

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Nikola Meierová

**Politizace klubových kultur –**  
etnografie jednoho klubu

**Politicization of club cultures –**  
an ethnography of a club

Bakalářská práce

**Vedoucí práce: Mgr. Martin Heřmanský, Ph.D.**

**Obor: Studium humanitní vzdělanosti**

**Praha 2023**

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Podpis

### **Abstrakt:**

Tato bakalářská práce pojednává o hudebních světech elektronické taneční hudby. Výzkum probíhal přibližně od prosince 2021 do června 2023. Tématem tohoto etnografického výzkumu je potenciál politizace klubu jako alternativního prostoru – místa setkávání vícero různých subkultur a podob subkulturního kapitálu a také místa, na kterém probíhá specifické ustanovování autenticit a jejich prolínání. Pomocí vybraných teoretických a konceptuálních východisek jsem problematizovala proces (de)politizace klubových subkultur v kontextu prostředí. Zjišťovala jsem, jak se pojí autentizace či mainstreamizace klubové kultury s její (de)politizací, jak a proč dochází v závislosti na prostoru k (de)politizaci subkulturní hudební scény a jak se liší jednotlivé úrovně (de)politizace subkultur na základě prostorového aspektu. Soustředím se na existenci autonomního prostoru mimo tradiční rámce freeparty a jeho podobu i rysy v kontextu městského prostředí jednoho vybraného pražského klubu. (Ne)zúčastněná pozorování, polo-strukturované a nestrukturované rozhovory s rozdílnými aktéry představovaly hlavní metody konstrukce dat v empirické části práce. Dalším zdrojem dat byla i doplňková analýza mediální reprezentace podniku v podobě jeho sebe-prezence na sociálních médiích. Zaměřila jsem se v souvislosti s dobou covidovou a také s reakcí na ruskou invazi Ukrajiny na způsoby interakcí podniku se sledujícími ve virtuálním prostoru.

**Klíčová slova:** *politizace, elektronická taneční hudba, klubové kultury, autenticita, subkulturní kapitál, identity*

### **Abstract:**

This bachelor thesis examines the musical universe of electronic dance music. The study was conducted from approximately December 2021 to June 2023. The issue of this ethnographic research is to investigate the possibility of politicizing the club as an alternative space – a meeting point of several different subcultures and forms of subcultural capital, as well as the place where specific authenticities are established and mutually intermingled. Using the selected theoretical and conceptual starting regulations, I've problematized the process of (de)politicization of the club subcultures in the context of the environment. I've retraced how authentication or mainstreaming of the club culture is related to its (de)politicization; how and why (de)politicization of the subcultural music scene occurs and how it depends on space; how certain levels of subcultures (de)politicization differ depending on the spatial aspect. I focus my attention on the existence of autonomous space outside the traditional free-parties settings as well as the autonomous space format and characteristics in the context of urban environment of a selected Prague club. The main methods of obtaining data in the empirical part of the work were (non)participant observations, semi-structured and unstructured interviews with various actors. Another source of data obtaining was an additional analysis of the company's media presentation in the context of its presence in social networks. Taking into consideration communication restrictions due to COVID-19 pandemic, as well as the global response to Russia's invasion of Ukraine, I've monitored the means of the club interaction with its followers in virtual space.

**Key words:** *politization, electronic dance music, club cultures, authenticity, subcultural capital, identity*

## Obsah

1. ÚVOD.....	7
2. TEORETICKO-METODOLOGICKÝ RÁMEC.....	9
2.1 Teoretické a konceptuální zakotvení.....	9
2.2.1. Proměny konceptualizace subkultur.....	9
2.2.2. Subkultura, scéna, klubová kultura a autonomní zóna.....	11
2.2.3. Identita a subkulturní kapitál.....	15
2.2.4. (Ne)autenticity: mainstreamy a undergroundy.....	17
2.2.5. Vzdor a role ideologií.....	20
2.2.6. Politizace subkultur.....	21
2.3. Metodologie výzkumu.....	23
2.3.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky.....	23
2.3.2. Výběr terénu.....	24
2.3.3. Konstrukce vzorku.....	25
2.3.4. Metody a analytické postupy.....	27
2.3.5. Positioning.....	29
2.3.6. Reflexe a zajištění kvality výzkumu.....	31
2.4. Etické aspekty výzkumu.....	32
3. HUDEBNÍ SCÉNA ELEKTRONICKÉ TANEČNÍ HUDBY– historicko-etnografický exkurz.....	35
3.1. Elektronická taneční hudba.....	35
3.2. Materiální aspekt vzniku klubových kultur.....	35
3.2.1. Desky a další hudební média.....	36
3.2.2. Nové prostory.....	39
3.2.3. Noví aktéři.....	40
3.2.4. Tanec a taneční parket.....	43
3.3. Charakteristika subkultur v post-socialistickém Česku.....	44
3.4. Prostor freeparty, klubu a festivalu.....	45
3.4.1. Tekno a free spirit.....	46
3.4.2. Klubové kultury a kult DJe.....	48
3.4.3. Festivaly.....	48
4. EMPIRICKÁ ČÁST.....	49
4.1. Charakteristika a analýza prostoru.....	49
Přízemí.....	50
Sklep.....	51
Tanec a taneční parket.....	53
4.2. Popis aktérů.....	55
5. ROVINY PROCESU (DE)POLITIZACE SUBKULTUR.....	57
5.1. (De)politizace subkulturním stylem a jeho čtením na příkladu freetekna a techna.....	57
Freetekno, tělesnost a otázka maskáčů.....	58
Techno, sexualita a safe-space.....	63
Mainstreamizace stylu.....	65
5.2. (De)politizace represivní mocí.....	67
Morální panika ve virtuální dimenzi.....	68
(De)politizace mocí mediálního zobrazení.....	76
5.3. (De)politizace každodenního života.....	80
Každodennost jako strategie sociální změny.....	81
Psychedelie jako alternativa.....	83
5.4. (De)politizace světa subkulturních scén a jejich vnitřní dynamiky.....	86

Sociální média, subkulturní kapitál a (ne)autenticity.....	86
Intersekcionalita nerovností genderu, etnicity a věku.....	92
5.5. (De)politizace organizovanou aktivitou.....	96
Dočasná autonomní zóna v době pandemie.....	98
5. Shrnutí.....	102
6. ZÁVĚR.....	107
Slovníček emických pojmů:.....	109
BIBLIOGRAFIE.....	111

# 1. ÚVOD

V současnosti jsou pro post-subkulturní akademické diskurzy charakteristické depolitizující tendence výkladu subkulturních scén, korespondující s jejich post-materiální perspektivou. Výzkumy subkultur a jejich hudebních světů se pod prisma post-modernistických vlivů zaměřují přednostně na aspekty každodennosti a životního stylu, ovlivněných širšími sociálními, ekonomickými a politickými kontexty globalizovaného světa. Jak ukázala pandemická situace COVIDU-19 a ruská invaze na Ukrajinu, mají tyto kontexty dalekosáhlé následky, které vstupují do sociálního, ekonomického, zdravotnického, finančního, politického a kulturního sektoru v různých podobách a s různou intenzitou. V takto vyostřených situacích subkultury nabývají velmi specifických rysů a mají tendence k mobilizaci svého politizačního potenciálu. Nicméně potenciál (de)politizace lze nalézt i v situacích relativní stability, například na úrovni osobních interakcí a performovaných identit, či například v souvislosti s mainstreamizací a komodifikací stylu.

Výzkum byl zasazen do prostředí jednoho pražského klubu s undergroundovou pověstí a DIT étosem, terén představuje nejen samotný prostor klubu, ale i jeho virtuální rozměr na sociálních médiích. Potenciál politizace subkultur představoval výzkumný problém. Mým cílem bylo nahlédnutí do biorytmu vybraného terénu a interpretace v něm ukotvených dimenzí procesu (de)politizace. Zaměřila jsem se na potenciál politizace klubu jako alternativního prostoru, místa setkávání vícero různých subkultur a podob subkulturního kapitálu a také místa, na kterém probíhá odlišné ustanovování autenticit a jejich vzájemné prolínání. Zjišťovala jsem, jak se pojí autentizace či mainstreamizace klubové kultury s její (de)politizací, jak a proč dochází k (de)politizaci subkulturní hudební scény a jak se liší jednotlivé úrovně (de)politizace subkultur na základě prostorového aspektu.

Náplní této bakalářské práce je sociálně antropologická analýza a interpretace fenoménu (de)politizace ze synchronní perspektivy. Ve své argumentaci vycházím z literární rešerše odborné literatury a z vlastního terénního výzkumu. Technika konstrukce dat v empirické části výzkumu je kombinací zúčastněného a nezúčastněného pozorování; polostrukturovaných či nestrukturovaných rozhovorů a doplňkové analýzy mediálního obsahu.

Teoreticko-metodologická sekce textu obsahuje seznámení s výchozími teoretickými rámci a koncepty, zhrnutý nástin aktuálního stavu bádání v oblasti studia subkultur a představení zvolených metodologických a analytických postupů. Následuje empirická část

práce, která se skládá z dvou úseků: historicko-etnografického exkurzu a analyticko-interpretací části. Historicko-etnografický exkurz vymezuje hudební světy jako odrazy (materiálních) hodnot, přítomných ve společnosti. V následující části je pak výše nastíněná situace podrobena teoretickému rozboru a sociálně antropologickému výkladu. Tento úsek textu identifikuje a popisuje jednotlivé roviny (de)politizace a jejich podoby z etického i emického hlediska v souvislosti s kontexty a situovaností vybrané subkulturní scény.



## 2. TEORETICKO-METODOLOGICKÝ RÁMEC

### 2.1 Teoretické a konceptuální zakotvení

#### 2.2.1. Proměny konceptualizace subkultur

Dříve, než provedu vlastní definici pojmu subkultura, je potřeba krátce reflektovat historii tohoto konceptu v akademické sféře. Neustálé kolísání mezi příliš politizujícím a apolitickým výkladem subkultur je velmi typické pro celou akademickou tradici subkulturních studií, která se klonila v průběhu svého vývoje k řadě různých a často protichůdných sociálně-vědních paradigmat. Subkultura se již ve 20. letech minulého století stala předmětem systematického vědeckého zájmu Chicagské školy. Tato akademická tradice byla charakteristická svým funkcionalistickým modelem společnosti a pojetím subkultury jako deviace od normativního chování většinové společnosti.<sup>1</sup> V důsledku přílišného důrazu na strukturální faktory a desintegraci však nebrala v potaz další klíčové aspekty této problematiky.<sup>2</sup>

V 60. letech s paradigmatickou změnou na studium subkultur navázalo birminghamské Centrum současných kulturních studií, neboli CCCS<sup>3</sup>, zdůrazňující roli širších strukturálních podmínek a politických, ekonomických a sociokulturních kontextů doby, ve kterých jednání aktérů ukotvovalo. Obecně lze říci, že CCCS popisovalo kulturu (na příkladu teddy boyů, skinheadů, punků a modů) jako sféru konfliktů mezi dominantní kulturní hegemonií většinové společnosti a vzdorující subkulturou, pokoušející se o kulturní autonomii. Pojetí subkultur v birminghamské tradici bylo příliš statické a nezohledňovalo všechny segmenty společnosti, opomíjelo například problematiku genderu a různých minorit.<sup>4</sup> Tyto aspekty zmiňovala i Sarah Thornton ve svém výzkumu klubových kultur.<sup>5</sup>

Vliv postmodernismu na subkulturní studia přinesl nové vymezení subkultur ve vztahu k aktérům i vůči jejich různým sociálním reprezentacím. S proměnou ve vědeckém diskurzu a novou perspektivou, kterou přinesla post-subkulturní studia, se existující pojetí subkultur setkala s kritikou. V čele post-subkulturní kritiky takového binárního výkladu stála

---

1 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 57-60.

2 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvíka, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 9.

3 Zkratka CCCS stojí pro Centrum pro současná kulturní studia (z anglického jazyka Centre for Contemporary Cultural Studies).

4 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 15-16, 21-22.

5 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 118-119.

například Sarah Thornton, Angela McRobbie a David Muggleton, kteří obecně problematizují „přepolitizování“ subkulturní otázky, homogenizaci skupin a apriorní předpoklad vzdoru. Reinterpretovaná subkulturní otázka popírá dichotomizaci vzdorující (post)subkultury a dominujícího mainstreamu i jednotu třídně ukotvených praktik. Zohledňuje tržní i ekonomické aspekty a identifikuje netypická prostředí s aktéry jako spoluvůrce subkultur<sup>6</sup>. Dochází však stále k obecnému přehlížení vyloučených etnických minorit a znevýhodněných skupin mládeže.<sup>7</sup>

Pro post-subkulturní studia jsou charakteristické metody etnografie a insiderského výzkumu, které mají potenciál zachytit diverzitu a pluralitu sociálních projevů. Nový akademický směr staví například na dílech Pierra Bourdieho, přičemž na problematiku subkultur aplikuje koncepty vkusu, distinkce a kulturního kapitálu. Opírá se i o teorii performativity identit Judith Butler; či teorii fluidity sociálních uskupení Michela Maffesoliho. Základem této perspektivy se tedy stává teorie fluidní (post)subkultury jako projevu vkusu a užívání souvisejících konceptů identity, hudby a spotřeby. Typickým terénem jsou různorodé taneční subkultury 90. let, které popisují např. David Muggleton a Rupert Weinzierl ve svém sborníku (2003) a Sarah Thornton (1996).<sup>8</sup> Mezi další přední autory post-subkulturních studií lze zařadit i Steva Redheada a Andyho Bennetta.<sup>9</sup>

Z této úvodní teoretické debaty<sup>10</sup> vyvozují, že pro úplnější obrázek a přesnější interpretaci skutečnosti je potřeba postupovat od detailů v individuálních interakcích směrem k jejich vztahování k širšímu celku. Do procesu politizace totiž nezasahují pouze subkulturní aktéři, ale i samotní badatelé a různé veřejné instituce. Proto bylo ve výzkumu klíčové propojení dynamiky osobních interakcí a jejich významů s širšími společenskými změnami v třídních a mocenských vztazích, či ideologiích. Hudba a subkulturní hudební scény byly ve výzkumu pojaty jako nositelé těchto významů a hodnot a jako aktivní činitele procesů (de)politizace. Zabývala jsem se rovněž i aktéry, kteří se pohybovali v subkulturním prostředí daného klubu, disponovali různou mírou subkulturního kapitálu a přiměřeným politizačním potenciálem. Zaměřila jsem se i na identitu a její ukotvení v sociálních

---

6 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 43.

7 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 30-31.

8 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 22-23, 38.

9 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 81-82.

10 Ve své práci jsem se zaměřila na zaznamenání a interpretaci konkrétních etnografických situací, nikoli na teoreticko-epistemologickou debatu. Nadále se pro potřeby svého výzkumu budu zabývat akademickými spory ohledně pojetí subkultur pouze okrajově a vždy v souvislosti s otázkou (de)politizace.

kontextech a kulturních rámcích, což mi umožnilo nahlédnout na partikulární hudební scénu jako na součást větší množiny širších (politických) souvislostí. Cílem práce bylo kvalitativní zachycení těchto souvislost. Zachovala jsem analytickou distinkci mezi empirickými sociálními skupinami, vymezenými aktéry dané subkultury; reprezentacemi těchto skupin (skrze rozhovory s vybranými jedinci a zúčastněná pozorování) i odhady jejich kulturních hodnot skrze kombinaci emického a etického hlediska.

## 2.2.2. Subkultura, scéna, klubová kultura a autonomní zóna

### Subkultura

Klubové kultury a subkultury jsou výchozí teoretické koncepty výzkumu, které jsem vysvětlila na základě monografie *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* od S. Thornton (1996). Klíčový pro mě byl pojem subkultura, jelikož na sebe váže další esenciální koncepty, jako jsou například subkulturní kapitál, identita, autenticita, underground, mainstream, apod... Zároveň se autoři, ze kterých jsem vycházela, etablojí pod společnou rubrikou post-subkulturních studií. Přestože spolu soupeří rozdílné koncepty (např. scéna, post-subkultura, neo-kmen, klubkultura, klubová kultura, atd.), je této akademické tradici vlastní velmi podobná optika jednotlivých pojetí (post)subkultur. Jednotlivé koncepty se tak navzájem nemusí vylučovat, naopak se dokonce částečně překrývají.<sup>11</sup> Všichni post-subkulturalisté rovněž operují se subkulturou jako jevem, který je mládeží vytvořen a zároveň mládež ovlivňuje.<sup>12</sup>

Sice připouštím pluralitu teoretických konceptů v rámci výzkumů (post)subkulturních uskupení, ale při definování subkultury jsem měla blíže k Birminghamské škole a její akademické tradici. „Subkultury“ pro mě ve výzkumu plnily funkci zastřešujícího pojmu, nahlížela jsem na ně z jejich kulturního i sociálního hlediska. Tento koncept jsem implementovala s ohledem na gender, rasu, etnicitu, či věk – tedy hierarchické a mocenské struktury rámuující společnost, do které je vybraná subkultura zasazena.<sup>13</sup> Zároveň pro mě tento koncept představoval analytickou deštníkovou kategorii, kterou jsem ve svém výzkumu využívala k obecnému vymezení aktérů a dění v terénu. Subkultury jsem definovala jako relativně koherentní systémy, představující svět pro sebe a vyvíjející strukturální a funkcionální zvláštnosti, které do jisté míry odlišují jejich členy od

11 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 31, 79.

12 Williams, J. Patrick, *Subcultural theory*, str. 4.

13 Blackman, Shane, *Youth Subcultural Theory*.

ostatní společnosti a její kultury.<sup>14</sup> Zde jsou klíčovým momentem slova „relativně koherentní“, subkulturu si totiž nelze představit jako zcela soudržný a homogenní celek. Tuto definici bylo potřeba rozšířit o další vrstvu atributů, týkajících se způsobů sociálního uspořádání; identit; významů a hodnot, přisuzovaných jednání, idejím a symbolům; či problematiky marginalizace a rezistence<sup>15</sup>. Pro účely svého výzkumu jsem se zde opřela o Haenflerovu definici subkultury jako „sítě, která disponuje sdílenou identitou, specifickými významy kolem určitých myšlenek, praktik a předmětů, a která má pocit marginalizace či rezistence vůči vnímané „konvenční“ společnosti“.<sup>16</sup> Podobnou definici nabízí i relační perspektiva zkoumání subkultur, která je označuje jako „soubor významů přikládaných konkrétním idejím, materiálním objektům a praktikám, které jsou skrze interakci sdílené v rámci sociálních sítí“.<sup>17</sup>

Prvním klíčovým rysem subkultur je jejich odlišnost od ostatních sociálních uskupení i tzv. „dominantní“ společnosti.<sup>18</sup> Proces odlišení, neboli diferenciacie tvoří základní princip subkulturní existence.<sup>19</sup> Dalším charakteristickým rysem je oddanost aktérů v podobě dlouhodobého a intenzivního zapojení do praktik spojených se subkulturou. S tímto souvisí i autonomie, která se projevuje vysokou mírou účasti na subkulturních formách praktik, prováděných v opozici vůči formám externím a ne-subkulturním.<sup>20</sup> Tyto rysy subkulturní substance jsem popisovala i na základě studie *České freetekno - Pohyblivé prostory autonomie* od Slačálka.

## Scéna

Scéna je jedním z alternativních konceptů post-subkulturních studií, se kterým operují například Andy Bennett (2002)<sup>21</sup> a Keith Kahn-Harris (2004).<sup>22</sup> Aktéři hudebních scén nejsou spojovány s třídou či komunitou, ale s jejich hudebním vkusem a estetickým cítěním. Koncept je flexibilní, neboť nabízí novou perspektivu pro zkoumání lokální, trans-lokální i virtuální scény.<sup>23</sup> Konceptem scény aplikuje i Ondřej Slačálek ve studii *České freetekno - pohyblivé prostory autonomie?* z roku 2011, která se vztahuje svým předmětem výzkumu k

14 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*, str. 28, 31.

15 Těmto otázkám se blíže budu věnovat v souvislosti s problematikou politizace.

16 Haenfler, Ross, *Countercultures*, str. 16.

17 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvika, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 13.

18 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 29.

19 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvika, *Shared enemies, shared friends*, str. 181.

20 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvika, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 10.

21 Bennett, Andy. *Music, media and urban mythscapes: a study of the Canterbury sound*.

22 Bennett Andy, Kahn Harris Keith (Eds.). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*

23 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 34-35, 79.

mému terénu. Tento koncept byl v souvislosti s vybraným terénem a implikovanou heterogenitou subkultur relevantní, neboť zdůraznil fluiditu sociálních uskupení a jednotlivých identit aktérů, kteří jsou různou mírou začleněni do subkulturního prostředí. Koncept scény jsem definovala s důrazem na aktérské praktiky produkce a konzumace hudby, ve výzkumu odkazoval k hudebním žánrům či lokalitám a virtuálním prostorům.

## **Klubová kultura**

Prostor zkoumaného klubu, jeho aktéry i dění jsem definovala pomocí konceptu klubových kultur od Thornton (1996). Dovolil mi uchopit kluby jako sociální prostory, disponující svými specifickými rysy, atributy a subkulturními aktéry, kteří se v klubech schází za účelem poslechu hudby, tance a dalších forem subkulturních praktik. Právě využití tohoto konceptu v mém výzkumu implikovalo ústřední význam hudby pro formování klubových kultur i podobu jejich obecnstva. Klíčové se pro mě staly předpoklady, že různé hudební žánry a styly nutně musí přitahovat distinktivní subkulturní uskupení a že je také nutné vzít v potaz četné faktory, které ovlivňují existenci jednotlivých klubových kultur, jejich utváření a vývoj. Tento koncept mi dále umožnil zahrnout do výzkumu emické i etické hledisko problematiky subkultur, jelikož přikládá stejnou důležitost vlivu sociálních, kulturních a ekonomických faktorů. Zpřístupnil mi interpretaci dynamiky působení mediálních reprezentací a komerčních zájmů na klubové kultury. Rovněž tento koncept souvisel s rovinami (ne)autenticity a subkulturního kapitálu a dotýkal se tímto i otázky jejich politizace. Na klubové kultury a jejich aktéry jsem nazírala ve spojitosti s kumulací symbolické a sociální hodnoty, tedy subkulturního kapitálu, jehož základem jsou subkulturní vědomosti, vkus a jednání, vyvíjené aktéry jednotlivých subkulturních scén skrze jejich participaci na subkulturním dění<sup>24, 25</sup>.

## **Autonomní zóna**

Koncept autonomní zóny jsem používala v rámci pojetí Hakima Beye (jinak též Petera Lamborna Wilsona), který jej aplikoval v esejí *Dočasná autonomní zóna* z roku 1991. Bey autonomní zóny charakterizuje jejich dočasností, existencí mimo dozor a jurisdikci ustanovených autorit a propagací individuální svobody, kreativity a sebe-vyjádření, čímž jedincům zprostředkovávají možnost znovu ve svých životech získat autonomii. Tvrdí, že proto mohou potenciálně sloužit jako platformy pro alternativní sociální, kulturní i politickou

24 Koncept subkulturního kapitálu blíže vysvětlím v další kapitole.

25 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

praxi, kde jedinci mohou experimentovat s alternativními způsoby života, intersubjektivních interakcí i organizace společnosti. Autonomní zóny mohou nabírat škálu různých podob od fyzických lokací (například squatty, obsazené budovy, protestní stanová města, apod..) po dočasné události (jako jsou festivaly, protesty a demonstrace).<sup>26</sup> Ve výzkumu jsem definovala autonomní zónu jako dočasný prostor, či moment, ve kterém se jedinci schází za účelem tvorby prostoru, který je přechodně osvobozuje od represivního sociálního, politického a kulturního systému. Dále v textu figurují autonomní zóny jako označení pro prostory rezistence vůči hegemonii a jejím systémům kontroly a hierarchie, jsou jakýmsi zhmotněnými představami o životě mimo omezující dominantní společnost (tedy mainstream). Představují také prostory s radikálním politizačním potenciálem, ve kterých jedinci mohou participovat na aktivitách, podvracejících dominantní mocenskou strukturu a zpochybňujících jejich status quo.<sup>27</sup>

Na pojetí scény, autonomní zóny, či klubové kultury jsem tak pohlížela jako na odlišné koncepty, představující různé zpodobnění jednoho fenoménu. Musela jsem je však dle kontextů vybraných sociálních a kulturních uskupení či sítí adekvátně aplikovat. Pojetí autonomní zóny dle H. Beye je koncept, využitelný především v kontextech freeparty, tedy mimo institucionalizované klubové prostředí. Vzhledem ke zkoumanému terénu tento koncept není natolik přesný, klubová scéna a zkoumaný klub totiž v případě většiny událostí nesplňuje tento základní předpoklad apriorního politizujícího vzdoru a dočasnosti. Nicméně v jednom momentu tento koncept byl relevantní, neboť dokázal uchopit specifitu daného jevu (viz kapitola 5.5. *Politizace organizovanou aktivitou*).

Subkultury obývají určitý prostor, který může být jak fyzický (např. klub, pole, opuštěný dům), tak virtuální (v podobě sociálních sítí, či sociálních médií).<sup>28</sup> Prostorový aspekt je esenciální pro můj výzkum, neboť ovlivňuje podobu i obsah toho, co se odehrává v terénu. Prostor je tedy jakýmsi kontextem, ve kterém se dění v daném terénu odehrává. Proto jsem vymezila několik konceptů, které by daný terén i jeho specifika dokázaly uchopit. Nakonec terén nejlépe vystihoval kulturní koncept klubové kultury<sup>29</sup>, který pojímá subkultury z hlediska jejich specifického terénu a sociální koncept hudební scény<sup>30</sup>. Klubová kultura představuje hlavní analytický termín, důvodem finálního konceptuálního ukotvení

---

26 Bey, Hakim, *The temporary autonomous zone*.

27 Bey, Hakim, *The temporary autonomous zone*.

28 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 16.

29 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

30 Slačálek, Ondřej, *České freetekno - Pohyblivé prostory autonomie?*.



(post)subkultury jako klubové kultury je faktor, že nejlépe vystihuje charakteristickou povahu zkoumaného terénu. Může odkazovat ke specifické subkultuře v klubovém prostředí, aniž by byla omezena na partikulární hudebními žánry a styly, které se váží například na koncept scény. Koncept scény však zůstává relevantní, neboť mi umožnil mi zahrnout do výzkumu dané subkulturní scény i její virtuální rovinu, která v době sociálních médií a vzhledem k epidemické situaci s výzkumným terénem bytostně souvisí a dokonce jej do jisté míry i spolu-utváří. Koncept scény i subkultury jsou rovněž emickými pojmy, kterých jak veřejný prostor, tak i samotní subkulturní aktéři využívají k označení sebe a subkulturního prostředí. Je však důležité podotknout, že samotní aktéři tyto koncepty nijak významně nerozlišují.

### **2.2.3. Identita a subkulturní kapitál**

#### **Identita**

Se subkulturní distinktivností a heterogenitou se pojí klíčový koncept sdílené identity, tedy pocitu vzájemné sounáležitosti a příslušnosti ke specifickému subkulturnímu uskupení. Skrze optiku post-subkulturních studií jsem identitu pojala jako roztržštěný koncept, čili subkulturní identitu jsem považovala pouze jako jednu z mnoha dostupných sociálních identit. Ve výzkumu jsem rovněž rozlišila různé základy subkulturní identity (např. styl, ideologie, praktiky, atd.), v důsledku čehož odlišné klubové kultury nutně kontextualizují sociální rozdíly mnoha způsoby. Někde je primárním aspektem sexuální identita, jinde zas sjednocuje návštěvníky klubu jejich etnická, nebo profesní identita.<sup>31</sup>

Nyní je pro účely mé práce stěžejní uvedení pár zdánlivě protichůdných atributů, typických pro problematiku identit. Tyto charakteristiky se vzájemně nevylučují, existují současně a také se navzájem podmiňují. Prvním motivem je potřeba sounáležitosti, která protirečí potřebě individuality. Druhým atributem je vztah outsidera a insidera, který implikuje dichotomii My/Oni.

Dichotomizace je základním principem konstrukce subkulturní identity, kdy v procesu dochází k ustanovování identity v opozici vůči Jinému.<sup>32</sup> Koncept subkulturní identity jsem proto aplikovala s ohledem na to, že jsou obvykle vyjednávány v opozici vůči jistým konvenčním, mainstreamovým, dominantním či normativním prvkům společnosti, ale

---

31 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 111-112.

32 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvíka, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 15-17.

i vůči dalším subkulturám a různým podobám vlastní subkultury.<sup>33</sup> Takové ustanovování subkulturních identit jsem považovala za úměrné jejich heterogennímu charakteru.<sup>34</sup> Předpoklad dialektického vyjednávání identit ve vztahu k Jinému mi umožnil pozorovat konstrukci a performanci identit. Zkoumala jsem utváření a udržování hranic vůči mainstreamovému Jinému, dalším subkulturám, či vůči odlišným pojetím vlastní subkultury a vztah jejich mocenské (ne)rovnosti.<sup>35</sup>

## Subkulturní kapitál

Koncept subkulturního kapitálu zavedla Sarah Thornton v již zmiňované monografii *Club cultures: music, media, and subcultural capital* (1996), která byl klíčová pro mou konceptualizaci subkulturního kapitálu. Autorka vymezuje subkulturní kapitál jako to, co daná subkultura oceňuje a na základě čeho jedinec v subkultuře získává pozici, respektive prestiž. Subkulturní kapitál je charakteristický tím, že musí působit přirozeně a autenticky, přičemž je dáván na odiv v protikladu vůči všemu neautentickému. Thornton subkulturní kapitál dělí na objektivizovaný (neboli materializovaný) a vtělený. Jan Charvát, Bob Kuřík a Ondřej Slačálek přidávají ve svém výzkumu ještě další rovinu institucionalizovaného subkulturního kapitálu.<sup>36</sup> Lze tedy říci, že je vytvářen na základě stylu, ideologií a praktik. Autenticita se tedy stává prostředkem k vyjednávání subkulturního kapitálu, ten však není oceňován většinovou společností a je pro každou subkulturu specifický.<sup>37</sup>

Věk, gender, etnicita a sexualita formují dynamiku subkulturního kapitálu a tvoří tak osy alternativní hierarchií subkultur. Dalším klíčovým předpokladem ve výzkumu je kumulace subkulturního kapitálu aktéry, kteří v důsledku mají lepší možnost získat respektované pozice v zaměstnání v oboru, čímž se navíc zvyšuje jejich moc určovat trendy, ale i politické postoje v subkultuře.<sup>38</sup>

---

33 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 36-37.

34 Jurková, Zuzana, *Hudba a identita*, in *Pražské hudební světy*, str. 27-29.

35 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvíka, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 14-16.

36 Charvát, Jan; Kuřík, Bob; Slačálek, Ondřej a kol., *Mikrofon je naše bomba*.

37 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvíka, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 8.

38 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 792.



#### 2.2.4. (Ne)autenticity: mainstreamy a undergroundy

V birminghamské tradici byla autenticita vykreslována jako objektivní skutečnost.<sup>39</sup> Často byla stavěna do protikladu k neautentické masové a konzumní kultuře mainstreamu. Nicméně nelze, jak Thornton ukazuje ve svém díle *Club Cultures*, na autentické a neautentické pohlížet jako na binární opozice. Základní funkcí autenticity je utváření vnějších hranic a vnitřní hierarchie, ty však v rámci subkultur nemají stále a pevně dané struktury. Některé aspekty se ale považují za více autentické, nežli ostatní.<sup>40</sup> U jednotlivých subkultur lze identifikovat různá kritéria pro autenticitu, např. oldschool; underground; gender; rasa; sociální třída; věk; míra a důslednost při zapojování se do subkulturní činnosti; míra identifikace se subkulturou i mimo subkulturní prostředí; či důraz kladený na ideologii, nebo na styl.<sup>41</sup>

Základem autenticity je subkulturní kapitál, utvářený v důsledku působení subkulturních stylů, ideologií a praxí. Na konstrukci autenticit se podílí kulturní hierarchie a sítě ideologických a hodnotových soudů, které jsou utvářeny interakcemi pomocí cest komunikačních propojení. S výjimkou sociálních vazeb tato propojení ovlivňují utváření a užívání jednotlivých subkulturní aspektů či autenticit a jejich šíření za rámce subkulturní scény. Interpretací otázky kanálů sociálních interakcí a jejich prolínání v rámci subkultur se zabývá například škola symbolického interakcionismu, mezi její představitelé lze zařadit G. Alana Fineho a Sherryl Kleinman (viz communication interlocks), J. Patricka Williamse, či Rosse Haenflera.<sup>42</sup>

Pojetí subkulturních komunikačních propojení, tedy kanálů šíření autenticit, popisuje i výše zmiňovaná relační perspektiva zkoumání subkultur H. Novotné a M. Heřmanského, která je převzata od G. A. Fineho a S. Kleinman.<sup>43</sup> Je zaměřená na koncept (ne)autentičnosti a představuje další teoretické východisko mého výzkumu. Ve výzkumu rozlišuji 4 roviny komunikačních propojení, první dimenzí jsou idiokultury, např. znalosti, víra, chování, či zvyky. Jejich agregací dochází ke konstituci subkultur, reprodukce idiokultur vede k subkulturnímu vývoji a proměně. Slabé vazby jsou dalším komunikačním propojením, mají instrumentální povahu a šíří subkulturní znalost za její hranice. Třetím komunikačním propojením jsou jedinci a skupiny s významným postavením, šířící své idiokultury mezi další

---

39 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 33, 74-75.

40 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 114-115.

41 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 81-82.

42 Fine, Gary Alan a Kleinman, Sherryl, *Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis.*, str. 1-20

43 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvíka, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 13-14.

osoby. Toto komunikační propojení udržuje koherenci subkultury, zároveň má vliv na šíření subkulturních aspektů za jejich hranice. Tyto skupiny, či jedince bych označila jako jakési „subkulturní influencery“, kteří mají vliv na obsah autenticit díky svému kumulovanému subkulturnímu kapitálu. Různé formy médií (komerční, bulvární, alternativní/ subkulturní formy médií, sociální média, apod.) jsou posledním propojením, které šíří obsahy mezi subkulturními aktéry.<sup>44</sup> Média jsou také prostředkem reprezentace<sup>45</sup> subkultur pro své spotřebitele.<sup>46</sup> Komunikační propojení proto lze označit jako konstituující prvky subkultur.<sup>47</sup>

S ohledem na variabilitu, heterogenitu a fluiditu subkultur v čase a prostoru jsem pojala autenticitu jako mnohodomizující sociální konstrukt, na něj mají vliv praktiky aktérů a jejich individuální prožívání, materiální kultura a symbolické rámce. Autenticita pro mě nepředstavovala pouze distinktivní prvek, kategorizující a definující subkulturní rámce vnitřně či navenek.<sup>48</sup> Také určovala obsah subkulturního jednání, hodnot a jejich významu pro subkulturní aktéry.<sup>49</sup>

## Mainstreamy

Jak již zjistili Weinzierl a Muggleton (2003), nese s sebou konceptualizace subkulturních identit a autenticit problematiku definice mainstreamu, při které dochází ke konstrukci mainstreamového Jiného.<sup>50</sup> Nicméně dichotomizace mainstreamu a subkultur, či komerčního a alternativního, nesouvisí s obecným způsobem společenské organizace subkulturních aktérů. To, že se subkulturní aktéři vymezují vůči mainstreamu, nemusí nutně znamenat, že to odpovídá obecnému uspořádání společnosti.<sup>51</sup> Aktéry si lze představit na jakési škále dle jejich vyhraněnosti vůči mainstreamu a ne-autenticitě, která vypovídá pouze o jejich osobních postojích. Například proces komercializace skrze interakce s komerčním sektorem tak nemusí automaticky znamenat uniformitu a ne-autenticitu celé subkulturní scény, ale může se týkat pouze jejího fragmentu.

S ohledem na fluiditu subkulturního světa jsem pohlížela na zdánlivě protichůdné významy autenticit, jako jsou např. trvalost a pomíjivost, fluidita a ohraničenost, jako na

---

44 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 122.

45 V tomto kontextu jsem používala koncept morální paniky a zabývala se problematikou sociálních médií. Více k problematice médií v empirické části.

46 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 80.

47 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvíka, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 13-14.

48 Haenfler, Ross, *Counercultures*.

49 Williams, J. Patrick, *Subcultural theory*.

50 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 81-82.

51 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 96.

kontinuum a ne jako na binární opozice.<sup>52</sup> Mainstream jsem pokládala jako důležitou součást „ztělesněné sociální struktury“ subkultur s ideologickými funkcemi a sociálními důsledky. Mainstream jako reprezentaci jsem pokládala jako způsob vyjádření vlastních představ sociálního světa, prostředek k zařazení sebe do jeho rámců a jako cesta k uplatnění své subkulturní hodnoty a nároku na vlastní subkulturní kapitál.<sup>53</sup> Uplatnila jsem ho jako kulturní trop, který odhalil, jak mechanismy složité sociální struktury subkultur (např. přesvědčení, mínění a vkus) určují podobu společenského života.<sup>54</sup>

## Undergroundy

Undergroundy jsou podobně mlhavými konstrukcemi, jako autenticity.<sup>55</sup> Termín underground je emický výraz pro autentické subkulturní záležitosti, které jsou ustanovovány v protikladu vůči všemu masově produkovanému a konzumovanému. Parametry undergroundů souvisí s konkrétním obecnstvem. Jurková zjednodušeně tvrdí, že jsou tato obecnstva navázaná na zvuky. S undergroundovou praxí úzce souvisí i rodičovské nepochopení, negativní novinové zpravodajství, represivní zákonodárná praxe, apod..., (někdy účelově) vyvolané praktikami a étosem subkultur. Subkulturní kapitál undergroundu vzniká na základě svého výsadního statusu „mladosti“ a „trendovosti“, podléhajícímu načasování a sociálním kontextům.<sup>56</sup> Kromě toho, že představuje symbolické zboží, či indikátor distinkce identit a autenticit, je také řadou institucionálních sítí, esenciálních pro tvorbu, klasifikaci a distribuci kulturních vědomostí.<sup>57</sup> Média při šíření těchto nestálých undergroundových kapitolů hrají esenciální roli.<sup>58</sup>

Koncept undergroundu jsem ve výzkumu uchopila podobným způsobem, jako Thornton (1996), ve kterém funguje na základě vysoce relativního systému trendů a je neustále zjednáván v důsledku procesu zastarávání.<sup>59</sup> V různých kontextech může underground odkazovat buď k prostoru, stylu, étosu, či zvuku. Termínem underground jsem označila exkluzivní svět, který nelze vymezit jako zcela elitářský, ani ho definitivně sociálně kategorizovat, jelikož se jeho estetika a etika neustále přizpůsobuje.<sup>60</sup>

---

52 Hodkinson, Paul, *Goth: identity, style and subculture*.

53 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 27-31.

54 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 98, 114-115.

55 Jurková, Zuzana, Naslouchat hudbě města, in *Pražské hudební světy*, str. 12-14.

56 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 117-118.

57 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvika, *O hranicích a mnohosti Jiných*, str. 13-14.

58 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 81-82.

59 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

60 Jurková, Zuzana, *Hudba a identita*, in *Pražské hudební světy*, str. 34.

## 2.2.5. Vzдор a role ideologií

### Vzdor

Mnohdy bývá pro vznik a vývoj subkultur vztah s dominantní společností a její kulturní hegemonií určující. Vlivem globálních procesů do jejich vývoje vstupuje mnoho dalších faktorů, manipulujících s osudy subkultur. Vznik subkultury byl v akademické tradici subkulturních studií spojován s vícero různými aspekty, jako jsou například třídní konflikt; spontaneita; vzdor vůči problémům společnosti; důraz na identitu, či vliv médií. Leitmotivem veškerých interpretací zůstávají specifické subkulturní ideologie a konstituující role rezistence vůči mocenskému útlaku.<sup>61</sup>

Rezistence vůči moci je dalším konceptem, který vyžaduje zvláštní definici. Zde vycházím z Antonia Gramsciho, který identifikuje dvě formy moci. Jsou to dominance skrze fyzickou sílu a hegemonie, která se vyznačuje uvědomělým souhlasem ovládaných, z vlastní vůle přijímajících hodnoty a normy ovládajících. Moc je v jeho pojetí neustále vyjednávaný proces a subkultury v tomto kontextu interpretuje jako vzdor vůči hegemonii. Uvádí rovněž dvě pojetí rezistence. Důsledkem marginalizace vzniká rezistence jako deviace, nabízející alternativní hodnotové systémy. Druhým typem rezistence je apropriace, charakteristická převrácením původních významů. Tento vzdor je srovnatelný například s punkovou brikoláží.<sup>62</sup> Vlastní je i elektronické hudbě, jejíž tvorba vychází z apropriace a recyklace, čímž často vzdoruje právním normám a autorským zákonům. Princip apropriace nacházím také v přivlastňování prostorů u freeparty a raveu. Rezistenci skrze nabízenou alternativu spatřuji v DIY a DIT etice<sup>63</sup>.

### Ideologie a její role

Populární ideologie tanečních kultur jsou protkané statusy, subkulturními kapitály a spleťtými rovinami autenticit.<sup>64</sup> Ideologie kluberů a raverů nepodvracejí dominantní kulturní vzorce obvyklým způsobem, ale nabízí „alternativy“, které vypovídají především o specifitě vlastní kulturní produkce. Na dominantní mainstreamovou kulturu pohlíží Adorno

61 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 93-95, 102-103, 118-119.

62 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 74-75.

63 Zkratky DIY a DIT jsou převzaty z anglického jazyka, do českého jazyka se překládají jako „udělej si sám“ a „udělejme si spolu“. Tato etika propaguje vlastní materiální a nemateriální hodnoty (např. autonomie, individualismus, kolektivní jednání, solidarita, apod. ) prostřednictvím rekontextualizace a brikoláže prvků v nových subkulturních významech a symbolech (Kumová, Petra, *Do it yourself together – Ideologie a aktivismus české hc/ punkové scény*, in *Mikrofon je naše bomba*).

64 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 40-41.

(2009) jako na produkt masového průmyslu.<sup>65</sup> Alternativní ideologie a rebelie vůči stávajícím normativům jsou artikulovány například důrazem na vlastní uměleckou realizaci.<sup>66</sup> Aktivní umělecká pozice subkulturních členů je ustanovována vůči pasivitě konzumentů mainstreamové kultury.<sup>67</sup> Vysvobození ze svazující pasivity je vyjadřováno individuální a skupinovou kreativitou<sup>68</sup>. Mimo jiné se alternativní ideologie týkají i tělesnosti, sexuality a jejich svobodného prožívání.<sup>69</sup>

Tyto alternativy si nelze představit jako vždy politicky korektní, morální a etické. Jak bylo diskutováno v předchozích úsecích textu, jedná se o další sociální a kulturní hierarchie, které mají zaměnit ty existující. Subkulturní ideologie považují za způsoby, jakými si jedinci představují jejich vlastní sociální skupiny a sociální skupiny druhých a také upevňují svou vlastní distinkci.<sup>70</sup>

## 2.2.6. Politizace subkultur

Ústřední teoretické východisko, které mi umožnilo vytvořit konceptuální rámcovou strukturu pro rozlišení, typologizaci, zkoumání a interpretaci četných dimenzí procesu (de)politizace subkultur, je studie *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže* Boba Kuříka, Ondřeje Slačálka a Jana Charváta. Byla též publikována v knize *Mikrofón je naše bomba* od Jana Charvát, Boba Kuříka, a kol., vydané v roce 2018. Právě tato studie mě inspirovala k etnografickému výzkumu v terénu konkrétního podniku.

Otázka politizace subkultur je odlišnými akademickými tradicemi interpretována vždy v kontextu klíčového bodu zájmu, tedy například na základě sociální stratifikace, sociálních tendencí a způsobů organizace; pod prisma jednaní a praktik v rámcích životního stylu, estetiky a etiky každodenního života; či například dle symbolické subverze zakódovaných obsahů, nerovnosti a moci v rámcích subkultur i ve vztahu k širší politické dynamice mezi společnostmi a subkulturou.<sup>71</sup>

Vycházím z toho, že vznik a vývoj subkultur a jejich diskurzů bytostně souvisí s rovinami materiality; rituálu a symboliky; prostoru; autenticity; produkce a konzumace hudby; či médií a spotřebitelů. V praxi tudíž všechny roviny procesu (de)politizace musí být

65 Adorno, Theodor W., *Schéma masové kultury*.

66 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 215.

67 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 70-71.

68 K tématu DIY a DIT se vrátím v empirické části.

69 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 230-231.

70 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 115-116.

71 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 35.

různorodě zastoupeny a nabírat odlišných podob dle kontextu a situovanosti v rozdílných hudebních scénách a geografických, či kulturních poměrech. Situovanost klubové kultury v jistém prostoru určuje její podobu, proto aspekt prostorovosti může mít vliv i na dimenze politizace subkultur. Výskyt různých podob politizace není izolovaný, jednotlivé roviny spolu koexistují, navzájem se prolínají a v některých případech se dokonce podmiňují.

Pro začátek z výše zmiňované studie Charváta, Kuřika a Slačálka (2018) odvozují typologii pěti rovin politizace: **1) Politizace obsahu stylu a jeho čtení, 2) Politizace mocí mediálního zobrazení** a podobami **negativní sociální reakce, 3) politika jako obsah proměny každodenního života, 4) politizace světa subkulturních scén** (kdy je politika artikulována **průsečíky mocenských vztahů uvnitř skupiny a vyjednáváním o její podobě i statusu jednotlivců** v jejich rámci), **5) politika jako organizovaná aktivita.**

(De)politizace subkultur je komplexní a vícerozměrný proces a proto jsem ho nahlížela z několika odlišných perspektiv. Východiskem mého výzkumu byl předpoklad, že je v současnosti politická dimenze rozšířena mimo tradiční politickou infrastrukturu státu. Příkladem budiž mimoparlamentní politické sféry kultury, identity, symbolů a životních způsobů či stylů. V politickém prostředí rovněž figurují noví aktéři, mezi které náleží vymezené menšiny a tzv. „non-konformní“ skupiny, studenti a nelidští aktéři (zvířata, ozbrojené státní složky, školy, reklamní agentury, novinové redakce, vedení politických stran, týmy politických představitelů, apod..). Existují také nové možnosti politické organizace, které zahrnují např. decentralizované, nebo autonomní sebeorganizace a nevládní organizace.<sup>72</sup>

Z toho vyplývá, že proces (de)politizace může vstupovat i do dalších sfér, např. ekonomické, či právní. Rozdílné vymezení logiky ekonomické a politické sféry neznamená jejich úplné odloučení<sup>73</sup>. Jednak jsem otázku subkultur zkoumala z pragmatického hlediska (de)politizace jako problematiky v ryze politické sféře, také jsem však od sebe zcela neoddělovala politiku, média, kulturu a ekonomiku. Zajímalo mě jak průnik procesu (de)politizace do ne-politických sfér, tak i historický kontext politického potenciálu subkultur v morálních a kulturních revolucích (např. hnutí hippies, či punk a jeho vazby na anarchismus).

---

72 Charvát, Jan; Kuřik, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 782-783.

73 Prolínání sféry (sub)kulturní a ekonomické dále v textu interpretuji na příkladu fenoménu strategické ekonomické asimilace, který představuje jednu ze stěžejních rovin (de)politizace rave kultur skrze jejich komercializaci a mainstreamizaci.



## 2.3. Metodologie výzkumu

Volba výzkumné strategie úzce souvisí s kvalitativní povahou etnografického výzkumu, rešerší a analýzou literatury, kterou jsem již představila v teoretické části výzkumu. Tato analýza byla klíčová pro seznámení s problematikou subkultur v jejich širších kontextech a nadále určovala způsob nahlížení na terén i jeho aktéry. Posouzení literatury mělo vliv i na následnou interpretaci empirických dat, jejichž analýza probíhala souběžně s jejich konstrukcí skrze koncepty a teorie, zmíněné v teoreticko-epistemologické části.<sup>74</sup> Samotný analytický proces měl cyklickou povahu, neboť jsem se neustále vracela k předchozím fázím výzkumu, opakovaně jsem revidovala svá teoretická východiska i terénní poznámky a přepisovala již napsané pasáže.<sup>75</sup> Využila jsem analytických nástrojů redukce dat, opětovného čtení a cyklické revize.<sup>76</sup> Pro přesnější interpretaci problematiky byl vybrán postup segmentace textu a kategorizace dat dle kódů, které jsem opatřovala induktivně i deduktivně. Rovněž jsem souběžně s kódovaným textem vedla kódovací knihu.<sup>77</sup> Také jsem text poznámkovala, tedy přiřazené kódy jsem komentovala a předběžně interpretovala analyzovaná data.<sup>78</sup>

### 2.3.1 Výzkumný problém a výzkumné otázky

V synchronní perspektivě jsem analyzovala významy, hodnoty a jednání v klubovém prostředí. Pokusila jsem na se na tomto základě vymezit situace, ve kterých dochází ke zmíněnému procesu politizace. Rovněž jsem uchopila opačný rozměr přechodu fenoménu z politické sféry (skrze ztrátu aktuálnosti v politické sféře) do nepolitické. Potenciál politizace představoval výzkumný problém. Zjišťovala jsem, jak se pojí autentizace či mainstreamizace klubové kultury s její (de)politizací, jak a proč dochází k depolitizaci subkulturní hudební scény a jak se liší jednotlivé úrovně politizace subkultur v kontextu klubu jakožto specifického prostoru.

---

74 Zandlová, Markéta a Šťovíčková Jantulová, Magdaléna, Etika výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, 50-51.

75 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 39-41.

76 Novotná, Hedvika, Kvalitativní strategie výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 286-287.

77 Novotná, Hedvika, Kvalitativní strategie výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 277-278.

78 Heřmanský, Martin, Analýza a interpretace dat v kvalitativním výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 436-437.

Ve vybraném terénu jsem identifikovala a popsala dynamiky výše zmiňovaných pěti rovin procesu (de)politizace. Při deskripci a interpretaci vybraného subkulturního prostředí jsem propojila těchto pěti dimenzí doloženými vytvořenými daty z emické i etické perspektivy. V této souvislosti jsem se věnovala například politizačnímu potenciálu klubového prostoru v kontextu oficiálních COVID restrikcí (které se týkaly vybraných prostorů se specificky stanovenými parametry) a dichotomizace společnosti v otázce solidarity vůči Ukrajině. Ve výzkumu jsem se dotkla i problematiky identit (např. genderové, subkulturní, ...), které se prolínají v klubovém prostředí. Rozebírala jsem rovněž témata životního stylu, aktivismu, komodifikace, autonomie a safe-space.

### 2.3.2. Výběr terénu

I výběr terénu byl v první řadě odvozen od literární rešerše a analýzy teoretických rámců existujících studiích. Při selekci terénu jsem následně na vytyčená místa aplikovala výše zmíněné koncepty (např. underground, mainstream, subkultura, aktivismus, apod.), které vymezily specifická kritéria pro výběr terénu. Na tyto koncepty jsem pohlížela jako na charakteristickou sadu atributu, kterou kluby musely splňovat. Terén pro mě také musel být lehce dostupný z hlediska jeho umístění. Výběr lokality se tak zúžil na jednu městskou část Prahy, ve které se vyskytuje větší počet podniků, splňujících má vytyčená kritéria<sup>79</sup>.

Následujícím krokem tedy bylo finální určení klubu. Díky konkretizací svého terénu na jeden podnik, který je zástupcem specifické klubové kultury s multi-žánrovou povahou, jsem mohla ve výzkumu aplikovat perspektivu bottom-up tak, abych dosáhla výstižnější interpretace fluidity subkultur a jejich mnohodomenzionálního procesu (de)politizace. Mou volbu nakonec nejvíce ovlivnil provozní aspekt podniku, neboť počátky výzkumu sahají do doby, kdy epidemiologická situace byla velmi vyostřená. Klub navzdory restrikcím těsně před jejich zrušením operoval na základě svědomí a vzájemné ohleduplnosti návštěvníků a navíc si během pandemie uchovával stálou on-line prezenci. To svědčilo o jeho přístupnosti i v případě zhoršení epidemiologické situace. Aspekt politik vstupu a finanční stránka výzkumu také hrála jistou roli. Vybraný klub se od ostatních podniků liší tím, že jsou na téměř všechny klubové akce vstupy zdarma. Přednášky a konference, jsou výjimkou, kdy je potřeba si zakoupit lístek. Dále mou volbu ovlivnil i samotný prostor, jeho velikost,

---

79 V dalším výzkumu by zde bylo zajímavé prozkoumat, jaký mají vliv lokální a nadnárodní politiky na podobu klubových kultur.



atmosféra i návštěvníci (jejich různorodost, velké věkové rozpětí i od pohledu odlišné styly). Menší rozloha vybraného prostoru a má osobní záliba v jeho návštěvách přispěla k udržení přehledu o dění a k lepší obeznamenosti s daným prostorem a aktéry.

### 2.3.3. Konstrukce vzorku

S ohledem na specifický terén jsem popisovala proces (de)politizace na příkladu vícero hudebních kultur, prolínajících se v daném prostředí. V klubu se konají převážně událostí elektronické taneční hudby, například žánrů drum and bass, tekno, techno a psytrance. Proto jsem považovala za vhodné, zaměřit se ve výzkumu na tyto hudební směry a jejich lokální scény. Zkoumaný vzorek aktérů nebyl omezen návštěvou pouze jediné klubové akce.<sup>80</sup> Zaměřovala jsem se na jednání, vztahy, hodnoty, postoje a životní styl aktérů.<sup>81</sup> Výzkum v terénu probíhal opakovaně v intervalech po cca 3-4 měsících a přítomnost v terénu byla omezena na víkendové události. Pokoušela jsem se zastihnout průběh událostí od zahájení až do konce, nicméně vzhledem k náročným podmínkám terénního výzkumu v daném prostředí se to podařilo málokdy.

Za klíčové informátory jsem volila analyticky bohaté případy, tedy jedince se specifickým postavením v rámci klubové kultury, v tomto ohledu se tedy jednalo o účelový výběr. Nicméně frekvence návštěv se u jednotlivých informátorů velmi lišila, každý si tudíž k podniku vytvořily rozdílný vztah. Informátoři se také lišili na základě věku, genderu, hudebních preferencí, zaměstnání i životního stylu. Bylo nutné do výzkumu zahrnout dostatečně široký vzorek aktérů a informátorů, proto jsem hledala informátory, kteří v terénu zastávají různé role (například kluber, raver, teknař, barman, DJ, pořadatel, majitel, bývalý raver, apod...). V některých případech aktéři vykonávali několik rolí, což jsem také náležitě reflektovala. Ve výzkumu jsem se opírala především o data, získaná z rozhovorů s mými pěti hlavními informátory, s bývalým štamgastem, raverkou Renatou, teknařkou Terezou, barmankou Barborou a DJem Davidem.

Bývalý štamgast Šimon je prvním klíčovým informátorem. Jeho věk se značně liší od ostatních informátorů, kterým je 20-30 let. Bývalému štamgastovi Šimonovi bylo již 40 a klub zažil od jeho zrodu. Jeho koníčkem bylo dřív hraní na deskách (jungle dnb, starý neurofunk, tekno). Zanechal toho, jelikož nemá „mixák“ a další potřebné věci (doma stále

---

80 Novotná, Hedvika, Výběr vzorku a prostředí výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 293-296.

81 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 40-41.

má zesilovače a svou cennou sbírku vinylů). Býval častým návštěvníkem podniku, dokonce byl přítomen u jeho otevření a zná se dobře s barmany. S tímto informátorem jsme se poznali právě v daném klubu přes společné známé a často jsme podnik navštěvovali spolu. Naposledy byl v klubu v roce 2021 a v současnosti již podnik nenavštěvuje. Pracuje jako truhlář. Tento informátor mi poskytl informace k interpretaci role podniku během pandemie.

Dalším klíčovým informátorem byla raverka Renata. Do podniku chodí zřídka, dříve ho navštěvovala častěji. Díky této informátorce jsem se dozvěděla o tomto podniku a poprvé ho s ní navštívila. V současnosti jí je 23 let a pracuje v pozici asistenta manažera v korporátní firmě. Poslouchá spíše techno, nejradši chodí na berlínské techno party. Tento rozhovor mi poskytl důležitá data k interpretaci otázky safe-space<sup>82</sup>.

Třetím klíčovým informátorem byla teknařka Tereza. Rozhovor s ní představoval zdroj dat, na jehož základě jsem interpretovala rovinu stylu a subkulturního kapitálu. Tento podnik navštěvovala především když chodila podporovat svého kamaráda DJe na akce, na kterých hrál. Je jí 23 let a současně pracuje v gastronomii v Tyrolsku.

Čtvrtou klíčovou informátorku představovala místní barmanka Barbora, která mi dokázala dobře popsat vnitřní dynamiku podniku. Je jí cca 30 let, v podniku pracuje 1,5 roku. Je potetovaná a má „roztahovák“<sup>83</sup> v uších. Je usměvavá a přívětivá. Poznala jsem ji, když jsem ji oslovila s prosbou o rozhovor, náš vztah se tedy lišil od těch ostatních ve své krátkodobosti. To se odráželo i na formálnosti rozhovoru, když jsme si zpočátku vykali. Nicméně v průběhu rozhovoru jsme plynule přešli na tykání, čímž se změnil i tón rozhovoru.

Posledního klíčového informátora představoval DJ, který má své studio nedaleko podniku. Je mu 23 let. Tento rozhovor se vyznačoval svou délkou trvání i svým obsahem, na který měla vliv jeho specifická perspektiva hudebního producenta a pořadatele. Poskytl mi klíčová data k interpretaci otázky průniku subkulturních scén a identit v prostředí klubu. S DJem Davidem se známe již z minulosti, chodívali jsme spolu na akce a v klubu se často náhodně potkáváme. Začal hrát dnb před 10. lety, ale přibližně v roce 2022 vytvořili s kamarádem soundsystem<sup>84</sup> a v současnosti pořádají různé party, které lze zařadit na spektrum mezi freeparty i více komerční události.

---

82 „Safe-space“ je emický termín techno rave scény. Označuje bezpečné místo pro performování (genderových) identit.

83 „Roztahovák“ je emický pojem pro druh tělesné modifikace.

84 „Soundsystem“ je emický pojem, jenž bude vysvětlen v následujících kapitolách.

### 2.3.4. Metody a analytické postupy

V empirické části práce jsem jako techniku konstrukce dat zvolila kombinaci zúčastněného a nezúčastněného pozorování a polo-strukturovaných či nestrukturovaných rozhovorů.<sup>85</sup> Klíčové techniky tvorby dat byly zúčastněná pozorování a individuální polo-strukturované a nestrukturované rozhovory, pomocí kterých jsem se dokázala cíleně zaměřit na témata, která vyvstala v terénu během zúčastněného pozorování. Mezi důležité techniky konstrukce dat náležela i doplňková analýza mediálního obsahu podniku.<sup>86</sup>

Během pobytu v terénu jsem se zapojovala do dění v terénu a účastnila jsem se například tance na stage, společných her fotbálku, či neformálních rozhovorů s dalšími aktéry. Dle možností dané situace jsem si během (ne)zúčastněných pozorování pořizovala krátké poznámky (tzv. jotted notes), týkající se prostoru, aktérů, jejich jednání i vzhledu.<sup>87</sup> Pomocí jotted notes jsem zaznamenávala i krátké neformální rozhovory mezi aktéry, které jsem zachytila v rámci (ne)zúčastněného pozorování.<sup>88</sup> Jednotlivé aktéry jsem v terénu identifikovala v rámci zúčastněného pozorování a v případě debat na sociálních sítích jsem využívala rovněž nezúčastněného pozorování.<sup>89</sup> Někdy jsem si v průběhu událostí psala klíčová slova i do poznámek v telefonu, ale většinou jsem si zapisovala do zápisníku před zraky aktérů. To v několika případech zúčastněného pozorování vyvolalo jistou míru pozornosti, kterou připisuji faktoru, že zápisníky nejsou běžnou záležitostí na hudebních akcích. V těchto případech bylo lepší zvolit formu záznamu do telefonu. Jindy mi však skutečnost, že jsem insider, během návštěv podniku umožnila pozorovat dění v terénu, aniž by jej moje přítomnost zásadně ovlivnila. Jotted notes jsem zpětně přepisovala do podoby detailnějších líčení prostoru, událostí a vzájemných interakcí mezi aktéry. Terénní poznámky jsem následně rozšířila o přepisy nahrávek rozhovorů s informátory. Některé události jsem reflektovala zpětně vzhledem k nemožnosti provést rozhovor přímo na místě.<sup>90</sup>

Další klíčovou techniku konstrukce dat tedy představovaly hloubkové polo-strukturované a nestrukturované rozhovory s různými aktéry<sup>91</sup>. Rozhovory trvaly průměrně 45 minut, v jednom případě rozhovor trval 3 hodiny, jindy zas pouze 20 minut. Výhodou

---

85 Zandlová, Markéta, Rozhovor, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 322-323, 326-327.

86 Heřmanský, Martin, Zúčastněné pozorování, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 364-371, 382-383.

87 Tamtéž, str. 382-383.

88 Tamtéž, str. 380, 386.

89 Tamtéž, str. 386-387.

90 Tamtéž, str. 374-379.

91 V případě rozhovoru s barmankou jsme plynule přešli od formálního rozhovoru k neformálnímu.

rozhovorů byla jejich kvalitativní povaha, která byla v souladu s etnografickým charakterem práce. Jako nevýhodu rozhovorů lze označit to, že nutně dochází k exponování a zvýrazňování vybraných témat, které jako výzkumnice považují jako klíčové. Těchto témat jsem se při rozhovoru držela, nicméně informátoři mluvili volně a často od otázek odbíhali. V těchto situacích jsem je nechala hovořit a pokládala doplňující otázky. Zvukové záznamy rozhovorů jsem pořizovala na telefon, neboť mi přišel méně nápadný, nežli diktafon. Přítomnost telefonu nijak výrazně rozhovory nenarušovala a zároveň byla kvalita nahrávek ve většině případů dostačující. Nakonec jsem tyto písemné a zvukové záznamy přepisovala do písemné podoby.<sup>92</sup>

Doplňková analýza sociálních médií (oficiálních profilů podniku na Facebooku a Instagramu) byla dalším zvoleným metodologickým postupem, který mi umožnil výběr klubových událostí pro terénní výzkum a rovněž byl klíčový při interpretaci otázek mediálního přesahu existence klubového prostoru.<sup>93</sup> Opírala jsem se především o zveřejněné události a příspěvky na oficiálních facebookových stránkách klubu, tedy o flyery, audiovizuální materiál různé povahy a komentáře ke zveřejněným příspěvkům. Získaná data se týkala virtuální roviny interakcí jeho návštěvníků; jejich (ne)aktivního zaujímání sociálních a politických postojů v ústředních společenských tématech, jako je epidemie COVIDU-19, ruská invaze na Ukrajinu; morální paniky; sociálního aktivismu, či sebe-prezentace klubu jako instituce/ komunity.<sup>94</sup>

V průběhu terénního výzkumu jsem své terénní poznámky i rozhovory nejprve uspořádávala chronologicky a poté dle skupin aktérů. Segmentovaný text jsem opatřila kódy a ty jsem následně kategorizovala. Kódovala jsem rovněž vybrané literární zdroje. Tyto postupy mi pomohly identifikovat společné a repetitivní jevy a současně stanovit jevy ojedinělé a analyticky poutavé, které se vztahovaly k teoretickým konceptům, diskutovaným v předchozí části této práce. Tyto jevy jsem nakonec v empirické části interpretovala na základě teoretických rámců aplikovaných konceptů.<sup>95</sup>

---

92 Zandlová, Markéta, Rozhovor, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 322-323, 326-327, 338-351.

93 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 39-41.

94 Heřmanský, Martin, Analýza a interpretace dat v kvalitativním výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 409-412.

95 Tamtéž, str. 421-422, 427-433.

### 2.3.5. Positioning

Můj výzkum jednoznačně ovlivnila má vlastní situovanost v terénu i problematice, klíčovou součástí reflexe vlastní pozice ve výzkumu byl tudíž i můj osobní vztah k hudbě a k různým hudebním světům. Tento vztah během studia nejen formoval mé zájmy, ale ovlivňoval i výběr přednášek a nakonec hrál klíčovou roli při selekci tématu, terénu a vedoucího mé bakalářské práce.

Vyrůstala jsem v hudební rodině, různé podoby muzikálních praktik se předávaly generacemi a lásku k poslechu hudby jsem si pěstovala od malička. Mé jednostranné zaujetí hudbou se projevilo například, když mě rodiče jako malou přihlásily k soukromé lektorce na hodiny klavíru. Místo toho, abych se učila hře na klavír, jsem radši se zaujetím zkoušel velkou směsici dalších vystavených hudebních nástrojů. Druhé neúspěšné setkání s hudební tvorbou přišlo kolem mých patnáctých narozenin, když jsem začala poslouchat rock, metal a další „tvrdší žánry“, které odpovídaly bouřlivým proměnám, typickým pro tento věk. Rozhodla jsem se tak na popud rodičů zkusit hru na kytaru, vzhledem k rodinné historii a tehdejšímu hudebním preferencím mi to připadalo jako dobrý nápad. Po půl roce jsem to vzdala. Jako příčinu finálního neúspěchu jsem shledala nedostatek zaujetí hudební tvorbou a skutečnost, že největší radost z hudby mi beztak přináší její poslech. Smířila jsem se, že zůstanu v pozici konzumenta.

S elektronickou taneční hudbou<sup>96</sup> jsem se poprvé setkala díky kamarádce, která mi ve škole pustila drum'n'bassovou písničku s přesvědčením, že se mi tento žánr zalíbí. A měla pravdu. Do klubu, který je klíčový v mém výzkumu, jsem se poprvé dostala přibližně ve věku šestnácti až sedmnácti let. Toto životní období bylo pro mě specifické seznamováním se s elektronickou taneční hudbou, pražskou klubovou scénou a českou festivalovou kulturou (například Let it Roll, Darkshire, X-massacre, či DIY karneval). V partě kamarádů jsme objevovali hudební světy elektronické taneční hudby a vše, co s tím souviselo. Vzhledem k hudebním preferencím jsem vymetala „undergroundové“ kluby, pro které jsou typické právě hudební styly provozovaných akcí, pokrývající velkou část hudebního spektra elektronické taneční hudby (např. drum'n'bass, techno, tekno, (psy)trance, jungle, house) a také dalších (ne-elektronických) žánrů.

---

96 Dále v textu používám zkratku EDM, z anglického pojmu „electronic dance music“, neboli elektronická taneční hudba. Je to velmi široké označení pro hudební směr a jeho četné žánry a subžánry, které jsou založeny na principu generování elektronického a elektroakustického zvuku. EDM má kořeny ve studiových experimentech 70. let, k jeho popularizaci došlo především díky jeho podobě v klubové a festivalové kultuře.

Od drum and bassu (liquid, neurofunk, jum-up, crossbreed, ...) jsem přešla k poslechu hardcorů a poté k technu, teknu a (psy)trance. Kromě toho, že jsem trávila večery tancem a živým poslechem DJů na party, jsem také investovala mnoho úsilí do získání přehledu o této hudební scéně a proniknutí do jejího dění. Známi mi často pokládali velmi pádnou otázku, chtěli vědět, co se mi tak na té hudbě líbí. Když jsem se jim tedy pokoušela vysvětlit, co mě natolik přitahuje, musela jsem mimo potěšení z hudby nutně zmínit i další klíčové faktory. Pouhý poslech muziky ve volném čase a na akcích přerostl do velkého zaujetí podstatou této hudby, jejím původem a filosofií. Také mě oslovilo související subkulturní pojetí identity, individuality, autenticity a intersubjektivitu. Začala jsem se ztotožňovat s některými aspekty, které se nesly s participací na tomto životním stylu a s jistými hodnotami a zásadami freetekna. Nejvíce jsem byla překvapena objevením skrytého potenciálu politizace, spočívajícího v samotných principech freeparty, v životním stylu i ve způsobech pořádání akcí či v jejich průběhu. Zaujalo mě, že na party vzniká prostor, který je typický svou dočasností a specifický svou sdílenou radostí ze současného momentu, ale zároveň působí jako zóna, nabízející svou vlastní kulturní a sociální alternativu pro jinak svazující každodennost.

S pozicí insidera této hudební scény i konkrétního klubu se nesou četné implikované souvislosti. Dlouholetý poslech hudby, návštěva mnohých událostí, nespočet interakcí s dalšími členy této hudební scény i samotné obsahy těchto setkání, přispěly k mému začlenění se do této subkultury a k nahromadění vlastního subkulturního kapitálu. Klíčová je právě míra začlenění se do subkultury, jsem sice vzhledem k mým zkušenostem s touto scénou insider, nicméně zůstávám v pozici konzumentky, ne producentky hudby. Dalším důležitým bodem reflexe mé pozicionality bylo proto mimo jiné i sepsání svého před-porozumění problematice, terénu a jeho dění. Díky tomuto před-porozumění jsem nahlížela na skutečnost určitým způsobem a přistupovala ke zkoumané z hlediska osobní oblíbenosti, zájmu a zaujetí vůči zkoumanému prostředí a hudbě. Tuto pozici jsem však ve výzkumu přiznala a nadále dbala zvýšené opatrnosti při deskripci a interpretaci problematiky (de)politizace subkultur, abych zamezila případnému projektování svých představ a připisování vlastních významů do zkoumané skutečnosti<sup>97</sup>.

---

97 Více k analytickým metodám a reflexi pozicionality v příslušné sekci textu.



### 2.3.6. Reflexe a zajištění kvality výzkumu

Kvalita výzkumu se obecně odvíjí od reflexivity vlastní pozice výzkumníka vůči prostředí, informátorům i sobě samému. Proto pro mě reflexivita představovala jak výzkumný nástroj, tak prostředek k zajištění kvality výzkumu. Na počátku výzkumu jsem sepsala své před-porozumění problematice a formulovala vlastní subjektivní pozicionalitu vzhledem ke zkoumanému tématu (positioning). Dále jsem během procesu sběru dat průběžně prováděla cyklickou revizi materiálu a vracela se k prvotním teoretickým východiskům.<sup>98</sup> Také jsem reagovala na terén a v případě potřeby zahrnovala nové koncepty, které lépe vysvětlovaly pozorovanou skutečnost. Dalším prostředkem reflexe byly i konzultace s vedoucím mé bakalářské práce.

V souvislosti s problematikou reaktivity terénu a působením etnografovy přítomnosti na prostředí a jeho aktéry, považuji jako klíčovou i reflexi mé osoby jako insidera a zároveň outsidera v terénu<sup>99</sup>. Různá pozicionalita umožňovala odlišné výsledky výzkumu, skrze kombinaci etické a emické perspektivy jsem dosáhla komplexnějšího pojetí otázky (de)politizace subkultur.<sup>100</sup> Od zvolených východisek následně závisela i samotná konstrukce a interpretace dat. Různé zdroje dat pro jejich interpretaci vyžadovaly odlišná teoretická východiska. Avšak byly stejnou mírou relevantní ke zkoumanému problému a vedly v kombinaci k přesnější interpretaci problematiky. Příkladem slouží využití rozhovory či zúčastněná pozorování, která představovala zdroj jiného typu informací, nežli analýza mediálního obsahu na sociálních sítích. Tímto způsobem jsem se vyrovnala s projektováním vlastních postojů a představ do výzkumu a udržení rovnováhy mezi přílišnou depolitizací a přepolitizováním.<sup>101</sup>

Dále je v kontextu politizace důležité reflektovat předpoklad, že problematika (de)politizace může vstupovat i do dalších sfér (např. ekonomické, či právní). Tuto prostupnost jsem ve výzkumu náležitě popsala v empirické části, přičemž jsem dbala na to, abych se vyhnula konceptuálnímu a teoretickému napínání a nesprávné interpretaci problematiky.

---

98 Heřmanský, Martin, Analýza a interpretace dat v kvalitativním výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 421-422.

99 Jurková, Zuzana, Naslouchat hudbě města, in *Pražské hudební světy*, str. 18-19.

100 Heřmanský, Martin, Analýza a interpretace dat v kvalitativním výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 419-421.

101 Novotná, Hedvika, Kvalitativní strategie výzkumu, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, str. 286-287.

Nakonec je také potřeba zhodnotit své vlastní stanovisko vůči problematice a míru zesamožejmění terénu. Vlastní zkušenost s klubovou kulturou a pozice insidera v komunitě klubu s sebou i přes jisté výhody nese rizika zkreslení výzkumu. Na jednu stranu mi tato skutečnost umožňuje jistý vhled a specifickou perspektivu uchopení dění a jeho významů ve zkoumaném prostředí. Avšak tato familiarita může představovat i značnou nevýhodu. Přílišná obeznámenost s prostředím, jeho děním i významy, které aktéři skutečnosti přisuzují, může vést k přehlížení důležitých dílčích aspektů výzkumu v následku přílišného „zesamožejmění“ a zevšednění skutečnosti.<sup>102</sup>

## 2.4. Etické aspekty výzkumu

Ve výzkumu jsem implementovala běžná opatření k zajištění morální bezúhonnosti samotného výzkumu a sebe jako autorky výzkumu. Přesnost a správnost výstupu jsem zajišťovala skrze kombinaci postupů řádné literární rešerše, správných citací a použití vhodných metod a přístupů ke konstrukci a k analýze dat.<sup>103</sup> Rovněž jsem dbala ochrany soukromí informátorů a požadovala formální souhlas s účastí ve výzkumu i s publikací jejich osobních údajů, který jsem zahrнула do počáteční fáze rozhovorů. Informanty jsem vždy upozornila na nahrávání na telefon. Hlavní body výzkumu jsem jim srozumitelně vysvětlila, než jsme pokračovali s rozhovory. Informátoři takto byli obeznámeni s probíhajícím výzkumem a měli možnost vyjádřit (ne)souhlas s nahráváním, či se svou účastí.<sup>104</sup>

Již na počátku výzkumu jsem z etického hlediska identifikovala několik problematických aspektů. Prvním je mocenská nerovnost mé výzkumnické pozice vůči informátorům. Aby pozice informátorů při komunikaci byla co nejvíce rovnocenná s mou, byl můj vlastní vztah k aktérům v rámci prevence otevřený. Konkrétně v případě polostrukturovaných rozhovorů jsem vždy otevřeně přiznávala svou identitu výzkumnice, což přispělo k vyváženější interakci s dotazovaným. Důležitá byla v tomto kontextu i otázka recipacity vůči informátorů. Vzhledem ke zkoumanému terénu mi zde jako jediné schůdné řešení připadalo pozvání informátora na pití dle jeho výběru, v případě rozhovoru s kuřákem jsem nabízela cigaretu.<sup>105</sup>

---

102 Tamtéž, str. 280-282.

103 Zandlová, Markéta a Šťovíčková Jantulová, Magdaléna, *Etika výzkumu*, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, 60-90.

104 Zandlová, Markéta a Šťovíčková Jantulová, Magdaléna, *Etika výzkumu*, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, 70-75.

105 Tamtéž, 67-70, 85-87.



V případě (ne)zúčastněných pozorování tento aspekt nebyl tak důležitý a spíše jsem pracovala v utajení. Nevstupovala jsem s těmito aktéry do přímé interakce, takže jsem nesbírala osobní informace, ani citlivé údaje. Také jsem aktéry zúčastněných a nezúčastněných pozorování neidentifikovala. Nebylo proto nutné jim odhalit svou identitu výzkumnice.<sup>106</sup> V situacích nezúčastněného a zúčastněného pozorování bylo naopak výhodou mé utajení, neboť svou veřejně známou identitou výzkumnice jsem mohla výrazně ovlivnit průběh večera a jednání aktérů. Například v průběhu jednoho terénního výzkumu se na ulici odehrával vyhocený incident, při němž jsem si horlivě zapisovala do zápisníku. Toho si všiml jeden muž, který se se zájmem začal vyptávat na detaily toho, co si zapisuji a zkoumám, načež jsem mu vše musela vysvětlit. Z toho jsem usoudila, že forma záznamu do zápisníku není nejpraktičtější, pokud výzkumník chce zůstat v utajení.

Další eticky problematický aspekt souvisí s pandemickými restrikcemi, jejich právním dosahem a rovinou trestněprávní odpovědnosti. Podnik sice nebyl v provozu během nejvíce restriktivního období pandemie, ale v jednom případě došlo k nedodržení lokálních epidemických opatření. Podnik a fyzické osoby by tak mohly v následku zveřejnění mého etnografického výzkumu utrpět škodu. V případě, že by byly upozorněny příslušné orgány, mohlo by to mimo jiné vést k vyšetřování v otázkách nedodržení lokálních pandemických opatření.

V souvislosti s procedurální etikou proto byla klíčová důsledná anonymizace dat, které by mohly terén a aktéry jakkoliv poškodit. Veškeré informace vedoucí k jejich újmě musely být cenzurovány jednotným způsobem, zbavila jsem je identifikačních znaků a písemné i elektronické údaje jsem bezpečně uchovávala mimo dosah třetích osob. Anonymizace se týkala nejen jednotlivých aktérů ve výzkumu, ale i samotného prostoru. Prostor jsem anonymizovala tak, že jsem neuváděla jeho lokaci, ani jsem při jeho popisu nezacházela do detailů.<sup>107</sup>

Také v případech pořizování audiovizuálního materiálu bylo potřeba jistých anonymizujících opatření. Natáčení videí a fotografování vyžadovalo souhlas od osob, zřetelně rozpoznatelných na audio-vizuálních nahrávkách. Vystala zde také dimenze autorství nahrávky, která se liší v případě pořízení záznamu oficiální osobou (tedy fotografem, který je integrální částí klubové noci), řadovým návštěvníkem, či výzkumníkem.

---

106 Tamtéž, 70-75.

107 Zandlová, Markéta a Šťovíčková Jantulová, Magdaléna, *Etika výzkumu*, in *Metody výzkumu ve společenských vědách*, 75-80.

V daném klubu návštěvníci běžně pořizují nahrávky ze stage (zbytek klubu již není tak častým předmětem záznamů), proto se v tomto ohledu pozice výzkumníka od dalších návštěvníků příliš neliší. Nicméně ve chvíli, kdy dochází při analýze a interpretaci k zacházení s citlivými daty, osobními informacemi a duševním vlastnictvím, měl by z principu každý identifikovatelný jedinec vyjádřit formální souhlas. Je potřeba dále podotknout, že je informovaný souhlas spíše nutný v případě návštěvníků podniku, nežli DJe, který je veřejnou osobou. Tento etický problém se vyostřuje hlavně u akce, která porušovala restriktce. V tomto případě nesměla být identifikována žádná fyzická osoba. V případě akcí, které žádné vyhlášky neporušovaly, takový souhlas byl na situačním uvážení.<sup>108</sup> V případě nutnosti anonymizace jsem rovněž parafrázovala výňatky z rozhovorů, terénních poznámek i flyerů. Rovněž jsem v některých prepisech rozhovorů pozměnila slovosled tak, aby bylo lépe rozumět.

Pro lepší orientaci v textu jsem graficky systematizovala jednotlivé aktéry do kategorií dle jejich vztahu k hudební scéně a klubové kultuře. Jednotlivým aktérům jsem poté dle jejich zařazení do skupiny přiřadila podle počátečního písmena skupiny fiktivní křestní jméno. Například barmanku označuji jako „barmanka Barbora.“, bývalého štamgasta zas jako „štamgast Šimon.“, DJe zas jako DJ Davida“, apod.. V celém textu jsou emické pojmy označeny kurzívou v uvozovkách. Terénní poznámky cituji s uvozovkami v kurzivě, stejně tak, jako přímé citace výroků informátorů.

---

108 Tamtéž, 70-80.

### 3. HUDEBNÍ SCÉNA ELEKTRONICKÉ TANEČNÍ HUDBY – historicko-etnografický exkurz

#### 3.1. Elektronická taneční hudba

Označení Elektronická taneční hudba, neboli EDM<sup>109</sup>, je zastřešující pojem, který zahrnuje všechny žánry či styly, jejichž základem jsou elektronické prvky, generované při produkci a editaci zvuků. Žánry EDM lze zhruba rozdělit na plně elektronické (např. psytrance, techno, dnb) a semielektronické (hip-hop, r'n'b,..).<sup>110</sup> Mnoho partikulárních stylů, žánrů a subžánrů elektronické taneční hudby se etabluje pod společnou rubrikou, která je částečně podmíněná mediální a společenskou interakcí se subkulturami a využitím specifických technologií produkce a konzumace hudby. Rovněž sdílí podobná institucionální prostředí.<sup>111</sup> Každý žánr má vlivem dalších (nejen) hudebních kultur svá vlastní specifika. Liší se na základě hudebních rysů (např. tempa, rytmických vzorců, struktury, apod.) i z hlediska chování svých posluchačů a hodnot, jichž se zastávají.

*... A taky to máš jak s každou hudbou, máš strašně moc těch žánrů a každý žánr, každá písnička v tobě vzbuzuje jiný pocit. Rozlišuješ to, protože si uvědomíš, že to je něco jiného. Nebo že to zní jinak a že to je jinak produkováný. Od liquidů po deepy, po techno, po tekna, všechno... dubstep v tobě vyvolá úplně jiný věci. Můžeš si vždycky najít to co chceš, můžeš mít klidnou až depresivní, ale někdy můžeš mít takovou, která ti vystřelí náladu z 0 na 100... To je tak všeobecně u hudby. Kolikrát si třeba pustím klasickou a mám z toho husinu... To je spíš otázka, proč posloucháš hudbu... To patří k životu. (Výňatek z rozhovoru s raverkou Renatou, 23 let)*

#### 3.2. Materiální aspekt vzniku klubových kultur

Vzhledem k lokálním podmínkám nabírají jednotlivé roviny politizace rozdílných rozměrů a je nutné k místnímu kontextu přizpůsobit vlastní přístupy ke zkoumání této problematiky.<sup>112</sup> Při popisu historie klubových scén jsem předpokládala, že nehledě na

109 Je zajímavé, že se v současnosti na lokální scéně používá častěji anglická zkratka EDM, nežli český výraz.

Proto ve svém textu budu nadále používat emický výraz EDM. Klasifikace EDM jako samostatné kategorie a její následné dělení na žánry (techno, psytrance, dnb) a subžánry (např. hardtek, neurofunk) je daná nejednotností užívání pojmů styl, žánr a subžánr.

110 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 205.

111 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 71.

112 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 32-33.

nehmotné aspekty (např. ideologie a alternativní hodnoty), jejich integrální součástí je právě vývoj jim vlastních klíčových materiálních atributů, nových aktérů subkulturních scén a specifických prostorů.<sup>113</sup>

### 3.2.1. Desky a další hudební média

Mezi hlavní atributy hudebních světů elektronické taneční hudby náleží desky a další technologie hudební performance, produkce, konzumace či archivace. Pro porozumění širším kontextům klubových kultur je proto potřeba nejprve zohlednit způsoby hudební produkce a konzumace a s tím i proměny společenských a kulturních hodnot, které jsou artikulovány skrze postupné osvojování těchto technologií hudebními kulturami.<sup>114</sup> Tento proces závisel na mnoha faktorech, jako jsou podnikání, odbory a autorské zákony, sémantika designu interiéru diskoték, sociální požadavky odlišného obecnstva, vznik nových profesí v oboru, samotný proces hudební produkce, rozdílné vzorce šíření partikulárních žánrů a četné diskurzy o autenticitě a integritě hudby.<sup>115</sup>

Prudké proměny hudebních technologií se projeví nejen v kulturní, ale i ekonomické a sociální sféře.<sup>116</sup> Začlenění nových technologií však nebylo automatické a probíhalo poměrně pomalu. Technologický rozvoj se zprvu projevil například v modifikaci formátu hudebního média a formalizování způsobů jeho přehrávání. Desky se lehce přizpůsobovaly technologickému vývoji, se zavedením dvanácti-palcového formátu se prodloužila délka přehrávání na 7,5 minuty. Změny v postavení nahrávek byly mimo jiné reflektovány pracovním statutem DJů, kteří se stali průkopníky prodlouženého hraní. Remixovali sedmi-palcové kopie totožných originálních záznamů, někteří z nich sami začali produkovat své vlastní mixy, které editovali na reel-to-reel audio kazetách<sup>117</sup>. Prodloužený remix poté vznikl následným přenesením zpracované zvukové stopy na vinylové desky. Tento rozšířený formát obsahoval „instrumentální mezery“, tedy úseky ve kterých vokály ustoupily do pozadí a track byl až na výjimku bicích a bassů zcela oholen. To umožňovalo bezproblémové míchání dvanácti-palcových desek a hladké přechody. Nový formát byl rovněž vhodný pro hlasité přehrávání přes soundsystémy diskoték a klubů<sup>118</sup>. „Extendované

---

113 Jurková, Zuzana, Naslouchat hudbě města, in *Pražské hudební světy*, str. 9-10.

114 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 85.

115 Tamtéž, str. 85-86.

116 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 205.

117 Více k roli DJe v kapitole „Noví aktéři“ a v empirické části práce.

118 Paralelně s touto osou existovala tradice prvních soundsystémů a dub hudby na Jamaice.

tracky“ udržovaly hybnost na tanečním parketu a navozovaly jedinečnou atmosféru, velmi typickou pro tyto prostory.<sup>119</sup>

Přes to, že prodloužené dvanácti-palcové desky byly původně zamýšleny speciálně pro DJe a veřejnou performance, staly se během 90 let. standardním produktem hudebního průmyslu, tedy běžně dostupnou komoditou.<sup>120</sup> Progresivní přijetí nahrávek upevnilo jejich pozici natolik, že nyní záznamy předcházejí a předepisují hudební performance. Získávají svou uměleckou věrohodnost díky specifickým vlastnostem, proto vzácné a exkluzivní nahrávky za jistých podmínek představují velmi ceněný předmět, kolující v rámci subkulturních scén.<sup>121</sup>

*„...Pomalinku se rozehrívá první DJ(ka) a z parketu se začínají linout zvuky techna. Celý večer se hudba nese v duchu rozhraní oldschoool techna a tekna a všichni DJové hrají naživo s deskami. S nahrávkami, které během večera hrají, zachází každý DJ velmi opatrně. Je zřejmé, že jsou pro ně velmi cenné...“ (terénní poznámky z 05.11.2022).*

Centrálnímu významu desek v rámci subkulturního dění klubových kultur a dalších hudebních scén EDM (například freetekna) nasvědčuje i to, že je pro ně charakteristické „putování“ těmito hudebními scénami. V současnosti jsou k nalezení ve více komerčních e-shopech a v specializovaných kamenných prodejnách. Často jsou k sehnání i přímo na party v krámku s merchem pořadatelů party, či DJů, hrajících na dané akci.

Desky putují mimo jiné i méně institucionalizovanými způsoby, např. z ruky do ruky, či v prostředí bleších trhů a burz, specifických svým DIY/ DIT přístupem.

*„... On tu tekno-burzu pořádá jeden mladík, který je teknař. S tím, že vlastně pořádá už x let ty mejdany, je to zároveň i DJ a má hodně desek, které vždycky nabízel na jiných burzách. Pravidelně je prováděl dřív v (jiném klubu), potom tady. A on k tomu přibral další lidi, aby tam byl širší sortiment. Nejen hudební předměty, jako desky. Ale i oblečení, například trička, suvenýry a tak [pozn. autorky: oblečení, plachty s psyartem různých umělců a tekno-potisky od různých soundsystémů]. Bylo to stylem takového blešáku trochu. Kdo co má, ať přijde. Jen ať se to udrží v tom duchu prostě. Ono se to tady pořádá vždycky buďto jednou za měsíc, nebo jednou za dva měsíce, právě teď to bylo extra povedený. To bylo tím, že to bylo rozšířenější o ty další věci a tak tam bylo víc*

---

119 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 58-59.

120 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 59.

121 Tamtéž, str. 85-86, 69.

*lidí. Doufám, že to příště bude stejně úspěšný, přišlo mi to moc fajn... bylo by to fajn udržet“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).*

Rostoucí význam nahrávek byl také z části zapříčiněn souběžným ustanovováním studií jako centrálních míst hudební produkce. Studiové experimenty 70. let se staly jedním z hlavních podnětů k rozvoji elektronické taneční hudby. Skrze popularizaci elektronických hudebních instrumentů (např. syntezátorů moog a Roland TB 303 a 808; samplerů a přístrojů pro tvorbu bicích či bassových tónů) a dalších hudebních technologií (např. kazetových magnetofonů, vinylů, zesilovačů a výkonnější zvukové techniky) vytvořila studia prostor pro vznik četných žánrů a subžánrů elektronické hudby a celé kategorie elektronické taneční hudby.

*„... Ale koneckonců hlavně v dnešní době je to úplně normální hudba, poslouchá to každá druhá. Hlavně tu elektronickou hudbu máš teď úplně všude, i v normální popové hudbě, furt tam ty elektronický vsuvky jsou. Všechno se to už dělá s elektronickou hudbou, málokdy tam máš, že by někdo hrál na ten nástroj. Ale i když ti to tak je, tak si to potom vždycky doupraví“ (výňatek z rozhovoru s raverkou Renatou, 23 let).*

Bez limitů bezprostřední live performance mohli umělci zkoumat estetiky a zvukové aspekty elektronické hudby<sup>122</sup>. Došlo k odtržení prostorů hudební produkce od místa konzumace hudby (tedy diskotéky, klubu, apod.).<sup>123</sup> Hudbení průmysl diskotéky uchopil jako příležitost a prostředek k odbytu své nahrávané hudby, přičemž své publikum našel právě ve vznikajících tanečních klubech a jejich návštěvnicích. Stejným způsobem byly nahrávky i propagovány. Diskotéky tak byly stále efektivněji a lépe vybavovány nejnovější hudbou, k čemuž značnou mírou přispěl i faktor rozmachu komunikačních médií v post-moderním světě. Ten kromě růstu rychlosti přenosu informací zapříčinil i rychlejší proměnu statusu z módního na zastaralé.<sup>124</sup>

---

122 Na rozdíl od zcela „živé“ hudby spočívá autenticita taneční hudby právě ve spojení s technologií. Použitím nového technického vybavení tyto žánry neměly za cíl imitaci přirozených zvuků, ale probádání nových možností pro tvorbu zcela nových zvuků (Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 72-73).

123 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 86.

124 Tamtéž, str. 85-86, 69.

### 3.2.2. Nové prostory

Původní funkcí diskoték byla efektivní a dlouhodobá úschova vinylových desek<sup>125</sup>. Hudba ze záznamů však podporovala vznik nových typů sociálních událostí a prostorů a v 60. letech minulého století se souběžně s ustanovováním prvních diskoték začaly utvářet klubové kultury. Popularitu u návštěvníků si tyto instituce získaly s postupem času, jelikož se dokázaly rychle adaptovat na dobové sociální a kulturní požadavky, vznesené k tanečním podnikům. V průběhu 70. let se výbava diskoték přestala omezovat pouze na juke-boxy s velkým výběrem hudebních záznamů. Diskotéky začaly být účelově umístěny v blízkosti nahrávacích studií s tanečním sálem a jejich soundsystemy i akustická atmosféra se stala předmětem průběžného technického vylepšování. Prostor diskoték se proměnil na specifické místo určené k poslechu zesílené hudby a k tanci.<sup>126</sup>

V průběhu své existence diskotéky hrály široký sortiment hudby. S touto institucí byly prvotně spojovány Afro-Americké a Afro-Karibské žánry (R&B a Soul v 60. letech; funk, disco a raggae v 70. letech; hiphop, house a garage v 80. letech; či ragga, dancehall a jungle v 90. letech.). Souběžně s touto osou však existovala bílá tradice taneční hudby, například rock'n'roll, electropop, variace gay- a euro-disco, new wave a new Romantics, Hi-NRG, britský acid-house a techno.<sup>127</sup> Obě osy protichůdných autenticit se navzájem prolínaly a obohacovaly, proto o nich nelze mluvit jako o dichotomiích<sup>128</sup>.

Subkultury specifických žánrů a subžánrů, na které jsem se ve výzkumu zaměřila (psytrance, acid house a techno, tekno), se zrodily na přelomu 80. a 90. let a později (d'n'b) vlivem nových technologií, jako např. digitálních hudebních instrumentů, efektů, softwarů a stále výkonnějších zesilovačů. Jedna z dalších charakteristických dobových proměn se týkala kromě celkové digitalizace zvuku i samotného hudebního tempa. Došlo ke zrychlení hudby (ze standardní disko se 120 bpm<sup>129</sup>) až na 200 bpm u některých subžánrů techna, hardcore a jungle. Další změně se poddala rovněž rytmická složka zvuku, která v cyklické smyčce vystoupila do popředí, přičemž melodie a harmonie naopak zanikly v pozadí.<sup>130</sup>

---

125 Dále v textu využívám též výrazů hudebních záznamů/ nahrávek/ vinylů/ desek (význam slov v materiální/ fyzické rovině nahrávky jako artefaktu a nejen hudebního záznamu).

126 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 85-89, 69.

127 Tamtéž, str. 71-73.

128 V podobné situaci se ocitají i kategorie genderu a sexuality, které rovněž představují klíčové roviny autenticit elektronické taneční hudby. Více k tomuto tématu v sekci „autenticity“, nebo v empirické části.

129 bpm = zkratka pro beats per minute, do češtiny přeloženo jako počet úderů bassového bubnu za minutu. Je to jednotka rychlosti rytmu hudby a tance.

130 Slačálek, Ondřej, *Pohyblivé prostory autonomie?*, in *Revolta stylem*, str. 87.



Také otázka autorství získala nové dimenze. Při tvorbě nového zvuku začaly být uplatňovány techniky appropriatione, hudba je tvořena skrze „recyklaci“ zvuků v nových rytmických a melodických vzorcích.<sup>131</sup> Hudební událost zcela zakomponovaly technologií do průběhu večera od mixování, ozvučení, osvětlení až po vizuály a projekce, staly se základem pro klubové kultury současnosti.<sup>132</sup>

### 3.2.3. Noví aktéři

S vývojem klubových kultur na scénu vstupují specifickí subkulturní aktéři, jako např. postavy DJů a raverů se svou charakteristickou identitou a uspořádáním v rámci hudebních světů.

#### 3.2.3.1. Postava DJe v klubových kulturách a dalších scénách EDM

DJové figurují jako umělci a hudební tvůrci. Hrají klíčovou roli při seznamování konkrétních klubových kultur a jejich publika s technologií záznamů. Stávají se tak zástupci a tvářemi svého obecnstva. Skrze svou schopnost uskutečňovat události navozením autentické atmosféry v interakci s davem a ukotvovat hudbu v konkrétním prostoru, stojí DJové v pozici ručitelů subkulturní autenticity a disponují značným subkulturním kapitálem.<sup>133</sup> Sice nemají absolutní kontrolu nad průběhem večera, ale jsou do jisté míry zodpovědní za tvorbu hudebního prostoru, který je formován v rámci očekávání obecnstva a specifických DJských praktik dané lokality.<sup>134</sup> Na toto téma jsem vedla rozhovor s DJem Davidem, který poslouchá a hraje EDM již dlouhou dobu. Rovněž pořádá vlastní party.

*„...No, začal jsem hrát ve 13, když jsem to viděl u kámoše a on mě k tomu nechtěl pustit. A mě to nasralo, protože jsem věděl, že tohle chci dělat. Já do dneška hraju na kytaru, na basu, měl jsem dvě kapely. No a když všichni začnou hrát spolu, tak to má ten vají, tu šťávu... Ale i když to zahrajou fakt dobře, tak to není to ten drop na stagi a rozhodně to s tebou nezačně hejbat. Každý nástroj samostatně to s tebou neudělá, ale když hrajou najednou, tak to funguje.... No a ty jedním nebo pár tahama dokážeš sám ukučirovat a ovládat celou tu energii a*

---

131 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 205-206, 239-240.

132 Tamtéž, str. 205-207.

133 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 60, 63.

134 Tamtéž, str. 60.



*dokážeš ještě víc, než ta kapela. A dokážeš ještě něco jinýho a to jsem musel mít a musel jsem to ovládnout... No a v tu chvíli jsem to dělal, protože mě to prostě bavilo, protože to dunělo... Je to pořád tucka. To má jeden jedinej účel a to je dávat...Ale furt to miluju stejně, furt mě to baví, furt mě to dává, furt jsem v absolutním tranzu když stojím proti zvuku“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Navzdory tomu, že „live“ byla hodnota, zprvu přisuzovaná exkluzivně zcela živé performance, v polovině osmdesátých let začala být i rysem show, stavěných na záznamech a mediačních technologiích.<sup>135</sup> DJ při tzv. mixování skrze svou improvizaci a zásahy do nahrávek dokáže různou mírou obohacovat hudbu svým osobitým dotekem.<sup>136</sup> Naživo vybírá, kombinuje a skládá dohromady předem nahrané zvukové stopy. Produkuje nový hudební materiál a zároveň tzv. živě hraje pro své tančící posluchače. Díky lidskému faktoru není hudební produkce a konzumace v hudebních kulturách EDM zautomatizovaná.<sup>137</sup> Lidský dotek je v hudbě znát a zkušenější ucho zachytí tenké nuance hraní i chyby, které DJ při mixování může udělat. „A dneska, už poznám chybičky a ohrané písničky. Už to jako znáš a není to pro tebe takový... Neznámo velký“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).

### **3.2.3.2. Taneční publikum, neboli figury raverů, teknařů a kluberů**

Pojem „dav“ nebo „zástup“ je užíván návštěvníky klubů pro popis shromážděných osob. Termín je vhodný, jelikož implikuje kongregaci limitovanou z hlediska času, prostoru a stupně soudržnosti obecnstva. Struktura a složení tančícího publika nejsou konceptem davu předem definována, proto ho lze interpretovat a definovat v závislosti na situační povaze lokálního kontextu. Obecnstvo tak může obsahovat pevné jádro (tzv. „štamgasty“) i další stupně integrace jedinců do subkulturního kolektivu, organizovaných a začleněných do různých skupinek a sítí vztahů. Nicméně samotné konfigurace davů, jejich hierarchie a podoby v četných hudebních scénách EDM se liší na základě sociální demografie, či kulturních hodnot.<sup>138</sup>

Tančící dav je tedy dalším stavebním prvkem klubových kultur a jiných hudebních světů EDM. Je lokální a roztržštěný, avšak jeho všeobecným rysem je přirozený

---

135 Tamtéž, str. 84-85.

136 Tamtéž, str. 59-60, 65.

137 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 214

138 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 65, 85.

intersubjektivní pocit propojenosti s danou skupinou lidí, kterou jedinec pociťuje ve své zkušenosti s davem tančících. Tento situační zážitek není definován konformitou a davovostí v rámci daného sociálního uskupení, ale momentem spontánní spřízněnosti v daném prostoru.<sup>139</sup> Konkrétní obecnstva zdůvodňují svou účast na událostech právě láskou k hrané hudbě.

*„... Vždycky jsem vybíral mejdany podle toho, jestli mě zajímá ta hudba, že mě zajímá co se tam hraje a že to chci slyšet. A šel jsem tam primárně za tou hudbou a taky jsem tam byl vždycky na stagi. Nikdy se mi nestalo, že bych šel na mejdan a prokecal bych to. Prostě jsem byl na stagi“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Centrální pozici hudebního vkusu indikuje fakt, že je hudba jediným kulturním atributem, který je vždy zmíněn na plakátech k událostem i na letácích (flyerech), popularizujících dané kluby, či akce. Většinou je hudba blíže specifikována krátkým seznamem žánrů, například „hardcore techno, tekno, acid trance“, nebo „jungle, neurofunk, liquid dnb“. Asociace s hudbou je také podmíněna jmenováním DJů, napojených na specifické zvuky a obecnstva.<sup>140</sup>

Uspořádání publika dále závisí na principu osobního výběru, principů komunikačních cest a od politik vstupu.<sup>141</sup> Politiky vstupu jsem diskutovala např s barmankou Barborou, která uváděla do souvislosti politiky vstupu a složení návštěvníků.

*„... Tady nejsou žádný vstupy, tady může přijít kdokoliv. Ale je to založený na tom, aby tady lidi chtěli udržovat tady ten prostor. To znamená podpořit ten podnik a zároveň i ty umělce, kteří tady taky hrají za nějaký ty peníze. Nemusí být vstup na to, aby to tady nějak fungovalo. Takže to je hodně podobný těm freeparty, kdy tam lidi chodili a utráceli na baru a z toho se třeba daly tvořit ty další akce... Ještě abych to upřesnila, tak tady mi to přijde jako taková lidská zoo, kde opravdu jsou různé exponáty. Ale jsou to zároveň hodný lidi. Jsem za to ráda, že se tady schází taková skupinka různorodá“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).*

Kromě hudebního vkusu jsou kategorie genderu a sexuality dalšími faktory, determinujícími složení obecnstva a míst k jeho shromažďování. Představují centrální

---

139 Tamtéž, str. 110-111.

140 Tamtéž, str. 112.

141 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 113-114.

diskurzivní kategorie v klubových kulturách ovlivněných LGBTQ+ . Zároveň je však nelze označit jako výrazné rysy u „heterosexuálních“, či jinak nespécifikovaných klubových kultur<sup>142</sup> a dalších subkulturních scén, které mohou působit jako bezpohlavní, nebo až genericky maskulinní.<sup>143</sup>

Vzhledem k mému předmětu zájmu a lokální povaze klubové kultury jsem se zaměřila na několik specifických žánrů elektronické taneční hudby. Obecenstvo vybraného klubu se dle předpokladů z teoretické části práce a ze zjištění z empirické části výzkumu seskupuje především na základě hudebního vkusu. Nicméně otázky genderu a sexuality se do podoby klubové scény nutně promítají<sup>144</sup>.

### 3.2.4. Tanec a taneční parket

Aby se nové technické zvuky mohly harmonicky přizpůsobit a začlenit, musel i tanec změnit svou podobu a strukturu. DJ se velmi příznačně nachází za „mixákem“, nebo v případě freeparty i za reproduktory, které jeho vystoupení dotváří. Tančí se za doprovodu výkonné zvukové techniky, tzv. „*beden*“, které se stávají prostředníkem mezi hudebníkem, jeho hudbou a tančícím davem.

Tanec ze své podstaty přestává být párový, což zásadně mění nejen jeho pohybový aspekt (od obecné pohybové kompetence po konkrétní taneční pohyby), ale zasahuje i do jeho sociální roviny, například ruší vymezené role v rámci tanečního páru. Dav má obecně tendence stát čelem ke „*stagi*“<sup>145</sup>, kterou buď v případě klubových kultur představuje vyvýšený DJský pult, nebo u freetekno kultury zas „*stěna*“<sup>146</sup>.

Tančící dav je fyzicky responzivní a pohybuje se za doprovodu hudby, která ho k tomu inspiruje.<sup>147</sup> Také je potřeba uvést příklady profesionalizace raverů a jejich tanečních způsobů. V současnosti lze rozlišit několik dalších druhů tance dle hudebního žánru, například hakken (jinak též „hakkúh“, což je název tance, který se vyvinul v Holandsku v tamní hardcore a gabba scéně), „hard dance“ či trance dance u subžánrů hardcoru, „dnb step“

---

142 Tato dynamika souvisí se způsobem ustanovování jejich autenticit, heterosexuální klubové kultury se obvykle vykresluje v protikladu k femininnímu jako neautentickému.

143 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 72, 104.

144 Problematiku politizace genderových identit a sexuality dále budu dále rozebírat na příkladu techna v kontextu konceptu safe-space.

145 „*Stage*“ = emický pojem pro pódium, v přeneseném smyslu slova označení pro taneční parket (převzato z anglického jazyka).

146 „*Stěna*“ = emický pojem pro soustavu výkonných reproduktorů, které jsou poskládány na sebe.

147 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 214-215.

u drum'n'bassu, či například „shuffle“ u hardstyleu (jehož popularita díky obrovské oblibě tance vzrostla. Variací na shuffling je tanec nazývaný „stomping“)<sup>148</sup>.

### 3.3. Charakteristika subkultur v post-socialistickém Česku

Pro vývoj české scény elektronické taneční hudby je klíčový především vliv britského acid houseu a berlínského techna. V 90. letech byl ve Velké Británii omezen provoz nočních klubů. V důsledku toho se rozšířil nový fenomén tzv. „rave party“<sup>149</sup>, tedy akce pořádané v netypickém, mimo-klubovém prostředí (například v přírodě a opuštěných budovách), čímž popularita četných žánrů elektronické taneční hudby ještě vzrostla.<sup>150</sup> V polovině 90. let také vznikl na londýnských squat parties žánr acid techno a popularizoval se i žánr d'n'b. Zlatá éra britských rave party byla ukončena v roce 1994 zákonem „Criminal Justice and Public Order Act“, který měl zákazem shromažďování při poslechu repetitivní hudby v počtu nad 20 osob, zamezit pořádání rave akcí.<sup>151</sup>

Vývoj konkrétních subkultur se v socialistických zemích značně lišil od vývoje mimo východní blok, neboť byl rámován jinými dobovými sociálními, politickými i ekonomickými kontexty.<sup>152</sup> Berlínské techno je specifické svou historií pořádání událostí. Vzniklo krátce před rokem 1989 v západním Berlíně a neslo znaky vlivu britského acid houseu. Před pádem zdi bylo ve východním Berlíně cenzurované, explicitně politické a ilegální. Vznikla silná potřeba sebevyjádření, pramenící z kulturního a politického útlaku před pádem režimu. Po jeho pádu se skrze euforii ze zrušení zákazu nočního vycházení rozmohl fenomén techno a rave party dále na východ, kde byla silná motivace a mnoho nových příležitostí (v podobě opuštěných industriálních prostorů východního Berlína) k pořádání party. Tento žánr i scéna rozkvétaly, jelikož byly založeny na principu antiautoritářství, spravedlivého rozdělení majetku a myšlenky svobody jak ji vykládá tradice feminismu a LGBTQ+ komunity (proto i BDSM atributy v techno stylu) i svobody ve smyslu možnosti projevu hedonismu.<sup>153</sup> Nicméně došlo k popularizaci, mainstreamizaci techna a přeměně „původního“ svobodomyšlného rave fenoménu do jeho komerční podoby.<sup>154</sup> Konsekvencí byl vznik

---

148 Více k charakteristice tance a tanečního parketu v empirické části textu.

149 Odtud je také odvozeno slovo „raver“ a „rave“.

150 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 74-76, 167-168.

151 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 214-215.

152 Jurková, Zuzana, Naslouchat hudbě města, in *Pražské hudební světy*, str. 9.

153 Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 226-227.

154 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 74-76.

fenoménu „travellerství“<sup>155</sup> v Evropě, ale i jinde po světě. Ve východní Evropě byli travelleri jako Spiral tribe podnětem pro vznik lokální české freetekno scény.<sup>156</sup>

Klubové a rave kultury v post-socialistické době mají návaznost na undergroundovou tradici subkultur z období socialismu.<sup>157</sup> Doba po Sametové revoluci je příznačná přijetím a šířením zahraničních subkultur, dochází k charakteristické hybridizaci místních subkulturních praktik i jejich podob, tedy tzv. ekonomické, kulturní a politické glocalizaci.<sup>158</sup> Pro tyto subkultury a jejich hudební scény je rovněž typická reinterpretace subkulturních atributů dle lokálních významů.<sup>159, 160</sup> Otázkou apropriace a brikoláže v kontextu DIY a DIT étosu se zabývá i Petra Kumová v souvislosti s českou punkovou a hardcoreovou scénou.<sup>161</sup> Rovněž tento fenomén rozebírá Charvát, Kuřík a Slačálek, přičemž ho vztahuje na lokální post-socialistický vývoj.<sup>162</sup>

### 3.4. Prostor freeparty, klubu a festivalu

I když četné hudební kultury a scény EDM vznikly ze společných hudebních základů, konstruuji a vyjednávají jednotlivé (sub)kultury elektronické taneční hudby své autenticity odlišným způsobem. Liší se navzájem nejen z hudebního hlediska; ale i na základě prostorů, které obývají; způsobem a povahou interakcí s komerčním sektorem a mírou popularizace žánru; složením obecnstva i jeho hodnotami a stylem. Pro můj výzkum je proto nutné vytyčit několik zásadních rozdíl mezi klubovými kulturami a subkulturou freetekna v její raveové i více komerční festivalové podobě.

*„... No mezi kalbou (freeteknem), festákem a klubem je tam rozdíl. Je to sice podobný v hudbě... Ale když přijdeš do klubu, nebo pak přijdeš na louku,*

155 „Travellerství“ je fenomén, který je typický pro toulavé komunity hippies, či sounsystemy, které cestují po světě za účelem svobodného provozování hudby. (Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 214-215.)

156 Slačálek, Ondřej: České freetekno - Pohyblivé prostory autonomie?, in *Revolta stylem*, str. 87-92.

157 Slačálek, Ondřej, Příběh Czechteku: lze uniknout morální panice?, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 288-289, 384.

158 Jurková, Zuzana, Naslouchat hudbě města, in *Pražské hudební světy*, str. 15-16.

159 Mimo freetekno kulturu je vhodným příkladem pro reinterpetaci subkulturních atributů a jejich významů např. hip hop, který místo kolektivního vzdoru nepříznivým podmínkám v lokálních kontextech artikuluje individuální pocity a postoje. Skinheadi se zas v porevoluční situaci přiklání k pravicové ideologii, nacionalismu a xenofobii se specifickým odporem vůči Německu (Jan Charvát, *Současný politický extremismus a radikalismus*, 2007).

160 Slačálek, Ondřej, České freetekno -Pohyblivé prostory autonomie?, in *Revolta stylem*, str. 87-96.

161 Kumová, Petra, Do it yourself together – Ideologie a aktivismus české hc/ punkové scény, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 111-112.

162 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Závěr: Subkultury a politika v postsocialistickém Česku, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 383-384.

*vždycky z toho máš nějakou feel. Takže ten klub je na jednu noc, bude to šíleně blikat, bude to nahuštěný, máš tam nějakou feel... Kdy přijdeš na festival a projdeš turniketem, tak jsi rozdivočelá a vypustíš to svoje zvíře ale jsi omezená tím security. A najednou přijedeš na louku, kde není nic. A támhle nějaký lidi hrajou a ty si můžeš koupit pivo, jestli chceš. To je ten feeling, co se liší...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

### **3.4.1. Tekno a free spirit**

*„... Freetekno party je místo, kde se všechny subkultury jezděj bavit. Ať už je to metalista, ať už je to pankáč. Prostě dokonce i straight-edge jsem tam potkal. Ať je to kdokoliv, kdo se nějakým způsobem vymyká normě, tak se sem jezdí pobavit. A není to jen někdo, kdo by to poslouchal doma na sluchátkách...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Freeparty je prostorem, kde se schází nejen freetekno subkultura. Obecně lze (free)tekno díky jeho specifickému znění zařadit mezi subžánry hardcoru, nicméně tyto akce jsou specifické hraním vícero hudebních stylů od samotného tekna, přes jungle, drum and bass, hardtek, hardcore, breakbeat, až po psytrance.<sup>163</sup>

*„... Tekno je hudba, ale i ta free myšlenka, kterou to tekno ztělesňuje... Jasně, jdeš tam vždycky za hudbou... Ale myslím si, že mě (tekno) hrozně afektovalo jako člověka, že mě zajímala ta myšlenka a zjištění toho, že existuje ještě jedna poslední svobodná subkultura, která je založená na tom, být opakem dnešní doby. Být nemateriální, být laskavá, mít nastavený hodnoty na základě respektu, tolerance. Odsuzovat jakýkoliv násilí, předsudky a podobný věci. Což mě fakt okouzlo, jelikož jsem nikdy nebyl úplný materialista a vždycky jsem tomu moc nerozuměl. Tak jsem našel něco, co ztotožňovalo moji nechuť. Cítil jsem se jako doma a do dneška to tak mám. Ať je to kdekoliv, na všech možných místech jsem se tak cítil. Když přijdeš na mejdan, tak seš sama sebou, seš mezi svejma... A tadyto.... Jak to nazvat... tadyto prostě bytí, neřešení ničeho, nikoho... A fakt, ať už uděláš cokoli, vypadáš jakkoli a ať se stane naprosto cokoli, ať už uděláš naprostou kravinu, tak nikdo tě neodsoudí. Nikdo tě... Nikdo se na tebe nebude koukat skrz prsty, nikdo si tě ani nevšimne<sup>164</sup>. Všem seš*

<sup>163</sup> Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 219.

<sup>164</sup> Poznámka autorky: Je zde důležité poznamenat, že se jedná o individuální výklad ideologie freetekna.

Nicméně jak explicitně ukazují v kapitole *Politizace mocí*, ideologie s realitou nutně nemusí korespondovat



*u prdele. Ale zároveň když se ti něco stane, tak najednou máš hlouček lidí, který se o tebe postaraj, i když tě vůbec neznaj. To je právě to... Že přijdeš a nemáš prachy na cokoliv a někdo tě prostě vidí, jak máš žízeň a dostaneš prostě napít. Tohle je ta rodinná báze...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Základní distinkcí freeparty je, že za pořádáním akcí většinou nestojí jednotliví DJové, či pořadatelé, ale tzv. soundsystemy, jejichž členové jsou DJové, další umělci a tvůrci výzdoby, vlastníci zvukové techniky a „beden“, dodávek, karavanů a dalších dopravních prostředků, barů apod... Na soundsystemy lze pohlížet jako na skupiny lidských a nelidských aktérů (např. technika, výzdoba, bar, psi, další atributy freeparty), tedy jakýchsi hudebních subjektů, kolektivně pořádajících události.<sup>165</sup> Tento princip DIY a DIT je ve freeteknu (dále např. i v psytrance) klíčový, neboť nabízí alternativu pro komerční způsoby organizace hudebních akcí. Rovněž kolektivní entita soundsystemů do jisté míry zamezuje vzniku kultu DJe, neboť jsou všichni kolektivně zodpovědní za tvorbu hudební události. Tento princip se projevuje například v umístění DJe a jeho „mixáku“, ve většině případů totiž bývá schovaný za „stěnou“ reproduktorů, nebo hraje ve skrytu prostoru, separovaném plachtami od stage. Tváří obecnstva se tak stávají jednotlivé soundsystemy a ne jejich DJové.

*„... No a nikdo to vlastně dělat nemusí, ty soundsystemy takhle přesně jezdějí aniž by z toho něco měly. Děláme to tak, aby se to furt dalo provozovat a aby to zachovalo ten free spirit. Já si myslím, že dokavad' si držíš ten vstup tak, aby ti pokryl ten mejdan, tak je tam pořád ta free myšlenka.... Je to fakt jen proto, aby udržovaly tadytu kulturu. Protože pokud neudělají tu party, neudělají aspoň na chvíli to místo, kde se ta kultura může setkat a vytvořit tu vesnici, to svoje městečko a být na chvíli ve svém světě.... Tak pokud to neudělají, tak to zanikne. Protože to nebude. A je to jenom moc těch soundů...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Proto jsem se při deskripci této subkultury neorientovala pouze na její hudební aspekt. V mé práci představuje freetekno samostatnou hudební scénu se svými specifickými vlastnostmi. Základním rysem freetekna nejsou jen jeho hudební a prostorové aspekty, ale i zastávané hodnoty a antiautoritářské postoje, symboly a jejich významy, i jednání aktérů.

---

(viz Thornton, 1996).

165 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 237-238, 240-241.



Tyto charakteristické rysy však na základě principu komunikačních cest mohou v některých případech pronikat i do klubových kultur, tedy mimo tradiční rámce freeparty.

### 3.4.2. Klubové kultury a kult DJe

*„... Určitě toho je schopný i ten klub... Pro hodně lidí je to velmi zásadní místo a je fakt, že je něco takovýho potřeba. Aspoň jedno místo, kde si každý člověk může přijít a udělat mejdan. I ten, kdo začíná. Místo, kde se můžeš potkat i mimo ten mejdan. Přijdeš ve středu večer a zase jseš mezi svejma. V podstatě ti štangasti tím [klubem] tak jako žijou. No jak ti teknaři, piráti, taky. Což si myslím, že je nějaký takový místo potřeba... Pro undergroundový vyvržence. Aby se mohly potkávat...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

To je také jedna z podobností freetekna s undergroundovými kluby elektronické taneční hudby, které jsou charakteristické svou atmosférou, návštěvníky i personálem, náležitým do freetekno subkultury a pořádanými akcemi ve freetekno duchu. Nicméně tyto klubové kultury se ve dvou ohledech zásadně od freetekna liší. V první řadě je prostor klubu institucionalizovaný, tedy není spojován s politizujícím aktem vymáhání práva na party. Dále je klubech DJský pult umístěn na centrálním, často vyvýšeném místě, což umožňuje přímo asociovat konkrétní zvuky s jednou osobou a vzniká tak kult DJe se svojí pevnou bází fanoušků. Hraná hudba proto může mít zásadní vliv na složení obecnstva v klubu a rozdílnou podobu a průběh klubové akce.

### 3.4.3. Festivaly

V českém kontextu se pořádá několik velkých festivalů elektronické taneční hudby, např. Let it Roll, či X-massacre a jeho letní obdoba S-massacre. Základní rozdíl mezi freeparty a festivalem však nepředstavuje nutně žánr hrané hudby, ale spíše ekonomický aspekt jejich pořádání. Festivaly se pohybují v komerčním sektoru, což jim umožňuje pozvat klíčovou špičku místní i zahraniční hudební scény, kterou však již lze označit za mainstream, pokud ji srovnáme například s freeteknem, či s undergroundovými kluby.

*„... A nevím... Tady se to možná láme. To že to tam tekno je, tak neznamená, že to je freetekno akce... Někdy to bývá (na festáku) hudebně super. Ale ten spirit to nemá, není to pro každého... Nevím.. Je to v podstatě jako kdybys udělala rave,*

*ale vzala bys z něj ten sprit. Úplně ho jako vytrhla a nechala z něj tu hudbu a to, že se přešlehneš jak debil. A ten efekt tam nebude... Jakoby ty lidi jsou hrozně fajn, ve finále je festák fakt příjemný... Ale (pořadatelům) se nějak úplně povede, tam oddělil ten spirit. Já si myslím, že to je tím, jak tam hodně mají například ten hardtek, tak to není to naše tekno. Tím, že tady ta hudba je už spíš komerční, tak to přitáhne víc lidí který to znají z doslechu, že si to najdeš na youtube. A už to není takový to původní... Nemyslím si, že se to dá (s tekem) skloubit. Když teknaři tvoří tu malou scénu, tak tam jsou od toho, aby tam drželi ten spirit. A musíš se tím způsobem i chovat. Že se to učíš postupně... (být teknař)... A z Massacru, všechny ty lidi skončí v sobotu, v neděli se jdou vyspat a v pondělí jdou do práce. A to je něco úplně jinýho, než ty původní piráti na teknu.. Každý ten teknař žije mimo systém, člověk který bydlí v obytnáku a žije mimo ten systém, fakt to je něco...“ (Výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

## **4. EMPIRICKÁ ČÁST**

### **4.1. Charakteristika a analýza prostoru**

*„Klub se nachází v bytovém domě, který stojí v jedné z Pražských čtvrtí. Budova je specifická svými rozměry, neboť je poměrně úzká. Velikosti budovy je přizpůsoben i interiér a prostor klubu. Je navržen tak šikovně, že místo působí větší, nežli doopravdy je. Klub zabírá větší část přízemí a sklepu domu. Vchod do klubu značí pouze osvětlená vývěska malých rozměru a také jakýsi umělecký předmět s logem podniku, instalovaný opodál. Okolo vchodu do klubu obvykle postávají skupinky návštěvníků s pivem a cigaretou v ruce. Někdy lze zachytit i závany marihuany. Okna u vchodu jsou zabezpečena mřížemi a k mému překvapení tam stojí i popelník a dřevěné bedny na sezení.*

*Obojí tam dříve nebylo. Nepřítomnost popelníku zapříčinila to, že chodník u klubu byl obsypán vajgly od cigaret. Kdysi před epidemií jsem si šla zakouřit a nahlas jsem si povzdechla nad nepřítomností popelníku či odpadkového koše. Barmanka, která si také zrovna šla zakouřit, mi tehdy odpověděla, že „se to krade, už ani nemá smysl něco tam dávat“ (terénní poznámky z 27.08.2022).*

## Přízemí

Prostor v přízemí slouží především jako kavárna či bar, nabízí několik možností k sezení. Nesourodý nábytek je doplněn výtvarným uměním, které je vyvěšeno na stěnách podniku. Obvykle bývají vystaveny kresby, fotografie, či koláže různých umělců.

*„... Je to nastavený volně ale musí to být zajímavý nějak, aby to upoutalo pozornost... Aby to mělo nějakou uměleckou hodnotu. Pak už jen záleží na domluvě se šéfkem a na tom, jak dlouho to tady chcete mít. Jsme přístupní všem možným stylům a tak“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).*

V této místnosti je i bar a malá kuchyně. Obsluha je pouze u tohoto baru v přízemí a jednoho dalšího baru ve sklepě, proto se dají kromě tanečního parketu považovat za „centrum dění“. U barů bývá vždy dost plno, většinou se u nich sdružují štangasti, kteří si povídají s barmany a také lidi, kteří si pouze chtějí něco objednat. Před epidemií barmani obvykle v počtu tří až čtyř osob museli zvládat velký počet zákazníků<sup>166</sup>. Z respektu vůči odvedené práci je zde proto zvykem dávat barmanům jako odměnu slušné spropitné, což zároveň podniku slouží jako částečná kompenzace vstupu zdarma. V těchto situacích u baru jsem měla také příležitost pozorovat strukturu sociální hierarchie a mechanismy subkulturního kapitálu. Zdá se, že pravidelní návštěvníci zde mají obvykle přednost a přichází na řadu dříve v porovnání s „neznámými tvářemi“.

Kromě směsice alkoholických a nealkoholických nápojů jídelní lístek pokrývá i nabídku jídel od hospodských klasik (jako je například nakládaný hermelín, utopenec, či chleba s pomazánkou), po hummus, panini, či pizzu. Kuchyně vaří poměrně dlouho do večera, což také mnoho návštěvníků rádo využívá. Jídlo je také vhodným doplněním pro party (viz. hédonismus).<sup>167</sup>

V tomto patře je ještě další malá místnost s pár stoly. Díky tlumenému osvětlení působí útulně a nabízí jisté soukromí, díky čemuž je mnohdy využívána návštěvníky za účelem odpočinku, či k požívání drog. Nachází se hned vedle schodů, vedoucích do sklepa. Nad schody visí umělecká instalace, která je složená ze směsice různých tlačítek a světélek. Trochu připomíná DJský pult křížený s kokpitem vesmírné lodě. Je jakousi předzvěstí výzdoby ve spodním patře.

<sup>166</sup> Pokud srovnám terénní záznamy z 27. 08. 2022 se záznamy z 26.05.2023, tak počet barmanů v současnosti v porovnání s minulostí klesl. Poslední návštěvy jsem zaregistrovala pouze dva barmany, což je pravděpodobně důsledkem poklesu navštěvovanosti podniku.

<sup>167</sup> Smolík, Josef, *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*, str. 226.

## Sklep

Spodní patro je zařízeno zcela jinak, nežli to horní. Z útulné kavárny se prostor mění na undergroundový klub. Na tomto patře se rozkládá další bar s přílehlou místností s možnostmi na sezení, taneční parket a oddělená místnost s „fotbálkem“, který představuje populární kratochvíli na party. Do nedávna fotbálová místnost působila více zanedbaným dojmem, na parapetech byly pouze opřené knihy k přečtení a několik osamocených obrazů. Dnes jsou knihy umístěny na knižních regálech a vypadá to, že zde funguje systém „knižního swapu“. V současnosti je i výzdoba v této místnosti mnohem více propracovaná. Dekorace ji lemují dokola a pomocí kombinace techniky kaširování a origami je zde v rohu místnosti vytvořena velká socha, která je dominantou této místnosti. Zdi zdobí i fotografie a obrazy. Jsou tématicky sladěné a působí dohromady s obrazy v horním patře jako ucelená výstava. Tato místnost mimo jiné slouží k pořádání pravidelných přednáškových cyklů.

*„... Ty přednášky tady, to je taková uzavřená společnost. Vždy to organizuje taková trojce nebo dvojce lidí. A je to téma o psychice, nebo o různých stavech hlavy nebo typech lidí. Je to různý.. Nebo tady byla i starověká historie. Prostě je to víceméně taková všehochuť.. Ty témata jsou opravdu různý, kdo si co vymyslí. Není to nijak striktně daný, vůbec ne“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).*

Uprostřed sklepních prostorů se rozkládá průchozí kuárna, tedy jediná místnost, ve které se smí kouřit navzdory zákonu, který omezuje kouření v uzavřených prostorách. Ke sklonku večera však návštěvníci přestávají respektovat pravidla podniku a kouří kromě kuárny i v dalších prostorách spodního patra. Jako improvizovaných popelníků využívají například papírových tácků pod pivo, či prázdných krabiček od cigaret. Vedení podniku se tomu snaží zamezit například prostřednictvím vyjádření prosby o ohleduplnost na některých flyerech k událostem (viz flyer z akce 9.4.2022), nebo zakročí osobně.

Dekorace a interiér tvoří spolu s jeho různorodými návštěvníky specifickou undergroundovou atmosféru. Kapacita prostoru je poměrně malá, díky čemu podnik působí komorním dojmem a vytváří pocit komunity.

*„...Celkově to tady působí útulně a kamarádsky. Takže jak prostory i ty akce, který se tady dějí i kolektiv... Je to tady takový bez pravidel (smích)... ( V jiném undergroundovém klubu) to tam je takový multi-kulti, ale větší punk je to tady, rozhodně. Určitě to tady není to tak komerční, jako jinde... Ta atmosféra je větší*

*tady, za mě rozhodně. A to jsem dřív do (toho jiného klubu) chodila 6 let, takže to porovnat můžu... (smích)“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).*

Atmosféra spodních prostorů se přizpůsobuje nafialovělému osvětlení z „UVěček“<sup>168</sup>, všechny barvy nabírají na intenzitě a pod vlivem UVěček se návštěvníci mění na jakési fialové pohádkové postavy se žlutě-zelenými zuby. Kdysi u parketu v kuřárně stával fotbálek, dnes tam zůstal pouze stůl s vysouvacím šuplíkem, který zároveň slouží jako popelník a plní odkládací funkci. Stůl působí kutilským dojmem, typickým pro celý podnik. Obvykle na něm stojí püllitry s pivem a další nápoje. Je zajímavé, že na počátku večera barmani nalévají do skleněných püllitrů, ale v pozdějších hodinách rozlévají pouze do plastových kelímků. *„Jdeme si pro pivo nahoru, protože dolní bar již do skla nenalévá. Aby se nerozbíjely sklenice na dlažbě. (O něco později)... Přibývá lidí a hluku, vidím všude samé plastové kelímky. Už je asi natolik pozdě, že pro jistotu dostane všude každý do plastu“ (terénní poznámky z 27.08.2022).*

Vzduchotechnika k odsávání kouře se šikovně maskuje na pomalovaných stěnách a v barevném vzoru splývá s malbami v jeden celek, který tvoří zdání pobytu na vesmírné lodi. Nalepené dráty a kabely přidávají stěnám na 3D efektu a přispívají k celkovému industriálnímu dojmu s DIY nádechem.

Toalety se nachází ve sklepě. Jsou celé vyzdobené graffiti a tagy, nálepkami a postery z minulých i budoucích akcí, které se navzájem překrývají a tvoří podivnou mozaiku. Tato kreativní výzdoba nese různá poselství od hlubokých politických a sociálních komentářů až po obscénní básničky a obrázky. Dámská toaleta se nachází hned vedle pánské, často se tam omylem zabloudí muž. Ženy ho většinou slušně vykáží, nebo nasměrují správným směrem. Reakce nebývá negativní, v oparu večera se takové věci odpouští. Jiné je to však v případě, když se muž zavře v kabině se ženou, ať už jsou účelem konzumace narkotik, či sexuální praktiky. To vyvolává bouřlivou reakci, neboť se na záchodech nachází pouze 2 kabinky (které navíc nelze zavřít, protože nemají zámky) a je vyžadovaná jistá úroveň solidarity a slušnosti vůči ostatním ženám v záchodové frontě. DIY princip je kromě výzdoby aplikován i zde, rozbitý splachovací mechanismus je nahrazen zásuvkou, ze které visí pevný rybářský vlasec s přivázanou matičkou.

---

<sup>168</sup> „UVěčka“ jsou emický pojem pro UV-světlo se specifickou vlnovou délkou a psychedelickým efektem, které je velmi populární na psytrancových událostech a v klubech tohoto žánru.

## Tanec a taneční parket

Taneční parket a stage jsou neobvyklé tím, jak jsou malé. Zdi jsou zvukově těsněny a proto jsou veškeré dekorace především za stagi, kde se nachází i malba ve stylu psyartu. Prázdna stage působí opuštěným dojmem, vepředu stojí DJský pult a část reproduktorů. Avšak v případě, kdy je taneční parket plný a živě hraje DJ, působí stage zcela jinak. Většinou v podniku hraje elektronická hudba, která je jakýmsi odrazem technického a mechanického způsobu života ve městě. Neustálé pulzování bassů blokuje myšlenky, prochází tělem a ovlivňuje emoce. Zesilovače produkují citelné vibrace a mají efekt na posílení zážitku z hudby, který je v mnoha případech ještě znásoben drogami. Hudební rytmy, podobně jako omamné látky, mají schopnost vpravit člověka do jiného stavu, podobného transu. Teprve s klubovou kulturou se tanec ritualizuje do podoby „trance dance“, při kterém raveři aktivně vstupují do pozměněného stavu vědomí skrze pohyb na určitý druh hudby a její pulzující rytmus.<sup>169</sup>

*Podle mě tu jsou dva typy žánrů, máš hudbu poslouchací a máš hudbu tanečnickou. Jasně že si hlavou zahážeš, ale vydrž to tejdén v kuse... fakt jako zavřeš ty oči a dostaneš se do toho. Tak vydržíš hodiny a hodiny. Ani nevnímáš jak se hejbáš, ale nutí tě to prostě furt furt dělat nějaký pohyb. Ničím jiným tohle nedosáhneš. Jen tím původním syntetickým zvukem... (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2025).*

Klíčovým momentem je zde také interakce DJe s tančícím davem, při které DJ reaguje na nálady a prožitky publika skrze svou hudbu, kterou živě „mixuje“<sup>170</sup>. Kromě obecnosti tančí i samotný DJ, který má vlastní osobitý prožitek hudby. Jeho energie má vliv na ostatní na parketu, stejně tak jako na něj působí jeho vzájemná interakce s tančícím publikem.<sup>171</sup> Tento vztah lze označit jako propojení v momentu, ve kterém dochází ke povzbudivému sdílení hudebního požítku.<sup>172</sup> O této interakci svědčí i umístění DJského pultu na stagi s výhledem na parket, tancující mají naopak výhled na stage s DJským pultem<sup>173</sup>. Umístění DJského pultu hraje klíčovou roli při těchto hudebních událostech. V klubu DJ hraje na viditelném místě, kdežto na freeparty většinou bývá skrytý za plachtou či repro-soustavou.

169 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 60, 100.

170 „Mixovat“ je emický pojem pro míchání tracků při živém hraní (ať už v podobě vinylů, či digitálních záznamů).

171 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

172 Slačálek, Ondřej, České freetekno - Pohyblivé prostory autonomie?, in *Revolta stylem*, str. 92.

173 Více k rozdílům v kapitole o freeteknu.



Tanec je tedy z principu kolektivní záležitost, navzdory tomu, že je povaha a způsob tance spíše individuální. To je dáno povahou zvuku, rychlostí jejího tempa, frekvencí beatů, rytmem, apod... Hudba je tedy vyjádřena tanečními pohyby, které se jí přizpůsobují například skrze nakloněné a lehce shrbené postavení těla, pohupování se ze strany na stranu a v kolenech, kroucení v bedrech, pokyvování hlavou, dupání a házení rukama. Některé pohyby připomínají punkové pogo. Monotónnost rytmického dupání je zcela v souladu s povahou hudby. Při tanci lze pozorovat zvláštní uvolněnost a pozitivitu tancujících v kontrastu s „přísností“<sup>174</sup> až agresivitou hudby.

*„... Jednou jsem potkal ukrutně obrovskou stěnu a před ní nějaký divní lidi, který všichni jeli úplně stejně. A bylo to takový hrozně divně hypnotický, tak jsem si tam stoupl a chvíli jsem na to koukal. A za chvíli mi začala cukat nožička a úplně mě to pohltilo a už nepustilo. Absolutně. A vrátil jsem se z toho a tyvole, to byl takovej trans...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2025).*

Tanec v páru je spíše neobvyklý, většinou se jedná o tanec tzv. „tělo na tělo“, který pozorují jen u dvojic s intimním vztahem. To však neznamená, že se na parketu nevyskytují skupinky známých a přátel, které se pohybují ve vzájemné blízkosti a společně tančí. Sounáležitost jedinců ke skupinkám se projevuje tak, že se jedinec při tanci jednou za čas otočí směrem k blízké osobě, přičemž k ní směřuje i své taneční pohyby a posunky. Udrží takto svůj „revír“, ale vzhledem k umístění stage se většinou jedná jen o krátký moment, po jehož odeznění se tančící jedinec otočí zpět čelem k DJovi.

Rozdílná atmosféra dělí prostory na dolní a horní. Využití těchto prostorů se liší. Zatímco prostor „nahore“ funguje spíše jako místo pro konverzace a setkávání u piva či šálku kávy, prostor „dole“ je přístupný až později večer. Od 21 hodin sklepní prostory operují především jako noční klub. Jsou však přístupny i v případě konání nějaké přednášky či vernisáže výstavy.

*„... Jsou tady vždycky vernisáže, kdy záleží na domluvě s tím daným umělcem, který to vytváří, ale většinou to bývá tak každý měsíc až dva. Tady se to prodává, je to v nabídce s tím, že vlastně potom, když si to pak autor vezme zpátky k sobě,*

---

174 Emický výraz pro hudbu, která tzv. „diktuje“ podmínky na tanečním parketu.



*tak už záleží na něm, jak s tím naloží“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).*

## 4.2. Popis aktérů

*„Venku stojí 4 hloučky lidí, v každém tak 2-4 osoby, kouří a povídají si. Dva muži ve věku cca 30. let si povídají anglicky se zjevným přízvukem. Později zjišťuji, že jsou to zahraniční DJové, kteří večer hrají neura a crossbreedy<sup>175</sup>. Vedle stojí skupinka 3. osob, jsou to dva muži a těhotná žena, všichni kolem 30. let. Prochází kolem dvojce romských kluků, kterým není více, než 16-17. Vypytávají se, jestli už se hraje, chtějí jít později dovnitř...“ (terénní poznámky z 27.08.2022).*

Složení návštěvníků je kromě žánru pořádané události a jejího line-up silně ovlivněno klubovými politikami vstupu.<sup>176</sup> Klubová „free-entry“<sup>177</sup> politika poskytuje všem vstup zdarma a nereguluje počet, ani věk návštěvníků. Volný vstup je vždy uveden na flyerech z událostí i na oficiálních facebookových stránkách podniku. Vzhledem k politikám klubu je tedy věkové rozpětí kluberů velmi velké, lze tam potkat nezletilé, ale i jednoho štamgasta ve věku přibližně osmdesáti let. Převážnou část návštěvníků však tvoří osoby v rozmezí dvaceti až třiceti let<sup>178</sup>.

Obvykle se v podniku před pandemií scházelo až 50-60 lidí, počet návštěvníků se však od jejího začátku výrazně snížil.

*„Kolem 19:00 přicházím ke klubu. Před vchodem stojí jen dva muži a pes, na pátek večer je to dost neobvyklé. Dnes hrají dnb, Tony Terra je známá firma. Překvapuje mě, že je v klubu prázdná. U baru nahoře je jen skupinka mužů, bývalý barman M., majitel a pár dalších štamgastů. Dále kolem běhá malé dítě, asi tříletý klučina... Atmosféra je taková zvláštní, je prázdná a u baru si nahoře i dole povídá pár štamgastů s dvěma barmany (nahore je Barbora dole je u baru mladý muž, taky jsem ho viděla zatím jen párkrát). Oba tu dělají jen krátce, jinak bych je tam už vídala jindy. Vypadají, že je to nepřekvapuje, asi nečekali žádný nával. Kolem 10 odcházím, stále je tam minimum lidí, dokonce méně, nežli v těch 7“ (terénní poznámky z 26.05.2023).*

---

175 „Neura a crossbreedy“ jsou emickým označením pro subžánry d'n'b.

176 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 112.

177 „Free-entry“ je emický pojem pro vstupy zdarma.

178 Aspekt věku v klubovém prostředí hraje klíčovou roli při ustanovování autenticity a subkulturního kapitálu.

K tomuto tématu se vrátím sekci o politizaci.

Když jsem se mluvila venku s bývalým barmanem, který rovněž hrával na akcích v klubu<sup>179</sup>, dozvěděla jsem se od něj, že „... do COVIDU tady ten klub byl otevřený každý den, ale od COVIDU je to dole otevřený jen o víkendu“ (bývalý barman Benda, 26.05.2023). Takže je pravděpodobné, že počet barmanů závisí od počtu zákazníků. Později se od DJe Davida dozvídám, že je podnik už dva roky na prodej: „...Je to fakt bizarní podnik, nechápu, že ještě funguje... Oni jsou na prodej už asi 2 roky.. Nikdo to moc neví, ale chtějí se toho zbavit. A furt tam jako jsou, nevím jak je to možný.. Nikdo to nechce.. A ten majitel to furt má“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).

„Ženy i muži jsou v podniku zastoupeny rovnoměrně (možná lehce převažují muži). Návštěvníci se shlukují kolem barů, stolků a na tanečním parketu. Hovoří spolu převážně česky“ (terénní poznámky z 05.11.2022). Často na akcích zaslechnu i slovenštinu, angličtinu, italštinu či španělštinu. Jedná se tedy o podnik, který je velmi otevřený různým vlivům, jako například začínajícím a zahraničním umělcům.

„... Určitě, není to tak komerční, jako jinde... Stačí přijít a říct, hele tady tvořím tohle a tohle a chci tady udělat událost. Jsme rádi, když přichází lidi sami, některý sami od sebe mají tu snahu ukazovat svůj talent a přinášet nové styl...“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).

Z interakcí barmanů s hosty lze vyvodit, ve kterých případech se jedná o štamgasty a kdy zas o méně časté návštěvníky. „... U baru stojí štamgast Štefan, je to metalák říznutý s pankáčem, na sobě má jako obvykle černé oblečení s cvočky, steely a čepici. Otáčí se na nás, usmívá se a zdraví. Taky ho zdravím, беру пиво a jdeme dolů. Během večera se ještě několikrát potkáváme v kužárně, na parketu jsem ho jako obvykle nezahlédla“ (terénní poznámky z 27.08.2022). Podobnou situaci jsem zaznamenala i 05.11.2022. „... U baru jako vždy stojí pár štamgastů a barmanka...“ (terénní poznámky z 05.11.2022). Většinou se tedy jedná o frekventované návštěvníky, kteří nevyhledávají podnik pouze na základě svých hudebních preferencí.

„Rozhodně musím říct, že je tady férový tým. Pracuje se úplně jinak, když na tom place pracují féroví lidi, kteří se dokážou domluvit a spolupracují... A co se týče zákazníků, taky si nemůžu stěžovat. To jádro, ti štamgasti jsou tu úplně skvělí. Je to takový hodně rodinný podnik. Takže člověk se sem těší. Jsou tady

---

179 Na freetekno scéně je obvyklé, že DJové rovněž obsluhují na baru, když zrovna nehrají na stagi. Tento prvek lze pozorovat i ve vybraném klubu.

*lidi, který jsou blízky lidem, který mě baví (smích). Ta skupina lidí je mi blízká, je to tady takový volný, že ty lidi tady nic neřešej. Je tady místo pro všechny...“ (výňatek z rozhovoru s barmankou Barborou, 26.05.2023).*

Pokud není příliš plno, tak se zdržují u baru, aby si mohli povídat s barmany. Ve větším počtu si sedají do fotbáلكové místnosti k jednomu ze stolů. Mezi štamgasty řadím například majitele O., štamgasta metaláka Štefana., či (bývalého) barmana M.. Jak jsem již zmiňovala v předchozí kapitole, interakce mezi štamgasty a dalšími aktéry v podniku zrcadlí složité dynamiky subkulturního kapitálu. Štamgasti jsou známé tváře, které užívají jistá privilegia. Tato privilegia se v místním kontextu projevují v jejich vztazích s barmany v podobě možnosti úschovy svých věcí za barem, rychlejší obsluhy, nebo také důvěry skrze pivo ve skleněném půllitru.

## **5. ROVINY PROCESU (DE)POLITIZACE SUBKULTUR**

Když hovořím o (de)politizaci, tak tím odkazuji k charakteristické obousměrnosti daného procesu, na který lze pohlížet jak z principu nabývání politické aktuálnosti, tak i její ztráty. V zásadě je pro všechny akademické směry, které se věnovaly otázce (de)politizace subkultur, charakteristické kolísání mezi přílišnou politizací a depolitizací subkulturní otázky. Proto je tato empirická část výzkumu strukturována dle typologie rovin (de)politizace, odvozené od studie Charváta, Kuříka a kol. (2018). Jedná se o jakýsi dialog existující teorie se získanými empirickými daty. Provádím deskripci jednotlivých dimenzí (de)politizace zkoumané klubové kultury, k nimž vztahuji vhodné příklady z terénu, které interpretuji na základě teorie.

### **5.1. (De)politizace subkulturním stylem a jeho čtením na příkladu freetekna a techna**

V souvislosti s problematikou (de)politizace subkulturním stylem a jeho čtením v první řadě vycházím z již zmiňované birminghamské tradice a jejích autorů, kteří vymezují politické dimenze subkultur z hlediska materializovaného vzdoru vůči sociálním podmínkám a procesu kapitalistické inkorporace subkulturních atributů. Styl a symbol v rámci kultur i

subkultur jsou touto akademickou tradicí označeny jako prostředek k vyjádření kolektivní zkušenosti a k její artikulaci při tvorbě významových map. Utváření stylu vysvětlují procesem stylizace, tedy uspořádáním objektů a významů takovým způsobem, aby produkovaly organizovanou skupinovou identitu. Jako subkulturní reakci na kulturu dominantní hegemonie CCCS interpretuje tento symbolický vzdor, který je dle teoretiků birminghamské školy artikulován ustanovováním odlišného stylu se svým vlastním souborem znaků a významů. Z tohoto výkladu subkulturního stylu ve svém výzkumu odvozuji například využití konceptů stylu, znaku, kultury neboli mainstreamu jako dominantní ideologie a subkultury jako její alternativy, konceptu brikoláže, apod... Také předpokládám, že styl a jeho významy vždy závisí na konkrétních sociokulturních kontextech, ve kterých různé subkultury procesem rekontextualizace uvádí znaky stylu do nových souvislostí a významů.<sup>180</sup>

Na birminghamskou tradici navazují post-subkulturní autoři a v rámci své kritiky problematizují přílišnou politizaci subkultur. Zdůrazňují heterogenitu (post)subkulturních útvarů s různou mírou začlenění a autonomie jejich členů, stejně tak jako různou mírou sdílené identity a identifikace jejich členů. Také akcentují existenci vlastních vnitřních hierarchií a mocenských nerovností, mnohdy reprodukováných z „většinové“ společnosti.<sup>181</sup> Například kritika Angely McRobbie pro mě byla relevantní, neboť v jejím podání se styl vlivem různých aktérů a procesů vzájemných interakcí stává komoditou, když dochází k zapojení skupin a aktérů do ekonomických procesů komodifikace a komercializace v módním a hudebním průmyslu a ke zpeněžení jejich subkulturních identit.<sup>182</sup> Různá míra zapojení aktérů do těchto procesů popírá binární výklad subkultur. Tento proces lze označit jako (de)politizaci stylem, který je zbavován svého politizačního potenciálu skrze jeho hudební či „módní“ komodifikaci a komercializaci. A. McRobbie tak dospěla k závěru, že od sebe není možné zcela oddělit sféry subkultur, politik a ekonomíí.

### **Freetekno, tělesnost a otázka maskáčů**

Dimenze stylu je ve zkoumaném terénu charakteristická tím, že se v daném klubovém prostředí setkávají rozdílné subkultury, které se liší svou estetikou.

---

180 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 15-16.

181 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 22-23.

182 McRobbie, Angela, *Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds*, s. 516-531.

„No, musí se říct, že jak je to subkultura, tak má takový ty znaky typu oblečení a stylu oblečení, jo? (Ujišťuje se, jestli chápu její myšlenku.) Styl návštěvníků se liší podle toho, jaká tam je akce (v klubu). Ale musí se nechat, teď jak jsem tam byla posledně na tekno akci, tak jsem potkala pár mladejch lidí. Tydlety holčiny, mi přišli, že byly víc oblečený do toho techna, crop-topy a odhalený velký části těla, případně silonky, kraťasy,.. tohleto. Tam mi přišlo, že to tam dost bylo. Ale samozřejmě jinak jsem se tam potkala s normálně oblečenýma teknařema, který si přesně takhle poznal. Přesně podle toho oblečení a podle třeba nějaký nášivky soundový..“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).

Dominující styl návštěvníků klubu se tak liší s ohledem na druh hudební události, nicméně v jádru podniku stále zůstávala freetekno estetika i etika. „V sobotu, 05.11.2022 je freetekno akce, hrají DJové ze dvou známých českých soundsystémů. Vzhled návštěvníků je velmi typický pro žánr pořádané události. Část návštěvníků má batoh, který nosí s sebou i na parket, kde ho odkládají po stranách, nebo ho nosí na zádech při tanci, což bývá také častým jevem na freeparty. Dále převažují tmavé unisex kalhoty volného střihu, tzv. kapsáče, maskáče, či tzv. „nasrávačky“. Charakteristická jsou i trička s tekno potiskem, tedy s industriálními motivy a dalšími technologickými atributy freeparty, například s vyobrazením reproduktorů, spirál, nebo čísla 23 jako specifického symbolu freetekno kultury<sup>183</sup>. Tyto potisky bývají i na čepicích a mikinách, které účastníci buď nosí s vykasanými rukávy, nebo je mají, podobně jako batohy, někde odložené. Některé ženy jsou oblečeny do tílka či topíku, převážně černé a bílé barvy. Na parket se takový outfit hodí, jelikož bývá v tlačenici dost teplo a nedýchatelně“ (terénní poznámky z 05.11.2022). Tento styl oblečení, který jsem pozorovala v klubu je rovněž integrální součástí freetekno a psytranceové scény a je tudíž klíčovým atributem insiderů těchto subkultur, přičemž musí působit přirozeně a autenticky.<sup>184</sup> V kontextu freetekna fungují mechanismy autentičnosti tak, že je jako přirozené a autentické označované to, co je specifické pro danou subkulturu. Zároveň však tato autenticita nesmí být jednotlivými aktéry nahraná, musí dojít k jejímu vtělení například skrze styl, či étos a především musí působit nenuceným dojmem. Člověk tedy působí více přirozeně a nenuceně,

---

183 Číslo 23 symbolizuje slovní spojení „too free“, které se z anglického jazyka překládá jako příliš svobodný, nebo volný. Tento symbol je odvozen s anglické výslovnosti čísla 23, která zní „two three“, což zní téměř jako fráze „too free“. Dále bývá toto číslo v rámci freetekno scény asociováno s chaosem. Číslo tak lze interpretovat jako přímý odkaz k anarchistické myšlenkové tradici.

184 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 218.

pokud se přizpůsobí prostředí dané hudební scény nejen svou estetikou, ale i svým jednáním na hudebních událostech, hodnotami a životním stylem.

Na teknu, ale i na psytrancech (tedy hudebních scénách, spojovaných s fenoménem travellerství) jsou rovněž časté výrazné a barevné účesy, například „číra“, nebo dredy s korálky.

*„... I třeba styl vlasů.. Velice často se tam člověk setkává s tím, že tam má někdo dredy, nebo podhol. Takový ty punkovější účesy“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

Také lze pozorovat velké množství tělesných modifikací a doplňků jako piercingy a mikrodermály na různých částech těla (nejčastěji v nose, obočí, jazyku, tvářích, uších, pupíku, apod.); tunely a plugy v uších a výrazná tetování či dokonce skarifikace. *„U baru je silně potetovaný muž, v obličejí i na ruce. Poznávám tento styl tetování, je hrubé, drsné a temné. Jedná se o „Brutal black project“ od tatéra Valerio z italské Pavii. Principem tohoto projektu je myšlenka, že tetování může vypadat brutálně pouze tehdy, když bude vytvořeno brutálním způsobem. Jedná se o velmi extrémní způsob tetování s využitím značného množství černé barvy a širokých jehel. Tetování vznikají tak, že při jejich nanášení je vyvíjena poměrně velká síla, přičemž obvykle pokrývají rozsáhlé plochy těla. Cílem není pouze estetika tetování, tento proces má i spirituální rovinu. Bolest představuje pouze pomyslnou hranici, kterou lze překonávat...“ (terénní poznámky z 27.08.2022).*

Styl freetekna artikuluje jisté významy a hodnoty, mezi které kromě anti-systémovosti a nekomerčnosti přednostně řadím svobodné prožití své tělesnosti. Tomu nasvědčuje i rozšíření symboliky čísla 23, která má význam „příliš svobodný“. Svobodu nelze vykládat pouze z hlediska mocenského útlaku, je nutné na ni pohlížet i z perspektivy fyzického subjektu, který může zprostředkovaně zakoušet svobodu jako spirituální zážitek.

*„... Byl to takový spirituální zážitek, kdy já jsem se dostala do transu skrze to, že jsem poslouchala basy. Já nemám ráda vejšky, mě nenajdeš vzadu, mě vždycky najdeš přímo před bednou, protože si užívám ty basy. A ty basy, tak mě fakt už parkrát dostaly do transu, že jsem vážně.... To byl nepopsatelný zážitek, ještě jak to navíc nebylo posílený téma drogama, jak to bylo čistý, tak to byl úlet no [tento zážitek mohou navodit též drogy]. A vím, že spoustu lidí tohle zná, zažilo*



*si to. Minimálně každý, kdo jezdí na tekno, tak měl aspoň jeden takový zážitek a je to hustý no .. Tohle mě nějakým způsobem formuje, že se člověk napojuje sám sna sebe, na ten svůj vnitřek skrze tenhle zážitek. Mě o tomhle třeba vyprávěla mamka. Ta tohle zná a vyvolávala si to když ji bylo 15 (to znamená 80. rok) tím, že chodila do přírody, že prostě v té době lezla do opuštěných baráků. V dnešní době se tomu říká urbex. A tím transem se napojuješ sám na sebe“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

S tímto koresponduje i názor DJe Davida který označuje tekno jako fyzickou záležitost, která se stává prostředkem pro tento spirituální zážitek.

*„Tekno je fyzické, tekno je hypnóza. Tekno je... indianský rituály, je to rituální tanec.. Je to čistě fyzická záležitost, spíše než hudební. Kdybys neznala tekno a já ti to teď kon pustil, tak to nemá ani pořádné drop, má to jen tuc tuc tuc a nic. Je to jenom divná cvakačka a jakoby monotónní tupá věc, jako zbytečná. A když to slyšíš naživo na velkém zvuku a slyšíš všechny frekvence, co to má mít, tak ten zvuk tebou rezonuje a je to úplně v něčem jiném. Každý zvuk prochází jinou částí těla a má to ten drop, a udělá to takové to dmpfff... A celý tvoje tělo nadskočí, tak tě to pohltí prostě... Je to fyzické no.. Proto si myslím, že to je spíš fyzický...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Freetekno tedy vyjadřuje tělesnost několika způsoby, například skrze hudbu, či konzumaci omamných látek za účelem extatických stavů myslí a hlubokých spirituálních zážitků. Symbolem tělesnosti se stává i styl oblečení, působící maskulinním až zanedbaným dojmem.

*„... Mě na tom rozhodně baví, že tam můžu být taková temná, v takovejch těch velkých kalhotech, že máš ty kapsáče, vlastně unisex oblečení. Ale často tam vypadáš jako fakt vandrák. Tam to nikdo neřeší, tam naopak, tam čím víc crazy tam jseš, že si vezmeš růžky, ja nevím, pičovinky na party, tak tím víc ty lidi: joo, hej – a berou to co máš na sobě. Já prostě zbožňuji i kolikrát to, že začne pršet a ty jdeš a jseš prostě od bláta. S tím nic neuděláš! Tak jdeš a užiješ si to, užiješ si to fakt naplno!“ (Výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022)*



Specifická tohoto stylu se projevuje obzvláště z hlediska genderu, kdy teknaři i teknařky nosí převážně unisex oblečení a mají genderově nespécifické účesy, tělesné modifikace i další doplňky.

*„... Byly to přesně takové holčiny, které byly oblečený přesně jak týpek. A přece jen jim to hrozně slušelo.. Když ti naběhne dredatá, malá typka, bílý dredy a maličká.. tam přiběhne v tý černý mikině, (naznačuje pozdrav) čus čus... to je fakt hezký...“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

Styl freetekna má explicitně politizující charakter. Zásadním momentem je vzhledem k antiautoritářským postojům freetekna (ne)nošení maskáčů, pro které existují různé výklady.

*„... Je to blbost, teknaři nemají nosit maskáče, je to vojenský. A tekno je proti. Tekno subkultura je antifašistická, blablabla [antiautoritářská], takže maskáče vlastně nesedí do celkového konceptu freetekna. Protože jsou vojenský... Takže to nedává smysl. Je to vlastně špatně, normálně by se měly nosit normální kapsáče, ne maskáče. Ty symbolizují vojáky. Jestli mi rozumíš...“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

Pokud na nošení maskáčů nahlédneme z hlediska brikoláže, tedy vzdorovité rekontextualizace a stylizace maskáčového vzoru ve vlastních kontextech freeparty, dochází k jejich symbolické politizaci. Naopak na ortodoxní výklad maskáčového vzoru a jeho následné odmítnutí lze nahlížet jako na politizaci, ke které dochází skrze neochotu využívat maskáčů ani jako symbolu v politizovaném vzdoro-významu. Politizaci stylem rovněž nasvědčuje výklad čísla 23, které odkazuje k anarchistické tradici. Výklady prvků tekno stylu a dalších atributů freetekna se tedy velmi liší a je proto potřeba brát v úvahu heterogenitu této hudební scény.

Na základě stylu však lze vyvodit, že většinu stálých návštěvníků zkoumaného podniku tvoří členové freetekno subkultury a v davu naopak o to více vynikají osoby, které nemají žádné viditelné tělesné modifikace, ani specifický styl psytranceové a tekno scény<sup>185</sup>.  
*„... Mou pozornost si proto během celého večera komandují malé skupinky velmi mladých žen a mužů, kteří ve společnosti dospělých teknařů, technařů a psytranceáků velmi vystupují z davu. Jedním z důvodů této nápadnosti je jejich věk a oblečení. V porovnání se zmíněným specifickým stylem členů tekno či psytrance komunity, nezapadá jejich oblečení i celkové vzezření do očekávané stylu...“ (terénní poznámky z 05.11.2022).*

---

185 Problematikou stylu se budu v této souvislosti dále zabývat i v dalších rovinách politizace.

## Techno, sexualita a safe-space

Techno vzniklo v americkém průmyslovém velkoměstě Detroitu, následně se rozšířilo do Velké Británie a po pádu Berlínské zdi zažilo i boom v Německu a zbytku Evropy. Sledování této trajektorie vývoje autenticit umožňuje uchopit kulturní logiky jejich vývoje a dynamiky procesů hybridizace, glokalizace, či komodifikace u subkultur.<sup>186</sup> Techno vyniká svým zrychleným tempem (120-140 bpm). Typický je i jeho repetitivní 4/4 rytmus a minimalistické stále opakující se smyčky zvuků. Stavba většiny skladeb je založena na propracovaném a detailním budování zvuků s řadou drobných nuancí. Technicita produkce hudby a jejího temného a přímočarého znění se zrcadlí i v industriální atmosféře prostorů techno-party<sup>187, 188</sup>.

Styl techna zrcadlí technologičnost hudby, ale zároveň velmi kontrastně zdůrazňuje lidskou tělesnost a sexualitu.<sup>189</sup> Styl působí futuristickým a odlidštěným dojmem, charakteristické jsou genderově nspecifikované outfity, které se vyznačují svou vyzývavostí.

*„...Třeba například na technu, tak máš dost často ty typky jak chodí v těch bodičkách, jak jsem ti říkala, silonkách. A to už je pak hodně hodně vyzývavý a právě v týdlectý subkultuře (v technu) to oni prostě chápou. Ty holky tam chodí fakt odhalený, nemám pocit že by se ty holky cítily terčem pozornosti, že ty holky jsou v tom prostředí dost sebevědomý. Že to prostě je znát, že ty holčiny můžou ukázat tu svoji ženskost“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

Bezpečné a svobodně vyjadřování své genderové a sexuální identity, vyžaduje existenci prostoru, který to umožňuje. Techno právě zdůrazněním motivu sexuality ve stylu artikuluje přirozenost lidské tělesnosti a nutnosti bezpečného sebevyjádření. Sexualita je tak na techno událostech skrze styl svobodně prožívána. Pod vlivem filosofie feminismu a LGBTQ+ hnutí dochází k politizaci sexuality skrze styl při tvorbě dočasného safe-space, tedy prostoru pro svobodné vyjádření genderové identity a sexuality. Tomuto nasvědčuje i trend inkorporace BDSM prvků ve stylu techna a data z rozhovorů. Například jedna raverka se mi svěřovala, že se v jednom undergroundovém berlínském techno klubu cítila natolik bezpečně, že si během jedné akce svlékla tílko i podprsenku s obojí zahodila a takto celý

---

186 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 74-76.

187 Roman. Encyklopedie taneční hudby: 3. díl: Techno je všechno!. In: *Techno.cz* [online]. 12.03.2008 [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://www.techno.cz/clanek/25059/3.-dil-techno-je-vsechno>

188 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 74-76.

189 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 208.

večer tančila. Fenomén safe-space je však v této explicitně sexualizované podobě pozorovatelný pouze v některých výjimečných případech a není charakteristický pro zkoumaný klub.

*„... Tady nemám pocit že by se stávalo, takový to... Ano jasně, všichni se na to podíváme, je to pěkný.. ale že by tam někoho napadali. No a v tom teknu, tam tohleto není. Nevzala bych si tam na druhou stranu úplně cokoliv. Když na teknu potkáš někoho takovýdleho... A teď si často nějaký ten týpek začne tu typku dobírat... Je to kolikrát hodně náročný toho člověka odehnat... Tam to pak končí i tím, že závistivý holky, že jsou třeba od systému, nebo který mají za sebou už pár let a nevypadají úplně hezky, tak pak se ti dostává různých poznámek a nepříjemných.... Ale zas naopak potkala jsem tam i spoustu přátelských holek a byla s nima fakt neskutečná prdel...“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

Nicméně samotný politizující koncept safe-space na vybraný klub stále lze aplikovat, neboť je otevřeným a bezpečným místem pro rozdílné subkulturní a genderové identity a prožití různých stavů mysli<sup>190</sup>.

*„... Techno má hodně takový sexuální podtext, to tekno je spíš takový spirituálně založený. Sexuální podtext se naopak oblečením skrývá. Teda nevím co se bere na teknu, ale dost často se setkávám s tím, že na tom teknu lidi poměrně často berou LSD...“ (výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

Fenomén safe-space tedy lze interpretovat v trojím ohledu. V původním významu (tedy v souvislosti s LGBTQ+ hnutím) ho lze považovat za prostor, který je bezpečným místem pro performanci genderové a sexuální identity. Rovněž lze v kontextu zkoumaného terénu označit safe-space jako bezpečný prostor, který je vhodný pro psychedelické transformativní zkušenosti. Tato skutečnost souvisí s tím, že návštěvníci vnímají psychedelii a omamné látky jako součást daného prostoru a jejich konzumace tak je normativní praktikou. Dále, jak se ukázalo v případě raverky v berlínském klubu, lze vnímat safe-space i jako prostor pro body-positivity, tedy místo pro svobodné projevení své tělesnosti a sexuality. Je zajímavé, že explicitní sexualizace tak může vést k desexualizaci, kdy zdůraznění sexuality je interpretováno opačným směrem. Nicméně tuto poslední rovinu safe-space jsem v terénu neidentifikovala.

---

190 Konají se v něm například přednášky na téma psychedelik a jejich využití v medicíně.

## Mainstreamizace stylu

Proces komodifikace lze nejlépe sledovat na příkladu berlínského techna, které se z undergroundové podoby a zvuku přeměnilo důsledkem jeho popularizace a následné komodifikace až do mainstreamové podoby „techno-módy“ a „tik-tok raverů“. Klíčovou roli zde hrají také sociální média, která reprezentují subkultury specifickým způsobem. Pod vlivem sociálních médií dochází k depolitizaci otázek genderu, sexuality a safe-space skrze styl a jeho interpretace.

*„... Ale já vlastně na druhou stranu já o tomhleto nemůžu nic moc říct, protože já to nijak do hloubky neznám. Já to znám jen okrajově, třeba jak koukám na instagramu, tak se koukám na stránky, kde je vyloženě techno a jsou tam různé videa lidí, jak natáčí tik-toky a reelsy. A vypadají jinak, mají to oblečení. Je to hodně vyzývavý, často nosí takový ty rychlo-brejle, to u nich hodně vidím...“  
(výňatek z rozhovoru s teknařkou Terezou, 28.11.2022).*

Je však nutné zdůraznit, že fenomén „techno-módy“ a „tik-tok raverů“ koexistuje současně s jeho undergroundovou podobou, liší se především mírou zapojení aktérů do procesů komodifikace a zpeněžování identit. Problematikou komodifikace a komercializace subkulturní scény se v tomto kontextu zabývala například A. McRobbie.<sup>191</sup> Rovněž je v této souvislosti zajímavé srovnání techna s freeteknem, které jako reakci na popularizaci a komerčnost techna uvedlo freeparty jako alternativu s vlastními principy a hodnotami. Nicméně i freetekno navzdory své ideologii nekomerčnosti podléhá ekonomickým procesům, jak ukazuje rozhovor s DJem Davidem.

*„...Ze staré generace je to jak kdo, někdo drží svoje ambice hodně zkrátka, aby nemusel mít žádný vstup, nebo minimální. Ale zas tu jsou speciální exempláře, kteří to dělají za účelem zisku a máš tam 50 za pivo a různé vstupy, neohlášený předem. Tam přijedeš na louku a stojí tam bezzubé typy: a hmm, dej prachy, je to různý...“*

*Když ale chceš udělat větší projekt, tak se prostě čas od času někdy musíš s někým domluvit, musíš si udělat nějaký kontakty. Už je tam nějaká delegace práce a tak. A to oni (starší generace) fakt strašně nechtějí. Původně ten ten ne-systém a ta free scéna vycházela přesně z toho, že*

---

191 McRobbie, Angela, *Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds*, s. 516-531.

*postaviš pár beden a hotovo. Jenže ten hudební styl se strašně vyvinul a ty lidi, co tenkrát dělaly doma nějakou tu divnou tucku a nikdo je neposlouchal, tak byly rádi, že si můžou vůbec někde zahrát. Ale když já si dneska chci někoho pozvat, tak ten člověk (DJ) chce 20 000 za vystoupení. Přesně na tohle nemám. Ty tady asi nevypiješ tolik piva, aby se mi to vrátilo.. To je prostě kravina. A tady si myslím, že se ukazuje ta potřeba adaptace, ze stylu se vyvine hudební žánr, který má svoji fan-base, má to svoje celebrity, má to svoje festivaly. Tak pokud to chceš dělat větší, nejen těch pár beden, tak prostě musíš navázat nějaký kontakty, musíš znát ty lidi, musíš v tom umět šlapat.. A proto chci dělat i jiný žánry, kde je přirozený něco chtít. A nechci to realizovat v teknu. (Nechci) tekno mejdan za účelem výdělku...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Komercializace se tak stává přirozenou ve chvíli, kdy rostou ambice umělců. Lze dokonce hovořit o tom, že je jistá míra komercializace hudební scény nutností, pokud mají být pořádány freeparty. Jako vhodný příklad slouží prodej oblečení a dalšího „merche“<sup>192</sup> na freeparty, který však není nutně v rozporu s její ideologií. Finanční transakce jsou založeny spíše na podpoře oblíbených soundů, kteří prodejem merche návštěvníkům mejdanu takto umožňují podpořit jejich soundsystém. Stejně tak je tento princip aplikovatelný na podnik, který operuje na základě „free-entry“ politiky vstupu, která podniku negeneruje zisk. Vstup zdarma tak lze interpretovat z hlediska politizující ideologie „freeparty pro každého“, díky které je podnik zcela odkázán na tržby z baru.

Skrze pozorování jsem došla k závěru, že vzhledem k neregulovanému vstupu tento podnik navštěvují i nezletilí jedinci, často ve společnosti svých zletilých kamarádů. V situacích, kdy si nezletilý jedinec kupuje alkohol, je personál povinen, žádat tohoto zákazníka, aby se legitimoval. Dá se však předpokládat, že k tomu nedochází ve všech případech, jelikož může být těžké odhadnout věk zákazníka. Tudíž může docházet k (nevědomému) porušování ustanovení ohledně prodeje alkoholu nezletilým, který by se tak dal považovat za vedlejší efekt ideologie freetekna (konkrétně aspektu freeparty, tedy party pro všechny nehledě na jejich věk).

---

<sup>192</sup> „Merch“ je emický pojem pro produkty, či zboží, které se prodává na hudebních událostech za cílem propagace své značky (merch může mít například DJ, soundsystém, festival, klub, apod.) a generace zisku.

## 5.2. (De)politizace represivní mocí

Obecně toto pojetí subkulturní politizace nazírá na politiku jako na systém politických konfigurací technologií vládnutí problematizujících subkultury v již institucionalizované politické aréně. Proces (de)politizace tak souvisí s „vnější“ politickou mocenskou konfigurací. Tato perspektiva se vyznačuje dynamičností svého pojetí procesu (de)politizace, který probíhá na mnoha úrovních skrze vzájemné interakce aktérů a institucí, při nichž dochází k uplatňování moci. Často tak efekt (de)politizace nemusí být záměrný a může představovat nezamyšlený důsledek těchto interakcí. Různé podoby (de)politizace represivní mocí lze rozlišit v souvislosti s odlišnými přístupy institucí, které uplatňují při zvýznamňování a problematizaci specifických aspektů subkultur. K politizaci represivní mocí dochází například při identifikaci podvrtného vlivu subkultur a odhalení jejich politického nebezpečí. Také se projevuje prostřednictvím mediální moralizace subkultur a státních politik, či fenoménu „policingu“.<sup>193</sup>

Jednou z dalších podob (de)politizace represivní mocí je institucionální a diskurzivní produkce subkultur skrze koncept extremismu. Pro koncept extremismu je charakteristická optika ideologických poselství a potenciálního ohrožení stávajících hodnot. Následkem subjektivizace akademických konceptů veřejností a institucemi se tento koncept v současnosti pohybuje na rozhraní právního, policejního, politického, pedagogického i akademického diskurzu. Proto využití tohoto koncept nese implikovanou souvislost s problematikou extremizace subkultur.<sup>194</sup>

Zkoumaná klubová kultura má blízko k ideologii freetekna, tedy ke squaterství a travellerství a odmítá autoritářství a veškeré projevy násilí, přičemž tyto prvky lze najít též v technu a rave kulturách, či na (psy)tranceové scéně. Politický extremismus tak není explicitně spojován s vybranou klubovou kulturou, a proto se mu věnují pouze takto okrajově. V souvislosti s (de)politizací represivní mocí se v následujících podkapitolách budu blíže věnovat fenoménu morální paniky a jeho rozměrech v subkulturním prostředí a jeho virtuální dimenzi. Dále se budu zabývat depolitizací subkultur skrze moc mediálního zobrazení na příkladech „techno-módy“ a „tik-tok“ raverů a mainstreamizací freetekno scény.

---

193 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 24-25.

194 Tamtéž, str. 28-31.



## Morální panika ve virtuální dimenzi

Morální panika byla tematizována již v 60. letech ve vztahu k subkulturní kriminalitě. Tento koncept byl použit Stanleyem Cohenem v díle *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, publikovaném v roce 1972, kdy se hlavním bodem akademického zájmu stává subkulturní revolta proti dominantní společnosti a způsoby reakce většinové společnosti na tento jev. Východiskem morální paniky je předpoklad, že společnost a její morální a politické autority identifikují a označí jistou skupinu jako morálně nepřijatelnou a nebezpečnou. Dochází tak k deviantní interpretaci dané skupiny, jejího chování či asociací s ní spojovanými, do té míry, že je považována za hrozbu pro společnost jako celek.<sup>195</sup> V praxi dochází k souhře nepřiměřeného zveličování, přehánění, nálepkování, stigmatizaci a k tzv. předvádění. Tímto negativním zájmem o subkultury se amplifikační spirálou silně zvyšuje četnost mediálního pokrytí a jeho apelativnost.<sup>196</sup> Za asistence médií, elit, zájmových skupin a lidových vrstev se tak se tak veřejnost dostane do „spirály očekávání“ a stává se nositelkou morální paniky. Společnost se na základě mediálního zájmu a pokrytí tématu sjednocuje a vytváří politický tlak.<sup>197</sup>

Na důsledky morální paniky lze nahlížet z několika perspektiv. První představuje hledisko institucionální, kdy konsekvencí morální paniky může být její institucionalizace prostřednictvím institucionální změny, zastřešující zákony, zákazy a vyhlášky (například již zmiňovaný „Criminal justice and order act“ ve Velké Británii a jeho souvislost se vznikající českou rave-scénou, či Czechtek 2005<sup>198</sup>). V rámci post-subkulturní kritiky však například Erich Goode a Nachman Ben-Yehuda upozorňují na možnost opačného procesu politizace v podobě normativní transformace většinové společnosti skrze posunutí morálních hranic.<sup>199</sup> Další možný průběh situace morální paniky je i depolitizace problematiky skrze ústup paniky bez žádné zásadní společenské změny.<sup>200</sup>

Druhé hledisko představují různorodé subkulturní reakce na morální paniku. Ty zahrnují kromě konfliktních způsobů jednání také techniky vyjednávání, tolerance, či

---

195 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 119-120.

196 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 785-786.

197 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 25-27.

198 V případě Czechteku se jedná o výroční tekno party, která v roce v 2005 čelila brutálnímu policejnímu zásahu.

199 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 785-786.

200 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 25-27.



kooptrace. Je proto potřeba brát v úvahu subkulturní aspekty aktérství a každodenního života, které mediální zájem opomíjí.<sup>201</sup> Pro pochopení vztahů mezi subkulturami, většinou společností a médii je potřeba rozeznat dvě roviny této problematiky. Na jedné straně lze na otázku postavení médií nahlížet z perspektivy ideologií mladistvých, tedy z perspektivy médií a veřejnosti jako represivní moci. V této situaci jsou subkultury v podřízené pozici a důsledkem může být například buď individuální odklon od subkulturní identity a komunity, tedy média mohou mít destruktivní vliv na subkulturní scénu.<sup>202</sup>

Důsledkem může však naopak být i individuální posílení subkulturní identity a komunitního pocitu sounáležitosti. Vhodným příkladem pro posílení subkulturní identity zde slouží například fenomén acid houseu, kdy nepochopení společností nebylo pouhým následkem, ale cílem subkulturního jednání. Morální panika se tak stala institucionalizovaným způsobem marketingových strategií pro popularizaci této hudby. Došlo k apropriaci atributů morální paniky (například užívání omamných látek a odtud i symbol acid-houseu) a jejich následné depolitizaci prostřednictvím mainstreamizace subkulturní scény.<sup>203</sup> Zde například Haenfler dochází k závěru, že psychedelie a omamné látky se staly integrální součástí této subkulturní scény.<sup>204</sup> Atributy psychedelie lze najít například v prodávaném merchi v podobě potisků na oblečení, ale i ve znění hudby, ve způsobu pořádání psychedelických hudebních akcí (tedy například nasvícení, projekce a vizuály, UVěčka, stroba, apod...<sup>205</sup>) až po stánky „stay-safe“<sup>206</sup>. Rovněž se psychedelie stává součástí sebe-prezentace raverů na sociálních sítích, kteří často využívají atributů

---

201 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 785-786.

202 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 25-27.

203 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 120-122.

204 Haenfler, Ross, *Countercultures*.

205 Jedná se o technologické atributy pořádaných akcí, které posilují psychedelické vjemy z hudby, tance a konzumovaných

omamných látek (Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 218.)

206 Tyto stánky jsou často přítomny na větších festivalových, či rave akcích. Propagují bezpečné užívání omamných

látek tím, že zprostředkovávají například informace, různé potřeby k bezpečnému pohlavnímu styku a bezpečnému užívání

omamných látek (jako jsou například prezervativy a kapsle na prášky, či brčka) ale i čerstvé ovoce, prášky s hořčíkem a

příležitost si ve stánku odpočinout. Rovněž někdy nabízí možnost si otestovat své drogy na nebezpečné látky.

Vše funguje na neziskové bázi.

psychedelie jako symbolů při šíření audiovizuálního obsahu. Proto lze vliv médií rovněž označit jako instrumentální pro kongregaci a formaci subkultur.<sup>207</sup>

Jak ukazují Charvát, Kuřík a Slačálek (2018), k (de)politizaci v důsledku morální paniky dochází v rámci vzájemných interakcí různých segmentů společnosti a někdy zcela mimo vliv subkulturního prostředí, tento proces tedy probíhá na úrovních subkulturních scén i veřejných institucí. Proto Thornton tvrdí, že koncept morální paniky představuje vhodný způsob uchopení vzájemného přesahu mezi subkulturou, jejími aktéry, většinovou společností a jejími jednotlivými institucemi a různými typy médií.<sup>208</sup>

Subkultury se sice obecně vymezují vůči kulturní hegemonii skrze alternativní praxe a ideologie, ale zároveň v jistých situacích může docházet ke kooptaci s konkrétními trendy v mainstreamové společnosti. V těchto momentech se může zdát, že subkulturní scény ztrácí potenciál vzdoru a stávají součástí dominantní společnosti. V tomto kontextu jsem pojala politizaci represivní mocí netypickým způsobem. Zaměřila jsem se na jeden zajímavý moment fenoménu morální paniky v subkulturním prostředí. Tato situace byla charakteristická tím, že se virtuální prostor sociálních médií stal dějištěm morální paniky. Docházelo tam jak k negativní politizaci předmětu morální paniky, tak k politizaci s pozitivními následky, které byly v souladu se subkulturními ideologiemi dané scény. Klíčovou roli zde hrála media.

V současnosti neexistuje žádná pre-mediální kultura, která by vznikla a existovala zcela nezávisle na médiích. Proto z toho vyvozují, že jsou média zprostředkovateli a integrálními participanty na hudební kultuře.<sup>209</sup> Vedle řady tradičních forem médií, jako jsou například soukromá, či veřejnoprávní média, se právě sociální média stala pro jejich uživatele zdrojem zisku informací a platformou pro jejich šíření. Rovněž se staly polem pro vyjádření vlastního názoru, což však umožňuje uživatelům se angažovat nejen v pozitivních vzájemných interakcích. Sociální média se stávají prostorem, ve kterém se šíří rovněž různě artikulovaná nenávist, extrémní názory a falešné argumenty. Mým cílem zde však není deskripce mechanismů šíření dezinformací a nenávistných postojů na sociálních médiích. Stěžejní je pro mě deskripce fenoménu morální paniky ve virtuální rovině klubového prostředí. Proto pro účely mé práce postačí několik výchozích předpokladů.

---

207 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 120-122.

208 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 120-122.

209 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 120-121.

Prvním klíčovým východiskem je princip bublin. Sociální sítě (Facebook a Instagram) jsou naprogramovány tak, aby uživatelům poskytovaly personalizovaný obsah. V praxi tedy dochází ke vzniku jakýchsi bublin, ve kterých jsou uživatelé „uzavření“ na základě svých zájmů, preferencí i politických postojů.<sup>210</sup> Tyto bubliny na základě zveřejňovaného obsahu na feedu mají následně zpětný vliv na názory a postoje jejich uživatelů, jelikož je přísun informací omezen na obsah, o který uživatel bude mít působením jeho preferencí větší zájem. Naopak informace, které by byly mimo uživatelovo pole zájmů i názorových orientací, se k němu dostanou hůře, tedy pouze pokud je bude cíleně vyhledávat.<sup>211</sup>

Dalším východiskem je, že obsah na sociálních médiích není nijak striktně korigován a pokud ano, tak nejprve musí přijít iniciativa od dalších uživatelů. To znamená, že dokud daný příspěvek, či komentář nebude mít dostatečný počet nahlášení a dokud neprojde kontrolou, na které se ověřuje, zdali příspěvek neporušuje tzv. „zásady komunity“ (pravidla užívání sociálních sítí, upravující například aspekt sdílení příspěvků a jejich komentování), nebude odebrán a bude šířen dále.

Dalším předpokladem je také různý dosah příspěvků, který závisí od počtu interakcí s daným příspěvkem. Přesněji řečeno, příspěvky s větším počtem komentářů, sdílení a reakcí od uživatelů budou mít větší dosah, nežli příspěvky s nízkým počtem interakcí. Takže pokud má nějaký příspěvek velký počet interakcí, je větší šance, že se dostane k vícero uživatelům. Tyto předpoklady dokážou vysvětlit princip vzniku a šíření tzv. „virálního“ audiovizuálního obsahu na sociálních sítích, ale rovněž jsou užitečné při interpretaci fenoménu morální paniky ve virtuální dimenzi sociálních sítí.<sup>212</sup>

Původem zkoumaného fenoménu morální paniky je začátek ruské invaze na Ukrajinu, ke které došlo 24 února 2022. Předmětem morální paniky je vyvolaná humanitární krize, která vznikla důsledkem velkého počtu nucených uprchlíků, hledajících azyl (nejen) v České republice. Morální panika týkající se uprchlické krize se projevovala v několika rovinách. V důsledku ruské invaze na Ukrajinu došlo k vážné uprchlické krizi v okolních zemích a k prudkému nárůstu počtu běženců přicházejících do České republiky. Všechny typy médií intenzivně informovaly o válce a tématu uprchlíků, ale lišily se formou a obsahem těchto

---

210 Srov. Neumajer, Ondřej. *Jak vykouknout z informační bubliny*.

211 Srov. Nikolov, Dimitar, Oliveira, Diego F.M., Flammini, Alessandro a Menczer, Filippo. *Measuring online social bubbles*.

212 Srov. Liang, Hai. *Broadcast Versus Viral Spreading: The Structure of Diffusion Cascades and Selective Sharing on Social Media*.

informací v oběhu. Sociální média jsou specifická svým obsahem, který téměř není cenzurován a tudíž ani verifikován. Proto obzvláště v případě Facebooku došlo k šíření obsahu, který klad důraz na negativní aspekty a potenciální hrozby. Efektem byl vyvolaný strach a posílení obav ve společnosti, čímž došlo k opomíjení složitých souvislostí ve prospěch emocionálně působivých narativů. Dalším rysem morální paniky bylo zjednodušování komplexní situace a stereotypizace uprchlíků jako ekonomických parazitů a bezpečností hrozby. Také docházelo k symbolickému hledání obětního beránka, kterým se stali například konkrétní uprchlíci, či kolektivní persona „ukáček“, na kterých byly vybíjeny společenské obavy a frustrace. Došlo k politizaci tématu uprchlíků a k četným demonstracím proti současnému postoji vlády vůči obětem válečného konfliktu.<sup>213</sup>

Je však důležité zdůraznit, že sociální média se stejnou mírou stala platformou pro projevy solidarity a věcné pomoci. Vzrostlo sociální napětí a polarizace, ale tento stav trvale neeskaloval. Postupně došlo k opanování kritické situace a poklesu mediálního zájmu o toto téma, čímž došlo ke snížení intenzity morální paniky.

Morální panika byla vyvolaná v české společnosti zahraničními událostmi, tudíž se netýkala partikulární části společnosti a dotkla se i lokálních subkulturních scén.

*„Před C. Stojí dva muži ve věku 25-30 let a horlivě debatují. Tématem je ruská invaze na Ukrajinu, uprchlická krize a podmínky života v Ukrajině. Jeden z nich: Já jsem sice nikdy na Ukrajině nebyl, ale slyšel jsem od kámoše, který tam cestoval, že tam ani nemají pořádně pitnou vodu. Že voda tam je tak hrozné kvality, že se nedá pít. Ani ve velkých městech... Se nedivím, když tam mají takové životní podmínky... Druhý kluk mu přikyvuje a něco odpovídá. Již neslyším, dokouřila jsem a vracím se dovnitř..“ (terénní poznámky z května/ června 2022).*

Válka a uprchlická krize se tak stala předmětem četných diskuzí i v samotném klubu, nicméně obzvláště zajímavá mi přišla její virtuální dimenze, kde se téma války a uprchlíků stalo rovněž podnětem k výměně názorů. V této souvislosti jsem analyzovala debatu k jednomu příspěvku, zveřejněnému na oficiálních facebookových stránkách klubu. Tento facebookový profil je aktivnější v porovnání s Instagramem (který podnik využívá spíše za účelem sdílení fotografií a video-záznamů z pořádaných akcí). Za účel zveřejnění tohoto příspěvku považuji vyjádření svého postoje o podpoře Ukrajiny. Tento příspěvek mě zaujal

---

213 Facebook. *Petr fiála není můj premier ani nebude* [online]. [cit. 2023-06-21]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/groups/1317948742369245>.

jak svým explicitně politickým významem, tak svým nečekaně velkým dosahem. Na obvyklé poměry měl totiž příliš vysoký počet interakcí se sledujícími podniky.

*„První reakcí podniku na Ruskou invazi Ukrajiny (24. 2. 2022) bylo zveřejnění krátkého videa na Facebooku 27. 2. 2022. K samotnému videu byl přidána jako popis pouze ukrajinská vlajka. Délka záznamu je 0,21 vteřin a byl točen na spodním baru. V záběru je vidět barový pult a pípy s pivem. Točí Plzeň a Kozel 11, o čemž vypovídá i tabule s nabídkou piva na stěně za barem. Kromě piva lze zřetelně vidět i velkou selekci tvrdého alkoholu od rumu, přes whiskey a bylinkové likéry, až po vodku (vše od několika různých značek). Za barem nenápadně stojí muž v černém tričku s napřaženou baseballovou pálkou.*

*Předmětem videa je právě výše zmíněný výběr tvrdého alkoholu. Dominantou záběru je velká, zatím ještě neotevřená lahev. Obsah má minimálně jeden litr. Stojí uprostřed baru a je nasvícená světly. Na etiketě stojí bíle na černém v azbuce značka této vodky, je to Ruský standard. Muž za barem se rozmachuje baseballovou pálkou a přímo trefuje lahev vodky. Ta se tříští i se svým obsahem na tisíce střípků, které letí přímo do záběru kamery. Video je sestříhané a v pozadí hraje nějaký metalový track, na každé zpěvákovo „bang“ je napasovaný stříh letících střepů. Video končí umělým efektem, který hrne střepy z Ruského standartu k okrajům záběru a ty se postupně zbarvují do barev ukrajinské vlajky a mizí do ztracena. Uprostřed se objevuje na černém pozadí bílá lahev Nemiroff, což je vodka ukrajinské výroby. Hlavní myšlenka pro mne byla čitelná jak z popisku, tak i samotného obsahu audiovizuálního materiálu, které jsem interpretovala jako veřejné vyslovení svého nesouhlasu s nedávnou invazí ruských vojsk a stanoviska podpory Ukrajiny (terénní poznámky z února/ března 2022).*

Také část ostatních sledujících tohoto podniku příspěvek shlédli, o čemž svědčí 606 reakcí na video (z toho 426 palců, 84 směřících se emotikonů, 79 srdíček, 7 emotikonů s obětím, 4 smutné emotikony, 3 udivené a 3 našťvané emotikony), 318 sdílení a 49 komentářů. Komentáře k příspěvku představovaly další poutavý jev, neboť souvisely se sebe-prezentací podniku na sociálních sítích a jeho interakcemi s dalšími uživateli na virtuální úrovni, tedy mimo klubové prostory. V komentářích lze určit osoby z několika různých „kategorií“ aktérů: DJe a hudební producenty, osobu zodpovědnou za obsah účtu podniku na sociálních sítích a řadové návštěvníky či sledující podniku.

První komentář pochází od jednoho známého francouzského DJe a hudebního producenta s uměleckým jménem Suburbass, jehož jméno i tvorba je inspirována





Z této krátké ukázky z facebookové debaty lze usoudit, že se fenomén morální paniky dotýká subkultur stejně, jako dominantní/ mainstreamové kultury, avšak v subkulturním prostředí dochází k politizaci tématu války a k jeho reflexi v závislosti na subkulturní ideologii. O tomto svědčila i rozpoutaná facebooková debata. Zajímavé na ní bylo to, že na obvyklé poměry měl původní příspěvek velmi vysoký počet interakcí se sledujícími podniky. Pro představu, podnik má 11 080 „palců“ a 12 258 sledujících. Průměrný zveřejněný příspěvek s plánovanou akcí či foto-reportáží z minulé události dosahuje počtu cca 10 palců, či dalších reakcí a cca 3 sdílení. Taková odezva tak byla velmi neobvyklá.

Někteří například kladli důraz na věcnou pomoc: „*Více by mi dávalo smysl, kdybyste ho dali do akce a výtěžek poslali na Ukrajinu, než ho prostě rozflákat. Nebudu tady dělat reklamu konkurenci, ale tento krok našťěstí už někoho napadl.*“, „*Tvl true hero, kdyby radši prodal na panáky a peníze z toho poslal uprchlíkům*“. Jiní zas tematizovali závislost na ruském nerostném bohatství: „*zajímalo by mě, čím doma pán topí \*mrkací emotikon\**. Jiným připadal důležitý aspekt problematiky pracovních migrantů a jejich znevýhodněné pozice: „*A hned na to zavolá ženskou z Ukrajiny, aby to uklidila \* emotikon s protočenýma očima \**“ (facebookové stránky podniku, 27.02.2022).

Vzhledem k filosofii podniku, která tíhne k ideologii freetekna, toto odsouzení vojenské agrese vedením podniku nebylo překvapivé. Je však důležité mít na paměti, že existuje různá míra zapojení členů do subkulturních aktivit a také různá míra identifikace se subkulturními ideologiemi. Proto musí nutně u individuálních aktérů docházet k reflexi společenské nerovnosti a kritice systémového násilí rozdílným způsobem. O tomto svědčila i rozpoutaná debata, která zahrnovala často protichůdné názory. Z toho lze vyvodit, že zkoumaný klub a jeho subkulturní aktéři tak ve svých politických postojích a názorech nejsou zcela determinováni svou subkulturní ideologií, přičemž virtuální prostor sociálních sítí se stává platformou pro jejich vyjadřování. Neosobní povaha sociálních sítí zlehčuje veřejné vyslovení svých myšlenek a to se týká i názorů ohledně geopolitické situace. Existuje proto velká variabilita v hodnotách, kterých se zastávají jednotliví aktéři a různá míra jejich identifikace se zásadami freetekna a jejich výkladem (konkrétně aspektu solidarity, antiautoritářství a inkluzivity).

Lze však identifikovat několik úrovní politizace, ke které dochází skrze publikování videa vedením podniku. Aktivní deklarování postojů vedení podniku vymezuje prostor klubu jako solidární a posiluje diskuzi o příčinách a důsledcích migrační krize, čímž dále



přispívá k politizaci tématu. Později se také v podniku uskutečnila akce na podporu Ukrajiny, kdy byl pozváni ukrajinští umělci z Oděsy. Dále, jak ukazují komentáře kladné i negativní povahy, může docházet k politizaci na individuální úrovni. Skrze živou debatu a praktické jednání aktérů může docházet k aktivní angažovanosti v dobrovolnických aktivitách, poskytování humanitární pomoci či podpore na individuální úrovni i mimo subkulturní prostředí (viz životní styl).

### **(De)politizace mocí mediálního zobrazení**

Subkulturní interakce s médii ve své práci interpretuji především pomocí díla S. Thornton, která ve svých výzkumech klubových kultur zdůrazňuje jejich ústřední roli. S ohledem na teorii komunikačních propojení (Fine a Kleinman) lze říci, že různé typy médií mají vliv na podobu a způsob utváření statusů, subkulturního kapitálu i subkulturní autenticity. Vycházím proto z ambivalentního postavení médií v otázkách reprezentace a sebe-identifikace subkultur a jejich (de)politizace.<sup>215</sup> Předpokládám, že sféry médií a subkultur jsou prostupné a dochází k četným vzájemným interakcím různého charakteru. Tento vztah není čistě antagonistický a vede i k vzájemnému obohacování. Existuje mnoho způsobů, kterými média nejen reprezentují, ale i zprostředkovávají a vyjednávají v interakcích se subkulturami. Tyto rozměry je potřeba popisovat v kontextu postojů a hodnot subkultur a rozdílných mediálních výstupů (sociální média, veřejnoprávní média, televizních pořady v různých vysílacích časech; pirátské rádio; specializovaný hudební tisk, bulvární tisk; letáky či plakáty, fanzíny, atd.. ).<sup>216</sup>

Sociální média mohou mít v rozdílných kontextech odlišné efekty na subkulturní scénu. Může docházet například k destruktivním účinkům na subkultury a k jejich následné depolitizaci, již zmiňované fenomény „techno-módy“ a „tik-tok raverů“ představují vhodný příklad pro rozvratný vliv sociálních sítí. Mocí mediálního zobrazení a prodejem subkulturních identit dochází mainstreamizaci a k depolitizaci subkulturního stylu a etiky za účelem zisku. To může mít vliv na destrukci étosu a komunity této hudební scény.<sup>217</sup>

Nicméně lze identifikovat i jistý konstitutivní potenciál pro tuto subkulturní scénu. Sociální média jsou specifické virtuální platformy, na kterých se setkává komunita podniku, tedy například anonymní správce instagramových a facebookových účtů podniku, hudební a

---

215 Thornton, Sarah, *Club Cultures*, str. 120-121.

216 Tamtéž, str. 120-121.

217 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, *Subkultury a politika v postsocialistickém Česku, Mikrofon je naše bomba*, str. 378.

vizuální umělci, příznivci hudby, řadoví návštěvníci podniku, apod.. Sociální média tedy představují jeden z kanálů šíření subkulturního obsahu a autenticit, proto tato virtuální rovina existence podniku má zásadní vliv na estetiku i etiku subkulturní scény, na způsob pořádání akcí i jejich průběh.

*„... No a na naše akce chodí i kamarádi, co nejsou teknaři a i jejich kamarádi.. A najednou se nám tam střetlo od takovejch ortodoxních teknařů; část smažek; část lidí, který to objevujou, ale za chvíli z nich budou teknaři a část který byly fakt normální lidi. Měli jsme tam i takový instagramový wannabe celebrity, který bavil ten „drive“, naše výzdoba, projekce, ale když viděli ty lidi kolem, tak to hodně špatně snášeli.... A pak jsou tam ty nový mladý, který tam taháme my. Tyhle lidi nevědí, že nějaký tekno existuje... Potom je jediná šance, jak jim vůbec dát vědět, přejít na ty komunikační nástroje, který používá tadleta generace. Což je pro aktuální scénu absolutně nepřipustný. [Výzkumnice: A při tom tahle mladá generace má hrozně blízko k elektronické hudbě]. Přesně tak, ona je pro ni přirozená, oni v tom vyrůstají... Já jsem právě chtěl, udělat si svoji novou generaci toho tekna. Vem si kolik lidí na mejdanu potkáš, kterým by nebylo 30? Ted' tam je víceméně fakt ten break, kdy ta nová generace se nevytváří. A to je zas jen problém toho Česka, protože všude jinde se adaptovali dávno na Instagram a tady ty píčoviny. Máš tam nějakou platformu a proto tam ty lidi jsou. Ale v Český republice je skoro hřích něco dát na Instagram a je tady vyloženě nenávisť“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Jak ukazuje rozhovor s DJem Davidem, sociální média jsou v místním kontextu považovány za komerční, jelikož zapadají do lokálního pojetí kulturní hegemonie dominantní kultury, vůči kterému se daná subkultura vymezuje. Myslí si však, že jsou interakce freetekno scény s mediálním a komerčním sektorem nevyhnutelné, pokud se tato subkulturní scéna má někam rozvíjet. Obává se totiž, že jestli se tato subkultura nedostane mezi nové potenciální členy subkultur, tak hrozí její zánik. Řešení pro něj představuje instrumentalizace sociálních sítí, které se můžou stát nástrojem pro šíření obsahu za hranice subkulturní scény.

Tato situace na rozhraní komerčnosti a undergroundu je charakteristická i pro zkoumanou klubovou kulturu. Vzhledem k nutnosti pronájmu prostorů a ohodnocení umělců, je potřeba dělat jisté kompromisy. Podnik využívá sociálních médiích ke sdílení flyerů a

teaserů na nadcházející události a umožňuje propagaci podniku tím, že návštěvníkům poskytuje virtuální platformu pro šíření audiovizuálního materiálu (videí a fotografií z uplynulých událostí). Tímto způsobem podnik rovněž spojuje bubliny psytranceové, freetekno, techno a d'n'b scény ve virtuálním i fyzickém prostředí. Klub takto reprezentuje sám sebe, dané subkultury a jejich aktéry. Simultánně však i sledující podniku vstupují do tohoto procesu tím, že se v dané bublině na sociálních sítích různou mírou reprezentují jako specifictí subkulturní aktéři. Důsledkem subkulturní interakce prostřednictvím sociálních médií je depolitizace moci mediálního zobrazení a přesun moci se reprezentovat do rukou subkultur. S touto mocí může být nakládáno různými způsoby (od zpeněžení identit a mainstreamizaci scény až po její rozvoj), přičemž osoby se subkulturním kapitálem jsou zde z principu zvýhodněny. Další úryvek z rozhovorů ukáže, že smíšená hudební kariéra představuje způsob, jak se vyhnout komercionalizaci freetekna.

*„Jakoby, my jsme stejně chtěli s tekem přestat. Ne úplně, ale my jsme teď všechno investovali do tekna, v teknu je všechno. A chtěli jsme to teď otočit a hrát z 80% a investovat do nějakých rentabilních akcí a komerčních party. A vzhledem k tomu, že dělám i jinou hudbu, tak chci dělat věci mimo ten žánr, například rap, nebo metal... Chci dělat komerční akce, protože mi to dává možnost realizace velkých projektů... A to je přesně ono, když dělám Koulovačku, nebo nějaký větší mejdan, tak samozřejmě potřebuješ, aby se ti to vrátilo a chceš na tom vydělat. Protože tam máš pronájem, letenky, bookingy a když už riskuješ ty prachy, riskuješ průser, tak už z toho chceš něco mít. Nemůžeš jít do toho risku pro ten „spirit“. To bys za chvíli zařvala... Na to, abych mohl dělat tohleto, tak to nezvládnou sám. Prostě kapacita.. To není možný, nikdo to nezvládne sám. [Výzkumnice: A proč to neděláte s někým, když máte ty prostředky?] No protože ty lidi nechtěj, protože si zvykli... Tohleto by reálně dokázal jen ten Tranzit s Depozitem. Jenže ten Tranzit, tak ho v podstatě už vede jen jeden člověk a Timmy toho má fakt jako po kokot. A navíc to není schopn dělat v takový frekvenci, jako jsme třeba chtěli my. Fakt jakoby, my máme ten zvuk, my máme ty možnosti a jsou i svobody (smích), máme to pro koho dělat... A tím, že chci spíš tu novou generaci vytvořit, tak už nestačí udělat 2-3 mejdany. A na tohleto už Tranzit nemá a nemá na to ani kapacitu. Timmy do toho má ještě nějakou svoji práci, do toho má svoje vydavatelství (Anthropoid records) a do*

*toho dělá vlastní hudbu. Plus koncertuje, takže vlastně většinou o víkendech je někde v cizině, kde hraje. Takže je nereálný to udržet, nebo vůbec domluvit termín. Protože on v momentě, kdy mu přijde něco zajímavějšího, tak se na to vykašle. Což už se nám stalo... Takže to je nahovno pak... Přestože jsou jiný a dělají tak ty freeparty, tak je to všechno na tý kamarádský bázi. Pořád se to snaží držet jako takový underground, v určitých hodnotách, jako jsou přesně vstupy [zdarma] a podobně. Všechno musí být co nejnižší, musí tam být spirit. Jim ale chybí... jim chybí organizační schopnosti. Oni jsou strašný profíci co se týče zvuku a vizuálu, ale pořádání akcí, to fakt jako ne. Všechno řeší způsobem, že se to nějak podá. Na to prostě vždycky dojedeme“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Je zřejmé, že důležitým faktorem v dynamice subkulturního kapitálu na této hudební scéně zůstává generační zlom a konflikt<sup>218</sup>. Ten může zapříčinit omezení dosahu tohoto komunikačního propojení na osoby užívající dané sociální sítě. To má za důsledek rozdílný obsah šířených autenticit v rámci subkulturní scény, lišící se v případě sociálních sítí a dalších typů komunikačních propojení.

*„...Máme strašně moc profilů: Máma, Mutant, na Instagramu, na Facebooku... Je to starost a čas. Chce to člověka, který se o to bude starat.... No a já jsem právě chtěl tady tu generaci si vytvořit novou. Dle svého obrazu (smích)... chtěl jsem třeba komunikovat přes Instagram, aby se to k tý starý vůbec nedostalo... Jenomže... Na jednu stranu, baví mě dělat takový ty hodně undergroundový mejdany, že přivezeš pár beden a hodíš tam ty světla, uděláš bar a čus. Baví mě to, udělám si jeden dva, ale daleko více mě baví dělat všechno kolem. Prostě projekce, obrovský šílený věci, petardy, ohňostroje, hovna... Aaaa.. ... A znamená to kooperaci s těma staršíma soundama a to jsou ty stejný zmrdi, jako ten perníkovej... [říká narážku na užívání pervitinu, špatně ho slyším a nerozumím, v pozadí je hluk z hospody]. Fakt za celou tu dobu, co to děláme... Kromě dvou nebo tří případů, o kterých se ví, že je valná část český scény nemá ráda a myslí si o nich, že jsou lepšo-lidi. A je to přesně proto, že neberou perník... Tranzit a v dnešní době už Depozit.... [A co třeba Badteci?] S*

---

218 Tématem subkulturního kapitálu a aspektem věku se dále budu zabývat v následujících kapitolách.

*badtekama ne.. Mě se do toho s nima moc nechce. Protože ty přesně jedou takovej ten klasický styl, že si tam postavíš pár beden, hodíš tam pár reflektorů, maximálně nějakou dekorku a čus. A todleto mě prostě nebaví, já to chci dělat větší, chci to dělat opticky zajímavější. Chci to dělat tak, abys tam přišla a začala si toho vážit.... Tak, jak na tom Stepu, takový věci mě baví... Tam jsi měl takový okýnka a dělala se plastická projekce a vylézaly z toho ty lidi...“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

DJ David říká, že nová generace může být vytvořena na základě sociálních médií jako komunikačních sítí. Tímto se vymezuje se vůči oldschoolu, který označuje kvůli jeho neschopnosti a neochotě reagovat na technologické proměny, jako příliš zkosnatělý. Tato neschopnost dle něj představuje překážku, která brání místní scéně dosáhnout svého plného potenciálu a získat si mladší generaci posluchačů. V tomto kontextu rovněž zmiňuje problematiku konzumace pervitinu, která může být interpretována jako jeho způsob tématizace daného generačního konfliktu<sup>219</sup>.

### **5.3. (De)politizace každodenního života**

V důsledku kritické reflexe se stává každodenní život subkultur klíčovým předmětem zájmu akademiků post-subkulturních studií. Pro tento akademický diskurz jsou výchozími body teorie performativity identit a identifikace aspektů „každodennosti“ a životního stylu. Post-subkulturalisté spatřují projevy (de)politizačního potenciálu buď v podobě subkulturního politizovaného vzdoru, nebo v růstu a posilování depolitizovaných mocenských struktur v každodenním životě subkultur.<sup>220</sup> Existují dva odlišné způsoby analýzy těchto fenoménů, první způsob je analýza prefigurativní politiky a druhý představuje normativní kritika ideálů a praxe kontrakultury.<sup>221</sup>

V souvislosti s normativní kritikou je ve hře i koncept kontrakultury, který označuje hnutí, či skupiny, které se vyznačují odmítavým postojem a kritikou dominantních sociálních, politických nebo kulturních norem skrze prosazování alternativní hodnot, alternativní stylizací a praxí alternativního životního stylu.<sup>222</sup> Normativní kritiku a praxi

---

219 Dále se aspektu věku budu věnovat v následující kapitole.

220 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 788.

221 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 32.

222 Srov. Clarke, John, Hall, Stuart, Jefferson, Tony a Roberts, Brian. *Subcultures, cultures, and class*, str. 3-59.

kontrakultury nyní pouze zmiňují, jelikož jsem se této problematice věnovala již v souvislosti s depolitizací stylu. Kritika kontrakultury odhaluje mechanismy ekonomické (de)politizace každodenního života a jejího přesazování do sféry kapitalistického konzumu a spotřebního designu individuality, tedy například již zmiňovaný „selling out“, který jsem vysvětlovala na příkladu techna a acid houseu.<sup>223</sup> V tomto kontextu se setkávají subkulturní autenticity s problematikou komercializace na každodenní bázi, proto je potřeba brát v úvahu dynamičnost procesů (de)politizace i způsobu ustanovování autenticit<sup>224</sup>.

### **Každodennost jako strategie sociální změny**

Tato perspektiva rozostřuje hranice mezi subkulturami, kontra-kulturami a sociálními hnutími, což je typické pro post-moderní akademické směry společenských věd. Zkoumá je pod stejnou optikou a zaměřuje se na výzkum jejich každodenního života a kultury. Rozostření hranic mezi jednotlivými uskupeními je zdůvodněno všeobecnou relevancí klíčového konceptu „životního stylu“. Každodenní život aktérů charakterizuje jejich post-materiálním přístupem, vznikajícím důsledkem růstu životní úrovně a kultivace sociálního státu. Tento post-materiální přístup odhaluje, že každodenní život těchto uskupení má vliv na podobu a dynamiku cirkulace témat kulturního a politického dění (např. ekologie, mír, gender, etika, práva zvířat, apod.).<sup>225</sup> V této rovině dochází k politizaci skrze kulturní politiku, symbolickou výzvu, či kritiku ritualizované změny a přehlížení třídní a materiální perspektivy, tedy prostřednictvím praxe alternativního životního stylu. Subkulturami je zvolena strategie tvorby kulturní alternativy v podobě budování autonomních prostorů vztahů a sítí významů, které jsou ustanovovány paralelně s nevyhovujícími podmínkami společnosti.<sup>226</sup> Charvátovi, Kuříkovi a Slačálkovi tato strategie ve svém důrazu na jednání a individualitu připadá srovnatelná s anarchistickou tradicí.

*„... No a myslím si, že ta myšlenka toho tekna na mě měla zásadní vliv. Částečně jak žiju, jak vypadám. Obecně mě to dost poznamenalo. [Takže styl, hodnoty i jednání je v souladu s tekne.] Pro ty lidi, který tím fakt úplně žijou tak je to nějak pohltí... Takže tomu částečně nebo úplně podřídíš život... Změní tě to, dokáže se to na tobě fakt podepsat. Mezi školou a prací ti dojde, že můžeš*

223 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 790.

224 Když kapitalismus vstupuje s vlastní ideologií zábavního průmyslu do vzájemné interakce se subkulturami, může znovu dojít k re-politizaci na základě mocenské nerovnosti.

225 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 32.

226 Bey, Hakim, The Temporary Autonomous Zone, in *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*, str.104-150



*někam zmizet.. A dělat co chceš. To ti najednou ukáže to tekno. Můžeš fakt bejt free a osvobodit se od tady těch světských záležitostí (smích).. Já si myslím, že to je právě to, co pro mě a spoustu dalších lidí udělalo to tekno. Že je to vlastně ta jistota, která tě brzdí a zabraňuje ti udělat píčovinu. Ale když se do toho fakt dostaneš, tak to prostě chceš risknout. Ta nejistota se stane tvou součástí. (Vypráví, že chtěl jít na konzervatoř a nakonec šel na obchodku.) A až s tekem jsem se našel v tom, co dělám. Když jsem na akci a když jsem běžným životě, tak jsem dvě odlišný osobnosti. A ta osobnost, která je tady, tak vlastně nemám moc rád. Dělán něco, co mě sere, chodím tam, kde mě to sere. Ráno vstanu a už mě život sere, protože prostě du dělat něco, co nechci a co mě nebaví! Ale jako musím... a proč musím? Nebylo to úplně jednoduchý, delší dobu jsem byl z toho takový nervózní... Ale pak jsem se rozhodl, že ok... Že to je buď to, nebo to... Ale je mi určitě líp, než mi bylo ve škole. Ráno se vzbudím a jsem rád, že jsem se vzbudil. I když je to kolikrát náročný a kolikrát šahám na dno, tak máš nějakou tu vidinu a víš proč to děláš a děláš to proto, že chceš, proto, že sis to sama sestavila“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Implicitní vzdor anarcho-punkerů a alternativní scény elektronické taneční hudby vůči vymezeným aspektům života a životního způsobu ve většinové společnosti je artikulován utvářením a kultivací vlastních kulturních alternativ. Autonomní squatterři a někteří členové freetekno scény například praktikují obsazování prázdných domů či hal. Pro freeparty i rave scénu je zas charakteristické pořádání nekomerčních a často ilegálních party. Dochází i ke vzniku specifických prostorů, jako nezávislých klubů, nahrávacích studií a barů.<sup>227</sup> Tímto je specifický právě zkoumaný podnik, jehož zakladatel založil dříve ještě další proslulý undergroundový klub.

*„... Byl to (jinej klub) dřív a teď je to tenhle. Majitel zakládal oba kluby. Myslím, že ten (jinej klub) zakládal dřív... [jako undergroundový podnik]... A dneska už není.. Už to je fakt jako klub. Sice tam furt funguje nějaká takovádle komunitka, ale už to není to, co bylo. Ty lidi tam fakt jako bydleli, starali se tam o sebe navzájem a já jsem to nezažil a hrozně bych chtěl. Měl to strašněj vliv na vývoj tý subkultury u nás. Bylo jedno místo, kde se to furt dělo. Kde se hrálo tekno, drumce a tak“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

---

<sup>227</sup> Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 33.



Jsou propagovány alternativní hodnotové systémy a rozšiřovány morální registry, projevují se například DIY etikou a praxí, či prosazením práva na party či na město (v případě karnevalů), fungují nekonkurenční systémy směny a alternativní cirkulace peněz. Vysoce ceněny jsou kooperativní, kolektivní a nenámezdní principy práce a bydlení, i ekologické a udržitelné způsoby života.<sup>228</sup>

Charvát, Kuřík a Slačálek tvrdí, že schopnost sebeorganizace, která se projevuje při pořádání akcí a karnevalů, ve spojení s vlastním DIY či DIT étosem a praxí, jsou elementy, které u scén antiautoritářských punkerů, travellerů, či squatterů potvrzují prefigurativní rozměr.<sup>229</sup> Tato perspektiva výzkumu politizace je vzhledem k vybranému terénu velice relevantní, neboť zkoumaný podnik na každodenní bázi funguje jako místo pro setkávání různých subkulturních identit. Rovněž operuje jako „safe-space“ pro různé psychedelické či spirituální zážitky a klade důraz na rozvoj mysli a alternativního životního stylu jeho každodenní praxí skrze svůj DIY a DIT přístup.

## Psychedelie jako alternativa

Další soudobá populární hudební alternativa je trance, který vzniká na počátku 90. let postupným prolnutím tehdejšího techna a houseu. V polovině 90. let oblíbenost žánru prudce vzrostla, došlo k jeho rozmělnění do širokého spektra subžánrů se svými typickými rysy, často se lišícími na základě lokálního geografického charakteru (např. hard trance, acid trance, psybreaks, psybient, progressive psytrance, apod.)<sup>230 231</sup>

K mému výzkumu se nejvíce vztahuje psytrance, který čerpá z indické teologie a filosofie. Psytrance (neboli goa trance) vzniká v Indii na přelomu 80. a 90. let důsledkem působení toulavých komunit hippies. V těchto hippies komunitách rovněž za účelem svobodného provozování kulturních aktivit vzniká fenomén travellerství. Výsledkem byl průnik různých kultur a silný důraz na psychedelické aspekty hudby. Toto prolnutí kultur ztělesňují etnické prvky v hudbě, například samplý „indických“ zvuků, dnes jsou však běžné také samplý „balkánských“, „slovanských“, či „arabských zvuků“. Pasáže s vokály jsou krátké a doplňují jiné melodické prvky skladby. Psytrance je založen na použití celého spektra samplů se specifickou valivou rytmikou, má však na rozdíl od techna

---

228 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 790.

229 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 35-44.

230 Roman. 4. díl: Trance znamená hypnotický stav. In: *Techno.cz* [online]. 19.03.2008 [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <http://www.techno.cz/clanek/25151/4.-dil-trance-znamená-hypnoticky-stav>

231 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 215-216, 228, 230.

mnohohrstevnatější zvuk s více psychedelickým zněním samplů. Později byl popularizován po celém světě, nicméně podoby jeho lokálního vývoje se liší. Je pro něj typický jak přechod do mainstreamu EDM i naopak přetrvání v undergroundu v malých komunitách.<sup>232</sup>

Podobně, jako u dalších žánrů EDM, můžeme i zde označit spojitost s omamnými látkami jako centrální pro tuto hudební scénu. Díky svému důrazu na psychedeličnost se popularitě těší již zmíněné LSD a další psychotropní látky s podobným účinkem (psylocybin, DNT, ayahuasca, či mezcalin).<sup>233</sup> Jsou však populární i mimo psytranceovou scénu (nejčastěji na freetekno scéně). Kromě psychedelik bývají na akcích tohoto druhu užívány party drogy jako MDMA neboli „kulatá“ a budiče jako metamfetamin či amfetamin. Populární je také ketamin, což je uspávací. Klíčová role omamných látek spočívá v zesílení prožitku vlastního Já a v následném boření jeho hranic, což má za důsledek osvobození od vlastních omezení svého Já a pocit propojenosti se světem.<sup>234</sup>

*„... Sedím v místnosti s fotbalkem, nějaký mladší kluk si přisedává ke mě se svou kamarádkou. Chce si se mnou povídat, pravděpodobně je pod vlivem nějakých drog (podle jeho mimiky a přátelského chování soudím, že nejspíše extáze). Chce se vyfotit a bere si ze stolu můj telefon, aniž by se zeptal. Vzápjetí se ptá či je a fotí se. Následně mi dává svoje jméno na instagramovém účtu, chce abych si ho přidala. Poté odchází, působí uvolněně. Přisedá si ke své partičce a už si mě nevšímá. (Terénní poznámky z 05.11.2022)*

Psychedelie a její atributy etiky i estetiky v prostoru klubu fungují jako normativy, proto také kluk, který se fotil na můj telefon, necítil, že by překračoval nějakou hranici. Nicméně já jsem v průběhu výzkumu nekonsumovala omamné látky (s výjimkou konopí), proto jsem tuto situaci vyhodnotila jako nepříjemnou. Zdálo se mi, že narušil můj osobní prostor, nicméně vzhledem ke zkoumanému terénu jsem pro jeho jednání měla pochopení.

Psychedelie je artikulována i tzv. „psyartem“, neboli psychedelickým, či psytranceovým uměním, pro které jsou typické psychedelické motivy a UV aktivní fluoreskující barvy (svítící pod tzv. „blacklight“). Atmosféru psytranceových akcí dokonce lze uvést jako protiklad k industriálnímu a temnému teknu a technu. Častá je výroba dekorativních plachet a 3D dekorací (např. s motivy květin, rostlin, geometrických útvarů, s fantasy a sci-fi postavami a dalšími psyartovými motivy), či promítání psychedelické video-

---

232 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 215-216, 228, 230.

233 Tamtéž, str. 207, 215, 238-239, 241.

234 Tamtéž, str. 207, 215, 238-239, 241.

projekce, která doplňuje vystoupení DJe. Tato atmosféra prostoru je utvářena za cílem zesílení estetických zážitků a simulace psychedelických zážitků. Drogy spolu s rytmikou a zněním hudby, ve společnosti podobně naladěných lidí a vizuální stimulací tématickými dekoracemi, mohou navodit až výše zmíněný stav transu.<sup>235</sup>

Zkoumaný podnik charakteristický právě technologičností tekna a tekna v kombinaci s barvitostí psytranceu (viz popis terénu), které se obojí snoubí v DIY výzdobě podniku DIT étosu vystavěných obrazů od různých umělců. Rovněž toto prolnutí vícero hudebních kultur lze sledovat i z hlediska hudebního, jelikož se v daném klubu pořádají akce různých žánrů EDM, tedy nejen tekna a psytrance, ale i d'n'b, tekna a dalších žánrů. Tato DIY až DIT etika a estetika podniku nabízí alternativu životního stylu s alternativními hodnotovými systémy a morálkou. Klíčovým aspektem je důraz na individualitu ve spojení s bořením vlastních hranic prostřednictvím psychedelických a spirituálních zkušeností v daném prostředí, které je tomu přizpůsobené.<sup>236</sup>

Důležitým aspektem tohoto prostoru je i alternativní systém směny, události pořádané v duchu freeparty totiž převážně fungují na bázi, že každý přispěje trochou, aby se daná party vydařila.

*„...Kolem půlnoci je na parketu nejvíce plno. Stojím s kamarádkami úplně vzadu a tančím. Držím v ruce zbytek jointu. Kamarádka potkává známého (později zjišťuji, že je od soundsystemu), představuje nás. Je to dreadatý muž, oblečený po způsobu tekna. Nabízí mi vape, dochází mi, že to je tekutý extrakt z marihuany (v podobě oleje). Já mu zas výměnou do ruky strkám joint. Dlouho si potahuji, jde to překvapivě hladce a lehce. Když vyfukuji, tak se pořádně zakašlu. Muž se směje, prý je to 95% THC a že jsem si teda slušně potáhla... Ke konci večera zůstávám pouze já se svým přítelem a jednou kamarádkou (ta se někde ve víru večera ztratila, později ji nalézám u stolku s našim známým). Přítel jde ubalit jointa, stoupá si ke stolku a nějaký muž se přidává k nám. Plete si své pivo s našim a už si povídáme. Prý je tu se svou ženou, už jsou osm let spolu a jsou poprvé za tu dobu na party. Mají dítě. Posíláme brko jemu, koluje to dál i mezi jeho ženou a kamarádem, rádi si dají. Na freeparty je velmi obvyklé, podělit se o papírky, filtry, tabák, alkohol, či dokonce své drogy. Tento mindset sdílení, reciprocity a vzájemné pospolitosti je klíčovým aspektem freeparty a zjevně se tento étos a praxe přenáší i do prostředí klubu“ (terénní poznámky z 05.11.2022).*

---

235 Jurková, Zuzana, Elektronická taneční hudba, in *Pražské hudební světy*, str. 228, 241.

236 Tamtéž, str. 207-208.

Principy reciprocity a pospolitosti tedy mají fungovat jako náhrada pro mainstreamovou skutečnost, tyto principy jsou přítomny i ve výše zmiňovaném DIY a DIT étosu podniku a v praktikách jeho návštěvníků. K politizaci tak dochází skrze kritiku komerčních způsobů dominantní společnosti a praxe jejich alternativ.

## 5.4. (De)politizace světa subkulturních scén a jejich vnitřní dynamiky

Tato perspektiva posuzuje proces (de)politizace z hlediska identit, hodnot, postojů a nerovností. Vystihuje okolnosti situací, v nichž je ospravedlňováno jisté jednání a druhé naopak kritizováno. Také umožňuje odpovědět na otázky, kdo v má v subkulturách moc (de)politizovat a z čeho tato moc pramení. Vnitřní dynamika scén se projevuje například v neformálních hierarchiích, založených na kategoriích genderu, věku, třídy, etnicity a prvcích subkulturně specifických, jako jsou např. míra aktivity a zapojení do dění, známosti s dalšími členy a obeznámenost s obsahem a významy subkultur, či zakládání si na vlastní identitě.<sup>237</sup> K (de)politizaci vnitřní dynamiky dochází v souvislosti se subkulturním kapitálem a vyjednáváním autenticit, politikami paměti a subkulturní mytologií, či s teorií intersekcionality nerovností.<sup>238</sup>

S politikami paměti se lze setkat při zkoumání subkulturní mytologie a procesu mytizace, k nimž dochází při výkladu počátků a vývoje subkultur. S tímto souvisí ideologie paměti a politiky původu subkultur, přičemž politiky paměti slouží jako zdroj politických obsahů, které mohou být depolitizovány, repolitizovány, dokonce se mohou stát mobilizujícím prvkem pro politickou aktivitu členů subkultury. U subkultur v post-socialistických zemích je problematika původu ještě komplexnější (viz Historie EDM).<sup>239</sup>

### Sociální média, subkulturní kapitál a (ne)autenticity

Tato rovina politizace vnitřní dynamiky subkulturních scén operuje s konceptem subkulturního kapitálu<sup>240</sup>, s komplexní hierarchií a s vnitřní mocenskou strukturou subkultur. Východiskem je předpoklad, že klubové kultury jsou založeny na kulturních a symbolických hierarchiích, které rozlišují autentické od neautentického, nebo undergroundové od

---

237 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 790-791.

238 Tamtéž, str. 790-791.

239 Tamtéž, str. 791.

240 Blíže jsem tento koncept popsala v kapitole „Subkulturní kapitál“.

většinového či mainstreamového. Subkulturní kapitál se stává zdrojem prestiže, statusu a sociální pozice (ať je objektivizovaný, inkorporovaný, či institucionalizovaný).<sup>241</sup> Má kumulativní charakter a může být zdrojem pro nerovnosti a jejich protínání, nicméně je zároveň důležité nepřehlížet i moment sdílení a komunity, který je klíčový pro soudržnost subkulturních scén.<sup>242</sup>

Subkulturní kapitál lze kumulovat prostřednictvím vysoké míry aktivity a zapojení do subkulturního dění.

*„...Ten kluk, co mě vzal poprvý do [klubu], tak byl teknař. Přesně takovej ten magor co si v létě odškrťává docházku, byl úplně na každý akci a pouštěl mi to [tekno] v práci“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

V kontextu klubu představují subkulturní dění různé akce, jako jsou hudební události, burzy, blešáky a přednášky. Je však důležité zdůraznit, že dění klubu se vztahuje i na jeho každodennost, tedy na chvíle, kdy se žádné události nekonají a podnik se stává útulnou kavárnou. Události i pouhé posezení se stávají příležitostmi pro interakce s dalšími návštěvníky. Jak jsem se snažila ukázat již dříve, může být kumulace subkulturního kapitálu založena na stylu, hodnotách i na étosu, s čímž souvisí i vyjednávané autenticity. Postupně tak u jedinců dochází ke stále větší obeznamenosti s obsahem a významy subkultur, ústími v založení a performování vlastní identity v souladu s hodnotami a autenticitami daného prostředí.

*„...Nedávno byla otvíračka, před podnikem stojí barmanka a pár skupinka štamgastů. Jsme první návštěvníci. Dole je stage zavřená, otevírá se až kolem 9. večer. U fotbálku sedí parta 5-7 osob a nerušeně kouří právě proto, že to jsou štamgasti. Jinak je v této místnosti kouření zakázáno...[tentýž večer po 10 hodině ]... Venku se již nesmí mluvit nahlas, jinak nás barman bude napomínat. Příliš hlasité osoby může i vykázat, pokud je napomíná často. Je zajímavé, že většina návštěvníků podniku toto pravidlo respektují, sami korigují svou hlasitost a na napomenutí reagují kladně. Všímám si však, že to většinou bývají štamgasti, či osoby, které zřejmě chodí do podniku často a tudíž už jsou zvyklé“ (terénní poznámky z 05.11.2022).*

Dynamika subkulturního kapitálu se v terénu projevuje například v případě obeznamenosti s pravidly a étosem v klubu. Zajímavým momentem je zde porušování těchto

---

241 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 40-42.

242 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 792.

pravidel podniku, kdy si štamgasti mohli dovolit kouřit mimo vyznačené prostory, jelikož jim zřejmě nehrozí vážný postih. Pokud by však pravidla porušil méně častý návštěvník, byla by reakce personálu značně jiná. Otázku subkulturního kapitálu jsem rovněž zmiňovala v souvislosti s obsluhou u baru, kdy štamgasti často nemusí čekat fronty a dostávají i ke sklonku večera pivo do skleněných půllitrů. Na základě svého kumulovaného kapitálu si tedy mohou nárokovat tyto výhody, kterých se nedostává osobám s nižším subkulturním kapitálem.

Proces kumulace subkulturního kapitálu lze interpretovat na příkladu vývoje diskurzů autenticit a undergroundů, ve kterých jedinci či skupiny se subkulturním kapitálem mohou určovat obsahy autenticit, které tak obratem mají vliv na významy, hodnoty a praxi subkulturních scén. V rámci jedné scény však může docházet ke srážce autenticit dvou rozdílných diskurzů. Vzhledem k tomu, že klub není žánrově vyhraněný, dochází ve zkoumaném terénu k prolínání několika subkulturních scén. Jedná se především o psytrance, techno, tekno a d'n'b scény, které se navzdory svému zařazení do kategorie klubových kultur elektronické taneční hudby liší z hlediska hudebního projevu, stylu, jednání aktérů i hodnot a autenticit, které aktéři přisuzují obsahům své subkulturní scény. V tomto případě však kromě výše zmíněných faktorů mají na konstrukci autenticit současně vliv i politiky paměti a politizující výklady vzniku fenoménu freeparty. Jeho vznik se připisuje undergroundové reakci na přílišnou mainstreamizaci rave a techno scény skrze její komodifikaci a komercializaci. Tento vzdor je zakódován například ve freetekno ideologii a její punkových a anarchistických principech, praxi DIY a DIT, soběstačnosti a pacifismu. Jak jsem se pokoušela demonstrovat již dříve na příkladu rozhovoru s teknařkou Terezou v kapitole *Politizace stylem*, může docházet k vyjednávání a dichotomizaci dvou rozdílných pojetí autenticit skrze například skrze styl. Z perspektivy teknařky působit techno a jeho styl příliš komercializovaně a tudíž neautenticky. Nicméně různé autenticity mohou v daném prostoru spolu i koexistovat a navzájem se prolínat.

Tento proces vyjednávání autentického a neautentického neprobíhá pouze v prostorech podniku. V procesu nahromadění či ztráty subkulturního kapitálu hrají esenciální roli již zmiňovaná sociální média, která fungují jako kanály šíření autenticit. Tímto však dochází u dané subkultury a její aktérů k jejich zařazení do hierarchie sociálních sítí, ve které veřejné osoby s vysokým počtem sledujících mají díky své popularitě široký dosah sdíleného obsahu. V případě subkultur se mohou influencery stát jednotliví aktéři s vysokým



subkulturním kapitálem, jako jsou oblíbení DJové (např. Suburbass), ale i kolektivní entity, jako jsou různé labely, festivaly, soundsystémy, kluby apod.. (například festival Let it Roll, DIY karneval, či soundsystémy Tranzit, Depozit, apod.). Tito tzv. subkulturní influenceři mají privilegium moci. Mají možnost určovat trendy a dění na subkulturní scéně díky tomu, že disponují subkulturním kapitálem, šířícím se mimo tradiční dimenze, které jsou určované osobními interakcemi subkulturních scén.

Nicméně jak ukazují rozhovory s DJem Davidem, je otázka využití sociálních sítí v rámci vybrané subkulturní scény stále sporná. Tento spor se projevuje rozdílným étosem a odlišným obsahem autenticit i hodnot, kterých se aktéři zastávají. Ukázalo se, že aktéři zaujímají tyto odlišné postoje v důsledku rozdílného věku. Tuto situaci tak lze označit jako generační konflikt.

„[Ptala jsem se, jak probíhalo jeho setkání s freeteknem]... *Pak byla taková ta chvíle, kdy jsme se poprvý vyndali<sup>243</sup>, no takovej ten dětskej pocit pankáče, že děláš něco badass<sup>244</sup>... Noo ale ty freeparty mě furt baví, baví mě ty ilegály, tahat tam ty mladý lidi. Nevíš, kde je GPSka, pak jdeš nákou roklí... A jak to s náma objevujou, tak je to strašně fajn prostě. Ale i z těch se stávají takový frajirci, který si tak připadají právě na základě vlivu tý starší scény, bezzubejch zmrdu a tak podobně. Na těch Čarodkách jsme byli s MHDčkama a s Depozitama a přesně... Měli jsme začít hrát v 8 ráno, aby se vymlátila ta suť ze stropu. A v 11 večer jsme teprve začali dělat zvukovou zkoušku. V tomhleto případě mi přesně praská cévka... A je to přesně ten přístup, že jojo, to uděláme. Ještě dáme bongu. Ty zmrde prostě (skřípe zubama)! Je to strašně demotivující, to dělat s někym, koho to nebaví. Když do toho vkládáme tolik energie.. Tak se na to vyser kámo, pusť si to doma.. A už mě to tak vysralo, že se mi to fakt nechce dělat. Pokud to máš dělat a nemáš z toho prachy, tak z toho musíš mít ten dobrej pocit. Ale pokud nemáš to.. Tak proč to kurva dělat? Aby se mohl nějaký perníkář pobavit? Dopíči tohle není party, tohle není spirit, tohle není kultura. Tohle je banda feťáků, která se má kde sejít. Nic víc prostě... [Povídá mi o svých špatných zkušenostech s pořádáním freeparty.] No ale v poslední době se nám stává, že i ta starší garda, která nás podceňovala, tak za náma chodí, že jsou rádi, že někdo to tady to drží. A furt jede ten oldschool... A je to fajn. A můžeš to*

243 „Vyndat se“ představuje emický pojem pro užívání drog.

244 „Badass“ je převzato z anglického jazyka, znamená to být drsný, hustý (použito ironicky).



*dělat do nekonečna. Ale mě prostě strašně začalo bavit to vytvářet, můžeš si hrát s tím co to bude, kde to bude. Neskutečně mě naplňuje to, v jaký tenzi a v jakým napětí celou tu dobu jsem... A dělat ten oldschool není nic složitýho, prostě přivezeš bedny a duc duc... My máme za sebou Koulovačku, bylo to hodně poctivý tekno. Stálo to pětikilo na víkend ale na to jaký jsme tam měli zahraniční jména... Měli jsme tam špičku českých jmen, měli jsme tam to sněžný dělo, měli jsme to vyšperkovaný, vánoční vesničku a tetovací studio... Ale ta stará generace to odsuzuje a není tolik lidí, který by byly ochotný to dělat a investovat do toho nějaký peníze a vůbec tu energii a ten čas“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Z tohoto výňatku z rozhovoru lze soudit, že esenciálním předpokladem kumulace subkulturního kapitálu je nejen dlouhodobá účast, ale i míra zapojení, hodnoty a étos subkulturní scény. Právě v kontextu étosu a hodnot se plně projevují dynamiky autenticit. Setkávají se zde dvě pojetí scény – oldschool a newschool. Dochází zde k procesu dichotomizace těchto autenticit za pomoci vzájemného „nálepkování“, kdy např. DJ David označuje staré způsoby jako příliš jednoduché a handicapované skrze vysokou popularitou drog v rámci této starší generace.

*„My teď fungujeme rok a za ten rok se nám zprotivilo úplně všechno, kvůli čemu jsme to vlastně šli dělat. Mělo to být v tom spiritu, měli jsme představu tý lásky k pospojivosti. Chtěli jsme dělat to, co to původní tekno ztělesňuje. Uděláš nějakou akci, nic tím nevyděláš, ale uděláš prostor, kde se ta kultura, kterou žijes, může sejít. Je to fajn, sice ty to uděláš, ale je to o tom, že každý tam něco přinese, něčím pomůže. To funguje třeba v zahraničí, nicméně v tom Česku už je to prostě jen a jen perník. Nedává ti to, co chceš... Je to o nějaký tý radosti z toho, že děláš radost. A tady ty uděláš radost a přijde ti tam 50 perníkářů, kteří tam chodí a hledají co podělat. Na jedný kalbě co jsme dělali, tak tam byla taková zkurvená smažka... Nám nešlo zapojit pivo, byl nějaký problém v něčem. A nám tam chodili lidi, začali být už takový hrrr, že chtějí pivo. Tak jsem se nasral a zařval jsem z toho baru: „dopíči, my jsme vám to tady udělali za free, nikdo po vás nic nechtěl. Tak si dejte něco jinýho, panáka třeba a tyvole, nechte mě to zapojit... No a nějaká typka to špatně snesla a vzala pivo a hodila ho po můj holce. Ta stála za barem. A tehdy mi to došlo... Naštěstí se netrefila a já jsem na*

*ni pak nastoupil a seřval jsem ji. Ale přesně, co můžeš udělat.. Tady nefunguje ten respekt ani mezi lidma, ani mezi tím soundsystemem a lidma. Tak ti to nedělá tu radost. Ty chceš dělat radost lidem, který ti tu radost vrátí. Lidi, který to baví a jsou strašně rádi, že tu je ta příležitost a že to někdo dělá a baví je tancovat, baví je být s lidmi a baví je lidi kolem sebe. A místo toho to máš jen z půlky, nebo 70 % perníkáře, kteří jen hledají kde by se porvali, kde by měly problém a koho oškemrat a podobně. Tohle není ten typ lidí, pro který jsem chtěl něco dělat. Není tam ten feel z ty party. Nebo teď už se nám to děje díky bohu, ale děje se nám to hlavně na těch větších party... A přesně od lidí, který podle mě mají respekt na to, aby byly ta nová generace..." (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Jak zmiňoval David v kontextu se sociálními médii, chtěl by vytvořit newschool z mladých lidí tak, aby obešel tu starší generaci. Můžeme zde pozorovat generační konflikt, ve kterém kritika konzumace drog může být pouze způsobem, jak tento konflikt tématizovat. Generační konflikt spočívá v rozdílných pojetích autenticit, které se liší skrze aspekt věku. Z perspektivy DJe Davida spočívá autenticita v newschoolu, který má prostředky, nadšení a energii. Dle něj oldschool v té původní podobě již nenaplnuje svůj potenciál, jelikož hudební scéna freetekna v současnosti stagnuje. Rovněž klade negativní důraz na konzumaci drog u starší generace, která díky tomu není schopna rozvíjet scénu dále. Zdůrazňuje, že s tímto nevyhovujícím přístupem soundsystemů souvisí i následný průběh pořádaných událostí. Dle něj spočívá rozvoj scény právě ve využití nových technologií a prostředků, které nabízí současná doba. Ty se následně projevují například v lepší organizaci (která je však stále založena na DIT étosu), propracovanějších dekoracích a komplexnějšímu provedení událostí. Tyto prostředky (konkrétně např. sociální média) však starší generace vzhledem k autenticitám oldschoolu odmítá, neboť je spatřuje ve „starých“ způsobech pořádání freeparty. Na základě svého nahromaděného subkulturního kapitálu může starší generace té mladší rovněž vytýkat nedostatečný „spirit“, tedy duch freetekna.

*„... Najednou ti vyčítají, že nemáš dostatečný spirit a připadáš si méněcenný. Fakt se mi stalo, že mi někdo řekl, že jsem hovno teknař a mám hovno spirit,*

*když mám Instagram. A dokouřil cigo a takhle ho zahodil [na zem]... Kamo, tak to joo...(smích)“ (výňatek z rozhovoru s DJem Davidem, 02.06.2023).*

Z tohoto úryvku lze rovněž usoudit, že pro danou subkulturní scénu jsou při konstrukci a dichotomizaci autenticit klíčová rozdílná témata. Pro DJe Davida zřejmě bylo problematické znečištění životního prostředí a nedostatek respektu vůči ostatním lidem, starší generace naopak problematizovala využití sociálních médií, které interpretuje jako podlehnutí mainstreamu a komerčnosti.

## **Intersekcionalita nerovností genderu, etnicity a věku**

Navzdory tomu, že subkulturní hierarchie představují alternativu ke společenskému řádu většinové společnosti, často v jejich rámci dochází k reprodukci normativních vzorců a hierarchických struktur se svou vlastní dynamikou. Rovina politizace vnitřní dynamiky umožňuje nahlédnout na „vnitřní“ reflexi, problematizaci a označení jistých témat jako (ne)politických a způsoby, jakými k (de)politizaci těchto témat dochází. Tuto rovinu politizace je potřeba nahlížet perspektivou intersekcionality nerovností, která umožňuje uchopit nerovností věku, genderu a etnicity a jejich prolínání.<sup>245</sup>

Nerovnosti etnické se mohou projevit buď vyloučením minorit ze subkulturního dění, nebo může naopak dojít ke hromadění subkulturního kapitálu na základě etnicity (např. hip-hop).<sup>246</sup> Mohou také nabírat zcela jiných rysů u různých genderů. Zároveň zde důležitou roli hrají globální faktory i lokální specifika subkultur a jejich hudebních světů. Zkoumání otázky nerovností však v akademické tradici nemá příliš velké zastoupení, vyloučené či znevýhodněné skupiny mladistvých jsou často přehlíženy.<sup>247</sup>

*„Prochází kolem dvojce romských kluků, kterým není více, než 16-17 let. Jeden z nich směřuje ke klubu a ptá se do prostoru: „Hrají už?“ Skupinka s těhotnou ženou odpovídá: „Zatím ne, ale vy stejně nejste plnoletý, nemáte tam co dělat.“ Někdo ze skupinky zavtipkuje: „ A kontrolují tam občanky!“ Všichni se začínají smát a kluci vypadají nejistě. Ten co pokládal otázku, si nervózně utírá nos a popotahuje. (Z jeho neustálého popotahování, utírání nosu a zvláště nabuzených trhaných pohybů usuzují, že je pravděpodobně pod vlivem pervitinu. Také jeho mluva tomu nasvědčuje, stěží je mu rozumět, jelikož slovíčka drmolí a mluví nezvykle rychle). Těhotná paní vtipkuje dále: „Ty občanky kontroluju já*

---

245 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 792.

246 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

247 Kolářová, Marta, Úvodem: zkoumání subkultur od stolu i v terénu, in *Revolta stylem*, str. 30-32.

*osobně...” a skupinka se znovu směje... Kluci se vzdalují, ostatní se přestávají dívat jejich směrem.*

[Později večer, ve 21:15] *Venku stojí poměrně hodně lidí, včetně barmanky a majitele podniku, Hned u výklenku u vchodu stojí skupinka o 4-5 Romech, kteří působí ve srovnání s dalšími postávajícími velmi mladě. Poznávám ty 2 kluky, co se před tím ptali na začátek akce. Když vycházíme ven z klubu a procházíme kolem nich, akorát zaslechneme: „zasraný špíny český, ....”, říká směrem k podniku jeden z těch kluků, které jsme ten večer již zahlédli před klubem. Působí vytočeně, pak povídá ještě něco dalšího (stále působí silně pod vlivem omamných látek). Jedna z dívek v této partě se ho neúspěšně snaží utišit, čímž způsobuje, že se dívá jejich směrem stále více lidí. Nějaký muž ze skupinky těhotné ženy jde za nimi a vyhání je se slovy: „Co tu chcete, odejděte... nedělejte problémy.. nepoflakujte se tu... už vás tu známe.. mizí věci na kalbách.. máme tu všude kamery, ...” Rom pod vlivem se brání, nadává a zvedá hlas, není mu rozumět. Zbytek lidí venku se začínají smát a reagovat na jeho prvotní nadávku (...jakou má asi občanku.. tak to bude asi Bulhar) a mladá Romka ze skupinky má hlasitý záchvat smíchu, čímž všechny pohlízející rozesměje ještě více. Ostatní lidé se zapojují do debaty (mluví přes sebe). Připojuje se i majitel: „nechci být nespravedlivý, ale...“. Ptá se „proč jim nadává do špíny český“. Vylézá i potetovaný barman a utíná hlasitou debatu: „Je mi jedno, jestli jsi černý nebo bílý, ale nedělej bordel”... Chce, abychom se všichni ztišili. [Je důležité poznamenat, že se klub nachází v přízemním patře obytného domu, takže když bývají návštěvníci hluční, obyvatelé domu volají policii. Proto personál podniku často ztišuje dění před klubem, vyhání hlasité návštěvníky a snaží se takto předcházet problémům.]*

*Naštvaní kluci odchází a při tom proklínají majitele klubu. Ten zůstává a potichu se dál baví s dívkou, která se mu snaží vysvětlit, proč potřebuje dovnitř. Distancuje se od těch dvou kluků. Povídá, že má vevnitř kamarádku. Ostatní se dále baví o příhodě a o svých zkušenostech s Romy... Kolem projíždí policie a dívá se na postávající před klubem. Jdeme radši na bar. Když si objednáme, vchází dovnitř majitel s mladou Romkou a říká barmance, že za ni osobně ručí. Ta se zprvu tváří skepticky a povoluje pouze dívku a její doprovod (další dívku), pak to zcela přestává řešit. Holčina utíká dolu, kde hledá svou kamarádku. Později potkávám ji na parketu, tančí s kamarády a užívá si hudby“ (terénní poznámky z 27.08.2022).*

V těchto okolnostech došlo k projevu vnitřní dynamiky neformálních hierarchií subkulturních scén, založených na kategoriích genderu, věku, etnicity a prvcích subkulturně specifických, jako jsou např. autenticity a subkulturní kapitály. V tomto subkulturním prostředí má moc (de)politizovat ten, kdo nahromadil velký subkulturní kapitál. Jedná se například o majitele a barmany, kteří se cítili být oprávněni se účastnit debaty před klubem a určovali, kdo do klubu smí a kdo zas ne. Klíčovým momentem tohoto incidentu byla kritika jednání dvou kluků v důsledku jejich nevhodného chování před klubem, které ostatní návštěvníky podniku pohoršilo. Jednání dívky se naopak dostalo ospravedlnění, neboť se zřejmě s chováním a postoji svých společníků neztotožňovala. To, že dívka mohla jít za svou kamarádkou, však nemusí být zapříčiněno pouze jejím distancováním se od zbytku skupinky. Vliv mohl mít i faktor jejího genderu (viz níže). V této situaci došlo k prolnutí nerovností na základě etnika a věku. Je totiž důležité zdůraznit, že v případě dalších mladých návštěvníků jsem si nevšimla, že by jejich věk zde byl překážkou a nikdy jsem se nesetkala s tím, že by jim byl upírán vstup do klubu.

V kontextu klubových kultur se genderovými nerovnostmi zabývala S. Thornton, když popisovala maskulinní tendence subkulturního kapitálu u klubových kultur. Jev hegemonní maskulinity v klubových kulturách se projevuje například tím, že se ženy musí se více angažovat pro získání rovného postavení s muži a obecně disponují menším subkulturním kapitálem. Reprodukované mainstreamové genderové role ustanovují maskulinitu jako autentickou, femininitu naopak zas jako neautentickou.<sup>248</sup> Funguje zde již popisovaný mechanismus dichotomizace. Pokud však vztáhneme genderový aspekt i k výše zmiňovanému příkladu z terénu, lze zakončení situace před klubem vyložit i jako jeden z projevů maskulinního charakteru subkultur a sexualizace žen.<sup>249</sup>

Vzhledem ke způsobům konstrukce a vyjednávání autenticit a jejich role v dynamice subkulturních kapitálů, zůstává věk jedním z hlavních faktorů distinkce mezi autenticitou a neautenticitou. Délka účasti na subkulturním dění je přímo závislá na věku daného aktéra a představuje jednu z os alternativních hierarchií.<sup>250</sup>

*„... Tyto skupinky mladých návštěvníků (především jejich dívčí členové) si každou chvíli vyslouží pohrdavý nebo káravý pohled, někdy zakroucení hlavou, či otevřené výsměchy od ostatních starších návštěvníků. Pozoruji situaci, kdy jeden muž*

---

248 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

249 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 792.

250 Slačálek, Ondřej, *Pohyblivé prostory autonomie?*, in *Revolta stylem*, str. 109-111.

kolem třiceti let se přiblíží k této skupince tři holek a ptá se jich na věk. První váhavě odpovídá, že: „už nám bylo osmnáct, ale občanku sebou nemám.“ Stejně odpovídá i další holčina. Poslední z nich odpovídá záporně, přiznává se, že jí zatím osmnáct nebylo. Na to muž poznamenává, že jsou: „teda pěkný (myšleno pěkně sjetý) a že by se měly stydět, být takhle moc sfučený<sup>251</sup>“ ... „Kdybyste byly vožralý, tak nic neřeknu, ale takhle...“ Fakt toho, že jsou nezletilé ženy pod vlivem, vyvolává pobouření zejména u starších mužů, ale i další ženy je zjevně odsuzují. Takové opovržení jistě není dáno samotným faktorem užívání drog, neboť pod vlivem psychotropních či omamných látek jsou zde přibližně polovina návštěvníků různého věku i genderu. [Letmo se seznamujeme s párem kolem 40 let. ] Sdílíme dojmy z party, padá slovo na „ty malý děti“. Muž vtipkuje, že utekl s manželkou od své dcerky a najednou tu kalí s malými dětmi. Dále tvrdí, že „ty kalby už nejsou vono. Dříve nebylo tolik přendanych<sup>252</sup> dětí“ (terénní poznámky z 05.11.2022).

V případě této klubové kultury se jedná se o hudební scénu s důrazem na psychedelii. Omamné látky jsou inherentní součástí elektronické taneční hudby a mnou zkoumaných subkultur techna, tekna, psytrance i dnb. Aktéři jsou na událostech vystaveni vlivu substancí, ať už v roli pozorovatele, či jako konzumenta. Nelze je proto zcela oddělit od průběhu událostí. Můžeme předpokládat, že ty osoby, které zaujaly negativní postoj vůči těmto nezletilým, sami již zkušenost s drogami mají.

„... Jdeme znovu dolů, dole u fotbalku sedí parta mladých kluků, jeden z nich něco připravuje na stole. Blíže se podívám a vidím, že to jsou drogy. Nahlas se o tom baví. Dole přibývá lidí a hluku a nikdo si jich nevšímá“ (terénní poznámky z 27.08.2022).

Paradoxně tak dochází k označování mladých žen, konzumujících omamné látky, jako neautentických. V případě mladých mužů však konzumace omamných látek nevyvolává žádné výrazné reakce a působí tak jako normativní chování v rámci subkulturní scény. Zřejmě je užívání drog z pohledu ostatních legitimní pouze v jistém věku, který u žen musí být vyšší, nežli u mužů.

„... Ale před tím, než se klub proflákl, tak byl lepší. Ted' vidím ted' ty náctiletý a odhalený děti [myslí tím dívky] z pohledu otce. Řekl bych, že mi děti vzali klub. Věk je významným faktorem, proč tam už nechodím a to mi během COVIDU ještě pomáhal. Ted' jsou tam samý fakani sjetý, děti pod vlivem. Stejně jako (jiný

---

251 Být „sfučený“ je emický výraz pro „být pod vlivem pervitinu“.

252 Být „přendany“ je emický výraz pro „být pod silným vlivem drog“.



*klub), taky byl super, ale teď se změnil. Ceny stouply, stal se populární. Minimálně by se měl kontrolovat věk při vstupu. Takhle si vyloženě koledují o průser. Je jen jedna věc horší, než policajti – nasraný rodič. Takhle ve směsici různých lidí si děti můžou koupit jakoukoliv drogu, i nějaký brutál“ (výňatek z rozhovoru se štamgastem Šimonem, leden 2022).*

Dochází tedy k dichotomizaci autentického a neautentického na základě genderu a věku. V rámci dané subkultury jsou problematizovány mladé ženy, o nichž se ostatní aktéři domnívají, že jsou pod vlivem omamných látek. Jsou v důsledku toho i stigmatizovány. Jistou roli však může hrát i množství užitých látek, dívky zaujaly ostatní aktéry právě díky svému jasně a zřetelně pozorovatelnému stavu. Je proto možné, že pokud by dívky konzumovaly o něco méně, tak by si jich příliš lidí nevšimlo, jelikož by se to nevyomykalo „normě“. Také zde může jít o typ konzumované drogy. Pokud situaci v klubu vztáhneme k výše uvedenému rozhovoru s DJem Davidem, tak si lze všimnout negativního postoje části subkulturních aktérů zejména vůči konzumaci pervitinu.

## **5.5. (De)politizace organizovanou aktivitou**

Rovina politizace organizované aktivity zkoumá pomocí „bottom-up“ perspektivy mikro- i makro-úroveň subkulturních scén, včetně prolínání těchto dvou sfér během interakcí subkultur s okolním světem. Tato perspektiva je v politologických oborech velmi aktuální a vzhledem k vymezené problematice představuje vhodný analytický nástroj. Umožňuje zkoumat účast subkulturních aktérů na politice směrem „zdola-nahoru“ a lze pomocí ní interpretovat přechod z mikro-hlediska k makro perspektivě. Rovněž v subkulturním kontextu nejlépe umožňuje uchopit například problematiku genderu, etnicity a pohlavních nerovností z mikro- i makropolitického hlediska, aniž by u těchto otázek muselo docházet k jejich depolitizaci.<sup>253</sup> Tato dimenze souvisí s přechodem subkulturních aktérů do organizovaných a otevřených podob politiky, tedy do sféry tradiční politické aktivity, do které náleží např. účast na protestních akcích a v sociálních hnutích; různé druhy aktivismu; činnost v nevládních organizacích a účast v různých typech voleb ať už jako volič, nebo

---

253 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej, Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 46.



kandidát. Toto hledisko umožňuje uchopit průběh vstupu aktérů do organizované politické aktivity společně s tématy a způsoby, kterými se tito subkulturní aktéři v politice řídí.<sup>254</sup>

V této souvislosti však lze identifikovat i proces depolitizace organizovanou aktivitou, například D. Muggleton se zabývá nástupem hédonistických hodnot v rave kulturách a jejich deklarovanou apolitičností. Zde však musím poukázat na to, že deklarace apolitičnosti je také jakýmsi politickým aktem. Rovinu (de)politizace organizované aktivity lze postihnout například i u techno a rave scény v situacích, kdy se primárně deklarovaně apolitická subkultura stává otevřeně politickou. To vypovídá o nutnosti nějakého mobilizačního prvku subkultur, aby se vyvinul jejich politický potenciál. Zřejmě operují jako paralelní struktury, fungující na každodenní bázi skrze praxe životního stylu, ale v případě jakýchsi zlomových událostí mohou plně vyvinout svůj politizační a politický potenciál. Pro další výzkum by bylo zajímavé provést terénní výzkum ukrajinské rave scény, která v současné situaci nabývá velmi zajímavých rysů. Je otevřeně politická a stala se platformou pro aktivní zaujímání občanských postojů, aktivismus a solidaritu.

Esenciální moment politizace organizované aktivity mimo jiné lze identifikovat i v boji za „právo na party“, které vyplývá z neformálních pravidel a zvyklostí v rámci subkulturní scény podporujících právo jedinců a skupin na pořádání a účast na akcích. Právo na party odkazuje k prostoru, ve kterém je dané právo na party prosazováno. Tento požadavek je v souladu s ideologií freeparty a propaguje svobody projevu, kreativity, sebevyjádření a autonomie. K politizaci organizovanou aktivitou dochází i v procesu vynakládání úsilí za cílem dosažení autentického prožitku při hudební události, nebo v anarchisticko-aktivistických tendencích některých aktérů. Například R. Weinzierl a D. Muggleton spatřují politizaci v aktu pořádání party, ve formách kulturní sebe-organizace subkultur s jejich politickými a anarchistickými prvky a v propojení hudební akce s protestními akcemi sociálních hnutí. G. St. John zas zmiňuje karnevalové techno či rave protesty (v Praze je jejich obdobou např. DIY karneval), partikulárně jejich protestní a mobilizační potenciál, který mohou vyvinout např. využitím mediální pozornosti.<sup>255</sup>

Vzhledem k vybranému terénu je dalším klíčovým momentem této subkulturní scény její podobnost party s akcemi sociálních hnutí. Tomu nasvědčují i specifické vazby části této scény na punk a anarchismus, které jsou realizovány například formou pořádání

---

254 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 793-794.

255 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., Úvod: Mládež, hudba, politika, in *Mikrofon je naše bomba*, str. 43-44.

pravidelných přednášek, tematizujících anarchokapitalismus, či psychedelii. K (de)politizaci organizované aktivity v kontextu klubového prostředí dochází například prostřednictvím (ne)dodržování principů a ideologie freeparty a performanci identit. Další rovinu procesu (de)politizace v terénu představuje individuální (ne)účast na party, kterou lze interpretovat jako politický akt. V této souvislosti je klíčový koncept dočasné autonomní zóny, který uchopuje pomíjivý okamžik party jako zónu pro vyjednávání svobody a praktikování „práva na party“.<sup>256</sup> Pokud tento koncept vztáhneme na terén, je možné v tomto kontextu identifikovat proces (de)politizace organizovanou aktivitou v případě jedné události, pořádané během pandemie COVIDU.

Hakim Bey pro vznik dočasné autonomní zóny stanovil tři základní předpoklady, kterými jsou psychologické osvobození lidí, expanze počítačové sítě a postupné rozpouštění kontrolního mechanismu státu, aniž by kdokoliv usiloval o jeho úplný zánik (to by dle Beye vedlo k mizení moci, ale ne samotné vůle k moci). Tvorba dočasné autonomní zóny dle něj představuje společensko-politickou taktiku vytváření dočasných prostorů, které unikají formálním strukturám kontroly a proto musí operovat inkognito a neviditelně. Jakmile je dočasná autonomní zóna odhalena, zanikne anebo změní svou identitu. Charakterizují ji znaky, jako jsou například nomádství, mizení, nestálost, či svátečnost. Dle něj představuje psycho-spirituální stav a vhodnou únikovou či osvobozující taktiku před všudypřítomným vlivem států a nadnárodních společenství a jejich institucí. Nabízí tak alternativní hierarchický systém sociálních vztahů.<sup>257</sup>

## **Dočasná autonomní zóna v době pandemie**

Pandemie v České republice vrcholila v několika vlnách, čemuž se přizpůsobovala i pandemická opatření vlády a vyhlášení vyjimečných stavů, krizových nařízení a restriktivních opatření, včetně i tvrdost jejich dopadů na různé sféry života. V souvislosti s restrikcemi a jejich důsledky je také velmi důležité vzít v potaz rozlišení „krizových opatření vlády“ na základě krizového zákona, tedy tzv. pandemických opatření; mimořádných opatření ministerstva zdravotnictví v režimu „zákonu o ochraně veřejného zdraví“ a mimořádných opatření v režimu „pandemického zákona“ od ministerstev zdravotnictví a krajských hygienických stanic na svém správním obvodu<sup>258</sup>. Jednotlivá opatření měla

---

256 Bey, Hakim, *The Temporary Autonomous Zone*, in *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*, str.104-150.

257 Tamtéž, str.104-150.

258 Staňková, Kateřina. *Přestupky v době koronavirové – stav 2021*. In: Havel & Partners [online]. 13.7.2021 [cit. 2023-06-17]. Dostupné z: <https://www.havelpartners.cz/prestupky-v-dobe-koronavirove-stav-2021/>

rozdílný původ a byly uplatňovány různými institucemi a jejich autoritami. To přispělo k vysokému množství a frekvenci změny obsahu vyhlášek. Jejich následná implementace do praxe setkávala s různou mírou nevole, odporu a porušování s různými právními i zdravotními následky.

Mezi základní charakteristiky restriktivního období, náleží omezení volného pohybu po 10. hodině večer, provozu kulturního sektoru, sfér služeb a gastronomie (např. obchodů různého druhu, rekreačních a sportovních podniků, restaurací a hospod, či nočních klubů). Restrikce se dotýkaly i volného pohybu na vzduchu. Náhlost a radikálnost těchto dopadů proto byly znatelné i v souvislosti s lidskými návyky a denní rutinou (například stravování, sport a další koníčky, či způsoby relaxace, rekreace a odpočinku). Jejich přímý vliv na společenský život tudíž vedl k zásadní změně životního stylu většiny osob, kterých se tyto restrikce dotkly.

Zaměstnání i volno-časové dění v kulturním sektoru zdánlivě zamrzlo. Pro osoby výdělečně činné v oblasti kultury to znamenalo finanční ztráty a velkou výzvu jejich kreativitě. Jedna z možností, jak nadále zůstat činný, byl přesun vlastních uměleckých aktivit do virtuální sféry, na sociální média a další platformy.<sup>259</sup> Pro mnohé to však přineslo změnu povolání, či alespoň dočasnou reorientaci na jinou profesi. Pandemie měla konsekvence i pro provoz podniku, v rámci restrikcí došlo k ukončení nočního provozu klubu a jeho zkrácení na denní provoz, což zásadně omezilo klubové dění. Rovněž byly dočasně přerušeny pravidelně pořádané přednáškové cykly. Ty se však dokázaly rychle přizpůsobit a dále probíhaly formou setkání na virtuálních platformách. Na sociálních sítích byl klub během pandemie aktivní, ale jeho prezence byla omezená na sdílení fotografií z přestavby dolního patra, či live-streamy různých umělců z prostorů klubu.

Návštěvy společenských akcí byly dlouho zcela zakázány, včetně pobytu venku a shlukování se ve větších počtech. Kontrola a dozor nad dodržováním ustanovení, vyhlášených vládou, ministerstvem zdravotnictví a hygienickými stanicemi, byly přísné. Porušení s sebou neslo klasifikaci jako přestupek a následné uvalení sankcí v podobě právního stíhání a uložení pokut. Nicméně několik podniků se rozhodlo riskovat a zůstat tajně v provozu, či alespoň nárazově uspořádat večírek. Mezi takové podniky patří i zkoumaný klub, který ve zmíněném období navzdory restrikcím uspořádal nejméně jednu

---

259 Srov. Zahrádka, Pavel, Leška, Rudolf, Myška, Matěj, Szczepanik, Petr, David, Ivan, Pavlišová, Jitka, Velflová, Lucie a Zelená, Lucie. *Dopad epidemie nemoci COVID-19 na distribuci, prezentaci a monetizaci kulturního obsahu: hudba, film a divadlo.*

akci. Provedla jsem rekonstrukci událostí z akce, na níž jsem byla přítomna. Konala se poslední čtvrtek nebo pátek před Vánoci roku 2021. Významnou roli při pořádání této nepovolené akce hrály výše zmiňovaná sociální média.

*„Prostřednictvím sociálních sítí jsem během COVIDU měla přehled o dění v podniku. Přidával různý audiovizuální materiál a rozeslal skrze ně pozvánky na událost v době, kdy se žádné společenské akce v uzavřeném prostoru konat nesměly. Mechanismus rozeslání flyerů na tuto událost byl založen na základě sledování podniku na Facebooku. Byla rozeslána soukromá pozvánka na událost a na veřejných facebookových stránkách ji tak nešlo vyhledat. Pozvánka byla exkluzivní, tedy jen pro (některé) sledující podniku. V této pozvánce bylo v popisu události kromě line-upu hned na začátku zdůrazněno, že na základě současných podmínek prosí pozvané, aby událost udrželi v tajnosti. Kladl se na srdce férový přístup ke komunitě a k jejím lidem. Jinými slovy bylo řečeno, že se pořádá událost, takže kdo se cítí být nemocen a nebo si není jistý svým zdravotním stavem, ať radši zůstane doma. Také bylo zdůrazněno, že pokud někdo nesouhlasí s pořádanou akcí, ať se ji neúčastní, nikde to nepráská a nekazí zábavu ostatním. V této době měly restrikce podobu zkrácené otevírací doby podniků (do 10. hodiny večera) a povinných testů a očkování, které daný podnik musel kontrolovat. Klub tedy mohl do 10. večer mít otevřeno, ale poté měli povinnost zavřít.*

*Podnik měl otevřeno již od odpoledne, ale dolní prostory byly zavřené. Zprvu to působilo, že se žádná party konat nebude a večer zůstane u klidného posezení u piva. Jako obvykle však kolem 9. večer otevřeli i spodní patro a většina návštěvníků se přesunula dolů. Nahoře zůstalo pouze pár jedinců, kteří do 10. hodiny buď také sešli dolů, nebo odešli pryč. Nahoře se všude zhaslo (včetně svítící venkovní vývěsky), barman zamkl dveře na zámek a otočil visačku na dveřích, aby zvenku byl vidět nápis „Zavřeno“. Od této chvíle platil zákaz vycházení ven – kdo vyjde, již se nesmí vrátit dovnitř, aby se předešlo prozrazení a větším problémům pro návštěvníky i podnik.. Obvykle totiž návštěvníci rádi chodí na čerstvý vzduch, jelikož se ve spodním patře smí kouřit a v průběhu večera se dá dýchat stále hůře.*

*Pro mnohé se jednalo o první party v druhé fázi pandemie. Dlouhé období lockdownů a restrikcí s malými přestávkami lidi přimělo lehce „zdivočet“ a zapomenout na to, jaké to je, být ve společnosti většího počtu lidí mimo prostředí domova. Bylo velmi nezvyklé interagovat s dalšími návštěvníky, avšak tento kontakt byl velmi příjemný. Obyčejné situace jako fronta u baru, nebo tanec na parketu se zdály být výjimečné tím, jak byly neobyčejné. Převládala usměvavá a radostná nálada a spokojenost z povedeného večera. Přehlcená*

vzduchotechnika nestíhala likvidovat mraky cigaretového kouře a byla špatná viditelnost. S UV světly měl kouř pohádkový efekt, který výzdoba podniku ještě posilovala. Večer se tak nesl v tomto duchu a fakt toho, že provádíme něco zakázaného, přinášel ještě větší radost a přidával na přátelské atmosféře. Přece jenom, byli jsme v tom všichni spolu. Byl cítit vzdor vůči restrikcím. Vnímala jsem pocit silné solidarity, založené na vzájemném pochopení situace. Relativně malý počet návštěvníků přispíval k dojmu komorné a skryté události, které se mohlo zúčastnit pouze pár „zasvěcených“.

Již si nepamatuji, jaká hrála hudba (jistě tekno či psytrance). To však vzhledem k opojnému ovzduší a přátelským tvářím nebylo tak podstatné. Parket však byl v průběhu večera stále plný - lidé se na něm neustále střídali bez ohledu na to, jaká hrála hudba. Za normálních okolností trvá nějakou dobu, než se prostřídají první DJové a parket se zaplní. Tentokrát však většina návštěvníků rovnou šla za hudbou, jako můra za světlem. Na parketu si šlo všimnout neobvyklé radosti z tance, elektronická hudba uváděla tanečnický do jakéhosi spokojeného transu. I mne to táhlo především k muzice a tanci, navzdory přeplněnému parketu a menší tlačenci jsem na něm strávila alespoň polovinu večera.

K třetí hodině ráni začalo lidí ubývat a v pět podnik zavřeli. Dole se již nedalo dýchat, všude smrděl kouř. Unavení návštěvníci se po malých skupinkách začali trousit nahoru. Samotný odchod měl také zajímavou povahu, byl takovým vhodným ukončením večera. Ve tmě nahoře seděl barman, který hlídal horní patro. Každého jednotlivě s velkou opatrností pouštěl z podniku ven a potichu znovu za sebou zamkl. S ohledem na stav návštěvníků a pozdní hodinu bylo obdivuhodné, s jakou tichostí vyprovázel návštěvníky, přičemž se neustále usmíval“ (retrospektivní rekonstrukce události, prosinec 2021).

Podnik lze v kontextu pandemie označit jako jakousi „dočasnou autonomní zónu“, neboť splňuje Beyem stanovené podmínky. Během této události došlo k psychologickému osvobození lidí z norem, představovala pro její účastníky krátkodobý únik před restriktivními pandemickými opatřeními.

„Dám ti 3 asociace s podnikem: pankáčství, vysvobození, pomoc. Byla to pomocná ruka v situaci, kdy člověk žil ve schýze a strachu. Společenský život bylo to, co nám chybělo nejvíce. A v klubu jsi zjistil že se lidi nebojí, a že když máte umřít, tak aspoň „umřete spolu“. Myslím tím, že máš kolem sebe další lidi, který nepodlehnu strachu a jdou se socializovat. Co mi dával? Dal mi možnost

*srovnání se s danou věcí, interakce a konverzace s dalšími lidmi a různé názory“ (výňatek z rozhovoru s bývalým štamgastem Šimonem, leden 2022).*

Návštěva konané akce se stala revoltou vůči stávajícím restrikcím. Rovněž představovala alternativní kulturní a sociální praxi, která byla založen na hodnotách solidarity, respektu, ohleduplnosti a osobní zodpovědnost. Akce se uskutečnila právě díky expanzi počítačové sítě do subkulturního prostředí, k šíření subkulturního obsahu a autenticit mezi insidery hudební scény došlo právě díky sociálním médiím. Proces politizace jsem identifikovala v průběhu konání dané události v klubu, představovala dočasný prostor unikající formálním strukturám kontroly a přechodně oslabila kontrolní mechanismy státu, aniž by o to kdokoliv cíleně usiloval. Vznik a trvání autonomní zóny však bylo omezeno na dobu konání této události a po jejím skončení došlo k depolitizaci prostoru klubu a jednání jeho aktérů. Vzhledem k následnému uvolnění pandemických opatření další pořádané akce již nesplňovaly mnou vytyčená kritéria boje za právo na party a podnik se stal především místem pro každodenní praxi životního stylu a svobodnou performanci identit.

## **5. Shrnutí**

Proces (de)politizace jsem analyzovala v pěti rovinách dle typologie Charváta, Kuříka a Slačálka (2018). V rovině (de)politizace stylem jsem pohlížela na politické dimenze subkultur z hlediska jejich materializovaného a symbolického vzdoru vůči sociálním podmínkám a procesu kapitalistické inkorporace subkulturních atributů. Styl jsem interpretovala jako atribut a zároveň produkt organizované skupinové identity. Rovněž jsem na styl pohlížela z perspektivy jeho komercializace a komodifikace, ke které nemusí docházet pouze prostřednictvím represivní moci kapitalismu, ale i skrze dobrovolnou participaci skupin a aktérů na ekonomických procesech komodifikace a komercializace v módním a hudebním průmyslu a v důsledku zpeněžení jejich subkulturních identit. Klíčová pro mě byla heterogenita povahy těchto ekonomických procesů, do nichž se aktéři různou mírou zapojují. Tímto způsobem dochází k (de)politizaci stylu, který sice může nést jisté implikované či explicitní politizující významy a hodnoty, ty však mohou být procesem hudební či „módní“ komodifikace a komercializace vytrženy z kontextu. Styl je takto zbavován svého politizačního potenciálu. Heterogenitu stylů v rámci jedné subkulturní



scény jsem demonstrovala na příkladu maskáčů, které jsou politizovány prostřednictvím brikoláže, ale i jejich nenošení může mít politizující účinek.

Rovněž jsem v této souvislosti zmiňovala (de)politizaci techno scény, která na jednu stranu poskytuje bezpečné místo pro vyjádření své tělesnosti, sexuality a identity (ať už genderové nebo subkulturní), ale na druhou stranu dochází k její komodifikaci prostřednictvím fenoménů „techno-módy“ a „tik-tok raverů“. Také jsem se věnovala nejednoznačnosti otázky mainstreamizace skrze interakce s komerčním sektorem. Tyto interakce nelze ve všech případech označit jako komodifikaci stylu a subkulturních atributů, ale naopak jako vyjednávání vlastních autenticit prostřednictvím instrumentalizace komerčního (mainstreamového) sektoru. Klíčovým zjištěním bylo, že subkulturní scény na základě svých stylů zhmotňují a zprostředkovávají různá pojetí autenticity. Styl se tak stává identifikátorem jednání a postojů subkulturních aktérů. Ten, kdo se obléká po „teknařsku“, bude mít jiný étos a hodnoty, dle kterých jedná, nežli teknař, nebo psytranceák. V praxi však může docházet k prolínání různých pojetí autenticit v jednom prostoru, jeho atmosféře, návštěvnicích a jejich estetice i etice, jak bylo demonstrováno na případu zkoumaného podniku.

Perspektiva, zkoumající proces (de)politizace represivní mocí skrze moc mediálního zobrazení a podoby negativní sociální reakce, klade důraz na souvislost subkultur s „vnější“ politickou mocenskou konfigurací, do které je daná scéna zasazena. Proces (de)politizace skrze moc mediálního zobrazení a negativní společenskou reakci probíhá na mnoha úrovních skrze vzájemné interakce aktérů a institucí (např. masmédiá, sociální média, komerční sektor, různé politické či bezpečnostní instituce, apod.), při nichž dochází k uplatňování moci. (De)politizace však může představovat i vedlejší efekt těchto interakcí. V tomto kontextu jsem se blíže zabývala dynamikou fenoménu morální paniky, přičemž subkulturní aktéři nebyli jejími původci, ale nositeli. Došlo k politizaci předmětu morální paniky jak v prostředí dominantní/ mainstreamové kultury, tak na subkulturní scéně. Nosičem morální paniky tedy může být jak kulturní hegemonie, tak subkulturní scéna a její aktéři, jelikož se jich předmět morální paniky může dotýkat obdobným způsobem. Zjistila jsem však, že v subkulturním prostředí dochází k politizaci daného předmětu morální paniky a jeho reflexi v závislosti na subkulturní ideologii. Příklad morální paniky v subkulturním prostředí demonstroval roli ideologií subkulturní scény a heterogenitu míry identifikace s



nimi. K politizaci docházelo dvojím způsobem, za prvé skrze negativní stigmatizaci Ukrajinců, ale rovněž prostřednictvím pozitivní politizace s efektem mobilizace občanské solidarity a aktivizace občanského postoje.

Tento příklad také zdůrazňoval klíčovou roli médií, které mohou mít kromě destruktivního vlivu i konstitutivní účinky. Jak se dále ukázalo na příkladu freetekno scény, jsou interakce s mediálním a komerčním sektorem nutné pro její vývoj a šíření mezi nové členy. Sociální média představují jeden z kanálů šíření subkulturního obsahu za meze scény.<sup>260</sup> Skrze instrumentalizaci sociálních médií se rovněž moc reprezentovat přesouvá do vlastních rukou aktérů, kteří ve virtuálním prostředí své bubliny vystupují jako reprezentanti specifické subkultury a s touto mocí nakládají různým způsobem (např. zpeněžení identit, mainstreamizace scény i její rozvoj). Důsledkem je vyrovnání mocenské nerovnosti a depolitizace moci mediálního zobrazení. Zde se také ukazuje esenciální role subkulturního kapitálu, který z vybraných aktérů dělá jakési subkulturní influencery s mocí politizovat, repolitizovat, či depolitizovat konkrétní témata v subkulturním prostředí.<sup>261</sup> V této kapitole jsem se rovněž zabývala depolitizací moci mediálního zobrazení v souvislosti s „techno - módou“ a „tik-tok ravery“, které jsem komparovala s fenoménem „safe-space“. Je důležité podotknout, že se obě podoby techno scény navzájem nevylučují, ale vyskytují se současně, což vyvrací binární a homogenizující výklad subkulturních scén a jejich politizace.

Subkulturní dění není omezeno pouze na festivitu hudebních událostí v rámci klubových kultur, či freeparty. Dotýká se i každodennosti aktérů a jejich životního stylu. Toto třetí pojetí pohlíží na (de)politizaci subkultur z hlediska teorie performativity identit a identifikace aspektů „každodennosti“ a životního stylu. Projevy (de)politizačního potenciálu lze nalézt buď v podobě subkulturního politizovaného vzdoru, nebo v růstu a posilování depolitizovaných mocenských struktur v každodenním životě subkultur. K (de)politizaci v každodenním životě dochází prostřednictvím prefigurativní politiky, či normativní kritiky ideálů a praxe kontrakultury, které reflektují dění mimo subkulturní scénu.<sup>262</sup> Klíčovým zjištěním bylo, že hodnoty a postoje subkulturních aktérů se projevují ve zvuku, materiální podobě hudby i vnímání hudby a v její heterogenních významech, které ji aktéři přisuzují. Partikulární hudební scény a prostory, ve kterých tyto subkulturní aktéři působí, se proto

---

260 Heřmanský, Martin a Novotná, Hedvika, *O hranicích a mnohosti Jiných*.

261 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

262 Haenfler, Ross. *Countercultures. The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*, str.16.

vyznačují svou vlastní etikou a estetikou, na které se spolupodílí nejen hudebníci a posluchači, ale i vnější faktory, které jsou v rámci scén reflektovány.<sup>263</sup> Ústředními tématy subkulturní reflexe zůstávají komercializace a komodifikace, vůči kterým se dané subkultury vymezují a které politizují performancí alternativních identit, či praxí DIY a DIT. Došla jsem k závěru, že alternativní ideologie i životní styl jsou artikulovány v různých situačních kontextech rozdílnými způsoby. Zkoumaný podnik na každodenní bázi funguje jako místo pro setkávání různých subkulturních identit a umožňuje každodenní praxi alternativního životního stylu. V kontextu hudebních událostí působí rovněž jako „safe-space“ pro různé psychedelické či spirituální zážitky, performanci (subkulturních) identit a bezpečné místo pro body-positivity. V případě pořádání burz, či vernisáží a výstav je uplatňován politizující DIY a DIT přístup.

V rovině (de)politizace světa subkulturních scén je politika artikulována průsečíky mocenských vztahů jednotlivců a vyjednáváním jejich podoby i statusu v rámci subkulturních scén. Ústředním konceptem tohoto pojetí (de)politizace je subkulturní kapitál a autenticita.<sup>264</sup> Subkulturní kapitál je založen na neformálních hierarchiích, vycházejících z kategorií genderu, věku, třídy, etnicity a prvků subkulturně specifických, jako jsou např. míra aktivity a zapojení do dění, známosti s dalšími členy a obeznamenost s obsahem a významy subkultur, či zakládání si na vlastní identitě.<sup>265</sup> (De)politizace vnitřní dynamiky subkulturních scén je výsledkem kumulovaného subkulturního kapitálu, procesu vyjednávání autenticit, intersekcionality nerovností v rámci subkulturních scén a politik paměti. Zabývala jsem se sociální logikou subkulturního kapitálu a dichotomizací autenticit. V empirické části jsem interpretovala dynamiky procesů konstrukce či reprezentace neautentického Jiného na příkladu věku, genderu, etnicity a konzumace drog. Také jsem analyzovala a interpretovala proces vyjednávání mezi rozdílnými pojetími autenticit tělesnosti, ke kterému došlo v rámci zkoumaného terénu. Zjistila jsem, že freetekno tělesnost artikuluje zhodnocením psychedelických a spirituálních transformativních zkušeností, kterých lze dosáhnout prožíváním zvuku jako psychofyzického zážitku. Techno subkultura naopak akcentuje tělesnost v souvislosti se sexualitou a sexuálním osvobozením, kterou zprostředkovává v podobě stylu (který se zakládá na sexualizaci). Došla jsem k závěru, že proces vyjednávání

---

263 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*.

264 Thornton, Sarah, *Club Cultures*.

265 Charvát, Jan; Kuřík, Bob a Slačálek, Ondřej., *Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládeže*, str. 790-791.

autenticit nelze interpretovat pouze negativně, jelikož různá pojetí subkulturních autenticit mohou v daném prostoru koexistovat a navzájem se prolínat. Autenticity slouží k distinkci, ale zároveň dávají subkulturám specifický obsah. Také jsem zjistila, že tento proces vyjednávání autentického a neautentického neprobíhá pouze v prostorech podniku, ale i ve virtuální dimenzi sociálních sítí a médií, které fungují jako kanály šíření autenticit. V této rovině jsem se rovněž zabývala kumulací subkulturního kapitálu a otázkou tzv. „subkulturních influencerů“, jako např. DJů a kolektivních entit (jako jsou různé labely, festivaly, soundsystémy a kluby). Tito subkulturní influenceři mají privilegium moci a disponují možností určovat trendy a dění na subkulturní scéně a tudíž politizovat a depolitizovat témata, která uznají za vhodné na základě svých zastávaných hodnot, ideologií a životního stylu.

Dimenze (de)politizace organizovanou aktivitou souvisí se vstupem subkulturních aktérů do sféry tradiční politické aktivity, s jejich participací na různých podobách aktivismu; činností v nevládních organizacích, účastí na protestních akcích, v sociálních hnutích a účasti ve volbách. Tato perspektiva (de)politizace rovněž uchopuje témata a způsoby, kterými se tito subkulturní aktéři řídí (například ekologie, komodifikace kulturního sektoru, pandemie, ruská invaze na Ukrajinu, apod.).

V kontextu klubového prostředí jsem se zabývala (de)politizací organizovanou aktivitou prostřednictvím individuální (ne)účasti na party. Návštěva konané akce se stala revoltou vůči stávajícím pandemickým opatřením. V této situaci jsem operovala s politizujícím konceptem dočasné autonomní zóny, který uchopuje pomíjivý okamžik party jako zónu pro vyjednávání svobody a praktikování „práva na party“.<sup>266</sup> Zjistila jsem, že podnik, který v situaci každodennosti představuje prostor pro alternativní kulturní a sociální praxi, založenou na hodnotách solidarity, respektu, ohleduplnosti a osobní zodpovědnosti, byl v kontextu pandemické situace radikálně politizován. Tento příklad rovněž demonstroval klíčovou roli sociálních sítí jako kanálů šíření subkulturního obsahu a platforem pro vyjednávání autenticit.

---

266 Bey, Hakim, *The Temporary Autonomous Zone*, in *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*, str.104-150.

## 6. ZÁVĚR

Předmět mého bakalářského výzkumu představovaly subkultury a jejich hudební světy (neboli scény), které jsem zkoumala na příkladu jedné konkrétní klubové kultury. Podstatou výzkumu byla kvalitativní deskripce a interpretace mnohodimenzionálního procesu (de)politizace a jeho prolínání na základě prostorového aspektu. Svůj výzkum jsem zakládala na interdisciplinárním přístupu, který mi umožnil uchopit plasticitu interakcí vybrané klubové kultury a jejich průnik s různými subkulturními identitami a političnem ve všech podobách. Hudební akce, či další události v prostoru klubu byly ve výzkumu pojaty jako slavnostní události, které představují oproti každodennosti subkulturních scén vyjimečné okamžiky. Styl, identita a životní styl byly interpretovány jako atributy subkulturních scén a jejich aktérů, reflektující složité dynamiky subkulturního kapitálu a procesů autentizace či mainstreamizace. Rovněž jsem operovala s konceptem dočasné autonomní zóny, pomocí něhož jsem interpretovala vznik dočasného paralelního alternativního prostoru během pandemie.

Zjišťovala jsem, jak se pojí autentizace či mainstreamizace klubové kultury s její (de)politizací, jak a proč dochází k (de)politizaci subkulturní hudební scény a jak se liší jednotlivé úrovně (de)politizace subkultur v kontextu klubu jakožto specifického prostoru.

Výsledkem empirického výzkumu bylo zjištění, že se v současnosti zkoumaná subkulturní scéna pohybuje na rozhraní freetekna, rave a klubové kultury. Subkulturní kapitál a autenticity v rámci zkoumané scény oscilují mezi alternativní a normativní sociální strukturou. Pro někoho je zásadní ideologický aspekt, pro jiného zas subkulturní styl, nebo zážitek z extatického tance a poslechu hudby, psychedelická zkušenost v komunitě dalších podobně naladěných lidí, či specifický životní styl. Navzdory veškeré heterogenitě a fragmentarizaci se však jedná o aktéry, náležící do části společnosti, která reflektuje dobové kontexty a události charakteristickým způsobem. Jednotliví aktéři se pouze liší mírou identifikace s danou skupinou a jednotlivými subkulturními atributy, na které kladou důraz.

Proces autentizace a mainstreamizace souvisí s vyjednáváním autenticit v rámci subkulturních scén a s různorodými interakcemi subkulturních aktérů za jejich hranicemi. V průběhu těchto interakcí tak může současně docházet k procesům politizace i depolitizace, jednotlivé dimenze (de)politizace nepůsobí izolovaně a ani se navzájem nevylučují. Dle dobových souvislostí a jejich situačních politizujících a depolitizujících faktorů nabývají roviny (de)politizace subkultur rozdílných podob a intenzit. Lze hovořit o intersekcionalitě

rovin (de)politizace, kdy se v jednom momentu, v jednom prostoru a na jedné subkulturní scéně protíná vícero dimenzí procesu (de)politizace. Jednotlivé dimenze se mohou navzájem posilovat, jak tomu je v případě politizace životním stylem a organizovanou aktivitou. Také se mohou rušit, jak ukazuje příklad intersekcionality politizace životním stylem a politizace vnitřní dynamiky subkulturních scén.

Tuto dynamiku lze ukázat i na příkladu klubové politiky vstupu zdarma (tedy „free-entry“ politiky), která se dá pojmout jako alternativní kulturní praxe, řídicí se alternativními ideologiemi politizujícími komodifikaci a komercializaci kulturní sféry. Může tedy vypovídat o hodnotách, normách, postojích prostoru a komunity, či o míře inkluzivity a otevřenosti. Rovněž na neregulované politiky vstupu lze pohlížet i z perspektivy kumulace subkulturního kapitálu a intersekcionality nerovností. Jak ukázal incident před klubem, dochází v alternativních subkulturních hierarchiích a ideologiích často k reprodukci nerovností, založených na etnicitě, věku, genderu, sexualitě, apod..

Jak ukázala empirická analýza terénu, prostor je charakteristický svým freeparty étosem a působí jako safe-space pro vícero subkulturních identit a pro alternativní sociální a kulturní praxi. Došla jsem k závěru, že jednotlivé roviny procesu (de)politizace vždy souvisí se situačním kontextem, tedy že jsou neustále vyjednávány v rámci fyzického i virtuálního prostoru klubu. V současné geopolitické a ekologické situaci mohou nabývat subkulturní scény velmi zajímavých rysů, neboť na ně jisté události mohou působit jako mobilizační faktory. Zřejmě tak fungují jako jakési paralelní struktury, operující na každodenní bázi skrze praxi životního stylu, ale v případě zlomových událostí mohou plně vyvinout svůj politizační a politický potenciál. Subkulturní influenceři v těchto situacích mohou zastávat klíčové role, jelikož prostřednictvím svého životního stylu a praxe sociální a kulturní alternativy, mohou politizovat jistá klíčová témata, jako je např. ekologie a udržitelnost, solidarita, apod. V tomto kontextu by dále bylo zajímavé provést výzkum ukrajinské techno a rave scény, která se v současnosti stala platformou pro aktivní zaujímání občanských postojů, aktivismus a solidaritu.

## Slovníček emických pojmů:

„*Badass*“ je převzato z anglického jazyka, znamená to být drsný, hustý.

„*Bpm*“ je zkratka pro beats per minute (do češtiny přeloženo jako počet úderů bassového bubnu za minutu). Je to jednotka rychlosti rytmu hudby a tance

„*DIY a DIT*“ jsou zkratky převzaty z anglického jazyka. Do českého jazyka se překládají jako „udělej si sám“ a „udělejme si spolu“. Tato etika propaguje vlastní materiální a nemateriální hodnoty (např. autonomie, individualismus, kolektivní jednání, solidarita, apod.) prostřednictvím rekontextualizace a brikoláže prvků v nových subkulturních významech a symbolech.

„*EDM*“ je zkratka odvozena z anglického pojmu „*electronic dance music*“, neboli elektronická taneční hudba. Je to velmi široké označení pro hudební směr a jeho četné žánry a subžánry, které jsou založeny na principu generování elektronického a elektroakustického zvuku. EDM má kořeny ve studiových experimentech 70. let, k jeho popularizaci došlo především díky jeho podobě v klubové a festivalové kultuře.

„*Free-entry*“ je označením pro vstup zdarma. V kontextu freeparty tento termín lze používat i pro označení neregulovaného vstupu.

„*Merch*“ je pojem pro produkty, či zboží, které se prodává na hudebních událostech za cílem propagace své značky (merch může mít například DJ, soundsystém, festival, klub, apod.) a generace zisku.

„*Mixovat*“ je pojem pro míchání tracků při živém hraní (ať už v podobě vinylů, či digitálních záznamů).

„*Neura a crossbreedy*“ jsou subžánry d'n'b.

„*Přendáný*“ je emický výraz pro „být pod silným vlivem drog“.

„*Přísná hudba*“ je výrazem pro hudbu, která tzv. „*diktuje*“ podmínky na tanečním parketu.

„*Roztahovák*“ je šperk vkládaný do uší. Jeho účelem je roztáhnout daný otvor.

„*Safe-space*“ je termín technorave scény a označuje bezpečné místo pro performování (genderových) identit.

„*Sfučený*“ je emický výraz pro „být pod vlivem pervitinu“.

„*Soundsystém*“ je označením pro skupinu lidí a dalších (ne-lidských) aktérů, kteří společně uskutečňují freeparty.

„*Stage*“ je termínem pro pódium. V přeneseném smyslu slova je rovněž označením pro taneční parket (převzato z anglického jazyka).

„*Stěna*“ označuje soustavu výkonných reproduktorů, které jsou poskládány na sebe.

„*Travellerství*“ je fenomén, který je typický pro toulavé komunity hippies, či sounsystemy, které cestují po světě za účelem svobodného provozování hudby.

„*UVěčka*“ jsou pojem pro UV-světlo se specifickou vlnovou délkou a psychedelickým efektem, které je velmi populární na psytrancových událostech a v klubech tohoto žánru.

„*Vyndat se*“ představuje emický pojem pro užívání drog.

„*23*“ symbolizuje slovní spojení „*too free*“, které se z anglického jazyka překládá jako příliš svobodný, nebo volný. Tento symbol je odvozen s anglické výslovnosti čísla 23, tedy „*two three*“, což zní téměř jako fráze „*too free*“.



## BIBLIOGRAFIE

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 978-80-7298-406-3.

BENNET, Andy. Music, media and urban mythscapes: a study of the Canterbury sound. *Culture and Society* 24 (1), 2002, s. 107–120.

BENNET, Andy a KEITH-KAHN Harriss (Eds.). After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture. Macmillan Education UK, 2004, s. 195. ISBN: 0333977122

BEY, Hakim. The Temporary Autonomous Zone. In: BEY, Hakim. *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* [online]. The Anarchist Library, 2012, s. 104-150 [cit. 2023-06-21].

BLACKMAN, Shane (2005) Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism, *Journal of Youth Studies*, 8:1, 1-20, DOI: 10.1080/13676260500063629

CLARKE, John, HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony a ROBERTS, Brian. Subcultures, cultures, and class. In HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony (eds.). *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Second Edition. London, New York: Routledge, (2006 [1975]), s. 3-59.

COHEN, Stanley. Folk Devils and Moral Panics The Creation of the Mods and Rockers. London, New York: Routledge, (1972) 2011, <https://doi.org/10.4324/9780203828250>. 

Facebook. *Petr fiala není můj premier ani nebude* [online]. [cit. 2023-06-21]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/groups/1317948742369245>.

FINE, Gary Alan a KLEINMAN, Sherryl. “Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis.” *American Journal of Sociology*, vol. 85, no. 1, 1979, pp. 1–20. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/2778065>. Accessed 21 June 2023.

GOODE, Erich, NACHMAN, Ben-Yehuda, *Moral panics. The social construction of deviance*. Oxford: Blackwell, 2009. s. 299. ISBN: 9781405189347.

HAENFLER, Ross. Countercultures. *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Social and Political Movements*, 2013, s. 1-4, <https://doi.org/10.1002/9780470674871.wbespm051>

HEBDIGE, Dick. (1979). *Subculture, the meaning of style*. London, New York: Taylor & Francis e-library, 2002, 195 str., ISBN 0-203-13994-1.

HEŘMANSKÝ, Martin. Analýza a interpretace dat v kvalitativním výzkumu. In: NOVOTNÁ, Hedvíka, Ondřej ŠPAČEK, Magdalena ŠTOVÍČKOVÁ JANTULOVÁ, et

al. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2019, s. 415-446. ISBN 978-80-7571-025-3.

HEŘMANSKÝ, Martin. Zúčastněné pozorování. In: NOVOTNÁ, Hedvika, Ondřej ŠPAČEK, Magdalena ŠTOVÍČKOVÁ JANTULOVÁ, et al. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2019, s. 353-390. ISBN 978-80-7571-025-3.

HEŘMANSKÝ Martin a NOVOTNÁ, Hedvika. Shared enemies, shared friends: the relational character of subcultural ideology in the case of Czech punks and skinheads. In *The Subcultures Network*. (eds.) *Fight back: punk, politics and resistance*. Manchester: Manchester University Press, 2014, s. 170–185.

HEŘMANSKÝ, Martin a NOVOTNÁ, Hedvika. O hranicích a mnohosti Jiných. Relační perspektiva studia subkultur. *Český lid* 106, 2019, 7–28. doi:<http://dx.doi.org/10.21104/CL.2019.1.01>

HODKINSON, Paul. *Goth: identity, style, and subculture*. Oxford - New York: Berg, 2002, s. 219. ISBN: 1859736009.

CHARVÁT, Jan, KUŘÍK, Bob a SLAČÁLEK, Ondřej. Roviny politizace ve výzkumu hudebních subkultur mládež. *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*, 2018, Vol. 54, No. 5: 781–803 <https://doi.org/10.13060/00380288.2018.54.5.423>

CHARVÁT, Jan, KUŘÍK, Bob a SLAČÁLEK Ondřej. Úvod: mládež, hudba, politika. Jak zkoumáme politizaci subkulturních scén?. In: CHARVÁT, Jan, Bob KUŘÍK, (eds.). *"Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, 2018, s.11-60. ISBN 978-80-7476-137-9.

CHARVÁT, Jan, KUŘÍK, Bob a SLAČÁLEK Ondřej, Závěr: Subkultury a politika v postsocialistickém Česku. In: CHARVÁT, Jan, Bob KUŘÍK, (eds.). *"Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, 2018, s. 343-385. ISBN 978-80-7476-137-9.

JURKOVÁ, Zuzana. Naslouchat hudbě města. In: JURKOVÁ, Zuzana, et al. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum, 2013, s.7-24. ISBN 9788024624846.

JURKOVÁ, Zuzana. Hudba a identita. In: JURKOVÁ, Zuzana, et al. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum, 2013, s. 25-87. ISBN 9788024624846.

JURKOVÁ, Zuzana. Elektronická taneční hudba. In: JURKOVÁ, Zuzana, et al. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum, 2013, s. 203-243. ISBN 9788024624846.

KOLÁŘOVÁ, Marta. Úvodem: Zkoumání subkultur od stolu i v terénu. In: KOLÁŘOVÁ, Marta (ed.). *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: SLON, 2011, s. 13-44. ISBN: 9788074190605.

LIANG, Hai, Broadcast Versus Viral Spreading: The Structure of Diffusion Cascades and Selective Sharing on Social Media, *Journal of Communication*, Volume 68, Issue 3, June 2018, Pages 525–546, <https://doi.org/10.1093/joc/jqy006>

MCROBBIE, Angela, "Clubs to companies: Notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds." *Cultural Studies* 16 (4): 2002, s. 516-531, <https://doi.org/10.1080/09502380210139098>. [doi>](#)

MCROBBIE, Angela, "Second-hand Dresses and the Role of the Ragmarket." In MCROBBIE, Angela (ed.). *Zoot Suits and Second-hand Dresses*. Youth Questions. Palgrave Macmillan: London, 1989, s. 23-49, [https://doi.org/10.1007/978-1-349-19999-0\\_2](https://doi.org/10.1007/978-1-349-19999-0_2) Macmillan.

MUGGLETON, David a WEINZIERL, Rupert, What is ‚Post-subcultural Studies‘ Anyway?. In: MUGGLETON, David a WEINZIERL, Rupert, ed.. *The PostSubcultures Reader*. Oxford: Berg, 2003, s. 3-23. ISBN:1859736688.

NOVOTNÁ, Hedvika. Kvalitativní strategie výzkumu. In: NOVOTNÁ, Hedvika, Ondřej ŠPAČEK, Magdalena ŠTOVIČKOVÁ JANTULOVÁ, et al. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2019, s. 257-289. ISBN 978-80-7571-025-3.

NEUMAJER, Ondřej. Jak vykuknout z informační bubliny. *Metodický portál: Spomocník* [online]. 15. 06. 2017, [cit. 2023-06-21]. Dostupný z: <<https://spomocnik.rvp.cz/clanek/21419/JAK-VYKOUKNOUT-Z-INFORMACNI-BUBLINY.html>>. ISSN 1802-4785.

NIKOLOV, Dimitar, OLIVEIRA, Diego F.M., FLAMMINI, Alessandro a MENCZER, Filippo 2015. Measuring online social bubbles. *PeerJ Computer Science* 1:e38 <https://doi.org/10.7717/peerj-cs.38>

NOVOTNÁ, Hedvika. Výběr vzorku a prostředí výzkumu. In: NOVOTNÁ, Hedvika, Ondřej ŠPAČEK, Magdalena ŠTOVIČKOVÁ JANTULOVÁ, et al. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2019, s. 289-314. ISBN 978-80-7571-025-3.

PETRA, Kumová. Do it yourself together – Ideologie a aktivismus české hc/ punkové scény. In: CHARVÁT, Jan, Bob KUŘÍK, et. al. *"Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, 2018, s. 111-160. ISBN 978-80-7476-137-9.

ROMAN. Encyklopedie taneční hudby: 3. díl: Techno je všechno!. In: *Techno.cz* [online]. 12.03.2008 [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://www.techno.cz/clanek/25059/3.-dil-techno-je-vsechno>

ROMAN. Encyklopedie taneční hudby: 4. díl: Trance znamená hypnotický stav. In: *Techno.cz* [online]. 19.03.2008 [cit. 2023-06-14]. Dostupné z: <http://www.techno.cz/clanek/25151/4.-dil-trance-znamená-hypnotický-stav>

SLAČÁLEK, Ondřej. České freetekno - Pohyblivé prostory autonomie?. In: KOLÁŘOVÁ, Marta (ed.). *Revolta stylem: Hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: SLON, 2011, s. 83-123. ISBN 9788074190605.

SLAČÁLEK Ondřej, Příběh Czechteku: lze uniknout morální panice?. In: CHARVÁT, Jan, Bob KUŘÍK, et. al. *"Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, 2018, s. 265-300. ISBN 978-80-7476-137-9.

SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2010, s. 288. ISBN: 978 – 80 – 247 – 7372 – 8.

SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: sociologické, psychologické a pedagogické aspekty*. Brno: Mendelova univerzita v Brně, 2017, s. 278., ISBN 978-80-7509-498-8.

STAŇKOVÁ, Kateřina. *PŘESTUPKY V DOBĚ KORONAVIROVÉ – STAV 2021*. In: *Havel & Partners* [online]. 13.7.2021 [cit. 2023-06-17]. Dostupné z: <https://www.havelpartners.cz/prestupky-v-dobe-koronavirove-stav-2021/>

ST JOHN, Graham, Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest. In: MUGGLETON, David, WEINZIERL, R., ed. *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg, 2003, s. 65-82.

SUBURBASS. *Facebook* [online].[cit. 2023-06-21]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/Suburbass>

THORNTON, Sarah. *Club Cultures – Music, Media and Subcultural Capital.*, Middletown: Wesleyan University Press, 1996, s. 191, ISBN: 978-0-8195-5291-4 (cl.).

WILLIAMS, J. Patrick. *Subcultural theory: traditions and concepts*. Malden, MA: Polity Press, 2011. ISBN: 0745643884.

ZAHRÁDKA, Pavel, Rudolf LEŠKA, Matěj MYŠKA, Petr SZCZEPANIK, Ivan DAVID, Jitka PAVLIŠOVÁ, Lucie VELFLOVÁ a Lucie ZELENÁ. *Dopad epidemie nemoci COVID-19 na distribuci, prezentaci a monetizaci kulturního obsahu: hudba, film a divadlo*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola finanční a správní, a.s., 2021. 129 s.

ZANDLOVÁ, Markéta. Rozhovor. In: NOVOTNÁ, Hedvíka, Ondřej ŠPAČEK, Magdalena ŠTOVÍČKOVÁ JANTULOVÁ, et al. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2019, s. 315-352. ISBN: 978-80-7571-025-3.

ZANDLOVÁ, Markéta a Magdalena ŠTOVÍČKOVÁ JANTULOVÁ. Etika výzkumu. In: NOVOTNÁ, Hedvíka, Ondřej ŠPAČEK, Magdalena ŠTOVÍČKOVÁ JANTULOVÁ, et al. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2019, s. 57-92. ISBN: 978-80-7571-025-3.