

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut Sociologických studií

Katedra Sociologie

Diplomová práce

2021

Daniel Frantál

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut Sociologických studií

Katedra Sociologie

**Produkce a udržování autenticity jako subkulturního
kapitálu: případ české Freetekno subkultury**

Diplomová práce

Autor práce: Daniel Frantál

Studijní program: Sociologie

Vedoucí práce: doc. Mgr. Martin Hájek, Ph.D.

Rok obhajoby: 2021

Prohlášení

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

V Praze dne 23. prosince 2020

Daniel Frantál

Bibliografický záznam

FRANTÁL, Daniel, 2021 *Produkce a udržování autenticity jako subkulturního kapitálu: případ české Freetekno subkultury*. Praha, 114 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie.
Vedoucí práce doc. Mgr. Martin Hájek, Ph.D.

Rozsah práce: 145 140 znaků

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá analýzou problému produkce a udržování autenticity jako subkulturního kapitálu. Na případu poklesu zájmu o participaci na české freetekno scéně ukazuje, jakým způsobem analyticky nahlížet problematiku autenticity a subkulturního kapitálu. Výzkum je metodologicky postaven na kombinaci hloubkových výzkumných rozhovorů a zúčastněného terénního pozorování. Primární data jsou poté doplněna o analýzu sekundárních dat v podobě mediálních článků, letáků a sociálních sítí. Hlavním argumentem této diplomové práce je, že autenticita má kromě distinktivní dimenze i dimenzi substantivní. Autenticita nepředstavuje pouze distinktivní prvek vnitřně či navenek rozdělující subkulturu, ale je i tím, co subkultuře dává obsah, význam a smysl pro stávající i nové členy. Autenticita je nejen zdrojem užívaným při soutěži o status, ale je i zdrojem obsahu subkultury a požitku spojeného s participací v ní. Tato diplomová práce skrze vysvětlení úpadku zájmu o českou freetekno scénu dochází k závěru, že při výzkumu subkultur je třeba formalistickou perspektivu subkulturního kapitálu a autenticity jako nástrojů distinkce rozšířit o pojetí těchto také jako aspektů vytvářející obsah a význam subkultury. Navrhuje tedy dvoudimenzionální konceptualizaci subkulturního kapitálu skládající se z distinktivní a substantivní dimenze.

Abstract (in English)

This Master's Thesis focuses on the analysis of the issue of production and maintenance of authenticity as subculture capital. Analyzing the case of a decline of interest of participation in the Czech Freetekno subculture, this Thesis shows how analytically grasp the issue of authenticity and subcultural capital. The research is methodologically built on a combination of in-depth interviews and participant field observation. Primary data are then complemented with an analysis of secondary data in the form of media articles, flyers, and social networks. The main argument of this Master's Thesis is that apart from a distinctive dimension, authenticity also has a substantive dimension. Authenticity does not represent only a distinctive element that internally and externally differentiates the field of a subculture. It is also an element that gives a subculture its inner content, meaning, and sense for both current and new members. Authenticity is not only a resource used in the competition of status but is also a source of the content of a subculture and the pleasure of participating in it. Through an explanation of the decline of interest of participation in the Czech Freetekno scene, this Master's Thesis concludes that in the field of subculture studies the formalist perspective of subcultural capital and authenticity as tools of distinction shall be extended with the approach to these as aspects creating the inner content and meaning of a subculture. Thus, this paper proposes a two-dimensional conceptualization of the subcultural capital composed of distinctive and substantive dimensions.

Klíčová slova

Autenticita; subkultury; subkulturní kapitál; Freetekno scéna; hudební subkultury; kvalitativní výzkum; etnografický výzkum

Keywords

Authenticity; subcultures; subcultural capital; Freetekno scene; music subcultures; qualitative research; ethnographic research

Title in English

Production and Maintaining Authenticity as a Subcultural Capital: the Case of Czech Freetekno Subculture

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval panu docentu Martinovi Hájkovi za odborné vedení diplomové práce a především za jeho nezměrnou ochotu při konzultacích mého výzkumného snažení. Zároveň musím poděkovat všem informátorům i ostatním členům freetekno subkultury, kteří se přímo či nepřímo účastnili tohoto výzkumu. Nemohu zde opomenout poděkovat ani mé rodině a přátelům, z jejichž podpory jsem čerpal nejen při diplomovém výzkumu, ale během celého studia. Bez výše zmíněných osob by nemohla tato práce vzniknout. Děkuji mnohokrát.

OBSAH

1	Úvod	9
2	Teoretická část	16
2.1	Teorie subkultur	17
2.2	Koncept autenticity	20
2.3	Subkulturní kapitál	23
2.4	České freetekno – vymezení scény	25
2.5	Výzkumné otázky.....	28
3	Metodologická část.....	30
3.1	Data a jejich vytváření	30
3.2	Reflexe role výzkumníka – „insider research“.....	34
3.3	Etika výzkumu	36
4	Empirická část	37
4.1	Kriminalizace	38
4.2	Medializace	42
4.3	Profesionalizace	49
4.4	Organizace.....	52
4.5	Komerencializace – odmítnutí kultu celebrit.....	58
4.6	Digitalizace	61
4.7	Homogenizace.....	71
5	Závěr.....	73
6	Summary.....	79
7	Literatura	81
8	Teze diplomové práce.....	86
9	Přílohy	92

1 Úvod

Dneska už je to jenom takovej slabej odvar. Můj první Czechtek byl v roce 2000. Tehdy to bylo prostě třeba čtyřicet stageí. Tos prostě neprošel ani za celej den. (...) byly tam tisíce a tisíce lidí. Bylo to vždycky úplný město na tý louce. Dneska tady máš kolik? 8 stageí a sotva 1000 lidí a je to prej velké technival (smích). (Karel 36)

Mnozí z těch, kteří se začali pohybovat na poli freetekno scény až po roce 2006, kdy se konal poslední Czechtek, zaznamenali od starších nebo zkušenějších kolegů mytická vyprávění o bájných Czechtecích, kde stovky soundsystémů utvořily desítky obrovských stageí pro desetitisíce návštěvníků. Zvukový výkon aparatur byl tak masivní, že se pobyt před nimi dal přirovnat k nepřestávající masáži od profesionálního maséra, a samotná akce byla natolik rozlehlá, že člověk i po týdnu stále nacházel nové stage a zákoutí.

Kopidlno? (Czechtek 2003 – pozn. autora) Tam jsem v pátek přijel a celej týden jsem tam prochodil a furt jsem nacházel nové stěny. Ztratit se tam fakt nebyl problém. Horší bylo najít cestu zpátky (smích). (Ondra 39 let)

Při pohledu na data z dobových zdrojů [Pražský 2017] vidíme, že freetekno scéna byla v období na přelomu století opravdu na svém vrcholu a dokázala každoročně mobilizovat desetitisíce (nejen) mladých lidí k účasti na výročním vyvrcholení scény v podobě hromadného technivalu. Czechtek 2002, to bylo 70 soundsystémů, 47 stageí a 20 tisíc návštěvníků. Czechtek 2003: 119 soundsystémů, 68 stageí a 40 tisíc návštěvníků. Czechtek 2004: 165 soundsystémů, 84 stageí a 20 tisíc návštěvníků. Czechtek 2005 neproběhl z důvodu mediálně známého policejního zákroku. Czechteku 2006 jakožto posledního ročníku se zúčastnilo 132 soundsystémů na 68 stageích při účasti až 50 tisíc návštěvníků¹.

Dnes je však situace zcela odlišná. V současné době se českého technivalu účastní jednotky tisíc lidí, což je řádově méně než v období před 15 lety. Konkrétně v roce

¹ Data o počtu návštěvníků je třeba brát jen jako orientační údaje, jelikož ze samotné podstaty technivalů není nikdo schopný přesný počet účastníků určit. Počty soundsystémů a stageí jsou přesnějším ukazatelem rozsáhlosti akce.

2017 navštívilo technival u obce Oseček na Nymbursku maximálně 6 tisíc lidí [iRozhlas 2017]; technival u obce Blažim v roce 2019 5 tisíc [TýdeníkPolicie 2019] a letošní technival u Hlaváčkovy Lhoty zaznamenal jen necelé 2 tisíce návštěvníků [iRozhlas 2020]. Počty stageí také signifikantně klesají. V roce 2017 čítal technival 15 stageí. Následující rok klesl počet o tři, aby se v roce 2020 dostal až na počet 9 stageí. K počtům účastníků musím navíc poznamenat, že jsem se všech zmíněných akcí v rámci výzkumu freetekno scény účastnil a zejména počet 6 tisíc účastníků technivalu u Osečku v roce 2017 se mi na základě mých empirických poznatků jeví jako významně nadhodnocený. K otázce počtu účastníků tohoto technivalu jsem se dostal i v rámci rozhovoru vedeného s organizátory samotné akce a i dle nich se dá hovořit maximálně o třech tisících účastníků.

V Osečku byly tak dva, maximálně tři tisíce. Když jsem v tejdnu potom četl zprávy o šesti tisících, tak jsem si říkal, že do toho ale počítali i lidi, co projeli kolem po dálnici...jinak nevím, jak na to přišli. (Jarda 43 let)

Nehledě na to, zda jsou počty účastníků technivalů prezentované médií či policií nadhodnocené, trend je zřejmý. Freetekno scéna se během poslední dekády stále více posunuje na okraj zájmu. Z masivní komunity každoročně přitahující nové a nové členy se stává do značné míry zapouzdřené společenství starých „kmentů“ vzpomínajících na staré dobré časy, kdy scéna měla ještě „toho pravého ducha“.

Freetekno scéna je českou verzí kultury, pro kterou bývá v zahraničí užíváno označení „rave culture“. Rave scény představují pro přístup ke studiu subkultur zásadní zlom v podobě upuštění od opozičního modelu založeného na třídě ukotvených subkulturách, který na poli studia subkultur převládal od 70. let [Kolářová 2011: 25]. Rave kultury se vyznačují individualismem, konzumem a hédonismem [Carrington, Wilson 2004]. Mohli bychom pro ně použít označení „dionýsovské kultury“. V současné době hovoříme v rámci studia subkultur o tzv. postsubkulturním přístupu, který pohlíží na subkultury jako na apolitické kultury orientované především na požitek a utvářené nikoliv na základě třídy, ale spíše vkusu (postsubkulturní přístup viz kapitola 2.1). Freetekno či rave kultury těmto charakteristikám dobře odpovídají, tudíž jsou obecně považovány za paradigmatické subkultury postsubkulturního přístupu [Luckman 1998].

Co se stalo s českou freetekno scénou, že postupně skomírá tak, jak nám ukazují data o počtech účastníků? Proč už nedokáže vytvořit atraktivní prostředí pro nové členy? Podobná období ústupu ze „slávy“ zaznamenaly i jiné subkultury. Je však případ českého freetekna v něčem specifický? Co může analýza české freetekno scény, jakožto tuzemského zástupce paradigmatické subkultury postsubkulturního přístupu, přinést tomuto nyní převládajícímu směru v rámci studia subkultur? Začíná se zde kupit příliš mnoho otázek bez zjevných odpovědí. Tato diplomová práce, opřená o teoretická východiska studia subkultur a empirický výzkum, přináší systematickou analýzu české freetekno scény, nezbytnou pro zodpovězení těchto otázek.

První možné vysvětlení úpadku zájmu o českou freetekno scénu bychom mohli hledat v teorii deviance. V současné době je totiž freetekno subkultura ve veřejném prostoru takřka výhradně zobrazována s negativními konotacemi v souvislosti s nelegálním obsazováním cizího majetku, obtěžováním okolních obyvatel či konzumací nelegálních návykových látek. Není přitom příliš důležité, zda se jedná jen o mediální karikaturu či tento obraz freetekno scény věrně zachycuje realitu. Relevantní je, že v českých médiích můžeme sledovat v souvislosti s freeteknem projevy *morální paniky* [Slačálek 2018: 265-272]. Slačálek při práci s konceptem morální paniky vychází z pojetí Stanleyho Cohena, dle kterého během morální paniky dochází k vytváření či při nejmenším dotváření obrazu devianta. Pozornost a úzkost produkovaná panikou na jedné straně mění objekt paniky, na druhé straně však i provokuje reakci společnosti ve jménu hodnot „zákona a pořádku“. „Vyústěním paniky je buď prosazení výjimečných opatření a společenské změny, nebo její postupné přehřátí a přesunutí pozornosti společnosti jinam“ [ibid.: 269n.].

Při bližším pohledu na mediální pokrytí posledního teknivalu konaného na území ČR (vlastní analýza v Newton Media archiv)² – teknival Station of Destiny u obce Hlaváčkova Lhota ve středočeském okrese Benešov – můžeme sledovat, že se média věnují tématům jako je otázka vlastnických práv pozemků, kde se akce konala; problematice řízení pod vlivem alkoholu a omamných látek; či rušení nočního klidu. Oproti jiným letům se však samozřejmě objevuje ještě další téma, a tím je riziko šíření nákazy covid-19.

² Data zahrnují články z celostátních a regionálních online i tištěných periodik (celkem 292 titulů) vydaných na území České republiky mezi 24. červencem a 10. srpnem (rozmezí trvající od začátku teknivalu a dva týdny po jeho konci).

Druhým činitelem, který spolu s médii problematizuje freetekno je policie potažmo právní regulace přijímané vedením měst a obcí. Během posledních cca 10 let sledujeme narůstající počet měst a obcí přijímajících tzv. *obecně závaznou vyhlášku obce o stanovení podmínek pro pořádání a průběh akcí typu technoparty a o zabezpečení místních záležitostí veřejného pořádku v souvislosti s jejich konáním* (plné znění vyhlášky viz příloha 19). Před existencí legislativního nástroje v podobě zmíněné vyhlášky bylo pro města a obce složité bojovat proti pořádní freetekno akcí, jelikož tyto nebyly právně definovány. Zároveň je nezbytné již v úvodu zmínit, že tyto vyhlášky uvalují na pořadatele takové požadavky, kterým soundsystémy nejsou schopny dostát. Tyto vyhlášky tak freetekno kriminalizují a technoparty automaticky spojují s narušováním veřejného pořádku.

Svou roli při vytváření obrazu deviantní a nebezpečné subkultury mohl hrát i velmi silně medializovaný policejní zákrok na Czechteku 2005 u obce Mlýnec na Tachovsku. Tato událost rezonovala ve společnosti a dokonce se stala i jedním z politických témat své doby [Slačálek 2018: 265]. Drastických záběrů z brutálního zákroku policie bylo tehdy plné zpravodajství. Dalo by se tedy předpokládat, že strach z podobné policejní represe mohl být další příčinou zavrnutí účasti na freetekno akcích u některých mladých lidí.

Vidíme zde jednak média, která se v období konání technivalů či větších freetekno akcí plní primárně morálně panickými zprávami nebo se neustále vracejí k brutální policejní intervenci na Czechteku 2005 u obce Mlýnec v okrese Tachov. Za druhé můžeme vysledovat postupnou kriminalizaci freetekna skrze legislativně právní nástroj vyhlášek o konání akcí typů technoparty.

Jsme tedy svědky vytváření jisté nálepky deviantní subkultury v té podobě, o níž hovoří Howard Becker v souvislosti se sociální deviací. Ústředním východiskem Beckerovy perspektivy je představa, že deviace je vytvářena společností. Deviantem se stává ten, jenž je za devianta označen, čehož je dosaženo skrze vytvoření pravidel či norem a jejich úspěšnou aplikaci na jedince či sociální skupinu [Becker 1966: 8n.].

Deviantní obraz freetekna a morální panika obklopující tuto scénu ve veřejném prostoru mohou být vysvětlením poklesu zájmu o členství a participaci v ní. Účast na freetekno akcích je nebezpečnou deviantní činností, která může vést k právnímu postihu, závislosti na drogách či jen k fyzické újmě při zákroku policie. Lidé si tak

přirozeně hledají více bezpečnou zábavu, kde se jednak vyhnou výše zmíněným rizikům a zároveň nebudou nést onu deviantní „nálepku“.

Vysvětlení skrze teorii deviance však není dostatečně uspokojivé (minimálně) ze dvou důvodů. Za prvé, jistá míra dobrodružství spojená s ilegality je jedním z faktorů, které freetekno dělají pro jedince atraktivním [Slačálek 2011: 96]. „Mě na tom i přitahuje to napětí, který kolem té akce vzniká, když víš, že to není úplně legál“ (Alenka 29 let). Kriminalizace freetekna může některé jedince odradit, ale jiné naopak přitáhnout, protože u účasti na freetekno akci posiluje jakousi „příchuť zakázaného ovoce“. Za druhé, samotná účast na freetekno akci není takřka žádným rizikem pro účastníka ve smyslu právního postihu. Určité riziko na sebe mohou brát pořadatelé freetekno akce, avšak scéna má vytvořené praktiky, které dokonce i pořadatele chrání před právním postihem. Během výzkumu jsem nenarazil na žádnou zkušenost s jakýmkoliv právním postihem spojeným s účastí na freetekno párty, a to ani při rozhovorech, ani při analýze médií. Výjimku samozřejmě představují řidiči přistižení při jízdě pod vlivem alkoholu nebo jiných omamných látek, nicméně „řízení vozidla pod vlivem“ není ničím specifickým pro freetekno, ale je obecným jevem spojeným nejen s hudebními akcemi a festivaly.

Pro uspokojivější vysvětlení problému poklesu zájmu o freetekno se musíme místo na teorii deviance obrátit na koncept subkulturního kapitálu. Jedná se o koncept britské socioložky Sarah Thornton, který se stal zcela nepřehlédnutelným prvkem postsubkulturního přístupu. Autorka ve své studii britské taneční klubové scény [1995] na tuto aplikuje koncept kulturního kapitálu Pierra Bourdieu. Vychází z přesvědčení, že taneční klubová scéna je společenské pole, vnitřně hierarchicky diferenciované na základě statusu [srov. Slačálek 2011: 105]. Bourdieu pracuje se třemi formami kulturního kapitálu – vtěleným, objektivizovaným a institucionálním. Thornton při definici subkulturního kapitálu vynechává třetí ze zmíněných Bourdieuových složek kulturního kapitálu, jelikož na poli taneční klubové scény nenachází instituce, které by poskytovaly jedincům institucionalizované certifikáty a osvědčení, skrze něž by jejich nositel získával nějaký status. Objektivizovaný kulturní kapitál je v pojetí Bourdieu manifestován například v rodinné domácnosti skrze sbírku knih či obrazů. Obdobně Thornton pojímá objektivizovaný subkulturní kapitál jako materiální manifestace vytříbenosti vkusu. „Subkulturní kapitál je objektivizován ve formě módních sestřihů a dobře složených sbírek nahrávek (kompletní či dobře vybrané, limitované edice –

tzv. white label, apod.)“ [Thornton 1995: 27]. Vtělený kulturní kapitál je Bourdieuem spojován s dobrými mravy a uhlazenými konverzačními dovednostmi. Analogicky s tím je subkulturní kapitál vtělen ve formě znalostí pravidel chování daného subkulturního pole a schopnosti mluvit a rozumět jeho specifickému slangu [ibid.]. U tanečních subkultur jako je freetekno je velmi důležitou složkou vtěleného kapitálu schopnost správného, dlouhodobého a nepřetržitého tance. Je tedy podstatné konceptualizovat vtělený subkulturní kapitál nejen jako znalost pravidel a jazyka subkulturního pole, ale i osvojení příslušných technik zacházení s tělem, potažmo s objektivizovaným kapitálem. Vlastnictví zkušeně složené sbírky vinylových desek signifikantně ztrácí na významu bez osvojení technik je hrát a mixovat.

Vysvětlení ztráty atraktivity freetekna by mohlo spočívat v přílišné ritualizaci a formalizaci dané scény, která se svými vnitřními pravidly natolik zapouzdřila, že se stává do jisté míry nesrozumitelnou a neatraktivní pro nové členy. Ti si uvědomují, že pro získání alespoň minimálního množství subkulturního kapitálu by museli vynaložit tolik úsilí, že se jim nevyplatí do tohoto „dobrodružství“ pouštět.

Koncept subkulturního kapitálu nám nabízí vysvětlení, že subkultura již není schopná produkovat zdroje (kapitál) o něž by nově příchozím členům stálo za to soutěžit a daný kapitál akumulovat. Tento pohled nám však poskytuje vysvětlení pouze parciální nikoliv úplné. Mohli bychom takto obecně vysvětlit, proč již řada hudebních subkultur ztratila svou původní atraktivitu a z masových subkultur, do kterých se mladí hromadně hrnuli, se vždy stal jen další subkulturní styl nenávratně ztracen v pověstném propadlišti dějin. Tato diplomová práce má však za ambici nejen poskytnout sociologicko-historický popis vývoje freetekna jako jedné ze subkultur mládeže, kterou potkal podobný osud jako již mnoho před ním. Cílem této práce je na případu freetekno scény ukázat možnosti rozšíření postsubkulturního přístupu ke studiu subkultur.

Koncept subkulturního kapitálu v pojetí Sarah Thornton velmi dobře vysvětluje pravidla subkultury z pohledu sociální distinkce a stratifikace – z formalistického hlediska. Ukazuje, jakým způsobem je subkultura jakožto sociální pole vnitřně (do jisté míry i na venek) diferenciována. Akumulace subkulturního kapitálu je racionální kalkul, kterým se jedinec stává autentickým členem daného subkulturního pole. Jinými slovy, subkulturní kapitál je zdrojem či prostředkem k dosažení autenticity, která je

určujícím prvkem vnitřní i vnější diference. Subkulturní kapitál, potažmo autenticita, má tedy distinktivní funkci – dělí členy scény na autentické a neautentické a zároveň i rozlišuje členy jednotlivých subkultur. Tento pohled na autenticitu však dostatečně nevysvětluje realitu české freetekno scény. Formalistické pojetí subkulturního kapitálu bere autenticitu jen jako technický instrument (kapitál), který má formální distinktivní funkci či dimenzi. Jedním z argumentů této diplomové práce je, že autenticita kromě distinktivní obsahuje i substantivní dimenzi, která dává scéně obsah, význam a smysl pro její členy.

Racionalistický pohled jedince akumulujícího subkulturní kapitál je ryze formalistickou perspektivou, která však selhává při snaze o vysvětlení vnitřních, substantivních prvků subkultury. Subkulturní kapitál vysvětluje, proč lidé přestávají mít zájem o určitou subkulturu, respektive o akumulaci jejího subkulturního kapitálu. Selhává však při snaze o vysvětlení toho, co se stalo, že se získání daného kapitálu stal tak náročným, že to novým členům již nestojí za snahu. Klíčovým argumentem této práce je, že autenticita není budována jen jako nástroj distinkce, ale funguje také jako základ substantivního obsahu subkultury. Z toho důvodu navrhuji pro vysvětlení ztráty atraktivity freetekno scény pracovat nejen s racionalisticko-formalistickým konceptem subkulturního kapitálu jako nástroje distinkce, ale tento přístup obohatit i o pojetí subkulturního kapitálu a autenticity jako nástroje vytváření substantivní dimenze subkultury. Subkulturní pole je tak skrze autenticitu nejen vnitřně strukturováno (distinktivní dimenze), ale jeho prostor nabývá i na obsahu a významu pro své členy (substantivní dimenze).

2 Teoretická část

Subkultury mládeže představují tradiční výzkumné pole v rámci současné sociologie, popřípadě kulturní antropologie. Ovšem nejedná se o úrodnou výzkumnou půdu pouze v současném vědeckém bádání, nýbrž studium subkultur mládeže má za sebou dlouhou historickou tradici. Se studiem subkultur se setkáváme již v tradici Chicagské školy ve 20. a 30. letech 20. století, na níž o 40 let poté navazuje birminghamské Centrum pro současná kulturní studia známé také pod zkratkou CCCS. Studium subkultur mládeže má jednak silnou historicky ukotvenou výzkumnou tradici, zároveň však počet monografií a výzkumných článků dokládá, že ani v současné době zájem o výzkum subkultur mládeže neklesá. Díky tomuto širokému rozkročení tradice studia subkultur je třeba brát v potaz širokou diverzitu epistemologických, metodologických a teoretických přístupů k jejich studiu. V rámci všech těchto třech oblastí studium subkultur prošlo a stále prochází značnými změnami a vývojem. Nezbytnému představení jednotlivých teoretických přístupů ke studiu subkultur je věnována první kapitola teoretické části této diplomové práce. Na tuto kapitolu navazují dvě kapitoly představující dva zásadní koncepty, s nimiž je v rámci této diplomové práce operováno – koncept (1) autenticity a (2) subkulturního kapitálu. Čtvrtá kapitola teoretické části je věnována vymezení a charakterizaci českého freetekna, které představuje výzkumné pole této diplomové práce. Teoretická část je uzavřena kapitolou definující výzkumné otázky, které vždy představují ústřední bod každého výzkumného snažení. Předkládaná diplomová práce v tomto samozřejmě není výjimkou.

2.1 Teorie subkultur

Subkultury mládeže se během let staly jedním z klasických předmětů zájmu bádání sociálních vědců. Výzkumy subkultur primárně vychází ze dvou tradičních přístupů. Prvním z nich je tradice chicagské školy. Američtí sociologové spadající do tradice této slavné sociologické školy se věnovali studiu subkultur již ve 20. letech 20. století. Jejich přístup ke studiu subkultur samozřejmě, tak jako ve všech historických epochách, odrážel tehdejší společenskou situaci v místě jejich působení, tedy v Chicagu a potažmo celých Spojených státech. Chicago se nacházelo pod vlnou přichozích migrantů z Evropy, zejména východní a jižní, a také se potýkalo se značným nárůstem kriminality. Chicagští sociologové se věnovali studiu subkultur mládeže v perspektivě *ekologického modelu společnosti*. Zásadním prvkem této perspektivy je pohled na společnost snažící se dojít vyrovnaného stavu *ekvilibria* [Williams 2007: 573]. Tento stav je však narušován určitými deviantními skupinami, jako jsou gangy či subkultury, které se formovaly pod vlivem tehdy stále sílících procesů migrace a urbanizace. Za hlavní zájmy chicagské sociologické tradice bývají označovány právě studium deviance a městského života [Petrusek 2011: 128n.]. Chicagská tradice studia sociálně patologických projevů určitých sociálních skupin se vyznačovala velmi silným důrazem na metodu etnografického terénního výzkumu a biografických rozhovorů. Díky těmto metodám se tamní sociologové snažili o empirickou analýzu života členů subkultur a odhalení jejich emické perspektivy žité reality [Heřmanský, Novotná 2011: 91]. Zaměření na deviantní a kriminální aspekty života členů subkultur vedlo v 70. letech k přechodu od sociologického spíše ke kriminologickému zájmu o studiu subkultur tamních badatelů [Williams 2007: 575].

Přístup Chicagské školy ke studiu subkultur trpěl přílišným determinismem a díky funkcionalistickému teoretickému rámci nestudoval subkultury jako osobité kulturní systémy, nýbrž je pojímal jako projevy deviantních a patologických jednání marginálních částí tehdejší společnosti [srov. Hebdige 2012(1979): 121]. Důraz tedy nebyl kladen na studium subkultur jako takových, ale spíše na jejich působení na většinovou společnost a destruktivní dopady na rovnovážný stav společnosti.

Těžiště studia subkultur mládeže se následně přesunulo do Evropy, kde byla tato výzkumná tradice dále rozvíjena Centrem pro současná kulturní studia v rámci v rámci Birminghamské školy (Center for Contemporary Cultural Studies neboli

CCCS - pozn. autora) [Sparks 1998]. Birminghamští badatelé na rozdíl od svých chicagských kolegů nestudovali subkultury skrze funkcionalistický rámec jakožto deviantní sociální uskupení. Britský přístup vycházel z marxistické tradice zdůrazňující třídní rozdělení společnosti a s tím související distribuci moci ve společnosti. Příslušnost k určité subkultuře nebyla vnímána jako deviantní a společensky patologická činnost, nicméně jako projev třídního boje a resistance vůči elitám. Subkultury byly pojímány jako prostředek odporu tehdejší britské dělnické mládeže vůči dvěma hegemonickým kulturám. První z nich představovala kultura jejich rodičů. Druhou poté byla dominantní buržoazní kultura reprezentovaná policií, zákonodárci, učiteli či vedoucími v práci.

Birminghamská a chicagská tradice se liší nejen v teoretickém rámci, ale i v metodologických aspektech. Analýza chicagských badatelů stála především na etnografickém terénním výzkumu odhalujícím emickou perspektivu aktérů. Birminghamští autoři se však zaměřovali spíše na sémiotickou analýzu stylu členů subkultur s důrazem na dekonstrukci významů asociovaných s určitými subkulturními objekty a praktikami [Williams 2007: 575n.]. Zcela zásadním dílem v rámci přerodu studia subkultur od deviance směrem ke studiu mocenských praktik a třídního odporu je *Resistance Through Rituals* [Hall, Jefferson 1975]. V tomto díle autoři s oporou Gramsciho konceptu *hegemonie* interpretují symbolické aspekty odporu ve stylu subkultur mládeže.

Od 90. let 20. století se na poli studia subkultur mládeže prosazují autoři z proudu tzv. *postsubkulturního přístupu*. Badatelé spadající do této výzkumné tradice (například Muggleton, Weinzierl, Redhead, Thornton, McRobbie) přímo navazují na odkaz chicagské i birminghamské školy. Od prvního jmenovaného směru přebírají zejména důraz na etnografické metody terénního výzkumu a výzkumných rozhovorů se členy subkultur. Navrací se tedy zpět k záměru amerických sociologů 20. let, kteří se snažili odhalit emickou perspektivu aktérů. Naopak postsubkulturní autoři se kriticky staví k odkazu birminghamské školy. Zásadním bodem, o který se kritika přístupu CCCS opírá, je teze o zastaralosti aplikovaného prostého dichotomického modelu dominantní většinové společnosti a vůči ní revoltujícím subkulturám. Podle postsubkulturní teorie již tento model nedostatečně reflektuje sociální realitu a nelze ho již používat [Muggleton, Weinzierl 2003]. Ostatně v rámci postsubkulturního přístupu se objevuje i tendence o ustoupení od užívání pojmu subkultura jako

takového, jelikož právě tento termín je příliš povšechným a nevystihuje vzájemný překryv a „tekutost“ dnešních subkultur mládeže [Muggleton 2000: 47n.; Bennet 2002]. Zde je však třeba poukázat i na pomyslnou druhou stranu mince vztahu subkultur se zbytkem společnosti. V rámci postmoderní společnosti totiž nedochází ke fragmentaci pouze subkultur, nýbrž i kultury hlavního proudu. Z toho důvodu subkultura ztrácí objekt homogenní masové kultury, vůči němuž by se mohly vymezovat a revoltovat [Evans 1997]. Na místo pojmu subkultura se tak stále častěji prosazují termíny jako scény [Bennet, Peterson 2004], kulturní vkus (cultural taste) [Channey 2004], životní styly [Miles 2000 cit. dle Carrington, Wilson 2004] či kmeny [Maffesoli 1996].

Odkaz CCCS však není kritizován pouze za zjednodušené dichotomické vnímání sociální reality subkultur mládeže. Birminghamští badatelé jsou z postsubkulturního stanoviska také kritizováni za přílišný ekonomický determinismus při definici mládežnických uskupení. CCCS pojímalo subkultury jako ekonomicky determinované skupiny mládeže sdílející stejné třídní postavení. Právě z této představy do značné míry vycházelo ono dichotomické vnímání vztahu mainstreamu a subkultur [Kolářová 2011: 24]. Postsubkulturní přístup naopak vychází z teze, že „subkultury jsou ustavovány skrze spotřebu, nikoliv ve spojitosti s třídou, genderem či etnicitou“ [Muggleton 2000: 48].

Teoretickým rámcem této diplomové práce je právě postsubkulturní teorie a to zejména ze dvou důvodů. Za prvé teoretický rámec této diplomové práce vychází z premisy subkultur jakožto výrazu kulturních a nikoliv (pouze) ekonomických hodnot. Právě tuto výchozí premisu navrhuje David Muggleton [2000] v rámci své kritiky přístupu CCCS, který vycházel z představy subkultury jakožto prostředku vyjádření rezistence mládeže na základě třídního postavení a ekonomických nerovností. Druhým důvodem jsou poté použité metody výzkumu a samotný objekt studia – freetekno subkultura. Právě scény taneční muziky jsou označovány za „paradigmatické subkultury postsubkulturního přístupu“ [Kolářová 2011: 18, 38]; etnografické terénní výzkumy a výzkumné rozhovory se členy subkultur jsou poté například Muggletonem navrhovanými vhodnými metodami studia subkultur mládeže, jakožto výrazu kulturních hodnot (životního stylu, vkusu, forem kulturní spotřeby) a nikoliv prostředku vyjádření rezistence a odporu určité třídně zakotvené části mladých vůči ekonomickým nerovnostem a s nimi spojeným útlakem [Muggleton 2000].

2.2 Koncept autenticity

Fragmentace kultury hlavního proudu i subkultur samých [Muggleton 2000] s sebou nese signifikantní proměnu konceptu subkulturní autenticity. Důraz na individuální oproti kolektivní identitě ve spojitosti s rozvolňováním hranic mezi jednotlivými subkulturami přirozeně vyvolává otázku, kde lze (pokud to vůbec jde) u současných subkultur autenticitu hledat. Lze, při mnohosti subkulturních identit postmoderní mládeže [Kellner 1992], vůbec o nějaké autenticitě hovořit? Velmi podnětné srovnání moderních a postmoderních subkultur (lze také vnímat jako srovnání perspektiv CCCS a postsubkulturalistů) předkládá David Muggleton [2000: 52] (viz tab. 1).

Tab. 1 – [Muggleton 2000: 52]

MODERNÍ	POSTMODERNÍ
Skupinová identita	Fragmentace identity
Stylová homogenita	Stylová heterogenita
Silné udržování hranic	Slabé udržování hranic
Vysoká míra angažovanosti	Nízká míra angažovanosti
Permanentní členství	Přechodné členství
Nízká míra subkulturní mobility	Vysoká míra subkulturní mobility
Důraz na hodnoty a přesvědčení	Fascinace stylem a image
Politické výrazy odporu	Apolitičnost
Negativní postoj k médiím	Positivní postoj k médiím
Vnímání vlastní autenticity	Oslava neautenticity

David Muggleton [2000: 20, 78] rozumí autenticitě jako určujícím prvku definujícím pravost, originalitu či ryzost určitých aspektů, jednání a hodnot v rámci subkultury. Autenticita tak de facto představuje prvek rozdělující členy subkultury na

ty originální a ryzí zástupce subkultury věrné hodnotám původních zakládajících členů od těch, kteří jsou pouhými neautentickými falešnými „pózery“ zaměřenými na konzum a módní stylizaci sebe sama do určitého subkulturního stylu [srov. Moore 2005]. Touto optikou nahlížel na autenticitu už Dick Hebdige [2012(1979): 183], když poukazoval na rozdělení členů subkultury na původní (originals) a pozdější stoupence (hangers-on). Toto rozdělení je dle Hebdige vždy velmi významným v každé subkultuře a je velmi často verbalizováno v podobě určitých označení – například „plastoví“ punkeři, „burrhead“ rastové či víkendoví hippies v kontrastu s těmi opravdovými, autentickými. Tato optika je však příliš zjednodušující a především by, při její plné platnosti, de facto znamenala absenci schopnosti subkultur přežít více než jednu generaci. Pokud by totiž autenticitou mohli oplývat pouze „staří pardálové“ dané subkultury, kteří zažili ony někdy až mytické počátky, tak by nebyl v podstatě žádný prostor pro mladé, nově příchozí členy. Subkultury by se tak staly uzavřenými uskupeními odmítajícími „novou krev“. Dick Hebdige se jakožto představitel CCCS primárně zabývá sémiotickou analýzou subkultur, tedy především tím, jak je subkulturní autenticita vytvářena. Záměrem této diplomové však není analýza pouze části produkce autenticity, nýbrž i strategií jejího udržování potažmo reprodukce. Subkultury totiž musí mít schopnost reprodukovat svoje hodnoty a styl i na nově příchozí členy, tak aby byly pro tyto jedince srozumitelné a atraktivní. Pouze skrze schopnosti reprodukce autenticity se může daná subkultura udržet a nezaniknout.

Podoba dnešních postmoderních subkultur se poměrně značně odlišuje od těch moderních (viz tab. 1). Strukturální a hodnotová proměna postmoderních subkultur je aspekt, který je zcela nezbytné zahrnout do úvah při analýze současných subkultur. V rámci moderních subkultur (studovaných CCCS) byla autenticita zdrojem skupinové identity a udržování silných hranic mezi subkulturami. Tehdejší subkultury kladly důraz na stylovou homogenitu, permanentní členství a nízkou subkulturní mobilitu. Díky tomu mohlo být jasněji než dnes definováno autentické a neautentické. Oproti tomu fragmentace identity, vysoká míra subkulturní mobility, nejasná ohraničenost a přechodné členství tak typické pro dnešní subkultury do značné míry znesnadňují identifikaci toho, co je autentické a co již nikoliv. Zcela zásadním aspektem této proměny konceptu autenticity je fragmentace identity dnešních subkultur projevující se nárůstem individualismu na úkor skupinové identity. Ostatně v tomto se vývoj subkultur nijak neliší od vývoje ostatních částí společnosti

v postmoderní době. V souvislosti se subkulturami se v kontextu postmoderní společnosti hovoří o tzv. „supermarketu stylů“ [Polhemus 1997] či o „stylovém surfování“ [Polhemus 1996]. Oba tyto koncepty Teda Polhema odkazují na obrušování hranic mezi jednotlivými subkulturami. Díky tomuto procesu mohou jedinci takřkajíc „surfovat“ napříč (sub)kulturami. Nemusí se příliš zaobírat jejich vzájemnými protiklady. Důležité jsou pouze zábava a uspokojení sebe sama spíše než dodržení nějakých pravidel, ideologické zaujetí či autenticita [Muggleton 2000: 47n.]. Posiluje se role individuální identity a autenticity na úkor té kolektivní, což je typickým projevem postmoderní doby.

Ve výzkumech subkultur je obecně s autenticitou zacházeno jako s nástrojem distinkce, skrze nějž jsou subkultury vnitřně i navenek diferenciovány. Můžeme tedy hovořit o tom, že autenticita bývá ve výzkumech subkultur konceptualizována dvoudimenzionálně. Jednak je jí přisuzována funkce vnitřní distinkce na autentické a neautentické členy. Za druhé poté i funkce vnější distinkce, kdy odděluje autentický prostor dané subkultury od neautentického prostoru ostatních (sub)kultur.

Tato diplomová práce také pracuje s vícedimenzionálním pojetím autenticity, nicméně nikoliv ve smyslu funkce distinkce. Distinktivní funkce je pojmána jen jako jedna dimenze autenticity. Druhou dimenzí je poté substantivní dimenze autenticity, která dává subkultuře obsah a význam. Tato výzkumná hypotéza je zkoumána na datech v empirické části této práce a je dále rozpracována v navazující diskuzi a závěru.

2.3 Subkulturní kapitál

Koncept subkulturního kapitálu je zcela esenciální složkou postsubkulturního obratu. Zavedla jej britská socioložka Sarah Thornton ve svém dnes již klasickém díle pro obor studia subkultur *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* [1995]. Autorka ve své studii vychází z etnografického výzkumu britské taneční klubové scény. Thornton staví na konceptu kulturního kapitálu Pierra Bourdieu, avšak pro aplikaci na taneční klubovou scénu ho transformuje do podoby subkulturního kapitálu.

Britská taneční klubová scéna je pro Thornton sociálním polem, v němž jsou přirozeně utvářeny hierarchie analogicky k tomu, jak sociálnímu poli rozumí Pierre Bourdieu. V pojetí autorky je status jedince determinován primárně prostřednictvím jeho autenticity. Přesněji řečeno jeho znalosti a schopnosti rozpoznat autentické prvky subkultury, vypadat, mluvit a chovat se v subkultuře autenticky.

Subkulturní kapitál přímo vychází z konceptu kulturního kapitálu Bourdieu, avšak samozřejmě není zcela identickým. Bourdieu skládá kulturní kapitál ze tří složek – objektivizovaného, vtěleného a institucionalizovaného [1986]. První složka kulturního kapitálu se pojí s předměty nesoucími kulturní kapitál jedince. Dobrým příkladem může být sbírka knih uspořádaných do domácí knihovny, která je de facto materiální manifestací kulturních znalostí majitele. Vtělený kulturní kapitál představuje především internalizované znalosti a schopnosti svého nositele. Mohli bychom sem analogicky k prvnímu příkladu zařadit schopnost číst ty knihy (užívat objektivizovaný kapitál), které má majitel úhledně vyskládané na policích své domácí knihovny. Třetí složkou je kapitál institucionalizovaný, který představují uznávaná osvědčení a certifikáty vydané institucemi. Samozřejmě jsou to diplomy získané absolvováním studia ve vzdělávacích institucích či jiné certifikáty prokazující jedincovu kvalifikaci v určité oblasti.

Thornton při definici subkulturního kapitálu pracuje pouze se dvěma složkami kulturního kapitálu. Vynechává institucionalizovaný kulturní kapitál. Autorka nevidí na poli britské taneční klubové scény žádné instituce, které jsou ze samotné podstaty zásadní podmínkou vzniku institucionalizovaného kulturního kapitálu. Subkulturní kapitál je tedy v pojetí Thornton tvořen jen objektivizovanou a internalizovanou

složkou. První ze jmenovaných složek kapitálu se pojí s materiálními subkulturními statky jako například sbírka vinylových desek, oblečení či jiné předměty nesoucí subkulturní významy. Vtělený subkulturní kapitál je poté především znalostí pravidel, norem, zvyků a významů důležitých pro danou subkulturu. Tato vtělená forma subkulturního kapitálu může být manifestována například skrze slang, znalost stylu oblékání, tělesnými praktikami v podobě tanečního stylu, orientaci v hudbě apod.

Subkulturní kapitál má v pojetí Thornton především distinktivní funkci. Na základě něho je analyzované subkulturní pole vnitřně hierarchicky statusově rozděleno na autentické členy a neautentické pózery [Kolářová 2011: 216]. Schematické či nejvíce shrnující vysvětlení subkulturního kapitálu se dá formulovat následovně. Subkulturní kapitál je zdrojem autenticity jedince v rámci konkrétního subkulturního pole, která je poté prostředkem k ustavení statusového postavení jedince v daném poli. Statusová hierarchie subkultury je tedy ustavována na základě autenticity, přičemž jejím zdrojem je subkulturní kapitál.

Z výše představeného schématu logiky vztahu subkulturního kapitálu jako zdroje autenticity vychází i tato práce. Zároveň má však za ambici funkci subkulturního kapitálu kromě jeho distinktivní dimenze rozšířit i o dimenzi substantivní. Při přijetí prostého pojetí subkulturního kapitálu jako pouhého nástroje distinkce nelze vysvětlit obsah subkultury. Respektive obsah subkultury – tedy to, co má dávat členům smysl a význam – bychom redukovali na soutěž o status a snahu odlišit se. Skrze tuto perspektivu nelze odpovědět na otázku úpadku zájmu o konkrétní subkulturu. Argumentem této práce je, že členové nevstupují do subkultury jen soutěžit o status a tím se odlišit. Participace v subkultuře je bytostně spojena také s kulturními hodnotami, konzumací a hedonistickým užíváním si. Těžko si představit jedince, kterého do subkultury přitáhla pouhá vidina soutěže o status. Subkulturní kapitál jako nástroj distinkce nám tak může vysvětlit hierarchickou strukturu a vnitřní logiku subkultury. Její atraktivitu a schopnost přilákat nové členy však nikoliv. Z toho důvodu navrhuji operovat s další dimenzí subkulturního kapitálu a autenticity – substantivní dimenzí.

2.4 České freetekno – vymezení scény

Prvním bodem, který je v rámci vymezení scény nezbytné zmínit je hned její samotný název. Ve světovém kontextu mluvíme o *rave* scénách, avšak v podmínkách České republiky se ujal spíše název *freetekno*. Do jisté míry můžeme už z názvu vydedukovat určitá specifika českého freetekna oproti světovému ravu. Freetekno je složeninou slov *free* a *tekno*. První část slova odkazuje na princip svobody, otevřenosti a nekomerčnosti. Freetekno akce se konají svobodně bez ohledu na povolení úřadů, policie či dalších oficiálních orgánů. Tyto akce jsou otevřeny všem bez jakýchkoliv omezení. Na akcích neprobíhá žádná kontrola účastníků. Nekomerčnost je poté manifestována absencí poplatků za vstup na akce a důraz na jejich pořádání bez komerčních aktérů jako jsou nahrávací společnosti, hudební agentury, manažeři apod. Druhá část slova – *tekno* – je poté označením specifického žánru elektronické taneční muziky. Do jisté míry by se dalo říci, že dle názvu české freetekno jednak zdůrazňuje význam hodnot obsažených ve slově *free*, v druhé řadě poté omezuje svůj hudební obsah na žánr *tekna* a upozadňuje ostatní styly. První část tohoto tvrzení bych označil za platnou, avšak zcela jistě neplatí, že se české freetekno akce žánrově omezují pouze na *tekno*. Běžně se zde setkáme se styly jako *Acid*, *Tribe*, *Hardcore*, *Electro*, *Breakbeat*, okrajově i *Techno* či *Psytrance*.

Vůbec to označení technář je problematický. Já třeba techno ani moc nemusím. Na těch mejdanech se hraje Tek, Acid, Hácéčka nebo třeba Break a tak...ale techno vlastně ani moc často ne. (Honza 26 let)

Do České republiky doslova přivezli freetekno britští raveři v první polovině 90. let minulého století. Ve Velké Británii sahají kořeny ravu až do období 80. let 20. století, kdy se tamní rave scéna utvářela na odkazu tzv. travellerského hnutí. Od tohoto hnutí rave převzal dva zásadní prvky – kočovnost, odmítnutí konzumerismu a nestálé honby za ekonomickým ziskem [Smolík 2010: 233].

Pro rave scénu je zcela zásadním prvkem tzv. soundsystem. V původním anglickém znění má tento výraz význam systému zvukových reproduktorů. V kontextu ravu však nabývá soundsystem na mnohem širším významu. Soundsystem je především uskupení lidí, někdy dokonce označované za rodinu [Slačálek 2011: 95] či kmen [St.

John 2003], které pořádá rave parties. Na první pohled by se dalo připodobnit ke kapelám ve smyslu hudebních skupin. Soundsystém však není jen o produkci hudby. Za členy soundsystému jsou považováni všichni, kteří se na pořádání akce a chodu soundsystému nějakým způsobem podílí. Jedná se nejen o DJe, ale i automechaniky, lidi starající se o bar, dekorace, zvukaře nebo i ty, kteří vytipují místo akce, vylepí letáky či jen pomůžou s nezbytnou logistikou spojenou s pořádáním rave akce. Někdy se dokonce můžeme setkat i se širší definicí soundsystému zahrnující i návštěvníky akce tančící před reproduktory [srov. Slačálek 2011: 107]. Z materiálního hlediska potom samozřejmě soundsystém znamená kromě reproduktorů i veškeré ostatní předměty nezbytné pro uspořádání akce – automobily, dodávky, agregáty, vybavení baru, dekorace, pódiovou a světelnou techniku apod.

Za první soundsystém bývá označován britský *DiY Collective*, který vznikl v roce 1989 [Collin 1997 cit. dle St. John 2009: 34]. Pro české freetekno je poté nejdůležitější o rok později vzniknuvší *Spiral Tribe*, kteří společně s *Mutoid Waste Company* přivezli do České republiky rave. Tyto soundsystémy byly v návaznosti na jejich kriminalizaci ze strany britské vlády nuceny opustit Britské ostrovy. V roce 1994 přijíždí do České republiky a pořádají zde první český teknival, který se na přelomu července a srpna konal pod názvem *Free Festival* na louce u středočeské obce Hostomice. Čtvrtek 28. 7. 1994, kdy *Free Festival* odstartoval, můžeme označit za počátek české freetekno scény.

Prvního ročníku *Free Festivalu* se účastnily pouze nižší stovky účastníků převážně z ciziny [Pražský 2017: 117-119]. Tato akce však zasela kořeny ravu v České republice tak silně, že v následujících letech počty účastníků strmě rostly. V roce 1999, kdy se název *Free Festival* mění na veřejně mnohem více známý *Czechtek*, se teknivalu účastnilo již 4 – 12 tisíc lidí [ibid. 92]. Počty účastníků i velikost *Czechteku* se každý rok navyšovaly. Rostly i počty českých soundsystémů, které vznikaly nejen ve velkých městech, ale i na malých vesnicích [Slačálek 2018: 277]. Významným mezníkem scény byl *Czechtek 2005*, kdy proběhl nechvalně známý policejní zákrok, který byl silně medializován a stal se i silným politickým tématem léta 2005. Po této události se konal již jen poslední *Czechtek* v roce 2006, kdy české soundsystémy vydávají následující prohlášení a navždy upouští od pořádání *Czechteku*.

Vzhledem k tomu, že situace kolem CZTK je dále neudržitelná, došli zástupci české freetekno komunity k tomuto radikálnímu rozhodnutí. 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.*

K prohlášení se připojili tyto soundsystémy: Oktekk, Strahov, NSK, AKA.IO, Komatsu, Spiritual, Mayapur, Layka, Pentatonika, Merkur, Fatal Noise, Matchbox, Luxor, Cirkus Alien, Vosa, Bazooka, Koryto, Shamanic, Zuqwa, Czajovna, Figura, Machine Works, Metro, Ultimate Crew, Basswood, Mutaphone, FDM, Jednota, TMC, NabaziGangoo, Massive Elementz, UANDU Tribe, MHD, Hondzik Sound, Witacid, Iluzor, Detox23, Pandemic, Spectro, Radiator, Swampsound, Gummo, EskanoiZZe, Tsunami, Yaga, Synthetik, MiMiK, Squakka, Mandala, Alkaline, Dynamodestroy, Triptekk, Tekkirk, Remek, FSS, Shadow cabaret, Invaders, Mushroom, Bassmekk, Swazarm, Techamin, Laydakk, Othersidesystem, Inkognito, T2B a další.“ [Pražský 2017: 11n.]

2.5 Výzkumné otázky

Základním výzkumným problémem předkládaného výzkumu je způsob produkce a udržování autenticity freetekno scény. Výzkum se zaměřuje na studium toho, jaké hodnoty a aspekty jsou v rámci zmíněné scény definovány jako autentické a jakým způsobem jsou reprezentovány na freetekno akcích a dále reprodukovány mezi členy subkultury.

Při analýze freetekno scény vycházím z kontextu signifikantního úpadku zájmu o ni, který dokládám v úvodní i empirické části práce na datech z rozhovorů, etnografického terénního pozorování i na sekundárních datech o počtech účastníků freetekno akcí.

Pro analýzu autenticity freetekno scény analyticky diferencuji koncept autenticity na dvě dimenze – distinktivní a substantivní. Distinktivní dimenzi autenticity lze velmi dobře zachytit skrze široce využívaný koncept subkulturního kapitálu. Tento však nedostatečně umožňuje vysvětlit dění uvnitř scény. Poskytuje nám univerzální nástroj pro analýzu povrchu hudebních scén. Pravidel a hierarchií, na základě nichž hudební scény obecně fungují. Hudební scéna či subkultura však není pouhým polem, kde probíhá soutěž o moc a status. Každá taková scéna je také komunitou či společenstvím, které má nějaké vnitřní obsahy a produkuje určité významy pro své členy – má i jistou substantivní dimenzi. Argumentem této práce je, že pro analýzu hudební subkultury nestačí nahlížet na autenticitu pouze skrze formalistickou perspektivu soutěžení o subkulturní kapitál. Je třeba podrobit analýze i vnitřní obsah scény a soustředit se nejen na distinktivní, ale i substantivní dimenzi autenticity. Ambicí této práce není pouhé sociologicko-historické vysvětlení unikátnosti úpadku zájmu o freetekno scénu, ale klade si za ambici vysvětlit i aspekty, které doposud nebyly v rámci studia hudebních subkultur popisovány.

Základ výzkumu je tvořen dvojicí hlavních výzkumných otázek – **(1) Jak lze vysvětlit úpadek zájmu o freetekno scénu?; (2) Jakým způsobem je vytvářena a udržována substantivní dimenze autenticity freetekno scény?**

Hlavním výzkumným záměrem této diplomové práce je nalezení odpovědi na první výzkumnou otázku. Na základě teoretického úvodu této práce však docházím k závěru, že při hledání vysvětlení úpadku zájmu o freetekno, musíme vtáhnout do

analýzy substantivní dimenzi autenticity. Na scénu tedy přichází druhá výzkumná otázka, přičemž nalezení odpovědi na ní je nezbytnou podmínkou pro vysvětlení první výzkumné otázky.

3 Metodologická část

V této části diplomové práce jsou představeny metodologické aspekty předkládaného výzkumu. Nejprve jsou osvětleny metody vytváření dat, data samotná a užití postupy jejich analýzy. Následujících dva oddíly metodologické části se poté zabývají reflexí postavení autora výzkumu ve zkoumané subkultuře a etickým aspektům výzkumu.

3.1 Data a jejich vytváření

Původním záměrem bylo primární postavení výzkumu na zúčastněném etnografickém pozorování na freetekno outdoorových akcích. Data z terénního výzkumu měla poté být doplněna o obsahovou analýzu sekundárních zdrojů (letáků a plakátů; sociálních sítí a diskuzních fór; a také mediálního a zpravodajského pokrytí konaných freeparties) a polostrukturované výzkumné rozhovory se zástupci freetekno scény. Bohužel do situace venkovních koncertů a festivalů negativně promluvila globální pandemie nákazy covid-19, která přirozeně ovlivnila i freetekno scénu. Z počátku situace vypadala natolik zle, že reálně hrozilo riziko zamezení konání jakýchkoli freetekno parties. To by samozřejmě mělo za následek znemožnění etnografické terénní části mého výzkumu, která měla být primárním zdrojem dat. Z toho důvodu jsem research design částečně vychýlil v podobě většího důrazu na polostrukturované výzkumné rozhovory se zástupci freetekno scény a také jsem do výzkumu zahrnul terénní poznámky ze dvou technivalů navštívených v letech 2017 a 2018 v rámci bakalářského výzkumu. Následný epidemický vývoj v České republice se naštěstí ukázal jako ne tak závažný a určitý počet freetekno akcí se konal. Data vzniklá z výzkumných rozhovorů se však ukázala být podnětným zdrojem informací, tudíž je jejich užití v rámci mého výzkumu větší, než bylo v původním výzkumném záměru předpokládáno (viz teze diplomové práce).

Etnografická data pochází z 11 freetekno akcí, které se konaly na území České republiky mezi lety 2017 a 2020 – viz tabulka 2. Data jsem vytvářel za použití metody vedení terénního deníku, do kterého jsem si poznamenával vše, co by mohlo být pro výzkum přínosné. Používal jsem jak deník v podobě poznámkového bloku, tak ale i elektronickou formu zápisků v podobě psaných či namluvených poznámek do mobilního telefonu. Použití elektronického zařízení pro záznam poznámek bylo

nezbytné z důvodu podmínek na freetekno akcích, kdy psaní do poznámkového bloku není možné ať už z důvodu kombinace tmy a blikajících stroboskopů či dalších nepříznivých okolností. Vždy v co nejkratším čase po návratu z terénního výzkumu jsem zaznamenané poznámky dal dohromady a přepsal do ucelené podoby.

Tab. 2 – etnografický terén - seznam akcí

<u>Název akce</u>	<u>Trvání výzkumu</u>	<u>Počet stageí</u>	<u>Lokace - okres</u>
-	14. – 15. srpna 2020	1	Nymburk
Free Tekno Party	10. – 11. července 2020	1	Praha-východ
Station of Destiny	24. – 26. července 2020	9	Benešov
Freeparty	3. – 5. července 2020	1	Pardubice
Tekno is our medicine	26. – 28. června 2020	1	Kladno
-	12. – 13. června 2020	1	Praha
Summer Calling	5. – 6. června 2020	1	Praha-východ
Burn the Virus	29. – 30. května 2020	1	Kladno
Station of Destiny	26. – 29. července 2019	12	Benešov
Czarotek 2018	27. dubna – 1. května 2018	13	Liberec
Freetekno Czonspiracy	28. – 30. srpna 2017	15	Nymburk

Pomyslným druhým „pilířem“ dat, na kterém stojí předkládaný výzkum, jsou polostrukturované výzkumné rozhovory se zástupci freetekno scény. Celkem jsem do výzkumu zahrnul data z 9 rozhovorů. Větší část z nich (celkem 6) jsem s informátory

vedl v roce 2020. Dále jsem připojil data ze tří rozhovorů, které jsem vedl v roce 2018 v rámci bakalářského výzkumu (v tabulce 3 jsou označeny hvězdičkou). Celkem jsem vedl polostrukturované výzkumné rozhovory s 9 informátory, které představuje tabulka 3. S informátory jsem se poznal již dlouho před samotným výzkumem. Se všemi mě jakožto výzkumníka pojí vzájemná známost, nicméně kromě jedné informátorky, se kterou jsme přátelé mnoho let, nejsem v pravidelném kontaktu a nepojí mě blízká známost s nikým z informátorů. Kontakt na informátory jsem měl buď již před výzkumem, nebo mi byl kontakt zprostředkován některým z informátorů.

Na tomto místě je třeba také osvětlit věkovou strukturu informátorů. Ve výzkumu, obdobně jako u jiných výzkumů české freetekno scény [např. Slačálek 2011], významně absentují informátoři z mladších věkových kategorií. Důvodů je několik. Je třeba přiznat, že výzkum mladší věkové kategorie by byl pro mě náročnější, jelikož na nikoho takového jsem nezískal kontakt. Absenci nejmladší věkové kategorie informátorů však nepovažuji za problematickou, jelikož (1) krátká participace mladších členů na scéně snižuje jejich možnost ovlivňovat a znát pravidla subkultury [srov. Slačálek 2011: 85]; (2) mladší členové nemají možnost srovnávat současnou situaci z dobou alespoň 10 let zpět; (3) daná věková struktura informátorů dle mým empirických zkušeností z terénu věrně reprezentuje složení návštěvníků současných freetekno akcí.

Tab. 3 – představení informátorů

<u>Jméno</u>	<u>Věk</u>	<u>Role</u>
Jarda	43	organizátor; člen soundsystému; DJ; producent
Alenka	29	návštěvnice freetekno akcí
Honza	26	návštěvník freetekno akcí
Irena	32	DJka; členka soundsystému
Karel	36	organizátor; člen soundsystému
Fanda	29	organizátor; člen soundsystému; DJ

Petr*	31	organizátor, člen soundsystému
Maggie*	29	návštěvnice freetekno akcí
Ondra*	39	organizátor; člen soundsystému; DJ

Třetí datový „pilíř“ předkládaného výzkumu poté představuje obsahová analýza sekundárních dat. Skrze sekundární analýzu je zkoumáno mediální pokrytí freetekno scény. V tomto smyslu je analýza prováděna skrze mediální archiv Newton Media a zahrnuje články z celkem 292 titulů celostátních online i tištěných periodik vydaných v období jeden týden před a po konání teknivalu. Dále jsem v rámci sekundární analýzy do výzkumu zahrnul flyery³ freetekno akcí ze dvou časových období – (1) 1994 – 2006 (celkem 63 flyerů) a (2) 2015 – 2020 (celkem 137 flyerů). Doplnkovou roli pro sekundární analýzu poté hrála data ze sociálních sítí.

³ Flyer je zaběhlé označení pro leták či plakát konkrétní akce obsahující zpravidla informace o jejím názvu, lokaci, datu a pořádajícím soundsystému. Příklady flyerů viz přílohy 4 – 15.

3.2 Reflexe role výzkumníka – „insider research“

„Na rozdíl od ‚insidera‘ výzkumník v roli ‚outsidera‘ nebyl ani socializován do skupiny, ani nebyl angažován do běhu zkušeností, které vytváří její život. Tím pádem nemůže mít přímou, intuitivní citlivost, která sama o sobě umožňuje empatické porozumění.“

[Merton 1972: 15 (překlad autora)]

Můj lidský zájem o freetekno scénu započal o mnoho let dříve než ten výzkumný. Analyticky jsem se začal o freetekno scénu zajímat na začátku roku 2017, kdy jsem se věnoval výzkumu pro bakalářskou práci. Výzkumný zájem o tuto scénu trvá tedy již téměř 4 roky. Na poli freetekno subkultury se však pohybuji o více než 10 let delší dobu – přibližně od roku 2006. Během té doby jsem si prošel různými stadii a úrovněmi angažovanosti. Z počátku jsem byl běžným účastníkem freetekno akcí. Postupem času jsem našel zálibu v elektronické hudbě a začal sbírat vinylové desky s tímto hudebním žánrem, respektive s mnoha žánry elektronické taneční hudby. Naučil jsem se mixovat hudbu a vystupoval na mnoha akcích jako DJ. Zároveň jsem s několika kolegy založil soundsystém, díky čemuž jsem si vyzkoušel i organizaci a spolupořádání menších freetekno akcí. Během tohoto období jsem získal mnoho sociálních kontaktů v rámci freetekno subkultury a zároveň jsem se naučil chápat a číst významy a hodnoty zakódované uvnitř této scény.

Kvůli mým mnohaletým zkušenostem s freetekno scénou vnímám svůj výzkum jako „insider research“. Musím potvrdit slova Paula Hodkinsona [2006: 146], který hovoří o tom, že role „insidera“ dává výzkumníkovi možnost těšit se z některých praktických benefitů jako je usnadněný vstup do terénu či vzájemné porozumění s informátory. Jako „insider“ mám určitý balík empirických znalostí, s nímž mohu porovnávat a kriticky hodnotit informace a data přicházející ke mně z rozhovorů.

Paul Hodkinson [2006: 146] zmiňuje, že pozice „insidera“ ve zkoumané subkultuře může výzkumníkovi nabídnout výhody zejména praktického charakteru v podobě snazšího vstupu do výzkumného terénu či přítomnosti určitého vzájemného porozumění s výzkumnými informátory. Výzkumník v roli „insidera“ má díky svým zkušenostem se zkoumanou kulturou jistou zásobu informací, se kterou může

porovnávat a kriticky hodnotit informace a poznatky, jež se k němu dostávají prostřednictvím toho, co vidí či slyší při rozhovorech a pozorování [Hodkinson 2006: 145]. „Díky tomu se „insider researcher“ může vyvarovat problematickým interpretacím, které mohou pramenit například z výpovědí informátorů, kteří mu předkládají nepravdivé, nadnesené či nepodložené spekulace“ [ibid.: 143-144].

Zcela jistě by však bylo bláhové vnímat pouze benefity pramenící z pozice „insidera“. Výzkumník si musí být během svého výzkumu, zejména při analýze nashromážděných dat, neustále vědom této své role a být vůči své pozici reflexivní. Při analýze výzkumných dat je nezbytné osvojit si „distanční analytickou perspektivu“ [Hodkinson 2006: 145] a skrze tuto na analyzovaná data nahlížet. Je nezbytné kombinovat vnitřní pohled „insidera“ společně s „distanční analytickou perspektivou“, která pomáhá výzkumníkovi získat jistý odstup od zkoumaného pole. V mém případě je snazší tuto distanci vůči zkoumané subkultuře získat, jelikož moje participace během posledních přibližně čtyř let byla poměrně slabá. Již v rámci scény poměrně dlouhou dobu nefiguruji v aktivní roli a freetekno akce navštěvuji spíše sporadicky. Díky tomu jsem si přirozeně vytvořil distanční perspektivu na zkoumanou subkulturu, ale zároveň jsem při výzkumu mohl využívat benefity pramenící z role „insider“ výzkumníka.

3.3 Etika výzkumu

Všichni informátoři participující na výzkumu byli dopředu seznámeni s mým výzkumem záměrem. Ať už se jednalo o informátory, se kterými jsem vedl rozhovory, nebo o ty, kteří mi poskytli jiná data jako fotky či flyery, všichni souhlasili se svojí účastí na mém výzkumu freetekno scény. Zároveň byli informováni o míře anonymizace dat jimi poskytnutých, kdy každému z nich byl přiřazen (nebo využili možnosti sami si zvolit) pseudonym. Zachován byl pouze jejich věk, pohlaví a role v rámci freetekno scény. Každému z informátorů byl také poskytnut ke zpětné kontrole přepis jejich rozhovoru. Míra anonymizace byla schválena všemi informátory a žádný nevyužil možnosti zpětné korekce svého rozhovoru.

4 Empirická část

Teoretický koncept subkulturního kapitálu, široce přijímaný na poli postsubkulturního přístupu ke studiu hudebních subkultur a scén, nám skrze svou formalistickou perspektivu nedostatečně umožňuje vysvětlit problém poklesu atraktivity freetekno scény a s ním spojeným zmenšeným přísunem nových členů. Skrze koncept subkulturního kapitálu lze uspokojivě vysvětlit (1) vnitřní hierarchickou strukturaci subkultury jakožto pole na autentické a neautentické členy; (2) vnější vymezení subkultury od prostoru ostatních (sub)kultur. „Sociální logika subkulturního kapitálu je nejjasněji demonstrována v manifestaci toho, čím není“ [Thornton 1995: 164]. Tato perspektiva tedy nahlíží autenticitu jako distinktivní prvek.

Argumentem této diplomové práce je, že autenticita má kromě výše zmíněné distinktivní dimenze i dimenzi substantivní. Autenticita nepředstavuje pouze distinktivní prvek vnitřně či navenek rozdělující subkulturu, ale je i tím, co subkultuře dává obsah, význam a smysl pro stávající i nové členy. Autenticita je nejen zdrojem využívaným při soutěži o status, ale je i zdrojem obsahu subkultury a požitku spojeného s participací v ní. Zde, v empirické části, na citacích z rozhovorů, datech z etnografického zúčastněného pozorování a sekundárních zdrojů, budu demonstrovat, jakým způsobem se substantivní dimenze autenticity projevuje na freetekno scéně, a ukážu, proč pro pochopení hudební subkultury nestačí analýza ohraničená formalistickou perspektivou subkulturního kapitálu. V sedmi kapitolách empirické části popíšu jednotlivé složky substantivní dimenze autenticity identifikované v rámci výzkumu české freetekno scény.

4.1 Kriminalizace

Česká freetekno scéna od svých počátku stála na spontánnosti a nepovolenosti. Důraz na tyto dva aspekty vede k tomu, že freetekno akce jsou dle zákona de facto ilegální. Není to v žádném případě specifická česká freetekno scéna. Do České republiky rave subkultura již jako ilegální přišla. Britská rave scéna na počátku 90. let čelila značné policejní represi a perzekuci, aby byla v roce 1994 vydáním zákona *Criminal Justice Act* kriminalizována a postavena zcela mimo zákon. Výsledkem byl exodus tamních soundsystémů, které v čele s legendárním soundsystémem Spiral Tribe vyrazily kočovat evropským kontinentem [srov. Slačálek 2011: 87]. Rave přišel do České republiky již s jakýmsi puncem kriminality, čímž tato průvodní charakteristika byla vepsána do samotných kořenů tuzemské freetekno scény. Alespoň by se tomu mohlo na první pohled zdát. Cílem soundsystémů však není páchat nějakou kriminální činnost. Porušování zákona není jejich cílem.

My nejsme nějaký teroristi nebo já nevím...notorický zločinci. Nechceme apriori porušovat zákon. Chcem si to jen udělat po svém, podle svých pravidel, ale někomu se to postě asi nelíbí, tak z nás ty zločince jakoby dělaj. (Karel 36 let)

Ilegalita není cílem pořadatelů freetekno akcí, nýbrž spíše důsledkem toho, jakým způsobem jsou tyto akce pořádány, aby si zachovaly svou autentickou podobu, ve které je Spiral Tribe do České republiky přivezl. Ne všechny freetekno akce jsou zcela ilegálními, avšak jen málokteré jsou zcela legální. Na tomto místě je nezbytné krátce typologizovat freetekno akce, abychom mohli dále pokračovat v identifikaci vlivu kriminalizace na autenticitu scény.

Z hlediska typologizace freetekno akcí můžeme hovořit o dvou dichotomiích – outdoor/indoor akce a legální/ilegální akce. Dichotomie vnitřních a venkovních akcí je z hlediska autenticity tou méně důležitou dvojicí. Z důvodu klimatických podmínek v České republice lze hovořit o dvou částech freetekno sezóny – letní a zimní. V zimním období zkrátka nelze v České republice pořádat venkovní akce, tudíž se scéna nuceně přesouvá do klubů, průmyslových hal a podobných prostor. Během zimní sezóny jsou takřka všechny akce zcela legální, povolené a bez jakéhokoliv

rozporu se zákonem. O pořádání ilegálních freetekno zimních akcí v indoor prostorech dnes již v podstatě nemůže být řeč. Jedná se o opravdu raritní případy, kdy v rámci tohoto výzkumu nebyla ani jedna taková akce zaznamenána. Dříve se dalo hovořit o jisté ilegalitě indoor freetekno akcí konaných v rámci squatů (například squaty Ladronka, Cibulka či Milada), ale dnes již opravdu nelze hovořit o tak úzkém spojení freetekno scény se scénou squatterskou, jako tomu bylo například v 90. letech minulého století (viz flyery v příloze 10 a 11). Z hlediska autenticity jsou za více autentické považovány akce v průmyslových halách, kde soundsystémy používají vlastní aparaturu. V podstatě jde pouze o přesunutí venkovní freetekno akce do vnitřního prostoru ve stejné formě jako by byla venku. Méně autentickou formou freetekno párty jsou poté akce konané v klubech, kde je využívána místní stálá technika. Na takových akcích je pojítkem s venkovní akcí pouze hudební styl. Tyto indoor freetekno akce se svojí podobou příliš blíží scénám, jako jsou diskotéky a klubová scéna, vůči nimž se freetekno silně distancuje. Nicméně z důvodu klimatických podmínek České republiky se jedná spíše o nutné zlo než o nějakou problematickou záležitost protivící se principům subkultury.

V zimě se ta scéna tady přesouvá dovnitř. Já to mám radši na louce, venku, ale s tím se prostě nedá nic dělat a lepší jít někam do Kolbenky (tovární průmyslová hala Kolbenova v Praze 9 – pozn. autora) než aby půl roku nebylo nic, že jo. (Karolína 25)

Přes zimu je to horší no. Občas dáme nějaký ten klubík nebo halomrdu (smích) (halomrda je zaběhlé označení v rámci scény pro akce v průmyslových halách – pozn. autora). Mně to jakoby nevadí, ale venku to má přeci jenom takovej lepší spirit. (...) Dřív jsme ještě hrávali na Miladě a před tím se hodně dělala Cibulka, ale to už je dneska všechno pasé. (Karel 36)

Z hlediska autenticity je důležitějším aspektem legalita akcí. Obecně lze říci, že za autentičtější formu jsou v rámci freetekno scény považovány ilegální akce. Nicméně problematika legality akcí je poněkud složitější. Z hlediska legality akcí je totiž kromě dichotomie legální/ilegální třeba rozlišovat i povolené/nepovolené akce. V současnosti

už je pronajímání pozemků, na kterých se freetekno akce koná, téměř běžnou praxí. Samotný souhlas majitele pozemku však ještě z hlediska zákona nečiní z technoparty legální akci. Pořádání akcí typu technoparty totiž podléhá stejnojmenné vyhlášce, která na pořadatele klade poměrně značné požadavky. Pořadatel jednak musí akci nahlásit na místní samosprávu, získat nezbytná povolení, a následně dostát i zmíněné vyhlášce. Pouze v takovém případě se jedná o povolenou a legální akci. Vzor obecně závazné vyhlášky o akcích typu technoparty však klade na soundsystémy takové požadavky, jimž takřka nelze v nekomerčním režimu dostát. Například se jedná o určitý počet označených pořadatelů na každých 100 návštěvníků, nepřetržitou pohotovost pořadatelské služby, nakládání s odpady, přerušování akce během nočního klidu, přesné udání počtu účastníků apod. (plné znění vyhlášky viz příloha 19). Na freetekno akcích nikdy neprobíhá prodej lístků v předprodeji. Dokonce je na drtivé většině akcí vstup zcela volný či se vybírá pouze dobrovolné vstupné nebo pouze poplatky za vjezd autem. Je tedy zcela zjevné, že neexistuje mechanismus, který by pořadateli umožňoval monitorovat či dokonce dopředu znát počet účastníků akce a na základě něho zajistit pořadatelskou službu v rozsahu požadovaném vyhláškou o pořádání akcí typu technoparty. Z toho důvodu se o zcela legálních a povolených freetekno akcích téměř nedá v České republice hovořit. Jedinou výjimku představují akce v kempech a rekreačních areálech (viz flyery v příloze 13 a 14).

Úplně legal ale udělat taky v podstatě nejde, protože teď jsou všude ty vyhlášky o technoparty, takže kdybys tu párty předem ohlásil, tak musíš mít zdravotníky, označený organizátory, toiky a bůh ví, co ještě. Takhle ta párty v našem stylu prostě nejde udělat. (Ondra 39)

Nyní zpět k vlivu autenticity na freetekno scénu. Freetekno není kriminální činností ze své podstaty. Konflikt se zákonem *není* podmínkou, ale důsledkem. Pro autenticitu konkrétní akce jsou důležité určité organizační prvky jako neprofesionalizace, Do-it-yourself princip či nekomerčnost (viz další kapitoly). Problémem však je nemožnost dostát požadavkům autenticity při dodržení právních podmínek pro pořádání akce typu technoparty, které udává například výše zmíněná vyhláška. Do jisté míry lze analogizovat kriminalizaci české freetekno scény v současnosti s kriminalizací britské rave scény na začátku 90. let. České soundsystémy zatím nepořádají exodus na východ, jako to učinil Spiral Tribe. I když určité náznaky přesunu například v podobě

pořádání bulharského technivalu Bulgariatek českými soundsystémy můžeme pozorovat.

Přijímaná legislativa v současnosti české freetekno akce a potažmo soundsystémy stále více vytlačuje do sféry illegality. Z toho důvody tak soundsystémy musí buď akce pořádat jako zcela ilegální a čelit policejní a právní represi nebo stále více ukrajuvat z autentických prvků akcí, které pořádají. Nachází se tak mezi pomyslnými mlýnskými kameny, kdy z jedné strany na ně tlačí legislativa a z druhé strany autenticita akcí. Soundsystémy tak musí balancovat, aby příliš neporušily požadavky ani jedné z těchto stran.

4.2 Medializace

Freetekno scéna čerpá svou autenticitu ze své tajemnosti a skrytosti. V tomto smyslu je typickým příkladem *dočasné autonomní zóny* (Temporary Autonomous Zone - TAZ) [Bey 2004]. Tento koncept je jakousi alternativou k perspektivě CCCS, která stála na konceptualizaci subkultur jako revoltujících kontrakultur. Dočasná autonomní zóna, na rozdíl od revoltující kontrakultury nenachází svůj smysl v souboji s kulturou dominantního hlavního proudu. Naopak, když dojde ke střetu s dominantní kulturou, tak se dočasná zóna stahuje a mizí, aby se utvořila opět v jiném, skrytém prostoru. Problém pro dočasnou autonomní zónu, kterou je i freetekno, nastává ve chvíli, kdy je zpozorována. Zásadní roli v tomto smyslu hrají média. Jako příklad takového zpozorování a následného stažení freetekno scény může sloužit Czechtek a masivní vlna medializace spojená s policejním zákrokem v roce 2005 u obce Mlýnec v okrese Tachov. Kolem této události se v českém mediálním prostoru objevila morální panika [Slačálek 2018], kdy se Czechtek stal nejen mediálním, ale i politickým tématem. Czechtek jakožto každoroční nejvýznamnější projev a vrchol freetekno scény byl zpozorován. Nastalo to, čemu se dočasné autonomní zóny snaží vyvarovat. Co následovalo? Samozřejmě, že stažení freetekno scény, aby se opět mohla utvořit jinde, mimo mediálně a politicky zpozorovaný prostor. Po zmíněném Czechteku 2005 následoval ročník 2006, který byl ročníkem posledním. Skokově narostl počet účastníků, kteří neměli se scénou jakékoliv zkušenosti a na akci přijeli čistě ze zvědavosti způsobené mediálním pokrytím akce.

Maš'ov (vojenský újezd, kde se konal Czechtek 2006 – pozn. autora) byl konec. Bylo to obrovský. Na první pohled super, ale nevím...něco tomu chybělo. (...) bylo to takový prázdný. Lidi úplně mimo techno se tam jeli kouknout jak někam na lunapark nebo do Zoo. (Ondra 39 let)

Tento, vyprázdněný, ročník se stal ročníkem posledním. Freetekno scéna se od jeho podoby distancovala a zavázala se, respektive české soundsystémy se zavázaly, nepořádat již žádný další Czechtek (celé znění prohlášení viz příloha 1). Je pravdou, že žádná akce pod názvem Czechtek se od té doby nekonala, nicméně výroční technivaly se pořádaly i nadále, jen pod jinými názvy (např. Space Piknik, Freetekno Czonspiracy, Station of Destiny). Freetekno scéna se upuštěním od mediálně

zprofanovaného názvu snažila uchránit svou autenticitu, která silou a objemem mediální pozornosti erodovala. Při otázce eroze autenticity se tedy přirozeně roli médií nelze nevěnovat.

Média jsou zcela nepostradatelnou a nepřehlédnutelnou složkou v rámci analýzy subkulturní autenticity [Muggleton 2000: 131]. Otázce médií věnuje například Sarah Thornton [1995] poměrně rozsáhlou část své studie *Club Cultures*. Thornton rozděluje média do tří kategorií – (1) masová média, reprezentující celostátní tisk, rozhlas, televizi, bulvár apod.; (2) žánrová média (Thornton v originále používá označení *niche media*), představující magazíny a pořady zaměřené na hudbu a životní styl; (3) mikro-média, kterými jsou fanziny, flyery, plakáty, telefonní infolinky či internetové stránky. Tento koncept mediální triády se vymyká klasickému pojetí birminghamské školy, které stálo na konceptu autentických vnitřních subkulturních médiích, která posilují soudržnost dané subkultury, a masových mainstreamových médiích, která jsou neautentická a intervencí a odhalováním jinak skrytého světa subkultur pomáhají autenticitu těchto uskupení rozkládat a integrovat ji do kultury hlavního proudu. Thornton naopak pojímá média (masová i subkulturní) jako jeden z prvků, které spoluvytváří určitou kolektivní identitu dané subkultury. Role subkulturních mikro-médií je v tomto smyslu poměrně jasná; tato média poskytují autentické informace pocházející od insiderů z vnitřku samotné scény. Pravděpodobně nejtypičtějším příkladem jsou subkulturní ziny či případně fanziny, což „jsou neformální časopisy, vydávané vlastním nákladem příslušníky subkultur nebo sociálních hnutí a šířené vesměs v jejich okruhu“ [Kolářová 2011: 16]. Lifestylové a hudebně zaměřené magazíny, ač běžně spadající do komerční kultury hlavního proudu, poté také dle Thornton nejsou v přímém konfliktu se světem subkultur, jelikož často píší o hvězdách a interpretech, kteří své začátky pojí právě s některou z hudebních subkultur alternativních vůči mainstreamu. Thornton překvapivě identifikuje i masová a bulvární media jako činitele pomáhající vytvořit či možná spíše stmelit kolektivní identitu subkultury. CCCS vidělo vliv masových médií na subkultury pouze tak, že tato média odhalovala skryté prvky subkultur, čímž je plíživě transformovala do podoby stylových a trendy záležitostí a de facto tak subkulturu rozkládala a pomáhala mainstreamu subkulturu pohltit a rozmělnit ve své široké paletě různých stylů. Masová média však svět subkultur nijak neodhalují, ale spíše naopak ho zkreslují [Thornton 1995: 181].

Česká freetekno scéna představuje velmi specifický příklad subkultury v souvztažnosti s médii. Nenajdeme zde totiž hned dvě ze tří kategorií, která tvoří mediální triádu, s níž pracuje Sarah Thornton. Studie jiných subkultur – například punku [Moore 2005] či skinheads [Charvát 2018] – ukazují důležitost subkulturních mikro-médií v podobě fanouškovských zínů. Míra důležitosti a oblíbenosti konkrétních fanzínů se v čase lišila, nicméně časopisy vydávané insidery měly vždy pro danou subkulturu nezanedbatelný význam. Česká freetekno scéna však během své více než pětadvacetileté existence nedala vzniknout *žádnému* fanzinu [srov. Slačálek 2011: 97]. Tento fakt lze položit do kontrastu například s počtem aktuálních českých zínů na punkové scéně (*Trhavina, Chyba, Herbivore Existence Go and Kill, A-kontra, Choroba Mysli, Noise Master, Revenge of the Nerds, Black Block Dog, Crook, Humbling Experience, Hluboká Orba* [Kumová 2018: 214]). Během mého výzkumu české freetekno scény, trvajícím od roku 2016 až doposud, ani během předešlých zkušeností s touto scénou, jsem se nesetkal s jediným freetekno fanzinem. Dokonce i z rozhovorů s „pamětníky“ začátků české freetekno vyplývá jasná absence fenoménu fanzínů v českém freeteknu.

Tady fakt nikdy žádnéj tekno časopis nebyl. Ani nevím, co by se tam jako mělo psát (smích). Rubrika postav si svůj reprák? (smích). Mohla to bejt slušná prdel, ale nikoho to tehdy asi nenapadlo. Akorát si pamatuju, že někdy v devadesátkách vyšlo něco v nějakých punkovo-squaterskejch časasích...jakoby jak se hrálo na Cibuli (squat Cibulka – pozn. autora) a tak. (Jarda 43 let)

Thornton [1995] řadí mezi subkulturní mikro-média i flyery a hovoří v souvislosti s médii i o telefonních infolinkách. Jak flyery tak infolinky se na poli české freetekno scény objevují, nicméně jejich funkce jakožto médií zprostředkovávajícím svým čtenářům nějaké informace o dění na scéně, jejich hodnotách, ideologii, stylu atd., je zde v zásadě zcela nepřítomna. Flyery i telefonní linky jsou výhradně technicistní média sdělující členům subkultury pouze informace o konkrétní konané freetekno párty. Telefonní infolinky jsou členy soundsystémů vytvářeny jako nástroj upřesnění lokace akce. Jedná se o namluvený vzkaz v hlasové schránce volaného čísla, které bývá uveřejněno na flyeru k dané akci a zpravidla je zprovozněno v den konání akce, aby bylo následně po akci zrušeno. V současné době však oblība používání infolinek

upadá na úkor zveřejňování GPS souřadnic skrze internet a sociální sítě (viz kapitola 4.6 a podkapitola „oznamování freetekno akcí“).

Obdobně jako infolinky i flyery jsou ryze technickým médiem, které poskytuje pouze technické informace o konkrétní konané akci, nikoliv o scéně obecně. Letáky zpravidla obsahují názvy pořádajících soundsystémů, datum konání akce, název akce, více či méně konkrétní lokaci akce popřípadě číslo telefonní infolinky, a v některých případech i bližší specifikaci hudebních stylů, které se budou na akci hrát (viz přílohy 4 – 15). Na minimu letáků se objevují kusé informace o hodnotách scény – svobodě, respektu k přírodě, respektu k ostatním účastníkům i okolí dané akce, či udržování pořádku. Na některých flyerech se objevují hesla jako *respect nature* či *respect others*. Ve smyslu sdělování hodnot je nejsdílnějším flyer na akci *Technem Pomáhejme Dětem*, což byl benefiční technival konaný v roce 2011 v Libereckém kraji (viz příloha 15).

Upozornění: žádáme všechny účastníky této párty, aby respektovali svobodu druhých, nechodili mimo vyznačená místa a do vesnice, bez keců uposlechli výzvy organizátorů, udržovali pořádek okolo sebe a v přírodě obecně. Tato párty je zaměřena na pomoc dětem a výtěžek bude věnován nadaci, která se o děti stará (více info u organizátorů). Ukažme tedy, že nejsme jen dobytek, ale že se dokážeme kultivovaně bavit a že po technu nezbyde vždy jen apokalypsa. Děkujeme a přejeme příjemnou zábavu! (Flyer akce Technem Pomáhejme Dětem 2011)

Výše zmíněná citace je však zcela raritním příkladem, kdy v rámci analyzovaného souboru čítajícím dvě stovky flyerů jsem nenalezl žádný, který by se rozsahem či mírou podrobnosti byť jen blížil letáku akce *Technem Pomáhejme Dětem*. Na letácích nalezneme maximálně heslovité apely na respekt přírody, okolí, účastníků či organizátorů akce.

Druhou ze tří složek mediální triády Sarah Thornton [1995] jsou žánrová hudební média. Hudební časopisy a periodika nejsou v rámci této diplomové práce podrobeny hlubší analýze, nicméně jejich pokrytí freetekno scény bude pravděpodobně velmi slabé. Ukazuje na to fakt, že během posledního roku ve společenských a hobby

magazínech a periodických vydávaných v České republice nevyšel jediný článek, který by se věnoval freeteknu jakožto hudebnímu žánru⁴. Thornton hovoří o tom, že tato média tematizují subkulturní „background“ některých současných hvězd, které vzešly ze subkulturního pole a přesunuly se do kultury hlavního proudu. Ač jsem v tomto smyslu neprovedl žádný systematický analytický výzkum, tak si nevybavuji žádného českého mainstreamového či obecně známého interpreta, který by vzešel z freetekno scény.

Masová celostátní média jsou třetí složkou mediální triády Sarah Thornton [1995]. Tato již na rozdíl od předešlých dvou na poli freetekno scény přítomna jsou. Autoři spojování s birminghamským CCCS viděli vztah masových médií a subkultur analogicky ke vztahu dominantní a okrajové kultury. Masová média v tomto smyslu byla prostředkem kooptace subkultury do masové kultury skrze narušení její autenticity. Dick Hebdige [2012(1979): 142-152] popisuje, jak pozornost médií vede k „nezvratnému rozptylu a oslabení subkulturního stylu“. Sarah Thornton však spíše než o oslabení subkultury hovoří o její identifikaci skrze její zkreslenou interpretaci [1995: 181], které se masová média typicky dopouští. Masová media nezachycují konkrétní reálnou podobu subkultury, která by tímto systematickým mediálním pokrytím přecházela do mainstreamu.

Na příkladu české freetekno scény lze vidět, že masová média se věnují subkultuře pouze okrajově a takřka výhradně ve spojitosti s problémy spojenými s pořádáním technivalů či větších freetekno parties. Média v tomto smyslu referují typicky o problémech s hlukem; rušení pořádku a nočního klidu; a řidiči motorových vozidel pod vlivem alkoholu či jiných omamných látek. Například analýza mediálního pokrytí posledního technivalu konaného na území ČR – technival Station of Destiny u obce Hlaváčkova Lhota ve středočeském okrese Benešov – ukazuje, že se média věnují tématům jako je otázka vlastnických práv pozemků, kde se akce konala; problematice řízení pod vlivem alkoholu a omamných látek; či rušení nočního klidu. Oproti jiným letům se však samozřejmě objevuje ještě další téma, a tím je riziko šíření nákazy

⁴ Analýza byla provedena v září 2020 skrze mediální archiv Newton media. Vyhledávaným klíčovým slovem bylo *freetekno* a analýza zahrnovala 287 společenských a 105 hobby magazínů či periodik vydávaných na území České republiky.

covid-19. Všechna témata rezonující v analyzovaných mediálních článcích⁵ jsou typickými příklady morální paniky (více o konceptu morální paniky v kontextu české freetekno scény pojednává Ondřej Slačálek [2018: 265-272]).

Jako shrnutí role medií na erozi autenticity subkultury bychom mohli říci, že média mohou autenticitu posilovat i oslabovat. Posilující či upevňující roli mají média subkulturní, která jsou autentická a vycházejí z vnitřku samotné subkultury. Oproti tomu erodující vliv na subkulturní autenticitu mají média masová, která pochází z vně scény. Tato narušují autenticitu subkultury prostřednictvím oslabováním subkulturního stylu [Hebdidge 2012(1979): 142-152] či zpozorování dočasné autonomní zóny [Bey 2004]. U případu freetekno scény je erodující vliv masových médií o to silnější, že tato scéna nemá vytvořeny žádná vnitřní subkulturní mikro média, která by sloužila jako protiváha vlivu masových médií.

Absence subkulturních médií představuje kromě dosahování autenticity pro freetekno i další problém. Subkulturní média totiž mohou představovat nástroj socializace nových členů. Při absenci subkulturních médií jsou tak noví členové vhozeni do pro ně zcela nesrozumitelného prostoru. Orientace v takovém poli je značně komplikovaná a pro jeho pochopení je třeba velký objem vynaloženého úsilí a času. Absence subkulturních médií tak značně přispívá k nesrozumitelnosti, uzavřenosti a tím i nízké atraktivitě freetekna pro nové členy. Z důvodu absence médií je také pro členy subkultury (nové i stávající) obtížné ztotožnit se s některým soundsystémem. Presentace soundsystémů je v zásadě omezena na okamžik samotné freetekno párty. Člen scény si tak utváří vztah k jednotlivým soundystémům skrze hudbu, dekorace a kvalitu stage daného soundsystému. Tento však není pouze hudebně producentskou jednotkou. Jedná se také o uskupení lidí, které má za sebou jistý příběh a jeho členové mají určité názory a hodnoty. Z důvodu absence subkulturních médií však freetekno postrádá prostor, kde by se tyto biografie a hodnoty jednotlivých soundsystémů mohly zhmotnit. Na jiných scénách můžeme vidět zástupce kapel, kteří v různých mediálních rozhovorech vyprávějí biografie svoje či celé kapely a vyjadřují se k různým otázkám týkajícím se, ať už vnitřku subkultury či prostoru mimo ni. Toto se v prostoru freetekno scény neděje. Freetekno je tak silně

⁵ Analýza byla provedena skrze mediální archiv Newton media. Do analýzy byly zahrnuty články z celostátních a regionálních tištěných periodik (celkem 292 titulů) vydaných na území České republiky mezi 24. červencem a 10. srpnem (rozmezí trvající od začátku až dva týdny po konci technivalu).

orientováno na hudbu, že je z jeho prostoru mluvené či psané slovo takřka zcela vytlačeno. Před cca 10 lety se mohlo zdát, že tento fakt nabourá svým vysíláním internetové freetekno rádio, které si do svého studia zvalo členy soundsystémů, kteří nejen hráli hudbu, ale také vedli rozhovor s moderátorem a odpovídali na jeho otázky týkající se biografie soundsystému. Postupem času však lidé ze soundsystémů méně a méně mluvili, až hudba opět vytlačila slovo a z vysílání radia se opět homogenizovalo do neustávajícího hudebního streamu. Hudba opět na poli freetekna vytlačila slovo a textualitu, čímž byla podpořena jeho nesrozumitelnost pro nové členy a jejich obtížná orientace v něm.

4.3 Profesionalizace

Jedním z krucálních aspektů freetekna je svoboda a nezávislost, jejímž „praktickým vyjádřením je heslo a étos DiY (Do it Yourself)“ [Slačlálék 2011: 89]. V rámci studia subkultur bývá tento étos obvykle nahlížen skrze módu a styl odívání nebo skrze tvorbu dekorací, plakátů a jiných vizuálně uměleckých předmětů. Touto analýzou se zabývá například Dick Hebdige při svém výzkumu subkulturního stylu. Hebdige v souvislosti se stylem hovoří o kutilství (bricolage) [2012(1979: 158-162)]. Kutilství je vlastně typickým projevem DiY étosu. Základním principem stylového kutilství je neortodoxní způsob užívání a přetváření předmětů, které mají běžně zcela jinou funkci, čímž vznikají nové skryté významy. Jako typický příklad autor uvádí britskou subkulturu Teddy Boys, kteří broušením přetvářeli kovové hřebeny v nebezpečné zbraně nebo přešívali britské vlajky do podoby košil a bund. Hebdige tento způsob alternativní konzumace předmětů přisuzuje subkulturám, které jsou možná navzdory své alternativní a vzdorovité podstatě ve svém jádru kulturami značně konzumními. „Zmiňované subkultury (punks, mods, teddy boys, skinheads – pozn. autora) jsou kulturami výrazně konzumními, a právě prostřednictvím zvláštních spotřebních rituálů, prostřednictvím stylu, odhaluje subkultura najednou svou ‚tajemnou‘ identitu a sděluje své zakázané významy. V podstatě je to právě způsob, jímž subkultura zboží *užívá*, co ji odlišuje od ortodoxnějších kulturních útvarů“ [ibid.: 158].

Freetekno je takřka ikonickou konzumní subkulturou, kde byl politický odpor typický pro dřívější subkultury nahrazen právě hédonistickou obsesí konzumem [Carrington, Wilson 2004]. Z toho důvodu není freetekno v souvislosti se stylem oblékání či alternativním užíváním spotřebních předmětů nijak specifickým příkladem ve srovnání se subkulturami analyzovanými Hebdigem. I ve freeteknu nalezneme příklady módního či jiného kutilství (bricolage). Existuje však jeden konkrétní prvek, který z hlediska umění a dekorativního kutilství činí freetekno vůči ostatním (sub)kulturám specifickým – soundsystém. Tento výraz má na freetekno scéně samozřejmě typicky význam skupiny lidí, neztrácí však ani svůj původní význam z angličtiny odkazující k systému reproduktorů. Soundsystém (ve smyslu reproduktorů) je středobodem každého freetekno akce, potažmo celé scény. O systému zvukové aparatury se však dá uvažovat nejen jako o technickém prostředku pro

reprodukcí hudby, ale v rámci freetekno scény se jistě jedná i o jakýsi dekorativní „totem“, který slouží jako plátno pro vizuální propagaci soundsystému (ve smyslu skupiny lidí). Soundsystémy své reproduktory běžně upravují tak, aby tyto byly nezaměnitelnými a unikátními. Používají specifické konstrukční plány, natírají je různými barvami či je dekorují ornamenty a obrazci (viz přílohy 16 a 17). Díky tomu jsou aparatury jednotlivých soundsystémů rozeznatelné jedna od druhé. Člověk přicházející z vně scény při procházce po technivalu bude procházet kolem mnoha uskupení různě barevných a pomalovaných reproduktorů. Nic víc mu to ale pravděpodobně neřekne. Naopak člověk pohybující se na scéně a znalý jejího jazyka je schopen na každé stagei podle složení reprobeden určit, které soundsystémy daly dohromady tu kterou stage. Reproktury v rámci freetekno scény slouží jako poznávací „tváře“ soundsystému, podle kterých ho lidé poznají. Na freetekno akcích není běžné, že lidé vidí na DJe při hudební produkci. Nemohou si tak zapamatovat obličej DJů a podle nich poznávat soundsystémy, jako poznávají kapely návštěvníci jiných hudebních akcí a festivalů. Na freetekno akcích lidé vidí při hudební produkci pouze stěnu reproduktorů, které tak kromě technického prostředku pro reprodukci zvuku slouží i jako dekorativní totémy či „tváře“ konkrétních soundsystémů.

DiY princip se na freetekno scéně objevuje ve dvou podobách - (1) v rámci organizace freetekno akcí (tomuto tématu se samostatně věnuje následující kapitola); (2) v materiální podobě soundsystému.

My jsme začínali tak, že jsme si prostě postavili bedny. Různě jsme sehnali nějaký prkna, stáhli na netu plánky a postavili si šasi. Pak jsme to polepili starým kobercem a pomalovali barvama, aby to nějak vypadalo no. (Fanda 29 let)

Soundsystémy typicky vznikaly právě tak, jak popisuje Fanda – ve stylu DiY. Materiální základ soundsystémů tvořily podomácku navržené a kutilsky vyrobené systémy reproduktorů a další techniky. Ostatně tento aspekt jakéhosi kutilství bývá někdy identifikován jako jeden z aspektů, které zapříčinily velkou oblibu freetekna v českém prostředí, kde se kutilství ve spojení s chatařením a trampingem těší velké oblibě [Slačálek 2018: 278]. Postupem času se však soundsystémy po materiální stránce (a vlastně nejen po té) zdokonalovaly. Jedná se o zcela přirozený proces, kdy

by šlo jen těžko předpokládat, že soundsystém bude z materiálního pohledu vypadat stejně dnes jako v době 20 let zpět. Tradiční soundsystémy se zdokonalují a profesionalizují svoji výbavu.

Když to dneska vidíš (kvalitu soundsystémů – pozn. autora), tak ani nevěříš, že to dělají lidi sami a že to není sponzorovaný nějakou velkou firmou, ale seš fakt pořád na freečku. (Irena 32)

Tradiční soundsystémy, které působí na scéně již dlouhou dobu a například participovaly na organizování Czechteků, čerpají svou autenticitu z dlouhodobé participace na scéně a jistá míra profesionalizace je od nich očekávána. Tato jejich profesionalizace však nastavuje určitou laťku kvality. Pro nově vznikající soundsystémy je tato laťka mnohem výše z hlediska profesionality výbavy než tomu bylo dříve.

Procházím si všechny stage. Jsou obrovské a profesionální. Každá z nich o síle desítek KW. Není zde žádná malá, podobná těm, které znám z vyprávění a fotek ze starých Czechteků, kde byly stage o dvou reproduktorech. – ilustrační foto obdobné stage viz příloha 18 (Terénní deník 26. 7. 2019)

Tento posun tradičních soundsystémů směrem k větší profesionalitě však přirozeně tlačí i nové soundsystémy k tomu, aby vznikaly již na profesionálnější úrovni. Těmto již nestačí rozložit stage o dvou podomácku vyrobených reproduktorech, ale musí splňovat určitou míru kvality aparatury. Tento posun k profesionalizaci výbavy soundsystémů se projevuje zejména v častějším výskytu značkových reproboxů a vizuální techniky (stroboskopy, lasery, scannery, promítací technika apod.) na freetekno stageích. Často se jedná o kvalitativně stejnou techniku, která se objevuje na profesionálních komerčních akcích. Ostatně některé soundsystémy či jejich členové se profesionálně věnují zajišťování ozvučení na komerčních akcích, takže se jejich výbava pohybuje na obou těchto scénách. Tlak na profesionalizaci soundsystémů má erozní vliv na DiY étos, který je jedním ze zásadních aspektů autenticity freetekno scény.

4.4 Organizace

Zcela zásadní roli z hlediska autenticity hraje způsob organizace a pořádání freetekno akcí. Při tom nejdůležitějším aspektem není fakt, zda je akce pořádána v legálním nebo ilegálním režimu (viz kapitola 4.1). Za autentické je především považováno to, když je freetekno akce pořádána samotnými soundsystémy v celém svém rozsahu. Na scénu se nedostávají žádní sponzoři, vystupující interpreti jsou členy či hosty pořádajícího soundsystému, veškerá zvuková i vizuální aparatura patří pořádajícímu soundystému, který má na starosti i bar a občerstvení a v neposlední řadě i propagaci dané události. Ve všech oblastech organizace, kde na komerčních akcích a festivalech působí jednotlivé více či méně oddělené firmy a skupiny (produkce, zvukaři, osvětlovači, catering, produkce, kapela, interpret), si freetekno soundsystémy vystačí samy se svojí lidskou silou a vlastní aparaturou. Díky tomu dostojí principům etiky DIY, která je typickou pro freetekno i subkultury či kontrakultury obecně [Slačálek 2011: 89; Kuřík, Slačálek, Charvát 2018: 33].

Jasně že ty ilegály jsou nejvíc pure forma, ale mně je to jakoby v celku šumák, jestli je to legal nebo illegal. Mám sice respekt, že si to v dnešní době někdo lajsne jako illegal...pro mě je spíš důležitější, že to celý dělaj ty soundy. Nejsou tam žádný sponzoři, firmy a tak. (Honza 26 let)

Mně na tom přijde nejkrásnější, že ty akce dělaj ty soundy samy pro lidi. Bez nějakých promotérů a agentur a tak. Když na tý párty někdo vydělá, tak jenom ty soundy a ne támhle nějaký majitel firmy, ve který otročej nějaký bedňáci za kilo na hodinu. (Irena 32 let)

Z hlediska organizace je pro autenticitu freetekno akcí důležitá jejich neorganizovanost. Na freetekno parties takřka zcela chybí jakákoliv organizační nařízení a regulace přicházející shora od autority v podobě pořadatelů či jimi pověřených osob. Chování a jednání je na těchto akcích regulováno organicky a záleží na úsudku každého jednotlivého návštěvníka, popřípadě se mohou regulovat návštěvníci vzájemnými připomínkami a výtkami. Na freetekno akcích není (až na

výjimky) vybíráno vstupné, regulován pohyb osob, organizováno parkování či místo pro stanování apod. S tímto faktem jsem se během etnografického terénního výzkumu mnohokrát v terénu setkal.

Jedeme po silnici a dle GPS souřadnic od pořadatele by akce měla být někde poblíž. Vyjíždíme z lesa a vidíme párty hned u silnice. Duní celé auto, když projíždíme po hlavní silnici ve vzdálenosti cca 5 metrů za stěnou reproduktorů. Tato párty opravdu nejde přehlédnout. Akce se koná v menším dolíku vedle silnice. Kromě šipky u silnice s nápisem „párty“, jejíž význam je vzhledem k nepřehlédnutelnosti akce nulový, není na akci žádná organizace ve smyslu doporučení či nařízení pro návštěvníky. Auta i stany jsou zaparkována a postaveny po stranách louky, kde se louka setkává s lesem, a v páse uprostřed louky. Stany i auta návštěvníků stojí i doslova pár metrů od stage a baru. Nelze hovořit o rozdělení akce na sektory parkování, kempování a samotné akce. (Terénní deník 4.7.2020)

Přijíždíme na teknival. Míjíme policejní stanoviště s několika policejními dodávkami a auty. Policisté zrovna provádí u několika vozidel silniční kontrolu. Už jsme na příjezdové polní cestě. Po pravé straně je poměrně hustě zaplněn prostor auty a stany. Před námi se prostírá rozsáhlá louka, na níž jsou doslova rozeseta auta, dodávky, stany a mezi nimi tyčící se soundsystémy. Vše je už na první pohled chaoticky uspořádáno. Nikde není jediná známka organizace. Není psáno, kde parkovat či kde postavit stan. Návštěvník se musí rozhodnout sám. (Terénní deník 25.7.2020)

Absence organizace na akcích je jedním z charakteristik, kterou členové scény používají k autentizaci freetekno akcí a vymezení se vůči komerčním koncertům a festivalům. Za zásadní aspekt je považována nepřítomnost pořadatelské či security

služby. Neprovádí se žádné osobní prohlídky návštěvníků před vstupem na akci. Absence plotů, zábran a jiných prostředků pro omezování pohybu účastníků je také ceněným aspektem freetekno akcí. Členové scény si také cení toho, že na freetekno akcích není žádný přesně daný program určující co, kdy a kde je možno dělat. Z níže vypsanych citací je patrné, že Petr, Maggie i Ondra dávají freetekno akce do kontrastu s komerčními akcemi a diskotékami. Staví tak do kontrastu autentické subkulturní akce, které fungují na jakýchsi organických přirozených pravidlech slušného chování, s těmi neautentickými komerčními akcemi, které svým návštěvníkům kvůli omezením a nařízením nabízí pouhou „instantní“ formu zábavy.

*No na tu diskotéku jsem přišel a na začátku mě u vstupu hned někdo prošacoval. Byla tam omezení typu „sem můžeš a támhle nemůžeš“. Je tady nějak přesně daná zábava. Tenhle bude hrát přesně od tolika do tolika, pak tady bude nějaká soutěž a pak zase tohle a támhleto. To freetekno je v tomhle jiný. Je nastavený v rámci nějakých hranic slušného chování a dokáže ta kultura tam fungovat bez toho, aby ti tam musel někdo nějak vyloženě vytvářet tu zábavu v rámci nějakého programu, kterýho se musíš držet. Ty lidi na freeparties by měli být dostatečně kreativní, aby si dokázali tu zábavu vytvořit sami. (...) Ta freeparty není jakoby taková ta „instantní zábava“ jako jsou třeba diskotéky a komerční akce. (...) Nejsou tam všude ploty okolo, securitka v oranžových vestách a tak.
(Petr 31 let)*

No rozhodně je největší rozdíl (mezi komerční hudební akcí a freeparty – pozn. autora) v organizaci takové akce. Nikdy jsem třeba neměla pocit, že by na free teknivalu, kde není žádná oficiální organizace, nejsou tam žádní securitáci nebo tam není určený, kam přesně se dává odpad...tak nikdy jsem neměla pocit, že by tam zrovna tyhle věci nefungovaly. Přejde mi, že tam tyhle věci fungují dost přirozeně. (...) Ti návštěvníci jsou tam (na komerčních koncertech a festivalech – pozn. autora)

vlastně nahnáni do nějakého prostoru, kde mají řečeno, že tohle můžeš dělat tady, támhleto támhle, tady můžeš být a támhle nemůžeš a tak. (Maggie 29 let)

Mě na tom hrozně fascinuje to, že na freeparties nejsou žádní pořadatelé, žádná securitka, žádný ploty, omezení. Nic. I tak to ale celý funguje. Funguje to paradoxně naopak kolikrát líp než na těch komerčních akcích. Na freečku to je tak, že svoje chování musí každé jednotlivce regulovat sám, protože ví, že jinak to nebude fungovat. Všichni můžou jít kamkoliv, ale to neznamená, že lezou tam, kam nemaj. Třeba backstage, kde hraje DJ. Nikde nejsou žádné ploty, klidně tam může každé jít, ale nikdo tam moc neleze, pokud není známej toho soundsystemu. Funguje to tak nějak přirozeně. (Ondra 39 let)

Výše vykreslený obrázek scény, kde nejsou ploty a omezení pohybu, je však do určité míry pouze jednostrannou idealizací situace na akcích. Informátoři hovoří o slušném chování, kdy si každý návštěvník reguluje svoje jednání sám. Tato regulace však ne vždy probíhá. Ondra hovoří o tom, že na akcích sice nejsou ploty, ale návštěvníci vědí, že nemají vstupovat do „backstage“ soundsystemů. Ze zápisků z terénního deníku je patrné, že tomu tak vždy není a do zázemí soundsystemů vstupuje mnoho nechtěných návštěv.

Sedím spolu s organizátorem akce a dalšími členy soundsystemu v jejich zázemí. Jedná se o překvapivě velký prostor, který je na jedné straně do půlkruhu ohraničen kamiony a dodávkami členů soundsystemu a z druhé strany je ohraničen stěnou reproduktorů, před níž tančí lidé. Je zde několik stolů a lavic. Za zády mám několik racků plných zesilovačů, crossoverů, procesorů a dalších zařízení, které jsou změní kabelů propojeny s reproduktory. Po pravé ruce je stan, kde zrovna hraje DJka svůj set. Během odpoledne jsem zde strávil několik hodin, během nichž prostorem prošly stovky návštěvníků, což je fakt, na

který si Karel (36 let), organizátor a DJ, několikrát během rozhovoru postěžoval. Dle něj dříve návštěvníci respektovali soundsystémy a nechodili jim přes zázemí, kde mají výbavu za spoustu peněz a kde chtějí mít alespoň trochu klidu. (Terénní deník 25.7.2020)

Nepřítomnost security služby a absence organizace přináší účastníkům akce nejen pocit svobody a volnosti, ale leckdy i nepříjemnosti. Z důvodu, že na akcích z pravidla není nijak organizováno parkování, hrozí, že neukázněný řidič odloží svoje vozidlo tak nevhodně, že zablokuje ostatní návštěvníky, kteří chtějí odjet. Dalším problémem je i riziko krádeží, jejichž počet se na freetekno akcích v posledních letech množí. To samozřejmě souvisí s absencí security služby, která by dohlížela na pořádek v místě akce. Freetekno scéna se s tímto problémem snaží vypořádat v souladu s DIY principem, tedy sama.

Taky se mi stalo, že jsem měl v sobotu dopoledne nějaký povinnosti. Tak jsem v pátek strídmě pokalil a relativně brzo to zalomil u kámoše v obytnáku. V sobotu dopoledne jdu k autu a nějaký blbec mě a ještě několik aut kolem totálně zablokoval svojí dodávkou. Kolem auta nikdo. No nakonec z toho byla několikahodinová eskapáda, než se ten člověk našel a laskavě mě uvolnil. Od té doby si dávám bacha nejen na to, abych já někoho nebloknul, ale abych stál tak, aby nikdo nemohl zablokovat mě. (Fanda 29 let)

Holá hou Tekno Family! Nějak se začalo krást ve velkém na párty, které pro nás pořádají systémy, aby jsme vypustili své duchy ,zároveň si zahrály a hlavně aby takhle kultura nezanikla. Jenže máme tady KURVY co to hatí Vykradáji stany, auta!!! Zatím co se lidi baví nebo dokonce spí! HNUS. Co hůř kradou naším milovaným DJs Nooteboky a různé.. DJs (Naši zahraniční) tím přišli téměř o vše... Životní tvorbu, strávených mnoho let, hodin, času a nedej bože o chuť začít znova! My pak o možnost je opět slyšet a zadupat na jejich tempo. Nevím jak, nevím kdo,

ale měli bysme něco začít dělat. Nápady by byly, ale sama je neuskutečnim. Ty zmrdy je třeba lapit! Už toho bylo dost!!! (příspěvek v soukromé Facebook skupině ze dne 7. srpna 2020)

Organizace, respektive její absence, je dalším z krucálních aspektů, na nichž je autenticita freetekna kolektivně vystavěna. Na rozdíl od autentických aspektů zmíněných v předešlých kapitolách, nemohu na základě etnografického pozorování či vedených rozhovorů tvrdit, že by tento aspekt nějakým způsobem erodoval. Na žádné z akcí, kde probíhal etnografický výzkum, jsem nenarazil na jakoukoliv formu organizované pořadatelské či security služby. Nikde nebylo vybíráno vstupné, neprobíhaly prohlídky při vstupu. Celkově nebyl vstup na akci žádným způsobem regulován či kontrolován. Na navštívených akcích se také nevyskytují žádné ploty či jiná omezení pohybu pro návštěvníky. Tito tak nejsou žádným způsobem odlišeni například od členů soundsystémů či pořadatelů akce. Z hlediska pohybu probíhá regulace pouze organicky nikoliv organizovaně. Každý si svůj pohyb reguluje sám a případné problémy si řeší každý sám bez nějaké pevně dané organizační struktury, která by k řešení těchto problémů delegovala nějaké pověřené osoby. Obdobná organická pravidla platí i pro výše zmíněné parkování automobilů a dodávek účastníků.

4.5 Komeracionalizace – odmítnutí kultu celebrit

Za zcela ikonickou kolektivní hodnotu typickou pro hudební subkultury bývá považována rezistence vůči dominantním kulturám – kultuře rodičů, buržoazie či mainstreamu. Toto byla analytická perspektiva badatelů CCCS (viz kapitola 2.1). U freetekno scény se však toto „přirozené“ spojení subkultury a rezistence začíná jevit jako neplatné. Freetekno bývá spojováno s odklonem od politického a občanského odporu a příklonem spíše k apolitizované scéně zaměřené na hédonistickou konzumaci rituálu v době freetekno párty. Nehledě na to, zda na freetekno pohlížíme skrze koncept *dočasné autonomní zóny* (TAZ – the Temporary Autonomous Zone) Hakima Beye [2004]; *nových kmenů* vracejících se k nomádkému způsobu života [St. John 2009; Maffesoli 2002]; nebo přijmeme za svou *postsubkulturní* perspektivu [Muggleton, Weinzierl 2003], vždy docházíme k odmítnutí prosté dichotomie mezi revoltující subkulturou a dominantní kulturou, mezi nimiž probíhá jakýsi třídní boj. Zároveň ale nelze na freetekno pohlížet jako na scénu existující v jakémisi (sub)kulturním vakuu. U freetekna však těžko hovořit o vymezení se vůči konkrétní (sub)kultuře, nýbrž spíše vůči způsobu fungování a organizace některých (sub)kultur (nebo jejich částí). Z toho důvodu bych zde mnohem spíše než o vymezení se vůči mainstreamu či popové kultuře, neřku-li dokonce kultuře rodičů či buržoazie, hovořil o distancování se od kultury komerce. „Nekomerčnost je základním pravidlem freetekno scény“ [Slačálek 2011: 93].

Nekomerčnost je zásadním aspektem, skrze nějž je v rámci scény kolektivně produkována autenticita. Princip nekomerčních autonomních soundsystémů, které nejsou závislé na smlouvách a sponzorech, je určujícím prvkem freetekno scény. Právě tento aspekt je členy freetekno scény typicky zmiňovaný při distinkci vlastní scény od ostatních (sub)kultur.

Pro mě je zásadní, že to dělají prostě nekomerční soundy. To je na tom to hezký...že se pár lidí rozhodne něco uspořádat pro další lidi a udělaj to bez sponzorů a promotérů a těhle věcí. Udělaj to pro tu radost svojí i těch lidí, ne pro peníze. Tohle na normálních festivalech skoro nemáš. Tam je nějaký pořadatel, sponzor, zpěvák, zvukař a tak...a všichni to dělají pro kšeft. (Alenka 29 let)

Komerční scény nejsou ze strany freetekno scény kritizovány jen za svou orientaci na finanční zisk. V rozhovorech se objevila i kritika způsobu, jakým se lidé na komerčních akcích baví. O podobném fenoménu dehonestace komerčních scén ze strany britské rave scény hovoří Sarah Thornton [1995]. Britští raveři označovali komerční taneční klubovou scénu jako „kabelkovou scénu“⁶. Návštěvníci komerčních tanečních akcí byli britskými ravery označováni za trapný a nesofistikovaný dav [ibid.: 156]. Kritika za nedostatečnou kreativitu návštěvníků komerčních akcí a jistou nesofistikovanou „instantní zábavu“, kterou tyto akce nabízí, se objevila i v mých rozhovorech.

To freetekno je v tomhle jiný. Je nastavený v rámci nějakých hranic slušného chování a dokáže ta kultura tam fungovat bez toho, aby ti tam musel někdo nějak vyloženě vytvářet tu zábavu v rámci nějakého programu, kterýho se musíš držet. Ty lidi na freeparties by měli být dostatečně kreativní, aby si dokázali tu zábavu vytvořit sami. (...) Ta freeparty není jakoby taková ta „instantní zábava“ jako jsou třeba diskotéky a komerční akce. (...) Nejsou tam všude ploty okolo, securitka v oranžových vestách a tak.
(Petr 31 let)

V souvislosti s tématem komerčnosti je třeba u freetekno scény poukázat na jednu jeho specifickou vlastnost. Freetekno odmítá kult hvězd [Slačálek 2011: 106-108]. V řadě jiných hudebních (sub)kultur fungují hudební interpreti jako hvězdy. Nemusí to být nutně spojeno s komercí či finančním ziskem. Hudební interpreti jsou však typicky středem pozornosti při svém vystoupení. Vystupují na podiu, kde je na ně z publika velmi dobře vidět. U freetekna je však situace jiná. Naprosto běžně na freetekno akcích *není* interpret při vystoupení vidět. Je schovaný za „stěnou“ reproduktorů nebo někde, kde na něho zkrátka není dobře vidět. Roli hvězd zde nemají jednotliví DJové či producenti, ale celé soundsystémy. Návštěvníci akcí nejezdí na konkrétní interprety, ale na konkrétní soundsystémy, jejichž tváří nejsou jednotliví hudebníci, ale reproduktory. Návštěvníci nerozeznávají soundsystémy podle tváří či jmen DJů, ale podle reproduktorů. Celebritami nejsou jednotliví hudebníci (či kapely),

6 V originále Thornton [1995] používá formulaci: „Sharon and Tracy dance around their handbags“

ale soundsystémy, které jsou však mnohem širěji vymezené skupiny než je tomu u hudebních kapel (viz kapitola 2.4). Pokud se bavíme o nějakém konceptu celebrit na poli freetekno scény, musíme konstatovat, že tyto celebrity jsou ve své autentické podobě velmi kolektivně ustaveny v podobě širokého soundystému, který zahrnuje mnoho lidí, jejichž role sahá i zcela mimo tvorbu a produkci hudby.

Z analýzy freetekno letáků nevyplývá, že by tento aspekt autenticity založený na konceptu skupinových celebrit (soundsystémů) nějak výrazně erodoval. Když se podíváme na letáky z konce 90. let a letáky z posledních 5 let, tak nemůžeme hovořit o nějakém zásadním rozdílu. Tehdy i dnes se objevují oba druhy letáků – zmiňující (1) pouze názvy soundsystému i (2) jmenující konkrétní DJe. Typicky bývá zmíněn název pořádajícího soundystému a jako dodatek bývají zmíněni hosté z dalších soundsystémů i s jejich DJským jménem. Nelze tedy hovořit o erozi autenticity freetekna v souvislosti s „celebritizací“ Djů. Pokud jsou DJové na letácích zmíněni skrze jejich jméno, je to vždy v návaznosti na soundsystém. Navíc stále platí, že vystupující DJové nejsou středem pozornosti stage, zcela běžně na ně není při vystoupeních vidět. Spojení obličeje se jménem DJe je stále spíše otázkou známosti ve smyslu sociálního než kulturního (veřejné celebritizace).

4.6 Digitalizace

Rozvoj internetu a informačních technologií přirozeně velmi ovlivnil podobu freetekno scény stejně tak, jako ovlivňuje téměř všechny oblasti současných společností. Freetekno scéna, jak již bylo zmíněno výše, je specifická pro svou místy až naprostou absenci textuality. Internet, sociální sítě a diskuzní fóra jsou poté takřka jediným prostorem, kde k verbalizaci scény dochází. Na internetu se scéna dělí, probíhají a vyjednávají se zde konflikty a vysvětlují se různá nedorozumění [srov. Slačálek 2011: 96 - 99]).

Tato práce se digitalizaci freetekno scény věnuje ve třech konkrétních oblastech. Jedná se o (1) digitalizaci oznamování freetekno akcí; (2) digitalizaci hudební produkce; a (3) digitalizaci komunikace hodnot. Každé z těchto oblastí je věnována vždy jedna z následujících tří podkapitol.

Oznamování freetekno akcí

Účastníci freetekno scény vidí její autenticitu kromě jiného i ve způsobu oznamování freetekno akcí. Zcela běžným jevem je nespécifikování přesného místa konání akce předem. K tomuto kroku se přistupuje ze dvou důvodů. Za prvé je to obrana proti odhalení místa akce policií, která může akci efektivně zabránit v podstatě pouze tím, že se na místo konání dostane dříve než pořadající soundsystemy. Druhý důvod je pak ryze technického rázu. Pro soundsystem je snazší postavit aparaturu a svoje zázemí před tím, než na místo začnou najíždět návštěvníci. V souvislosti se zatajováním přesného místa konání akce se hovoří o tzv. „propalování místa“, což je zveřejnění místa akce na webu či sociálních sítích před svolením pořadajícího soundsystemu. Propálení místa je zcela zásadním a netolerovatelným prohřeškem v rámci scény.

Pamatuju si na akci, co jsme dělali někdy v roce 2009. Tehdá se rozjížděl hodně Facebook u nás a tak. V pátek odpoledne jsme přijeli na místo akce a už tam nás čekali policajti. Zablockovali nám příjezdovku a byli jsme v hajzlu. Pak jsme zjistili, že to nějaký debil napsal na FB i s přesnejma GPS souřadnicemi. (Fanda 29 let)

Samotné oznamování akce má hned několik možných způsobů. Jedná se o přibližnou specifikaci lokace (Beroun area, Sever area apod.), přesnou specifikaci lokace (GPS souřadnice, geografický název apod.), infolinku, meeting point nebo lokace není vůbec blíže specifikována. Způsob oznamování akcí prošel od počátku scény jistým vývojem. V počátcích scény se nejvíce využívalo infolinek a meeting pointů. Infolinka je hlasový záznam namluvený jako uvítací zpráva hlasové schránky telefonního čísla. Meeting point je stanovené místo (typicky větší parkoviště, dálniční odpočívadlo, čerpací stanice apod.), kde se sjíždí kolona automobilů a všichni najednou poté vyjíždí na místo konání akce. Vytvoří se tak efekt náhlého zabránění místa velkým počtem osob, což znemožňuje nenásilnou intervenci ze strany policie. Pro počátky scény je také typické to, že veškeré informace o místě konání akce musely být obsaženy na letáku akce. Důvod je relativně zřejmý – nízká rozšířenost internetu. V počátcích scény se informace o akci rozšiřovaly výhradně skrze tištěné letáky, které byly buď rozdávány z ruky do ruky či vylepovány na veřejných místech ve větších městech. Nebylo výjimkou ani to, že se o případné akci účastníci dozvěděli až pár hodin před samotným začátkem.

Tehdy (konec 90. let – pozn. autora) jsme prostě v pátek odpoledne sedávali v Riegráčích venku nebo v hospodě nebo prostě někde kolem Hlaváku na provařených místech. Odpoledne někdo vždycky přišel, hodil na stůl štos letáků a šlo se na vlak. Někam jsme dojeli, tam jsme z budky volali na infolinky ... mobily ještě moc nebyly (smích) ... a pak jsme to podle informací a po sluchu hledali. (Ondra 39 let)

V posledních letech se ustupuje od používání infolinek a meeting pointů směrem k oznamování místa konání akce skrze GPS souřadnice. Téměř zcela se zároveň ustoupilo od vylepování a rozdávání tištěných letáků. Díky rozvoji internetu jejich distribuce probíhá právě výhradně skrze internet a sociální sítě. Tento fakt lze doložit analýzou letáků, kdy na přelomu tisíciletí se na letácích objevovalo informování o lokaci akce násobně častěji než v posledních pěti letech. Konkrétně jsem mezi lety 1998 a 2003 zaznamenal 31 akcí s infolinkou. Oproti tomu od roku 2015 do roku 2020 jen 10 akcí s infolinkou. Zcela opačná situace je ohledně GPS souřadnic. V posledních

pěti letech se přesné souřadnice objevily na 20 letácích⁷, přičemž v období mezi lety 1998 a 2003 se žádný takový leták neobjevil. Používání infolinek a meeting pointů je v rámci scény spojeno s romantizací historických kořenů a „zlatých“ starých časů scény.

Za nás to bylo jiný. Tehdy jsme vůbec nevěděli, kde ta akce bude nebo jestli to vůbec bude. Řeklo se „Kolín area“, tak jsme jeli do Kolína a pak se vidělo. Ve vlaku se sešla parta a typicky někdo věděl, kde to bude. Nebo se přijelo na nádraží a tam někdo čekal. Nebo jsme věděli, že to je někde nad Kolínem, tak jsme vyrazili na sever z Kolína a hledali to po sluchu. To byly jiný časy než dneska, když každej honí info na Facebooku. (Jarda 43 let)

Dneska jsou ty lidi z těch GPS hrozně zhejčkaný. Když děláme akci a napíšem, že info bude pozdějc, tak už ti jsou lidi schopný pomalu tejdén dopředu na Facebooku psát, že jedou z Moravy a že chtěj vědět, kde to přesně bude. (...) Dřív to bez mobilů, internetu a GPSEK taky šlo a lidi dojeli. Dneska už to ale asi nejde. (Ondra 39 let)

Je skvělé se vrátit v čase zpět a jet zas infolinku, bez posraných fb událostí...infolinka aktivní v pátek od 18:00. (příspěvek soundsystemu ke konané akci v soukromé Facebook skupině ze dne 4. června 2020)

Způsob oznamování freetekno akcí v průběhu času doznal značných změn zejména ve dvou zásadních aspektech. Za prvé získat informaci, že se někde nějaká freetekno párty koná, již nevyžaduje téměř žádný objem sociálního kapitálu. Drtivá většina akcí je s předstihem oznamována ve skupinách na sociálních sítích. Tyto skupiny sice jsou soukromé, tudíž musí potenciální člen nejprve poslat žádost o členství, o němž je následně rozhodováno některým z administrátorů skupiny. Realita je však taková, že jsou schvalovány žádosti všech žadatelů. K vyloučení člena ze skupiny dochází pouze v případě nevhodného chování ve skupině. K získání informace o konané akci dnes

⁷ V žádném případě se nejedná o celkový počet akcí oznamující lokaci skrze GPS souřadnice. Informace o akci, včetně GPS souřadnic, jsou typicky v popisu události na internetu či sociální síti mimo samotný leták.

stačí pouze vstoupit do skupiny na sociální síti a vyčkat schválení žádosti administrátorem. Druhý zásadní aspekt, který doznal podstatných změn, je oznámení přesné lokace akce, kdy na místo používání „meeting pointů“ a infolinek jsou dnes akce primárně oznamovány skrze zveřejnění GPS souřadnic na sociálních sítích. Tyto dva výše zmíněné aspekty vytváří pomyslnou rovnici, která má jeden jediný výsledek – zjednodušení zisku informací o konaných freetekno akcích a účasti na nich. Jakkoli je však účast na akcích potažmo participace na freetekno scéně zjednodušená, můžeme i přes to paradoxně sledovat upadání zájmu o ní. Upadající trend participace na freetekno scéně bych ilustroval snižujícími se počty účastníků na největším českém teknivalu, ať už to byl Free Festival (léta 1994 až 1998), Czechtek (léta 1999 až 2006) nebo se teknival po ukončení tradice Czechteku konal pod jiným názvem. Na konci 90. let minulého století se českého teknivalu účastnilo 3 až 12 tisíc účastníků [Pražský 2017: 81-104]. V následujících letech počet účastníků teknivalu signifikantně rostl, kdy v návštěvnický nejhojnějších letech 2003, 2004 a 2006 se Czechteku účastnily desítky tisíc lidí. Konkrétně 35 až 40 tisíc v roce 2003; 15 až 20 tisíc v roce 2004 a dokonce 40 až 50 tisíc návštěvníků bylo zaznamenáno v roce 2006 [ibid.: 13-53]⁸. V současné době se českého teknivalu účastní maximálně jednotky tisíc lidí, což je řádově méně než v období před 15 lety. Konkrétně v roce 2017 navštívilo teknival u obce Oseček na Nymbursku až 6 tisíc lidí [iRozhlas 2017]; teknival u obce Blažim v roce 2019 5 tisíc [TýdeníkPolicie 2019] a letošní teknival u Hlaváčkovy Lhoty zaznamenal jen necelé 2 tisíce návštěvníků [iRozhlas 2020]. K počtům účastníků musím poznamenat, že jsem se všech zmíněných akcí v rámci výzkumu freetekno scény účastnil a zejména počet 6 tisíc účastníků u Osečku v roce 2017 se mi na základě mých empirických poznatků jeví jako zcela zásadně nadhodnocený. V otázce počtu účastníků tohoto teknivalu jsem mluvil i s organizátory samotné akce a i dle nich se dá hovořit maximálně o dvou tisících účastníků. Nicméně nehledě na to, jestli jsou počty účastníků v médiích částečně nadhodnocené či nikoliv, je jasně patrný pokles jejich počtu. Zdá se poměrně paradoxní, že snížení náročnosti zisku informací o konané freetekno párty s sebou nejen nenese nárůst počtu účastníků, ale dokonce můžeme sledovat jejich pokles.

⁸ Ročník 2005 neproběhl z důvodu policejního zásahu. Udává se počet 5000 účastníků a 1100 příslušníků Policie České republiky [Pražský 2017: 27].

Digitalizace hudební produkce

Z hlediska produkce hudby se freetekno scéna nijak zvlášť neliší od komerčních scén zaměřených na elektronickou taneční muziku. Principiálně se obě pole shodují v tom, že na příslušných akcích je hudba prezentována ve dlouhých setech. Tyto se skládají z jednotlivých skladeb, které jsou DJem mixovány dohromady, přičemž mezi skladbami není žádná přestávka. Hudební set jednoho vystupujícího DJe tak běžně trvá v řádu mnoha desítek minut, většinou i déle než jednu hodinu. Podstatou je to, že hudební producenti vydávají jednotlivé skladby označované jako „tracky“. Tyto se dají délkou přirovnat k jedné písni běžné kapely – zpravidla trvají několik málo minut. Jednotlivé tracky však nejsou reprodukovány na hudebních akcích, ale jsou kupovány DJi, kteří je následně na hudební akci mixují do sebe a vytváří z nich nepřetržitý proud hudby zvaný set. V tomto smyslu je freetekno scéna principiálně shodná s komerčními tanečními scénami.

Freetekno scéna si však na rozdíl od komerčních tanečních scén drží jeden kruciólní aspekt – vinyl. V rámci světa DJingu jsme v posledních 20 letech zaznamenali obrovskou míru digitalizace. DJové v dnešní době primárně kupují tracky v elektronické podobě a svoje sety produkují z DJ kontrolerů, CD přehrávačů, Digital Vinyl systémů (viz příloha 2) apod. Zkrátka byl na poli DJingu zaznamenán signifikantní ústup od používání klasického fyzického vinylu a gramofonu (viz příloha 3). Nikoliv však na poli freetekna. Ano, i zde se již objevují Digital Vinyl Systémy či DJ kontrolery, nicméně jedná se spíše o okrajovou záležitost, která v žádném případě není standardem na freetekno akci. Tímto standardem naopak je klasický vinyl a gramofon, které jsou přítomny na každé stagei v rámci freetekno akce. Vinyl ve své fyzické podobě si stále drží jakýsi punc autenticity, který digitální formáty jako mp3 či jiné audio „lossless“ formáty nemají.

Já hraju z obojího. Mám doma kontroler, final scratch i klasický Technicsi a stovky desek. K těm deskám má ale člověk úplně jiný vztah. Kdyby mi třeba hořel barák, tak jako první zachráním desky. Bez váhání (smích). A maj to tak všichni DJové, co znám. Desky jsou prostě to nejdražší. Nikdy je už nekoupíš, nenahradíš. Mp3 někde stáhnu nebo koupím znova. Desku ne. Proto mám i větší uznání pro to, když někdo hraje

z desek, protože jsou zatím setem vidět i ty léta sbírání a shánění těch desek. Z mp3 si poskládám novou set za jedno odpoledne. Navíc samozřejmě analogový hraní z vinylů je prostě čistý...u těch digitálů máš různé pomocníky...sladí to za tebe počítač, vyrovná ti hlasitost a tak...takže prostě je to jednodušší potom i z hlediska toho hraní no. (Fanda 29 let)

Digitalizace komunikace hodnot

Při otázce komunikace hodnot považovaných za autentické je nejprve zcela zásadní uvědomit si, že freetekno je v některých aspektech zcela specifickou subkulturou. Obecně by šlo tuto specifickou shrnout heslem „absence textuality“ [srov. Slačálek 2011: 97], která se projevuje v několika oblastech. Freetekno je scéna, kde jsou produkovány hudební styly, u kterých v zásadě zcela absentuje prvek textu. Znalý sběratel vinylových desek s freetekno muzikou by samozřejmě našel několik málo příkladů, kde se dá zcela jistě o souvislém textu hovořit. Z české tvorby by to jistě byl vinyl „Yes Papa 02“, na které byl v roce 2006 vydán track od producenta Suburbasse s názvem „Yes Papa Roubek“. Tento track byl vydán jako reakce na policejní zásah na Czehteku 2005 a jsou v něm sestříhané části z projevu tehdejšího premiéra Jiřího Paroubka. Ze zahraniční tvorby lze najít ucelený text například v tracku „One Night in Hackney“ vydaném v roce 2004 Chrisem Liberatorem na ikonickém britském labelu „Stay up Forever“. V rámci této skladby je popisován zážitek jednoho mladého muže z prožitého víkendu na halových raveparties v londýnské čtvrti Hackney. Dalo by se jistě takto najít ještě několik dalších výjimek, které ale v zásadě jen potvrzují pravidlo, že hudba hraná na freetekno akcích postrádá text buďto zcela nebo se omezuje pouze na krátká hesla, která jsou užívána spíše pro akustický projev než pro svůj význam. Tímto se freetekno zcela zásadně odlišuje od ostatních subkultur, které bývají typickým předmětem subkulturních studií – hip-hop; punk, metal, skinheads apod. V těchto subkulturách naopak texty hrají velmi zásadní roli [srov. Kuřík, Slačálek, Charvát 2018].

Druhým kanálem, kromě hudebních textů, pro šíření autentických hodnot jsou subkulturní média – fanziny, letáky, blogy, webové stránky apod. Stejně jako v oblasti hudebních textů i co se týče subkulturních médií je freetekno specifické jejich absencí (viz kapitola 4.2). Neexistuje žádný freetekno fanzin ani internetový

blog. České soundsystémy nemají své webové stránky, kde by probíhala publikace nějakých textů. Jediným (mikro)médiem, který se ve freeteknu objevuje, jsou letáky jednotlivých akcí. Jejich role je však primárně informovat své „čtenáře“ o konané akci, nikoliv šířit nějaké hlubší významy. Mimo technických informací o názvech pořadajících soundsystémů, datu a místu konání akce, se můžeme občas setkat s útržkovitými hesly jako „respect nature“, „respektujte okolí“ nebo „ask your friend“. Tato hesla již sice nesou určité hodnotové významy, nicméně o jejich důležitosti ve smyslu šíření a reprodukci autenticity by se pravděpodobně dalo s úspěchem pochybovat.

Reprodukce autenticity na poli freetekno scény probíhá takřka výlučně skrze internetová diskuzní fóra a sociální sítě. „Instancí, která má klíčový význam pro formulaci hodnot a vymáhání pravidel ve freeteknu, je internet. Jedná se o hlavní médium subkultury, primární zdroj informací a rovněž nejdůležitější prostor pro diskuzi“ [Slačálek 2011: 96]. Internet, respektive sociální sítě jsou jediným místem, kde na freetekno scénu vstupují slova a text. Soundsystémy zde čas od času publikují svá prohlášení, ale jsou to především jednotliví členové freetekno scény a běžní návštěvníci akcí, kteří vyplňují online prostor svými texty, názory a myšlenkami. Prohlášení soundsystémů nejsou však ničím častým neřku-li pravidelným. V současné době probíhající pandemii nákazy covid-19 se objevilo více prohlášení soundsystémů než obvykle. Tyto se však týkaly primárně situace kolem rušení plánovaných akcí. Příkladem může být prohlášení několika soundsystémů, které se z důvodu vládních nařízení zavázaly k neúčasti na technivalu Station of Destiny 2020.

!!! INFO - PROHLÁŠENÍ !!!

Vzhledem k tomu, že nastalé okolnosti posledních dnů a neuvážené kroky naší amatérské vlády uvedli republiku opět do stavu vegetativní mrtvoly, vám zde musíme sdělit, že se nezúčastníme a ani jakkoliv jinak nepodpoříme chystaný technival SoD. Opatření vlády jsou cíleně připravovaná a chystaná proti určitým skupinám obyvatel a není v našich silách se vůči tomu jakkoliv vymezit a postavit. Nová platná opatření nás serou stejně, jako většinu obyvatel v téhle republice a považujeme je za protiústavní a nelegitimní. Ostatně celé chování vlády v posledních několika měsících hodnotíme jako

amatérské a tragické. Jsou nám upírána základní práva a svobody. Uvědomujeme si, že situace v ČR není růžová, každým dnem se mění a každý den můžeme vidět nová, vycucaná čísla z prstů vládních úředníků, díky kterým drasticky omezují fungování téhle země. Jelikož nejsme banda neandrtálců, ale normální lidé, kteří se chtějí setkávat a bavit, tak svou neúčastí vyjadřujeme podporu a solidaritu zbytku obyvatelstva, kamarádů, přátelům, které tato nařízení postihnou a zasáhnou také. Není čas na hrdinství a silná gesta. Nemá cenu jít hlavou proti zdi a neuváženým rozhodnutím udělat technikal stůj co stůj a tím poškodit tuto subkulturu. Není v našem zájmu v tuto chvíli se jakkoliv podílet na konání této a podobné akce tohoto rozsahu a tím případně znemožnit konání jiných, menších hudebních a tanečních akcí v celé ČR. Mrzí nás to všechny, ale atmosféra a situace dnešních dnů není vhodná k uspořádání podobného festivalu.

stay tuned

Merkur Strahov INF

(příspěvek na facebookové

stránce soundsystemu

Merkur ze dne 24. 7. 2020)

Prohlášení o konání či nekonání akcí jsou jedním ze tří typů příspěvků ve skupinách na sociálních sítích zaměřených na freetekno scénu. Druhým takovým typem jsou popisky ke konkrétním událostem. Toto je prostor, který je jakousi extenzí plochy flyeru akce, která se dá využít k hlubší či delší komunikaci nějakého postoje. Je však třeba říci, že obdobně jako u předešlého typu příspěvků, ani popisky událostí nejsou zpravidla používány ke komunikaci postojů a vnitřních pravidel scény. Zde se již však dají najít příklady popisků událostí, které komunikaci autentických hodnot a pravidel dávají prostor. Typickým příkladem je popisem události Warehouse 303 z března 2020, která byla však nakonec z důvodu nařízení vlády ohledně pandemie covid-19 zrušena.

1)Kapitalismus je jediný systém, který dokázal zpeněžit sen. Lidé sní o novém autě, o větším baráku a větším bazénu, o

supermoderní ledniče, o hajzlu co se vychčije za ně, o autě, co bude samo řídit, o nejnovějším modelu iphone, o cestování stylem allinclusive v pětihvězdičkovém hotelu, kde vymyslí program minutu po minutě. Bohužel se ráno vzbudí, ale zůstávají snít ikdyž bdí, a tak pokračují v nekonečné smyčce otroctví, do kterého sami sebe uvrhli. Aby to vše mohli mít, žijí na dluh. Berou půjčky, úvěry, hypotéky. Jsou otrokem svého falešného snu o materiálních potřebách, otrokem svého motoru vlastnit víc než soused. Žijí v neustálém presu jak splatit své sny. Nekonečný kolotoč neklidu, starostí a stresu. Takový život není svoboda, takový život je patologie.

2)Freetekno a underground jsou stejným zrcadlem společnosti jako vzdělávací, či zdravotní systém. V posledních letech je toto zrcadlo tak špinavé, že takřka není vidět objekt, jež odráží. Skládáme poklonu všem malým ostrůvkům, co si ještě dokážou sami před sebou užít lesklý odraz svědomí a mají úctu ke svému konání.

3)Naše párty nechtějí nést zátěž pervitinové energie. Energie pervitinu je válečný stav, jež nepatří do stavu mysli uvědomělých bytostí. Nesouvisí s láskou a krásou, tancem a hudbou. Souvisí se sebezžírajícím odporem k sobě samému. Vy, kdož se nemáte rádi, nechodte. Vyhledejte sobě pomoc. Smah je vrah. Vrah mysli, duše, charakteru, těla, bytosti a kultury vzdoru a inteligence.

(facebooková událost Warehouse 303 z března 2020)

Třetím typem příspěvků na sociálních sítích ve skupinách zaměřených na freetekno scénu jsou poté příspěvky běžných členů a návštěvníků akcí. Tento typ příspěvků je však většinou ve znamení moralizování, vzájemných sporů a hádek mezi příspěvateli [srov. Slačálek 2011: 96 - 99]. Diskuze na internetových fórech a sociálních sítích však nejsou považovány za autentické. Internetoví diskutující jsou viděni spíše jako virtuálně angažovaní jedinci, kteří se v reálném světě freetekna, tzn. na freetekno akcích, neangažují.

Na internety píšou ty internetoví hrdinové no. O nás se xkrát psalo, že jsme zkurvili nějaký místo nebo že jsme někde něco posrali s policajtama. Nikdo nám to ale nikdy nepřišel reálně říct. Já ty diskuze vůbec neberu jako nějakou bernou minci nebo tak něco. (Karel 36 let)

Mě ty věčný diskuze na facebooku vůbec nezajímaj. To je pořád dokolečka to samý. Je to taková žumpa, úplně jakoby odtržená od reality na těch akcích. (...) Já bych snad řekl, že tam kolikrát píšou lidi, co vůbec na akce nejezdí. (Fanda 29 let)

Z hlediska komunikace hodnot považovaných za autentické je situace na freetekno scéně poměrně dost problematická. Důvodem je zásadní absence textuality a subkulturních médií. Svět internetových diskuzí a sociálních sítí sice do jisté míry zaplňuje scénu texty, nicméně tento prostor je buď pro šíření postojů a vnitřních autentických pravidel scény používán jen okrajově (prohlášení soundsystémů a popisky freetekno akcí) nebo jsou jejími autory jedinci, kteří nemají v rámci scény morální kredit, tudíž jejich názory jsou považovány za pouhé „tlachání“ virtuálních členů freetekno scény, jejichž reálná angažovanost v rámci scény je v zásadě nulová.

4.7 Homogenizace

Otevřenost je jedním ze zásadních kořenů freetekno scény (viz kapitola 2.4). Nejedná se jen o otevřenost ve smyslu neomezování vstupu na akce, ale i ve smyslu hudebních stylů. Freetekno bylo od svého počátku vždy nejen stylově pestré v rámci žánrů elektronické taneční hudby, ale bylo poměrně silně heterogenní i ve smyslu celých hudebních žánrů (viz níže citace Jardy).

Z hlediska hudebního stylu je freetekno relativně pestrou scénou. Obecně je na poli elektronické muziky odlišení jednotlivých stylů poměrně složitou disciplínou. Styly se totiž často překrývají, tudíž s jejich distinkcí mají často potíže i zkušení DJové. Na freetekno akcích se nejčastěji setkáme se styly jako je Hardtek, Acidtechno, Tribe, Hardcore, Frenchcore, Neurofunk, Techno, Electro, Breakbeat či Drum and Bass. Zejména první tři jmenované styly jsou jakousi „svatou“ stylovou trojicí freetekno scény, přičemž setkat se s nimi na jiných než freetekno akcích je velmi obtížné. Oproti tomu další zmíněné styly jsou relativně běžnou součástí stylové palety komerčních akcí zaměřených na elektronickou muziku. Také lze sledovat trend vytlačování ostatních stylů z freetekno akcí. Například na letošním teknivalu u Hlaváčkovy Lhoty jsem zaznamenal pouze dvě hodiny během nedělního odpoledne, kdy na jedné ze stageí hrál styl Drum and Bass. Po celý zbytek teknivalu jsem nenarazil na jiný styl kromě Hardteku, Acidtechna či Tribu.

Neděle 12:20 - na spodní stagei Badtekk aspol. hraje Drum and Bass. Trvá to přibližně dvě hodiny. Na stagei je dobrá atmosféra. Lidé se usmívají a viditelně si užívají změnu stylu. Během této doby se zvyšuje počet tanečníků na této stagei. Teknival je jinak po zbytek akce stylově homogenní – acid a hardtekno. (Terénní deník 26. 7. 2020)

Zmíněný trend stylové homogenizace freetekno scény mi potvrzuje i Jarda, který pamatuje samotné začátky české freetekno scény.

Jakoby dřív se na teknivalech hrálo víc pestře. V noci jela vždycky rychta (zaběhlé označení užívané pro tekno muziku – pozn. autora), ale přes den jsi normálně narazil třeba na kapelky hrající skáčko nebo punk. Já jsem s sebou vždycky tahal pakl

desek rock n rollu...jako Elvise, Chucka Berryho a tak...některý kluci hrávali i hip-hop třeba. Prostě to bylo pestřejší. Dneska hraje rychta v podstatě od pátku do neděle a moc se to nemění.
(Jarda 43 let)

Zde je třeba na základě empirických dat z etnografického výzkumu dodat, že během technivalu 2017 u obce Oseček jsem zaznamenal vystoupení živé kapely hrající punk. Nicméně dle mých zkušeností se jednalo o naprosto výjimečnou situaci, se kterou jsem se nesetkal nejen během etnografického výzkumu, ale ani během dalších téměř 15 let, během nichž se s freetekno scénou setkávám. Ostatně zmíněné vystoupení punkové kapely se odehrálo na stagei zahraničního soundsystému a i kapela samotná nepocházela z České republiky.

Na základě analýzy flyerů nelze říci, že by hudební styl byl užíván jako jakýsi punc autenticity. Analýza ukázala, že na drtivé většině flyerů nejsou uváděny konkrétní styly, které se budou na akci hrát. Naopak na naprosto všech letáčích najdeme informaci, které soundsystémy na akci budou produkovat svoji hudbu. Z toho jednoznačně vyplývá vyšší míra důležitosti deklarace jména soundsystému oproti důležitosti deklarace produkovaného hudebního stylu. Z hlediska autenticity není příliš podstatné, co se bude na akci hrát za styl, ale kdo to bude hrát. Podstatné je, že hudbu budou produkovat nezávislé a nekomerční soundsystémy. Nicméně homogenizace freetekno akcí z hlediska širší palety hudebních stylů a žánrů je jasně patrným jevem, který jsem zřetelně zaznamenal v rozhovorech i v rámci terénního výzkumu. Jedná se o jistý odklon od původního étosu otevřenosti. Paradoxem je, že co bylo dříve považováno za autentické (otevřenost v podobě žánrové pestrosti) je de facto dnes považováno za projev neautenticity (žánrové homogenizace omezující scénu pouze na některé styly elektronické taneční muziky).

5 Závěr

Základem této diplomové práce je sociologická analýza problému úpadku zájmu o freetekno scénu. Při analýze tohoto problému vycházím z konceptu subkulturního kapitálu Sarah Thornton [1995]. V rámci analýzy konkrétního případu úpadku zájmu o českou freetekno scénu však docházím k závěru, že koncept Sarah Thornton, založený na formalizovaném pojetí subkulturního kapitálu jako zdroje autenticity, nestačí pro vysvětlení stanoveného problému. Tato diplomová práce nabízí odpověď na následující dvojici výzkumných otázek – **(1) Jak lze vysvětlit úpadek zájmu o freetekno scénu?; (2) Jakým způsobem je vytvářena a udržována substantivní dimenze autenticity freetekno scény?**

Odpověď na první otázku lze hledat s využitím konceptu subkulturního kapitálu. Úpadek zájmu o freetekno scénu, projevující se zejména zastavením přísunu nových členů, můžeme vysvětlit erozí prvků subkulturního kapitálu, který členové scény (noví i stávající) akumulují pro získání autentického statusu na poli freetekno scény. Autenticita či subkulturní kapitál, jakožto prostředek k jejímu dosažení, má v tomto pojetí primárně distinktivní funkci, kdy rozděluje (1) členy scény na autentické a neautentické a (2) prostor jednotlivých (sub)kultur. Když hovořím o autentických prvcích subkulturního kapitálu v klasickém pojetí, mám na mysli aspekty jako jazyk, módní styl, fyzické modifikace, účesy, vlastnictví subkulturních předmětů (vinyly, hudební nástroje, trofeje atd.), osvojení technik těla (tanec, schopnost vydržet vzhůru atd.) či (sub)kulturní znalost (orientace ve stylech, interpretech či historii scény).

Pokud bychom se spokojili s výše zmíněným vysvětlením úpadku zájmu o freetekno scénu, nezbývalo by nám než konstatovat, že freetekno je jen jednou z dalších scén, které eroze autentických prvků potkala a způsobila jejich úpadek. Příkladem může být punk, jehož módní styl, účesy, fyzické modifikace, jazyk i hudba byly natolik koptovány do kultury hlavního proudu, že punk „umřel“ nebo, při použití více diplomatického jazyka, se stal komodifikovaným stylem [Kolářová 2011: 42]. Freetekno scéna má však svá specifika a nezdá se, že by nám výše zmíněná hypotéza o erodujících prvcích subkulturního kapitálu stačila k vysvětlení jejího úpadku. Ostatně nejsme svědky toho, že by se módní styl freetekna, hudba či jazyk stávaly aspekty běžnými i mimo freetekno scénu. Při analýze problému úpadku zájmu o freetekno scénu docházím k tomu, že autenticita a subkulturní kapitál nemají pouze

formalistickou distinktivní funkci a formalisticky pouze nedělí na základě autenticity členy scény či prostor jednotlivých (sub)kultur.

Hudební subkultura není pouhým polem, kde probíhá neustálá soutěž o status. Scéna má i svůj obsah a generuje určité významy pro své členy. Můžeme tedy hovořit o substantivní dimenzi autenticity, která činí scénu pro jedince dostatečně atraktivní k tomu, aby vynakládal úsilí pro akumulaci subkulturního kapitálu ve své typické, formalizované podobě. Bez vtažení substantivní dimenze autenticity a odhalení jejích prvků bychom nebyli schopni vysvětlit úpadek zájmu o freetekno scénu.

Na první výzkumnou otázku navazuje otázka druhá - **Jakým způsobem je vytvářena a udržována substantivní dimenze autenticity freetekno scény?** Až díky vtažení substantivní dimenze autenticity do hry můžeme vysvětlit úpadek freetekno scény, která má svá specifika ve srovnání s paradigmatickými subkulturami CCCS – punks, mods, skinheads. Tyto byly pojímány jako kontrakultury revoltující proti hegemonické nadvládě dominantní kultury. Paradigmatické scény postsubkulturního přístupu – freetekno či rave a taneční scény obecně – jsou však definovány jinak. Jejich definice vychází z jejich apolitického pojetí a orientace primárně na okamžitý prožitek ve formě hedonistického rituálu taneční párty. Z toho důvodu nestačí pro vysvětlení úpadku freetekna teze eroze autenticity zakotvené pouze v její distinktivní formalizované dimenzi, ale je třeba zahrnout do analýzy i substantivní dimenzi autenticity. Příklad freetekno scény ukazuje, že je nezbytné při analýze postsubkultur pracovat s dvoudimenzionálním modelem autenticity (potažmo subkulturního kapitálu).

Při analýze způsobu produkce a udržování substantivní dimenze autenticity freetekno subkultury je v rámci této diplomové identifikováno 7 složek. Zjištění spojená s jednotlivými složkami budou krátce shrnuta v následujících odstavcích. Pro podrobnější seznámení s konkrétní složkou viz příslušné kapitoly empirické části této práce.

Prvním identifikovaným aspektem substantivní dimenze autenticity freetekno scény je kriminalizace. Freetekno scéna je od svých počátků založena na konceptu nekomerčních soundsytémů, které v souladu s étosem Do-it-Yourself ve své vlastní režii pořádají freetekno akce. Soundsytém je neformální a především neprofesionální

sociální skupina. Zcela přirozeně tak z hlediska formality a profesionality vypadají freetekno akce jinak než ty, které jsou pořádány profesionálními hudebními agenturami. Legislativní tlak vytvořený vyhláškami o akcích typu technoparty, však vytlačuje freetekno akce a potažmo soundsystémy do ilegality. Děje se tomu tak, že vyhlášky kladou na soundsystémy takové požadavky, kterým tyto nejsou schopny dostát při dodržení zásad nekomerčnosti a étosu DiY. Soundsystémy se tak nachází mezi pomyslnými mlýnskými kameny, když se na jedné straně snaží dostát svým autentickým kořenům, ale zároveň i splnit legislativní nároky, které po nich však požadují z těchto autentických kořenů „ukrajovat“. Legislativa tak vytváří tlak na erozi autentických prvků freetekno scény.

Role médií je identifikována jako druhý aspekt substantivní dimenze autenticity freetekno scény. Media mají v zásadě moc autenticitu subkultury posilovat i oslabovat. Posilování autenticity scény probíhá skrze vnitřní subkulturní média (ziny, fanouškovské weby apod.). Oslabování autenticity scény poté probíhá v masových médiích hlavního proudu. V takovém případě je subkultura jakožto dočasná autonomní zóna (TAZ) [Bey 2004] zpozorována, čímž dochází k jejímu narušení. Tento narušující efekt masových médií byl na poli freetekno scény spatřen v souvislosti s medializací policejního zákroku na akci Czechtek 2005. Na základě této pro scénu nežádoucí mediální pozornosti se tato spojila a vydala společné prohlášení soundsystémů o upuštění o pořádání Czechteku (viz příloha 1), který se opravdu od roku 2006 až dosud již nikdy nekonal. V konkrétním případě české freetekno scény je erodující vliv masových médií na subkulturu o to silnější, jelikož freetekno je specifické takřka totální absencí textuality. Hudba produkovaná v rámci scény nemá žádný text a freetekno nemá žádné ziny, fanouškovské weby či jiná vnitřní subkulturní média, která by sloužila jako protiváha erodujícímu vlivu masových médií. Role subkulturních médií přitom nespočívá pouze v dosahování autenticity a protiváze erodujícího vlivu masových médií. Subkulturní média představují i důležitý nástroj socializace nových členů. Subkulturní média činí pole dané subkultury srozumitelnější a usnadňují tak orientaci a socializaci nových členů. Z důvodu absence subkulturních médií je tak posilována nesrozumitelnost prostoru freetekno subkultury a tím i snižována jeho atraktivita pro nové členy.

České soundsystemy se postupem času profesionalizují, což je další z procesů spojených s erozí substantivních prvků autenticity freetekno scény. Étos DiY není spojen jen se způsobem fungování soundsystému, ale i s jeho vybavením. Tím, že soundsystemy aktivně působí na scéně a pořádají akce již mnoho let (některé i více než 20 let), přirozeně zdokonalují svou výbavu. Tradiční soundsystemy profesionalizující svou audiovizuální i další aparaturu spojenou s pořádáním hudebních akcí, zvedají pomyslnou laťku kvality scény nahoru i pro nově vznikající soundsystemy. Pro tyto je tak stále složitější vznikat v alternativním módu DiY principu a musejí stále častěji stavět na profesionálním vybavení. Tlak na profesionalizaci soundsystémů opět ukrajuje z autentických prvků, na kterých je freetekno subkultura založena.

V rámci freetekno scény se jako další kruciální aspekt autenticity ukázala organizace akcí. Freetekno scéna klade důraz na svou otevřenost a svobodu, což je deklarováno již v samotném názvu skrze slovo „free“. V souladu s tímto jsou samotné akce ve své nejautentičtější podobě prosty plotů, zábran a jiných prostředků pro omezování pohybu účastníků. Chování účastníků akcí není nijak shora regulováno pořadatelskou či security službou. Tento aspekt organizace, respektive její absence je v rámci této práce identifikován jako jeden z kruciálních aspektů, na nichž je autenticita freetekna kolektivně vystavěna. Na rozdíl od většiny ostatních zmíněných substantivních aspektů autenticity v této práci však na základě výzkumu nelze říci, že by tento aspekt nějak významně v konkrétním případě českého freetekna erodoval.

Druhým aspektem substantivní autenticity, který je v rámci této práce identifikován jako sice zásadní avšak prozatím neerodující, je komercializace (celebritizace). Freetekno scéna staví podstatnou část své autenticity na nekomerčnosti projevující se v podobě soundsystémů nezávislých na sponzorech či smlouvách. V rámci freetekno scény je také typické odmítnutí kultu hvězd (celebritizace) DJů. Na základě dat analyzovaných v tomto výzkumu nelze tvrdit, že by aspekt nekomerčnosti v rámci současné české freetekno scény podléhal nějaké výrazné erozi. Na druhou stranu však z dat jednoznačně vyplývá zásadní důležitost tohoto aspektu pro kolektivní konstrukci autenticity scény.

Jako šestý aspekt substantivní dimenze autenticity je v rámci této práce identifikována digitalizace. Tato probíhá ve třech oblastech – (1) oznamování

freetekno akcí; (2) hudební produkce; (3) komunikace hodnot. Nejvýrazněji se eroze autenticity projevu hned v první ze zmíněných oblastí – oznamování freetekno akcí. Rozvoj internetu zcela zásadně proměnil způsob, jakým se potenciální účastníci dozvídají o konané akci. V počátcích českého freetekna se informace o akcích šířily takřkajíc analogově – ve formě tištěných letáků či ústně předávaných informací. S rozvojem internetu i freetekno přešlo na digitální způsob sdílení informací. Signifikantní dopad na scénu však ani tak nespočívá v ústupu od vylepování letáků na veřejných místech směrem k jejich vyvěšování na internetové stránky soundsystémů či zdech sociálních sítí. Digitalizoval se totiž i samotný způsob, jak se účastníci na akci dostávají. Freetekno akce jsou stále častěji oznamovány s přesnou GPS lokací. Naopak se přestává využívat nástrojů infolinek a především meeting pointů. Můžeme tedy hovořit o erozi prvku dobrodružství a nejistoty, které hledání tajně konaných akcí freetekno svým členům přinášelo. Hudební produkce také podléhá zmíněnému procesu digitalizace. Freetekno DJové stále častěji produkují svoji hudbu i s použitím modernějších metod než je mixování vinylových desek. Tento proces je sice pozorovatelný, nicméně z hlediska autenticity ne až tak zcela významný, jelikož autenticita freetekna není primárně produkována kolem stylu a hudby, ale především okolo způsobu organizace scény. Internet a s ním přicházející digitalizace nabídl freetekno scéně prostor, který postrádala – prostor pro text. O absenci textuality způsobené neexistencí subkulturních medií a charakteru hudby postrádající text se tato diplomová práce zmiňuje již v části o médiích. Internet a sociální sítě poskytují aktérům scény prostor k vnesení textu v podobě názorů a komentářů na scénu. O nějak významné míře komunikace hodnoty freetekna na internetu však nelze hovořit, jelikož v rámci freetekna je online prostor považován za neautentický v kontrastu s jediným pro freetekno autentickým prostorem - freetekno párty. Z toho důvodu internet a sociální sítě mají pouze technickou funkci nástroje pro oznamování či rušení akcí. Ke komunikaci hodnot a sdělování názorů slouží jen zřídka.

Posledním aspektem autenticity, který v rámci české freetekno scény eroduje je její otevřenost. Tato se neprojevuje jen ve sféře organizace v podobě absence regulace vstupu a dalších organizačních omezení či nařízení (viz kapitola 4.4). Freetekno scéna byla vždy otevřená i ve smyslu hudebního stylu. Z rozhovorů vyplynulo, že na technivalech bylo vystupování punkových či ska kapel zcela běžným jevem. Také se kromě tekna mixoval i hip-hop a další styly. Freetekno akce zkrátka nabízely velmi

širokou paletu hudebních stylů. Nyní je tento aspekt otevřenosti narušován a můžeme hovořit o jisté stylové homogenizaci freetekno scény, kdy na technivalech a akcích, na kterých probíhal tento etnografický výzkum, byla zaznamenána spíše homogenní paleta hudebních stylů (především tekno a acid) než naopak.

Tato diplomová práce nenachází odpověď na výzkumnou otázku úpadku zájmu o freetekno scénu v podobě jedné konkrétní příčiny. Nelze říci, že by freetekno z hlediska zájmu nových členů živořilo kvůli policejnímu zákroku na Czechteku 2005, kooptací mainstreamem, vyprázdnění hodnot či ztrátou „třídního“ nepřítele. Úpadek zájmu o freetekno je souhrou mnoha souběžných vlivů a aspektů, které jsou popisovány v jednotlivých kapitolách empirické části této práce. V rámci analýzy úpadku přílivu nových členů do freetekna však tato diplomová práce dochází k závěru, že pro vysvětlení tohoto jevu nestačí pouhá formalizovaná perspektiva, kterou nabízí koncept subkulturního kapitálu pojímaný jako zdroj vnitřní či vnější distinkce. Analýza případu českého freetekna ukázala, že analýza aspektů subkulturního kapitálu jako je jazyk, styl, tělesné praktiky a modifikace či kulturní znalosti, poskytuje vhled do mechanismu zisku či soutěže o postavení jedince v rámci scény. Subkulturní kapitál v tomto smyslu kopíruje logiku kulturního kapitálu Pierra Bourdieu – slouží jako nástroj hierarchické distinkce jedinců v rámci daného pole. Hudební subkultura či scéna však není jen sociálním polem. Jedinec do ní nevstupuje s vidinou zábavného boje o status. Atraktivita hudební scény spočívá mnohem spíše v jejím obsahu – v substantivní dimenzi. Právě popis a analýzu eroze několika krucálních aspektů substantivní dimenze freetekno scény nabízí tato diplomová práce, jejímž závěrem a přínosem není finální určení jednoho „viníka“ úpadku zájmu o tuto scénu, ale je jím především poukázání na způsob, jakým je možno analýzu hudebních subkultur provádět, a to nejen v souvislosti s jejich úpadkem, ale i jinými projevy, které vyžadují hlubší analýzu substance obsahu zkoumané scény.

6 Summary

This Master's Thesis aims to define the fall of interest of participation in a subculture that was only recently enjoying very strong popularity. The object of study is the Czech Freetekno scene as a representative of an electronic dance music scene. Thus, a strong inspiration in the post-subcultural approach has to be used. The study of Freetekno is done using an apolitical perspective, which is a valid one because of the fact, that the scene defines itself as strongly apolitical [srov. Slačálek 2018]. But the other side of the coin of the post-subcultural approach is what seems to be problematic. The formalist perspective of subcultural capital as an instrument of distinction provides an insufficient means for grasping and defining the dynamics of the decline of the popularity of the Freetekno scene. Using the analytical instrument of subcultural capital, we can only grasp the resulting image of this decline. We would end up with a conclusion, that the subculture emptied itself to such an extent that the effort to accumulate the subcultural capital is not worth enough for newcomers to expend just for a competition for status. However, this type of analytical approach goes only on the surface of the subculture.

Analyzing the case of the Czech Freetekno scene, this Master's Thesis shows that a subculture is not only a field in which individuals compete for status. Subculture is also a community and society having its own contents, meanings, and values. The space of a certain subculture is not attractive for its members (both current but mainly the new ones) for the vision of an exciting status competition. This would be the conception proposed by the formalist perspective of subculture capital, which conceptualizes authenticity (or more precisely subcultural capital) as a distinctive instrument differentiating firstly the authentic and inauthentic individuals, and secondly the field of particular (sub)cultures from each other. This Master's Thesis argues that the attractiveness of a certain subculture is also based on its authentic contents, meanings, and values shared in the subculture as a community. The substance of attractiveness of a subculture is fundamentally connected with the pleasure and enjoyment of participation in it. This Masters's Thesis proposes that the concept of the authenticity of a subculture should be approached with a two-dimensional perspective – adding to the distinctive one also the substantive dimension of authenticity as a subcultural capital. In this sense, this Master's Thesis does not stand

as a critical opposition to the post-subcultural approach or the analytical instrument of subcultural capital of Sarah Thornton. It more likely suggests broadening of the too narrow formalist perspective which goes only on the surface of the studied subculture. The formalist perspective should be broadened by a view into the substantive essence of the studied subculture. This approach enables us to grasp and analyze not only the surface but also even the inner and substantive aspects of the studied subculture.

7 Literatura

- BECKER, Howard S., 1966. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free press.
- BENNETT, Andy, 2002. Researching youth culture and popular music: a methodological critique. *British Journal of Sociology*. **53**(3), 451-466. DOI: 10.1080/0007131022000000590. ISSN 0007-1315. Dostupné také z: <http://doi.wiley.com/10.1080/0007131022000000590>
- BENNETT, Andy a Richard A. PETERSON, ed., 2004. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press. ISBN 978-0-8265-9181-4.
- BEY, Hakim, 2004. *Dočasná autonomní zóna*. Praha: Tranzit. Navigace. ISBN 80-903-4521-2.
- BOURDIEU, Pierre, 1986. The Forms of Capital in Handbook of theory and research for the sociology of education. Westport, Conn.: Greenwood Press, s. 241-258. ISBN 978-0313235290.
- CARRINGTON, Ben a Brian WILSON, 2004. *Dance Nations: Rethinking Youth Subcultural Theory*. BENNETT, Andy a Keith KAHN-HARRIS. *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 65-78. ISBN 978-0-333-97711-8.
- COLLIN, Matthew, 1997. *Altered state: the story of ecstasy culture and Acid House*. London: Serpent's Tail.
- EVANS, Caroline, 1997. Dreams That Only Money Can Buy ... Or, The Shy Tribe In Flight from Discourse. *Fashion Theory*. **1**(2), 169-188. DOI: 10.2752/136270497779592048. ISSN 1362-704X. Dostupné také z: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.2752/136270497779592048>
- HALL, Stuart a Tony JEFFERSON, ed., 1975. *Resistance Through Rituals: outh Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson.
- HEBDIGE, Dick, 2012(1979). *Subkultura a styl*. V Praze: Dauphin. ISBN 978-807-2721-979.

- HEŘMANSKÝ, Martin a Hedvika NOVOTNÁ, 2011. Hudební subkultury. JANEČEK, Petr, ed. *Folklor atomového věku*. Praha: Univerzita Karlova, s. 89-132. ISBN 978-80-87398-11-1. MUGGLETON, David, 2000. *Inside subculture: The postmodern meaning of style*. Oxford: Berg. ISBN 9781859733523.
- HODKINSON, Paul, 2006. 'Insider Research' in the Study of Youth Cultures. *Journal of Youth Studies* [online]. 8(2), 131-149 [cit. 2020-09-11]. ISSN 1367-6261. Dostupné z: doi:10.1080/13676260500149238
- CHANEY, David, 2004. Fragmented culture and subcultures. BENNETT, Andy a Keith KAHN-HARRIS, ed. *After subculture: Critical studies in contemporary youth culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 36-48. ISBN 978-0-333-97711-8.
- CHARVÁT, Jan, 2018. Skinheads: permanentní souboj o jméno. "Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku. Praha: Togga, s. 61-111. ISBN 978-807-4761-379.
- IROZHLAS, 2017. Hudba na nelegální technoparty po třech dnech utichla. Lidé za dohledu policie odjíždějí. In: Irozhlas.cz [online]. [cit. 2020-12-15]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/nelegalni-technoparty-na-nymbursku-policie-vyzvala-tisice-ucastniku-k-ukonceni_1707291317_kno
- IROZHLAS, 2020. Na technoparty na Benešovsku se zdržuje asi 500 lidí. Třetina hudebních systémů stále hraje. In: Irozhlas.cz [online]. [cit. 2020-12-15]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/benesovsko-technoparty-hlavackova-lhota-policie-prestupek-drogy-alkohol_2007261108_gak
- KELLNER, Douglas. 1992, 'Popular culture and the construction of postmodern identities', in S. Lash and J. Friedman (eds), *Modernity and Identity*, Oxford: Blackwell.
- KOLÁŘOVÁ, Marta, ed., 2011. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). Sociologické aktuality. ISBN 978-80-7419-060-5.
- KUMOVÁ, Petra, 2018. Do It Yourself Together: ideologie a aktivismus české hc/punkové scény. "Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku. Praha: Togga, s. 111-160. ISBN 978-807-4761-379.

- KUŘÍK, Bob, Ondřej SLAČÁLEK a Jan CHARVÁT, 2018. Úvod: mládež, hudba, politika: Jak zkoumáme politizaci subkulturních scén? *"Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, s. 11-61. ISBN 978-807-4761-379.
- LUCKMAN, Susan, 1998. Rave Cultures and the Academy. *Social Alternatives* [online]. 17(4), 45-49 [cit. 2020-11-15]. ISSN 01550306.
- MAFFESOLI, Michel, 1996. The time of the tribes: the decline of individualism in mass society. London: Sage. ISBN 0-8039-8473-1.
- MAFFESOLI, Michel, 2002. O nomádství: iniciační toulky. Praha: Prostor. Střed (Prostor). ISBN 80-726-0069-9.
- MERTON, Robert K., 1972. Insiders and Outsiders: A Chapter in the Sociology of Knowledge. *American Journal of Sociology*[online]. 78(1), 9-47 [cit. 2020-09-08]. ISSN 0002-9602. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2776569>
- MILES, Steven, 2000. Youth lifestyles in a changing world. Buckingham: Open University Press.
- MOORE, Ryan, 2005. Alternative to what?: Subcultural capital and the commercialization of a music scene. *Deviant Behavior*. 26(3), 229-252. ISSN 0163-9625. Dostupné z: doi:10.1080/01639620590905618
- MUGGLETON, David, 2000. *Inside subculture: the postmodern meaning of style*. Oxford [u.a.]: Berg. ISBN 18-597-3347-6.
- MUGGLETON, David a Rupert WEINZIERL, ed., 2003. *The Post-subcultures Reader*. Oxford: Berg. ISBN 185973 6637.
- PETRUSEK, Miloslav, 2011. *Dějiny sociologie*. Praha: Grada. Sociologie (Grada). ISBN 978-802-4732-343.
- POLHEMUS, Ted, 1996. *Style Surfing: What to Wear in the 3rd Millennium*. London: Thames and Hudson.

- POLHEMUS, Ted, 1997. 'In the supermarket of style'. REDHEAD, Steve, Derek WYNNE a Justin O'CONNOR, ed. *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell.
- PRAŽSKÝ, Alef, 2017. *Czechtek 1994 - 2006: Kronika české freetekno scény zachycená prostřednictvím jejího tekvilau*. Praha: E-knihy jedou. ISBN 80-7512-996-2.
- SLAČÁLEK, Ondřej, 2011. České freetekno: pohyblivé prostory autonomie? In: *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), s. 83-122. Sociologické aktuality. ISBN 978-80-7419-060-5.
- SLAČÁLEK, Ondřej, 2018. Příběh Czechteku: lze uniknout morální panice? In: *"Mikrofon je naše bomba": politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga, s. 265-301. ISBN 978-807-4761-379.
- SMOLÍK, Josef, 2010. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Praha: Grada. ISBN 80-247-2907-5.
- SPARKS, Collin, 1998. The Evolution of Cultural Studies. STOREY, John, ed. *What Is Cultural Studies?*. Londýn: Arnold, s. 14-30.
- ST. JOHN, Graham, 2003. Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest. MUGGLETON, David a Rupert WEINZIERL. *The Post-subcultures Reader*. Oxford: Berg, s. 65-82. ISBN 185973 6637.
- ST. JOHN, Graham, 2009. *Technomad: global raving countercultures*. Oakville, CT: Equinox Publishing. ISBN 978-184-5536-251.
- THORNTON, Sarah, 1995. *Club cultures: music, media subcultural capital*. Repr. Cambridge: Polity Press. ISBN 978-074-5614-434.
- TÝDENÍKPOLICIE, 2019. Technoparty na Benešovsku o víkendu navštívilo přibližně 5 tisíc lidí. In: Týdeník Policie [online]. [cit. 2020-12-15]. Dostupné z: <https://tydenikpolicie.cz/technoparty-na-benesovsku-o-vikendu-navstivilo-priblizne-5-tisic-lidi/>

WILLIAMS, J. Patrick, 2007. Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. *Sociology Compass* [online]. 1(2), 572-593 [cit. 2020-07-27]. DOI: 10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x. ISSN 1751-9020. Dostupné z: <http://doi.wiley.com/10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x>

8 Teze diplomové práce

Teze diplomové práce

Institut sociologických studií Katedra sociologie

Předpokládaný název diplomové práce

- Strategie produkce a udržování autenticity jako subkulturního kapitálu: případ české Freetekno subkultury

Námět práce zahrnující formulaci a vstupní diskuzi studovaného problému

Námětem diplomové práce bude produkce a udržení autenticity jako jedné z nejzásadnějších složek subkulturního kapitálu marginalizovaných, alternativních či sociálně vyloučených hudebních subkultur.

Opovržení mainstreamem, masovými médii a kulturní neautentičností je převládající charakteristikou mezi alternativními hudebními subkulturami. Například u všech druhů tanečních klubových scén je toto opovržení zásadním a určujícím prvkem [Thorton 1995: 19]. Subkultury samy sebe definují v opozici vůči mainstreamu, který je jejich příslušníky považován za neautentický. Současná kultura hlavního proudu, tzv. kulturní průmysl [Adorno 1944] je typickým produktem modernity – je racionálně orientovaná především na zisk, a proto postrádá autentický výraz prožívání světa. Subkultury ve snaze najít a udržet si svůj „životní“ prostor musí primárně vytvořit představu distinkce mezi nimi a kulturou hlavního proudu a sekundárně poté samozřejmě i mezi různými subkulturami navzájem [Heřmanský, Novotná 2019]. Subkultury budují svůj obraz ostrůvků autenticity, které ještě nepodlehly tlaku modernity a moderního hospodářství na racionalizaci produkce ve jménu maximalizace zisku, například tím, že se stylizují do „undergroundových“ scén [Moore 2004] či projevují svou autenticitu ideologickou angažovaností [Lewin, Williams 2007]. Autenticita je tedy pro hudební subkultury klíčovým kapitálem, prostřednictvím jehož vytvoření a udržení slibuje do budoucna příchod nových členů a tím i zachování své existence. Subkultury proto kreativně vybírají, produkují a

transformují určité aspekty své kultury, aby si vytvořily a zachovaly svou autentickou distinktivnost od mainstreamu i ostatních (sub)kultur [Willis 2014: 223].

Na druhé straně každá déletrvající subkultura prochází procesem rutinizace, během kterého erodují její autentické prvky, a subkultura se formalizuje. Členové subkultury stárnou, ritualizují své jednání v rámci subkultury a ta se uzavírá a stává se pro svět mimo ní nesrozumitelnou. Udržení možnosti dosáhnout autentického subkulturního prožitku i nově příchozím členům subkultury je proto rovněž důležité.

Problém strategie produkce a udržování autenticity jako subkulturního kapitálu budu studovat na poli české freetekno subkultury. Tato scéna je undergroundovou taneční hudební scénou s 25letou tradicí na území České republiky. Nálepku „underground“ lze u freetekno subkultury použít hned ze dvou důvodů. Za prvé freetekno akce jsou běžně organizovány v semi-legálním či zcela ilegálním režimu. Za druhé však označení „underground“ užívají i samotní členové tanečních hudebních scén pro autentické subkulturní styly zaměřené proti masové produkci a konzumaci [Thorton 1995: 181]. Freetekno subkultura představuje zajímavé pole pro studium produkce a udržení autenticity, protože na rozdíl od ostatních alternativních či rebelujících subkultur (například Hip Hop, Punk, Skinheads) musí projevovat svoji autenticitu jinak než diskurzivně. Ve freeteknu totiž velmi významně absentuje aspekt textuality. Hudba, reprodukována na freetekno akcích, postrádá text. Freetekno subkultura nevydává žádné fanziny a ve jménu své apolitičnosti [Slačálek 2011: 113-115] se straní jakýmkoliv organizovaným ideologickým proklamacím. Freetekno tedy mnohem více než ostatní scény musí projevovat svoji autenticitu jiným způsobem než diskurzivně. Jedním z hlavních argumentů této diplomové práce je, že podstata produkce autenticity u freetekno subkultury leží spíše v organizaci subkultury než v jejím diskurzu.

Hlavním výzkumným záměrem této práce je tedy studium způsobu, jakým je definována subkulturní specificita a autenticita. Tento výzkumný problém budu studovat na příkladu české freetekno scény, skrze etnografický výzkum na freetekno akcích, které představují takřka jediný projev této subkultury jako takové, jež svoji aktivitu koncentruje především do momentu víkendové freeparty [Slačálek 2011: 92]. Dále výzkum empiricky podložím obsahovou analýzou sekundárních zdrojů, kterou

ještě následně doplním o polostrukturované výzkumné rozhovory se zástupci freetekno subkultury.

Výzkumná otázka

Základní otázkou mého výzkumu je, jakým způsobem je produkována a následně udržována specifita a autenticita freetekno scény. Zaměřím se na studium toho, jaké hodnoty a aspekty jsou v rámci zmíněné scény definovány jako autentické a jakým způsobem jsou reprezentovány na freetekno akcích a dále reprodukovány mezi členy subkultury.

Výzkumný vzorek a předpokládané metody vytváření dat

Strategie produkce a udržování autenticity jako subkulturního kapitálu budu studovat na poli české freetekno subkultury. Primární výzkumnou metodou pro mě bude zúčastněný etnografický výzkum na freetekno akcích konaných především na území České republiky konaných od roku 2017 až do roku 2020. Výzkum bude dále empiricky podložen i obsahovou analýzou sekundárních zdrojů (letáků a plakátů; sociálních sítí a diskuzních fór; a také mediálního a zpravodajského pokrytí konaných freeparties). Empirická část výzkumu bude navíc doplněna o polostrukturované výzkumné rozhovory s představiteli freetekno subkultury, které budou sloužit pro dovyvětlení obtížně interpretovatelných či postižitelných aspektů subkultury skrze metodu etnografického pozorování.

Etické aspekty a omezení výzkumu

Členové (zejména organizátoři akcí) se často pohybují na hraně či dokonce za hranou zákona. Z toho důvodu bude zcela zásadní otázka jejich úplné anonymizace. Samozřejmostí je poté opatření souhlasu s prováděním výzkumu od každého jednotlivého informátora, se kterým budu v rámci výzkumu spolupracovat. Dále nabídnu informátorům i možnost seznámení se s výsledky mého výzkumu a textem této diplomové práce před její publikací a případné úpravy či vymazání některých informací od nich získaných tak, aby byla dostatečná anonymita informátorů zaručena.

Zásadním omezením pro můj výzkum by mohl být úpadek freetekno scény ve smyslu počtu pořádaných akcí během doby, kdy bude výzkum probíhat. Vzhledem k relativně stabilní aktivitě českých soundsystémů v posledních letech a průměrné

frekvenci a kvantitě pořádaných freetekno akcí však neočekávám, že by aktivita české freetekno scény měla nějakým zásadním způsobem poklesnout.

Orientační seznam literatury

ANDERSON, Tammy L. Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture. *Sociological Forum* [online]. 2009, 24(2), 307-336

BECKER, Howard Saul, 1991. *Outsiders: Studies In The Sociology of Deviance*. New York: Free Press. ISBN 0-684-83635-1.

DRIVER, Christopher, 2011. Embodying hardcore: rethinking 'subcultural' authenticities. *Journal of Youth Studies* [online]. 14(8), 975-990 [cit. 2019-10-17]. DOI: 10.1080/13676261.2011.617733. ISSN 13676261.

FINE, Gary Alan a Sherryl KLEINMAN, 1979. Rethinking Subculture: An Interactionist Analysis. *American Journal of Sociology* [online]. 85(1), 1-20 [cit. 2019-10-08]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2778065>

GELDER, Ken. *The subcultures reader: music, media subcultural capital*. 2nd ed. New York: Routledge, 2005. ISBN 04-153-4415-8.

HAENFLER, Ross. *Subcultures: the basics*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2014. ISBN 978-041-5530-316.

HARKNESS, Geoff, 2011. True School: Situational Authenticity in Chicago's Hip-Hop Underground. *Cultural Sociology* [online]. 6(3), 283-298 [cit. 2019-10-17]. DOI: 10.1177/1749975511401276. ISSN 1749-9755. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1749975511401276>

HEBDIGE, Dick. *Subkultura a styl*. V Praze: Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7207-835-6.

HEŘMANSKÝ, Martin a Hedvika NOVOTNÁ, 2019. O hranicích a mnohosti Jiných: Relační perspektiva studia subkultur. *Český lid* [online]. 106(1), 7-28 [cit. 2019-10-08]. DOI: 10.21104/CL.2019.1.01. ISSN 00090794. Dostupné z: <http://ceskylid.avcr.cz/article/106/1/732/>

- KOLÁŘOVÁ, Marta (ed.). *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2011. Sociologické aktuality. ISBN 978-807-4190-605.
- LARSSON, Susanna, 2013. I Bang my Head, Therefore I Am: Constructing Individual and Social Authenticity in the Heavy Metal Subculture. *YOUNG* [online]. 21(1), 95-110 [cit. 2019-10-17]. DOI: 10.1177/1103308812467673. ISSN 1103-3088. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1103308812467673>
- LEWIN, Philip a J. Patrick WILLIAMS, 2007. Reconceptualizing Punk through Ideology and Authenticity. In: *Conference Papers -- American Sociological Association* [online]. s. 1-18 [cit. 2019-10-17]. Dostupné z: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?authtype=shib&custid=s1240919&profile=eds>
- MOORE, Ryan, 2004. Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction. *Communication Review* [online]. 7(3), 305-327 [cit. 2019-10-17]. DOI: 10.1080/10714420490492238. ISSN 10714421.
- MUGGLETON, David, RUPERT, Weinzierl (ed.). *The post-subcultures reader: základní metody a aplikace*. New York: Berg, 2003. ISBN 18-597-3663-7.
- OTT, Brian L. a Bill D. HERMAN. *Mixed Messages: Resistance and Reappropriation in Rave Culture*. *Western Journal of Communication* [online]. 2003, 67(3), 249-270
- SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: uvedení do problematiky*. Praha: Grada, 2010. ISBN 978-80-247-2907-7.
- ST. JOHN, GRAHAM, St. John, Graham, 2009. *Technomad: global raving countercultures*. Oakville, CT: Equinox Publishing. ISBN 978-184-5536-251.
- THORNTON, Sarah. *Club cultures: music, media subcultural capital*. Repr. Cambridge: Polity Press, 1995. ISBN 978-074-5614-434.
- WILLIS, Paul E., 2014. *Profane culture*. Princeton: Princeton University Press. ISBN 978-069-1163-697
- VANNINI, Phillip a J. Patrick WILLIAMS, 2009. *Authenticity in culture, self, and society*. Burlington, VT: Ashgate Pub. ISBN 978-075-4675-167.

WILLIAMS, J. Patrick, 2007. Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. *Sociology Compass* [online]. 1(2), 572-593 [cit. 2019-10-17]. DOI: 10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x. ISSN 1751-9020. Dostupné z: <http://doi.wiley.com/10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x>

WILLIAMS, J. Patrick, 2007. Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. *Sociology Compass* [online]. 1(2), 572-593 [cit. 2019-10-17]. DOI:10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x. ISSN 1751-9020. Dostupné z: <http://doi.wiley.com/10.1111/j.1751-9020.2007.00043.x>

WILLIAMS, J. Patrick. *Subcultural theory: traditions and concepts*. Malden, MA: Polity Press, 2011. ISBN 978-074-5643-878.

WILSON, Brian, c2006. *Fight, flight, or chill: subcultures, youth and rave into the twenty-first century*. Montreal: McGill-Queen's University Press. ISBN 07-735-3013-4.

9 Přílohy

Příloha 1 – Prohlášení o ukončení pořádání Czechteku

„Prohlášení o ukončení Czechteku“ uveřejněno v září 2006 [Pražský 2017: 11n.]:

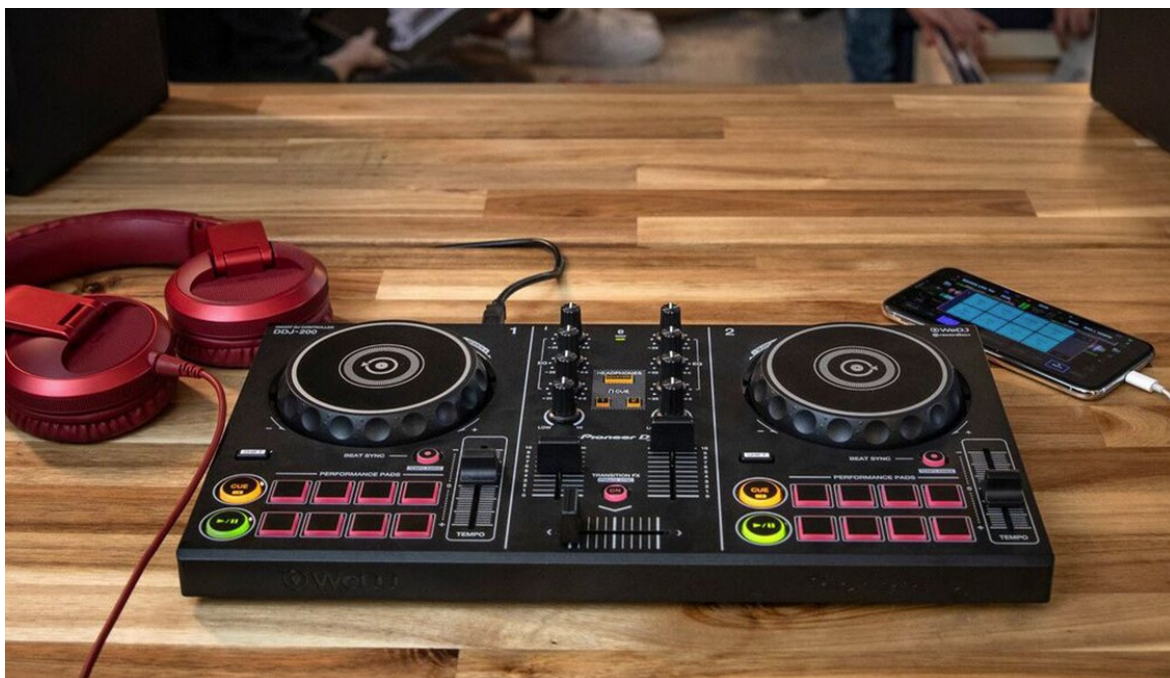
Vzhledem k tomu, že situace kolem CZTK je dále neudržitelná, došli zástupci české freetekno komunity k tomuto radikálnímu rozhodnutí. Letos a s největší pravděpodobností už ani nikdy v budoucnu se žádná akce v rozsahu a pod názvem CZECHTEK neuskuteční.

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.

K prohlášení se připojili tyto soundsystémy: Oktekk, Strahov, NSK, AKA.IO, Komatsu, Spiritual, Mayapur, Layka, Pentatonika, Merkur, Fatal Noise, Matchbox, Luxor, Cirkus Alien, Vosa, Bazooka, Koryto, Shamanic, Zuqwa, Czajovna, Figura, Machine Works, Metro, Ultimate Crew, Basswood, Mutaphone, FDM, Jednota, TMC, NabaziGangoo, Massive Elementz, UANDU Tribe, MHD, Hondzik Sound, Witacid, Iluzor, Detox23, Pandemic, Spectro, Radiator, Swampsound, Gummo, EskanoiZZe, Tsunami, Yaga, Synthetik, MiMiK, Squakka, Mandala, Alkaline, Dynamodestroy, Triptekkk, Tekkirk, Remek, FSS, Shadow cabaret, Invaders, Mushroom, Bassmekk, Swazarm, Techamin, Laydakk, Othersidesystem, Inkognito, T2B a další.“

Příloha 2 – Vybava DJe používajícího digitální vybavení



Příloha 3 – Vybava DJe používajícího analogové vybavení – gramofon a vinyl









BUĎ A NEBO!

!HU!

WOTTEK *and friends*

SOUND SYSTEM

28.8.2020 - ???

...zeptej se kámoše



NOSTRA + PROSEX
BIRTHDAY PARTY 15 TH ANNIVERSARY

FREEPARTY



NOSTRA
SOUND SYSTEM

FULL SOUND

PROSEX
SOUND SYSTEM

21.8.-23.8.
2020

30 KM FROM
PRAGUE

Příloha 10 – Flyer squat Ladronka 1995



Příloha 11 – Flyer squat Cibulka 1996





Příloha 13 – Flyer party Ski areál Miroslav



Příloha 14 – Flyer party rekreační areál Meziříčko



agrotekk, badtekk
bazooka, cabaret
combain, cybersheep
dwarf, dwc, fdm
flowtekk, frontall, fss
granko, krawtekk
lettek, machine works
merkur, metro, mimik
morphonik harampade
mozkocuc, neurosys
obada konstruktiva
owa, pentatonica, pitel
prague nightmare
profoss, sgc, sonic
squadra speciale, stk
swamp, th3, tnzf, urna
vibrator, virtual brain
wca, wortex 6 hosté

upozornění: žádáme všechny účastníky této párty, aby respektovali svobodu druhých, nechodili mimo vyznačená místa a do vesnice, bez keců uposlechli výzvy organizátorů, udržovali pořádek okolo sebe a v přírodě obecně. tato párty je zaměřena na pomoc dětem a výtežek bude věnován nadaci, která se o děti stará (více info u organizátorů) ukažme tedy že nejsme jen dobytek, ale že se dokážeme kultivovaně bavit a že po technu nezbyde vždy jen apokalypsa. děkujeme a přejeme příjemnou zábavu!

1. - 3. 7. 2011

+420 728 028 601
30 km od Liberce
parkovné 100,- Kč

výtěžek bude věnován
nadaci MANTULIE

**TECHNEM
POMÁHEJME
DĚTEM!**



Příloha 16 – dekorace soundsystémů



Příloha 17 – dekorace soundsystémů



Příloha 18 – malá stage na Czechteku 1998 – Stará Hut'



Metodický materiál
odboru veřejné správy, dozoru a kontroly Ministerstva vnitra

Vzor obecně závazné vyhlášky obce o stanovení podmínek pro pořádání a průběh akcí typu technoparty a o zabezpečení místních záležitostí veřejného pořádku v souvislosti s jejich konáním

—

Obec (město, městys).....
Zastupitelstvo obce (města, městyse).....
Obecně závazná vyhláška obce (města, městyse) č. .../20..,
o stanovení podmínek pro pořádání a průběh akcí typu technoparty
a o zabezpečení místních záležitostí veřejného pořádku v souvislosti s jejich
konáním

Zastupitelstvo obce (města, městyse) se na svém zasedání dneusnesením č. ... usneslo vydat podle § 10 písm. a), b), § 35 a § 84 odst. 2 písm. h) zákona č. 128/2000 Sb., o obcích (obecní zřízení), ve znění pozdějších předpisů, tuto obecně závaznou vyhlášku (dále jen „vyhláška“):

Čl. 1

Cíl a předmět vyhlášky

(1) **Cílem** této vyhlášky je vytvoření opatření směřujících k zabezpečení místních záležitostí veřejného pořádku jako stavu, který umožňuje pokojné soužití občanů i návštěvníků obce, k vytváření příznivých podmínek pro život v obci a k ochraně práva na pokojné bydlení a spánek, jakožto součásti práva na ochranu soukromého a rodinného života.

(2) **Předmětem** této vyhlášky je regulace činností, které by mohly narušit veřejný pořádek v obci nebo být v rozporu s dobrými mravy, ochranou bezpečnosti, zdraví a majetku, a stanovení opatření směřujících k ochraně před následnými škodami a újmami působenými narušováním veřejného pořádku na zájmech chráněných obcí jako územním samosprávným celkem v souvislosti s konáním akcí typu technoparty (dále jen „akce“) na území obce, a to zejména stanovením povinností organizátorům a účastníkům těchto akcí.

Čl. 2

Vymezení činnosti, která by mohla narušit veřejný pořádek v obci nebo být v rozporu s dobrými mravy, ochranou bezpečnosti, zdraví a majetku

Za činnost, která by mohla narušit veřejný pořádek v obci nebo být v rozporu s dobrými mravy, ochranou bezpečnosti, zdraví a majetku se považuje konání akcí typu technoparty na území obce a aktivní účast osob na takových akcích, zejména je-li součástí těchto akcí hlasitá hudba (živá či reprodukováná) a je-li využíváno dalších světelných či hlukových efektů.

Čl. 3

Vymezení některých pojmů

(1) **Akcí** se pro účely této vyhlášky rozumí veřejnosti přístupná hudební produkce vyznačující se hlasitou hudbou, včetně hudby reprodukováné, jejímž účelem je zejména zajištění a zprostředkování poslechu a samotný poslech této hudby a tanec, s předpokládanou účastí nejméně osob, která od svého zahájení do svého ukončení, včetně přestávek a přerušení, dle důvodného očekávání přesáhne dobu 24 hodin, a při které se předpokládá, že může docházet k obtěžování osob žijících v sousedství či okolí místa akce nad míru přiměřenou poměrům zejména hlukem, prachem, světlem nebo vibracemi. Akcí není shromáždění dle zákona č. 84/1990 Sb., o právu shromažďovacím, ve znění pozdějších předpisů.

(2) **Za akci se nepovažuje** (*konkrétní akce doplní obec dle místních podmínek, zvyklostí*)

a) karneval, který se každoročně koná od ... do.....,

b) masopust, který se každoročně koná od ... do..... .

(3) **Organizátorem** je osoba, která akci pořádá a která podala oznámení podle čl. 6 této vyhlášky. Pokud oznámení není učiněno, považuje se za organizátora akce osoba, která zajistila právo užívat pozemek nebo stavbu, kde se má akce konat (čl. 6 odst. 3 písm. a) této vyhlášky). Není-li zajištěno právo užívat pozemek nebo stavbu, kde se má akce konat, považuje se za organizátora akce osoba, která jako první prokazatelně zabrala pozemek nebo stavbu, kde se má akce konat, osoba, která jako první prokazatelně předala informaci o místě a času konání akce dalším osobám za účelem seznání účastníků akce, a dále osoba, která informaci o konání akce jako první zveřejnila způsobem umožňujícím dálkový přístup, například na sociálních sítích.

(4) **Identifikačními údaji** se pro účely této vyhlášky rozumí:

a) u fyzické osoby - jméno, příjmení, rodné číslo, místo trvalého pobytu a adresa pro doručování, je-li odlišná od místa trvalého pobytu,

b) u fyzické osoby oprávněné k podnikání - jméno, příjmení, identifikační číslo, místo trvalého pobytu a místo podnikání,

c) u právnické osoby - název nebo obchodní firma, sídlo, místo podnikání, popřípadě další adresa pro doručování a dále též jméno, příjmení, rodné číslo a místo trvalého pobytu a adresa pro doručování, je-li odlišná od místa trvalého pobytu, fyzické osoby, která za tuto právnickou osobu jedná.

(5) **Účastníky akce** se pro účely této vyhlášky rozumí osoby, které provádějí obsluhu zařízení sloužících k reprodukci zvuku či k realizaci hlukových, světelných či jiných efektů a také ostatní návštěvníci akce, kteří se v místě konání akce zdržují.

(6) Za **aktivní účast na akci** se považuje setrvávání na místě konání akce a současně provozování činností směřujících k naplnění účelu akce (čl. 3 odst. 1 této vyhlášky), zejména pouštění hudby prostřednictvím zařízení sloužících k reprodukci zvuku a realizace hlukových, světelných či jiných efektů.

Čl. 4

Vymezení veřejných prostranství

varianta 1 – pozitivní vymezení

(1) Akce je možné konat pouze na těchto veřejných prostranstvích⁹:

- a)(např. p.p.č., ostatní plocha),
- b)(např. st.p.č., bývalé zbořeniště).

varianta č. 2 - negativní vymezení

(1) Akce je zakázáno konat na veřejných prostranstvích v zastavěné části obce¹⁰.

varianta č. 3 - negativní vymezení

(1) Akce je zakázáno konat na těchto veřejných prostranstvích¹¹:

- a)(např. p.p.č., náves),
- b) (např. p.p.č., ostatní plocha navazující na hřiště).

(2) Veřejná prostranství uvedená v odstavci 1 jsou graficky znázorněna v příloze č. 1, která tvoří nedílnou část této vyhlášky.

Čl. 5

Vymezení času pro konání akce

⁹ § 34 zákona o obcích: „Veřejným prostranstvím jsou všechna náměstí, ulice, tržišť, chodníky, veřejná zeleň, parky a další prostory přístupné každému bez omezení, tedy sloužící obecnému užívání, a to bez ohledu na vlastnictví k tomuto prostoru.“

¹⁰ § 58 zákona č. 183/2006 Sb., o územním plánování a stavebním řádu (stavební zákon), ve znění pozdějších předpisů.

¹¹ § 34 zákona o obcích: „Veřejným prostranstvím jsou všechna náměstí, ulice, tržišť, chodníky, veřejná zeleň, parky a další prostory přístupné každému bez omezení, tedy sloužící obecnému užívání, a to bez ohledu na vlastnictví k tomuto prostoru.“

(1) Organizátor je povinen akci přerušit na dobu od do hodin a zajistit, aby během přerušení akce nedocházelo v souvislosti s konáním akce k obtěžování osob žijících v zastavěné části obce nadměrným hlukem, prachem, světlem či vibracemi.

(2) V době od ... do ... hodin jsou účastníci povinni přerušit svou aktivní účast na akci, a to zejména vypnutím zařízení sloužících k reprodukci zvuku a k realizaci hlukových, světelných či jiných efektů.

Čl. 6

Oznamovací povinnost organizátora akce

(1) **Organizátor je povinen** nejméně dnů před konáním akce **doručit oznámení** o konání akce na území obce Obecnímu úřadu¹².

(2) **Oznámení podle odstavce 1 musí obsahovat:**

- a) identifikační údaje organizátora, kontaktní údaje organizátora, zejména telefonní číslo, na kterém bude organizátor v průběhu konání akce nepřetržitě k zastížení,
- b) dobu a místo konání akce, včetně údaje o jejím počátku a ukončení a včetně údaje o případných přestávkách a přerušeních,
- c) předpokládaný počet účastníků této akce,
- d) počet osob zajišťujících pořadatelskou službu a způsob jejich označení (v návaznosti na čl. 7 této vyhlášky),
- e) identifikační údaje osoby pověřené organizátorem akce k osobní spolupráci s orgány veřejné správy (v návaznosti na čl. 7 této vyhlášky),
- f) identifikační údaje osoby, která poskytla k užívání pozemek nebo stavbu, kde se má akce konat,
- g) lhůtu, ve které organizátor zajistí úklid místa konání akce, a způsob zajištění úklidu,
- h) způsob zajištění sanitárních zařízení a zásobování pitnou vodou po dobu konání akce,

¹² Touto úpravou nejsou dotčeny povinnosti stanovené pořadatelům a organizátorům dle zvláštních právních předpisů, např. dle zákona č. 258/2000 Sb., o ochraně veřejného zdraví a o změně některých souvisejících zákonů, ve znění pozdějších předpisů.

- i) způsob zajištění obecných povinností při nakládání s odpady vzniklými při konání akce¹³,
- j) způsob zajištění podmínek stanovených zvláštními právními předpisy v oblasti požární ochrany¹⁴,
- k) způsob označení prostoru, ve kterém se bude akce konat (v návaznosti na čl. 7 této vyhlášky).

(3) Organizátor je v oznámení podle odstavce 1 povinen dále **prokázat**:

- a) právní důvod užívání pozemku nebo stavby, kde se má akce konat,
- b) zajištění přístupu k tomuto pozemku či stavbě, včetně právního důvodu opravňujícího organizátora a účastníky akce k tomuto přístupu,
- c) zajištění míst pro odstavení vozidel účastníků akce, včetně právního důvodu k užívání nemovitosti určené k odstavení těchto vozidel,
- d) rozhodnutí příslušného silničního správního úřadu o povolení ke zvláštnímu užívání pozemních komunikací, koná-li se akce na pozemní komunikaci, k jejímuž užívání je takového rozhodnutí podle zvláštního právního předpisu¹⁵ třeba.

(4) Je-li organizátorů více, podává oznámení podle předchozích odstavců jimi určená osoba. V takovém případě se v části oznámení podle odstavce 2 písm. a) uvedou identifikační údaje určené osoby.

Čl. 7

Povinnosti organizátora při konání akce

(1) Organizátor je povinen zajistit, aby počet osob zajišťujících pořadatelskou službu byl nejméně osob na každých 100 předpokládaných účastníků akce.

¹³ § 12 zákona č. 185/2001 Sb., o odpadech a o změně některých dalších zákonů, ve znění pozdějších předpisů.

¹⁴ Zákon č. 133/1985 Sb., o požární ochraně, ve znění pozdějších předpisů, obecně závazná vyhláška obce vydaná dle § 29 odst. 1 písm. o) bod 2 uvedeného zákona; nařízení kraje vydané na základě § 27 odst. 2 písm. b) bod 5 téhož zákona.

¹⁵ Zákon č. 13/1997 Sb., o pozemních komunikacích, ve znění pozdějších předpisů.

(2) Organizátor je povinen zajistit, aby po celou dobu konání akce bylo v místě jejího konání přítomno nejméně osob zajišťujících pořadatelskou službu na každých 100 skutečných účastníků akce.

(3) Organizátor akce je povinen zajistit, aby osoby zajišťující pořadatelskou službu byly v průběhu konání akce označeny viditelným nápisem „Pořadatelská služba“.

(4) Organizátor akce je povinen určit osobu pověřenou k osobní spolupráci s orgány veřejné správy. V případě, že takovou osobu neurčí, považuje se za tuto osob organizátor.

(5) Osoba pověřená k osobní spolupráci s orgány veřejné správy je povinna být po celou dobu konání akce přítomna na místě konání této akce nebo v jejím bezprostředním okolí za účelem komunikace s orgány veřejné správy. Tato osoba je povinna poskytovat orgánům veřejné správy potřebnou součinnost a spolupráci k zajišťování veřejného pořádku při konání akce, zejména předávat účastníkům akce pokyny Policie ČR nebo zástupce obce k zabezpečení veřejného pořádku.

(6) Organizátor je povinen na místě, na kterém se bude akce konat, viditelným způsobem označit:

- a) pozemky, na kterých se bude akce konat,
- b) místa, na kterých budou účastníci akce odstavovat svá vozidla,
- c) přístup do míst, kde se bude akce konat.

(7) V případě narušení pokojného průběhu akce, pokud přes veškerá opatření učiněná ze strany organizátora nedojde k obnovení jejího pokojného průběhu prostřednictvím osob, které zajišťují pořadatelskou službu, je organizátor akce povinen neprodleně tuto skutečnost oznámit Policii ČR a uvědomit o této skutečnosti obec.

Čl. 8

Povinnosti účastníků akce

(1) Účastník akce je povinen uposlechnout pokyny organizátora a v případě, že není organizátor znám nebo je nečinný, pokyny zástupce obce směřující k zajištění veřejného

pořádku, jedná se zejména o pokyny k ukončení akce, opuštění místa konání akce nebo ke snížení zátěže vznikající produkcí hudby nebo dalšími světelnými či hlukovými efekty.

(2) Účastník akce je povinen vyvarovat se aktivní účasti na akci, není-li mu známa totožnost organizátora, nebo organizátor nebyl určen, nebo nedodržel-li organizátor povinnosti stanovené v čl. 6 a 7 této vyhlášky a účastník akce o tom byl prokazatelně informován od zástupce obce nebo Policie ČR, nebo koná-li se akce na místě v rozporu s čl. 4 této vyhlášky.

(3) Účastník akce je povinen ukončit svou aktivní účast na akci neprodleně poté, co byl od organizátora, zástupce obce nebo Policie ČR prokazatelně informován, že není dán právní důvod užívání pozemku nebo stavby, kde se akce koná.

(4) V případě, že v důsledku konání akce dochází k nadměrnému obtěžování osob žijících v zastavěné části obce nadměrným hlukem, prachem, světlem nebo vibracemi, anebo k rušení nočního klidu, je účastník akce povinen bezodkladně ukončit svou aktivní účast na akci, jakmile se o takovém stavu dozví od organizátora, zástupce obce nebo Policie ČR.

Čl. 9

Výjimky

(1) Rada obce může svým rozhodnutím¹⁶ na základě žádosti organizátora udělit z doby konání stanovené v čl. 5 odst. 1 této vyhlášky výjimku.

(2) Žádost musí být podána alespoň 60 dnů před konáním akce.

(3) Kromě obecných náležitostí¹⁷ musí žádost o výjimku obsahovat označení druhu akce, datum a místo jejího konání, čas zahájení a ukončení, předmět výjimky a zdůvodnění žádosti o výjimku.

Čl. 10

Účinnost

¹⁶ Zákon č. 500/2004 Sb., správní řád, ve znění pozdějších předpisů.

¹⁷ § 37 zákona č. 500/2004 Sb., správní řád, ve znění pozdějších předpisů.

Tato obecně závazná vyhláška nabývá účinnosti patnáctým dnem po dni vyhlášení.

Podpis

.....

Jméno Příjmení
místostarosta

Podpis

.....

Jméno Příjmení
starosta

Vyvěšeno na úřední desce dne:

Sejmuto z úřední desky dne:

Zveřejnění vyhlášky bylo shodně provedeno na elektronické úřední desce