

Zprávy z první linie Proměny hardcore-punkových fanzinů v postdigitální době

Miloš Hroch

DOI: 10.21104/CL.2019.1.02

News from the Front Lines: The Transformation of Hardcore-Punk Fanzines in Post-Digital Era

Abstract

The aim of this study is to critically analyze the role of printed fanzines in the post-digital era. Fanzines are non-commercial magazines which are mainly produced by subculture members. They used to bring fresh information to readers, but their role has changed. The main research question of this study is why Czech authors who are members of hardcore-punk subculture (who are currently the most active producers) still produce printed magazines when fresh information can be easily found on the internet. Fanzines in contrast with mainstream media are participatory media which turn consumers into producers – subculture has a non-hierarchical structure therefore it offers a bigger space for participation. I chose the method of qualitative in-depth interviews with 8 informers to learn more about subcultural mechanisms; a part of the informers were active in the pre-digital era and the second part of the informers were active in the post-digital era. This range of informers helped me to depict the change which came along with digital media.

Key words

fanzines, post-digital era, alternative media, nostalgia, participatory culture, subcultures

Acknowledgment

Studie vychází z diplomové práce Samizdat v informační době: Jak ovlivnil Web 2.0 kulturu fanzinů (Hroch 2016).

Contact

Mgr. Miloš Hroch, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Fakulta sociálních věd UK, Smetanovo nábřeží 6, 110 01 Praha 1, Czech Republic; e-mail: milos.hroch@fsv.cuni.cz

Jak citovat / How to cite

Hroch, Miloš. (2019). Zprávy z první linie. Proměny hardcore-punkových fanzinů v postdigitální době. *Český lid* 106, 29–47. doi:<http://dx.doi.org/10.21104/CL.2019.1.02>

Už léta se pod tlakem digitálních technologií, které dominují mediální sféře, vedou diskuse o zániku nebo přinejmenším výrazné transformaci tištěných médií. Podle portfolií oficiálních distribucí tištěná média stále přežívají, ale tisku se daří i tzv. mimo radar řadových konzumentů. Pod povrchem dominantního paradigmatu, ve kterém se pohybují masová média, se v rámci paradigmatu alternativního rozprostírá rozsáhlá síť nezávislých tištěných časopisů, známých jako fanziny neboli fanouškovské magazíny. Ty se podle nejjednodušší definice dají charakterizovat jako „nekomerční, neprofesionální, nízkonákladové časopisy, který produkuje, publikují a distribuují sami tvůrci“ (Duncombe 2008: 10). Fanzinová tvůrčí (nejčastěji fanoušci sci-fi nebo insideři hudebních subkultur, kteří mají přesahy do politického aktivismu a na které je tato práce zaměřena), chtěli a chtějí do komunikačního procesu vstoupit – nevnímají kulturu distribuovanou oficiálními kanály jako konečný produkt,¹ iniciují významovou hru, v pojetí Stuarta Halla (Hall 2006) dekodují sdělení mainstreamových médií a neváhají vytvořit si kulturu vlastní. Je to mediální svět charakterizovaný ne tržní směnou, soupeřivostí a pasivitou, ale spoluúčastí, nehierarchickou strukturou, solidaritou a demokratizací komunikace. Tištěné fanziny vycházejí i v době, kdy se dá všechno najít na internetu, jejich role se ale proměnila. „Self-publishing je v Evropě a severní Americe významným fenoménem, zdá se být jednou z možných strategií k vydobytí si umělecké autonomie.“ (Cella et al. 2017: 342)

Zatímco se domácí práce na téma alternativních médií s důrazem na fanziny zabývaly historií v návaznosti na samizdat (Nenadál 2002), organizačními rutinami (Kolářová 2007), bibliografií tuzemské samizdatové tvorby od druhé poloviny 70. let po rok 2007 (Blažek 2009) nebo přerodem tištěných fanzinů o metalu do podoby webzinů (Ryšávka 2010), tato studie se snaží vyzkoumat, jakou funkci vlastně plní fanzin dnes, kdy nemůže konkurovat rychlosti informací rotujících po internetu. V práci pokládám výzkumnou otázku, proč mají autoři z řad tuzemských fanoušků hardcore-punku, který dnes patří mezi neaktivnější fanzinové scény, stále potřebu tisknout papírové časopisy i v současnosti, kdy se dá během pár kliknutí najít všechno na internetu? Americká teoretička Amy Spencerová (Spencer 2008: 13) píše, že díky internetu počty vydaných fanzinů výrazně narostly: „Internet umožnil, aby se DIY kultura stala více přístupná a méně elitářská, ale zároveň neznehodnotil věčnou naléhavost podomácku dělaných fanzinů nebo demonahrávek o čtyřech skladbách.“ Fanzinová produkce ale nezůstala beze změny. Hardcore-punkové fanziny, na které je tato práce

1 Mediální teoretik Henry Jenkins (2012) o jejich praktikách píše jako o „textovém pytláčení“ (z orig. „textual poaching“).

zaměřena, jsou stále symbolem kolektivní identity a v postdigitální době, kdy se pod tlakem digitálního přetížení vracíme z různých pozic k materialitě médií (Ludovico 2012; Bishop – Gansing – Parikka – Wilk 2017), zdá se, pořád plní roli nositele subkulturního kapitálu – neopomenutelnou hodnotou zůstává kontrahegemonická pozice, odpor vůči mainstreamové komerční kultuře a jejím mechanismům. Pokud masmédiá komunikují v online prostředí a na sociálních sítích, hardcore-punk se drží tisku, což je součástí obranného mechanismu a snah střežit své území – a svůj podíl na tom má jistě i setrvačnost komunity.

Vzhledem k povaze výzkumné otázky se jako nejvhodnější přístup ukázala kvalitativní analýza dat. Zodpovězení výzkumné otázky vyžaduje induktivní postup, který mi umožnil hloubkově prozkoumat danou problematiku a načrtnout škálu možných motivací. S ohledem na to jsem zvolil metodu sběru dat formou hloubkových rozhovorů – cennější se jevíly motivace samotných autorů a autorek než obsah fanzinů, proto se na něj tato studie nezaměřuje. Z důvodu náročnosti tohoto postupu je množství respondentů z řad hardcore-punkové komunity omezeno na 8 informátorů, kteří byli zčásti aktivní v predigitální a zčásti v postdigitální době – výběr mi umožnil proniknout hlouběji do mechanismů a subkulturních praktik a zároveň nastínit možný posun s rozvojem digitálních médií. Pro interpretaci dat jsem zvolil kvalitativní výzkumný přístup, konkrétně metodu zakotvené teorie. Ta představuje způsob přemýšlení o datech, způsob konceptualizace, který vede k tvorbě teorie na základě dat obsažených v rozhovorech (Hytych – Říháček 2013).

Hardcore-punková subkultura je charakterizována silnou nedůvěrou k mainstreamové kultuře, před kterou se chtějí autoři fanzinů bránit. Fanziny se šíří většinou z ruky do ruky, nejčastěji na koncertech, ale jako distribuční nástroj používají autoři také internet. Subkultura se dále vyznačuje důrazným antikomerčním postojem, výrazným rysem jsou také radikální politické názory a levicové myšlení – aktéři byli výraznými hlasy během antiglobalizačních protestů, zasazovali se o práva zvířat, angažovali se v environmentálních hnutích, feministických otázkách a pořádali antirasistické protesty. Všechno tohle se promítá i do zvukově radikální, rychlé, živelné a tvrdé hudby, která pro insidery scény byla a je projevem světonázoru. Fanziny jsou v rukou hardcore-punkových insiderů subkulturním médiem.

Subkultura má ve zkratce označovat sociální skupinu s jasně danými pravidly a rutinami, její členové sdílejí společné znaky. Sdílenými znaky většinou jsou styl oblékání, slang nebo muzika – členové subkultur jsou tedy také fanoušci, kteří jsou ale v klasickém pojetí subkulturních studií podle Dicka Hebidge (2012) politicky aktivní (například fanoušek sci-fi nebere nutně své hobby jako antisystémové gesto). Těmito cestami členo-

vé subkultur demonstrují společnou revoltu proti dominantní ideologii, samozřejmě také za pomoci neoficiálního tisku neboli fanzinů. Dnes už se takové skupiny vyznačují vysokou mírou migrace mezi styly a připomínají tak spíš amalgám různých subkulturních identit – v postdigitální době se také může částečně vytrácet moment rezistence, protože ani mainstreamová kultura není jasně unifikovaná (Jenkins – Ito – Boyd 2016). Podle kulturního teoretika Andyho Bennetta se subkultura stala jakýmsi „catch-all“ termínem, pod který se může schovat cokoliv (Bennett 2011). S důslednou revizí subkulturních teorií přišel už v 90. letech teoretik Manchesterského institutu populární kultury Steve Redhead (1998; Bennet 2011). Ten z postmoderní perspektivy nahlížel na subkultury jako hybridy. Chtěl vytvořit aparát pro porozumění současné kulturní dynamice, kdy se potkávají styly z nejrůznějších částí světa v globální vesnici. Komunitní cítění se podle něj omezuje pouze na společné zážitky – to se týká například vlny raveové hudby v Británii, kde se pospolitost projevuje taneční hudbou a drogovými dobrodružstvími. Postsubkulturalisté pak navrhují termín subkultura nahradit termíny neokmen (spojený se společnými zážitky; z orig. „neo-tribe“), životní styl (konzumní strategie spojené s kolektivním cítěním) nebo scéna (například souznění posluchačů hardcore-punku, spojené s konkrétními koncerty jako u neokmenů). Prvkem, který v tomto smyslu (jak vyplývá z výše představeného) přetrvává, je participace na konstrukci kolektivní identity – a na té se výrazně podílejí fanziny.

Fanziny představují distribuční síť vědomostí, ale i významovou síť, kde dochází k redistribuci subkulturního kapitálu² a tím pádem i kultivaci kolektivní identity. Subkulturní kapitál potvrzuje status v rámci dané scény – pokud znáte rituály scény, komunikační kanály, víte, co se píše ve fanzinech, které kapely se mají poslouchat a které naopak zavrhnout,³ dveře jsou otevřené. „Subkulturní kapitál může být objektifikovaný nebo ztělesněný.“ (Thornton 1996: 11) Podobně jako v Bourdieuho pojetí kulturního kapitálu to mohou být obrazy nebo knihy, v rámci hardcore-punku může mít subkulturní kapitál podobu sbírky vinylů, kazet, nášivek nebo fanzinové knihovny – v případě „ztělesnění“ nebo „prožití“ jde o to používat správný slang nebo mít reputaci. Slang se může tvořit na stránkách fanzinů, stejně tak se tu může měřit reputace individuální osobnosti (nebo kapely) vzhledem k četnosti zmínek v článcích a v neposlední řadě díky fanzinům vzniká pocit sounáležitosti.

2 Teoretička Sarah Thorntonová vystavěla na schématu kapitálů Pierra Bourdieho svoji teorii subkulturního kapitálu (z orig. „subcultural capital“).

3 Svou roli tu hraje mýtus mainstreamové kultury, proti které se musí bojovat, politika a postoje, ale také hodnota autenticity.

Fanziny jako média se řadí k modelu demokraticko-participačnímu, který mediální teoretik Denis McQuail přidal ke čtyřem normativním teoriím tisku. Na rozdíl od tržního modelu vyzývá demokraticko-participační model⁴ všechny konzumenty mediálních sdělení k participaci, vytrhává je ze zažité pasivity (dané jednosměrností masové komunikace) a povzbuzuje je k aktivní tvorbě významů – jde tedy o opak jednosměrné komunikace vlastní masovým médii starého stříhu. „Model odmítá univerzální racionalitu a ideály byrokraticko-profesní zručnosti a účinnosti. Zdůrazňuje práva subkultur na jejich partikulární hodnoty a podporuje porozumění mezi lidmi a skutečný smysl pro soudržnost.“ (McQuail 2002: 198) Na základě horizontální hierarchie a rutin fanouškovských komunit rozvedl Jenkins svůj koncept „participativní kultury“. „Fanouškovské komunity svoje členství definovaly již tradičně spíše skrze duševní spřízněnost než lokálně. Fandomy byly virtuálními komunitami ještě před příchodem počítačové komunikace.“ (Jenkins 2006: 137) Jenkinsovo dílo zabývající se výzkumem praktik fanoušků bylo největší inspirací pro tuto práci – americký teoretik v duchu tradice kulturních studií a jejich pokračovatelů, jako byl John Fiske, obrátil pozornost k publikům jako aktivním účastníkům komunikačního procesu. Obhájil tak výzkum fanoušků před akademickou obcí jako relevantní předmět zkoumání. Jenkins vztáhl teoretický rámec fanouškovství k online prostředí, které je centrálním komunikačním uzlem současnosti. Čím více je hierarchická, tím méně je participativní (Jenkins – Ito – Boyd 2016). Participativní kultura v podání teoretika Nica Carpentiera (2011) je prostředím, kde jsou všichni aktéři zahrnuti do rozhodovacího procesu a operují z rovnoprávné pozice, co se týče statusu a moci – takové nastavení je velmi důležité pro hardcore-punkovou scénu. „Participace v současnosti implikuje dojem nějaké příslušnosti, kolektivní identity, členství.“ (Jenkins – Ito – Boyd 2016: 13)

Z výše popsaného teoretického rámce vykryštalizovaly výzkumné otázky rozšiřující výzkumnou otázku hlavní. Změnila se povaha participace insiderů a role hardcore-punkových fanzinů pod tlakem digitálních médií? Mají fanziny stále stejnou hodnotu jako nositelé subkulturního kapitálu? Jak spolu koexistuje „digitální“ a „analogové“, například doplňují se digitální a analogové nástroje při tvorbě fanzinů? Není lpění hardcore-punkové komunity na tištěných fanzinech pouhou fetišizací materiálního objektu, kde vítězí forma nad obsahem? Není současná fanzinová produkce pouze zatvrzelým sentimentem a bezvýhodným konzervatismem? Jaký podíl na setrvávání na papírové podobě má setrvačnost komunity?

4 Sám McQuail později normativní teorie označil za příliš obecné. Pro účely této práce je však jeho vymezení demokraticko-participačního principu vyhovující.

Fanzinová epidemie – stručná historie média

Vydávání fanzinů popisovali mnozí autoři jako nemoc. „Poznáš to, když vstaneš v šest ráno, abys napsal ještě pár řádků před prací, a skončí to telefonátem, že se ti udělalo špatně, protože nemůžeš přestat,“ píše se o příznacích v příručce *How to Publish a Fanzine* (Gunderloy 1988). Fanzinová „horečka“ propukla ve 30. letech v Americe v kroužku nadšených fanoušků sci-fi, odkud se šířila do celého světa. V 70. letech se fanziny staly hlavním komunikačním prostředkem punkové subkultury. Jeden z nejznámějších fanzinů se jmenoval *Sniffin' Glue*, který psal bývalý bankovní úředník Mark Perry ve svém londýnském bytě a poprvé tu dal vědět o punkových Sex Pistols. „Nelíbí se vám *Sniffin' Glue*? Začněte svůj vlastní,“ vybízel Perry na stránkách. Všechn čas věnoval svému časopisu, kde psal o kapelách jako Sex Pistols dříve, než se o nich dozvěděl zavedený hudební časopis *NME* s nákladem 300 tisíc kusů.

Tvůrci fanzinů si při grafické úpravě často vystačili jen s nůžkami a lepidlem a od toho vzniklo označení „cut and paste“ – vystříhni-nalep. Právě v 70. letech se zrodil chaotický a kolážovitý vizuální jazyk fanzinů. Byl stejně chaotický a radikální jako samotná punková hudba. Pokud chtěl punk zprostředkovat zmatek, musel nejdříve zvolit vhodný jazyk. Subkultury podle teoretika Dicka Hebdige představují „hluk“ (v kontrastu s „libozvučnými tóny“ mainstreamové komunikace). „Neměli bychom proto podceňovat označující sílu subkultur jen jako metaforu potenciální anarchie ‚kdesi jinde‘, ale brát ji jako konkrétní mechanismus sémantického nepořádku, jako jistou dočasnou překážku v systému reprezentace.“ (Hebdige 2012: 139)⁵

V 70. letech se počet vydávaných fanzinů zvýšil a okruh témat rozšířil. Tiskli je fanoušci okrajových nebo ve své době neobjevených hudebních a literárních žánrů, deskových her, vycházely fanziny o mateřství, feministické, queer časopisy a za pomoci těch anarchistických se svolávaly demonstrace. Tato doba je charakterizována jako „Great Zine Explosion“ (Duncombe 2008). Souvisela s rozrostlou americkou hardcorovou scénou a obecnou potřebou hledat alternativy. Nadmíru stimulující byla thatcherovská a reaganovská éra – nejenom tvůrci hardcore-punkových zinů, z větší části ovlivnění levicovými myšlenkovými směry, našli svého nepřítel. Politika obou zmíněných výrazně oslabil sociální jistoty a v konečném důsledku stvořila neoliberalismus s důrazem na individuální úspěch a štěstí. V 90. letech stoupl zájem mainstreamových médií o fanziny, v jejich druhé polovině ale začaly počty fanzinů upadat – důvodem byl právě mediální nátlak,

5 Kniha byla napsaná v 70. letech, značně zestárla a dynamika i estetika na scénách subkultur je různorodější. Nicméně pro popis tohoto období je Hebdigeova definice postačující.

únava, nové technologie nebo posunutí hodnotových žebříčků tvůrců, někteří využili nabytých dovedností a odešli do profesionálních redakcí nebo grafických studií. Dokonce se psalo o tom, že fanziny zemřely – to neplatilo pro české prostředí, kde byl vývoj kvůli komunistickému režimu opožděný.

Fanzinová „horečka“ měla v českém kontextu jiné přenašeče viru. Její výskyt se v začátcích nespojuje jen s nadšenectvím jako ve 30. letech v Americe, vychází také z neshody, strachu a nedostatku daného kulturně-historickými podmínkami v bývalém komunistickém Československu. V českém prostředí jsme měli sovětský výraz pro self-publishing – samizdat.⁶ Samizdat nemusel mít politický obsah, ale měl politický rozměr. Zrodil se už v 50. letech sešňorovaných strachem a stal se nástrojem intelektuálů, disidentů kritizujících režim, ale i undergroundových umělců. Tedy hudebního a uměleckého společenství, které Ivan Martin Jirous, hlavní teoretik českého undergroundu, v 70. letech definoval ve Zprávě o třetím českém hudebním obrození. Popsal ho jako hnutí, které vytváří stranou zavedené společnosti vlastní svébytný svět s jiným vnitřním nábojem, jinou estetikou a v důsledku toho i jinou etikou (Jirous in Machovec et al. 2012). Autory podzemního tisku (ty předrevoluční i porevoluční reprezentované hardcore-punkem) spojoval a spojuje stejný zápal, i když předrevoluční disidenti byli těsněji spjatí s politickou opozicí a čelili výsledkům StB i hrozbě vězení.

Lidé žijící v informačním vakuu, v kulturní i skutečné izolaci, nemohli nic bez státního dohledu – toužili po západních kulturních statích takovým způsobem, že si svépomocí vytvořili vlastní verzi Západu v mezích vytyčených režimem a dostupnými prostředky. Rusko-americký antropolog Alexej Jurčák (2018) symbolické překonávání hranic popisuje v knize *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace termínem „imaginární Západ“* (z orig. „Imaginary West“). Snaha vytvořit si podobné „fanzines jako na Západě“ motivovala i autory prvního českého sci-fi časopisu *Villoidus* na začátku 80. let (Hroch 2017). Jurčákov termín je užitečný pro vysvětlení motivací tehdejších českých hudebních subkultur, ať šlo o punk nebo art-rock.⁷ Svůj „imaginární Západ“ žili i čeští punkeři a součástí subkulturní výbavy byly i fanziny.

Předchůdcem domácích hudebních fanzinů byl časopis *Vokno*, první číslo vyšlo v roce 1978 – tvorba časopisu byla monitorována státními orgány. Spřízněnou publikací pak bylo od roku 1984 *Mašurkovské podzemné*.

6 Označení vzniklo v Sovětském svazu jako výraz pro neoficiálně vydávanou literaturu a narážku na státní nakladatelství Gosizdat.

7 Proces a strategie, jak se do Československa složité pašovala zahraniční hudba, ukazuje publikace *Kultura svépomoci: Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu* (Daniel 2016).

Velkou inspirací byly také zahraniční, především polské fanziny nebo britské hudební časopisy. Koncem 70. let byla šed' československé oficiální kultury konfrontována s křiklavým punkem, který pobuřoval v ulicích. Raný československý punk nebyl z historického hlediska politický (Vaněk 2002). Prvním punkovým zinem, jak se shodují ve svých studiích kolegové Miroslav Blažek, Jakub Ryšávka i Adam Nenadál, byl Punkový maglajz vydávaný od roku 1985 kapelou H.N.F., která se ale už vyznačovala politickou angažovaností. Později se fanzin přejmenoval na Schrottmagazin (Ryšávka 2010: 20).

Po tzv. sametové revoluci dochází k pomyslnému rozčlenění na „nový“ a „starý“ underground – obě skupiny mají svá vlastní specifika tvarovaná dobovými souvislostmi, jak již bylo naznačeno výše. Zatímco jeden s pádem komunistického režimu ztratil nepřítele, pro ten druhý se protivník teprve formoval s tím, jak v zemi čerstvě osvobozené od socialismu zapouštěl své kořeny kapitalistický systém. Tato práce se soustředí na nový underground reprezentovaný hardcore-punkem, pro který měla „stará garda“ už příchut' jisté vyčpělosti a unavenosti. V prosinci roku 1990 vyšel v samizdatovém Vokně článek „Hard Core – Czech Core“, který deklaroval onen přestup z undergroundu k hardcorové zinové kultuře. Nový underground hledal způsoby, jak v novém kontextu revoltovat ve jménu úplně jiných myšlenek.⁸ Zakládal se na hodnotách jako antirasismus, šetrnost k životnímu prostředí, boj za práva zvířat a feminismus. Například feministická kritika byla pro československý underground i disidenty nepoznaným terénem.⁹

Fanzin jako svobodný prostor pro vyjádření

Hardcore-punkoví insideři jsou motivováni začít vydávat fanzin z několika důvodů. Iniciačním momentem často je nějaký silný zážitek – může to být koncert nebo fanzin, který si z koncertu odnesli. Probudí se v nich potřeba tvořit, zapojit se do undergroundového provozu a vydělat si svůj subkulturní kapitál – z pasivního příjemce se probudí producent mediálních sdělení. Chtějí ukázat také, že se kapely nemusejí upisovat velkým labelům, ale jde vydávat desky vlastním nákladem a za vlastní peníze – nebo chtějí nabídnout politické a společenské alternativy. Jindy je motivací fanoušků naštvání, že jejich subkultura je v oficiálních médiích nepochopená a bývá vyobrazena zkresleně. „Ostatně recenze na hardcore desky ve Sparku byl hnací motor pro tohle všechno. Štval mě ten jejich vidlácký styl, zabedně-

8 Podobně se dá charakterizovat i postoj hardcorové scény rodící se v 80. letech k dřívějšímu punku. Ten pro hardcore symbolizoval jistou vyčpělost – ukazuje se tu generační střet a touha neopakovat chyby předchůdců.

9 Stačí si připomenout Český snář Ludvíka Vaculíka (Matonoha 2015).

nost a nulový rozhled,“ potvrzuje čtyřicátník Tomáš Mládek, spoluprovozovatel labelu Damage Done Records a spoluautor fanzinu Reskator,¹⁰ jehož 3 čísla vyšla mezi lety 1998 a 1999. Vyhovuje jim také fanzin jako svobodný prostor pro tvoření – to souvisí s tím, že vydávání je pro ně seberealizací, štítem proti roztěkanosti a fragmentovanosti informační doby, taktéž formou autoterapie a osobním protestem proti mainstreamové kultuře.

„Myslím si, že hozenou rukavicí do ksichtu masových sdělovacích prostředků je právě podzemní fanzin dělaný na koleně. Ne, že do těch masových sdělovacích prostředků polezeme sdělovat svá moudra a budeme u toho vypadat jako blbci, čemuž se málokdo vyhne, právě proto, že jsou masmédiá takto nastavená. I když je fanzin trochu donkichotské gesto, ostatně jako celá hardcore-punková rebelie,“ vysvětloval čtyřicátník Filip Fuchs, autor jednoho z nejvýznamnějších domácích hardcore-punkových fanzinů Hluboká orba.¹¹ Mluvila z něho únava, vyčerpanost a pochybování o vlastní revoltě – což je také spektrum pocitů prožívaných fanzinovými tvůrci v kontrastu s původním nadšením. Hluboká orba vycházela od roku 1993 do roku 2016, kdy fanzin vyhasl s posledním 31. číslem, jelikož Fuchs zemřel v lednu téhož roku – hybnou silou fanzinu byl Fuchs sám, byť při redakční práci využíval rozsáhlou síť přispěvatelů. V případě Hluboké orby je nutné zpochybnit nehierarchický charakter participativní kultury, protože Fuchs měl exekutivní pozici (s výjimkou posmrtného čísla). Fuchsova výše citovaná výpověď o protestu proti mainstreamu má dvě roviny. Ta první znamená myšlenky šířené těmito médii (které ale nejsou výzkumným záměrem tohoto článku), ta druhá způsob, jak se tyto myšlenky šíří. V případě fanzinů jde o až tvrdohlavé lpění na tištěném formátu v době, kdy se mluví o zániku tištěných médií. To neznamená, že by autoři k vydávání nevyužívali počítačové technologie – psaní na stroji zažil ze zpovídání autorů padesátník Martin Valášek (autor fanzinu Malárie,¹² který vycházel od roku 1991 s nepravidelnou periodicitou do roku 1997) a právě Filip Fuchs.

10 Mládek pracoval v kolektivu, kde byly jasně rozdělené role. Někdo měl na starosti psaní recenzí, někdo zas grafiku. Náklad respondent neuvedl, obsah čítal na 40–50 stran.

11 Náklad Hluboké orby se dříve pohyboval mezi 500–600 kusy, někdy ale sahal až k 1000 kusů. V posledních letech činnosti fanzinu činil náklad něco mezi 600–800 kusy. Hluboká orba několikrát změnila formát, až se ustálila na rozměru A4. Počet stran se z čísla 30 navýšil na 100.

12 Malárie měla formát A5, aby se vešla do kapsy. Náklad se podobně jako u Fuchsovy Hluboké orby pohyboval také až okolo 1000 kusů, ustálil se však na 500. Obsah čítal na 30 stran. Periodicita byla proměnlivá, nicméně se snažil v prvních letech vydávat jedno číslo za půl roku, aby udržel schopnost časopisu referovat o aktuálních událostech.

Těsnější vazba s mediálním sdělením

Jak veterán Valášek, tak i veterán Fuchs začali postupem času přenášet tvorbu do počítače. Valášek na něm pouze psal texty, ty následně tiskl a rozstříhával a lepil technikou „cut and paste“, podle jeho slov to jediné tak mělo patřičný „drive“. Fuchs postupem času začal celý fanzin v nultých letech 21. století zpracovávat na počítači. „Cut and paste bylo jednoduché až ve chvíli, kdy jsi vystříhoval a lepil, tomu ovšem muselo předcházet naprosto úmorné vyťukávání textů na psacím stroji. S počítačem se to samozřejmě nedá srovnat, později narozeným vřele doporučuji někde u prarodičů na půdě vyhrabat psací stroj a zkusit si to. I na počítači se ovšem snažím, aby grafika byla punková,“ řekl Fuchs a chválil si při zpracovávání časopisu na počítači především rychlost – původního kolážovitého punkového efektu se snažil dosáhnout prostřednictvím výkonnějších technologií a z dřívější nutnosti cut and paste techniky se stal grafický styl, který se už jenom reprodukoval. Dvacátnice Judita Císařová, jedna z tvůrčího kolektivu fanzinu Hlučál¹³ a zástupkyně nejmladší fanzinové generace, kupodivu vyzdvihuje naopak rukodělnou práci: „Při lepení se na tom můžeme podílet všichni naráz, sedíme na zemi, všude jsou papíry, fotky, tužky, lepidla, nůžky, kecáme, konzultujeme podobu jednotlivých papírů, zasahujeme do toho kresbami. Drží tě to blízko té věci, zin ti prakticky vzniká přímo v ruce.“ Císařová zdůrazňuje rozměr interakce s kolektivem, na rozdíl od odosobněné elektronické komunikace – může pro ni plnit funkci únikové cesty před neustálým proudem podnětů předkládaných sociálními sítěmi. Nezpochybnitelnou roli tu hraje fetišizace objektu – z dřívější nutnosti se tu stává dobrodružná turistika.

„Žijeme v roce 2015 a bez PC se neobejdeme. Osobně se snažím ořezat čas strávený před monitorem, i přesto ale u něj prosedím velkou část svého dne. Proto jsou pro mě ziny, knížky, vinyly ‚očistné‘ svou hmatatelnou podobou, můžu je uchopit a hned vidím, co se mi při práci povedlo nebo co jsem pokazil,“ říká čtyřicátník Jan Klouček, který vydává fanziny od roku 2005 – nejdříve Kill Your Ego a posléze změnil název na How Can Limokid Kill Your Dreams.¹⁴ Z jeho slov lze vyčíst očistný charakter fanzinů i jejich jistý rituální význam. Papírový fanzin má fungovat jako jistá oáza, kam úspěchanost informační doby nesahá. „S tím, jak stoupá

13 Vyšla pouze dvě čísla Hlučálu v letech 2011 a 2012, od té doby fanzin stagnuje. Císařová je zástupkyně nejmladší fanzinové generace v rámci hardcore-punkové scény. Autorka odmítá potvrdit, že by byl fanzin pohřbený.

14 Jedná se o propojení s fanzinem xBrotherhoodx. K tomu došlo po roce jeho existence, v roce 2006. Náklad se pohybuje mezi 250–300 kusy. Formát je A5, fanzin je nestránkovaný.

míra masové spotřeby, dřívější vazby se vytrácejí. Lidi byli a jsou méně a méně spojení s tím, co konzumují.“ (Duncombe 2008: 113) Proto autoři vždy spěchají k fanzinům, unavení od mediálních obsahů přicházejících ze všech stran a chtějí si vytvořit těsnější vazbu s mediálním sdělením, které produkují. Zde se napravují zpřetrhané vazby s finálním produktem a autoři se zbavují pocitu odcizení, alespoň na malou chvíli.

„Mám to rád, patří to ke kultuře. Je to součást toho, jak to máme celé postavené,“ podporuje Kloučkovo vyjádření týkající se rituálního rozměru fanzinů i třicátník Marek Zeman, spoluautor fanzinu *Revenge of the Nerds*¹⁵ vycházejícího od roku 2008 – Zemanova výpověď tak ukazuje na bezvýchodnost konzervativní scény ve smyslu „takhle jsme to dělali dříve a budeme to tak dělat vždycky“. Tento rituálně-očistný a tradicionalistický rozměr se u ostatních prolíná s vnímáním fanzinu jako jistého druhu fetiše. Tedy něčeho hmotného, čeho se mohou chytout v informační bezbřehosti dneška. „Myslím, že pořád mají význam. Lidi si zvykli na virtuální svět a jsou přesvědčeni o jeho nedotknutelnosti. Většina hudebních konzumentů dnes stahuje, nicméně držet produkt v ruce, ať už jde o vinyl, kazetu nebo zin, je jako dotýkat se nebes,“ vyznává se čtyřicátník Mládek. Patos patrný v jeho výpovědi indikuje výraznou náklonnost k papírovému a v obecném smyslu fyzickému formátu; dal se sledovat i z dalších výpovědí: „To je stejné, jako když máš kapelu a nevydáš svoji desku jenom někde jako mp3 na Bandcampu, ale dáš si s tím záležet na kazetě nebo vinylu. Je to hezké, je to artefakt, hmatatelný výsledek tvé práce – v době, kdy většina z nás pracuje někde na síti a nevidí hmotné výsledky práce.“ Vysokou míru fetišizace materiálního objektu spojenou s odcizením, které dvacátnice Císařová stejně jako čtyřicátník Klouček cítí ve virtuálním prostředí, potvrzuje i výpověď třicátníka Martina Grossmana, stojícího za fanzinem *Kazimír*,¹⁶ jehož první číslo vyšlo v roce 2008: „Hmotná podoba nabízí haptický kontakt. Tím dochází k intenzivnějšímu spojení. Člověk se k obsahu může snáze vracet. Na papíře mají slova větší hodnotu a váhu než v říši jedniček a nul. Navíc, když člověk kouká na hromadu čerstvého výtisku, vezme jeden do ruky a začne jím listovat, je to nepopsatelné.“

15 Periodicita je nepravidelná, většinou se proces výroby jednoho čísla pohybuje mezi jedním až dvěma roky. Od roku 2008, kdy vyšlo první číslo, vydali dohromady 4 čísla. Fanzin vychází v proměnlivém nákladu 200–300 kusů. Publikace není stránkovaná.

16 Časopisu *Kazimír* vyšlo od roku 2008 šest čísel. Periodicita je nepravidelná, pohybuje se mezi jedním až dvěma roky. Obsah má 100–120 stran.

Digitální versus analogové

Pokud se chvíli pozastavíme nad onou větou „na papíře mají slova větší hodnotu a váhu než v říši jedniček a nul“, musíme se zeptat, co je na internetu jako platformě pro publikování méně hodnotné. Všichni zpovídaní využívají tradičních distribučních kanálů, jako jsou koncerty nebo veletrhy malých nakladatelů, vždy jde o kontakt z ruky do ruky (i když se fanzin posílá poštou). Nicméně zároveň přiznávají, že jim nevádí dát o novém čísle časopisu vědět na internetu, včetně sociálních sítí. Celý obsah fanzinů tam ale autoři většinou vyvěsit nechtějí. „Kluci z Hlučálu si zřídili blog, přemýšleli jsme o tom dlouho, jednou z verzí bylo vytvořit i webovou podobu Hlučálu a publikovat tam některé články, dát tam Hlučál k přečtení. Nakonec to nevzniklo, zpětně si říkám, že je to vlastně asi dobře. Takhle je to uchované jen v papírové verzi,“ říká Císařová, která chce svůj fanzin ponechat plně fyzickému světu. „S příchodem internetu se zlepšila možnost dát vědět o tom, že vyšlo nové číslo, ale to je tak vše... V elektronické verzi časák neexistuje a ani o tom neuvažují,“ sděloval veterán Fuchs a stěžoval si na povrchnost virtuálního světa: „V devadesátých letech sis koupil časák, přečetl ho a hned jsi vydavateli posílal několikastránkový, ručně psaný dopis – dnes je komunikace mnohem jednodušší a kupodivu už spolu lidi skoro nekomunikují. Už to není tak, že bys přišel domů z koncertů s pocitem, že ti ten zážitek změnil život. Dnes pod vlivem mainstreamu a moderních technologií především už tu hudbu nemusíš pracně vyhledávat, ale máš ji zadarmo na dosah klávesnice. Už to nemá tuhle cenu.“

Autoři fanzinů jsou si vědomi, že nemohou konkurovat rychlosti internetu. Dřívější roli fanzinů jako zdroje informací o koncertech nebo demonstracích, jak to zažil Valášek, Fuchs, Mládek nebo také částečně Klouček, již tyto časopisy plnit nemohou. Přiznává to mladší autor Martin Grossman: „Úloha fanzinu jako nejlépe dostupného klíče k informacím je nejspíš pryč.“ Autoři proto hledají cestu, jak z fanzinu udělat artefakt a snaží se psát rozsáhlejší články zasazené do širšího kontextu – chtějí, aby jejich časopis měl trvalou hodnotu.

„Jít víc do hloubky, vytvořit něco, co tady přetrvá. Co přežije vyhoření harddisku, ztrátu dat, kolaps internetu. Něco, co bude jistým dokumentem doby. Je to boj s dnešní rozbředlostí, roztěkaností a úspěchaností,“ nabízí Fuchs také svoji představu, jakou úlohu by měl fanzin v současnosti hrát. Fanziny v jeho podání mají být něčím, co zde zůstane pro generace po nás – trvalou hodnotou. V jeho výpovědi je zakódovaný rozchod s jistou pamfletovostí dřívějších fanzinů fungujících jako informační rozcestníky, kde jste našli například tipy na vegetariánské restaurace, v době kdy to bylo pro českou kuchyni těžce poznamenanou společnost něco téměř nepřed-

stavitelného. Císařová má podobný názor: „Fanziny jsou v době internetu vlastně neaktuální, v momentě, kdy vzniknou jako nové, jsou zároveň už souhrnem informací z archivu. To se mi líbí hodně. Navíc, co napíšeš, už nemůžeš vzít zpátky.“ K jejím slovům se přidává také Mládek: „Po mojí smrti nezůstane facebookový profil, ale vinyly na mém labelu a třeba i Reskator jako zrcadlo určité doby v úzké komunitě.“ Marek Zeman, spoluautor fanzinu *Revenge of the Nerds* vycházejícího od roku 2008 a autor jednoho čísla *Kolyma Tales* z roku 2017, taktéž potvrzuje ve výpovědích tezi fanzinu jako dokumentu doby optikou jisté komunity a zároveň zde sledujeme i další provázání s kategorií dotýkající se rozměru rituálnosti, vlastní takovému komunikačnímu prostředku: „Fanziny nejsou o aktuálních informacích, ale spíš o tom, jak to ti lidé cítí nebo jak přemýšlejí. To pro mě má větší hodnotu, když to držím v ruce, a ne čtu na internetu. Je to taky proto, že jsem to tak zažil.“

Konzumace textu na papíře je jiná – souvisí to s výše naznačeným rituálně-očistným rozměrem fanzinu i s jeho rolí jako něčeho, co nás přežije. Pro třicátníka Jana Šamánka, spoluautora *Revenge of the Nerds*, je čtení na papíře osobnější. Fanziny pro něj mají význam především kvůli lidem, kteří je dělají. Proto je přijímání těchto významů z fyzického materiálu, do kterého se osobnost daného tvůrce otiskne lépe, logické. „Jinak čteš texty, které máš v ruce, a které visí na internetu. V ruce z toho víc cítíš osobnost toho člověka, přečteš si jeho názory ve sloupcích a dostaneš se k jeho vidění světa v rozhovorech. Cítíš za tím toho člověka a jeho osobnost, což je to, co mě na fanzinech zajímá nejvíc. Lépe z papíru vstřebáváš text.“

Autorka fanzinu *Cerelitida*,¹⁷ třicátnice Petra,¹⁸ vysvětluje, že tištěné fanziny pro ni mají také jiný rozměr: „Prostě to tak mám ráda, vyhovuje mi to a uspokojuje mě to mnohem více. Celkově nemám ráda čtení rozsáhlých článků z webu na internetu, u počítače trávím moc času v práci i doma. Čtení zinů i knih je radost, potěšení, relax. Často čtu v posteli nebo při cestování v autobusu či vlaku. Zin hodíš do báglu, o nic se nestaráš a jedeš. V neposlední řadě listovat v zinu a držet ho vlastníma rukama má své kouzlo.“ Díky papíru je text víc provázaný s realitou, vymezuje linii mezi prací a „hobby“, je to také uživatelsky přijatelnější. Autoři fanzinů se vyznačují jistým sklonem ke grafomanství, články mohou přesahovat i 30–40 tisíc znaků, což je v internetovém prostředí za hranou rozsahu, který se dá běžně učíst. „Nerada čtu z počítače, bolí mě oči, přeskakuju odstavce, jsem roztěkaná, v papírové formě dočítám téměř vše. Rituál

17 První číslo *Cerelitidy* vyšlo v roce 2005 a fanzin vychází dodnes, s celkovými šesti čísly. Náklad *Cerelitidy* se pohybuje kolem 200–300 kusů. Publikace není stránkovaná.

18 Autorka si nepřála zveřejnit příjmení.

půjčování přečtených zinů kámošům taky hraje roli. Je to lepší než poslat někomu jeden z milionu odkazů, které na tebe čekají napříč internetem,“ výpověď Císařové tak kromě vyzdvižení pozitivní reakce na konzumaci textu prostřednictvím fyzického formátu potvrzuje pozici fanzinu jako štítu proti roztěkanosti síťové komunikace a zároveň vyzdvihuje rituálnost s undergroundovými časopisy spojenou.

Zrcadlo doby uvnitř subkultury

Strategie, praktiky a mediální recepty na fanziny se předávají v rámci tuzemské hardcore-punkové komunity z generace na generaci – patří to k nastavení kultury. Hardcore-punk je ve své podstatě konzervativní žánr, stejně jako je podezřavý a opatrný vůči hudebním vlivům z jiných žánrů, drží se svých médií – kazeta je nejlevnější nosičem, vinyl vysněným formátem s nejlepší kvalitou zvuku a tištěný fanzin je ideálním místem, kde si můžete přečíst o domácím i globálním hardcore-punku. „Autoři z alternativních kulturních scén a subkultur drží při životě ideu, že principy brikoláže¹⁹ a DIY jsou stálými elementy, které stojí v základech kolektivní identity, konceptů a kulturních praktik stojících v periferních zónách daleko od vysoké kultury.“ (Cella et al. 2017: 407)

Fanziny jsou pro současné autory především nositeli kolektivní identity (chodíme na tyto koncerty, prosazujeme antirasismus a odmítáme tržní mechanismy hudebního průmyslu), kde se ukáže, kdo je to „my“ a kdo jsou „oni“. Fanziny se nemají účastnit provozu na informační superdálnici, místo toho mají z onoho nekonečného provozu, „totálního proudu“,²⁰ zachytit to podstatné. Autoři i konzumenti fanzinů aktuální informace čerpají na internetu, proto volí a vyhledávají jiný obsah. Fanziny mají být nositeli paměti – pocitů, nálad a určité doby, jak ji prožívali konkrétní vydavatelé. Nejlépe to formuloval Tomáš Mládek z Reskatoru, když řekl, že „fanzin má být zrcadlem doby v úzké komunitě“. V rámci scény se fanzin stal jakýmsi dokumentem doby jdoucím proti útržkovitosti síťové komunikace. Informační delirium způsobené postdigitální dobou mělo účinek, že se hardcore-punková komunita ještě víc stáhla do své ulity a důsledněji lpěla na tištěných fanzinech – zde se skrývá i rozměr rezistence proti nastavení současné komunikace. Rezistence tu podle slov autorů a autorek hardcore-punkových fanzinů má podobu boje s rozbředlostí a uspěchaností

19 Straussovské pojetí brikoláže odpovídá estetice cut & paste (Strauss dle Fiske 2010: 119).

20 Britský kulturní teoretik Raymond Williams kdysi takto charakterizoval televizní vysílání, ale termín se dá aplikovat na současný provoz v rámci digitálních médií.

postdigitální doby – politickým aktem je v tomto pojetí už fakt, že tisknete časopis na papíře.

Takové publikace mají napravovat internetem zpřetřhané osobní vazby prostřednictvím fyzického formátu. Na vině nemusí být jenom internet, ale i korporátní kapitalismus – proti kterému se aktéři z tvrdého jádra hardcore-punkové scény vymezují. Podle amerického sociologa Jamese Colemana jsou problémy moderní společnosti především spojeny s existencí korporací. S rozšířeným vlivem korporací ubývá sociální kapitál v celospolečenském měřítku – tento kapitál klesá, zatímco fyzický (ve formě hmotného bohatství) stoupá. „Sociální kapitál představují struktury, jež podporují výskyt důvěry mezi jednotlivými aktéry, podporují neformální vztahy a vytvářejí příznivé podmínky pro kooperativní jednání“ (Balon – Šubrt 2010: 171). Fanziny nejsou jenom nositelem subkulturního kapitálu v rámci dané scény, ale i sociálního kapitálu v Colemanově pojetí v rámci celé společnosti – z fanzinu není cítit jenom subkulturní příslušnost, manifestace kolektivní identity, ale také samotná osobnost jeho tvůrce.

Pro fanzinové tvůrce je tištěný časopis prostředím, jak se zbavit pocitu odcizení, který mají, když publikují nějaký článek na internetu, kde nemohou rovnou vidět, jestli se jim něco povedlo nebo nepovedlo – navazují tak vazbu s konečným produktem a výsledek své práce si mohou očichat a ohmatat. Počítače jsou pro ně nepostradatelným nástrojem, ale najdou se i tací, kteří fanzin dělají „postaru“ s nůžkami a lepidlem – především ti z mladší generace, pro které může mít takový akt příchuť „ekoturismu“ (Coupland – Obrist – Basar 2015). Internet používají jako distribuční a propagační prostředek, ale články publikované ve fanzinu jsou vyhrazené pro papír. Autoři a autorky se také shodují na tom, že v současných fanzinech jde o jiný typ informací – a o pocitech se špatně čte na internetu, není to tak osobní.

Tištěné fanziny mohou být také nahlíženy jako fetiš, jak potvrdil fanzinový tvůrce postdigitální éry Martin Grossman toužící po „haptickém kontaktu“ i predigitální autor Tomáš Mládek vyzdvihující „hmatatelný výsledek práce“, který zároveň s mírou patosu přirovnává kontakt s vinylem k „dotýkání se nebes“ – a je to nejryzejší argument pro fetišizující charakter současné fanzinové produkce, kdy může skutečný odpor přebít touha mít a vlastnit časopis, který si dáte do knihovny. Z výpovědí informátorů je zřejmé, že emoce převládají nad explicitní politikou. A má to i širší souvislosti s kulturní dynamikou pozdní postmoderny. Nostalgie podle Simona Reynoldse (2010) omezuje schopnost naší kultury udělat krok dopředu, pokládá také druhou hypotézu – nostalgie je reakce na zmrazení kulturního vývoje a my se ohlížíme do minulosti, abychom se alespoň na chvíli ocitli v dynamičtějších časech. Nicméně z výpovědí autorů vyplývá,

že pro hardcore-punkovou komunitu nemají tištěné fanziny pouhou roli výstavního objektu v knihovně (jako tomu může být u uměleckých zinů), ale mají více rozměrů, jak jsem ukázal výše. Nostalgie a éra retrománie²¹ hýbe populární kulturou a konzumenty to netáhne jenom ke kazetám a vinylům, ale také k papíru – v dematerializované době roste poptávka po fyzických objektech, souběžně se ale rozvíjejí i digitální publikace. „Jestliže se tisk stane stále více poptávaným a cenným objektem, jako jsme toho svědky už nyní, a digitální publikace budou narůstat, jak očekáváme – obě (digitální a analogové) prostředí budou muset zkřížit cesty a možná vytvoří nové hybridní formy.“²² (Ludovico 2012: 155)

Hardcore-punkové fanziny mají až rituální charakter. Proto přežívají: jejich účelem totiž není čtenáře pouze informovat, ale také sdružovat a stmelovat – kultivovat kolektivní identitu a participovat na jejím uchování. Tato participace je cennější mimo digitální prostředí, které je ovládané korporátním kapitalismem – přesto se ale oba módy nutně prolínají. „V průsečíku mezi analogovým a digitálním, mezi modelem a realitou, mezi neustále přetvářenými a násilně překračovanými hranicemi, mezi osobním a veřejným, otevírá tento retrospektivní horizont nové možnosti pro současnost.“ (Cella et al. 2017: 497) V rámci dalšího výzkumu se nabízí na stránkách fanzinů sledovat – v duchu studií populární hudby a fan studies – rozvoj kritického přemýšlení o hudbě a proměny fanouškovských praktik tvůrců hardcore-punkových fanzinů. Takové publikace se pod vlivem postdigitální doby a propustnosti stylů naznačené postsubkulturním obratem otevírají estetickým vlivům z jiných hudebních scén a dochází i k proměnám publicistických žánrů.²³ Abychom mohli tyto změny lépe pochopit a popsat, znamenalo by to povznést se nad paradigmatickou pozici subkulturních studií (které mohou mít sklony fanzinovou produkci mytologizovat) a zkoumat obsah fanzinů (hudební recenze, rozhovory

21 Nastavení kulturního provozu, kdy nevznikají žádné nové formy, ale neustále se recyklují již zavedené postupy a ožívuje se duch jednotlivých ér minulého století. Termín retrománie zavedl britský hudební novinář Simon Reynolds (2010), stavěl na základech konceptu kulturní logiky pozdního kapitalismu Fredrica Jamesona.

22 Dají se najít příklady v populární hudbě: Americký zpěvák Frank Ocean, který zveřejnil hudební nosič, téměř hodinový film doprovázený hudbou, a tištěný časopis.

23 Na přelomu let 2017 a 2018 vyšly nové fanziny Kolyma Tales a Nespavost. Kolyma Tales je z formálního hlediska hardcore-punkovým fanzinem (drží se cut and paste grafiky), nicméně je tu v náznacích cítit větší žánrová otevřenost vůči elektronické hudbě nebo black metalu. Nespavost má zas radikálně jinou grafickou stránku a širší tematický záběr, objevila se tu také recenze na videohru.

s kapelami, vizuální estetiku) z hlediska „genre culture“, jak to navrhuje Chris Atton (2010) ve studii *Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the „Democratic Conversation“*. Další výzkum by se měl kriticky zabývat otázkou nehierarchické struktury některých participativních kultur, z fanzinových tvůrců se totiž – alespoň v rámci hardcore-punkové scény – často stávaly vůdčí autority, které měly hlavní slovo, jako tomu bylo například u Filipa Fuchse. Nabízí se také otázky o povaze odporu ve spojení s tištěnými fanziny. Ve sborníku *Participatory Culture in a Networked Era* autoři vysvětlují, že v postdigitální době se dřívější odpor, jak ho popisoval ve vztahu k subkulturám Dick Hebdige, mění pod náporom informací v participaci, která nemá nutně ofenzivní charakter. Odpor už není tak jednoduchý v nastavení, kdy jsou mainstream i subkulturní scény neskutečně fragmentované. „Posun od odporu k participaci s sebou nese jisté implikace. Odpor proti čemu? Participace na čem?“ (Jenkins – Ito – Boyd 2016: 13)

Prosinec 2018

Literatura

- Atton, Chris. 2010. Popular Music Fanzines: Genre, Aesthetics, and the „Democratic Conversation“. *Popular Music and Society* 33, 4: 517–531.
- Balon, Jan – Šubrt, Jiří. 2010. *Soudobá sociologická teorie*. Praha: Grada.
- Bennett, Andy. 2011. The post-subcultural turn: some reflections 10 years on. *Journal of Youth Studies*. [2018-01-24]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/232840896_The_Post-Subcultural_Turn_Some_Reflections_10_Years_on
- Bishop, Ryan – Gansing, Kirstoffer – Parikka, Jussi – Wilk, Elvia. 2017. *Across & Beyond: A Transmediale Reader on Post-Digital Practices, Concepts, and Institutions*. Berlin: Sternberg Press.
- Blažek, Miroslav. 2009. *Tvorba bibliografie českých punkových fanzinů mezi lety 1976–2007*. Diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra informačních studií a knihovnictví.
- Carpentier, Nico. 2011. *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*. Bristol: Intellect.
- Cella, Bernhard et al. 2017. *NO-ISBN on self-publishing*. Vienna: Salon für Kunstbuch.
- Coupland, Douglas – Obrist, Hans Ulrich – Basar, Shumon. 2015. *The Age of Earthquakes: A Guide to the Extreme Present*. New York: Blue Rider Press.

- Daniel, Ondřej (ed.). 2016. *Kultura svépomoci. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 58., ediční řada Varia.
- Duncombe, Stephen. 2008. *Notes from Underground: Zines and the politics of alternative culture*. Portland: Microcosm Publishing.
- Fiske, John. 2010. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge.
- Gunderloy, Mike. 1988. *How to Publish a Fanzine*. Washington: Loompanics Unlimited.
- Hall, Stuart. 2006. *Resistance Through Riuals: Youth Subcultures in post-war Britain*. New York: Routledge.
- Hebdige, Dick. 2012. *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin/Volvox Globator.
- Hroch, Miloš. 2016. *Samizdat v informační době. Jak ovlivnil Web 2.0 kulturu fanzinů?* Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií.
- Hroch, Miloš (ed.). 2017. *Křičím: „To jsem já.“ Příběhy českého fanzinu od 80. let po současnost*. Praha: Page Five.
- Hytech, Roman – Říhářek, Tomáš. 2013. *Metoda zakotvené teorie*. Kvalitativní analýza textů: čtyři přístupy. Brno: MUNI Press. [2018-01-24]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/profile/Tomas_Rihacek/publication/258994659_Metoda_zakotvene_theorie/links/004635298f71e53e47000000/Metoda-zakotvene-teorie.pdf
- Jenkins, Henry. 2006. *Fans, Bloggers and Gamers: exploring participatory culture*. New York – London: NYU Press.
- Jenkins, Henry. 2012. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. London: Routledge.
- Jenkins, Henry – Ito, Mizuk – Boyd, Danah. 2016. *Participatory Culture in a Networked Era*. Cambridge: Polity Press.
- Jurčák, Alexej. 2018. *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo. Poslední sovětská generace*. Praha: Karolinum.
- Kolářová, Jitka. 2007. *Organizační rutiny alternativních médií. Ideologie a praxe redakce časopisu Prímá cesta*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií.
- Ludovico, Alessandro. 2012. *Post-Digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopée.
- Machovec, Martin – Navrátil, Pavel – Stárek, František. 2012. *„Hnědá kniha“ o procesech s českým undergroundem*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů.
- Matonoha, Jan. 2015. „Ženám inženýrství nevěřím.“ Zraňující přilnutí a gender v Českém snáři. *A2* 16: 5.
- McQuail, Denis. 2002. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.

- Nenadál, Adam. 2002. *Hudební fanzin jako pokračování samizdatu*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra masové komunikace.
- Redhead, Steve. 1998. *Clubcultures Reader: Reading in Popular Cultural Studies*. New Jersey: Wiley-Blackwell
- Reynolds, Simon. 2010. *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. London: Faber and Faber.
- Ryšávka, Jakub. 2010. *České amatérské metalové webziny na internetu. Popis a analýza mediální scény*. Diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra mediálních studií a žurnalistiky.
- Spencer, Amy. 2008. *The Rise o Lo-fi Culture*. London: Marion Boyars Publishers Ltd.
- Thornton, Sarah. 1996. *Club Cultures: Music, Media And Subcultural Capital*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Vaněk, Miroslav. 2002. *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR – Votobia.