated perception of the threat where the response disproportionately exceeds the actual consequence of the threat.
5. *Votality* - Rapid onset of panic, with initial intense reactions receding and returning again after a year.

The bachelor thesis thus highlights the powerful role of the media in shaping moral panics and the ability of music to provoke widespread social reactions. By constructing Supercrooo as folk devils, we were able to understand the media and public discourse

surrounding the Toxic Funk album, providing a study of the dynamics of moral panics. The thesis contributes to an understanding of how criticism can be expressed through music and taken as resistance, which the media builds upon and adapts the narrative in specific ways. Within the broader context of media studies and cultural analysis, this thesis highlights the importance of critically examining media representations and their impact on society.

However, I must also mention certain limitations of my research. The research relies heavily on qualitative content analysis, which entails a certain degree of subjectivity. Other research may interpret the same media content in different ways, which may lead to different conclusions. Future work could use multiple methods in a single study on the same topic, thereby mitigating the degree of subjectivity. The thesis also lacks the perspective of the people who perceived the moral panic at the time of its creation. The inclusion of this survey would have given the thesis a more comprehensive view of how the public viewed the Supercoo as such. The thesis could also have been enriched by including the perspective of the writers of the "Toxic Funk" album on the whole affair, which again would have given me a more detailed picture of how Hugo Toxxx and James Cole perceived the whole situation.

Given the findings of my analysis, future research could look at applying this concept to another controversial figure in the Czech music scene, the rapper Reznik. A comparison of the cases of Supercoo and Reznik could highlight consistent patterns in the media and public reactions to controversial rap music. Furthermore, how Czech society perceives rap music today could be examined. Researchers could examine whether attitudes towards controversial rap music have changed over time, or whether concepts of moral panic are also emerging among contemporary artists. Future studies can build on the foundation laid by my thesis and offer a deeper understanding of the cultural and social dynamics surrounding rap music in the Czech Republic.

## Použitá literatura

### Akademické zdroje

Blejštil, P. (2020). *Rapová scéna jako veřejná sféra: Jak se projevuje politická kritika v českém rapu a jaké jsou její důsledky ve vztahu k veřejnosti* (Diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/121544>

Braun, V., & Clarke, V. (2013). *Successful qualitative research: A practical guide for beginners*. SAGE Publications Ltd.

Braun, V., & Clarke, V. (2021). *Thematic analysis: A practical guide*. SAGE Publications Ltd.

Cohen, S. (2011). *Folk devils and moral panics: The creation of the Mods and Rockers* (3rd ed.). Routledge.

Goode, E., & Ben-Yehuda, N. (2009). *Moral panics: The social construction of deviance* (2nd ed.). Wiley-Blackwell.

Hall, S., & Jefferson, T. (Eds.). (2006). *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (2nd ed.). Routledge.

Charvát, J., Kuřík, B., Kolářová, M., Kumová, P., Novák, A., Oravcová, A., & Slačálek, O. (2018). *Mikrofon je naše bomba: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Togga. ISBN 978-80-7476-184-3 (online pdf).



McRobbie, A., & Thornton, S. L. (1995). Rethinking 'Moral Panic' for Multi-Mediated Social Worlds. *The British Journal of Sociology*, 46(4), 559-574.  
<https://doi.org/10.2307/591571>

Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. Faber & Faber.

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.

Rose, T. (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop-and-why it matters*. Basic Civitas Books.

Veselý, K. (2022). *Hudba Ohně: Radikální hudba od jazzu po hip hop a dále* (2nd ed.). Paseka.

## **Internetové zdroje**

Antl, R. (2005, 12. květen). Kontroverzní Supercrooo točí klip o SuperStar. Musicserver.cz. Dostupné z: <https://musicserver.cz/clanek/11584/kontroverzni-supercrooo-toci-klip-o-superstar/>. [Citováno 30. července, 2024].

BBaRáK. (2004). Kontroverzní Toxic Funk od Supercrooo: Výroba zastavena. *BBaRáK Hip Hop Magazine*. <https://www.bbarak.cz/kontroverzni-toxic-funk-od-supercrooo-vyroba-zastavena/>. [Citováno 30. července, 2024].

Besta [pseudonym]. (2004, 1. července). Recenze alb: Super Crooo a De Fuck To. *Techno.cz*. Dostupné z: <http://www.techno.cz/recenze/hudba/7163/recenze-alb-supercrooo-a-de-fuck-to>. [Citováno 30. července, 2024].

Hip-hop.sk. (2007). Vesmírný rozhovor so Supercrooo. *Hip-hop.sk*. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20070626131843/http://hip-hop.sk/rozhovory/vesmirny-rozhovor-so-supercrooo>. [Citováno 30. července, 2024].

iDNES.cz. (2005, 8. srpna). Televize omezila klip hanící SuperStar. *iDNES.cz*. Dostupné z: [https://www.idnes.cz/kultura/hudba/televize-omezila-klip-hanici-superstar.A050808\\_103553\\_zpr\\_kultura\\_kot](https://www.idnes.cz/kultura/hudba/televize-omezila-klip-hanici-superstar.A050808_103553_zpr_kultura_kot). [Citováno 30. července, 2024].

Jindroch. (2008, 7. června). *Supercrooo v paskvilu* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nIY6XWUz5gY>. [Citováno 30. července, 2024].

Newton Media. (2024). *NewtonOne*. Přístup prostřednictvím Univerzity Karlovy. [Citováno 30. července, 2024].

ÓČKO. (2020, 27. ledna). *Supercrooo – Rewind / O BLACK / 5. Element* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XIRq5hu2aHg>. [Citováno 30. července, 2024].

Petromil, P. (2014, 18. března). *Supercrooo vs. Kristelová* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cCZs8HNgJLE&t=46s>. [Citováno 30. července, 2024].

Staněk, L. (2004, 19. srpna). Toxic Funk nemusí být jen znamení blížící se apokalypsy. *Lidové noviny*, s. 19. Nalezeno v databázi monitorovaných zdrojů Newton One. [Citováno 30. července, 2024].

Staněk, L., & Fenclová, M. (2004, 1. září). Pohádky z NY. *Esquire*, p. 108. Nalezeno v databázi monitorovaných zdrojů Newton One. [Citováno 30. července, 2024].

SuperCrooo má problémy. (2005, 10. srpna). *Plzeňský, Rokycanský deník*, s. 21. Nalezeno v databázi monitorovaných zdrojů Newton One. [Citováno 30. července, 2024].

Šimková, R. (2004, 16. září). Hip hop rozbouří zámecké nádvoří. *Berounský deník*, s. 14. Nalezeno v databázi monitorovaných zdrojů Newton One. [Citováno 30. července, 2024].

Tom. (2004, 26. listopad). V Castě dnes Indy a Wich, ve Stamině zítra výstava. *Liberecký, Jablonecký, Českolipský deník*, p. 20. Nalezeno v databázi monitorovaných zdrojů Newton Media. [Citováno 30. července, 2024].

ujomilos. (2007, 11. února). *Supercroo - Superstar* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OH93YEQyMbE>. [Citováno 30. července, 2024].

Vacková, H., & Špulák, J. (21. květen). Super ostrá SuperStar od SuperCrooo. *Právo*, s. 14. Nalezeno v databázi monitorovaných zdrojů Newton One. [Citováno 30. července, 2024].

Zklamaná Dáda Patrasová v šoku! (2004). *Rytmus života*, (42), s. 4-5. Dostupné z: <https://www.phatbeatz.cz/patrasova-se-bouri-proti-super-crooo-pridaji-se-k-ni-dalsi>. [Citováno 30. července, 2024].

## Hudební zdroje

Supercrooo. (2004a). *Intro* [Song]. On *Toxic Funk* [Album]. MadDrum Recordings.

Supercrooo. (2004b). *Pulzní hajzl* [Song]. On *Toxic Funk* [Album]. MadDrum Recordings.

Supercrooo. (2004c). *Superstar* [Song]. On *Toxic Funk* [Album]. MadDrum Recordings.

Supercrooo. (2004d). *Raz dva 345* [Song]. On *Toxic Funk* [Album]. MadDrum Recordings.

Supercrooo. (2004e). *Fotky z novin* [Song]. On *Toxic Funk* [Album]. MadDrum Recordings.

Supercrooo. (2004f). *Waldemar* [Song]. On *Toxic Funk* [Album]. MadDrum Recordings.

Supercrooo. (2004g). *Skit* [Song]. On *Toxic Funk* [Album]. MadDrum Recordings.

SCHVÁLENO 5. 10. 23

*M. J.*

<b>Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK</b> <b>Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce</b>													
<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</b>													
<b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b> Entner Jaroslav	<b>Razítko podatelny:</b> <table border="1" style="margin: auto;"> <tr> <td colspan="3" style="text-align: center;"> <b>Univerzita Karlova</b>  <b>Fakulta sociálních věd</b> </td> </tr> <tr> <td>Došlo dne:</td> <td style="text-align: center;">11-09-2023</td> <td style="text-align: right;">-1-</td> </tr> <tr> <td>Čj:</td> <td style="text-align: center;"><i>204</i></td> <td style="text-align: right;">Příloh:</td> </tr> <tr> <td>Přidělena:</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	<b>Univerzita Karlova</b> <b>Fakulta sociálních věd</b>			Došlo dne:	11-09-2023	-1-	Čj:	<i>204</i>	Příloh:	Přidělena:		
<b>Univerzita Karlova</b> <b>Fakulta sociálních věd</b>													
Došlo dne:		11-09-2023	-1-										
Čj:		<i>204</i>	Příloh:										
Přidělena:													
<b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b> 2021/2022													
<b>Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta:</b> 63521383@fsv.cuni.cz													
<b>Studijní program/speciálnízaace:</b> Komunikační studia – speciálnízaace mediální studia, bakalářské studium, prezenční													
<b>Název práce v češtině:</b> Supercroo a její mediální taktiky spojené s albem „Toxic Funk“													
<b>Název práce v angličtině:</b> Supercroo and its media tactics related to the „Toxic Funk“ album													
<b>Předpokládaný termín dokončení</b> (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023) (diplomovou práci je možné obhajovat <u>nejdříve</u> šest měsíců od schválení tezí) LS 2023/2024													
<b>Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce</b> (max. 1000 znaků): Česká rapová skupina Supercroo vydala v roce 2004 kontroverzní album Toxic Funk, které rezonovalo napříč společností a médii, a to především díky způsobu, jak zde byla skrze hudbu vulgárně artikulována ostrá kritika českého showbyznysu. Práce bude ukotvená v přístupech kulturních studií (CCCS) ke kultuře a populární kultuře, přičemž bude využívat konceptů morální paniky a folk devils, které se často pojí s výzkumem subkultur, zde právě s hipopem. Koncepty definují momenty, kdy společnost, média a morální autority označí nějakou skupinu jako morálně nepřijatelnou a nebezpečnou, přičemž se zvýší četnost mediálního pokrytí a tlak společnosti (Charvát & Kuřík, 2018, str. 25). Teorie nabízí "zachycení interakcí mezi společností a subkulturou v jejich vyhocených a konfliktních momentech" (ibid.). Hlavním cílem práce bude zjistit, jak Supercroo artikulovala kritiku popkultury a jak bylo uskupení v médiích stylizováno jakožto folk devils v pozici zprostředkovatelů morální paniky.													
<b>Předpokládaná struktura práce</b> (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):													
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Úvod                         <ol style="list-style-type: none"> <li>1.1 Supercroo a Toxic Funk</li> <li>1.2 Představení výzkumného problému</li> </ol> </li> <li>2. Teoretická část                         <ol style="list-style-type: none"> <li>2.1 Kulturní studia a CCCS (Birminghamská škola) a popkultura a její kritika</li> <li>2.2 Morální Panika a Folk Devils</li> <li>2.3 Rap a morální paniky</li> </ol> </li> <li>3. Metodologie                         <ol style="list-style-type: none"> <li>3.1 Popis zvolené metody</li> <li>3.2 Výzkumné otázky</li> </ol> </li> <li>4. Empirická část                         <ol style="list-style-type: none"> <li>4.1 Obsahová analýza hudebních textů a videoklipů Supercroo</li> <li>4.2 Analýza mediálních výstupů a komparace recepcí (2003-2005 vs 2019-2023)</li> </ol> </li> <li>5. Závěr</li> </ol>													
<b>Vymezení zpracovávaného materiálu</b> (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy): Práce bude vycházet především z hudebních textů alba „Toxic Funk“, které uskupení Supercroo vydalo v roce 2004. Zanalyzují také videoklipy ke skladbě „Superstar“, kde je znatelně znázorněna													

kritika stejnojmenné hudební soutěže, a to formou metafory na tovární masovou výrobu celebrit popu, a videoklip „Supersonic“. Dále budu analyzovat mediální výstupy v televizních pořadech, kam byla dvojice Hack (Hugo Toxxx, Jan Daněk) a Phat (James Cole, Daniel Ďurech) – dohromady Supercrooo – v návaznosti na své album pozvána. Konkrétně se bude jednat hudební pořady Paskvil, 5. Element a T-music. Dále bude součástí zpracovaného materiálu přibližně 20 článků, které vyšly v médiích v návaznosti právě na album Toxic Funk. Objeví se zde recenze alba, rozhovory, články o Supercrooo a albu obecně, či například retrospektivní pohled na Toxic Funk. Dobovou recepci alba Toxic Funk budu sledovat mezi roky 2003, kdy vyšel první singl k albu, až 2005 a bude se jednat o přibližně 15 mediálních článků. Recepce s odstupem času bude mezi roky 2019 až 2023. V tomto vymezeném období zanalyzuji přibližně 6 mediálních článků.

**Postup (technika) při zpracování materiálu:**

**Teoretická část:** Studium odborné literatury a rešerší nasbírám potřebné informace k definování pojmů. Mediální články jsem hledal skrze NEWTON Media, kdy jsem si jako spodní hranici stanovil rok 2003, v návaznosti na vydání prvního singlu z alba Toxic Funk, až rok 2005, kdy doznivaly ohlasy na album a uskupení vydalo kontroverzní klip ke skladbě „Superstar“. Pro hledání jsem použil klíčová slova „Supercrooo“ a „Toxic Funk“. Dohromady mám k tomuto období přibližně 15 mediálních článků, které budu pomocí technik obsahové analýzy interpretovat se zaměřením na to, jak byli Supercrooo konstruováni ve výzkumném materiálu jakožto folk devils. Pro komparaci jsem si pak stanovil období od roku 2019, kdy bylo 15. výročí alba, přes rok 2020, kdy vyšla deska na vinylu a zrevitalizovala, až do současnosti. Mým cílem bude porovnat vnímání alba s odstupem času. V tomto časovém rozmezí budu zkoumat přibližně 6 mediálních článků.

**Empirická část:** Obsahová analýza hudebních textů (2003-2004) a videoklipů (2005) Supercrooo a analýza mediálních výstupů a komparace recepce (2003-2005 vs 2019-2023)

**Základní literatura** (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

COHEN, Stanley. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. London: MacGibbon & Kee, 1972. 327 stran. ISBN 0-203-82825-9.

Titul je základním textem kulturních studií, který se zabývá reakcemi společnosti na vnímané hrozby. Stanley Cohen zkoumá, jak média a veřejný diskurz konstruuji tzv. „Folk devils“, což vyvolává morální paniky, které často zkreslují realitu a zesilují společenské napětí.

CHARVÁT, Jan. *Mikrofon je naše bomba: politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, 2018. 420 stran. ISBN 978-80-7476-137-9.

V díle jsou probírány subkultury například skinheadů, punkerů či hiphoperů v návaznosti na problematiku toho, jak širší veřejnost právě tyto subkultury vnímá. Kniha staví subkulturu vedle politiky a zkoumá, jak se tyto oblasti prolínají. Tématem zde pak jsou například právě i morální paniky.

FISKE, John a Petr A. BÍLEK. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis, 2017, 324 stran ISBN 978-80-7470-190-0.

Autor se zde zabývá dynamikou masových médií a jejich vztahem k publiku. Zdůrazňuje myšlenku, že význam sdělení je spoluvytvářen producenty a konzumenty, a klade důraz na aktivní roli publika při interpretaci a utváření kulturních textů. Toto zkoumání poskytuje rámec pro pochopení všudypřítomného vlivu popkultury v moderní společnosti.

HALL, Stuart a Tony JEFFERSON. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. 2. vydání. Londýn: Routledge, 2006, 288 stran. ISBN 9780415324366.

Autoři v knize popisují zásadní poznatky o subkulturách mládeže v poválečném období ve Velké Británii. Ve sbírce esejů je vylíčeno, jak tyto subkultury prostřednictvím svých charakteristických stylů a

rituálů vzdorují a zároveň reflektují dominantní společenské normy, a nabízí hluboký vhled do problematiky identity, třídy a kultury.

SCHREIER, Magrit. *Qualitative Content Analysis in Practice*. SAGE Publications, 2012. ISBN 978-1849205931.

Kniha pojednává o kvalitativní obsahové analýze v praxi. Autorka popisuje procesy a dává konkrétní příklady, jak se kvalitativní obsahová analýza tvoří od naprostého začátku.

ZEMAN, Ladislav. *Českej rap*. Praha: MEJ DEJ, 2022, 511 stran. ISBN: 0745240217176.

„Českej rap“ se zabývá, jak už z názvu vyplývá, rapem v České republice. Autor v knize mapuje historii tohoto žánru od jeho začátků až po současnost. Kniha vychází z rozhovorů s jednotlivými interprety české rapové scény.

**Diplomové práce k tématu** (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let):

BENEŠOVÁ, Kateřina. *Česká hiphopová scéna* [online]. Plzeň, 2020 [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://dspace5.zcu.cz/bitstream/11025/40827/1/bakalarka%20final.pdf>. Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Ladislav Toušek.

BLEJŠTIL, Petr. *Rapová scéna jako veřejná sféra: Jak se projevuje politická kritika v českém rapu a jaké jsou její důsledky ve vztahu k veřejnosti* [online]. Praha, 2020 [cit. 2023-08-13]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/121544/120372309.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. Vedoucí práce Miloš Hroch.

TKÁČ, Vojtěch. *Počátky a vývoj českého hip hopu v tuzemských hudebních časopisech*. Praha, 2021. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Soukup, Martin.

Datum / Podpis studenta/ky

11.9.2023

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

**Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.**

**Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.**

**Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga**

**Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

**TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK.**

**PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.**

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.**