

Příběh Czechteku: lze uniknout morální panice?

Ondřej Slačálek

Rave se stal paradigmatem pro subkulturní studia jako „postsubkultura“, která nemá pevnou subkulturní identitu, ale je spíš neustále vytvářena v prchavých okamžicích party. Nejsou s ní spojené jednoznačné politické obsahy, ba sama sebe nejčastěji vymezuje jako spíše apolitickou. Zároveň se ale ta samá subkultura stala ohniskem patrně největšího politického konfliktu, který byl v polistopadovém Česku spojený s hudebními subkulturami mládeže. Tato situace přitom není ojedinělá ani specifická pro české prostředí, i když zde síla rave scény i velikost politického skandálu patřila k těm nejvýraznějším vůbec. Zatímco totiž rave minimalizoval politické *obsahy*, zůstal velmi špatně kooptovatelný svou *formou* hlučné a mimolegální party ve venkovních prostorech s podílem drog. Také proto se stal spouštěčem řady morálních panik a přispěl i k debatám o redefinici tohoto konceptu.

Koncept morální paniky je historicky důležitou součástí výzkumu hudebních subkultur mládeže (patří zejména k jeho „heroické fázi“ tzv. birminghamské školy). Přes všechny kritiky můžeme říct, že nebýt konceptu morální paniky, tak bychom zde patrně neměli výzkum hudebních subkultur mládeže tak, jak jej známe – a naopak, společenské reakce na subkulturu mládeže představovaly jeden z klíčových případů pro samotnou formulaci konceptu morální paniky. Ovlivnění je tedy vzájemné.

S kritikou „heroické“ fáze studia subkultur v devadesátých letech se jedním z privilegovaných terčů kritiky stal i koncept morální paniky. Zejména Thornton a McRobbie zdůraznily, že rétorika morální paniky se může snadno stát součástí celkové romantizace subkultur a antagonismus jednotné a nepřátelsky zaměřené společnosti neodpovídá realitě západních liberálních společností, v nichž objekty morální paniky mohou nacházet spojení a „mohou se bránit a brání se“ (*can and do fight back*, 1995, s. 566). Klíčovým případem pro tuto kritiku byla rave kultura a morální paniky, které se jí týkaly, přičemž autorky zdůrazňovaly ambivalenci těchto panik (ostatně toho, že morální panika zdaloka nevystihuje plně „sociální reakci“ na subkultur, si povšiml už v sedmdesátých letech Hedbig). I pod vlivem této kritiky se cesty výzkumu morální paniky a subkultur mládeže spíše rozešly – pro badatele na poli subkultur je koncept morální paniky příliš hrubozrný, pro analytiku morálních panik jsou v současné době zájímavější případy týkající se masové migrace, pedoflie a televizního násilí či ekologických rizik. Nejnovější vývoj ve studiu morální paniky tak s pár výjimkami přímo neovlivňuje aktuální výzkum subkultur¹ – dle mého názoru ke škodě obou proudů výzkumu.

Rave (v českém kontextu se většinou používá výraz *freetekno*, viz níže) v České republice zapustil velmi pevné kořeny. Ve srovnání s řadou jiných zemí (nejen střední Evropy) je zdejší scéna velmi početná a má dlouhou životnost. Její vývoj zároveň výrazně poznamenaly cyklické vlny mediální a celkově společenské pozornosti adresované jejím výročním akcím, rozsáhlým technoparties pořádaným od roku 1994 a známým od roku 1999 pod názvem *Czechtek*. Tyto vlny pozornosti

1 A i tendence věnovat se subkulturám optikou morálních panik spíše opadá – pro případy použití této perspektivy ve výzkumu subkulturálních scén viz Griffiths 2010, v českém kontextu Heřmanský 2013, Daniel 2016.

splňovaly od roku 2000 tolik charakteristik morální paniky, že by mohly být až jejich učebnicovým příkladem a v posledku vedly i k brutálnímu policejnímu zásahu proti *Czechteku* 2005. Tento zásah se stal předmětem rozsáhlé veřejné debaty a rozsáhlého politického sporu, který měl dlouhodobé důsledky na politické štěpení v ČR (srv. Buben, Polásek, Koubek 2010). I přesto ale nebyla ani česká rave subkultura, ani spor o *Czechtek* podrobněji analyzován v odborné literatuře, vyjma několika diplomových prací (Brodilová 2009, s. 8–2006, Ledabyl 2007, Brychtová 2001, Zajdáková 2005, Kolářová 2008), jednoho článku, který srovnával mediální diskurz o *Czechteku* s mediálními diskurzem undergroundu v sedmdesátých letech (Kubová 2015, srv. polemické reakce Adam 2016 a Homoláč, Mrázková 2017), jedné kapitoly v celkové studii o subkulturách a násilí (Daniel 2016) a jednoho přehledového výzkumu o hodnotách ve *freetekno* scéně (Slačálek 2011). Tyto odborné texty můžeme doplnit kronikářskou knihou *zevniř* subkultury (Pražský 2012).

Cílem následujícího textu bude analyzovat interakci společnosti a subkultury s využitím dosavadních debat o morální panice. Budeme sledovat, jaké interpretační repertoáry rozehrály akce subkultury v médiích, jak společnost reagovala na policejní zásahy proti subkulturě a jak tyto reakce zpětně ovlivnily subkultur samotnou. V návaznosti na tvrzení Thornton a McRobbie, že subkultury mohou hledat spojení a „mohou se bránit a brání se“ v situaci morálních panik bude znít hlavní výzkumná otázka naší analýzy, do jaké míry mohla stigmatizovaná subkultura skutečně vzdorovat, jaké spojení mohla nacházet a jaké důsledky na ni morální panika měla. Související otázkou je, jaké zdroje legitimity mohly různé strany sporu mobilizovat a co to vypoovídá o diskurzivním klimatu v postsocialistickém Česku.

Tuto perspektivu „zevniřku“ se bude kapitola snažit kombinovat s perspektivou „zevniř“: pokusí se ma-

povat percepci samotných účastníků subkultury, a to jednak na základě jejich tehdejšího jednání a jednak pozdějších rozhovorů. Zahnutí této perspektivy má dvojitý cíl: nejen učinit analýzu morální paniky platičtější a v duchu některých prací „kanadského obratu“ ve studiiích morální paniky zahrnout perspektivu jejich objektů nejen vnějškově, ale také „zevnitř“, analýzou jejich vlastní percepcie. Druhým motivem je dostat se do dialogu s dosavadními českými výzkumy hudebních subkultur mládeže informovaných postsubkulturním obratem (a provést sebekritiku vlastního předchozího výzkumu), usilujících o emickou perspektivu a uplatňujících velmi výrazně koncept subkulturního kapitalu. Kapitola ukáže, že přes dílčí výsledky, které tento přístup nabízí, skýtá také rizika: podcenění interakce subkultury s většinovou společností² a jejími jednotlivými segmenty, stejně jako projektivní zaměření na hierarchie, nerovnosti a individuální kalkuly, což může zcela zastřít hlavní motivace, kvůli kterým je subkultura pro své účastníky atraktivní.

Kapitola nejprve stručně představí různé přístupy k morální panice a metodologická východiska. Pak představí možné přístupy k rave subkultuře a její dosavadní popisy v českém kontextu. Následně se bude věnovat vývoji subkultury z hlediska vzniku a dynamiky morální paniky. Posléze rekonstruuje argumentaci dvou

2 Jistě lze argumentovat, že nic takového jako většinová společnost neexistuje, že je sama rozrůzněná a založená na individualizaci apod. (srv. Pysáková 2009 a 2011). To může být pravda z pohledu členů této většinové společnosti, právě tak jako to nemusí být pravda z hlediska dané subkultury, pro niž je vymezení vůči většinové společnosti klíčové a ve vztahu k ní tato většinová společnost reálně existuje: vymezená přinejmenším jako většina postrádaní zkušenosti, které zformovaly subkulturu. Právě tak lze kritizovat zaměření morální paniky na masmédia a argumentovat, že společnost existuje i mimo média, osobně se nicméně domnívám, že podobná argumentace je zpravidla spojena s podceněním role masmédií a rovněž že redukce pohledu na aktéry, kteří vystupují v médiích, je vzhledem k roli médií jako klíčového bojště a často též aktéra současných společností redukcí akceptovatelnou a plodnou.

hlavních stran morální paniky kolem Czechteku 2004 a zejména kolem policejního zásahu, který zmařil konání Czechteku 2005. Následovat bude sekce o aktérství samotné subkultury během paniky a o dopadech na ni. V závěru přijde kritika pojmu subkulturní kapitál a pokus o rehabilitaci alespoň části přístupu tzv. birminghamské školy.

Morální panika: tři přístupy

Koncept morální paniky není vyhrazen pouze pro hudební subkultury mládeže. Přesto patří mezi klíčové pojmy jejího výzkumu a zároveň i rozsáhlé kritiky a přehodnocování. Pro účely této kapitoly stručně shrneme paradigmatickou formulaci konceptu morální paniky, nejdůležitější kritiku morální paniky ve vztahu ke studiu subkultur a nedávny významný příspěvek ke studiu, který inspiroval náš výzkum.

Klíčovou formulaci konceptu morální paniky je kniha Stanleyho Cohena *Folk Devils and Moral Panics* (1972/2011). Tradice, která se táhne ke Cohenovi, zdůrazňuje tyto hlavní charakteristiky morálních panik, které později Erich Goode a Nachman Ben Yehuda (2009) přehledně shrnuli do pěti bodů: 1) prudký růst pozorností (tzv. spirála amplifikace), 2) složený obraz nepřítelů, který je představován stereotypně a použitím několika mála atributů, které podtrhují jeho nepřijatelnost pro společnost a jež jsou zároveň tímto složeným obrazem neodmyslitelně evokovány, 3) neadekvátnost paniky, která „přesahuje všechny proporce“, 4) jistá míra konsenzu ve společnosti a 5) těkavost morálních panik – míra pozornosti charakteristická pro morální paniky není pro společnost většinou dlouhodobě únosná, vesměs vyústí do politické změny nebo opadnutí pozornosti.

Během morální paniky dochází podle Cohena k vytváření či přinejmenším dotváření devianta: společnost

ho svým portrétováním zároveň přetváří, očekávání ho mění. Pozornost a úzkost produkovaná panikou zároveň provokuje reakci společnosti – během paniky přibývá hlasů, které volají po rázném řešení, zákroku a „obraně společnosti“. Morální panika je konzervativním momentem, právě při ní přicházejí ke slovu hodnoty „zákona a pořádku“ (vedle Cohena srv. též Hall et al., 1978). Výústí buď do prosazení výjimečných opatření a společenské změny, nebo se postupně „přehřeje“ a pozornost společnosti se přesune jinde.

Nejvýmluvnější kritiku konceptu „morální paniky“ formulovaly Angela McRobbie a Sarah Thornton (1995). Morální panika podle nich byla založena na naivní představě, že existuje nějaká autentická „realita“ před mediálním zachycením a mimo něj. Napadly zejména představu konsenzu společnosti. V postmoderní liberální společnosti je podle nich beznadějným archaismem představovat si společnost jako jednotné těleso, které splynulo do jednoho kárajícího prstu. I proto je podle autorek absurdní také obraz „folk devils“ jako pouhých pasivních objektů či přímo obětí morální paniky, který daný koncept přinejmenším implicitně sugeruje. V podání autorek se folk devils „mohou bránit a také se bránit“, proti konzervativním silám a bulváru si nacházejí spojení v liberálních elitách či dalších aktérech a dopadům paniky a stereotypního zobrazování se nejen dovedou ubránit, ale dokonce je dokážou využít ve svůj prospěch. Zejména pro některé subkultury (na rozdíl např. od etnických menšin) je morální panika křiveným stavem skandálu či – v dlouhé avantgardní tradici – úspěšným splněním vlastního cíle „šokováním měšťáka“ (McRobbie, Thornton 1995). V textu věnovaném přímo subkulturám (a konkrétně právě rave) napojuje Sarah Thornton tuto kritiku na svůj koncept subkulturní ideologie a subkulturního kapitálu: morální panika, jakož i jiné způsoby odmítání většinovou společností, podle ní zvyšují status (Thornton 1994).

I z návaznosti na tuto kritiku a revizi konceptu morální paniky ze strany McRobbie a Thornton se rozvinul „kanadský obrat“ ve studiích morální paniky spojený zejména se jménem Seana Hiera. Ten ukázal na případu torontských rave parties a morální paniky kolem užívání extáze, jak se mohou média stát bitevním polem, na němž napadená skupina dokázala prosadit alternativní interpretaci svého chování oproti těm, které se snažili prosadit „morální křižáci“ (Hier 2002). Součástí „kanadského obratu“ ve studiích morální paniky byla i změna v celkové analýze morálně-politického kontextu panik – ty podle nich již nemusely souviset s konzervativními postoji. Jejich zdrojem mohl tentokrát být spíše „neoliberální prudencialismus“, tedy představa o zodpovědnosti každého za svůj život a nutnosti chovat se soudně a spravovat své chování náležitě (Hier 2011). V tom je „kanadský obrat“ částečně paralelní s prací Stuarda Waitona, který upozorňuje na to, že paniky devadesátých let nejsou motivovány konzervativními hodnotami, a chybí v nich v důsledku toho morální komponenta, ale prostě strachem (Waiton 1996). Hier jde ale hlouběji, když ukazuje, že i úzkosti a strachy liberálních společností jsou podbarveny morálním kalkulem, jakkoli třeba není na první pohled viditelný (Hier 2011) – např. očekávání od příjemce sociálních dávek, že se bude snažit žít svou vlastní prací, má jasný morální podtext.

Důležitý je na kanadském obratu přesun pozornosti na aktérství objektů morální paniky a jejich schopnost klást odpor. Tento přesun pozornosti může mít i metodologické implikace, jak ukázal např. výzkum morální paniky vůči polským migrantům Fitzgeralda a Smoczynského (2015). Namísto analýzy médií zvolili autoři percepci paniky z hlediska jejich objektů a založili svůj výzkum na rozhovorech s polskými migrantskými dělníky.

Text se zaměří na cyklickou morální paniku, která probíhala v českých médiích a české společnosti prakticky každé léto od roku 2000 do roku 2005. Analýza těchto panik bude nejprve založena na způsobu zobrazování freetekna – tedy především na tom, jaké komponenty má cohenovský „složený obraz“ lidového děla v tomto případě. Následně se zaměří na konfliktní vyústění paniky po policejním zásahu v roce 2004 a zejména 2005 a na hlavní otázky tohoto textu: Jakým způsobem se technaři „mohli bránit a také bránili“ po policejním zákroku? Jaké spojení a argumenty mohli mobilizovat a mobilizovali? A jak je to samotné proměnilo?

Kapitola bude kombinovat analýzu mediálních obrazů (vycházející především z inspirace Cohenovou a Halloovou analýzou morálních panik a částečně také z inspirace historicko-diskurzivním proudem Ruth Wodak v kritické diskurzivní analýze, tam nejvýrazněji z analýzy topoi: Wodak, Meyer 2001) s analýzou rozhovorů s aktéry a účastníky české rave scény a protestů proti policejnímu násilí. Pro mediální obsahy jsem vycházel z databáze Newton a kombinoval pro sledovaná období klíčová slova „techno“, „technaři“ a „Czechtek“.

Rozhovory vznikaly ve dvou vlnách – prvních 16 jich bylo nahráno v roce 2009–2010 v rámci výzkumu hodnot rave scény.³ Principem výběru bylo zachytit perspektivy aktivních účastníků. Podruhé jsem tento vzorek doplnil čtyřmi novými rozhovory se stejnými mluvčími nahranými na přelomu let 2015–2016 (tyto rozhovory jsou odlišeny číslem 2 u jmen respondentů). Jména respondentů byla změněna.

3 Debata o výběru respondentů je obsažena v Slačáček 2011, stejně jako diskuze vlastní situovanosti vůči subkultuře.

Rave vyvolal značnou pozornost mládeže a posléze společenskou reakci včetně negativního mediálního pokrytí a změn v zákonech na přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století. Nejznámější je Criminal Justice and Public Order Act (1994) ve Velké Británii a RAVE Act (2003) v USA. Základními prvky subkulturního stylu byla hudba, drogy (zejména extáze) a v reakci na předražené kluby konání pod širým nebem a bez vstupného. Rave byl napadán a kriminalizován coby forma „protispoločenského“ a obtěžujícího chování i jako subkultura velmi vstřícná ke konzumaci drog.

Existuje mnoho různých přístupů k rave, pro účely této kapitoly zmíním tři nejčastější:

• *Dočasná autonomní zóna* (The Temporary Autonomous Zone, TAZ) je koncept, s nímž přišel Hakim Bey (2005) na konci osmdesátých let minulého století. Pro Beye jsou rave party jedním z mnoha příkladů těchto zón. Tento přístup vznikl v reakci na krach velkých emancipačních utopií, ať už politických nebo kulturních. Podle Beye nemá smysl usilovat o změnu světa, ale spíše o vytváření dočasných prostorů odlišných vztahů, extatické blízkosti a překonání běžných norem. Dočasnost souvisí s dalším rysem těchto zón: jejich autonomie dává smysl především tam, kde uniknou pohledu většinové společnosti. V momentě, kdy je autonomní zóna systémem zpozorována, nemá smysl čelní střet, ale spíše přeskupení, únik a vznik autonomní zóny jinde. Přímý střet s mocí nemůže autonomní zóna nikdy vyhrát. Svou proměnou v okolí permanentního naopak ztrácí to nejpodstatnější: nevypočitatelnost, dobrodružnost a především nezávislost.

• *Nový kmen* odkazuje zejména k Maffesolimu (2002, srv. Riley, Griffin, Morey 2010). V jeho pojetí procházejí

postmoderní společnosti návratem nomádství a dionýsovského principu, vytěsňeného společnostími kázně, které vrcholily modernou. Nové kmeny jsou „emočními společenstvími“, která přesahují svou intenzitou běžné společenské vazby, ale zároveň jsou nestálé, bez pevného vztahu k místu.

• *Postsubkultura* – rave se stal privilegovaným příkladem pro různé autory hlásící se ke konceptu postsubkultury (Weinzierl, Muggleton et al. 2003). V opozici k představě o pevné subkulturní identitě starší generace subkulturních studií zdůrazňovali nestálost, tékavost, vazbu ke konkrétnímu prožitku. Někteří z nich, ve shodě s Maffesolím, zdůrazňovali také ztrátu politického horizontu, jiní jako Graham St. John naopak upozorňovali na to, že politika je součástí i rave kultury – ať už se jedná o vlastní nomádský život v anarchických komunitách, obranu „práva na party“ nebo podíl některých soundsystémů na alterglobalizačních a podobných aktivitách (Graham St. John 2003 in Weinzierl, Muggleton 2003, srv. též St John 2009).

Pro velkou část studií zakotvených v „postsubkulturním obratu“ se stal podstatným konceptem *subkulturní kapitál*, odvozený Sarah Thornton od konceptu kulturního kapitálu Pierra Bourdieuho. Je to pochopitelné, protože s individualizující ontologií postsubkulturního obratu metodologicky koresponduje právě zacílení na jedince akumulujícího subkulturní kapitál. Právě tato perspektiva měla umožňovat průhledy k subkulturní ideologii a hodnotám – průhledy, které byly zároveň praktické (zakotvené v tom, co reálně funguje) a kritické (zaměřené na nerovnosti, hierarchie apod.). I tato kombinace prohlubovala atraktivnost konceptu pro společenské vědce.

Právě důrazem na koncept subkulturního kapitálu byla informována i kniha *Revolta stylem* včetně mé

kapitoly o rave subkultuře (Slačálek 2011). Kapitola analyzuje zdroje „kapitálu“ v subkultuře a ukazuje, že jimi jsou především délka pobytu v subkultuře, důvěryhodnost pro ostatní, věrnost nepsaným pravidlům a také vazba na soundsystém. I proto navrhuje vrátit se k Bourdieuho třem dimenzím kulturního kapitálu (Thornton je zúžila na dvě) a vedle inkorporovaného a objektivizovaného zahrnout i instituční subkulturní kapitál, který spočívá právě v členství v soundsystému či v jiné subkulturní scéně třeba v kapele či distribuci. Zpětně bych samozřejmě mohl svůj návrh kritizovat vzhledem k tomu, že neformální povaha většiny „instituční“ subkulturní scény neumožňuje srovnání „institučního“ subkulturního kapitálu získávaného členstvím v takových institucích např. s relativní trvalostí akademických titulů, což je pro Bourdieuho privilegovaný příklad institučního kulturního kapitálu. To, co jsem navrhoval jako kapitál „institucionalizovaný“, je v neformálních hudebních scénách zakotvených v kamarádství a osobní afinitě mnohem spíše podkapitolou Bourdieum popsaného sociálního kapitálu.

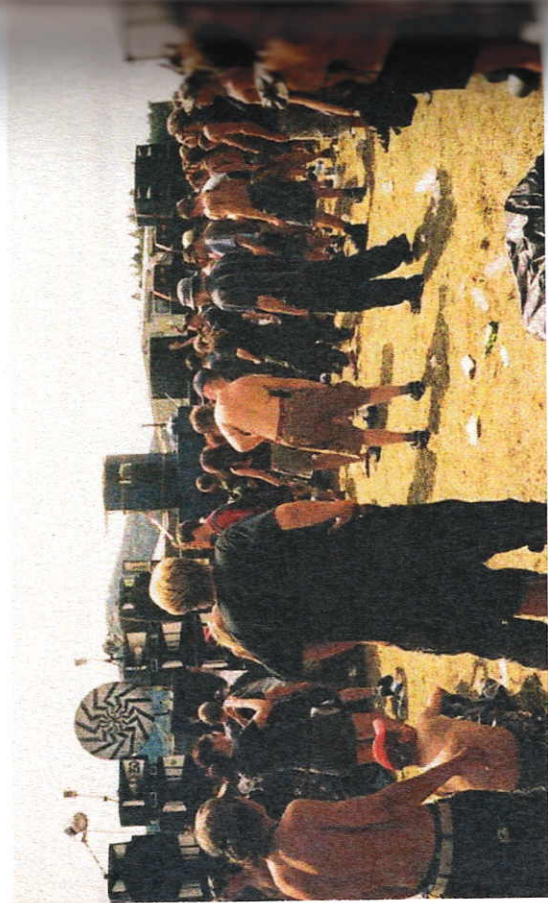
Tuto sebekritiku nicméně nebudu rozvíjet, protože se domnívám, že na místě je (sebe)kritika ještě důkladnější a hlubší, paralelní s kritikou, kterou adresoval Bourdieuho kritický žák Luic Boltanski svému mistrovi: není kritická sociologie jen další verzí paranoické hermeneutiky podezření? (Boltanski 2011) Když budeme hledat hierarchie, nerovnost, napětí a rozporny, zcela jistě je najdeme. Z jakého epistemologického stanoviska z nich ale můžeme učinit osu pro analýzu subkultur, jejich ideologie a scény? Nevystavujeme se tím riziku, že budeme mluvit nejen za zády aktérů, ale také zcela mimo jejich představované sociální světy a motivace? Jinými slovy, nebude společenský vědec dané nerovnosti nejen odhalovat, ale také do nich projektovat svou vlastní představu o jejich významu?

Rave v Česku

Do ČR rave vstoupil od roku 1994, kdy se pod vlivem represí typu britského Criminal Justice and Public Order Act některé soudstředné rozhodly kočovat do vzdálenějších zemí. Iniciátorskou roli sehrál soundsystém Spiral Tribe, to mu poskytl v očích mnoha českých technařů až kultický status, a skupina umělců Mutoid Waste Company.

Pro danou subkulturu se v českém kontextu příliš neujal anglický název rave a jako nejautentičtější je svými účastníky vesměs používán název freetekno (které tak získává širší význam než původní, kdy označuje pouze jeden styl syntetické hudby v rámci řady žánrů). Slovo free odkazovalo podle interpretace mluvčích jak k tomu, že je party zadarmo a volně přístupná (v některých případech docházelo k vybírání příspěvků za auta, ale nikdy za jednotlivé účastníky), tak ke svobodnému duchu parties.

Czechtek 2005, Mlýnec u Tachova. Krátce před zásahe
(foto: nnastt).



276

„Mikrofon je naše bomba“

Daný styl zaznamenal v českém prostředí značný úspěch nejen v návštěvnosti klíčových akcí (především velkých výročních technoparties, tzv. technivalů), ale i v počtu aktivních soundsystémů, který průběžně dosahoval několika stovek a jejich zakládání se týkalo i menších měst a venkova. Tento úspěch vnímají i účastníci subkultury, z nichž někteří dokonce uvádí, že jde z jistého hlediska o „světově unikát“ (Libor2), podobně publicista LP Fish říká v dokumentu Czechtek, že výroční technival v Česku byl „určitě největší středoevropská akce, a... já si myslím, že největší evropská akce, když se odhlédne od Británie“ (Czechtek 2017). Podle pamětníků nový styl rezonoval s atmosférou novosti a otevířených příležitostí, také přišel v době neustálých norem a nízkého sebevědomí represivních složek – a přišel ze Západu, což mu dalo přitažlivost. V romantizující retrospektivě účastníka: „Tehdá sis moh vybalit bedny, kde jsi chtěl, fízlové se přišli podívat, co to je, a nechat si natočit pivo, a protože měli [technaři] západní značky [aut], tak jim přišlo, že to nějak souvisí s kapitalismem... Anebo se prostě nevědělo. Nebyly zákony, nebyly vyhlášky... To trvalo mnoho let, a proto tady technoscena zapustila kořeny“ (Libor2).

Novost subkultury (i ve srovnání s punkery či skinheads, kteří měli své předrevoluční kořeny) i silný západní vliv byly nejen jedněmi z příčin jejího úspěchu, ale také měly vliv na její charakter. V subkulturní scéně můžeme mluvit o třech základních zdrojích pocítované authenticity a potažmo „přirozené“ autority. Je to odkaz (1) k bezprostřednímu prožitku a duchu jednotlivých parties,⁴ (2) ke zkušenosti jednotlivce a době zapojení v daném prostředí a (3) k západnímu předobrazu v podobě velkých parties a travellerských soundsystémů (po-

4 Často se užívá anglické slovo spirit, někdy posléze v ironickém smyslu. I další výpůjčky anglických slov jsou velmi časté, podtrhují kosmopolitní a západní duch freetekno scény.

Příběh Czechteku

277

drobněji srv. Slačálek 2011). Oproti tomuto západnímu předobrazu zazníval u některých respondentů despekt k české podobě subkultury coby omezené, víkendové či letní a bez podstatnějšího obsahu. To podle některých mluvčích rezonuje s určitou tradicí „kutilství“ a víkendového chataření či trampingu, což bývá zároveň někdy vnímáno jako nedůstojné velkého západního předobrazu. „Vlastně jsme k tomu nikdy moc nepřidali popravdě... vždycky mi přišel směšnej X., kterej říkal, že musíme přijít s něčím úplně novým. Sem říkal, ano, ale to už nebude to vono, nebo vymysli mi technu jinak...“ (Libor2).

Západní předobraz měl význam i v debatách o politickém obsahu freetekna – většina scény bránila konzenz o „apolitičnosti“ subkultury, která byla zároveň jiným vyjádřením ideálu autonomie, nevtahování subkulturní „scény“ do témat, která jí nejsou vlastní, odtažitost od vnějšího světa. Zároveň se někteří technaři a jejich soundsystémy účastnili alterglobalizačních street parties, antifašistických protestů nebo akcí na podporu squattingu, který byl také vnímán jako přirozená základna pro část travellerských soundsystémů. Někteří mluvčí, spojení s freeteknem a zároveň anarchistickou a autonomní scénou, argumentovali pro politiku právě západním vzorem, např. podporou některých soundsystémů pro Reclaim the Streets. Časté bylo v tomto prostředí také očekávání, že danou scénu zpolitizuje případná policejní či zákonodárná represe podobně, jako to udělal zápas o Criminal Justice and Order Act ve Velké Británii s britskou scénou.

Czechtek a morální panika

Klíčovou a emblematickou akcí subkultury se stal výroční festival („teknival“). Navazoval na legendární zakladatelskou akci v Hostomicích roku 1994 a její dvě výroční pokračování a od roku 1999 pro sebe začal poprvé užívat název Czechtek,⁵ patrně aby se lokálně vřadil do analogických akcí jinde v Evropě (srv. St. John 2009, s. 129). Během dvanácti let svého konání zaznamenala akce nárůst v účasti o dva řády (a analogický nárůst v počtu účastníků soundsystémů z několika na takřka dvě stě). Jednalo by se o zátěž pro jakoukoli hudební akci. Pro party hlásící se k organizačnímu principu Do It Yourself a k nezvyklým, pro okolní společnost nerozumitelným hudebním stylům ale situace přinášela ještě více dilemat než pro běžný hudební festival. Větší množství účastníků omezovalo množství míst, kde bylo možné danou akci uspořádat, zvěšťovalo počet okolních obyvatel zasažených obtěžujícími důsledky akcí a zvyšovalo jejich intenzitu. To vyvolávalo mediální zájem (a také poptávku po represích), živěný ještě letní poptávkou po zprávách (faktor „okurkové sezóny“), a tento mediální zájem zase pronikavě zvyšoval počet účastníků. Pozornost médií, úradů a policie společně s přítomností účastníků přilákaných morální panikou a zvědavostí a nemajících jiný vztah k subkultuře, jejím hodnotovým rámcům a nepsaným pravidlům opět proměňoval charakter akce. Kolem Czechteku se tak rozvinula takřka ukázková „spirála amplifikace“.

Proměny Czechteků z hlediska místa, odhadovaného počtu účastníků a strategií užívaných k získání místa pro konání akce shrnuje následující tabulka:

- 5 Jednalo se o zkratkové slovo z Czech Technival, které se objevuje v letáku již o rok dříve.
- 6 Odhad kombinuje údaje z různých zdrojů, které z povahy věci mohou být jen přibližné a velmi zásadně se od sebe liší.

K prvnímu problému s nárůstem účastníků dochází v třetím ročníku festivalu, následuje přesun na jiné místo, kde se akce koná dvakrát za sebou. Od roku 1999 už není možné konat Czechtek na stejném místě vícerokrát po sobě.

První dva ročníky neměly (alespoň podle databáze Newton Media) žádné mediální pokrytí, v roce 1996 vychází řádově jednotky článků (věnované často nesouhlasu místních s dalším konáním akce v Hostomicích a tragické smrti jednoho z účastníků po epileptickém záchvatu) a v letech 1997–1999 jich je několik desítek, přičemž převažuje pokrytí v místních médiích. V člancích se objevují některé rámce, které budou klíčové i pro pozdější popis subkultury, nemají ale ještě svou relativně ustálenou podobu. Převažuje negativní hodnocení – zdůrazňuje se hluk a obtěžování, podivnost hudby i účastníků, malá schopnost úřadů proti podobným akcím zasáhnout a nepořádek. Zejména v letech 1997 a 1998 byly zdůrazňovány drogy, někdy i jako vysvětlení přijatelnosti nesrozumitelné hudby: „Co vlastně vidí na hudbě, která připomíná směs zvuků z počítače a je podbarvená duněním bubnů? ,Dej si trochu LSD a uvidíš, jestli se ti to bude zdát jednotvárné, říká muž původem z Anglie“ (Mašín 1997). Hlas dostávají převážně starostové a představitelé policie, v menší míře nespokojení obyvatelé nebo účastníci party. Většinou zdůrazňované negativní stránky jsou vyvažovány texty psanými v duchu tolerance, otevřenosti mládeže a novým hudebním stylům. Záměr je spíše lokální a epizodní, proto nelze mluvit o morální panice.

Situace se definitivně mění s Czechtekem 2000. Tehdy prudce roste mediální pokrytí (řádově stovky článků) a tržiště pokrytí se jednoznačně přesouvá do celostátních médií a na jejich titulní stránky. Technoparty Czechtek se na několik dní stala sledovanou událostí, k níž se vyjadřuje policie, politici, komentátoři i čtenáři v anketách či dopisy. Kládli se důraz na

Rok	Poznámka	Místo	Odhadovaný počet účastníků ^a
1994		Hostomice	300
1995		Hostomice	300–400
1996		Hostomice	1500
1997		Stará Huť u Dobříše	2000–3000
1998		Stará Huť u Dobříše	přes 3000
1999	Pozemek patřící vojenským lesům obsazen s tolerancí úřadů na základě ústní domluvy s policií a vlastním; poprvé pod názvem Czechtek, zároveň používán název „Underground bez hranic“	Hradčany u Ralska, bývalé vojenské letiště	4000
2000	Illegálně obsazený pozemek soukromé zemědělské společnosti	Lipnice	5000
2001	Illegálně obsazený obecní pozemek	Doksy/Ralsko	12 000
2002	Pronajatý pozemek, vstřícná starostka	Andělka	20 000
2003	Pronajatý pozemek soukromého zemědělce	Ledkov u Kopidlina	25 000 až 40 000
2004	Po několika dnech v závěru násilím ukončen policií	Boněnov	20 000
2005	Legální místo, masivní policejní zákrok, který zabránil konání party	Újezd pod Přimdou	5000, zbytek nevpuštěn na místo
2006	Legálně vyjednaný vojenský prostor	vojenský újezd Hradiště – Mašův	25 000 až 50 000

Zdroje: dobové mediální zdroje, shm8 2006, Pražský 2012, wikipedia, <http://eskanioize.com/historie-freesceny-3-dil-czechtek-1994-2006>

obtěžování okolí hlukem, ale také na ohrožení účastníků samotných nevybuchlou municí, která se měla v prostorách jimi ilegálně obsazeného bývalého vojenského letiště nacházet. Jednoznačnost odsouzení dodal fakt, že akce byla nepovolená a odehrávala se na soukromém pozemku.

Právě v roce 2000 se etablojí rámce, které pro popis Czechteku posléze cirkulují v následujících čtyřech letech. Zatímco v druhé půli devadesátých let bylo mediální pokrytí spíše lokální a epizodní, od roku 2000 se spirála zájmu předává z roku na rok.

Na základě neustále se opakujících prvků v mediálních obrazech můžeme hlavní rysy cohenvovského „složeného obrazu“ popsat takto:

• *Obtěžování okolí.* Hlavní charakteristikou technoparty se v mediálním diskurzu dané doby stalo obtěžování obyvatel sousedních vesnic – především hlukem, sekundárně také nepořádkem, zápachem a výkaly, drobnými krádežemi a strachem. Obtěžující je vedle hudby i masovost akce, která se vymyká běžným měřítkům a zároven nepodléhá běžným omezením. Někdy se zdůrazňují též ekologické škody, dopady na místní faunu či flóru apod.

• *Podivnost účastníků.* Celá akce je rámována jako vybočující a podivná – hudbou, účesy a chováním účastníků, rozšířeností drog, ale i celkovým pojetím.

Nelze říct, že by tento obraz byl jen negativní. Celá řada příspěvků se snažila zachytit mladé tanečníky jako specifický styl, prezentovat radost účastníků ze zážitku. Na pozadí celkového obrazu nicméně takto zaznamenaná radost jen ještě více podtrhla dojem podivnosti.

• *Nevypočitatelnost.* Oba prvky výrazně zesilovala a zároveň celému obrazu dodávala dramatické napětí nepředvídatelnost akce, daná technologickou a organizační převahou podivné a nesrozumitelné subkultury. „Dvě čísla

mobilních telefonů a jeden vzkaz na jisté internetové stránce. Kdo by řekl, že to bude stačit na svolání největší taneční party v Česku, o níž se navíc do poslední chvíle nevědělo, kde se vlastně uskuteční“ (Kubita, Tvarůžková 2000). Obrazy divokých technařů fungujících zároveň jako úspěšní spiklenci, svolávající se na poslední chvíli pomocí infolinek nebo vzkazů na internetu, dával mediálním očekáváním dobrodružnost a akčnost.

Akseschopnost, nepředvídatelnost a pohyblivost ve spojení se stále rostoucí masovostí fascinovala a představovala nebezpečí i tam, kde média mluvila o vesměs neagresivní povaze akce a většiny účastníků. Slovy starosty Chodové Plané: „Podle mne je nejdůležitější zjištění, že se něco takového někdy přesouvá, a zasáhnout, pokud možno, co nejrychleji, než naj[e]dou ty obrovské množství lidí... A jakmile se to rozjede naplno, tak už se nedá zastavit ničím“ (Impuls 2004). Nevypočitatelnost místa a času konkrétní akce kontrastuje s výroční pravidelností Czechteku na přelomu července a srpna. Czechtek se v letech 2000–2005 stane jakýmsi očekávaným vychýlením, které je v redakcích předjímano se směsicí zvědavosti a rozechvění. Slovní spojení *už víš, kde bude letos Czechtek?* se stává v subkulturním prostředí často přítomnou a ironizovanou zkratkou pro vystižení vztahu mezi pružnou nomádkou subkulturou a nenechavou zvědavostí vnější společnosti.

• *Zahanbení státu.* Už od druhé poloviny devadesátých let se intenzivně probírá možnost policejního zásahu, v roce 2000 a následně je ale zásah v některých mediálních příspěvcích traktován jako těžko realizovatelný – masová účast by si vyžadovala značné množství policejních sil vůči v zásadě neagresivním tanečníkům, ve spojení s nepřehledným terénem by takový zásah mohl vést k nekontrolovatelné situaci nebo též tragédii. Stát se tak tváří v tvář situaci ocitá v problematické roli bezmocného přihlížejícího, který je znovu a znovu

obelstěn masou nomádů. „Zděšení nad způsobem výkonu základních funkcí státu, k nimž patří také ochrana života, zdraví a majetku občanů, vyjadřují v souvislosti s konáním technoparty v Lipnici starostové osmi obcí mikroregionu Sdružení Růže. Událost v Lipnici přehledně sahaje všechno, co je možné i krátkodobě tolerovat, uvedli ve vydaném prohlášení“ (Pokorný, Zeman 2000). Technaři zahanbují stát primárně v očích bezprostředně zasažených obyvatel, vzhledem k tomu, jak intenzivně je dění medializováno, je nicméně tento pocit ohrožení přenášen velmi intenzivně i na celou společnost a artikulován dalšími mluvčími – politiky, novinovými komentátory apod.

Jednou z klíčových norem, které stát není schopen vynutit, je soukromé vlastnictví. Jakkoli k jeho porušení nedochází na všech Czechtech, stane se právě ono zásadní charakteristikou akce.

Novinové texty se neustále ptaly po policejním zásahu. „Má člověk obranu proti mejdanům, jako byla technoparty?“ (Rýdl 2000), kladly otázku a zaujímaly perspektivu poškozených, kteří se cítí opuštěni státem. Složený obraz technoparty implikoval selhání státu, který se nechal přelstít dynamickou subkulturou, vydírat zranitelnosti a nemilitantnosti mladých lidí, a dokázal pouze přihlížet porušování svých klíčových norem (soukromé vlastnictví) a obtěžování svých občanů hlukem a zápachem.

Spirála medializace a vývoj subkultury

Paralelně s proměnou mediálního obrazu se změnila i podoba výroční akce. Ve zpětně rekonstruovaném příběhu účastníci subkultury zdůrazňují masovost, rozšíření akce mimo původní „jádro“ a potažmo mimo znalost nepsaných pravidel, která spoluutvářela dosavadního ducha scény. V menší míře se ozývají hlasy, že



Policejní zásah na party Cirkus Alien, Komatsu, FDM a AKA, rok 2006 (foto: nnaštt).

masovost proměnila i některé aktéry scény: pro část soundstémů začala party představovat především zdroj zisku, což změnilo vztahy i ducha akcí.

Masovost byla vnímána jako objektivní problém, i z technického hlediska.

20 000 lidí, to už je šílený. To se prostě z pořadatelského hlediska, pořadatelského v uvozovkách, protože formálně pořadatel nikdo není, nedají některý věci moc řešit a ohlídat. A myslím, že to fakt nikomu nesedlo. V tom se asi shodli všichni, že to už je něco, co je úplně šílený. Všichni mají rádi velký party... ale i to má své hranice a party pro 5000 lidí je přesně ten limit, kterej stačí. (Liborz)

Bylo jasné, že ponechávat to tý spontánnosti je dost velké alibismus, protože s takovýmhle množstvím lidí to muselo nutně otravovat okolí. (Shaman)

Masovost znamenala anonymitu a ztrátu vzájemné důvěry.

Představa, že jedu na Czechtek 06 a nechám tam celý víkend auto dokořán, je dokonale absurdní... na Czechteku je ta anonymita tak obrovská, že krom podnikavců, kteří se na tom snaží hlavně vydělat, se na to nabalí spousta lidí, kteří jedou vysloveně krást. (Shaman).

„Podnikavci“ přitom podle některých výpovědí patří i dovnitř do subkultury a proměňují jejího ducha. Stejný vypravěč, po němž byl v dané době ideálem „soundsystém fungující jako neziskovka“, tedy v jeho pojetí netržné a nekomerčně, popisoval svůj střet s jiným, pravivě orientovaným technařem, pro nějž byl soundsystém „parta lidí fungujících jako dobře fungující firma“ (Shaman).

Sekundárně přitom na účastníky subkultury dopadala mediální stigmatizace i v osobním životě.

Byl to rozhodně jeden z aspektů, kteréj posílil tu moji androšovitost... vytáčelo mě to, že mediální obraz těchhle akcí je jiné než ten, co zevnitř prožíváš, a projevovalo se to v tom, že to docela i zhoršilo moje vztahy s rodičema... než se to dostalo do televize, tak to vnímali, že chodím nějak na muziku, a najednou mě prostě začali podezřívat, že jsem fetišák. A otec, který je hodně konzervativně založený... ač to myslel trochu jako provokaci, ale ne úplně, tak schvaloval to, že nás opravdu měli seřezat, protože jsme si to zasloužili, protože jsme tam neměli dělat, to co jsme tam dělali. A máma mi začala vyčítat, že chodím mezi takovýhle lidi, i když mi věřila, že nejsem smažka, tak jí bylo jasné, že hodně lidí kolem mě smažky jsou...“ (Jakub2)

Spor o subkulturu, spor o represí

Roku 2004 došlo poprvé k zákroku proti Czechteku, kdy policie ukončila již v podstatě končící technival. Jednalo se o první, jakkoli ne zcela dostatečný impuls pro formulaci protirepresivního diskurzu. Do debaty vstoupili noví aktéři – ve společném prohlášení vyjádřili představitelé undergroundové kultury sedmdesátých a osmdesátých let 20. století Ivan Martin Jirous a Stanislav Penc sounáležitost s technaři a poněkud excentricky označili policejní zákrok za „otevřený fašismus“ a vyzvali vládu jmenem stoupců alternativní kultury: „Nechte nás na pokoji! Vyserte se na nás. My se do vás taky nesereme.“

Zřejmě i policejní zákrok, který ukončil Czechtek 2004, představoval pro organizátory příštího ročníku impuls k tomu, že si tentokrát pozemek pro konání party legálně pronajali. Policie, která měla patrně instrukci konání party znemožnit, nicméně s argumentem, že by se na daný pozemek party nevešla a také že si technaři nepronajali přístupové cesty, akci zabránila. Obsadila přístupové cesty a účastníky na místo akce nepouštěla, a proti stovkám lidí, kteří se přesto na místo dostali, brutálně zasáhla. Czechtek a zákrok proti němu se následně na několik týdnů po policejním zásahu 31. července 2005 staly hlavním tématem mediální a politické debaty. Mediálních zmínek byly v tomto případě tisíce, zhruba šestkrát víc než v případě předchozího Czechteku.

Na jedné straně stál sociálnědemokratický premiér Jiří Paroubek, který se rozhodl vystupovat v roli tvrdého muže a obránce řádu, dále policie, většina levice a část pravivých komentátorů. Ti podporovali policejní zásah odkazem k různým aspektům výše uvedeného složeného obrazu. Klasickou formu mu dal článek Jiřího Paroubka (napsaný pravděpodobně jeho poradcem Valtrem Komárkem):

S tvrdým jádrem inspirátorů technoparty jsou trpklí zkušenosť v celé Evropě... Jádro tvoří nebezpečně posedlí lidé s anarchistickými sklony, přitom mezinárodně propojení. Provokují masivní, alkoholem a drogami přizpůsobené silácké demonstrace proti pokojné společnosti... Přitom je nutno také počítat s narušováním životního prostředí i elementární hygieny, rizikem šíření AIDS, žloutenky, salmonely atd. až po zamoření lokality odpadky. (Paroubek 2005)

Umírněnější verze obdobného postoje, jak ji reprezentoval např. liberálnělevicový komentátor Jiří Pehe, zdůrazňovaly především primát právního státu nad nespoutaným pojetím svobody, jaké reprezentovalo freetekno a které překračováním práva nutně muselo excesivně omezovat svobodu jiných lidí.

Proti zastáncům freetekna jako alternativní kultury byl zpochybňován tento jeho status a jmenovitě jeho „alternativnost“. V některých případech bylo freetekno jako stupidní individualizovaná konzumeristická zábava obviňováno z parazitování na původním étosu alternativy a kontrakultury. Tuto kritiku nejvýmluvněji formuloval sociolog Jan Keller v článku nazvaném příznačně „Systémový underground“ (Keller 2005). Zdůraznil, že hlavní rysy freetekna nejsou žádnou „alternativou“ vůči dominantním hodnotám, ale pouze jejich přehnanou, extrémní podobou, je „systémovým undergroundem“, nejen proto, že proti kapitalistickému systému neprotěstuje, ale také proto, že svou praxí reprodukuje a groteskně zvětčuje jeho hlavní rysy. Jak individualismus, který skončí nějakou podobou masovosti, tak hédonismus, vnímaný jako únik ze společnosti nebo její subverze, jsou klíčovými prvky neoliberalní společnosti. Absence vztahu k místu je přímo charakteristikou kapitalistické globalizace. Freetekno si v jeho pohledu proto nemůže nárokovat status „alternativy“ většinové společnosti, v Kellerově popisu se jeví být spíš její karikaturou.

Na druhé straně stála velmi nesourodá koalice proti represím. Značnou argumentační sílu jí dalo i to, že organizátoři tentokrát pozemek pro konání akce řádně pronajali, a neporušovali tedy vlastnická práva. Proti záslahu vystupovali bývalí disidenti (včetně Václava Havla, který se nabídl za prostředníka mezi státem a technaři a označil Czechtek za „obohacování občanské společnosti, které by v dnešní době sobectví a cynismu mělo být vítáno,“ Komárek 2005) a účastníci undergroundu, liberálové, praviceová opozice, alternativní proudy včetně radikální levice. Protesty organizovala nově vzniklá iniciativa Policejní stát.cz. Mohly se opřít o čtyři vzájemně propojené opozitní obrazy:

- 1) *démonizace Jiřího Paroubka*, premiéra zodpovědného za policejní zásah. Je zobrazován jako nebezpečný, násilnický, mocichtivý muž starého světa, bez vkusu a schopnosti chápat nové věci. Jeho článek o technařích se stal důkazem, že jeho mentalita představuje relikť minulých časů. Jeho odulá tvář zobrazovaná s nabubřelým výrazem se stala symbolem represe a arogance moci.
- 2) *antikomunismus*, který tvořil morální podloží odmítnutí represí proti subkultuře. Komunismus zde byl chápán nejen jako zcela nepřijatelná politická ideologie diktatury, ale také jako hodnotově konzervativní starý svět represivní, autoritářské a intolernantní starší generace.
- 3) *odpor k násilí*, které se projevilo ze strany policie a které je traktováno jako násilí excesivní a nekontrolovatelné.
- 4) *infantilizace subkultury* – její členové jsou zobrazováni jako „tančící děti“, proti nimž jsou represe naprosto neadekvátní. Označením za děti byli

také účastníci subkultury zpětně znovuzačlenováni do společnosti, z níž je předtím naopak vydělován výše diskutovaný obraz nekontrolovatelnosti.

Tři poslední tropy dobře shrnuje protestsong populárního folkového zpěváka Jaromíra Nohavici *Už zase bijou děti* – dětmi jsou tentokrát míněni technaři, jako jimi byli v revolučním roce 1989 studenti vysokých škol. Jak ukázala už Kolářová (2008) svou symetrickou analýzou *Lidových novin* a *Práva*, proti jedné morální panice zde byla postavena druhá. Schematický obraz se ovšem neýkal jen Paroubka či policie, ale také technaři, kteří byli rekonstruováni tak, aby se jich liberální establishment mohl zastat – jako nevinný, a tedy pokud možno nepříteli akterský subjekt, jako „děti“, které jsou pouze objektem násilí.

Zastání si tak vynutilo infantilizaci a v posledku politickou kastraci: „děti“ nemohou představovat hrozbu, zároveň ale také nemohou mít vlastní aktérství. „Nemohou se reprezentovat samy, musejí být reprezentovány“ (slovy Marxe z *Osmnáctého brumairu Ludvíka Bonaparta*) – v tomto případě mobilizovanými ustaranými rodiči (v doslovném i přeneseném slova smyslu), kteří je přinejmenším převypráví do svého neškodného jazyka. Paradoxně i Havlův výrok o technařích jako „obohacování občanské společnosti“, který se zdá být antiinfantilizační, a nejen adorující, ale také zesvěprávnující, je zároveň zahrnutím technařů do předpřipravené ideologické šablony, a tím zpětně znesvěprávnující. Nedokázali či nechtěli se rámovat sami, museli být rámováni...

Dočasná bránící se zóna?

Technaři byli silně motivováni k účasti bezprostřední zkušennosti s policejním násilím, které mnozí popisují jako pocit „zrazení systémem“ (Džordž): udělali to, co

„systém“ požadoval, legálně si pronajali místo, a stejně čelili brutální reprezi. „Cejtili se být poškozenci, že si to nenechají líbit“ (Shaman). Societální reakce na ně přitom nedopadala jen ze strany policie, ale také běžných obyvatel okolních vesnic: „Paradoxně já jsem slušný, spořádaný občan tohoto státu, platím daně, nemám na krku žádný zločin a jenom proto, že evidentně patřím k nějaký skupině lidí, která se jim [nelíbí]... a kdyby náhodou jsem jela okolo a neměla jsem s tím nic společného, tak mě vyhodí taky a nepustí mě na silnici v okolí deseti kilometrů, protože vypadám, jak vypadám... nás nechtěli pustit do některých vesnic v okolí“ (Filomena). Mluvčí organizátorů se rozhodli udržet nepolitický charakter své subkultury, a zdůrazňovali, že v jejich případě nejde o „politický“, ale o „právní“ problém: brutálním policejním zásahem byli zkráceni na svých právech.

V sporu rozehraném výše popsaným způsobem technařům zbyla brzy role objektu, k němuž se různí aktéři odkazovali a o němž vedli spor, který ale spíše nevystupoval sám za sebe. Pokud sami do tohoto sporu nevstupovali, chytali se většinou dostupných diskurzivních nástrojů, které mohli použít ve svůj prospěch. Vedle zmíněné demonizace Paroubka a reprezi jako něčeho spojeného s komunistickým režimem se někdy podíleli i na své vlastní infantilizaci. Tuto rétoriku někdy doplňovali neo-liberálním pojetím občanství: důrazem na to, že policii „si platí ze svých daní“. Jak už zaznělo výše, radikálnější členové a sympatizanti scény očekávali, že je policejní zámrok zradikalizuje po vzoru britské kampaně proti Criminal Justice and Public Order Act. Ve výsledku se ale sympatizanti scény ve svých prohlášeních spíše dovolávali demokratického občanství na velmi mainstreamových základech. Namísto očekávané radikalizace vedla policejní repreze spíše k volební podpoře pravicových stran.

Slavy jednoho účastníka:

Rozhodně jsem nebyl součástí takový tý fronty, jako Paroubek je čurák vole... satan... Emanuel Goldstein, letítej popírač Czechteku... Vod začátku jsem věřil tomu a věřím tomu dotud, že tejdén před Czechtekem Paroubek vůbec nevěděl, co to je... Byl jsem ve strašně kruté izolovaný menšině... dokonce jsem v tomhle smyslu udělal jeden takovej ad hoc improvizovanéj projev před minitertstvem, to byla jedná z těch demonstrací... Tak jsem si vzal mikrofon a relativně skoprnělejm davům jsem řekl: prosim vás, uvědomte si, že to není jenom o Paroubkovi nebo ČSSD. Uvědomte si, že kdyby byla u moci ODS, tak od ní dostaneme na držku taky... Langer minulej rok říkal, že by se freeteknaři měli postavit mimo zákon jako neonacisti... Tady se serou hovna na Paroubka, Paroubek na tom má svůj podíl, ale nedělejme z toho kampaň proti ČSSD... u toho samozřejmě nebyl tak bouřlivej potlesk jako u ostatních projevů, a ve finále dalšího půlroku sem pak strávil [v internetových debatách] hádáním se s většinou českých technařů, což jsou prostě voliči ODS. A vod tý doby to kór jsou voliči ODS. (Jakub)

Tam, kde se freetekno scéna snažila zapojit do protestů svými vlastními prostředky, tedy sebevyjádřením (přesun části soundsystémů mířících na Czechtek do Prahy, technoparty Paroubek, DIY karneval pojatý jako protest proti represí), bylo to buď z hlediska celkového protestu škodlivé (přesun některých soundsystémů do Prahy přispěl k dalšímu zobrazování subkultury jako obtěžující), nebo irrelevantní (Paroubek ani DIY karneval nezískaly příliš velké mediální pokrytí a nikam veřejnou diskuzi o zásahu neposunuly). Nejčastěji se technaři stali řadovými účastníky protirepresivních demonstrací, rámovaných hesly o mlácených občanech platících daně či rovnou bitých dětech, návratu před listopad 1989 a odporností Paroubka.

292

„Mikrofon je naše bomba“

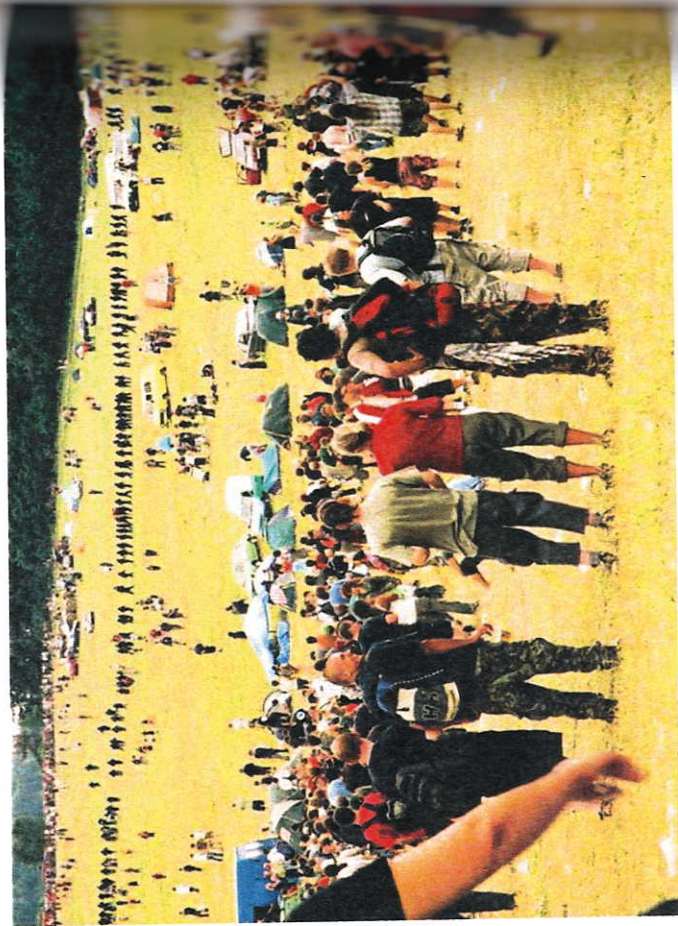
Morální panika: ambivalence důsledků

Pokud přijmeme Beyův koncept dočasně autonomní zóny jako východisko úvah o českém rave, pak problémem nebylo to, že byl rave v obou diskurzích souvisejících s morální panikou dezinterpretován a že zkruslené reprezentace nenahradila nějaká adekvátnější. Problémem byla reprezentace samotná, zejména vzhledem k tomu, že k ní docházelo v tak masivní míře. Právě subkulturní scéna založená na odmítnutí řady podob reprezentace (včetně takových, které jsou typické pro jiné subkultury: fanziny, písňové texty) byla nyní masivně verbálně reprezentována. Říká-li Hakim Bey, že autonomní zóna prohrává v momentě, kdy je spatřena, může to znít jako romantická nadsázka. Pro příběh Czechteku to ale působí spíše jako adekvátní popis: reprezentace proměňují subkulturní událost, důsledky masivní reprezentace ji ničí dokonce i v případě zdanlivého vítězství.

Právě to se projevilo v případě Czechteku 2006, konaném ve vojenském prostoru po domluvě s ministrem obrany. Běžně se o něm hovořilo s jistým odstupem jako o „dohodnutém“ Czechteku, což odkazovalo k realitě i problému s ní. Jestliže na jedné straně po masivní medializaci, politické debatě a policejní připravenosti nešlo patrně uspořádat další Czechtek bez nějaké domluvy se státem (už jen kvůli očekávané velikosti takové akce), ztratil v důsledku toho Czechtek část svého romantického kouzla. Zároveň se stal volně dostupným pro dopředu informované zájemce, kteří přišli na předem vyjednané místo motivováni mediálním obrazem ještě v masivnější míře než v předchozích letech. Slovy jednoho kritického účastníka subkultury: „přijela spousta stánkařů, i spousta lidí z tý scény se na to připravila s čistě podnikatelským záměrem a byla to taková akorát obří matejská pouť“ (Shaman).

Příběh Czechteku

293



Začátek policejního zásahu (těsně před použitím policejních dělů), Czechtek 2005, Mlýnec u Tachova (foto: mnastl).

I u svých organizátorů vyvolával Czechtek 2006 ambivalentní pocity:

Já jsem tam jela asi i pro to, abych dokázala, prostě proto, takovej ten triumf: „Dobře, tak teď jste uznali, že máme nárok.“ Ale abych se na něj nějak těšila, to už zase ne. Byla jsem i znechucená, věděla jsem, že už to nebude to, co to bylo. Člověk tam jel, protože chtěl vidět ty známý... To už by pak bylo jak matejská pouť a lidi by se tam jezdili dívat jako na atrakci... Protože to znaj z novin. (Filomena)

Jestliže liberální část společnosti mohla vnímat rozuzlení z roku 2006 jako triumf tolerance nad represivním přístupem části společnosti na jedné straně a nad chaotickým elementem rave subkultury na straně druhé, průběh akce patrně znechutil i kompromisu nakloněné soundsystémy. V následujícím roce proto české soundsystémy ve společném prohlášení deklarovaly, že „*letos a s největší pravděpodobností už ani nikdy v budoucnu se žádná akce v rozsahu a pod názvem CZECHTEK neuskuteční. A to z těchto důvodů: – Postupná likvidace původních myšlenek freetekna – Parazitismus subjektů nesouvisejících se scénou včetně valné většiny samotných účastníků. – Neschopnost a neochota respektovat elementární principy chování ve svobodném prostoru.*“

Už důraz na název Czechtek byl implicitním zúčtováním s morální panikou a jejími důsledky – přitažením pozornosti a zmasověním akce. Ta se sice ubránila represím, ale ztratila (patrně ještě před rokem 2005) v očích mnoha svých účastníků řadu prvků ze svého původního kouzla, a to vlivem vnějších vlivů i jejich vlivu na způsoby jednání uvnitř scény: „Spousta lidí plaká a chtějí by zpátky Czechtek, někteří čistě jenom z toho důvodu, že... chtějí všechny ty systémy pohromadě, z toho... zdravýho, pro mě zdravýho důvodu. Ale potom brečela i spousta těch, který se naučili na tom vyvářet prachy, a kvůli těm mi to líto v žádným případě není“ (Shaman). Vzdání se úspěšného jména tak působí jako svého druhu očistný řez. Výroční techniky se konaly dál, ale setřesením jména ztratily krom „úspěchu“ i mnoho z deformující mediální pozornosti a společenských očekávání.

Vývoj morální paniky a její obrat v souvislosti se státní represí (viz níže) vedl ovšem i k dalším změnám ve vztahu subkultury a společnosti. Stala se srozumitelnější a podle některých účastníků subkultury internalizace antirepresivního diskursu měla vliv i na větší přijetí technařů velkou částí většinové společnosti.

Ono to pak mělo i dlouhodobější efekt, kterej byl pozitivní... Když se to etablovalo trochu... že se to etablovalo natolik, že to nejsou jenom ty smažky, ale že to jsou i ty naše děti, který se tam chodily zatancovat, ty vole atd. Tak to zase bylo příjemný v tom, že to mělo zpětnej dopad na to klima ve společnosti. Když to začalo být prezentovaný jako sice strašlivá zábava, ale zábava, že to není nic jinýho než zábava, takže takový ty vnější atributy, co má člověk na sobě, jako kapsáče, číro na hlavě a takhlenc, tak... už se nestávalo tak často, že by tě třeba policajti sbalili jenom za to, co máš na hlavě. Prostě jakoby, zase tě lidi začali brát spíš jako exota než jako extrémistu..." (Jakub2)

Závěr

Tato kapitola si vytkla za cíl dialog se dvěma klíčovými koncepty studií subkultur: subkulturní kapitál a morální panika. Její sázka spočívala v možnosti poodstoupit od muggletonovského výzkumu subkultur „zevnitř“ k pohledu, který bude kombinovat pohled zvnějšku (skrže velká mainstreamová média a aktéry, kteří promlouvají primárně jejich prostřednictvím) s percepcí účastníků subkultury. Namísto vstupu do „subkultury“ či „scény“ jako odděleného „terénu“, který by šlo popsat jako specifický sociální subsystém, byla tato představená subkultura zachycená skrze interakci. V jistém smyslu se jednalo o polemický návrat k některým přístupům charakteristickým pro birminghamskou školu výzkumu subkultur, o návrat poučený Hérakleitovým výrokem, že sice můžeme dvakrát vstoupit do stejné řeky, ale voda v ní už bude jiná – a pokud se chceme vrátit k některým přístupům charakteristickým pro studia subkultur před postsubkulturním obratem, nemůžeme pominout vážnou kritiku, kterou jim autoři spojení

s tímto obratem adresovali. Cílem tedy nebylo vrátit se před postsubkulturní obrat, ale korigovat ho a vykázat vhlédům, které s ním byly spojené, adekvátní místo.

Pokud jde o subkulturní kapitál, pohled, jaký nabízí tato studie, umožňuje pouze nepřímou polemiku. Nabízí pohled na scénu, která bojuje o přežití sebe a svých hodnot jako kolektivní aktér, a i když získá prostor pro realizaci těch hodnot, které exponuje subkulturní kapitál, pokládá to za popření svých vlastních vnitřních hodnot. To logicky implikuje, že jednou z klíčových hodnot je sama subkulturní pospolitost (a další předstává jistá míra dobrodružství).

Z toho lze přece jen jistý závěr o možnostech subkulturního kapitálu učinit: Pokud subkultura něco svým účastníkům přináší, pak je to krom specifických estetikých a hedonistických prožitků zejména zakoušená realita komunity. V této komunitě jistě probíhají střety jednotlivců či skupin o sociální moc, respekt a uznání, které lze popisovat prostřednictvím interakce různých podob kapitálu. Samotný pojem kapitálu je nicméně ukotven v představě o jedinci, který jej akumuluje, což je perspektiva, která není ani jediná možná, ani nejproduktivnější. Je-li atraktivita subkulturního pole daná právě tím, že pro své účastníky navozuje vztahy založené na jisté míře vzájemnosti, mineme se s jeho logikou, pokud jej budeme popisovat především prizmatem jednotlivců, kteří v tomto poli akumulují (subkulturní či jiný) kapitál.

Koncept subkulturního kapitálu byl zaveden jako protipól schematizujícím romantizacím. Schematizací a vlastně i romantizací svého druhu je ale i přesun pozornosti k jedinci, který se učí, co je „in“ a „cool“, přetváří své tělo nebo hromadí předměty. Je příznačné, že Thornton redukuje dimenze kapitálu na objektifikovaný a inkorporovaný, a neumožňuje tak vidět klíčovou, kolektivní dimenzi subkulturního kapitálu. To je ovšem odstranitelný problém. Větší obtíž představuje fakt, že se její koncept kapitálu soustředí na jedince, a ne na to,

co pro něj činí subkulturu atraktivní. Jinými slovy, je heroickým pokusem dostat *homo oeconomicus* do hry, která je pro své účastníky zajímavá právě značnou mírou jeho popření. Pro analýzu subkultur je tak subkulturní kapitál nesporně užitečným nástrojem. Stane-li se ale nástrojem hlavním, může to snadno způsobit fatální míjení s předmětem výzkumu.

Pokud jde o morální paniku, na příběhu Czechtetu vidíme dvě věci. Především to, že konzervativní společenské postoje nelze podceňovat ani v „postmoderních liberálních společnostech“ (ať už toto označení znamená cokoli) – i zde mohou významně přispět k definici situace a prosadit represivní jednání. Jednota nemusí být permanentním a deklarovaným stavem společnosti, ale i tak se může stát momentem v prosazení přesvědčivé definice situace, vůči němuž se musejí vymezovat a podměnečně jej přijmout i jeho odpůrci. Největší sílu ovšem tyto postoje získávají tehdy, kde se mohou ztožnit s hodnotami neoliberalního prudencialismu – zejména s ochranou soukromého vlastnictví.

Dále pak vidíme, že objekty morální paniky „se mohou bránit a také se brání“. Má to ale svou vysokou cenu.

Především tento příklad ukazoval, že morální panice lze účinně čelit zase morální panikou, drammatizací a „předáním peška“ démonizací aktérům vlastní deminuzace a represe. Morální panika z Czechtetu byla poražena zase jen morální panikou z Paroubka a „návratu starých pořádků“. Je samozřejmě otázka, zda se jedná o jedinou možnost, lze si jistě představit jiné kontrastrategie, některé popsal na příkladu protestů proti represivním rave subkulturám v Kanadě Hier (2002). V jeho případě se jednalo o typy argumentace, která se snažila atakovat morální paniku klidnou debatou, i zde se ale tato argumentace musela logicky vztahovat k otázkám nastoleným převládajícím diskurzem.

Morální panika i Hierem popsané účinné argumentační strategie mohou být účinnou sebeobranou, ale

zároveň podstatným limitem v možnosti sebevyjádření. Její aktéři se musejí chytat dostupných argumentů, které fungují ve společnosti jako celku. Od vlastního sebevyjádření se posouvají k politické argumentaci a v té míře ztrácejí vlastní autonomii. Svě cíle musejí „obléct“ do dostupných a obecně srozumitelných argumentačních „šatů“, přinejmenším pokud nemají ve společnosti status (jaký měli Jirous a Penc), který je činí dopředu srozumitelnými a umožňuje jim formulovat nekonvenční výpovědi. Je ovšem třeba dodat, že tyto limity nejsou absolutní a v daném kontextu technařská scéna příliš neexperimentovala s vlastním politickým sebevyjádřením, její vlastní antirepresivní protestní akce byly vůči velké části veřejné debaty spíše mimoběžné.

I v řadě jiných zemí si subkultura, která se bránila morální panice, mohla najít důležité spojení v té části elity, která se hlásila k liberálním hodnotám. V českém kontextu nicméně můžeme sledovat některé postkomunistické a některé místní odlišnosti. Tou první odlišností je značný překryv hodnotového štěpení liberální vs. konzervativní se štěpením pravice vs. levice. Paroubek se stal až symbolicky výstižným vyjádřením tohoto překryvu jako představitel silné levicové strany, rezidui normalizačního slovníku a zároveň ikonický představitel pořádku (pro jedny) a represe (pro druhé). To celé téma silně politizovalo a na stranu kritiků represe postavilo i některé politické síly a mediální hlasy, které v minulosti kritizovaly stát naopak za to, že nezasáhl. Tou druhou odlišností je přítomnost represe vůči mladým lidem a alternativní kultuře v klíčových narativních nedávných národních dějin (vznik Charty 77 z projevů solidarity s perzekuovanými undergroundovými hudebníky či sametová revoluce 1989 vycházející ze společenské reakce na brutální policejní zákrok vůči studentské demonstraci). Evokovaná a pocitovaná kontinuita represe (podtržená Paroubkovým jazykem) dala obhájcům Czechtetu do rukou silné rétorické zbraně a přiměla

k vystoupení na jejich podporu řadu osobností veřejného života, v čele s exprezidentem Václavem Havlem.

Morální panika, a ještě víc reakce na ni mění povahu a možnosti subkulturní scény. Vystaví je nejen cizímu pohledu, ale vtáhne ji i do interakce s vlastními reprezentacemi i s místy moci ve společnosti. Může leccos získat – úlevu od represí a společenské xenofobie, nebo dokonce vyjednávání o legalizaci technoparty. Cena je ovšem vysoká. Party přestane být autonomní zónou, a stane se nejen objektem spektáklů, ale také vyjednatelným požadavkem. Tím ztratí své dobrodružné kouzlo, autonomní rozměr své svobody, což se materiálně projeví na tom, že se z Czechteku stane dopředu známé místo komukoli přístupné masové zábavy. Právě v tom momentě se stane nezbytným mobilizovat subkulturní hranice a hierarchie.

To, že se takto pojatý Czechtek stal pro subkulturní scénu problematickým, vypovídá o pojetí svobody, k němuž se tato scéna hlásila. Jiří Paroubek měl v jednom bodě pravdu: Tato svoboda je spíše anarchistická (nebo ještě spíše autonomistická) než liberální, je svobodou pojatou jako dobrodružství, hledání a volný prostor. Nedává smysl, pokud se pojme jako „právo“ (proto dává jen ironický smysl heslo „fight for your right to party“), a pokud je do jazyka práv přeložena, ztratí se z ní nejpodstatnější moment: vyjednané dobrodružství v nikoli „dočasné autonomní“, ale dopředu povolené „zóně“ už není dobrodružství.

Gender a subkultura: prosazování žen v punku a hip hopu

Marta Kolářová, Anna Oravcová¹

*Hip hop je prostě kluci a je zvyk, že ženská má držet hubu. Hodně holek by to chtělo dělat, ale nemají odvahy [...] Ono se říká, že rap má mít koule, ale když slyším u holek něco pánského, tak mě to úplně zarazí, je to nepříroze-
hiphoperka Adéla*

Uvedená citace jedné z dotazovaných českých hiphoperek poukazuje na převládající postoj českého hip hopu, ale i české společnosti obecně vůči ženám, které se nějakým způsobem prosazují v oblasti dominované muži. Říká se, že hip hop vytvořili muži a nadále ho i řídí a ve svém pánském klubu rozhodují o směru jeho vývoje. Rap je platforma pro vyjádření názorů, a to přímočaře a nebojácně. Rappeři mají často autoritu mluvčího celé dané komunity a rozhodně se ničeho nebojí – mají přece koule. A přestože by nějaké dívky či ženy chtěly rapovat, často na to „nemají odvahy“, očekává se od nich, že budou naplňovat představy tradiční femininity, které souvisí spíše s pečovatelskou rolí či s pozicí (němého) sexuálního objektu a často nemají ani úspěšné vzory, které by mohly následovat.² Vyjmečně se však najde

- 1 Tento text vznikl za podpory GA UK (Anna Oravcová, projekt číslo 630012).
- 2 Jako příklad diskurzivní praxe v českém rapu lze uvést stat „Proč nemá český rap ani v roce 2014 stále důstojného zástupce nežného pohlaví“ (Austy 2014) publikovanou na jednom z nejčtenějších hiphopových portálů, bbarak.cz.