

Miroslav Michela,
Jan Lomíček, Karel Šima

Dělej něco!

České a slovenské fanziny
a budování alternativních scén

*Věnováno našim rodinám
za podporu a trpělivost*

Miroslav Michela,
Jan Lomíček, Karel Šima

Dělej něco!

české a slovenské fanziny
a budování alternativních scén



Upozornění pro čtenáře a uživatele této knihy

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této tištěné či elektronické knihy nesmí být reprodukována a šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu nakladatele. Neoprávněné užití této knihy bude trestně stíháno.

Mgr. Miroslav Michela, Ph.D.

Mgr. Jan Lomíček, Ph.D.

Mgr. Karel Šima, Ph.D.

DĚLEJ NĚCO!

České a slovenské fanziny a budování alternativních scén

Recenzenti:

PhDr. Milan Ducháček, Ph.D.

Mgr. Jan Charvát, M.A., Ph.D.

Vydání odborné knihy schválila Vědecká redakce nakladatelství Grada Publishing, a.s.

© Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2021

Cover Design © Grada Publishing, a.s., 2021

Ilustrace v knize pocházejí z materiálu Archivu českých a slovenských subkultur a knihovny Libri prohibiti. Fotografie: Lucia Bartošová, Kubík, Spring Zine Party. Koláže Antonín Plicka.

Vydala Grada Publishing, a.s.

U Průhonu 22, Praha 7

jako svou 8168. publikaci

Odpovědná redaktorka Mgr. Viola Těšínská

Sazba a zlom Antonín Plicka

Obálka Antonín Plicka

Počet stran 232

1. vydání, Praha 2021

Vytiskly Tiskárny Havlíčkův Brod a.s.

Publikace byla vydána s finanční podporou grantu poskytnutého GA ČR, č. GA17-09539S, s názvem Budování scény: česká a slovenská kultura fanzinů od státního socialismu k post-socialismu, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

Názvy produktů, firem apod. použité v knize mohou být ochrannými známkami nebo registrovanými ochrannými známkami příslušných vlastníků, což není zvláštním způsobem vyznačeno.

ISBN 978-80-271-4436-5 (ePub)

ISBN 978-80-271-4435-8 (pdf)

ISBN 978-80-271-1314-9 (print)

Obsah

O knize	7
1 /Úvod	11
Subkultury a scény	13
Výzkum subkultur v československém prostoru	17
Bádání o fanzinech	21
Samizdat a/nebo fanziny v českém a slovenském prostředí	26
Koncept knihy a základní otázky	29
Metodologická poznámka	31
2 /Svépomocné vydávání, státní kontrola a subkultury před rokem 1989	35
Svépomocné tiskoviny a státní dozor do konce druhé světové války	36
Cenzura v období státního socialismu a samizdat	39
Šedá zóna nezávislé tiskové produkce	43
Underground	47
Alternativní scéna, Jazzová sekce	51
Nová vlna a punk v Československu	53
Čtvrtá vlna – overground	56
Raná zinová produkce od poloviny osmdesátých let do začátku devadesátých let	58
3 /Postsocialistická transformace od rozmachu po útlum zinové produkce	69
Goodbye samizdat! Vítej, volný trhu!	70
Hardcore-punkové tiskoviny v době přechodu ze socialismu do kapitalismu	75
Porevoluční rockové a metalové tiskoviny	79
Rozmach hardcore-punkových zinů	87
Skinziny	92
Ať žije UG! Metalový zlatý věk	101
Ziny v digitální éře	107

4 / Tvůrci a scény	117
Tvůrci a tvůrkyně	117
Motivace k vydávání	123
Autoři a scéna	129
Podzemí versus mainstream	134
5 / Obsah zínů	139
Typologie zínů	139
První kontakt – název zinu	141
Co obsahuje zin	153
Jazyk zínů	158
Vizuální inspirace, grafické invence	161
Titulní strana, logo a layout	163
Grafická specifika	166
6 / Technologie, materialita, distribuce	173
Proč je materialita fanzinů důležitá?	175
Materiál	176
Výroba a nástroje	179
Hranice amatérské tvorby	182
Distribuce	187
Zinové čtenářství, sběratelství a archivnictví	194
Návraty k papíru	197
7 / Shrnutí a několik tezí na závěr	201
Teze do diskuze	205
Literatura	211
Seznam zkratk	223
Summary	225

O knize

Tato kniha vznikla s cílem zmapovat a představit fenomén subkulturních a hudebních fanzinů v českém a slovenském prostředí. Jedná se o fenomén, který je u nás dosud minimálně prozkoumaný, který vzniká paralelně a často i navzdory moderním státním institucím a tržním mechanismům. Ocítá se tak mimo pozornost „velkých dějin“ i mimo pozornost oficiálních archivů a knihoven. Tento bohatý pramenný materiál nabízí pohledy „zdola“, které nebývají zachycené v tradičních historických pramenech. Fanziny tak nabízejí alternativní interpretační pole k výkladům dějin postaveným na oficiálním státním nebo hegemonickém kulturním diskurzu.

Při přípravě knihy jsme si kladli otázku, pro jakou čtenářskou obec ji vlastně píšeme. Budeme schopni v jednom textu uspokojit nároky akademického prostředí, v jehož rámci kniha vzniká, a současně lidí, kteří ziny tvořili, četli a mají k nim osobní vztah? Obě skupiny čtenářů v knize najdou, co hledají, ale současně si uvědomujeme, že pro oba typy čtenářů bude naše kniha i nějakým způsobem limitovaná. Propojení akademické a aktérské perspektivy je ostatně i naším východiskem. Jeden z členů autorského kolektivu se dlouho pohyboval v insiderské pozici, když fanzin v minulosti vydával a v současnosti opět vydává.

Snažíme se představit přehledné dějiny českého a slovenského zinsterství, ale neklademe si za cíl vytvořit jakousi tištěnou encyklopedii zinů. Databázi zinů vytváříme na webových stránkách ziny.info, které plánujeme dlouhodobě doplňovat. V tomto ohledu budeme rádi za každý komentář a podporu.

Přes snahu alespoň rámcově zmapovat problematiku na území bývalého Československa nemůže naše kniha obsáhnout všechny tituly, které u nás kdy vyšly. Musíme se tak omluvit těm zinsterům a zinsterkám, na které v naší knize nedošlo.

Za pomoc při tvorbě této knihy bychom rádi poděkovali na prvním místě recenzentům Milanu Ducháčkovi a Janu Charvátovi za pečlivou četbu rukopisu a cenné připomínky. náš dík patří také lidem, kteří nám pomáhali v různých fázích výzkumu a práce na knize: Jiřímu Almerovi, Ondřeji Danielovi, Radku Diestlerovi, Petru Frintovi, Miloši Hrochovi, Jiřímu Kovalčíkovi, Michalu Královičovi, Petře Loučové, Martinu Lukáčovi, Denise Nečasové, Šárce Rámišové, Davidu Řeřichovi, Radovi Richtárikovi, Janě Sedláčkové, Ondřeji Štěpánkovi a desítkám spolupracovníků a dárců Archivu českých a slovenských subkultur (AČSS), stejně jako desítkám pamětníků a pamětnic, kteří se s námi podělili o své vzpomínky. Poděkování za pomoc s výzkumem v archivech a knihovnách patří Jiřímu Gruntorádovi, Jitce Hanákové, Juraji Kalinovi. Za pomoc při bádání v berlínském Archiv der Jugendkulturen děkujeme Danielu Schneiderovi a Christianu Schmidtovi.

V neposlední řadě bychom rádi upřímně poděkovali všem zinsterům a zinsterkám, kteří nám věnovali čas, zkušenosti a sdíleli s námi své nadšení, ať už minulé, či současné, pro pomíjivé, ale přesto hluboce prožité a svěhlavé tvoření čehokoli „na koleně“.

Poznámka autorů a redakce: Citace jsou v knize uvedeny v původní podobě, bez jazykové úpravy, včetně pravopisných chyb. Názvy fanzinů jsou přepsány autenticky.

INDEX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
Š O T č. 13 /Brno, 1990/
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

2 ... obsah

3 ... D. R. I.

6 ... CZECHCORE - nástin
scény

16 ... Murphy's Law, S.R.K.,
Krit. situace - LIVE!

19 ... Sonic/Butthole/
Dinosaur Jr. Nová
éra

26 ... H/C v Polsku



1/Úvod

Řada lidí se s pojmem fanzin nebo zin nikdy v životě nesetkala. Jiní spíš matně tuší, co si pod tímto slovem představit. Pro někoho jsou však ziny celoživotní vášní, nebo připomínkou životní etapy. Mohou být trvalou součástí jejich života, případně letmou kapitolou. Termín fanzin (v angličtině *fanzine*) vznikl spojením slov fanoušek (*fan*) a magazín (*magazine*) ve dvacátých letech minulého století a je spojený s rozvojem komunity příznivců science fiction. Kromě slova fanzin se setkáváme s více či méně shodně používaným pojmem zin nebo s jinými termíny odkazujícími na svépomocné a „podzemní“ vydávání. Mezi tvůrci fanzinů se dodnes objevuje i označení samizdat.¹

Univerzální definice pro fanziny je stále předmětem debat jak osobně zainteresovaných aktérů, tak i teoretiků médií a jiných oborů. V zásadě jde o svépomocně tvořené časopisy, vydávané v nižších nákladech, které se většinou vážou k úzce vymezenému tématu, zájmu či subkultuře. Představují tak formu osobní nebo i kolektivní výpovědi, připravené formou „do it yourself“ (DIY). Pro tyto publikace je charakteristická často experimentální či subverzivní estetika a vlastní etická pravidla. Fanziny na rozdíl od klasických periodik nemusí mít stabilní rubriky, formu ani obsah. Lidé je vytvářejí, aby uspokojili své touhy a potřeby, aby o něčem informovali, spojovali se s jinými nebo se vůči něčemu vymezovali. Jsou výsledkem kreativity, aktuálních schopností a momentálních zájmů svých tvůrců. Vydavatel slovenského zinu *Vryť klôvatina* tento proces shrnul slovy: „*Kombinácia všeho chuti, ktorá reprezentovala to, ako my sme žili, ako sme rozmýšľali.*“²

Jednoduchou definici neumožňuje ani množství významů, které bývají pojmu (fan)zine přisuzovány. Ty se navíc mění v čase a prostoru. Proto se zde kromě krátkého představení teoretických diskuzí o tématu v zahraničí a u nás soustředíme především na to, jaké funkce tyto tiskoviny plnily a plní v českém a slovenském subkulturním prostředí a v čem se lišil jejich obsah v závislosti na různorodých způsobech subkulturní světatvorby. Zároveň se vydávání zinů snažíme zasadit do historického kontextu jak z hlediska vývoje daných komunit, tak celkového společenského a politického vývoje.

¹ Z těchto pojmů vychází i termín *zinster/zinester*, slangově počeštěný *zinstr* nebo *zinař*, který označuje autora a vydavatele zinu. V této publikaci využíváme termín *zinster*, protože ho považujeme za vhodnější než slangovou variantu.

² AČSS, rozhovor s HOWGH, 10. 4. 2019.

Už před rozhodnutím napsat tuto knihu jsme věděli, že u nás existovaly až stovky zinových titulů. Uvědomovali jsme si, že se příběhy zinové historie, představy o kvalitě, obsahu, ale i smyslu zínů můžou zásadně lišit, tedy že neexistovala jedna zinsterská scéna, ale naopak více či méně propojené žánrově definované scény. Naše představy o plánované knize oscilovaly mezi snahou sepsat alespoň základní historický přehled vývoje jednotlivých titulů a scén a představou obecnější analýzy zínů jako materiálních artefaktů, reprezentujících konkrétní scény, aktéry či společenské praktiky a postoje. Nakonec jsme se pokusili tyto dva přístupy spojit. Pokoušíme se tak o poskytnutí základních informací a příběhů spojených s fanziny u nás, ale také o dílčí analytické pohledy na vybrané aspekty zinsterství. Toto rozhodnutí vlastně reflektuje i naši aktuální situaci. Rádi bychom, aby tato kniha přes všechny její nedostatky byla jakýmsi úvodem do diskuze.

Historické kořeny fanzinů jako svébytné komunikační formy můžeme hledat v různých (politických) pamfletech a v amatérském tisku. Poté, co vznikl v USA v roce 1926 první science fiction magazín pod názvem *Amazing Stories*, začali jej fanoušci napodobovat a v roce 1930 vyšel v Chicagu první fanzin nazvaný *The Comet*. Tyto aktivity souvisely s činností amatérských tiskových asociací v USA, které vznikaly už od konce 19. století a které se v meziválečném a poválečném období začaly specializovat na sci-fi, horor a jiné literární žánry, v tehdejší hlavním proudu opomíjené nebo přímo proskribované. Jiným významným předobrazem fanzinů byla tzv. hromadná korespondence, kdy si lidé přepisovali a kopírovali dopisy a rozesílali je na vícero adres. Tento individuální až blízký vztah mezi tvůrci a čtenáři je charakteristický pro celou fanzinovou tvorbu.

V padesátých a šedesátých letech 20. století se začaly rozvíjet hudební fanziny věnované žánrům jako rock'n'roll, rhythm'n'blues, jazz a soul, také s cílem psát o oblíbených interpretech, kterým masová média nevěnovala pozornost. V USA to byly například *Crawdaddy!* (1966) a *MoJo Navigator Rock'n'Roll News* (1966). Dalším významným impulzem, který měl velký vliv na definování a rozšíření fanzinové kultury, byl nástup punku v sedmdesátých letech. Punková kritika stavu společnosti přišla ruku v ruce s provokativní a drsnou vizáží, sebezníčujícím a nihilistickým postojem k životu a úsilím o absolutní svobodu. Důležitým prvkem této revolty byl princip *Do It Yourself* (DIY), zdůrazňující potřebu osobní aktivní účasti a vyzdvihující hodnoty autentického projevu bez ohledu na to, zda naplňuje kulturní a společenské normy. V tomto duchu vznikl i ikonický punkový zín *Sniffin' Glue* (1976), který inspiroval desítky následovníků a nastartoval vlnu britské fanzinové revoluce.³ Snaha nastavovat „křivé zrcadlo“ společnosti se projevila využíváním metody brikoláže (z francouzského *bricoler*, kutit, dávat dohromady), která se stala důležitou součástí fanzinové tvorby. Kritika systému se tak odráží

³ DUNCOMBE 2008, s. 113–132.

v antiestetickém přístupu nabourávajícím tradiční formy strukturování obsahu tiskovin. Tento specifický punkový styl se odrážel v grafickém chaosu, ve snaze neustále zpochybňovat zaběhlá typografická a jazyková pravidla. Autenticitu ještě podpořilo využívání nespisovných a vulgárních slov a ostentativní tolerování gramatických chyb a překlepů ze strany tvůrců.⁴ Někteří autoři v tomto směru upozorňují na vliv dadaistické a beatnické tvorby, popřípadě situacionistické strategie *détournement*.⁵ Nelze ale opominout, že kromě konceptuálního záměru, který je typický pouze pro část fanzinů, obvykle spjatých s již dříve vymezeným subkulturním estetickým kánonem, šlo často o důsledek amatérského přístupu a omezených dovedností, nezřídka v kombinaci s nižším věkem tvůrců či nižší úrovní jejich formálního vzdělání.

K obrovskému nárůstu počtu fanzinů a jejich rozšíření také výrazně pomohl technologický vývoj. Původně využívaný strojopis, sítotisk nebo méně dostupný cyklostyl výrazně omezoval produkční a distribuční možnosti vydavatelů. Revoluční změnu přineslo až rozšíření xeroxů, resp. kopírovacích strojů. I proto nastává v osmdesátých až devadesátých letech celosvětový boom fanzinové produkce nejrozmanitějšího zaměření. Tento trend se pak obrací od konce devadesátých let s extenzivním rozvojem a dostupností internetu a sociálních sítí.

Subkultury a scény

Ve středobodu našeho zájmu jsou (fan)ziny vytvářené v rámci subkultur či scén. Systematický badatelský zájem o problematiku subkultur má však své kořeny už ve dvacátých letech 20. století, kdy se představitelé tzv. chicagské školy začali v rámci sociologie města zabývat i analýzou sociálně patologických jevů spojených s kriminálními živly, outsidersy a „zkaženou“ mládeží, které chápali především jako odraz společenských problémů dané doby. Jednání takových skupin lidí a společenské konflikty s nimi spojené vysvětlovali především technologickými, ekonomickými a společenskými změnami v geografických podmínkách moderního velkoměsta. Život těchto vrstev studovali zevnitř prostřednictvím přímého kontaktu a zúčastněného pozorování, čímž se jim podařilo přiblížit jejich pojetí svobody, ale i předsudky a hodnoty, které tyto komunity sdílely.⁶ Podle Alberta Cohena vznikají subkultury jako reakce na společenské nerovnosti, které se jednotlivcům nedaří řešit v rámci ustavených společenských vztahů. To vede k vytváření paralelních skupin s vlastním systémem norem, které se výrazně odlišují od společensky uznávaných

⁴ HEBDIGE 1979, s. 112.

⁵ SAVAGE 1991, s. 83.

⁶ K tomu podrobněji např. SMOLÍK 2017, s. 57–65.

pravidel jednání. Cohen vyzdvihl roli neutilitárního jednání, kam zařadil naštvanost, negaci etablovaných hodnot, hédonismus, nestabilitu, skupinovou autonomii a loajalitu vůči gangu, v jehož rámci nedominuje ekonomická racionalita, ale kde praktikování vlastních pravidel a principů umožňuje členům dosáhnout alternativního statusu mimo mainstreamovou společnost.⁷

Významným krokem směrem k systematickému výzkumu subkultur byl vznik Centra pro současná kulturní studia (CCCS), založeného v roce 1964 v Birminghamu. Klasikové birminghamské školy představovali subkultury především jako revoltu proti vládnoucímu kapitalistickému systému, která se projevuje pomocí kulturní produkce vymykající se kulturní hegemonii vládnoucích elit. Dlouholetý šéf centra Stuart Hall zformuloval vlivnou komunikační teorii kódování a dekódování, v níž ukázal, že i konzumenti populární kultury mohou hrát aktivní roli při dekódování jejích obsahů tak, aby dávaly smysl v jejich vlastním recipientském kontextu. Hall pracoval s pojmy opozičního, dominantního a vyjednávaného čtení kulturních produktů a poukázal na limity budování politické a kulturní hegemonie, která je neustále podrobovaná kritice „zdola“. Právě opoziční způsob čtení kulturních produktů – při kterém si recipient uvědomuje dominantně zakódovanou ideologii, ale zcela ji odmítá a text interpretuje naprosto opačně, vymezuje se vůči nabízenému významu⁸ – je i charakteristickým prvkem fanzinové produkce. Zinšteři využívají oficiální mediální výpovědi, ale jejich začleněním do vlastního subverzivního kontextu nabízejí čtenáři jejich kritickou reflexi. Zaujímají tak kritický postoj ke komodifikaci kulturní produkce, jíž se právě prostřednictvím DIY postupů staví na odpor.

Další představitel birminghamské školy Dick Hebdige ve své knize *Subkultura a styl* přišel s argumentem, že mládež prostřednictvím subkulturní tvorby řeší problém se vztahem k dominantní kultuře svých rodičů. Klíčový je přitom subkulturní styl (oblečení, účes, hudba, konzumace drog), který vyjadřuje tuto revoltu a odpovídá hodnotám, jež členové dané subkultury zastávají, podle Hebdige je tak k nim „homologický“. V tomto duchu vnímal i ziny jako odpovídající „podzemnímu anarchickému stylu punku“.⁹ Hebdigeovo kladení důrazu na styl v utváření subkultury však ze zinů udělalo pouze jeden z doplňujících prvků této stylovosti, který nehraje větší roli než prvky oděvu, účesy nebo grafika nahrávek. Homologie (tedy stejnost) mezi stylovými prvky a hodnotami, které subkultura zastává, se tak projevuje i v podobě fanzinů. Alespoň v případě punku je charakteristickou homologií snaha o odmítnutí jakékoli pozitivní ideje, jakéhokoli pravidla, jakékoli

⁷ SMOLÍK 2017, s. 62–64; COHEN 1955.

⁸ HALL 2005, s. 57.

⁹ HEBDIGE 1979, s. 112.

jednoznačně určitelné identity.¹⁰ Tato zásadní kniha byla později předmětem mnoha kritik, ať již šlo o nedostatečné zohlednění genderové dimenze, přílišné zaměření na symbolické vztahy a formální prvky nebo idealizaci punkové komunity.

Z těchto reflexí se později zformovala kritika celého přístupu CCCS, která této škole vyčítala především nedostatečnou empirickou podloženost jejich závěrů a příliš dogmatické politické hledisko. Kritici zdůrazňovali značný determinismus mezi subkulturní a třídní příslušností či homogenizaci subkulturního prostředí, které bývá naopak rozrůzněné, hierarchické a geograficky neohrazené. V neposlední řadě byly práce CCCS kritizovány za přílišné zacílení na vnější atributy, a nikoliv na reálné dění a jednání aktérů.¹¹ Druhá polovina osmdesátých let a devadesátá léta pak přinesla nové přístupy navazující na birminghamskou školu, ale vzdalující se původnímu marxistickému rámci. Například Ted Polhemus přišel s metaforou „supermarketu stylů“, která měla naznačovat, jak jsou subkulturní prvky pohlcovány a komodifikovány masovou produkcí kulturního průmyslu a že je dnes možné mezi nimi až konzumentským způsobem vybírat. Narušil tak šířeji sdílenou představu o svébytnosti subkulturního způsobu života.¹² Proměny žánrů a vkusu, prolínání kulturních odkazů a výpůjček je možné také sledovat ve fanzinové tvorbě. Kritik přístupů CCCS David Muggleton k tomu doplnil, že v postmoderním kontextu stojí proti sobě řada „post-subkultur“, které si navzájem konkurují, ale zároveň již nevyžadují silnou identifikaci jednotlivců se subkulturním kolektivem.¹³ Andy Bennett pak pro alternativní prostředí pozdní modernity používal pojem neokmen, vypůjčený od Michela Maffesoliho, a zdůraznil konstruovanost a fluidní charakter současného životního stylu mládeže. Hédonistický a nomádský způsob života alternativní taneční scény postavil do kontrastu s „klasickými“ subkulturami typu punk či skinheads, které bývaly spojené s pevnější identitou a stabilnějším životním stylem.¹⁴ George McKay pro změnu označil princip Do It Yourself, spojovaný často se subkulturami, za prázdnou schránku, kterou si může prakticky každý naplnit vlastním obsahem. Naboural tak exkluzivní (sebe)pojetí subkultur jako nositele stabilního souboru hodnotových imperativů. Upozornil, že dochází k posunu zájmu směrem k módním vlnám, typickým pro spotřební životní styl, což může ve výsledku vést k hédonismu a kultuře spotřeby.¹⁵ Pro post-subkulturní přístup je charakteristická fragmentarizace, rozpojení mezi příslušností ke stylu, hudebním vkusem a sociální pozicí, časté retro-stylové návraty, spíše volná identifikace se subkulturními skupinami,

¹⁰ HEBDIGE 1979, s. 121.

¹¹ BENNETT – KAHN-HARRIS 2004.

¹² POLHEMUS 1994, resp. POLHEMUS 1997.

¹³ K tomu více: MUGGLETON 2000; BENNETT – KAHN-HARRIS 2004.

¹⁴ BENNETT 1999.

¹⁵ MCKAY 1998, s. 2–43.

narůstající generační rozdíly apod. Celkově šlo o kritiku příliš statického pojmání subkultur a o posun k dynamizaci a pluralizaci interpretace.¹⁶

Od devadesátých let probíhalo přehodnocování idealizovaného obrazu subkultur jako autentického, nehierarchického, tedy rovnostářského prostředí. Sarah Thornton v návaznosti na sociologa Pierra Bourdieua přišla s vlivným konceptem subkulturního kapitálu a ukázala, že společenské hierarchie fungují v alternativním prostředí podobně jako ve většinové společnosti. Subkulturní kapitál spoluurčuje pozice jednotlivých aktérů v rámci scén. Jednotlivec ho získává prostřednictvím vlastnictví významných materiálních artefaktů (oblečení, hudební sbírky, literatura), prostřednictvím specifických dovedností (informace o nejnovějších trendech a novinkách na scéně, vhodné/nevhodné chování apod.).¹⁷ Význam těchto atributů se projevuje i v reflexi světa fanzinů. Tento směr uvažování podnětně rozvinuli Ondřej Císař a Martin Koubek, kteří na příkladu brněnské hardcorové scény ukázali rozdíly v rámci scény podle povahy identifikace s ní. Upozornili na to, že v rámci jednoho prostředí se mohou pohybovat lidé, kteří se ostře vymezují vůči konzumnímu způsobu života, ale zároveň i ti, kteří většinu času běžný konzumní život žijí. Někteří z nich mají tendence udržovat „čistotu“ subkulturního prostředí, jiní chtějí toto prostředí více otevírat pro širší vrstvy společnosti atd.¹⁸ Argumenty autorů o různých pozicích v rámci vztahu „scény“ a mainstreamu považujeme za velice inspirativní i pro náš výzkum.

Po roce 2000 se debaty rozrůznily do několika pozic; začal se opět objevovat pojem scény¹⁹ či nový způsob pojmenování subkulturních sítí jako milieu.²⁰ Někteří autoři se také vraceli k pojmu subkultura. Paul Hodgkinson v práci věnované komunitě gotiků tvrdí, že je nutné odlišit ta prostředí, kde jsou vztahy volnější a nezávaznější, od prostředí, kde jde o klasickou stabilnější subkulturní identifikaci.²¹ To částečně uznával i David Hesmondhalgh, upozornil ale, že rozvolnění vztahu mezi hudebním vkusem a kulturami mládeže v posledních letech omezilo analytický potenciál konceptu subkultury.²² Širší diskuzi vyvolal pojem scény, který je běžně používán i samotnými aktéry. Badatelé tento pojem spojovali jak se sdíleným životním stylem a hodnotami, tak s určitou prostorovou svázaností (kluby, prodejny). Proto mohou mít scény i další žánrové, místní nebo aktivistické sub-scény.²³ V posledních letech se k tématu alternativních komunit přiblížilo i bádání v rámci

¹⁶ MUGGLETON – WEINZIERL 2003.

¹⁷ THORNTON 1995.

¹⁸ CÍSAŘ – KOUBEK 2012.

¹⁹ KAHN-HARRIS 2007.

²⁰ WEBB 2010.

²¹ HODKINSON 2002.

²² HESMONDHALGH 2005.

²³ DANIEL, Ondřej. Kultura svépomocí. In DANIEL a kol. 2016, s. 25–26.

mediálních studií. Henry Jenkins svou teorií participativní kultury ukázal, že fanoušci, kteří společně tvoří různé typy aktivit, nejsou jen pasivními konzumenty mediálního obsahu, ale že tvoří vlastní autentický obsah, což jim dává možnost identifikovat se s kolektivem.²⁴

Výsledkem těchto diskuzí je situace, v níž už nejde o to, který akademický koncept bude vhodnější pro popis té které alternativní komunity. Podstatnější se jeví nové otázky, jež je možné klást při zkoumání současných subkultur a scén. Tyto dva posledně jmenované pojmy jsou navíc stále velmi přítomné jak v běžném mediálním diskurzu, tak ve vnitřní komunikaci různých alternativních společenství. Především pojem scény se nám jeví jako vhodný heuristický nástroj, se kterým je možné pracovat akademicky a používají jej také aktéři. I v této knize nám umožní obsáhnout jak poměrně odlišná prostředí, tak i prostorovou dimenzi tvorby a distribuce fanzinů.

Výzkum subkultur v československém prostoru

K výraznému nárůstu vědeckých výstupů k problematice subkultur u nás došlo až v posledních dvou desetiletích. Jde o tematicky a metodologicky široké spektrum přístupů, od dějin opozičních aktivit před rokem 1989 až po vzpomínky a publikace z prostředí subkultur, mapování lokálních (většinou rockových) scén, ale i o systematictější práce akademického charakteru. V rámci této bohaté produkce se však fanziny objevují spíše sekundárně a výzkumů zaměřených analyticky přímo na jejich produkci a distribuci je pořád velmi málo.

Před rokem 1989 představovaly různé nonkonformní projevy kultury mládeže především předmět sociálně-psychologického, pedagogického a bezpečnostního výzkumu, který se zaměřoval hlavně na společenské deviace a „protispolečenskou“ činnost mládeže.²⁵ Po roce 1989 vcelku přirozeně narostl zájem o zkoumání opozičních hnutí a aktivit před rokem 1989. Výzkum disentu a různých nezávislých iniciativ byl mimo jiné již cílem Ústavu pro soudobé dějiny ČSAV (později AV ČR). Dalším významným impulzem bylo sbírání, uchovávání a zpřístupňování dědictví disentu a exilu.²⁶ Vznikla knihovna samizdatové a exilové literatury Libri prohibiti, v jejíchž sbírkách se nachází také mnoho materiálů k subkulturám (periodické a neperiodické publikace, archiválie, nahrávky). Z hlediska přesahu k veřejnosti byla už v roce 1992 v Praze za účasti několika institucí uspořádána velká *Výstava nezávislé literatury v samizdatu a exilu v letech 1948–1989 V. Z. D. O. R.*, s bohatým

²⁴ JENKINS – ITO – BOYD 2016, s. 13.

²⁵ DYONIZIAK 1968.

²⁶ K tomu: KŮŽELOVÁ – MICHELA – STÝBLOVÁ 2018.

doprovodným programem.²⁷ V roce 1993 byly zase na výstavě fotografií Štěpána Stejskala prezentovány fotografie ze života punkerů před rokem 1989.²⁸ Výstavy věnované těmto tématům jsou populární dodnes, jmenovat je možné i dlouholetý projekt iniciovaný a organizovaný Vladimírem 518 pod názvem *Kmeny*. V jeho rámci vznikly tři komerčně úspěšné publikace a následně i pásmo dokumentárních filmů nebo výstava v brněnské Moravské galerii.²⁹ Z hlediska našeho tématu byly velice důležité i výstavy věnované alternativní kultuře, včetně výstavy fanzinů v pražském Popmuseu.³⁰ Zásadní byly také dokumentární seriály jako *Bigbít*, natočený v letech 1995–2000, třináctidílný seriál *Samizdat* z roku 2003 či rozsáhlá série dokumentů *Fenoméni Underground*, vysílaná v roce 2014.³¹

Záhy po pádu socialistické diktatury se na trhu objevily publikace o hudebních alternativách, na kterých se autorsky podíleli hlavně pamětníci a novináři.³² Tyto publikace, spolu s produkcí mapující lokální scény a znovuvydávanými samizdatovými texty a nahrávkami, představují jedinečný zdroj informací o tehdejšímu dění. Jejich počet stále roste, přičemž jde především o regionálně nebo žánrově zaměřené knihy.³³ Často šlo i o svépomocně vydávané dějiny subkulturních prostředí psané „zevnitř“. Dobrým příkladem je průkopnická kniha Filipa Fuchse o punku v ČSSR.³⁴ V akademickém prostředí se však mimo výzkum disentu a exilu objevovaly studie těchto témat jen výjimečně, část předlistopadové subkulturní produkce zachytila ve své práci věnované samizdatu Johanna Posset.³⁵

Postupná změna přišla až na začátku nového století. V rámci Ústavu pro soudobé dějiny se pod vedením Miroslava Vaňka etablovala skupina zaměřená na orální historii, která se mimo jiné věnovala i alternativnímu a subkulturnímu prostředí. Miroslav Vaněk přišel i s vlastním konceptem „ostrůvků svobody“, které měly představovat svobodný a autentický prostor pro realizaci mládeže v pozdně

²⁷ HAMANOVÁ – JANIŠOVÁ 1992.

²⁸ Výstava. In *Hluboká orba*, 1993, č. 1, s. 14–15. K jeho aktivitám a fotografiím srov. *Punk v obrazech. Subkulturní čes. scéna 1983–2007 objektivem Štěpána Stejskala*. Praha: Věva Records, 2017, 203 s.

²⁹ VLADIMÍR 518 – VESELÝ – SOUČEK 2011; VLADIMÍR 518 a kol. 2013; VLADIMÍR 518 a kol. 2016.

³⁰ <http://www.popmuseum.cz/> (1. 5. 2021).

³¹ K tomu srov. <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/>; <https://www.csfd.cz/film/252232-samizdat/komentare/>; <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10419676635-fenomen-underground/> (1. 5. 2021).

³² Např. OPEKAR – VLČEK a kol. 1989; KONRÁD – LINDAUR 1990; SVÍTIVÝ 1991; HLAVSA – PELC 1992; SRP 1994.

³³ K tomu MICHELA – ŠIMA 2020a, s. 676; OPEKAR 2020.

³⁴ FUCHS 2002.

³⁵ POSSET 1993.

normalizačním režimu.³⁶ Významným dílem mapujícím alternativní kulturu před rokem 1989 je práce kolektivu autorů pod vedením sociologa Josefa Alana, který vyzdvihl hodnoty vzdoru, nonkonformity, inovací a experimentu jako motory odklonu od vládnoucích kulturních proudů. Alternativu definoval jako specifickou variantu západní kontrakultury. Avšak zatímco na Západě došlo k jejímu společenskému absorbování, na Východě byla nedemokratickým státem potírána a propojila se s disentem.³⁷

Vznik Ústavu paměti národa v roce 2003 a Ústavu pro studium totalitních režimů v roce 2008 vytvořily nové podmínky pro studium do té doby jen částečně přístupných pramenů bezpečnostního aparátu bývalé ČSSR. Před rokem 1989 představovaly různé nonkonformní aktivity mládeže významnou agendu bezpečnostních složek a Státní bezpečnost si vedla rozsáhlou dokumentací o tzv. závadové mládeži.³⁸ Po otevření možností studia těchto materiálů vzniklo několik publikací, které popisují fungování bezpečnostních orgánů a státní politiku vůči těmto tzv. závadovým skupinám. Většinou jde o klasické historicko-archivní práce publikující dokumenty, popisující činnost represivních složek a reakce příslušníků těchto komunit. Zásadní poznatky i pro náš výzkum přinesla např. práce Františka Stárka a Ladislava Kudrny *Kapela: Pozadí operace, která stvořila Chartu 77*.³⁹ Zvýšený zájem o tato témata se odrazil v produkci posledních let, kdy výrazně narostl počet vědeckých publikací a objevila se zásadní díla nejen k problematice literárního samizdatu, undergroundu a nové vlny či Jazzové sekce, ale i k prostředí folkové a gospelové hudby, progresivnímu rocku, radikálně ekologickým hnutím nebo ke swingové kultuře.⁴⁰

Zájem o současné subkultury se od devadesátých let projevil i v prostředí české politologie, především ve spojení s tzv. bezpečnostními studiemi etablovanými v Brně. Výstupy týkající se subkultur z tohoto prostředí jsou rámované konceptem pravicového, resp. levicového extremismu. První politologickou prací na toto téma je kolektivní monografie *Politický extremismus a radikalismus v České republice*, ve které Michal Mazel pracoval i s fanziny.⁴¹ Nejvýznamnější monografií však je obsáhlá kniha Miroslava Mareše *Pravicový extremismus a radikalismus v České republice*, která přibližuje historické kořeny a nedávné dějiny organizovaných radikálně pravicových seskupení. Autor jako jeden z prvních u nás

³⁶ V rámci diskutované problematiky srov. např. VANĚK a kol. 2002; VANĚK 2010. Tematické číslo: Alternativy pop music v Československu v období „normalizace“. In *Soudobé dějiny*, 2011, roč. 18, č. 3; BLAŽEK – LAUBE – POSPÍŠIL 2003.

³⁷ K tomu: JONSSONOVÁ 2019, s. 12–21.

³⁸ K tomu TOMEK 2007; TOMEK 2016.

³⁹ STÁREK – KUDRNA 2017.

⁴⁰ Pro detailní přehled literatury viz MICHELA – ŠIMA 2020a, s. 678.

⁴¹ FIALA a kol. 1998.

čerpá i ze svépomocně vydávaných tiskovin.⁴² Přestože v tomto prostředí vznikly průkopnické práce, které se poprvé systematicky věnovaly porevolučním subkulturám u nás, jsou také kritizovány, protože zužují svůj zájem především na výzkum politického extremismu a bezpečnostních rizik spojených se subkulturním prostředím, čímž omezují porozumění subkulturám jako svébytnému společenskému a kulturnímu jevu.⁴³ V nedávné minulosti se tak objevily politologické práce, které se snaží tento rámec překonat a nabídnout i komplexnější pohled na politizaci hudebních subkultur.⁴⁴

Poslední velkou skupinu akademických publikací bychom již mohli zařadit do rámce subkulturních studií, jak je známe z angloamerického prostředí. Základní prací jsou již citované přehledové publikace Josefa Smolíka, jakož i kolektivní monografie sestavená Martou Kolářovou *Revolta stylem. Hudební subkultury mládeže v České republice*, která shrnuje výsledky terénních výzkumů čtyř subkulturních prostředí (punk, skinheads, techno, hip hop) a nabízí jejich základní komparaci. Tyto práce explicitně odkazují na britskou tradici kulturních studií a přinášejí první analyticky podložené sondy do jednotlivých subkultur v postsocialistickém kontextu.⁴⁵ Ekonomickým a politickým rozměrům svépomocné kultury v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu se věnuje kniha *Kultura svépomocí: ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*.⁴⁶ Kromě toho vzniklo také mnoho dílčích studií o hardcorové, metalové a gotické scéně, problematice skinheads, hip hopu a graffiti, techno-ravové scéně, fotbalovém fanouškovství, squattingu, genderové problematice v rámci subkultur atd.⁴⁷ Existuje již poměrně velké množství vysokoškolských kvalifikačních prací, které se věnují nejen subkulturám a různým scénám, ale i speciálně fanzinům. Jednou z platforem, která tyto aktivity v posledních deseti letech systematicky propojuje, jsou akce Centra pro studium populární kultury, na nichž se podílejí i autoři této knihy.⁴⁸

⁴² MAREŠ 2003.

⁴³ KUŘÍK – SLAČÁLEK – CHARVÁT 2018, s. 786–788; NOCIAR 2015.

⁴⁴ CÍSAŘ – KOUBEK 2012; KUŘÍK – SLAČÁLEK – CHARVÁT 2018, s. 781–803; CHARVÁT – KUŘÍK a kol. 2018.

⁴⁵ SMOLÍK 2017; KOLÁŘOVÁ – ORAVCOVÁ 2011.

⁴⁶ DANIEL, Ondřej. *Kultura svépomocí*. In DANIEL a kol. 2016, s. 13–31.

⁴⁷ K tomu viz podrobněji MICHELA – ŠIMA 2020a.

⁴⁸ Z těchto konferencí vznikly publikace DANIEL – KAVKA – MACHEK a kol. 2013; DANIEL – MACHEK – KAVKA 2016. Tematická čísla časopisů: *Mediální studia* (2/2015), *Urban People* (2/2017) a *Český lid* (1/2019). Resp. pro naše úvahy důležitá práce: DANIEL 2016.

Bádání o fanzinech

Obrovský boom zinů v osmdesátých letech především v britském a americkém prostředí vyvolal potřebu reflexe tohoto fenoménu nejprve v zinsterském prostředí. Významným impulzem na začátku osmdesátých let byl vznik prvního „metazinu“ *Factsheet Five* v Kalifornii, ve kterém Mike Gunderloy zaznamenával a recenzoval stovky tehdy vznikajících zinů, které se mu podařilo získat. Z něj vyšly později tři knihy, které obsahovaly jeho osobní reflexi vydávání zinů, ale také ukázky z nich, které se objevily na stránkách *Factsheet Five*.⁴⁹ Zde se podařilo propojit recenze jiných zinů s nadšením pro mapování této produkce tak úspěšně, že kolem roku 1990 vycházel časopis jednou za dva měsíce v počtech až deset tisíc kusů, přičemž nemalá část nákladu šla výměnou za zaslané výtisky zinů. Podobný přístup zvolil Stephan Perkins, který vydal v roce 1992 přehledovou bibliografii a několik kratších textů uvádějících ziny do historického kontextu.⁵⁰ V devadesátých letech se ziny jako badatelské téma objevily na stránkách akademických časopisů⁵¹ a po roce 1995 jsou již předmětem soustředěného vědeckého zájmu.⁵²

V roce 1997 vyšla dosud nejobsáhlejší monografie založená na rozsáhlé heuristice i osobní zkušenosti Stephena Duncomba s americkou zinovou kulturou osmdesátých a devadesátých let. Pro Duncomba, který působí v oboru mediálních a kulturních studií a hlásí se k americké kulturní levici, představovaly tyto tiskoviny i lidé kolem nich skutečnou kulturu undergroundu. Reprezentují podle něj „pestré hlasy podzemního světa, pevně hájící svou identitu ve štěrbinách kapitalismu a ve stínech masových médií“.⁵³ Ziny byly pro něj setkáním s autentickým odporem ke kapitalistické a konzumní Americe reaganovské éry a jejich autoři, kteří jsou většinou na okraji společnosti, izolovaní politicky i společensky, vyjadřují svou revoltu prostřednictvím své osobní výpovědi, svého vlastního příběhu, a tím se snaží získat pozornost a navazovat sociální kontakty. Komunity, které vznikají kolem zinů, jsou podle Duncomba plné moderních bohémů (*virtual bohemia*), kteří hledají alternativu ke společenskému mainstreamu. Nabourávají moderní kapitalistické pojetí práce, zisku a konzumu. V důsledku však Duncombe nevidí v kultuře zinů skutečnou politickou změnu. Vytváří sice kontrahegemonickou

⁴⁹ GUNDERLOY 1988; GUNDERLOY – JANICE 1992; FRIEDMAN 1997.

⁵⁰ PERKINS 1992.

⁵¹ Z prvních prací například ROMENESKO 1993; FENSTER 1993; FORMAN 1995. K fotbalovým fanzinům pak srov. JARY – HORNE – BUCKE 2008. Pravděpodobně nejucelnější přehled akademické produkce o zinech připravili pracovníci berlínského Archiv der Jugendkulturen, a stále ho doplňují: <https://blogderjugendkulturen.wordpress.com/tag/zine-literatur/> (1. 5. 2021).

⁵² Viz např. ROWE 1997.

⁵³ DUNCOMBE 2008, s. 8.

kulturu (tzn. opoziční vůči převládající kultuře) v Gramscioho smyslu, ale neposkytuje cíl, obsah a prostředky ke skutečné společenské a politické změně. Duncombe tak na jedné straně oceňuje subverzivní potenciál zinů, na druhé straně je však vidí pouze jako předpoklad změny systému ve sféře kultury, která musí mít nakonec politickou organizaci a akci. Subkulturní pozice tedy chápe jako revoltu vůči pozdně kapitalistickému systému, která je ale současně sama o sobě neúčinná, protože se obrací do pouhé negace a buduje si své vlastní uzavřené světy zdánlivě na systému nezávislé. Kulturnímu a politickému mainstreamu se přitom daří roztržité a krátkodobé aktivity subkultur a zinsterů buď ignorovat, nebo začlenit do estetiky a formy korporacemi produkováné masové kultury.

Přestože konstatuje neobyčejnou pestrost zinů a pokouší se i o jejich typologii, Duncombe překvapivě příliš nereflektuje jejich zakořenění v různých subkulturách či scénách. Může to souviset s velkým rozšířením tzv. perzinů (*personal zine*) v USA, které akcentují osobní výpověď. Vydávání těchto tiskovin přitom Duncombe chápe spíše jako individuální antisystémový akt revolty z okraje společnosti. Zinsteri jsou v jeho výkladu „lúžři“, dobrovolně se pohybující na okraji společnosti, kteří svou revoltu vyjadřují prostřednictvím osobní výpovědi.

V oblasti bádání o zinech jsou silně zastoupenou perspektivou mediální studia, v jejichž rámci se alternativním médiím systematicky a teoreticky věnoval Chris Atton. Specifikum alternativních médií je podle něj v tom, že prostřednictvím radikálního způsobu komunikace transformují společenské vztahy, stejně jako mění samotná média. Attonův model pak stojí na odlišení prvků týkajících se produktu a procesu. Jeho typologie obsahuje tři prvky popisující produkt – obsah, forma, reprografické inovace – a dva popisující proces – transformování společenských vztahů a rolí, transformace komunikačního procesu. V kontextu dějin žurnalistiky Atton interpretuje vznik zinů jako výraz krize moderních masmédií, která nedávají dostatečný prostor pro inovace a osobní výpovědi.⁵⁴

Do terminologické diskuze Atton vstoupil poměrně jasným oddělením zinů od fanzinů. Zatímco fanziny zaměřují svou pozornost na určitý objekt zájmu, ziny se oproti tomu podle něj obracejí na jednotlivce, osobní vyjádření, dialog a utváření společenskosti (*sociality*).⁵⁵ Ziny tak podle něj v principu stojí na osobní výpovědi a z této pozice navazují vztahy s okolím. Psaní zinu je podle něj něco jako psaní dopisů, tedy pokus navázat komunikaci. Vystavením vlastního života prezentuje zinster vlastní identitu a zve ostatní k dialogu o ní.⁵⁶ Co se týká fanzinů, vymezil se Atton ve svých pozdějších pracích proti jejich subkulturnímu chápání a kritizoval Hebdigeovu tezi o homologickém charakteru fanzinů, tedy jednoznačném souladu

⁵⁴ ATTON 2002, s. 27.

⁵⁵ ATTON 2002, s. 55.

⁵⁶ ATTON 2002, s. 67.

mezi hodnotami, které subkultura zastává, a stylotvornými prvky.⁵⁷ Podle něj se tento přístup příliš zaměřuje pouze na punkové fanziny, přitom existuje celá řada jiných, i hudebních fanzinů, které tomuto popisu neodpovídají. Upozorňuje také, že fanziny byly dominantně sférou mladých bílých středostavovských mužů a nevyšly z dělnické třídy. Jejich kritický potenciál vidí spíše v utváření „ideologických hudebních komunit“, které se snaží vydobýt si vlastní prostor pro svůj objekt zájmu, který vidí jako marginalizovaný nebo překroucený mainstreamem. Svou kritiku rozvinul do teze, že fanziny představují specifické žánrové kultury, které nejsou primárně opoziční, ale spoluvytvářejí kritický diskurz o populární hudbě.⁵⁸

Podobný argument rozvíjí literární vědkyně Sheila Liming, když tvrdí, že ziny sice prezentují revoltu a podporují marginální pozice ve společnosti, ale patří plně světu střední třídy.⁵⁹ V duchu sociologie kultury Pierra Bourdieua říká, že zinsteři jsou blízko dělnické třídě pouze tím, že se stejně jako ona cítí vylučovaní, ale pouze ve svých literárních, hudebních a estetických sférách. Kulturní kánon a hodnotový svět střední třídy přitom narušují estetickým chaosem a vůbec zpochybněním pojmu hodnoty – ať již finanční, nebo kulturní. V tomto smyslu je můžeme považovat za pokus neúčastnit se středostavovského světa s jeho pravidly a omezeními.

Fanziny sehrály významnou roli také ve vývoji tzv. třetí vlny feministického hnutí. Po první vlně boje za uznání ženských práv v právní rovině a druhé vlně, která prosazovala rovnoprávnost v oblasti práce a kariéry, se začátkem devadesátých let objevily tendence, jež představovaly radikálnější kritiku v oblastech jako násilí na ženách, reprodukční práva a genderové stereotypy v médiích. Významným impulzem třetí vlny bylo punkové hnutí Riot Grrrls, které spojilo kritiku genderové nerovnosti s širší kritikou konzumního způsobu života a kapitalistických výrobních vztahů. Svépomocná DIY produkce tak tady hrála zásadní roli a feministické fanziny byly klíčovým výrazem této revolty.

Feministickými ziny se od devadesátých let zabývala řada autorek, které přinesly jak dílčí analytické pohledy na konkrétní ziny, tak teoreticky zpracované koncepty role zinů v širším společenském kontextu. Michelle Comstock např. tvrdí, že způsob vytváření a distribuování zinů zpochybňuje tradiční pojetí autorství a představuje postfeministickou reakci na společenskou proměnu osmdesátých let.⁶⁰ Oproti tomu se Red Chidgey snažila obhájit ziny, resp. perziny jako cenný historický pramen o životopisných příbězích, podobně jako jsou takto využívány různé ego dokumenty a orální historie.⁶¹

⁵⁷ ATTON 2015, s. 427–444.

⁵⁸ ATTON 2010.

⁵⁹ LIMING 2010.

⁶⁰ COMSTOCK 2001.

⁶¹ CHIDGEY 2006.