

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Disertační práce

2021

Miloš Hroch

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Miloš Hroch

**Samizdat v post-digitální době:
Vliv nového materialismu na proměnu zínové
scény a subkulturního kapitálu**

Disertační práce

Praha 2021

Autor práce: **Mgr. Miloš Hroch**

Školitel: **Mgr. Pavel Turek, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2021

Bibliografický záznam

HROCH, Miloš. *Samizdat v post-digitální době: Vliv nového materialismu na proměnu zinové scény a subkulturního kapitálu*. Praha, 2021. 221 s. Disertační práce (Ph.D.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Školitel: Mgr. Pavel Turek, Ph.D.

Abstrakt

Tato disertační práce zkoumá roli materiálu v šesti vybraných zinech ze subkulturních, uměleckých a aktivistických kruhů. Práce se zabývá tištěnými okrajovými médii s malým dosahem a vychází z konceptů alternativních médií, podává stručný přehled teoretických perspektiv na ziny od subkulturních studií přes fan studies a participativní kulturu. Kriticky se vůči konceptům vymezuje a vyzývá k obohacení stávajících pohledů, převážně ukotvených ve starém (post-marxistickém) materialismu: konkrétně o reflexi post-digitální kultury a nového materialismu, které dovolují přehodnotit roli materiálu v produkci a distribuci zinů. Případová studie kombinuje osobní rozhovory a obsahovou analýzu s důrazem na materiál s etnografií prostorů, kde se ziny tvoří a předávají. S pomocí teorie polí studie konceptualizuje zinovou scénu jako pole zinové produkce a snaží se dojít k radikální kontextualizaci provozu mezi těly, prostory, papírem a jinými materiály, stroji a nakonec kapitály (ekonomickými i subkulturními). Aparát umožňuje zkoumat proměňující se roli zinů v post-digitální době, kdy se z rozsěvačů informací

mění v platformy emocí a doteku. Dále umožňuje argumentovat, že materiál je v zinové kultuře všudypřítomný, a hlubší průzkum materiality odhalí nové souvislosti zinové tvorby.

Abstract

This dissertation examines the role of material in six selected zines from subcultural, artistic and activist circles. The work deals with printed micro media with a small reach and is based on the concepts of alternative media, gives a brief overview of theoretical perspectives on zines from subcultural studies, through fan studies and participatory culture. The thesis is critical of the concepts and calls for the enrichment of existing perspectives, mostly consolidated in old (post-marxist) materialism: specifically, for a reflection on post-digital culture and new materialism, which allows us to reconsider the role of material in the production and distribution of zines. The case study combines personal interviews and content analysis with an emphasis on material and ethnography of the spaces where zines are formed and transmitted. Based on Bourdieu's field theory, the study conceptualises the zine scene as a field of zine production and seeks to radically contextualise the traffic between bodies, spaces, paper and other materials, machines, and finally capital (economic and subcultural). The theoretical apparatus allows to examine the changing role of zines in the post-digital age when information shifts from sowers to platforms of emotion and touch. The main argument of the thesis is that material is ubiquitous in zine culture, and a more in-depth examination of materiality will reveal new contexts of zine production.

Klíčová slova

alternativní média, materialita, subkultura, kultura participace, post-digitální doba, nový materialismus, teorie polí

Keywords

alternative media, materiality, subculture, participatory culture, post-digital, new materialism, field theory

Rozsah práce: 278 669 znaků

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 ...

Miloš Hroch

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval školiteli Pavlu Turkovi, který mi byl při psaní disertační práce největší oporou: konzultoval se mnou bez ohledu na denní dobu a také při nočních telefonátech, pomáhal mi objevovat nové perspektivy, dodával mi odvahu k ambicioznějšímu tónu psaní a v neposlední řadě i motivaci. Dále bych rád poděkoval konzultantovi Jaroslavu Švelchovi za pečlivé čtení disertace a podnětné připomínky, které mě přivedly k novým kontextům materiality a archeologie médií. Díky patří také Ireně Reifové za konzultace ohledně struktury práce a cenné rady týkající se teorie polí Pierra Bourdieuho. V neposlední řadě musím poděkovat Nicu Carpentierovi, s nímž jsem v rámci programu Joint Writing Seminar na IKSŽ FSV UK napsal studii „Beyond the Meaning of Zines“ a úspěšně s ní prošel recenzním řízením v americkém časopise *Communication, Culture & Critique*, která předkládaný text formovala: během více než roční spolupráce mě vedl k systematictější práci, akademické preciznosti a odhalil mi mnoho diskurzivně-materiálních souvislostí sociálněvědních analýz i světa kolem.

Obsah

Bibliografický záznam.....	4
Prohlášení.....	7
1. Úvod.....	1
2. Proč se zabývat dějinami zinů?	17
2. 1 Kořeny radikálního tisku a zinů: angloamerický kontext.....	20
2.2 Kořeny tuzemského samizdatu a zinové kultury	37
3. Zin jako alternativní médium	53
3. 1 Subkulturní pojetí a rezistence	55
3. 2 Alternativní model médií a kontrahegemonie	61
3. 3 Fanouškovské pojetí a kultura participace.....	63
3. 4 Kritika participace a komunikativní kapitalismus	71
3. 5 Sešívání médií a materialita zinu: stroje, materiály, těla, prostory.....	74
4. Post-digitální kultura	79
4. 1 Digitální hegemonie	81
4. 2 Obrat k materialitě médií.....	83
4. 3 Post-digitální tisk.....	89
5. Metodologie.....	93
5. 1 Pole zinové produkce	105
5. 2 Starý versus nový materialismus: spor Pierra Bourdieuho s Brunem Latourem.....	116
6. Empirická část.....	122
6. 1 Těla.....	123
6. 2 Prostory	131
6. 3 Papír a jiné materiály.....	140
6. 4 Stroje	151
6. 5 Kapitály	157

7. Závěr.....	167
Summary	181
Reference.....	196
Tabulky a přílohy	207

1. Úvod¹

Slovo *fanzin* se zrodilo ve 30. letech minulého století v kruzích fanoušků science fiction a do oxfordského slovníku bylo zařazeno v roce 1949. Později však médium daleko přerostlo fanouškovské kluby; i proto se začala používat obecnější zkrácenina „zin“, která lépe obsáhne rozmanité podoby média unikajícího přesným definicím. Jednou to mohou být dva listy sepnuté sponkou, jindy výpravné publikace tvořené s až řemeslnou precizností a citem pro detail. Povaha média se mění v závislosti na kontextech: v galerii to může být umělecká kniha, na punkovém koncertu zase prostě zin. Vydávali je a dodnes vydávají outsideri se sklony ke grafomanství, umělci toužící po tvůrčí svobodě, fanoušci populární kultury nebo okrajových hudebních žánrů, kteří pak platí za nejčilejší mediální kutily. Ziny se rodí uvnitř rozmanitých subkultur, obsahují různorodé ideologie a berou na sebe rozdílnou podobu; ovšem podle nejčastěji citované definice Stephena Duncomba (1997) to jsou „nekomerční, neprofesionální, nízkonákladové časopisy distribuované, produkováné a publikované samotnými tvůrci“ (p. 10).

Jsou to média – doslova mikromédia – s omezeným dosahem, tvořená mimo radar mainstreamu; po desetiletí symbolizovala výkřiky z periferie, které společnost nechtěla slyšet nebo je umlčovala. V dnešní době vyznačující se digitálními displeji a obrazovkami představují především výkřik alternativního tisku a tisku obecně (Liming,

¹ V předkládané disertační práci používám citační styl APA (6. vydání).

2010, p. 129). Po desetiletích debat o smrti tisku stále překvapí, kolik tištěných časopisů vychází. O to větší šok to může být, když člověk zjistí, kolik toho vychází mimo pulty trafik a oficiální distribuci. Stejně jako se psaly nekrology novinám, také ziny přežily svou smrt, a to hned několikrát. Ukázalo se, že tištěná média obecně neumírají, ale proměňují se. Stará média s novými konvergují – a toto vzájemné působení je poučné sledovat, protože se tak dozvídáme mnohé o povaze, slabinách, výhodách digitálních a analogových sfér, ale také o nás samotných jako konzumentech médií. Jako noviny zpoplatňují obsah, nastavují paywally a spouští podcasty, také cesty zinů se proplétají s digitálním prostředím. Na těchto křižovatkách se nastavuje kurz vpřed i vzad, což ovlivňuje i formát a obsah zinů. Přestože mainstreamová média jsou viditelnější a mají větší dopad, na těch alternativních se dají lépe sledovat proměny komunikace – především protože tištěné ziny jsou levnější, lépe manipulovatelnou a otevřenější platformou k experimentování, kde se projevují nuancovanější a intimnější emoce, vztah mezi čtenářem a tvůrcem, prožitky nebo praktiky při vstřebávání a tvoření médií. Ziny proto spolehlivě vypovídají o povaze komunikace v různých dobách.

Ještě v 70. nebo v 80. letech ziny sloužily jako rozcestníky, nepostradatelné zdroje informací a megafony umlčovaných hlasů ve společnosti – například uprostřed thatcherovské nebo reaganovské éry, kdy se mladí lidé stáhli do ulit subkultur a vytvořili si vlastní svět, když je mainstreamová kultura i politika přehlížela. V Československu se zase před tzv. sametovou revolucí pomocí tuzemské obdoby zinů – samizdatu – šířily informace o ilegálních undergroundových koncertech. S příchodem internetu a pádem tzv. železné opony se mnoho věcí změnilo a vypadalo to, že alternativní tisk už nikdo

nebude muset využívat. Podle cyberpunkových vizí se zdálo, že internet všechny osvobodí a zrovnoprávní – jenže také digitální prostředí si postupně rozparcelovaly korporace a ukázalo se, že některá kultura má přednost a staví se na oči víc. Underground měl proto pořád svůj účel, a tím bylo sdružovat a stmelovat komunity: pomáhat střežit území. Některé zínové komunity příchod internetu téměř neovlivnil, jenom jim poskytl nové distribuční nástroje a usnadnil práci – je to případ tuzemských hardcore punkových zínů, které jsem zkoumal ve své diplomové práci (Hroch, 2016). Jako studenta mediálních studií mě fascinovala rozmanitost a čilost zínové tvorby a při pravidelných návštěvách hardcorových koncertů jsem se divil, kolik lidí kolem mě vydává svoje ziny. Do provozu jsem se také sám zapojil; od roku 2014 jsem spoluvydával skejtvý zín *Křivák*, od roku 2017 vydáváme s novinářem Jiřím Špičákem zínové sborníky hudebněpublicistických textů *Negativity not Pessimism* a naposledy v roce 2020 jsem společně s výtvarníkem Štěpánem Adámkem vydal ilustrovaný zín o popové skupině Pet Shop Boys. Akademicky jsem se zajímal – v duchu klasického studia subkultur – o politický rozměr takových publikací, které mohou podle učebnicových definic protestovat a zpochybňovat společenský řád, být kontrahegemonickou silou. Lákalo mě to nejprve jako naplnění romantického mýtu o hrdinství v nespravedlivých časech; cílem akademika však není mýty stavět, ale především je bořit a dekonstruovat.

Odhhalilo se mi něco, co jsem původně neočekával, totiž že vydávání zínů má až rituální charakter. V hardcore punku plnily ziny funkci totemu, kolem něhož „se rokuje a tančí“. Zinaři z předinternetových dob i zinaři narození do internetové éry v tyto totemy věřili, ale také o nich pochybovali, stejně jako o jejich skutečné subverzivní síle a politickém

potenciálu podřývat mainstream. To se trochu vymykalo mým představám vyčteným z knih, které zkoumaly zinovou kulturu z dob, kdy vrcholilo naštvání punkového hnutí. Zpovídání zinaři vlastně zpochybňovali ideály participace nebo protestu proti dominantním ideologiím, který tradičně u zinů hledají subkulturní studia. Byla z nich cítit jistá únava, ale také zarputilost pokračovat ve vydávání s plným uvědoměním, že to nejspíš společenský systém nerozvrátí. Dále pak upozorňovali na méně probádaný aspekt. Totiž že ziny vydávají také proto, aby po nich v tekutých virtuálních vodách zůstalo něco hmatatelného: jejich stopa zanechaná na scéně, nebo naopak černá skříňka skrývající zprávu o subkultuře. Nejlépe to formuloval Tomáš Mládek z hardcore-punkového zinu *Reskatoru* z konce 90. let, když mi pro mou diplomovou práci (Hroch, 2016) řekl: „Po mojí smrti nezůstane facebookový profil, ale vinyly na mém labelu a třeba i *Reskator* jako zrcadlo určité doby v úzké komunitě“ (osobní rozhovor, 10. září 2015). Už tehdy bylo zřejmé, že je nutné teoretické nástroje subkulturních studií rozšířit a v zinech nehledat jenom ono mladistvé naštvání, generační vymezení, vnitřní hierarchie, otázky komercializace nebo politické projevy antikapitalismu, ochrany zvířat nebo radikálního feminismu. Subkulturní pohled totiž dovoluje poznat jenom určitou sumu vědění, aparát nám dovolí věnovat pozornost určitým místům, ale zároveň opomíjet jiná. Pochopil jsem, že tuto smyčku, která vodí badatele v kruzích, je třeba rozbít. Že je nutné hledat praskliny nabízející jiný pohled – a ty se objevily záhy.

Od konce nultých let se mluví o velkém návratu zinů. Vychází jich stále víc a ukazuje se to také v České republice na narůstajícím počtu zinových festivalů, o nichž bude řeč v následujících kapitolách. Společně s rostoucí popularitou vinylů nebo

magnetofonových kazet spadá zínový revival pod období takzvané retrománie, což je diskutabilní – ale přesto velmi vlivná – hypotéza hudebního novináře Simona Reynoldse (2012). Jeho termín označuje moment, kdy se v jeho očích vývoj populární kultury zastavil a popkultura se přestala dívat vpřed do budoucnosti a místo toho se začala ohlížet do zpětného zrcátka. Hudební novinář Simon Reynolds vyrůstal v 70. letech během tzv. post-punkové éry, kdy podle vlastních slov neměl čas poslouchat staré desky – a tento radikální modernismus v přístupu k nové hudbě si drží dodnes a apeluje na neustálé vynalézání nových žánrů. Díky streamovacím platformám a digitálním úložištím však byla v nulté dekádě najednou dostupná celá hudební nebo filmová historie, což je velký rozdíl oproti situaci, kdy se hudební historie začala připomínat prostřednictvím reedicí na hudebních nosičích CD. Retrománie nultých let rovněž souvisela to s oživováním starých formátů, které ale v první řadě nikdy nezemřely.

Ve spojitosti s retrománií se mluvilo především o „hipsterském“ fetišismu a nostalgii po materiálních objektech v době, kdy se velká část kultury digitalizovala. Rostoucí popularita analogových médií, jejich schopnost přizpůsobit se a přežít, se ale nedá jednoduše vysvětlit nostalgií po něčem materiálním, co jsme údajně ztratili. Proto hipsterství selhává a neumožňuje postihnout tak komplexní situaci se všemi jemnými odstíny. Lidé se poprvé museli naučit žít s vlastní historií v takové míře, že jim byla na dosah a neustále se zpřítomňovala, proto je nutné tento radikální modernismus, který má v sobě obsažený apel na trvale udržitelný rozvoj v kultuře, přehodnotit. Problémem dnešní streamované kultury není nedostatek, ale mnohost. Streamování připomíná puštěný kohoutek s vodou, která teče bez ustání.

Zpětně viděno je tato retro éra spíš obdobím učení se žít a fungovat v digitálních podmínkách. Zdá se, že to byl jenom nádech a příprava na budoucnost směřující po jiné výhybce. Nicméně váže se k tomu fakt, že materialita se stala velkým tématem – její prozkoumávání, detailnější reprezentace, empatičtější vztahování se k ní. Subkulturní studia se doposud materialitou zabývala hlavně ve staromaterialistickém smyslu, spojovala ji především s nerovností, mocí a třídním zázemím. Velmi dobře se proměna vykresluje na zínové kultuře. Jak můj doktorský výzkum pokračoval, začínal jsem chápat, že se taneční parket kolem oněch hardcorových totemů čím dál víc vyprazdňoval, ale rovněž totemy se samy o sobě staly tématem. Jak do nich lidé vtělují svoje vzpomínky, emoce, ideologie; ale hlavně jaké materiály spojují a jakou ekologickou stopu zanechávají. Bylo proto nutné hledat nový slovník, který by navýšil teoretickou senzitivitu k materiálům.

Na sklonku roku 2018 jsem se v rámci výzkumu, který financoval Institut komunikačních studií a žurnalistiky, spojil s mediálním teoretikem Nicem Carpentierem. Při psaní společného článku se propojily můj zájem o zínovou kulturu a jeho práce na vývoji a aplikování diskurzivně-materiální analýzy, rozpracované především v knize *The Discursive-Material Knot: Cyprus in Conflict and Community Media Participation* (2017). Najednou se objevily pojmy a teorie pro uchopení něčeho tak samozřejmého, jako je materialita. Vedení Nica Carpentiera bylo v mnohém provokující, přivedlo mě to k systematictějšímu přemýšlení a poskytlo potřebný aparát k výzkumu. Při práci jsme se

inspirovali u diskurzivní teorie rozpracované v knize *Hegemonie a socialistická strategie* od Chantal Mouffe a Ernesta Laclau (2014), kteří připouští existenci věcí mimo diskurz a všímají si materiality padající cihly nezávislé na vůli člověka, nebo například u Bruna Latoura (2005), který se snažil upozornit na působení ne-lidských sil ve vědě a společnosti a nejlépe popsal tuto teoretickou propast: „O objektech se nikde nemluví, ale jsou všude cítit. Přirozeně existují, ale nikdo o nich nepřemýšlí ze společenského hlediska. Jsou jako poslušní služebníci, žijí na okrajích společenského a odvádějí většinu práce, kterou ale nikdo nepopisuje“ (p. 73). Cílem našeho článku bylo postavit most přes tuto propast mezi materiály a významy. Snažili jsme se o hlubší průzkum a komplexnější uchopení materiálních elementů, ovšem ne za cenu ignorování označujících praktik – abychom neudělali stejný přešlap jako teoretici opomíjející materialitu. Rozhodli jsme se provést etnografický výzkum čtyř zinů z pražské scény, což výrazně ovlivnilo další směřování mojí disertační práce. Jak vzhledem k využitým datům, tak z hlediska užití teorie. Zinový formát díky své dostupnosti, rychlosti a kreativní svobodě vždy platil za inkubátor nových myšlenek nebo uměleckých forem, ale tehdy jsem si uvědomil, že tento hledačský nebo průkopnický aspekt se nemění ani v novém kontextu: zin by také mohl být laboratoří nových vztahů s materialitou. Právě díky téměř mikroskopickému měřítku lze tyto vztahy prozkoumat opravdu do hloubky a získané poznatky využít v jiných sférách.

Ziny byly tradičně zkoumané z perspektivy subkulturních studií, které se analyticky zaměřují především na významy, identitu, diskurzy; rezistenci a participativní kulturu. Materiál tu byl znak, ne materiál jako materiál. Materialita zinů – poslepovaných pomocí

chaotické techniky vystřihni–nalep – byla přehlížena desítky let jako samozřejmost a najdeme jenom minimum takto zaměřených analýz (Piepmeier, 2008, p. 218). Může za to několik faktorů, především všeobecná fascinace digitálním a virtuálním. Prerostla do svého druhu ideologie oddělující online obsah od technologií, jež ho umožnily v první řadě vytvořit. V důsledku toho zmizela materialita také z obzoru mediálních a komunikačních studií (Broersma, 2019). Naši imaginaci ovládala iluze imateriality, která je jedním z podpěrných sloupů informačních technologií. V uplynulé dekádě však znovu sílil význam materialismu médií. Významem materiální infrastruktury médií se dokonce přímo zabýval obor digitální žurnalistiky. V oborovém sborníku Marcel Broersma (2019) píše, že zasluhuje větší pozornost: „Možná to bude znít paradoxně, ale s vzestupem digitálního nabývala materiální kultura na významu. Tradičně médium ve studiích žurnalistiky téměř scházelo“ (p. 517). Nejenom v mediálních studiích, ale v humanitních vědách obecně se mluvilo o materiálním obratu (Casemajor, 2015).

Tyto diskuze dobře postihuje koncept post-digitální doby, který jsem vnímal delší dobu především z uměleckých kruhů, kde se pochopitelně materialitě připisuje větší důležitost. Protože umění člověka třeba při vstupu do galerie konfrontuje s myšlenkami, ale také skutečnými objekty. Oproti své předchozí práci jsem opustil koncept informační doby, a to z dobrých důvodů: „informační“ je synonymem pro imateriální a symbolizuje naděje směřované do kyberprostoru. Naopak „post-digitální“ důrazně připomíná, že kyberprostor je utkaný z materiálů a už to nelze dále ignorovat. Post-digitální doba označuje moment, kdy byly zásadní aspekty našich životů už dávno digitalizovány, ale z různých důvodů se vracíme k analogovým médiím. Jak píše Kristoffer Gansing (2016)

v klíčovém sborníku vydaném na festivalu Transmediale o post-digitálních strategiích, musíme se naučit efektivně přehodnocovat roli starších médií a může nám to posloužit jako štít proti kultuře ovládané algoritmy: „Například naplnit minulost post-digitální imaginací, která manifestuje křehkou, ale rozhodně ne předvídatelnou budoucnost“ (p. 42). Post-digitální doba rovněž umožňuje zkoumat média, aniž by se odděloval obsah od technologií, které ho umožňují. Koncept zároveň posunul v zínové kultuře pozornost od radikálních politických prohlášení, nadšeného fanouškovství a subkulturních rituálů k roli materiality při vytváření a předávání zínů: jejich tiskařským technikám, kombinacím nejrůznějších materiálů, nebo dokonce gramáží papíru. Nezávisle na tom mi tento posun vlastními slovy popsal jeden z respondentů mého výzkumu, spoluorganizátor zínového festivalu PhaseBook Vítek Jebavý: „Lidi choděj a říkají si, že se nic nedozví z vystavených publikací, ale já tu informaci získám – z knihy, která pojímá nějak zajímavě barevný spektrum nebo rastrový rejstřík“ (zúčastněné pozorování, 1. 12. 2018).

Navrací se tak materialismus médií, ale už ne v takové podobě, jak ho známe z německé tradice Friedricha Kittlera nebo z torontské školy Marshalla McLuhana, který sledoval lineární vývoj médií od hliněných destiček po televizi. Mění se kulisy, scénáře, zápletky a rozuzlení – materialismus médií je tak nutné chápat v širších souvislostech a tocích. V dobách environmentální krize jsou média neoddělitelná od přírody, mají ekologickou stopu i dopady. V tomto smyslu se materialismus médií musí přehodnotit. Příkladně to dělá finský mediální teoretik Jussi Parikka, který píše o taktikách, jak se vymezit proti onomu důrazu na novost médií. Tato akcelerace je ukrytá už v imateriální ideologii informačních technologií, o které jsem psal výše. Projevuje se několika jevy:

sestavováním technologií jako trvale neopravitelných, důrazem na pokrok a udržováním konzumentů v netrpělivém čekání na update s představením nového modelu. V podstatě jde o tržní aplikaci teorie trvale udržitelného rozvoje. Parikka (2020) ale bere předpovědi o smrti médií, kdy se starý telefon vyhodí a vymění za novější, jako příležitost:

„Jakákoliv smrt médií může být užitečnou taktikou, jak se postavit proti výhradnímu zaměření na novost médií, podle našeho mínění média ve skutečnosti nikdy neumírají: rozkládají se, hnijí, přeměňují se, jsou remixována, historizována, reinterpretována a sbírána. Buď přetrvávají jako reziduum v půdě a jako toxická živá mrtvá média, nebo si je lidé znovu přisvojují metodami uměleckého kutilství“ (p. 189).

Tvrdí, že důraz na neustálý pokrok vytváří zombie média a zanechává nám pohřebiště odložených přístrojů, které však dokážou posmrtně ovlivňovat a znečišťovat planetu. Post-digitalita rovněž zviditelňuje fakt, že se materiály musí – nejčastěji v zemích třetího světa – vytěžit. Odkrývá se tak celý post-koloniální logistický oběh médií: jsou získané prostřednictvím podhodnocené práce (jako těžba koltanu v Africe) a následně ovlivňují zdraví místních obyvatel v podobě skládek elektroodpadu. V takové situaci mají ekologický dopad a materiální podstatu všechny objekty, ať už jde o vydávání tištěného časopisu, nebo streamování hudby na *Spotify* – rozpadá se tak mylná imateriální představa o tom, že data visí někde na cloudu, jelikož data mají svoje úložiště a materiální sklady na zemi. Média už nejsou podle metafory Marka Deuzeho neviditelná a

my se v nich jen nutně nerozpouštíme, naopak média se zhmotňují přímo před námi. Tato citlivost k různým tokům materiálů se ještě umocnila v roce 2020 se zkušeností koronavirové pandemie, kdy se chytrý telefon nebo třeba zábradlí v metru staly potenciálním nosičem viru. Lidé se zajímali o to, odkud jim přichází balíček nebo jakými překladišti projde, což jsou tradičně sítě, které se kapitalismus snaží ukrýt. V mém výzkumu zínové kultury se tak najednou propojil obecně sdílený pocit, protože tento obrat k materiálům nezažívali jenom představitelé novodobého samizdatu nebo akademici se zálibou ve vysoké teorii.

Z těchto důvodů jsem pro navýšení teoretické citlivosti k materiálům do svého výzkumu zapojil myšlenky filosofického směru nového materialismu, který upozorňuje na působení mimolidských aktérů, zostřuje materiálnější myšlení a pomáhá do mediálního výzkumu zapojit nepostřehnutelné momenty jako vliv usazujícího se prachu na zažloutlých stránkách zínu. Nový materialismus na další úrovni sdílí stejný záměr, se kterým jsme pracovali ve výzkumu s Nicem Carpentierem, totiž pomáhá překročit teoretické propasti mezi přírodou–kulturou, člověkem–technologií, organickým–anorganickým, diskurzivním–materiálním, což před námi prozkoumávala feministická teorie v čele s Donnou Harraway a Judith Butler, nebo na jiném poli již zmiňovaný Bruno Latour. Ovšem raději než výhradně mluvit o materiálu, chci v této disertační práci ukázat, jak mohou materiální praktiky spolupracovat s těmi označujícími – jak se v materialitě zínu ukazují hodnoty spojené se subkulturami nebo alternativními médii a jak jedna sféra ovlivňuje druhou. Chci prozkoumávat spojitosti, ne jednotlivosti. Zaměřit se na jejich symbiózu, souznění, spolupráci. Dobře to ilustruje tvrzení Deleuzeho a Guattariho

z *Tisíce plošin* (2010): „Není rozdíl mezi tím, o čem kniha mluví, a způsobem, jakým je udělána“ (p. 10).

Dostávám se tak ke struktuře této disertační práce, která kopíruje vývoj mého výzkumu zinové kultury, kdy mě zájem o zin jako historický dokument nebo projev subkulturní rezistence přivedl k materialitě média. Hned po úvodu proto v druhé kapitole shrnuji historii zinu v angloamerickém a tuzemském kontextu, kde vycházím ze své knihy *Křičím: „To jsem já“* z roku 2017, která představovala vůbec první přehled kapitol z dějin českého zinu pro širší veřejnost. Při sestavování kapitol jsem se snažil zanést do mapy neznámá území s plným vědomím, že každá ze zinových komunit by si zasloužila vlastní knihu – a stále v uskutečnění takových hloubkových sond doufám. Průlet historií v této disertační práci slouží jako úvod do tématu a nepokládám jej za významný pouze pro čtení minulosti, ale také pro čtení současnosti. Zinaři stejnou měrou – někdy vědomě, jindy méně – totiž hledají způsoby, jak ve svých publikacích historii neustále zpřítomňovat. Ve třetí kapitole shrnuji různá teoretická pojetí zinu jako média a při výkladu se snažím oddělovat dobové a překonané poznatky od těch stále relevantních. Jedná se o jakousi „teorii teorie“; má ambici v kondenzované podobě podat zprávu o vývoji přemýšlení o zinech. Od subkulturního pojetí rezistence, kdy měly být ziny rozbuškou chaosu provokujícího pořádky dominantní společnosti, přes obecnější pojetí alternativního paradigmatu pohledem mediální teorie až po fanouškovské teorie spojené s participativní kulturou. Při tom se snažím narýsovat rozdíl mezi fanouškovským a subkulturním výkladem zinu – předmět vášně definuje identitu příslušníků subkultur komplexně, přičemž fanoušci se soustředí spíše na daný popkulturní text a prožívají

dobrodružství především uvnitř něj. Jedni víc dávají důraz na rezistenci, druzí víc na participaci – nicméně se oba módy proplétají, a signalizují tak, že tvorba zinu je komunitní aktivita. Je nezbytné podrobit kritické analýze i některé ideály spojené se ziny a to konkrétně představu participativní kultury, kdy se všichni zapojují do komunikace a vyjadřují se bez bariér. K přehodnocení svého konceptu participativní kultury přistoupil dokonce sám jeho autor Henry Jenkins, když řekl, že jde o spíš relační než absolutní termín: různé komunity mohou být více či méně participativní. Jodi Dean šla ještě dál a položila si důležitou otázku: když budeme všichni mluvit, zůstane vůbec někdo, kdo by poslouchal? Proto přišla s konceptem komunikativního kapitalismu, který popisuje moment, kdy se komunikace stává především prostředkem k sebe prezentaci tvorby jednotlivců, a lidé se proto ani nemají potřebu propojovat, natož se snažit společně o nějakou politickou změnu. Opisuje to navíc moment, kdy se ze zinu stávají spíš vizuálně-symbolické a řemeslné objekty – neznamená to, že se sdělení vytrácí, ale že se možná skrývá v samotném médiu. Následující, čtvrtá kapitola je věnovaná post-digitální kultuře, která postihuje doby, kdy se stará média setkávají s novými na nejrůznějších křižovatkách, pixely spolupracují s papírem a materiální strukturu již nelze opomíjet. Než se ale dostanu k rozpracování tohoto konceptu, musím nastínit, jak se v 80. a 90. letech upevnila digitální hegemonie, která směřovala všechny imateriální sny do kyberprostoru a která umožnila dnešní přehodnocení materiality. Pokud se pak někde projevuje post-digitální kultura v nejjasnějších konturách, je to tisk a přesněji nezávislá samovydatelská scéna – abych lépe prokreslil praktiky post-digitálního tisku, pomáhám si zde konceptem asambláže. Zin jako médium je asambláží různých materiálů a významů, zinová scéna je zase „asambláží asambláží“: těl, prostorů, materiálů, strojů,

kapitálů. Základním principem post-digitálního tisku je zapojení všech smyslů do vstřebávání médií a představa, že se s digitálními displeji může vytratit celá řada informací.

Vyzbrojen touto post-digitální senzitivitou jsem vyrazil do terénu, který jsem si v empirické části konceptualizoval jako bourdieuovské pole kulturní produkce, přesněji pole zínové produkce, kde mají svou roli prostory distribuce a produkce. Snaha kombinovat starý (post-marxistický) materialismus v teorii Pierra Bourdieuho s novomaterialistickou citlivostí pro objekty a asamblážemi představuje velkou konceptuální výzvu. Rozdíly mezi zásadně odlišnými pojetími materiálu ilustruji na Bourdieuho sporu s Brunem Latourem, který mi poslouží jako zastánce nového materialismu – a pokusím se pro oba francouzské sociology najít společnou půdu, přestože může být sebevíc vratká. Teorie polí v této práci slouží jako svého druhu králičí nora vedoucí od starého materialismu k novému materialismu, kde ruku podanou z druhé strany představuje koncept asambláže. V následné analýze jsem se více zaměřil na detailnější a nuancovanější popis různých materiálů, těl, strojů nebo prostorů, abych vygeneroval co nejvíce nových poznatků. Tím pádem jsem se nezdržoval otázkami politizace (Kolářová, 2012; The Subcultures Network, 2017), komercializace (Kumová, 2018) nebo hierarchie (Charvát, 2018; Thornton, 1995) v rámci dané zínové scény, které jsem zkoumal již v diplomové práci.

Nejenom jako výzkumník, ale i coby pravidelný návštěvník koncertů a zinových festivalů jsem cítil, že odvěké předhánění se v antikomerčnosti, politické radikalitě nebo závody v tom, kdo je víc DIY, vedou do slepé uličky a ke stále stejným závěrům. Současní zinaři a zinařky tyto spory implicitně řeší a dokážou sami zastávat často protichůdné pozice. Scény jsou mnohem víc heterogenní a představa jasně vymezených subkulturních hranic je minulostí. A mezitím se vyjevily naléhavější výzvy. Proto jsem se namísto starých bojů snažil dívat jinam a jinak; postihnout toky materiálů s vírou, že se mi podaří odhalit něco nového.

V tomto duchu jsem provedl etnografický výzkum na čtyřech zinových festivalech, jednom křtu zinu a v dílnách nebo bytech zinových tvůrců. Nebyl to proces jednosměrný nebo lineární, protože k utváření etnografického vědění docházelo rovněž při zpětných vazbách mezi empirickým materiálem a teoretickými koncepty. Při terénní práci jsem si počínal podobně jako kdysi Henry Jenkins (2020) při průzkumu mediálního fandumu v knize *Pytláci textů* z roku 1992, kde se označuje za akademika i fanouška (vžil se pro to termín aka-fan) – držel se tvrzení, že „neexistuje žádná privilegovaná pozice, z níž by bylo možné určitou kulturu zkoumat“ (p. 61). Také já jsem se do terénu vypravil se zkušenostmi akademika-zinaře, tedy aka-zinaře který má zkušenosti s tvorbou i šířením zinů. Dále Jenkins shrnoval, že tento ve své době experimentální přístup učiní výzkumníka k některým aspektům zkoumaných kultur citlivějším a vůči jiným slepým, proto je nutné mít na vědomí, že jde o popis lokální, založený na konkrétních setkáních: „Nová etnografie přináší popisy, v nichž je participace mnohdy stejně důležitá jako pozorování, dochází k rozpouštění hranice mezi etnografem a zkoumanou komunitou a

členové komunity mohou aktivně zpochybňovat vyličení své zkušenosti“ (p. 62). Vědec tedy spoluutváří vědění, přiznaně vstupuje do výzkumu a reflexivně s tím pracuje. Tuto etnografii jsem doplnil o hloubkové rozhovory se zinovými tvůrci, jejich přispěvateli nebo pořadateli zinových festivalů a nakonec jsem provedl obsahovou analýzu vybraných zinů. Snažil jsem se narýsovat spojitosti na pražské zinové scéně a přiblížit se bourdieuovské radikální kontextualizaci lidských i mimolidských aktérů, přičemž hlavní výzkumnou otázkou bylo: jak se proměnila role tištěného zinu v post-digitální době (HVO). Cílem bylo přinést do subkulturních studií větší citlivost k materiálům a otestovat relevanci některých zavedených konceptů – jako je subkulturní kapitál, označující postavení daného člověka na scéně. Z výše nastíněného teoretického rámce dále vykrytalizovaly vedlejší výzkumné otázky:

HVO: Jak se proměnila role tištěného zinu v post-digitální době?

VO1: Jakou povahu má participace zinových tvůrců a změnila se v post-digitálních podmínkách?

VO2: Jak se projevuje zinová scéna ve své materiální podobě těl, prostorů, papíru a dalších materiálů, strojů a kapitálů?

VO3: Jak materialita souvisí s akumulací subkulturního kapitálu? Je subkulturní kapitál vhodný pro tento typ analýzy?

2. Proč se zabývat dějinami zinů?

Přestože se písmo kolikrát ztrácí z důvodu slabého průklepu nebo nedostatku barvy v tiskárně, na stránkách zinů zůstává nesmazatelná stopa – kulturní, historická, ale také materiální. Stačí se podívat na zohýbané žloutnoucí stránky, otisky prstů na stránkách a stohy časopisů v archivech zinů a nezávislých časopisů, které rostou v posledních dvou dekádách všude po světě. Ještě, než vylíčím stručnou historii zinů, musím nejprve nabídnout malý návod, jak takové dějiny číst a k čemu nám mohou být při hodnocení dnešní role média.

Důležitou motivací pro mediální kutily byla fascinace a frustrace. Bez prvního by nebyli tak oddaní, ochotní učit se z pokusů a omylů, bez druhého by neměli dostatek sil bojovat za sebeurčení (Hroch, 2017). Tito tvůrci stávali dlouhé fronty na poště, jenom aby svůj zin nebo uměleckou knížku sešitou nití dostali na druhý konec země k několika zájemcům, a potají tiskli na pracovních kopírkách, když se jejich vedoucí nekoukal, jenom aby ušetřili – jak to zapáleně popisuje velký propagátor zinové kultury a vydavatel sborníku *Factsheet 5* Mike Gunderloy ve svém manuálu *How to Publish a Fanzine* (1988). Zinové dějiny jsou ušpiněné tiskařskou černí a lepidlem, ať už se sešity tiskly pomocí cyklostylu, xeroxu, nebo je jejich tvůrci množili přes kopírky.

Historie zinů nám říká mnoho o taktikách kontrakultury nebo využití různých technologií a sémiotických strategií. Odhalují se tak tenze mezi periferií a mainstreamem. Dobrým příkladem je, jak britské punkové fanziny v 70. letech minulého století fungovaly jako opozice ke komerčním hudebním časopisům *NME*, *Sounds* nebo *Melody Maker* (Worley et al., 2018).

Proto se těmito „tajnými“, „skrytými“, nebo ještě lépe „odvrácenými“ dějinami začínají zabývat také historici. Cesta k uznání zinu jako historického zdroje byla ovšem dlouhá a prosazení tématu na akademické půdě stálo hodně úsilí, jak dokládá lehce romantizujícím způsobem Lucy Robinson v knize *Ripped, Torn and Cut* (2018), která je nejlepším důkazem tohoto obratu k minulosti: „Historici je [ziny] rozpoznali jako nedocenitelný způsob, jak číst často špinavé a komplikované stopy zanechané subkulturami, DIY a fanouškovskými kulturami a také jak lépe pochopit politiku identity“ (p. 39). Robinson dává další příklady tohoto obratu a zmiňuje digitální kolekce jako *ZineWiki*, *Digital Fanzine Preservation Society*, *Qzap* nebo *Open Culture*. Z českého prostředí lze jmenovat *Archiv českých a slovenských subkultur*. Ziny se staly také součástí oficiálních historických sbírek, jako je tomu v případě Knihovny státu New York nebo Knihovny Stuarda Halla v Londýně.

Nejde ale pouze a jenom o čtení historie komunit tvořících se kolem zinů, ale především o dějiny média jako takového. Probírání se historií zinů ukazuje, jak je remediována kulturní paměť (Bolter & Grusin, 1999), tedy jak digitální nová média využívají výhod a

dobrých vlastností těch služebně starších, nebo jak se předává tradice a navazuje kontinuita zinů. Příkladem mohou být současní zinoví tvůrci snažící se dosáhnout analogového efektu omšelých tiskáren a xeroxové patiny pomocí počítačového softwaru. V souvislosti s historií píše Erlil & Rigney (2009) o remediaci kulturní paměti: „V tomto procesu si média paměti půjčují, inkorporují, absorbují, kritizují a přetvářejí dřívější média paměti. V podstatě každá síť paměti se může pochlubit vlastní genealogií remediace, která se váže k historii vývoje médií“ (p. 5). Ziny jsou právě takovou sítí paměti, ať už dokumentují stopy míst, komunit nebo samotného média. Letný ponor do historie zinů umožní sledovat, jak se díky rozsáhlým zinovým archivům vracejí současní tvůrci hlouběji do minulosti pro inspiraci, půjčují si postupy a využívají „vintage“ technologie. V konečném důsledku je taková exkurze klíčová pro pochopení dnešní situace, kdy mají tvůrci během pár kliků k dispozici všechny digitální nástroje, ale z různých důvodů dělají ziny postaru. Nejsem s tímto tvrzením sám; například Robinson (2018) dochází k podobným závěrům:

„Tento současný zájem o ziny od samotných tvůrců, (akademických) zinesterů a také výzkumníků se dá chápat jako obrat k psané minulosti, který nám však může pomoci lépe pochopit naši digitální současnost. Na jedné straně ziny a digitální sociální sítě vytvářejí podobnou afektivní síť a identity. Ale ziny také doprovázejí naši digitální současnost s ručně vytvářenými objekty, které lze sdílet a držet v ruce“ (p. 40).

2. 1 Kořeny radikálního tisku a zinů: angloamerický kontext

V historickém exkurzu do dějin zinů se budu detailněji věnovat třem milníkům zinové historie a DIY médií² – scifistickým fanzinům z první poloviny minulého století, punkovým fanzinům ze 70. let 20. století a fotografickým zinům nultých let 21. století. Nejprve se musím zastavit u prehistorie. Tradice self-publishingu, tedy svépomocného vydávání tiskovin, financovaného z vlastních prostředků a bez souhlasu oficiálních orgánů, se špatně stopuje a o jejích začátcích se vedou dlouhé diskuze. Hluboká historie dozajista sahá až k šíření pamfletů během Velké francouzské revoluce nebo neautorizovaných vydání knih, jež byly myšlenkovým motorem osvícenství (Johns, 2013). Přestože takových příkladů lze v starší historii hledat více, uveďme za všechny pamflet Thomase Paina z roku 1776 s názvem *Zdravý rozum* (Duncombe, 2008).

V následujícím 19. století už Amerika disponovala celou vydavatelskou sítí „amatérského tisku“, která podporovala vznik místních a okrajových médií. Jejich distribuci a do velké míry i produkci zaštiťovala Asociace amatérského tisku (zkráceně APA), která spadala pod Centrální poštu. Každý člen a dobrovolník mohl zaslat svoje příspěvky příslušným orgánům APA. Šlo o dopisy, komentáře čtenářů nebo vlastní malé časopisy, které následně schraňovala Centrální pošta a rozesílala každému, kdo se přihlásil do seznamu

² Literatura k tématu je omezená, proto budu frekventovaněji citovat autoritativní studie Duncomba (1997) a Spencer (2005), v českém prostředí budu vycházet z mé publikace *Křičím: „To jsem já“* (Hroch, 2017), která patří v domácím kontextu mezi první knihy věnované zinové kultuře.

odběratelů (Baines et al., 2018): „Participace byla klíčová; členové, kteří neposílali své příspěvky pravidelně, mohli být pokutováni, nebo dokonce vyloučeni“ (p. 17).

Mnoho historiků sleduje kořeny zinové kultury právě až k amatérskému tisku (Duncombe, 2008). Buňky APA začaly růst napříč Amerikou v prvních desetiletích 19. století jako reakce na rozšíření bulvárního šestákového tisku. Tiskoviny vznikaly svépomocí v improvizovaných podmínkách a amatérská novinařina se významně rozšířila v období po občanské válce. Tyto amatérské časopisy už nesly rysy zinů – sdílely to nejdůležitější, byly prostředkem ke svobodnému vyjádření v podmínkách, které měly tendenci všechnu komunikaci soustřeďovat na jedno místo, jak to popisuje Duncombe (1997): „Nová ekonomie masových médií sice rozšířila gramotnost veřejnosti, ale zároveň odsunula hodně hlasů na okraj. Ve světě ovládaném masovou produkcí, kde se jeden produkt prodával stovkám tisíc čtenářů, už snažení jednotlivců nikdo nepotřeboval“ (pp. 533–534).

Podobné případy, kdy se z čtenářů stávali přispěvatelé a autoři, nebyly v 19. století ojedinělé. Například Alexandra Edwards (2018) zmiňuje zapálenou aktivitu čtenářů z Velké Británie a zaměřuje se na aktivitu fanoušků a fanynek spisovatelky Jane Austen nebo Arthura Conana Doylea, autora populárního Sherlocka Homese. Posílali své nadšené komentáře do literárních časopisů a diskutovali v dopisní rubrice. Síla publika se naplno projevila, když touto cestou přemluvili Arthura Conana Doylea, aby nepřestával psát o Sherlocku Holmesovi – v roce 1893 totiž nechal slavného detektiva zemřít – a nechal

svého hrdinu zase obživnout. Edwards (2018) dále popisuje, jak se měnil vztah časopisů ke čtenářům a rodila se už zde moderní podoba fanouška – média a publikum začala od této chvíle spolupracovat, aby se ze čtení a psaní stala komunitní praktika: „Mít nějaký afektivní vztah k literatuře bylo sotva něčím novým. Ovšem mít pro takový vztah a příslušné praktiky (jako sběratelství) specifický slovník, již bylo nové. Změnilo to způsob, jak média referovala a promlouvala ke čtenářům“ (p. 58).

Scifistické ziny

Jak bylo představeno výše, fanouškovská činnost – která leží v základech zinové kultury – se dá sledovat u čtenářů anglické literatury v 19. století a také přispěvatelů a odběratelů Asociace amerického tisku. Pro moderní podobu zinu byla ale klíčová první polovina dvacátého století, kdy začali nadšenci do vědeckofantastické literatury šířit vlastní publikace s příběhy plnými robotů a cest do vesmíru. Zřídili si pro tyto účely vlastní fanouškovské kluby a sítě. Jejich souběžníkem i rozcestníkem byl ve 20. letech časopis *Amazing Stories*, který vydával radioamatér, vynálezce, spisovatel a nadšenec Hugo Gernsback. Stránky časopisu používal pro popularizaci vědeckého pokroku, ale dodnes se o něm s nadsázkou mluví jako o muži, který předpověděl sci-fi a s ním i obsesivní fanouškovskou činnost (Hellekson, 2018). Proto je po něm také pojmenovaná prestižní žánrová cena Hugo Awards. V období mezi ničivými světovými válkami, kdy víra v lidskost ochabla a čekala ji ještě nejedna nelehká zkouška, dal lidem naději na únik – ke hvězdám, na planety vzdálené miliony světelných let. Nevědomky stanul na počátku dějin nenápadných časopisů tištěných od fanoušků pro fanoušky.

V době Huga Gernsbacka ještě vesmírné lodě vypadaly v představách čtenářů spíš jako ponorka Nautilus z dobrodružství Julese Vernea. Ostatně Verneovy povídky našli čtenáři i na stránkách prvního čísla časopisu *Amazing Stories*, společně s příběhy Edgara Allana Poea nebo Herberta G. Wellse. Své prvotiny tady publikoval budoucí klasik sci-fi Isaac Asimov a na nevyplacené honoráře si zas stěžoval mistr moderního hororu Howard P. Lovecraft, který očaroval čtenáře svou „nevýslovnou“ a „nepředstavitelnou“ hrůzou. Zásadní zlom přišel, když dal Gernsbeckův časopis roku 1927 prostor pro dopisy čtenářů – od toho okamžiku posílali nadšenci ze všech koutů Ameriky svoje povídky a skrze zveřejněné adresy mohli komunikovat i vzájemně mezi sebou. Prostřednictvím neformální sítě sdíleli postřehy z četby, později se začali shromažďovat v malých komunitách a nakonec sami vydávat vlastní fan-magazíny, pro které se časem vžilo označení fanziny nebo zkrátka ziny. Z těchto fanouškovských klubů vzešel nejméně jeden autor definující celý sci-fi žánr – jako například tvůrci nejznámějšího komiksového hrdiny Supermana Jerome Siegel a Joe Shuster nebo významní spisovatelé Ray Bradbury a Arthur C. Clarke.

Prvním takovým časopisem byl *The Comet* (viz Duncombe, 2008; Spencer, 2005; Triggs, 2010), který se na stolcích fanouškovských klubů objevil v roce 1930. Stála za ním organizace The Science Correspondence Club složená z nadšenců hltajících příběhy publikované v časopisu *Amazing Stories*. Zápal podobných nadšenců dodnes nevyprchal. Smyšlené příběhy už tehdy vytvářely svobodný prostor, kde roboti mohli být tak velcí,

fantastická města tak rozsáhlá a invaze mimozemských vojsk tak ničivá, jak jen autor dovolil. Tímto způsobem byly položeny základy fanouškovské fikce. V dalších částech této disertační práce poslouží jako příklady kultury participace (viz Hellekson, 2018; Jenkins, 2020). Byť scifisté nebyli jediní, kdo v první polovině minulého století vydával časopisy na vlastní pěst – vedle nich i umělecké skupiny dadaistů nebo futuristů s knížečkami semknutými šrouby – nadšenci do fantastiky patřili alespoň v první polovině 20. století mezi ty dozajista nejzapálenější (Duncombe, 2008).

Poválečná vlna demokratizace médií a punkové ziny

Je nezbytné udělat krátkou odbočku od historického výkladu a vymezit si termín participace, který je pro následující periodizaci důležitý. Participace se dá chápat různě: jde o komplexní, ale tekutý pojem, a dá se proto definovat v návaznosti na kontext. Carpentier et al. rozlišují mezi participací „v médiích“ a „skrze média“. Participace „skrze média“ označuje účast na veřejné debatě a možnost vystoupit v médiích, kde mohou občané vyjadřovat své názory. Participace „v médiích“ naopak označuje přímou tvorbu vlastních médií a podílení se na rozhodovacích procesech (Carpentier, Dahlgren & Pasquali, 2013, p. 288). Carpentier et al. zdůrazňují nutnost chápat historii participace v širším kontextu a neoslavovat pouze demokratizaci médií přicházející s rozvojem „Webu 2.0“ v nultých letech. Ve zvolna navazující poválečné éře (sahající od 50. až k 70. letům) pozorujeme výraznou vlnu demokratizace médií, kdy se v poválečné době otevřela jiná cesta participace mimo tradiční rozhlas a tisk: „Všude po světě se rozprostřela heterogenní galaxie nezávislých a radikálních médií, od rozhlasových stanic, novin a

fanzinů přes nezávislá divadla a filmy, hudební labely až po revolucionářské knihovny“ (p. 291).³

Kontrakulturu udržely při životě svépomocný étos a kreativní energie, zatímco principy DIY se předávaly z generace na generaci – tou nejhlasitější a nejkřiklavější byla generace teenagerů 70. let. Víra v budoucnost byla uprostřed studené války, kdy ve vzduchu visela apokalyptická hrozba nukleární války, nedostatkovým zbožím. Projevovalo se to na obou stranách Atlantiku. Roku 1976 navštívil londýnský bankovní úředník Mark Perry koncert americké punkové kapely Ramones. Vzalo ho to tak, že o něco později po jejich písni pojmenoval svůj fanzin *Sniffin' Glue*. Všechn svůj čas věnoval upatlanému časopisu za 5 liber, kde psal o vycházejících punkových hvězdách dříve, než se o nich dozvěděl zavedený hudební časopis *NME* s nákladem 300 tisíc kusů. Z 50 kusů v případě prvního čísla se *Sniffin' Glue* rozrostlo až na náklad 15 tisíc. Přestože se o něm často píše jako o prvním punkovém fanzinu, není to tak úplně pravda. Perryho ovlivnily rokenrolové fanziny ze 60. let jako *Who Put the Bomp* nebo *Bam Balam* (Spencer, 2005, p. 161).

„Tady je jeden akord, tady druhej a třetí – teď jdi a založ kapelu,“ vyzýval Perry na stránkách *Sniffin' Glue* v manifestu punkového blues, opatřeném názorně nakresleným schématem kytarového prstokladu. Tak jako dodával odvahu nesmělým muzikantům, kteří chtěli vykřičet do světa, proč ho nenávidí, motivoval i skryté reportéry undergroundu. Proslýchalo se, že ve městech, kde koncertovala nejslavnější britská

³ Rámcem poválečné demokratizace médií jsem použil také v diplomové práci (Hroch, 2016).

punková kapela Sex Pistols, ve zvýšené míře vznikaly nové kapely – a podobný účinek měl na své čtenáře Perryho zin. Stephen Duncombe (2008) označil punkové hnutí dokonce za nejproduktivnější uskupení malých vydavatelů.

Jejich ziny se daly pokládat za zprávy z první linie, naléhavé punkové pamflety. Ze stránek psaných mnohdy jenom fixou křičela specifická naléhavost – stačí se podívat na titulku prvního čísla *Sniffin' Glue* s židovskými hvězdami a nápisem „punkové recenze“ – vypadá, jako by ji Perry načmáral hned po koncertu, a není to daleko od pravdy. Matthew Worley v jedné z nejaktuálnějších knih o punkových fanzinech *Ripped, Torn and Cut* (2018) zdůrazňuje význam časopisu pro celé punkové hnutí ve Velké Británii: „*Sniffin' Glue* a ziny, které Perryho časopis inspirovaly, stvrzovaly DIY étos spojený s punkem a ztělesňovaly estetiku vystřižni–nalep, která představovala kvality jako bezprostřednost, disonanci a neúctu“ (p. 55). Podobně takové časopisy hodnotil v 70. letech už pozorovatel punku Dick Hebdige (2012), který jako osmadvacetiletý výzkumník analyzoval hudební subkultury: „Převažujícím dojmem byla naléhavost a bezprostřednost novin vyráběných v nedůstojném spěchu, těchto zpráv z předních linií“ (p. 169).

Výše popsany stylový balíček, který s punkem přišel, měl podobně jako hudba brzy zpřevracet celé vnímání světa. Při listování stránkami zinu měl čtenář cítit účinky jako při čichání lepidla. Časté porušování pravidel gramatiky je srovnatelné s prvním ze symptomů laciné drogy: nezřetelnou mluvou. Neschopnost kráčet rovně nebo ovládat nohy, to je nerespektování formálních pravidel novin nebo časopisů. Halucinace a bludy,

to jsou šílené a narychlo načrtnuté malůvky nebo komiksy. Diagnóza zní „*cut & paste*“, což definuje archetypální vizualitu fanzinu, protože tvůrci si často vystačili jen s nůžkami a lepidlem. Punkovému hnutí se těmito taktikami skutečně podařilo převrátit pořádky vzhůru nohama; hudební novinář Greil Marcus (2000) v knize *Stopy rtěnky* píše o revolučním roku 1976, kdy se Sex Pistols podařilo dostat do hitparád píseň „Anarchy in the UK“:

„Sex Pistols se postarali o průlom v populární hudbě, v prostředí přijatých kulturních představ o tom, co máte poslouchat a jak na to máte reagovat. Protože uznávané kulturní představy jsou hegemonickými předpoklady o tom, jak má svět fungovat – jsou to ideologické pojmy chápané a vnímané jako přirozená fakta – svět populární hudby se otevřel směrem ke každodennímu životu: k prostředí, ve kterém lidé dojíždějí do zaměstnání, dělají svou práci doma, v továrně, v kanceláři nebo obchodě“ (p. 9).

Jenže punková revolta proti systému a anarchie ve Velké Británii se už zanedlouho vyčerpaly. Rok po vydání zásadní desky Sex Pistols, která se stala nedílnou součástí britské historie a měla nepopíratelný vliv, už zpěvák John J. Lydon alias Johnny Rotten mluvil o svém zklamání z toho, jak jsou všechny punkové kapely předvídatelné. Mluvil o tom, jak se cítí podvedený, a v roce 1978 už jeho kapela skončila. Nadšení do zinu *Sniffin' Glue* vydrželo Marku Perrrymu ještě kratší dobu. Po bouřlivých letech 1976–1978 se punk sám zaprodal a nechal se koupit svým nepřítelem. Mainstream ho spolkl,

přežvýkal a vyplivl ve formě loga na tričkách nadnárodních oděvních korporací. Nastupující post-punková vlna už byla intelektuálštější a agresí přetavila ve vypjaté emoce, jako tomu bylo u kapely Joy Division. Ne, že by post-punk neměl svoje ziny – píše o nich například Pete Dale (2018) v již zmiňované knize *Ripped, Torn and Cut* – ale energie se přelila na jiné místo. U post-punku se totiž protest proti konzervativní politice premiérky Margaret Thatcher, která nastoupila do křesla v roce 1979, vyjadřoval pocity odcizení, bezmoci a vyčerpání.

Zcela jiný výraz na začátku 80. let neslo nastupující hardcore-punkové hnutí v Americe, které mělo svého nepřítele v prezidentovi Ronaldu Reaganovi. Sílicí konzervativní politika reprezentovaná dvojicí Thatcher–Reagan na obou stranách Atlantiku stabilizovala projekt neoliberalismu, který oslabil sociální jistoty a rozdrobil společnost do atomizovaných jednotek. Hardcore-punková subkultura měla proto jasného protivníka a dobrý důvod opevnit vlastní území, když mainstreamová kultura i politika odmítaly reprezentovat jejich hlas. O hardcore-punku se podle slavného motta často říká, že je to víc než hudba. Příslušníci subkultury si vytvořili vlastní podzemní infrastrukturu, odkud vedli boj proti mainstreamové ideologii. Byla to nezávislá hudební vydavatelství, komunitní rádia a v neposlední řadě fanziny. Tehdejší hudební fanziny byly megafonem takových hlasů a tmelem scény, jak poznamenává Duncombe (2008):

„Představa, že ziny drží scénu pohromadě, není nová. Mezi korporátními kavárnami a tradičními bohémskými čtvrtěmi, které nyní osídlili středostavovští

profesionálové, nabízejí ziny (...) nedoceníitelné služby, fungují jako kavárna, komunitní centrum a klubovna, jež propojuje bohémy a upevňuje vazby na rozptýlené scéně jako cement“ (p. 538).

Tím nejznámějším, nejvlivnějším a nejdéle vycházejícím zinem vůbec byl *Maximum Rocknroll* (někdy psaný také *Maximumrocknroll*), který začínal koncem 70. let jako rozhlasový pořad na jednom sanfranciském komunitním rádiu a jehož první číslo vyšlo v bookletu ke kompilaci *Not So Quiet on the Western Front*, kterou pro vlastní hudební label uspořádala kapela Dead Kennedys (Spencer, 2005). Od roku 1982 podnes se každý měsíc díky práci více jak 90 dobrovolníků rozesílá do celého světa tištěný časopis, ve kterém kdysi začínal kreslit i autor *Simpsonových* a *Futuramy* Matt Groening. *Maximum Rocknroll* se stále drží přísné doktríny: nepřijímá peníze od korporací ani nerecenzuje nahrávky major labelů, i když na začátku roku 2019 oznámil konec tištěné verze a přesunul všechny svoje aktivity na web a do digitálního archivu světové hardcore-punkové kultury. Za cenu pěti dolarů mohl čtenář v tištěné verzi najít recenze na hardcorové desky nebo nejnovější ziny. Kdysi nepostradatelné médium pro hc/punkovou komunitu v Bay Area sjednocovalo celosvětovou scénu – na více než sto stránkách tu vychází reportáže věnované punku v Číně, reporty z turné slovinských kapel a koncem 80. let také o československém undergroundu.

Touhu vytvořit si vlastní scénu a propojit se se stejně smýšlejícími lidmi sdílel taky Pete Jordan, který na přelomu 80. a 90. let tvořil zin *Dishwasher Pete*. V jeho tvorbě se mísil

odpor ke konzervativní Americe, pocit odcizení a nechuť přijmout za svůj konzumní étos amerického snu (Duncombe, 2008). V druhé polovině 80. let se Jordan vydal na velkolepý výlet: jeho cílem bylo umývat nádobí ve všech padesáti státech Ameriky a o svých zážitcích psát zin. Jak Jordan vysvětloval svůj záměr: „Chtěl jsem se propojit s ostatními ‚dishwashery‘. Nikdo nás neposlouchal. Brzy jsem si uvědomil, že to budu muset vzít do vlastních rukou“ (osobní e-mailový rozhovor s Petem Jordanem, 5. října 2015).⁴ Jordan miloval svobodu, kterou mu mytí nádobí jako jeden z nejpodřadnějších jobů dávalo – byla to velkolepá oslava *loserství* v neoliberalismem ovlivněné společnosti, která přeje vítězům, ne poraženým: „Práce vyžadovala nějakou fyzickou činnost, ale mysl byla volná“ (osobní e-mailový rozhovor s Petem Jordanem, 5. října 2015).

Za 12 let vystřídal stovky různých míst v nejdlehlších částech Ameriky, a dokonce ho dva jeho fanoušci pozvali umývat nádobí na stanici McMurdo na Antarktidě – ke stáži ovšem nedošlo. V zinu psal o příbězích známých dishwasherů – ať to byl beatnik Allen Ginsberg, nebo bývalý americký prezident Gerald Ford, který si umýváním nádobí přivydělával na střední a vysoké škole. Jordan podával zprávu o vykořisťovatelských praktikách vedoucích restaurací a svého druhu byl zin taky sociálním dokumentem. *Dishwasher Pete* si získal velké renomé v 90. letech, kdy se mainstreamová média začala zajímat o alternativní kulturu, která měla kořeny v předchozí dekádě (Duncombe, 2008). Jordana pozval do své *Late Night Show* dokonce David Letterman, ale tvůrce *Dishwashera Peta* tam za sebe poslal kamaráda, jelikož odmítal vystoupení v televizi a

⁴ Citace z osobního e-mailového rozhovoru s Petem Jordanem jsem již použil v diplomové práci (Hroch, 2016).

na stránkách svého zinu často televizní vysílání kritizoval. Napodruhé, v nultých letech, už však u Lettermana již usedl, aby vyprávěl o svých zážitcích.

Kritika konzumní kultury, nedůvěra v mainstreamová média a poukazování na toxický vliv televize byla mezi zinestery typická, dostatečně výmluvný je název zinu *Kill Your Television* (Duncombe, 2008, p. 123). Tohoto vymezování se proti mainstreamové komunikaci si všímají také Carpentier et al. (2013) a píší, jak masmédia „se vzestupem průmyslového kapitalismu a komerčních médií postupně vcelku efektivně mařila jakoukoliv lidovou participaci v tisku a v komerčním rozhlasovém a televizním vysílání“ (p. 291).

V devadesátých letech musela zinová kultura čelit komerčnímu tlaku. Bojovala o svoje území: o ziny se začala zajímat velká média od magazínu *Time* přes deníky *The New York Times* a *The Washington Post* až po módní časopis *Elle* (Duncombe, 2008). Po vydání komerčně úspěšného alba *Nevermind* od grungové kapely Nirvana v roce 1991 chtěli všichni vědět, odkud jinak vcelku neznámá skupina pochází. Mainstream tak objevil nezávislou hudební scénu, jež se předchozí dekády schovávala v garážích, a s ní i skrytý svět undergroundového tisku. Docházelo k častému nepochopení ze strany mainstreamových novinářů a naopak k tenzím na undergroundové scéně. Velkému propagátorovi zinové kultury Miku Gunderloyovi neustálý tlak médií nakonec jeho oblíbenou činnost znechutil. Dlouhá léta byl mluvčím zinesterů a svou knihovnu nasbíral při recenzování nejrůznorodějších a nejbizarnějších titulů zinového světa pro svůj sborník

Factsheet Five (F5). Stal se jakýmsi guru tohoto světa – také proto, že nedělal rozdíly mezi tematickým zaměřením publikací – stejně času mohl věnovat zinům o deskové hře *Dračí doupe* jako věstníku *I Hate Brenda*, kde se autor vypisoval z toho, jak moc nesnáší herečku Shannen Doherty z teenage seriálu *Beverly Hills* (kvůli jejím republikánským a konzervativním politickým postojům). Když Mike Gunderloy překročil v první polovině 90. let práh Knihovny státu New York s první krabicí zinů (z celkových pěti set), položil základy největšího archivu těchto časopisů, které by se jinak propadly do zapomnění – a s tím také umožnil existenci dnešních digitálních archivů, o kterých jsem se zmiňoval v úvodu k historickému exkurzu. Gunderloy sám přiznal, že ačkoli se snažil americkou tvorbu pokrýt poctivě, opravdová čísla se dají jenom odhadovat. Magazín *Time* ostatně na konci roku 1994 napsal, že v USA vyšlo tehdy 20 tisíc zinů (Duncombe, 2008; Triggs, 2010). Gunderloy se svým archivem začínal jako nadšenec pídící se po vědeckofantastických příbězích. Na konci jeho kolekce recenzních výtisků čítala na 10 tisíc titulů – punkových, fantasy, komiksových, věnovaných nejrůznějším náboženstvím nebo videohram.

Když se Gunderloy nervově zhroutil a své zkušenosti s tvorbou zinu využil jako programátor, nastoupil na jeho místo ve *Factsheet Five* Seth Friedman – ten podobu sborníku přiblížil víc klasickým magazínům, snažil se o profesionalizaci a propagoval takzvanou zinovou revoluci. Dokonce rozesílal novinářům presskity informující o novinkách na zinové scéně. Touto revolucí měl být boom neoficiálních časopisů v předchozí dekádě, ale zároveň šlo o marketingový tah. Profesionalizace a odbornost byla naprostou antitezí zinů. Proměna *Factsheet Five* dobře ilustruje jeden z důvodů, proč

začaly ziny podle některých názorů vymírat – nemělo to být jenom kvůli tomu, že autoři začali utíkat na internet a zakládat e-ziny, protože s tím bylo jednoduše méně práce. Spousta vydavatelů využila, co se naučila při tvorbě zinů, a odešla do redakcí deníků nebo grafických studií. Přestože mohou být ziny velice profesionálně vytvořené – ať už jako objekt, nebo co do reportážní kvality – jsou ze své podstaty „amatérské“. (Duncombe, 2008, p. 18). Amatérství je mnohem víc ideologickým stanoviskem: je velice významným prvkem spojeným s horizontální dělbou práce, neoficiální distribucí prostřednictvím kontaktu z ruku do ruky na zinových festivalech nebo koncertech, více empatickým (a přímým) vztahem mezi čtenářem a tvůrcem a striktní opozicí proti profesionálním rutinám a pravidlům.

Ziny předčasně pohřbil John Marr, stojící za zinem *Murder Can Be Fun*. V nekrologu v podobě eseje s názvem „Zines Are Dead“ psal: „Svérázná podoba zinů nezemřela, jenom se přesunula na web. Kdybych začínal dnes, už bych se neotravoval s tištěnými kopiemi, šel bych rovnou na net. Je to levnější, jednodušší a rychlejší“ (Marr, 1999). Příčinou smrti zinů měl být útěk mnohých autorů na internet. Na stejném místě však s nedůvěrou přiznal, že nezná moc dobrých e-zinů. Marr tu nostalgicky oslavoval rituál chození na poštu a vzpomínal na zinovou explozi v 80. letech jako na „Great Zine Explosion“. „Great Zine Crash“ pak podle něj přišla v roce 1997; pozornost médií opadla, vyšlo sice hodně knížek o zinové kultuře, ale už nebylo tolik lidí, kteří by ziny chtěli skutečně tvořit. Publicista John Markoff ve stejném duchu napsal pro *The New York Times*, že „každý s modemem je potenciálně globálním vydavatelem pamfletů“ (Markoff, 1995).

Došlo ke kompletní transformaci mediální krajiny a následnému rozšíření internetových blogů a e-zinů, což vedlo k poklesu čísel tištěných zinů (Ludovico, 2012, p. 49). Marr se ale musel divit, kolik nadšenců, kteří si chtěli špinit prsty inkoustem nebo potají tisknout svůj zin na pracovní tiskárně, se znovu vynořilo v nultých letech. Jak romantizujícím způsobem poznamenává Sheila Liming (2010), když srovnává ziny s internetovými blogy: „Zin není blog: vychází na papíře, je ručně a podomácku vyrobený, jde o produkty dlouhých hodin a nocí a o společný hlas mnoha lidí. Blog je individuální hlas a reklama na vlastní vyprázdněnost uprostřed neustále se rozpínající virtuální veřejné sféry“ (p. 143).

Fotoziny

Internet a rozvoj digitálních technologií ziny nepohřbil, jak psali pesimisté jako Marr na konci 90. let, ale zpřístupnil jejich vydávání v míře, o níž se nikomu nikdy předtím nezdálo. Zbavil je nálepky elitářství – pro vnější svět už to nebylo nedosažitelné médium, které může tvořit skupina osvícených uzavřená ve vlastních scénách. Bylo to součástí širší vlny demokratizace médií přicházející s „Webem 2.0“, která výrazně posilnila také produkci nezávislých časopisů: „Zatímco ve fázi před ‚Webem 2.0‘ byly debaty o participaci skrze média omezeny pouze na potenciál internetu pro organizování rozdílných forem přímé demokracie, doba ‚Webu 2.0‘ umožnila mnohem rozmanitější formy participace“ (Carpentier, Dahlgren & Pasquali, 2013, p. 292). S nástupem počítačových technologií v 90. letech změnilo mnoho zinů podobu, od ruční práce přešlo ke grafickému softwaru. Jedni změnu uvítali, druzí namítali, že ziny tak ztratily svou

tvář. Alessandro Ludovico (2012) dokonce mluví s rozšířením tiskáren a dalších výrobních prostředků o „ložnicové generaci“, což odkazuje také k lo-fi hudbě (někdy také bedroom popu) nahrávané svépomocí doma:

„Od pozdních 80. let si mohl kdokoliv pořídit grafický software Desktop Publishing (DTP); od té chvíle jednoduše osobní počítač a tiskárna představovaly všechny výrobní prostředky pod jednou střechou. Amatéri (jimž se někdy také přezdívá ‚ložnicová generace‘) mohli produkovat vlastní tištěné materiály v domácím prostředí“ (p. 47).

Potvrdilo se, že tištěný formát má stále své místo. Novou zínovou vlnu odstartovali začátkem tisíciletí američtí fotografové jako Ed Templeton, Dash Snow nebo Ari Marcopoulos (Hroch, 2017). Prostřednictvím internetových blogů publikovali fotografie tištěných sešitů, kde shromažďovali svoje snímky: obnažené dokumenty každodennosti, důsledný nezáměr o technickou dokonalost i precizní záblesky absurdních okamžiků, které jsou, tak jako některé ziny, hned pryč. Jednalo se o jednu z reakcí na odosobnění fotografií a nadprodukcí obrazů umožněnou digitálními technologiemi. Digitální komunikace navíc zpřetrhala dřívější vazby s fyzickým médiem, které chtěli zínesteři obnovit – paradoxně jak jinak než za pomoci internetu. Na webových stránkách zveřejňovali své ziny tištěné na obyčejných kopírkách a ukázali lidem, že to je opravdu jednoduché. Ziny se zřetelně zaměřily na vizualitu. Vyfotíte pár fotek, nasázíte, vytisknete, nakopírujete, přehnete, sešijete, oříznete a přiděláte popisky. Vytvářet zin

řemeslnou formou s nůžkami a lepidlem je dnes věcí volby, zatímco dříve to byla jednoduše nutnost.

2.2 Kořeny tuzemského samizdatu a zinové kultury

V následující části se zaměřím na několik českých milníků samovydavatelství: kontrakturní a undergroundové tiskoviny, scifistické ziny vydávané s posvěcením oficiálních orgánů, hudební ziny a fotografické sešity jako reakci na digitální přehlčení. V žádném případě se nejedná o vyčerpávající dějiny, jde spíš o nastínění kontextu. Pro ilustraci vybírám některé kapitoly z domácích zinových dějin, které navazují na předchozí výklad – lze tak sledovat, jak docházelo ke kulturním transferům nebo lokalizaci trendů a médií. Při hodnocení tuzemské historie samovydavatelství se nutně musím vyrovnat s pojmem samizdatu, který v této disertační práci pojímám mimo kontext totalitního režimu. Samizdaty můžeme historicky chápat jako předchůdce zinové tvorby, ale také jako jejich současníky. Výraz samizdat vznikl ve 40. letech v Sovětském svazu a šlo o parafrázi zkratk „Gosizdat“ označující velké oficiální nakladatelství (*Gosudarstvennoje izdatelstvo*) – tuto podvratnou činnost provozoval a také pojmenoval ruský básník Nikolaj Glazkov, který si svépomocí vydal jednu básnickou sbírku a v tiráži pod nakladatelstvím uvedl „Samsebjazdat“ (Příbáň, 2016).

Také českoslovenští disidenti šířili před rokem 1989 formou samizdatu manifesty, dopisy, domácí literaturu ostrakizovaných autorů i překlady zakázaných knih. Dobrovolníci je přepisovali ručně a na psacích strojích v několika kopiích a byli si vědomi, že jim za tuto činnost hrozí vězení nebo výslechy. Efektivnější rozmnožovací stroje si režim hlídal a osoby, které je využívaly, evidoval. Samizdat je v tomto duchu

chápaný jako svépomocná distribuce a produkce tiskovin v politickém ovzduší, kde je svoboda slova výrazně oslabená cenzurou, jak termín definuje Michal Příbáň (2016):

„(...) všichni, kdo se na samizdatovém oběhu byť jediného titulu jakkoliv podíleli, ať již jako autoři, opisovači, distributoři, či čtenáři, museli počítat s politicky motivovanou represí ze strany státních orgánů. Samizdat hodný toho jména sice nemusel mít politický obsah, ale vždy měl politický rozměr. Kdo nešel s oficiální kulturní politikou, šel proti ní, a je zcela lhostejné, co podle platných zákonů bylo či nebylo trestné“ (p. 823).

O samizdatu lze podle zavedeného rámce uvažovat jenom za nesvobodných, případně nedemokratických podmínek (Prečan, 2016, p. 929). Podle Příbáňe (2016) se pojem v kulturním provozu udržel i po listopadu 1989 a byl často využíván bez ohledu na jeho historický obsah „v různých modifikacích (polosamizdat, semisamizdat, osvobozený samizdat, postsamizdat, nový samizdat, novodobý samizdat, moderní samizdat), ale někdy i v původní podobě si toto slovo osvojily minoritní literární i neliterární komunity (...)“ (p. 823). Také v této disertační práci budu používat pojem samizdat pro samovydavatelskou činnost v polistopadové demokratické společnosti. Chápu ho bez zabarvení předlistopadovým kontextem jako čistě technický termín pro vydávání tiskovin na vlastní pěst a zdomácnělý termín pro self-publishing. Činím tak v souladu s anglosaským světem (viz Duncombe, 1997, 2008; Fisher, 2011) a pod pojem samizdat zahrnuji také zinovou tvorbu.

V předrevolučním období je nutné kvůli politickému kontextu vést dělicí čáru mezi ziny a samizdatem (jak dále ukážu), v polistopadové situaci se za samizdat ovšem dají chápat také ziny vydávané neoficiální cestou, které se vymezují proti mainstreamu. Spadají sem ale také malonákladové knihy bez ISBN nebo alternativní umělecké publikace. Přesto je zřejmý rozdíl mezi předrevolučními fanziny a porevolučními ziny. Srovnání – ve vztahu tvůrců k hegemonii (politické nebo kulturní) – jsem provedl už ve své diplomové práci: „V prvním případě však jde o totalitu vynucenou vnější silou, v druhém o dobrovolnou izolaci“ (Hroch, 2016).

Underground a samizdat

Pojem samizdat se v tuzemském prostředí spojuje s 50. lety, kdy do komunistického Československa pronikl i přes informační clonu rokenrol a beatnická literatura. Samizdat se stal nepostradatelným nástrojem undergroundového hnutí, ale využívaly ho z politických důvodů také konzervativní katolické kruhy. Příkladem nejodolnějšího samizdatového časopisu se stalo *Vokno* – vycházející od roku 1979 jako kulturní zpravodaj undergroundu. Vzniku časopisu, který můžeme pokládat za předchůdce domácích hudebních fanzinů, předcházel proces s undergroundem. V 70. letech byl člen undergroundové skupiny Plastic People of the Universe – Vratislav Brabenec – s několika dalšími postavami hudební scény zahrnut do soudního procesu. Během dvou procesů byli odsouzeni: Miroslav Skalický, Karel Havelka a František Stárek v Plzni; Brabenec, Ivan Jirous, Svatopluk Karásek a Pavel Zajíček v Praze. Zatčený a vězněný byl

Brabeneč jako vysokoškolák; dělníky režim zavírat nechtěl. Řízení motivovalo vznik výzvy *Charta 77*, která kritizovala nedodržování lidských a občanských práv, k němuž se stát zavázal na konferenci v Helsinkách. Rok nato vyšlo první číslo *Vokna* o druhé a jiné kultuře – samizdatový časopis vznikl v domě v Nové Vísce u Chomutova, kde se část undergroundu scházela. Časopis byl tištěn na lihovém rozmnožovači značky Ormig a stroj se několik měsíců skládal ze součástek ukradených v továrně na kancelářské stroje. Čtenář se zde nedohledal jmen autorů nebo pravých názvů vesnic, kde se undergroundové koncerty konaly, tedy pokud neskončily zásahem policie a nepsalo se o nich jinde v tisku. První ročník *Vokna* byl tematický a týkal se hudby, literatury nebo výtvarného umění. Redakci tvořil hlavní teoretik undergroundu Ivan Martin Jirous nebo vydavatel František Čuňas Stárek, kteří byli pod neustálým dohledem. Čuňas za svoji vydavatelskou činnost také skončil ve vězení. Původně vycházel v nákladu 120 kusů a později díky přechodu na efektivnější cyklostyl vzrostl náklad na 380 kusů. Do roku 1989 vyšlo 15 čísel; provoz byl zastaven mezi lety 1981–1985, kdy byla část redakce vězněna (Mejzr, 2016, p. 47). *Vokno* mělo významný podíl na utváření kulturní identity undergroundového hnutí: „*Vokno* lze pokládat za médium, které pomohlo udržet a zároveň proměnit paměť undergroundového společenství“ (Mejzr, 2016, p. 48).

Zatímco v 70. letech ve Velké Británii demonstrovaly rozmanité subkultury svoji revoltu stylem, u nás byl underground mnohem střídmejší – přesto nese výrazné společné rysy se subkulturami. Pojem subkultura zazněl i v dokumentu *Zpráva o třetím českém hudebním obrození* od Ivana Martina Jirouse. Je tu řeč o „hnutí, které vytváří stranou zavedené společnosti vlastní svébytný svět s jiným vnitřním nábojem, jinou estetikou a v důsledku

toho i jinou etikou“ (Jirous, 2012). Na podobnost mezi undergroundem a klasickou definicí subkultury upozornil ve své studii Petr Janeček (Janeček, 2012; Mejzr, 2016, p. 37). Jirous byl zároveň ovlivněn hnutím Fluxus, které hlásalo, že umění ovládlo ego a peníze. Svá díla členové Fluxus nepodepisovali, ale jak zaznělo již výše, anonymita a revolta stylem byla pro československý underground nutností, jejich zbraněmi byly dlouhé vlasy a „psychedelic sound,“ jak píše v textu Jirous, též člen skupiny Plastic People of the Universe (ke skupině přešel v roce 1969 od Primitives Group). Hudba se stala nástrojem k vyjádření politického nesouhlasu.

Vedle undergroundové subkultury vznikaly v bývalém Československu také zárodky jiných subkultur – a přirozeně v různé míře a na různých úrovních spolu komunikovaly nebo spolupracovaly. V historické literatuře o československé alternativní hudební scéně se o fanzinech objevují jen letmé zmínky v akademických monografiích, článcích nebo diplomových pracech. Vedle oficiálních hudebních časopisů jako *Melodie* nebo později *Gramorevue* také vycházely ziny, podle Miroslava Vaňka (2010) s různým zaměřením: „(...) nedávaly příliš prostoru hudební publicistice, nebo dokonce kritice, ale sloužily především jako informační médium a prostor pro pobavení“ (p. 529).

Scifistické ziny

Na rozdíl od undergroundové subkultury nechtěli nadšenci do sci-fi a členové scifistických fandomů vyjadřovat nesouhlas nebo se jakkoliv bouřit, nýbrž se v klidu věnovat své zálibě. Proto se jejich tvorba dá s nutnou mírou zjednodušení přirovnat k jiné

pozdnesocialistické aktivitě, tedy chataření. Veřejná angažovanost postrádala pro většinu obyvatel komunistického Československa smysl, a tak se lidé zaměřili na volnočasové aktivity. Jako si chalupáři zvelebovali svá víkendová obydlí, zinoví tvůrci si vytvářeli vlastní časopis a sdíleli zaujetí pro literaturu a příběhy, které je fascinovaly, ale z různých důvodů nemohly vyjít v oficiálních nakladatelstvích (Hroch, 2017). Scifistické ziny vycházely se souhlasem režimních orgánů a institucí, které je zašitřovaly – a šlo o tichou smlouvu „vy necháte být nás a my vás“. Proto se nedá mluvit o samizdatu, jelikož se často takové publikace tiskly na strojích režimem střežených.

Příběhy o prosperujících koloniích ve vesmíru a objevování nepoznaného prostřednictvím nejmodernějších technologických přístrojů se hodily sovětské propagandě a sloužily i narativu vědeckotechnické revoluce, a tak i u nás v Československu byla taková literatura režimem povolena. Přestože u nás základy žánru položil Karel Čapek už v roce 1920 svým dílem *R.U.R.* (a tak se taky jmenoval mnohem později jeden český kyberpunkový fanzin), trvalo dlouho do začátku 80. let, než vznikl první sci-fi klub a došlo k aktivizaci fanoušků. Sci-fi klub Villoidus vzešel z poslucháren Matematicko-fyzikální fakulty Univerzity Karlovy v Praze roku 1979. Studenti, sdružení kolem významného scifisty a „prezidenta fandomu“ Zdeňka Rampase, vedli v pokoji na kolejích UK Větrník sci-fi knihovnu pro zasvěcené. Jak píše Ivan Adamovič (2017), scifisté z klubu Villoidus převzali „základní anglickou terminologii týkající se fan aktivit – tedy pojmy fan, fandom, fanzin a con (setkání fanoušků). S těmi si dalších přinejmenších deset let vystačili; specializovanější termíny a akronymy nebyly třeba“ (p. 111). V roce 1982 vyšlo v nákladu 150 kusů první číslo zinu *Villoidus* a bylo v dubnu

téhož roku uvedeno na největším sjezdu sci-fi fanoušků Parconu. Zin vydržel vycházet až do roku 1989 a jeho náklad se zdvojnásobil na 300 kusů. Prvním periodickým sci-fi zinem byl pravděpodobně *Věstník* (první číslo vyšlo na jaře 1981), který byl určený pouze členům sci-fi klubu při teplické hvězdárně.

Záštitu oficiálních institucí – mohlo jít o mládežnické kluby jako Svaz socialistické mládeže, Svazarm, okresní knihovny nebo Domy kultury ROH – poskytovala fanouškům dobré zázemí v podobě reprodukčních zařízení a podle dostupných informací nikdy nedošlo k žádnému zákazu tisku, i když ke kontrole obsahu také docházelo. Už tehdy byly technologie naprosto klíčovou součástí procesu, do kterého se zapojovala významná část kolektivu a tvořila malou manufakturu. Proces tisku cyklostylem popisuje Adamovič (2017, pp. 115–116). Obsah tvořily překladové povídky, původní tvorba, provozní informace o fandomu a sci-fi klubech nebo samozřejmě recenze. V roce 1985 vycházelo podle Adamoviče (2017, p. 121) 26 zinů, v roce 1990 jich bylo 50, ale během 90. let se počty fanzinů snižovaly v důsledku profesionalizace některých časopisů (především přerodu fanzinu *Ikarie XB* v oficiální časopis *Ikarie*), přibývajícího věku předrevolučních fanoušků a později rozšíření internetu. Scifisté byli – na rozdíl od undergroundových samizdatů vydávaných mimo oficiální cesty – apolitičtí, jak ukazuje Adamovič (2017): „Sci-fi fandom byl ve svých aktivitách apolitický a jeho protagonisté zastávali značně rozdílné politické preference. V zinech se o politice nepsalo, a pokud se o ní mluvilo na schůzkách klubů, pak spíše někde v koutku mezi čtyřma očima“ (p. 122). Dokumentaci tisku podobných publikací, které vycházejí se svolením režimu, také Příbáň (2016) označuje za objevnou nebo otevírající nové obzory. Za příklad dává sborníky literárních

skupin (*Almanach Spolku LiDi*) nebo časopis *Kavárna AFFA*, které vycházely pod institucionální záštitou, např. Svazarmem:

„Všechny tyto příklady ilustrují vydavatelskou činnost, jež se sice opírala o parametry formální legálnosti, přesto však byla součástí odporu proti administrativnímu znásilňování svobody uměleckého projevu. Lze tedy konstatovat, že hranice samizdatu a ‚legálně‘ vydávané literatury tohoto typu je velmi široká a členitá a že představuje poměrně značný badatelský dluh, který během polistopadového čtvrtstoletí vznikl“ (p. 837).

(Hardcore) punkové fanziny: starý versus nový underground

Také raná punková subkultura byla ve svém jádru apolitická. Ovšem vzhledem k tomu, že režim vyžadoval silnou konformitu, tak i punk, který neměl zjevné politické cíle, byl politický v tom, že obsah v sobě nesl implicitní revoltu. Českoslovenští *punks* nasáli západní trendy, ale nešlo o žádný kritický dialog s režimem (Vaněk, 2010; Hroch, 2016). Koncem 70. let do Československa pronikal křiklavý hudební styl, který v komunistickém Československu mohl provokovat ještě více než v konzervativní Velké Británii. Oblečení, hlasitá hudba, účesy a stylové propriety jako spínací špendlíky byly ze začátku důležitější než vlastní časopisy. Za první československý punkový zin se považuje až *Punkový maglajz* vydávaný od roku 1985 jihlavskou kapelou H.N.F. (viz Blažek, 2009; Nenadál, 2002; Ryšávková, 2010; Vaněk, 2010), který se později přejmenoval na *Schrottmagazin*. Vaněk (2010) ve své knize – jako jeden z mála historiků

– věnuje prostor také zinům, přičemž není přesně definovaná hranice mezi samizdatem a zinem. Oba tyto termíny Vaněk zaměňuje. Zmiňuje xeroxovaný zin *Ten Years Flexi*, plzeňsko-pražský *Attack*, *Sračku*, bratislavský plátek *Inflagranti*, karlovarský titul *Struna a její cihla*, jesenický *Independent Information*, olomoucký *Generation without Name* nebo brněnský *Šot* (Vaněk, 2010, p. 530).

„Byla to vnitřní nezbytnost rezistence, způsob, jak se předčasně nezbláznit,“ vzpomínal Luboš Vlach (e-mailový rozhovor z 28. 4. 2017), proč psal o punkových a hardcorových kapelách a vydával časopis *Šot* i pod hrozbou výsledků nebo vězení – a v mnohém měl zin společné rysy se samizdaty. Ziny se množily „v komoušskejch fabrikách na kapitalistickejch kopírkách“, jak proces vzniku popisoval další podzemní vydavatel (Hroch, 2017). Nejčastěji se tiskly potají v práci nebo ve vytipovaných tiskárnách, kde se neptali na občanský průkaz. Ziny byly pro domácí punkovou subkulturu jízdenkou na Západ, alespoň ve vlastní fantazii. První setkání s mezinárodní scénou zprostředkoval zin *Attack* v roce 1987. V prvním čísle vedle téměř nerozeznatelných fotek kapel, překladu textů z jednoho britského zinu a něco málo původního materiálu otiskl taky zahraniční adresy labelů a skupin (Fuchs, 2002). Takové publikace byly také nositeli punkového hesla „do it yourself“, tedy udělej si sám. Spjovala je divoká grafika, nepravidelná periodicita a ztráta motivace po pár číslech. Ovlivňovaly vkus malých skupin hudebních nadšenců, kteří netoužili po ničem jiném, než si poslechnout nahrávky kapel, o nichž si jen četli.

Díky burzám desek – ilegálním i legálním – se do socialistického Československa dostávala hudba, která by oficiálně vyjít nemohla. V krabicích a na stolcích vinylových nadšenců bylo možné na přelomu 70. a 80. let nalézt také punk rock; a nebyli tu jenom britští UK Subs, ale také američtí hardcoristé Bad Brains, Black Flag nebo Minor Threat z vlivného labelu *Dischord Records*. Hardcore byl oproti punku rychlejší, dravější, živelnější a také političtější; známé heslo říká, že „hardcore je víc než hudba“. A po listopadové revoluci došlo v českém kontextu k fanzinové renesanci (Vaněk, 2010). Rovněž po tzv. sametové revoluci došlo k pomyslnému rozčlenění na nový a starý underground – obě skupiny mají svá vlastní specifika tvarovaná dobovými souvislostmi, jak již bylo naznačeno výše.

Zatímco jedna z těchto skupin s pádem komunistického režimu ztratila nepřítele, pro druhou se protivník teprve formoval s tím, jak v zemi čerstvě osvobozené od socialismu zapouštěl své kořeny kapitalistický systém – etablovala se environmentální a antikapitalistická hnutí, která byla s hardcorovou subkulturou provázaná, což vedlo i k přísnému sledování hardcore-punkových koncertů a aktivit protiextremistickým oddělení policie. Znamenalo to zvláštní paradox v porevoluční situaci a v zemi, kde byla po desetiletí všechna nezávislá kultura přísně monitorována. Pro nový underground měla „stará garda“ už pachut' vyhoření. V prosinci roku 1990 vyšel ve 13. čísle fanzinu *Šot* článek „Hard Core – Czech Core“, který deklaroval onen přestup z undergroundu k hardcorové zínové kultuře. Luboš Vlach (1990) sepsal jakýsi program domácího hardcoru: „Všechny kapely ortodoxního h/c patří k okrajům. Podstatu tvoří centrum, ale periferie. Hardcore se nezajímá o spotřební kulturu. Hardcore je denním životem,

životním postojem, autonomní reakcí na svět.“ Nový underground hledal způsoby, jak v novém kontextu revoltovat ve jménu úplně jiných myšlenek (Hroch, 2016).

Filip Fuchs byl jedním z mnoha hardcoristů a zinových tvůrců, které manifest nadchnul: „Sakra, co víc bys chtěl v patnácti slyšet k tomu, abys vzal kytaru a začal do ní třískat?“ (e-mailový rozhovor z 5. října 2015) Fuchs se v zinu dočetl o anarchismu, vegetariánství, právech zvířat, potřebě bojovat proti rasismu i o radikálním punku, který se vymezoval proti komerčním kapelám. „Chytla mě ta surová, černobílá, xeroxová podoba – prostě psací stroj, nůžky, lepidlo. Zin byl stejně černobílejší jako můj tehdejší pohled na punk a svět okolo“ (e-mailový rozhovor z 5. října 2015). Fuchs po rozdělení československé federace začal v roce 1993 vydávat vlastní zin *Hluboká orba*, který nepřestal vytvářet až do své smrti na začátku roku 2016. Poslední, 31. číslo (čítající až 288 stran) dokončili přispěvatelé zinu posmrtně a byl v něm otištěn i výše citovaný rozhovor, původně pořázený pro účely mé diplomové práce.

První číslo *Hluboké orby* mělo jen několik desítek stran, vyšlo v sešitovém formátu A5 a nákladu 150 kusů. Po vzoru starých samizdatů přepisoval jeho tvůrce texty po nocích – na psacím stroji, později na počítači. Vše tiskl na xeroxu, než přišly nové technologie. S nepravidelnou periodicitou vydával Fuchs *Hlubokou orbou* po 23 let; projevilo se tu něco důležitého: přestože ziny sdružují a stmelují komunitu, která se často na chodu takových publikací podílí, nadšení a motivace stojí a padá s jednotlivci. Fuchs tu tiskl pozvánky na demonstrace, články o „toxickém“ vlivu masových médií, rozhovory s

kapelami z celého světa – s těmi, které byly spojené podzemní sítí. *Hluboká orba* vyčnívala úpravou a rozsáhlými texty. Čtenáři se tu dočetli o policejní brutalitě, autonomních centrech po Evropě i praktikách benzínek Shell, punku na Blízkém východě, našli tu přeložené rozhovory s levicovými mysliteli jako Noam Chomsky a výzvy proti mainstreamovým médiím v duchu jejich zahraničních vzorů: „Zapni mozek – vypni televizi“ (Hroch, 2017). Přestože Fuchs sám to nerad slýchal, šlo o jeden z nejvýznamnějších tuzemských hardcore-punkových zínů, který pomohl budovat i opečovávat podzemní infrastrukturu porevolučního undergroundu.

Fuchs nebyl sám, kdo sledoval, jak některé punkové kapely hned po revoluci skočily do náruče velkým gramofirmám. Ve stejný moment se mohla nezávislá scéna vymezit proti komerčnímu mainstreamu. Prvním výkopem v tomto ohledu byla kompilace *Fuck Off Major Labels*. Vydal ji hned po revoluci brněnský punker a hudební nadšenec Martin Valášek, též tvůrce zinu *Malárie* a provozovatel stejnojmenného hudebního labelu. V doprovodném materiálu k nahrávce definoval DIY etiku po svém: „Teď méně zběhlým vysvětlím, co znamená název alba. Asi toto: Mamutí firmy, běžte do prdele! Naším vysněným cílem je probudit z letargie kapely a ukázat jim: jde to! Vydávejte si desky sami! Nepodporujte zbohatlíky! Pokud nevíte co a jak, pište. Poradíme!“

Jeho pojetí DIY bylo založené na myšlence, že si lze vystačit s minimem prostředků, že není bariéra mezi kapelou a publikem, že nejsou třeba drahá studia, sponzoři a manažeři. Možnosti volného trhu a myšlenka udělat ze zinu profesionální časopis Valáška a jemu

podobné nelákala, spíš naopak. Technická dokonalost se nevyrovná postojům a myšlenkám sálajícím ze špatně vytištěného časopisu nebo šramotící nahrávky. Jejich komunita čítající několik stovek přesvědčených se usadila na periferii – v duchu manifestu Luboše Vlacha – a tohle místo důsledně bránila (Hroch, 2017). Valášek je typickým zinařem a vypovídá o tom i jeho příběh. V dětství si opisoval do sešitů pořadí polských hitparád, s blížící se plnoletostí začal do předrevolučních samizdatů přispívat a vydávat vlastní zin. Byl neustále na cestách s kapelami, adresy získával ze zadních stran vinylů a přes dopisy zpovídal do *Malárie* zahraniční skupiny. Díky svému zinu pomohl rozšířit etický kodex svépomocného principu DIY a vybudovat onu síť – na adresách zveřejněných v *Malárii* totiž zase stavěly další ziny.

Periodicita *Malárie* byla proměnlivá, nicméně se snažil v prvních letech vydávat jedno číslo za půl roku, aby udržel schopnost časopisu referovat o aktuálních událostech. V první polovině 90. let plánoval vydat 6. číslo, ale k tomu už nedošlo. Až později v druhé polovině 90. let vydal 7. číslo kompletně v polštině, protože se tou dobou přestěhoval do Polska, odkud řídil své vydavatelství stejného jména. Valášek byl solitér, který raději pracoval na vlastní pěst než v kolektivu. Ostatně proto s *Malárii* začal. Spolupracoval však s proměnlivou sítí autorů, které využíval převážně k recenzování nahrávek. *Malárie* měla formát A5 – aby se vešla do kapsy. Náklad se podobně jako u *Hluboké orby* pohyboval okolo 1000 kusů, ustálil se však na 500 kusech. Obsah čítal na 30 stran (Hroch, 2016).

Internet neexistoval a po informacích byl neuvěřitelný hlad – i po takových drobnostech, kde se vaří vegetariánsky, protože bezmasá jídla byla pro českou kuchyni téměř anomálií. Ziny se kupily na stolcích při koncertech spolu s politickými letáky, mimo koncerty je roznášeli dobrovolní kameloti. Souběžně s *Hlubokou orbou* a *Malárií* šlo narazit také na aktivistický fanzin *Different Life* (od roku 1991 do roku 1997, kdy se přejmenoval na *Minority*), vlivný punkový fanzin *Papagájův hlasatel* (1995–2000; dodnes funguje jako hudební vydavatelství) nebo *Reskator* (jehož tři čísla vyšla mezi lety 1998–1999). Nejpřehledněji (Almer, 2016, p. 89) rozřídil české a slovenské porevoluční ziny (pokrývající extrémní undergroundovou hudbu) Fuchs v článku pro zin *Trhavina* (2013/4) podle žánrů na: na hardcore-aktivistické, straight edge / positive hardcore / emo, orotodxně punkové, nepolitické grindcore/noisecore, alternativně-undergroundové a literární, ekologické a hájící práva zvířat, feministické a riot grrrls a konečně anarchistické. Subkulturní ziny se často prolínaly s anarchistickými časopisy a nelze je od sebe jednoznačně oddělit (ČSAF, 2014, p. 242).

Mezi dalšími důležitými ziny z nultých let 21. století nelze nezmínit vlivnou anarchofeministickou *Bloody Mary*⁵ (vycházela nepravidelně od roku 2000 do 2004 a celkově dosáhla 14 čísel), komunitní *Move Your Ass* (2003–2006) rozdávaný zdarma a vycházející v nákladu 1500 kusů, zin *Trhavina* (vycházející od roku 2006) inspirovaný předrevolučním *Voknem*, solitérsky hardcorová *Cerelitida* (vychází od roku 2005 dodnes)

⁵ Podrobněji jsem *Bloody Mary* analyzoval ve své diplomové práci (Hroch, 2016) a za érou tohoto anarchofeministického zinu se ohlíží spoluautorka Jitka Kolářová alias Emča Revoluce v knize *Křičím: „To jsem já.“* (Hroch, 2017)

nebo kolaborativní fanzin *How Can Limokid Kill Your Dreams* (vycházející od roku 2006 dodnes). Každý z výše zmíněných titulů měl silný politický přesah.

Fotoziny a digitální delirium

Pro některé okruhy – jako například u scifistů nebo hráčů počítačových her – byla 90. léta splněným snem: konečně mohli vydávat svoje časopisy legálně a profesionální cestou. V průběhu dekády tak opadal zájem o ziny v důsledku několika faktorů. Například zin *Ikarie XB* se přerodil v oficiální časopis *Ikarie*, jindy generace zinových tvůrců jednoduše zestárla a životní priority se měnily. Až na posledním místě byl na vině internet. Naopak na scéně subkulturních zinů se dál čile tisklo a přibývaly nové tituly. Tuzemské prostředí výrazněji nezasáhlo to, co Johnny Marr (1999) popisoval jako „Great Zine Crash“ (Hroch, 2016). Miroslav Blažek ve své diplomové práci zaměřené na bibliografii českých hardcore-punkových zinů uvádí, že jich tu mezi lety 1976 a 2007 vyšlo na 200 (Blažek, 2009). Dá se ovšem předpokládat, že skutečná čísla jsou mnohem vyšší.

Od nultých let se dá sledovat zajímavý posun na zinové scéně, jelikož se rozšířily i výhradně vizuálně-symbolické publikace, jak jsem nastínil v úvodu a v závěru předchozí kapitoly. Díky internetu bylo jednoduché zapojit se do globálního provozu; v domácích podmínkách byl takovým průkopníkem fotograf Petr Hlaváček. Nechal si posílat ziny ze zahraničí a sledoval blog *Tiny Vices*, fungující mezi lety 2005 a 2012. Provozoval ho Tim Barber, americký fotograf a bývalý fotoeditor magazínu *Vice*. Petra Hlaváčka to dovedlo v druhé polovině nultých let ke kolektivnímu zinu *Repetitivní beaty* (Hroch, 2017).

Hlaváček své motivace popisoval takto: „Schválně, zkoušel jsi někdy dávat mentos do koly, nebo ses prostě jenom podíval na *Youtube*? Občas je dobrý si věci vyzkoušet na vlastní kůži“ (Hroch, 2017). Finálním stádiem života fotografie, kterých jen na *Instagramu* lidé denně publikují 95 milionů, je pro něj papír. K fotografům tohoto ražení se postupně přidávali také ilustrátoři z uměleckých škol, lidé se záplem pro knihařské řemeslo, nebo komiksoví kreslíři. Všichni se pravidelně setkávají na zinových festivalech, kterých v České republice mezi lety 2015 a 2020 výrazně přibylo. Lze jich jmenovat několik: jako brněnský Zine Fest, pražská Spring Zine Party, umělečtější PhaseBook, samosprávný OpenZine nebo teoretická edice Y: Designing Worlds se zaměřením na materialitu zinu. Jde jen o další z mnoha důkazů, že o tištěné ziny výrazně roste zájem, jejich role i podoba se proměňují a změny je nutné zachytit v širších kontextech.

3. Zin jako alternativní médium

Stopovat historii zinů není snadné, jelikož se u nich nedá sledovat jednotný příběh, formát ani publikum – rozbíhají se do mnoha stran, vedlejších cest i utajených stezek, které se odhalují často až s dostatečným odstupem. Není tomu jinak ani s definicí zinu jako média, protože musí obsáhnout tolik odlišných elementů – a zároveň lze každou z definic napadnout, zpochybnit, rozšiřovat a připomínkovat, o což se v následující kapitole pokusím. Ziny spadají do sféry alternativních médií, která se předávají alternativními cestami na komunitních festivalech nebo koncertech, často z ruky do ruky, a tvůrci je vyrábějí svépomocí, s minimem prostředků, přičemž chyby se počítají za punc autenticity. Taková média podporují diverzitu názorů, identit i uměleckého vyjádření; promlouvají k různým sociálním skupinám a mají různou podobu i formu, ať už to jsou špinavé oxeroxované sešity, nebo precizní řemeslné objekty (Hroch & Carpentier, 2021). Přestože ziny mohou být profesionální – v intencích psaných žurnalistických textů, grafického zpracování nebo řemeslného objektu – amatérismus a s ním spojená alternativita tu jsou důležitým prvkem. Souvisí s horizontální dělbou úkolů, volným časem, tvrdohlavým vymezováním se proti profesionálním rutinám a neoficiální distribuci, nebo také empatictější vztahem mezi tvůrcem a čtenářem. Ziny jsou „dobrovolně a vědomě amatérské“ (Duncombe, 1997, p. 18).

Teoretická reflexe zinové produkce nejsilněji rezonovala v subkulturních studiích, studiích populární kultury a v mediálních studiích – a přestože jde o akademická pole

sdílející stejnou půdu, každý z oborů přináší něco svého. V této kapitole se nuance pokusím objasnit. Nejčastěji jsou ziny spojeny s antikomercí, nezávislostí a amatérstvím, tedy diskurzy demokratické komunikace, která stojí na pilířích dekapitalizace, deinstitucionalizace a deprofesionalizace (Atton, 2002, p. 4). K tomu se musí přičíst kontrahegemonie, participace a identita. Ovšem jedním z prvních odborníků, který zinům věnoval pozornost, byl německoamerický psychoanalytik Fredric Wertham. Proslavil se výzkumem *Seduction of the Innocent* (1952) o vlivu populární kultury na mládež; tehdy šlo především o komiksy a *pulpovou* literaturu. V roce 1972 Wertham ziny zasadil do kontextu historie komunikačních studií, designu, žurnalistiky a populární kultury a tvrdil, že „představují jedinečný hlas outsiderů mimo masovou manipulaci“ (Triggs, 2010, p. 9). Wertham zde naznačil cosi důležitého, když o zinech psal jako o výkřících z okraje, které jiní ignorovali nebo stavěli na hranice morální paniky – a co je důležitější, Wertham jim i naslouchal.

3. 1 Subkulturní pojetí a rezistence

V sedmé dekádě se nejenom Velkou Británií přehnala kulturní smršť, která se nedala ani přehlédnout, ani přeslechnout. Punkové hnutí provokovalo konzervativní společnost křiklavými účesy, roztrhaným oblečením a disonantní hudbou otřásající konformním unisonem společenských pořádků. Zatímco někteří teoretici se na mládežnické subkultury dívali jako na projevy deviantního chování, výzkumníci z birminghamského Centra pro současná kulturní studia (CCCS) chtěli chování mládeže pochopit. Vykládali ho jako protest proti generaci rodičů a reakci na poválečné změny i nový městský životní styl.

Nejkomplexněji zmapovali chování subkultur Stuart Hall a Tony Jefferson ve studii *Resistance Through the Rituals* (1975), ve které přišli s přelomovým poznatkem o mediálních publicích a předznamovali směr výzkumů na další desetiletí. V době, kdy převládalo tvrzení o všeobjímajících a silných účincích masových médií, tvrdili, že především mladé subkultury si vykládají sdělení mainstreamových médií po svém a tyto postoje jsou odvozené z třídních pozic.

Punkové hnutí „remixovalo“ symboly dominantní kultury a obracelo je proti generaci rodičů – typickým příkladem je svastika (viz Hall, 1981; Hebdige, 2012), kterou punkeři nepoužívali jako symbol příklonu k nacismu, ale jako explicitní provokaci namířenou na příslušníky poválečné generace s ještě živými traumaty. Taková svébytná interpretace naznačuje, že komunikace mezi centrem a okrajem není jen a pouze jednosměrná, ale

dochází tu ke kódování a dekódování. Hall chápal populární kulturu, která vymezuje také arénu pro subkultury, jako území souhlasu a odporu – odehrávají se tu výboje pro stabilizaci i destabilizaci kultury mocenských struktur. Vedle preferovaného dominantně hegemonického čtení existuje také dohodnuté, nebo dokonce opoziční čtení (Hall, 1973). Takový opoziční, kontrahegemonický výklad sdělení masových médií a (sémiotická) rezistence jsou často přisuzovány právě subkulturním médiím⁶ – už samotný chaotický vzhled, provokativní vizuály, mišmaš odstavců a zdánlivě nekončícího toku textů většinového čtenáře rovnou odstrkuje a dezorientuje, jako by ziny přímo varovaly „sem mohou jenom zasvěcení“. Šlo o jeden ze způsobů, jak si subkultury střežily své území.

Zinů si všiml jiný akademik napojený na birminghamská kulturní studia. Dick Hebdige, ve vlivné studii *Subkultura a styl* (2012) vnímal ziny jako součást balíčku subkulturní identity a rituálů vedle oblečení, hudebního žánru nebo účesu. Přičemž Hebdige – vycházející ze sémiotického přístupu kulturních studií inspirovaného „mytologiemi“ Rolanda Barthesa – na příkladu punkových zinů vyzdvihoval především nedokonalost. Chyba byla podle Hebdige (2012) svérázným výrazovým prostředkem; týkalo se to onoho disonantního grafického stylu, gramatických hrubek i „dělnického jazyka“: „Převažujícím dojmem byla naléhavost a bezprostřednost novin vyráběných v nedůstojném spěchu, zpráv z předních linií“ (p. 169). Pionýrské punkové ziny jako *Sniffin' Glue* ze 70. let měly působit, že je tvůrce sepsal a sešil hned po punkovém koncertě – a často to nebylo daleko od pravdy. Hebdigův pohled je pevně svázaný se

⁶ Ovšem nepodstatná část subkulturních médií na sdělení masmédií nereaguje, naopak je ignoruje a jdou mimobežně, jak ukážu v dalších částech této disertační práce.

sedmou dekádou minulého století a specifickým vzorkem punkových zínů, a nelze jej proto generalizovat a jen stěží pomůže reflektovat dnešní rozmanitou tvorbu.

Přestože se lišili metodologicky – Hebdige vycházel ze sémiologie a Hall spíše z etnografického přístupu – první generace CCCS chápala subkultury a jejich projevy z hlediska jejich třídních pozic (Charvát & Kuřík, 2018). Hall společně s Hebdigem svůj výklad společnosti a kultury zakládali na takzvaném kulturním materialismu, který umožňuje spojit myšlení o společnosti, kultuře a v širším pojetí textu, kam se schová punková písnička, literatura nebo účes spojený se subkulturním stylem. Kulturní materialismus definoval jejich starší kolega z Birminghamského centra pro současná kulturní studia, kulturní teoretik Raymond Williams. Byl ovlivněný gramsciovskou kritickou teorií a francouzským strukturalismem Rolanda Barthes; kultura pro něj byla něčím běžným a obyčejným (1985, pp. 3–14), co vystihuje celkový způsob života. Vedle literatury se zajímal obecně o populární kulturu nebo televizi. Vymezoval se tak proti elitářským výkladům kultury jako vysokého umění. Svoji teorii kulturní materialismu, která byla pro část CCCS zásadní výchozí pozicí, nejpodrobněji rozpracoval ve vrcholném díle *Marxism and Literature* v roce 1977 (Williams, p. 5): „(Jedná se o) teorii popisující specifika materiální kultury a literární produkce v rámci historického materialismu“. Kulturní materialismus byl způsobem, jak zprostředkovat vztah mezi textem a kontextem (Šebek, 2016). Zásadní pro něj byla historičnost, kultura pak měla dvojí rozměr – materiální a společenský. Nebyla statická, ale v neustálém působení se společností a napojená na různé další kultury a subkultury v soutěži o hegemonii; odtud Williams mluvil o společenské-materiálním pohybu a kulturu spojoval s touhou po

společenské změně. Také podle Halla nebo Hebdige subkultury skrze styl „imaginárně řešily“ své materiální nedostatky (Hall, 1975, p. 37) a místo zbraní braly do rukou mikrofony nebo kytary, které měly být jejich cestou, jak se prozpívat z třídních podmínek. Materií se zde v duchu Marxe (a jeho následovníků jako Gramsciho, Williamse, Halla) míní materiální základna (práce a podmínky pro život, ekonomický vývoj ve společnosti, výrobní síly, třída a třídní boj). Na materiál se tak zde tak pohlíží v logice politické ekonomie.

Přestože Hebdige například věnuje ve své knize dost detailní popisy materiálů, z jakých jsou ušité vojenské bundy nošené britskými rastafariány (2012, p. 77), nebo jaké každodenní objekty si ta která kultura přisvojuje, rozdílné materiály interpretuje sémioticky jako znaky, případně jim přisuzuje třídní významy:

„Zakázané je povolené, ale ze stejného důvodu nic, dokonce ani tyto zakázané znaky (bondáž, spínací špendlíky, řetězy, obarvené vlasy) nejsou svaté a pevně dané. Tato absence navždy posvěcených znaků (íkon) představuje pro sémiotika problém. Jak máme rozeznat nějaké pozitivní hodnoty v předmětech, které byly vybrány jen proto, aby byly odhozeny? Můžeme například říci, že rané punkové asambláže mířily k označovaným „modernita“ a „dělnickost“. Spínací špendlíky a sáčky do odpadkového koše označovaly relativní materiální chudobu, která byla buď přímo prožívána, nebo přivedena do extrému, nebo byla s pochopením předstírána, a na druhou stranu měly představovat drobnosti všedního života.

Jinými slovy, spínací špendlíky a podobné věci ‚inscenovaly‘ přechod od skutečného k symbolickému nedostatku (...)“ (Hebdige, 2012, p. 173).

Generace badatelů přicházející po Hallovi s Hebdigem ve svých výzkumech sestupovaly na mikroúroveň a vysvětlovaly subkultury především z jimi produkováných obsahů a praktik, ne pouze v opozici k mainstreamové společnosti.⁷ Práce první generace CCCS někdy vedla k romantizujícím představám, že každá subkultura nutně revoltuje proti systému, a následně se vedly diskuze o účincích takové rezistence – důslednou revizi provedli postsubkulturalisté, kteří při analyzování britské raveové taneční kultury 90. let tvrdili, že komunitní pospolitost nebo rezistence se rozplynula a zůstaly jen společné zážitky (Bennett, 2011). Doporučovali mluvit raději o scénách než o subkulturách.

Na jedinečnou roli médií v tvorbě obrazu a sebepojetí subkultury poukázala Sarah Thornton ve studii britské taneční hudby *Club Cultures* (1995). V souladu s kritickou linií první generace CCCS nahlížela na subkultury především z jejich vlastního terénu. Připravila tak cestu propracovanějšímu teoretickému uchopení zinu jako média – ne jako vymezení proti mainstreamu, ale na základě obsahů, rituálů a hierarchií zanesených do takových médií. Pohled na subkultury a jejich média je dnes stále platný, především protože praktiky při tvorbě zinů mají svoji kontinuitu – obzvláště v dnešní situaci je ale

⁷ Přehledným a velmi komplexním způsobem je vývoj kulturních studií vysvětlen v úvodu knihy *Mikrofon je naše bomba* (Charvát & Kuřík, 2018).

nutné nechápat ziny jen jako výpady proti společenským strukturám nebo mainstreamu,⁸ jejichž účinek je ostatně sporný. Nicméně rozsáhlá sbírka vinylů nebo fanzinů pro ni stále znamenala především materializovanou pozici v rámci subkulturní hierarchie, jde o ukazatel toho, jak si člověk stojí na žebříčku. Pokud Thronton sestoupila na mikroúroveň, je nutné jít ještě o krok dál a všimnout si ještě podrobnějších detailů.

⁸ Obzvlášť v situaci, kdy se některé se subkultur nechaly dobrovolně kooptovat mainstreamem, který jim obrousil hrany a začal je ve stravitelné podobě prodávat masám. Na problematiku kooptace už ovšem upozorňoval Dick Hebdige v knize *Subkultura a styl* (2012).

3. 2 Alternativní model médií a kontrahegemonie

Ještě je na chvíli nutné se zastavit u mediální teorie, která zinovou produkci řadí do alternativního paradigmatu a staví ho do kontrastu k tomu dominantnímu, zastoupenému komerčními médii. Denis McQuail⁹ rozšířil čtyři normativní teorie tisku o rozvojový model a model alternativní (také demokraticko-participační), do něhož spadá kultura zinů. Model reprezentuje média stojící mimo mainstream, která mají odlišné motivace i cíle. Kladou důraz na malé měřítko, organizaci „zdola“, spoluúčast, komunitu a sdílený vzdor publik i producentů (v některých případech, upozorňuje McQuail) vůči silám státu a průmyslu. McQuail (2009) vyzdvihuje některé z rysů zinů – ať už to je odpor vůči zavedeným rutinám, prostor pro vyjádření identity, nebo komunitní cítění: „Model odmítá univerzální racionalitu a ideály byrokraticko-profesní zručnosti a účinnosti. Zdůrazňuje práva subkultur na jejich partikulární hodnoty a podporuje porozumění mezi lidmi a skutečný smysl pro sounáležitost“ (p. 198).

Alternativní tisk stojí v opozici k médiím, jejichž komunikace je produkována masově, je komercializovaná, lidová a homogenizovaná (McQuail, 2009, p. 70). Dominantní paradigma nabízí normativní pohled na společnost, podle něhož by měla být demokratická, liberální, pluralistická a spořádaná (McQuail, 2009, p. 73). Dominantní paradigma ztělesňuje západní pojetí společnosti a má reprodukovat liberální hodnoty. Alternativní paradigma reprezentované především ziny a alternativními médii má pak

⁹ Rámující pasáž o alternativním modelu Denise McQuaila byla již použita v autorově diplomové práci. (Hroch, 2016).

moc představovat názory i informace nezávisle na dominantních sdělovacích prostředcích a onom normativním pohledu. Znamená to jiný pohled na společnost, který „neakceptuje převládající liberálně kapitalistické uspořádání jako jediné možné, či dokonce nejlepší, v jaké může upadající stav lidstva doufat“ (p. 77). Přestože jsou modely definované příliš zeširoka a obecně – a sám McQuail to později přiznal, pro navigaci a účely této práce postačí. Především protože – a v souladu s Hallem – tento pohled umožňuje „dekódovat ideologická sdělení masově mediované zábavy i zpravodajství“ (p. 79). Dodnes toto opoziční pojetí převládá. Carpentier (2017, p. 132) tvrdí, že (alternativní média) „jsou nositeli kontrahegemonických diskurzů a reprezentací“; Liming (2010) zase hovoří o zinech přímo jako o posledním výkřiku alternativního tisku „v době, která chce takové hlasy potlačovat“ (p. 129). Podobně jako u romantizujícího a heroizujícího výkladu subkultur první generace CCCS je nutné takové představy zmírňovat, protože účinky mohou být diskutabilní; nelze alternativní média přepolitizovat a také samotní tvůrci o svém vlivu pochybují. Při srovnání alternativních a mainstreamových médií se tak prokreslují především provozní rozdíly při produkci a distribuci (jako amatérství versus profesionalita), které zůstávají platné dodnes.

3. 3 Fanouškovské pojetí a kultura participace

Toto pojetí rezistence – v kombinaci s participací – je klíčové také pro mediálního teoretika Henryho Jenkinse, který na sebeorganizaci fanouškovských sítí postavil svoji teorii kultury participace. Onu sémiotickou rezistenci na frontách popkultury ale přibližuje střednímu proudu. Jenkins ve své práci navazuje na birminghamskou školu, kulturní studia a na výzkum publik v práci Johna Fiskeho nebo Ien Ang. Čtenáři jsou zároveň i tvůrci, podílí se na tvorbě významů – a ty se vyvíjí ve vzájemné interakci. Fanoušci sci-fi nebo fantasy – motivovaní nejenom radostí z vědění, ale především radostí ze sdílení vědomostí (Jenkins, 2006, p. 139) – mu byli ekvivalentem před-digitální *Wikipedie*. Na *peer-to-peer* interakcích podle Jenkinse (2006) tradičně stála také zínová kultura: „O fanouškovských komunitách můžeme přemýšlet jako o ekvivalentu *Wikipedie*“ (p. 266). Fanoušci později Jenkinsovi posloužili k pochopení chování uživatelů v době, kdy se naše životy plně digitalizovaly¹⁰ a staly se bez digitálních technologií nemyslitelnými. Fanoušci – společně se subkulturami – zásobují akademiky materiálem pro vytváření alternativních modelů, jak chápat mediální publika, už nejméně čtyři desetiletí. Přestože Jenkins píše, že „fanouškovské aktivity zůstávají subkulturními praktikami“ (Jenkins, 2018, p. 23), mezi oběma komplexními skupinami existují rozdíly (Bílá, 2019) a je nezbytné je alespoň stručně naznačit.

Příslušníci subkultur pojímají předmět svého zájmu celistvěji a definují svoji identitu skrz naskrz: od oblečení a účesu přes média až po světonázor. Fanoušci se soustředí

¹⁰ Platí pro život lidí prvního světa, ne pro rozvojové země.

především na daný popkulturní text, jeho interpretace a rekombinace. Pokud jde o „trekkies“,¹¹ mohou všichni volný čas věnovat psaní fanouškovské fikce nebo zdokonalování klingonštiny, ale *cosplay* (tedy šití kostýmů a převlékání se za postavy daného popkulturního univerza) provozují pouze na příslušných setkáních (conech) a nechodí převlečení za Spocka například do práce. Fanouškům více odpovídá koncept „veřejných sfér imaginace“, který Michael Saler (2011) používal pro dopisové rubriky fantasy a sci-fi časopisů z raného 20. století. Veřejná sféra označuje arénu, kam chodí fanoušci diskutovat a tvořit. Naopak příslušníci subkultur nejsou schopni oddělovat život od hobby, nechodí někde jen tak na návštěvu, ale – s nutnou dávkou zjednodušení – ona aréna se rozprostírá s každým jejich krokem. Z této role se jen těžko vystupuje.

Poprvé koncept kultury participace (*participatory culture*) použil Jenkins v knize *Pytláci textů* (2012, česky 2020), kde dával onu aktivní účast do kontrastu s pasivní povahou diváctví. Jenkins pomohl zbavit fanoušky stigma infantilility, tedy nějakého dočasného poblouznění, ze kterého lze jednoduše vyrůst. Popsal zde kulturní logiku fanouškovství a vztah mezi producenty, fanoušky a popkulturními texty, čímž položil základy fan studies; ukázal, že fanoušci a fanynky (v jeho etnografické studii mediálních fanoušků v knize *Pytláci textů* šlo výhradně o ženy a dívky ponořené do science fiction a dalších žánrů) nejsou jen pasivní příjemci, ale s popkulturními texty rozehrávají kreativní hru symbolizovanou oním „pytlačením“ – jednou uzavřené příběhy televizních seriálů znovu otevírají a vdechují jim vlastní život, když píšou další kapitoly nebo dávají hlas minoritám. Příkladem může být „slash“ fikce, kde si převážně

¹¹ Fanoušci transmediální franšizy *Star Trek*.

autorky představují a líčí homoerotické románky různých postav. Nejde jen o fanfikci, ale také o tvorbu kostýmů, remixování hudby nebo videa. V knize *Pytláci textů* Jenkins představil pět základních dimenzí fanouškovství: 1) jako konkrétní způsob recepce, 2) jako sadu kritických a interpretativních praktik, 3) jako základnu pro konzumentský aktivismus, 4) jako umělecký svět podporující určité formy kulturní produkce, 5) jako alternativní komunitu.

Jenkins (2016, p. 2) chápe kulturu ve smyslu všedních a obyčejných prožitků stejně jako představitel první generace Birminghamského centra pro současná kulturní studia Raymond Williams, tedy jako celistvou lidskou zkušenost (Williams, 1958, pp. xvi–xvii) – od těch nejmenších detailů života po abstraktní umění a asociace, jež mohou odrážet každodennost nebo spirituálnější přesvědčení. Kultura participace – která v digitálním rozhraní rozmlžuje rozdíly mezi fanouškem a subkulturou – proto slouží jako model pro pochopení nejběžnějších detailů našich životů v plně digitalizované současnosti. Tedy má tendenci obsáhnout každý náš klik, jak píše Jenkins (2016):

„Kultura participace odráží hodnoty diverzity a demokracie skrze naše interakce jednoho s druhým – tedy především ztělesňuje přesvědčení, že jsme schopní dělat rozhodnutí (ať kolektivně, nebo jednotlivě) a měli bychom mít kapacitu vyjádřit se prostřednictvím různých forem a praktik“ (p. 2).

Svým způsobem jde o dotazení myšlenkové linie, která sahá až do 30. let k Walteru Benjaminovi, který ve slavném proslavu *Autor jako producent* (1934) popisuje

automatizaci literární produkce a „publicistickou samovládu novin“ (Benjamin, 2016, p. 74) – tedy podmínky, za kterých je čtenář připraven stát se sám autorem, a hájit tak svoje vášně, záliby nebo potřeby. Jelikož noviny těží z onoho napínání publika, které napjatě očekává, zda budou jeho problémy a zkušenosti nějak reprezentované na stránkách novin. Benjamin (2016) předpověděl vizi „dokonalého příjemce“: „Čtenář je v každém okamžiku připraven stát se spisovatelem, totiž dopisovatelem a tím, kdo předepisuje; každá věcná znalost mu razí přístup k možnosti psát“ (pp. 74–75). Přestože Benjamin popisuje specifickou dobovou situaci sovětského tisku 30. let (před zahájením „velkého teroru“), lze jeho slova zařadit po bok autorů vyzývajících k většímu zapojení publika.

Na Benjaminovu tezi nepřímo navazoval Barthes esejí *Smrt autora* (1968). Přestože literární vědci esej čtou – v postmoderním duchu – především ve vztahu k interpretacím uměleckých děl a jako výpad proti esencialistickému pojetí autora, lze na ni podle Barthes (2006) nahlížet také jako na výzvu obrátit pozornost k mediálním publikům: „Čtenářem se nikdy klasická kritika nezabývala: pro ni není v literatuře jiný člověk než ten, který píše. (...) víme, že pro budoucnost psaní je nezbytné zvrátit jeho mýtus: zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora“ (p. 77). Už v 80. letech se přidal technooptimista Alvin Toffler s konceptem „prosumera“ (Toffler, 1984) – tímto novotvarem popisuje nového uživatele, který konzumuje a produkuje zároveň. Takoví příjemci vyrůstali kolem různých témat – ať už to byla science fiction, počítačová kultura, punková hudba, feminismus, nebo queer aktivismus až po vizuální umění.

Termín „produsage“¹² užívá také Jenkins, aby definoval chování vlastní pro síťovou kulturu, kterou v nultých letech symbolizoval „Web 2.0“.¹³ Jedná se o kontinuální spolupráci na vytváření a rozšiřování významů. Je to proces urychlený technologiemi, ale není závislý pouze na nich – souvisí také se změnou společenského paradigmatu. Termín má ilustrovat, jak se stírají hranice mezi užíváním médií (z angl. „usage“, užití) a produkcí mediálních sdělení (Jenkins et al., 2009). Zinová kultura – organizovaná horizontálně, a ne vertikálně – byla podle Jenkinse předzvěstí současné komunikační krajiny tvořené digitálními médii, která se tento mediální teoretik snažil uchopit prostřednictvím konceptu „kultury particpace“.

Participaci Jenkins definuje (2016, p. 12) v opozici k interaktivitě (odkazující spíš k designu technologií umožňujících uživateli dělat vlastní rozhodnutí ve videohrách nebo personalizovat osobní zkušenosti pomocí aplikací). Naopak participace vyjadřuje rozsah kultury, která umožňuje skupinám – kolektivně nebo individuálně – dělat rozhodnutí, která mají dopad na sdílenou zkušenost: „Participujeme na nebo v něčem; interagujeme s něčím“ (Jenkins, Ito & boyd, 2016, p. 12). Podstatu participativní kultury Jenkins (2009) formuloval v pěti bodech: 1) relativně nízké bariéry pro umělecké vyjádření a zapojení se do občanského života; 2) silná podpora pro tvorbu a sdílení tvorby s ostatními; 3) nějaký druh neformálního mentorství, pomocí něhož jsou zkušenosti předávány nováčkům; 4) účastníci (kulturního procesu) věří, že na jejich příspěvku záleží

¹² Část o „prosumerech“ a „produsage“ je upravenou a aktualizovanou pasáží, kterou jsem převzal ze své diplomové práce (Hroch, 2016).

¹³ Oproti dřívější podobě má „2.0“ značit síť, která už není jednosměrným komunikačním prostředkem, dnes jde už o zastaralý koncept.

(respektive má smysl přispívat); 5) účastníci cítí jistý stupeň sociálního propojení (nebo alespoň je zajímavá, co si ostatní myslí a co vytvořili) (pp. 5–6). Ve všeobecném opojení digitálními technologiemi se participativní kultura chápala v duchu technodeterminismu jako záležitost přístupu k zařízením a médiím. Jak s odstupem poznamenala danah boyd¹⁴ (2016), tento pohled je zkreslující a sama technologie není zárukou ničeho – a už vůbec ne rovných příležitostí, protože participace může přese všechnu otevřenost zůstat výsadou privilegovaných. Největší potenciál participativní kultury spatřuje boyd podobně u alternativních komunit, ale Jenkinsovy definice doplňuje; podle ní jsou k participaci nutné další kvality a schopnosti:

„Je tu otázka působení (*agency*), schopnost porozumět sociální situaci dostatečně, aby se dalo zapojit konstruktivně, nutnost dovedností k efektivnímu přispění, jistý stupeň propojení s ostatními k vytvoření publika, emoční odolnost, aby člověk unesl negativní odezvu a dostatečný společenský status, aby šlo promluvit bez následků“ (pp. 21–22).

Kultura participace znamenala příslib pro lepší budoucnost a odpovídala diskurzu nadějí vkládaných do virtuálního prostoru a digitálních technologií. Sám Jenkins (2018) musel své idealistické představy později mírnit. Je to podobné jako s odbojností subkultur hrdinně bojujících proti mainstreamu nebo jako s kontrahegemonií alternativních médií: „Participační kultuře můžeme rozumět lépe jako relačnímu než absolutnímu termínu:

¹⁴ Autorka si při citování svého jména výslovně přeje ignorovat kapitálky.

různé formy kultury mohou být méně či více participační“ (p. 20). Lze to ukázat na jednoduchém případě: digitální technologie neudělaly fandom více participační, jak se tvrdí, ale „digitální doba dramaticky rozšířila okruh, kdo může participovat ve fandomu“ (Jenkins, Ito & boyd, 2016, p. 17). Jak jsem již psal, formy fanouškovství se dají stopovat hluboko do 19. století k Amatérské asociaci tisku a dalším formám alternativního tisku, které bychom dnes mohli označit za ziny. Upozorňují na to také Jenkins et al. (2016): „Fanouškovství má kulturu participace rozpínající se přes sto padesát let“ (p. 17). Už lidová kultura měla vysokou míru participace, ale převálcovatel ji masový kulturní průmysl. Některé z rysů lze však sledovat i v rámci digitální kultury, jak poznamenává Jenkins: „Jako moje babička remixovala kousky nalezených látek, mí přátelé a studenti berou kousky různých médií a sešívají je dohromady, aby vytvořili něco úplně nového“ (Jenkins, Ito & boyd, 2016, p. 8). Měřit míru participace můžeme podle Jenkinse jednoduše na základě rozvržení mocenských pozic: méně hierarchie znamená více participace. Což se ovšem nerovná tomu, že by nějaká forma hierarchie brzdila nebo znemožňovala participaci.

Digitální kultura usnadňuje fanouškům propojení i dosah: zinovým autorům to usnadnilo práci; najednou nebyl problém udělat rozhovor s někým z druhé strany zeměkoule. Fanoušci zase byli ve spojení s producenty, a snáze tak mohli měnit rozhodnutí velkých mediálních společností, které se postřehy fanoušků nechávají ovlivnit – jako první tento potenciál rozpoznali vydavatelé populární videohry *Counter-Strike* ze studia Valve a „konzumentský aktivismus“ fanoušků se podepsal také na posledních dílech *Hvězdných válek*. Přispívá to k rozmanitosti lidských zkušeností a identit, má to ale také svá úskalí.

Jak se fanouškovská aktivita přesouvá výhradně do online prostředí a digitální stopa uživatelů znamená pro komerční sektor nejtvrděší měnu, je jednodušší fanouškovskou tvorbu zpeněžit – ostatně jako u subkultur. Všimá si toho i Jenkins (2018): „Tak může být (fanouškovství) komodifikováno, jejich data vytěžena a prodána, následně také mohou být (fanouškovské) texty prohlášeny za intelektuální vlastnictví hostitelských společností.“ (p. 21). Jestliže participativní kultura dokázala najít způsoby, jak destabilizovat a zpochybňovat mainstreamové diskurzy, pak hegemonie a mocenské struktury se tyto strategie naučily rozpoznávat, ochočovat si je nebo se na ně adaptovat. A danah boyd v konverzaci s Jenkinsem (2016) dokonce tvrdila, že by rozhodně kulturu participace neoznačila za demokratizující. Dále formulovala svoji kritiku takto: „Objevují se nové zdroje moci, statusu a kontroly, s nimi se rostou také nové formy nerovnosti“ (p. 23). V novém plně digitalizovaném prostředí a značně fragmentarizovaném světě populární kultury, které rozkouskovaly možnosti streamovacích platforem do relativně uzavřených okruhů a de facto rozložily monokulturu mainstreamu, je těžké se vymezovat a podílet se na něčem – protože už není jednoduché určit, kdo je nepřítel, a kdo spojenec:¹⁵ „Posun od odporu k participaci s sebou nese jisté implikace. Odpor proti čemu? Participace na čem?“ (Jenkins, Ito & boyd, 2016, p. 13). V mnohosti nekonečných možností se začal vytrácet konsenzus – že by se velká skupina fanoušků shodla názorově a co do vkusu; raději se uzavírají do mikrosčén – což vyvolávalo řadu otázek, jestli je myšlenka nějakého mainstreamu a dostatečně silné opozice proti němu vůbec udržitelná (Hroch, 2020).

¹⁵ Obdobným vývojem si prošlo studium subkultur, které se rozkládaly a nedaly se vnímat jako homogenní struktury stojící proti homogennímu mainstreamu.

3. 4 Kritika participace a komunikativní kapitalismus

S kritikou rezistence a participace souvisí další významná otázka: Když budeme všichni mluvit, zůstane někdo, kdo by naslouchal? Teorie stavící alternativní média do pozice přísného protestu proti hegemonii není zcela přesná. Alternativní média nejsou plošně politická a ani nezpochybňují společenský řád – a nelze je házet do jednoho pytle. Stejně tak nelze projevy participativní kultury oslavovat jako jednoznačně demokratizující a přehlížet problémy, které takový étos nese. Blogosféra nultých let – jako nejlepší příklad participativní kultury – rozproudila zanícené kritické diskuze o kultuře a politice, z nichž vzešli uznávaní kulturní teoretici jako Mark Fisher nebo Simon Reynolds – ale postupně se na stejných platformách začaly rozmlžovat hranice mezi reklamou a publicistikou, což dotáhli v následující dekádě mnohem dál youtuberi recenzující už pouze produkty. Nejhlásitější kritičkou těchto platform a participativní kultury je Jodi Dean, která rovněž vzešla z prostředí blogů.

Dean přišla s termínem *komunikativní kapitalismus*; ten popisuje politicko-ekonomickou formaci, kde se komunikace podílí na hromadění a proudění kapitálu a uživatelé mluví bez bariér, ale nikdo na ně už nereaguje – a těžko lze tedy mluvit o nějaké rezistenci nebo snaze o politickou změnu. Jak Dean (2010) píše: „Jako se industriální kapitalismus spoléhal na vykořisťování práce, komunikativní kapitalismus sází na exploataci komunikace“ (p. 13). Kritizuje rovněž současný fenomén „fake news“ a populismu, když tvrdí, že je jedno, jestli je nějaká informace důvěryhodná, nebo ne, ale nejdůležitější je

její směnná hodnota – v tomto smyslu už nejde ani tak o obsah, ale o interakce při sdílení a cirkulaci. Dean (2009) je také velkou kritičkou online aktivismu a elektronických peticí:

„V našich vysoce mediováných komunikačních prostředích se setkáváme s projevy rezistence a silných názorů v takové míře, že už to brání ve zformování jakékoliv smysluplné rezistence. Proliferace, distribuce, akcelerace a intenzifikace přístupu ke komunikačním procesům a příležitostem komunikovat vyústily v zablokování demokracie“ (p. 22).

Teoretička dokonce tvrdí, že diskurzy přístupu, participace a demokracie dotvářejí infrastrukturu neoliberalismu a slouží jako ideologická opora tohoto politicko-ekonomického projektu. (Dean, 2009, p. 23). Její rétorika se však neváže jenom na digitální prostředí, ale dá se rovněž použít ve hmotném světě – a vztáhnout na materiální zínovou kulturu. Chelsea Reynolds (2019) o zinech píše jako o dalším projevu komunikativního kapitalismu a vymezuje se proti chápání takových publikací jako kontrahegemonického projevu. Svou tezi demonstruje na příkladu radikálních queer feministických zínů. Podle logiky konceptu Jodi Dean nemohou ziny dosáhnout skutečné transgrese a jsou jenom dalším příkladem toho, jak neoliberální systém vykořisťuje autenticitu. Čtenářka se skutečně stává aktivní producentkou, ale prostřednictvím zínů promlouvá jenom k izolovaným publikům, píše Reynolds (2019). Přispívá tak k další cirkulaci komunikace, tentokrát ale materializované v tištěném objektu: „Tvůrkyně queer

feministických zinů často chápou svoji řemeslnou práci jako antikapitalistickou praktiku, ale individuální samovydavatelství je významným prvkem komunikativního kapitalismu“ (p. 3). Kreativní a neplacená práce – na které zinová kultura stojí – jsou dalším výrazným znakem komunikativního kapitalismu. Jak Reynolds (2019) dokládá na příkladech, žádný ze zinů není schopen promlouvat za celou komunitu a kolektivita se tu rozpouští na úkor individuality: „Každý zin je pouze prezentací osoby, která ho vytvořila“ (p. 16). Zde se sbíhá kritika politizace, kontrahegemonie a participace, což jenom podtrhuje nutnost rozšířit perspektivu.

3. 5 Sešívání médií a materialita zinu: stroje, materiály, těla, prostory

K upuštění od tradičního pohledu subkulturních studií, který pro hluboké pochopení povahy dnešních zinů už jednoduše nestačí, vyzývá Liming (2010): „Subkulturní interpretace mohou některé aspekty zinů míjet a navracet je diskurzu frivolnosti a mladistvého naštvání“ (p. 123). Indicie, jakou cestou se vydat a kam se dívat, ležely po desetiletí přímo před očima. Ziny totiž nenesou pouze diskurzy spojené s alternativními médii, subkulturami a jejich „boji“ nebo participací, ale sestávají z celé řady materiálů: papíru, inkoustu, nití, šroubků. Nesmíme zapomenout ani na počítače, psací či tiskařské stroje, s jejichž pomocí zinoví tvůrci své publikace vytvářejí. Tato materialita zinové produkce je zakódovaná v definicích alternativních médií, ale po celou dobu se přehlížela a byla brána spíš jako samozřejmost. Atton (2002, p. 27) ve svém výčtu zmiňuje rysy jako: 1) radikální obsah, 2) transformaci sociálních vztahů a 3) transformaci komunikačního procesu – ale přímo jmenuje také velmi materiální 4) neortodoxní vizuální jazyk a estetiku, 5) zapojení inovativních tiskařských metod a strojů a 6) alternativní sítě produkce a distribuce. Že jde o málo prozkoumaný aspekt, potvrzuje také Piepmeier (2008): „Dokonce mezi teoretiky, kteří se zinovou tvorbou zabývají, jich jenom pár analyzovalo materialitu zinu jako signifikantní komponent jejich kulturního provozu“ (p. 218).

Už pro anarchický grafický design raných punkových zinů se vžilo označení „*cut & paste*“, jelikož k práci stačily jenom nůžky a lepidlo. Jde o proces skrznastrz materiální,

protože tvůrci vystřihují a nalepují: nejde jenom o nástroje, ale také o hromadu výstřížků z časopisů a dalších materiálů. Výsledek měl být tak chaotický a radikální jako sama punková nebo noisová hudba. Ziny tak jsou od počátku oslavou intermateriality: s různými vrstvami papírů a nedbale okousaných výstřížků, kde tu a tam najdete také vlasy nebo otisky prstů (Hroch & Carpentier, 2021).

Jak jsem psal výše, materialita je málo prozkoumaným aspektem a byly jí věnovány spíš zmínky než důkladná pozornost. Duncombe (2008, p. 14) upozorňoval na materiální aspekt estetiky zinů, které „uspořádala lidská ruka za použití dostupných materiálů a technologií („udělej si sám“ je hlavní imperativ zinového světa), jejichž výsledkem byl celek s rozcuchaným *cut & paste* layoutem, těžko čitelným písmem a kostrbatou reprodukcí.“ Pro mnohvrstevnatou povahu zinů používal Hebdige (2012) metaforu brikoláže a spojoval punkové ziny s technikou dadaistů, surrealistů nebo Situacionistické internacionály (Hroch, 2016). Původně antropologický termín Clauda Lévi-Strausse se uchytil jako rané synonymum pro remix, zatímco mediální teoretik John Fiske (2017) brikoláž popisuje jako „konstantní proces rekombinace a recyklace kulturních produktů kapitalismu“ (p. 119). Tuto techniku přímo definuje jako „remixovou“ strategii, jak si okrajové skupiny vytvářejí vlastní kulturu. Onen zmatek je také – vnímáno klasickým subkulturním pohledem – jen dalším prostředkem obran před vnějším světem, jak poznamenává Janice Radway (2011): „Ziny jsou komplexní estetické výstupy, které vzdorují a dezorientují ty, kteří se je snaží pochopit konvenčními způsoby“ (p. 147).

S nástupem digitálních technologií v 90. letech se zinoví tvůrci snažili dosáhnout podobného efektu pomocí počítačů a imitovali techniku *cut & paste*. Počítačové technologie ziny nezabily; ziny se nepřesunuly kompletně do blogosféry, jak se předpokládalo; naopak zinová kultura dostala nový impuls. Poptávka po materialitě se v průběhu času proměňovala, měla spíš sestupnou tendenci, ale základ se nezměnil, jak tvrdí Duncombe (2008): „Pořád však na materialitě zinu něco je – můžete ho cítit, schovat do kapsy, přečíst v parku, číst ve vaně nebo ho někomu předat na koncertě. Něco, čeho nejsem ochotný se zbavit“ (p. 208). Právě v první dekádě 21. století se lidé začali z různých důvodů k zinům a anachronistickým technikám vracet; někteří z nostalgie, mladší generace objevovala starší média. V každém ohledu tvůrci dávali větší důraz na jistou knihařskou řemeslnost a intermaterialitu (Spencer, 2005): „Riot grrrl zinů ubývalo, ale ti kteří do zinové komunity přicházeli nebo zůstávali, se posouvali k nové formě DIY. V zinech převládla řemeslnost – šití, vyšívání, háčkování a jakékoliv jiné řemeslné dovednosti, které můžete dělat na vlastní pěst“ (p. 59). Tvůrci a tvůrkyně kombinovali nejrůznější materiály a prvky lidové kultury – doslova média sešívali. Ne metaforicky – byť si Henry Jenkins ještě vypomáhal vzpomínkami na babičku sešívající různé látky dohromady.

Vyústilo to ve vznik silných zinových scén, které ale už upřednostňují vizualitu a materialitu objektů před politikou, insiderskými vhledy do různých subkultur nebo fanouškovskou fikcí. Ziny se víc než kdy jindy přiblížily uměleckým artefaktům, a také proto se začaly třídit (místo příslušnosti k subkulturám) podle technologií, na kterých vznikaly. Dnes jsou na zinových festivalech žádané publikace tištěné na risografu,

zatímco xerox se pokládá spíše za standard – obě technologie byly navrženy pro středněkapacitní tisk v kancelářích a schematickou úřednickou práci, ale zinové komunity si je přetvořily v symboly kreativity a subverze. Například risograf je ekologický (využívá barvu na bázi sóji, vody a oleje) a úsporný digitální duplikátor, který vytváří minimální množství odpadu a na trh byl uveden v Japonsku roku 1986. Užití technologií definuje identitu zinu stejně jako jeho obsah (Hroch & Carpentier, 2021). Už Marshall McLuhan vyzdvihoval význam technologií ovlivňujících vydávání knih umožňujících „instantní krádeže“ a remixování kultury – také jeho slavná kniha *Medium is the Message* (McLuhan & Fiore, 1967) po grafické stránce zkoušela hranice formátu knihy, typografie se přelévá ze stránky na stránku a text byl netradičně rozvržený, až dnešním pohledem připomínal zin:

„Xerografie – která pro člověka bude plnit funkci jako houba nasávající informace – předznamenává časy instantního vydávání. Odted' může být kdokoliv zároveň autorem a vydavatelem. Vezměte si jakoukoliv knihu na jakékoliv téma a sestavte si ze stránek svoji vlastní knihu, jednoduše tak, že oxeroxujete jednu stránku odsud a jinou odjinud – je to instantní krádež!“ (p. 125).

McLuhan byl ještě evidentně fascinovaný smazáváním hranic mezi autorem a konzumentem médií a možnostmi technologií, dnes se však technologie nebo materiály jako papír stávají ve velmi mcluhanovském smyslu samy o sobě sdělením. Tištěné publikace jako ziny se podle Floriana Cramera (2014) zaměřují méně na obsah a více na materialitu a papír. „Došlo ke změně od sémantiky k pragmatice, od metafyziky

k ontologii“ (p. 15). Nejde ovšem o nějaký cyklický návrat starých teorií a technologického determinismu, ale mění se kulisy, dopady a kontext, které tento pohled posouvají dál.

4. Post-digitální kultura

Jenže jak tyto posuny popsat? Kde vzít příslušný teoretický aparát, který by odpovídal současné době? Pořád totiž schází jistá teoretická i pozorovatelská senzitivita, která je nezbytná pro důkladnou analýzu materiality zínů. Jako vodítko mi poslouží koncept post-digitality: zachycuje obrat pozornosti od digitálního diskruzu k materiálním strukturám (Hroch & Carpentier, 2021). Pomáhá teoreticky uchopit dnešní mediální podmínky, kdy došlo k digitalizaci klíčových aspektů našich životů, ale z různých důvodů máme potřebu využívat média vně digitální svět. Termín se dá interpretovat jako pokus o nový způsob přemýšlení o médiích, jak ho popsali editoři sborníku *Across & Beyond* (Bishop et al., 2016), který vyšel při festivalu Transmediale zaměřeném na digitální kulturu a umění, jehož celý jeden ročník byl věnovaný post-digitální situaci:

„Post-digitalita poskytuje sadu spekulativních strategií a poetik s cílem vybudovat komplexní architekturu pro přemýšlení a tvoření v nových podmínkách: institucionálních, ekonomických, environmentálních a s technologickými omezeními i možnostmi“ (p. 13).

Post-digitalita vystihuje, proč se najednou vracíme k vinylům, magnetofonovým páskám nebo papírovým zínům a proč celkově roste popularita analogových médií, která nikdy úplně nezmizela. Přitom se koncept nespokojí s pouhou nostalgií po něčem materiálním, retrománií (Reynolds, 2010) nebo konvergencí médií (Jenkins, 2006). Koncept post-

digitality nám odhaluje způsoby, jak se „mrtvá“ média protínají s těmi současnými.
Přivádí nás k materiálům, ze kterých jsou média vyrobená.

4. 1 Digitální hegemonie

Cesta k post-digitalitě má svůj vývoj a byla umetena imateriálními, až utopickými nadějemi v digitální prostor. Minimálně od 80. let 20. století byla populární kultura pohlcená fascinací virtuálním prostorem a digitální imaterialitou. Kyberpunková kniha *Neuromancer* (1984) od Williama Gibsona předestřela radikální vizi budoucnosti, kdy svět ovládají korporace a z počítačových hackerů se stávají novodobí hrdinové – přičemž největší bitvy se svádí v kyberprostoru, kde operuje globální počítačová síť Matrix, která zprostředkovává konsenzuální halucinace. Filmové adaptace slavné sci-fi literatury jako *Blade Runner*, *Total Recall* nebo *Minority Report* posouvaly rozpouštění se v kyberprostoru tak daleko, že v příbězích nebyla hranice mezi realitou a virtualitou, člověkem a strojem vůbec jasná (Deuze, 2012).

Nathalie Casemajor (2015) vidí právě 80. a 90. léta jako mezník, kdy se nám materiální svět a fyzická zkušenost začala ztrácet; tehdy kyberkultura začala popírat fyzičnost digitálních médií. Za vrchol kyberpunkových vizí můžeme označit film *Matrix* (1999), inspirovaný Gibsonem a simulovanou realitou francouzského filosofa Jeana Baudrillarda, pro jehož teorii jsou hranice mezi realitou a simulací téměř nerozeznatelné. Popkulturní vlna podporovala rozvoj digitálních technologií a internetu, které tyto – dříve odvážné – vize uskutečnily. V 90. letech během takzvaného „dot-com boomu“, v rámci něhož vznikaly internetové firmy jak na běžícím pásu, byla také položena infrastruktura pro dnešní digitální ekonomiku: zde začala fascinace sdílenou ekonomikou, internetem věcí, technologickým byznysem (Srnicek, 2016, p. 36). Předpovědělo to dnešní „gig economy“, „ekonomiku aplikací“, „ekonomiku dohledu“, nebo „ekonomiku pozornosti“

(*attention economy*). Jak poznamenává Srnicek (2016), teoretici vykládali nové podmínky jako informační nebo imateriální:

„Deindustrializace vysokopříjmových ekonomik znamenala, že se produkt práce stal imateriálním: místo toho tu byl kulturní obsah, vědomosti, afekty a služby. Tohle všechno zahrnovalo také mediální obsahy na *YouTube* nebo blozích, stejně jako širší podmínky jako výroba webových stránek, účast v diskuzích na online fórech nebo vývoj softwaru.“ (p. 38).

Jak tvrdí mediální teoretik Mark Deuze (2012), také díky tomu jsme se začali rozpouštět v médiích. Zařízení se pro nás zneviditelnala, jelikož se digitální média stala integrální složkou našich životů. Média přebudovala intimitu mezilidských vztahů (např. díky aplikacím jako *Tinder*), města se sama stala mediálním prostorem – a dalo by se pokračovat. Nejméně poslední dvě dekády byla mediální a komunikační studia zaměřená výhradně na digitální prostředí a praktiky „numerické reprezentace, modularity, automatizace, variability a transkódování“ (Manovich, 2002). Když to vztáhneme k oboru komunikačních studií a žurnalistiky, dokonce vznikl samotný nový obor digitální žurnalistiky. Postupem času byla naše kulturní zkušenost kompletně reformována novou „ekologií“ streamování, kdy jsme začali kulturu zažívat především digitálně, což jenom ilustruje, jak moc jsme zapomněli na materiální strukturu médií.

4. 2 Obrat k materialitě médií

Jako reakci na tuto hegemonii digitálního (a imateriálního) jsme mohli v uplynulé dekádě sledovat obrat k materialitě v rámci mediálních studií. Objevují se teoretici snažící se materialitu médií zviditelnit: jedině tak si od médií budeme schopni držet odstup. Dokonce je pozornost materialitě médií věnována ve sborníku digitální žurnalistiky, což onu změnu jenom podtrhuje: „Může to znít paradoxně, ale se vzestupem digitality se materiální kultura stává stále více důležitou“ (Broersma, 2019, p. 517). Kostrám, infrastrukturám a součástkám, které umožňují mediální obsahy, se v mediální teorii téměř nevěnovala pozornost. Materialismus byl v mediální teorii vždycky spíš na okraji. Výjimkou je slavná teorie z 60. let od kanadského teoretika Marshalla McLuhana, který tvrdil, že média jsou součástí obsahů a informací, jež nesou, a nedají se vnímat odděleně. Jindy je materialismus médií spojovaný s německou teorií médií symbolizovanou Friedrichem Kittlerem. Německý teoretik byl vždy populární spíš na umělecké scéně než v centru diskuzí o médiích. Psal o počítačové kultuře, všeobjímajících technologiích a zdůrazňoval mimolidské hledisko: pojímal člověka jako výsledek působení technologií a médií. V dnešní době je Kittler populárnější než kdy dřív; inspiruje především svou nechtí redukovat média na diskurzy, interpretace, sémiotiku a reprezentace, ale pozornost napřel i na jejich infrastruktury. Podle něj lidé neformují média, ale je to naopak.

Na tuto myšlenkovou linii dnes z jiných úhlů navazují a materialitou médií se zabývají například Nicholas Thoburn (2016), který zkoumá vztah mezi formou, obsahem a politikou u radikálních vydavatelství a nezávislých časopisů, nebo Matthew Kirschenbaum (2016), který sepsal historii zpracování textu druhé poloviny 20. století – a především se zabýval tím, jak literaturu ovlivnil nástup počítačů. Pozornost věnuje také osobním pracovním rituálům a procesu psaní u jednotlivých spisovatelů; líčí, jak hvězda fantasy literatury George R. R. Martin dodnes píše ve starém textovém editoru WordStar na počítači s operačním systémem MS-DOS, aby ho nic nerozptylovalo. Kirschenbaum (2016) dále ilustruje obrat k materialitě médií: „Všudypřítomnost počítačů a textových procesorů nám jednoznačně umožnila, abychom retroaktivně přehodnotili – přelakovali a zrestaurovali – autentickou auru psacího stroje“ (p. 18). Jak dále ukážu, tato aura psacího stroje má velký význam také pro zínovou kulturu. To vše ilustruje změny, jimiž jsme v uplynulé dekádě prošli.

Ovšem ještě významnější posun lze sledovat jinde. Materialismus médií se totiž nevrací v cyklické smyčce jako zaprášený strašák vytažený ze skříně – jde o nanejvýš aktuální nástroj odpovídající debatám o environmentální krizi a antropocénu. V důsledku obratu k materialitě médií jsme v uplynulé dekádě nesledovali jenom rostoucí popularitu oborů jako mediální archeologie, ale dokonce geologie médií. Zatímco s prvním byl spojovaný Kittler, průkopníkem druhého zmíněného je finský teoretik Jussi Parikka (2014), který materialitu médií pojímá velmi hloubkově – a to doslova. Zdůrazňuje, že mediální teorie

částečně zapoměla na existenci Země jako základního předpokladu (a zdroje) pro média, ačkoliv bez těžby minerálů by byla naše mediální kultura nemyslitelná:

„Dolování dat (*data mining*), toto halasně opakované heslo definující náš digitální věk, by nebylo možné bez onoho typu dolování, který si spojujeme se zemí a jejím narušením. Digitální kultura se rodí v hloubkách a hlubokých časech planety. Bohužel je ovšem její příběh většinou spíš příběhem obscenit než něčím, co bychom měli oslavovat“ (p. 83).

Parikka ve svých provokativních textech volá po novém materialismu médií, podle kterého nemůžeme média omezovat jen na to, co si o nich myslíme nebo jak je používáme. Přestože fascinace imateriálním produkuje další a další metafory o oblacích (*cloud*), ani naše data neexistují ve vzduchoprázdnu, ale mají svoje úložiště představující ekologickou zátěž. Parikka (2014) vybízí k větší empatii a zdůrazňuje, že je třeba věnovat pozornost také tomu, z jakých materiálů jsou média vyrobená, jaká pracovní síla byla využita k jejich těžbě a jak to ovlivňuje životní prostředí, když je vyměníme za nový model: „Lidé za sebou zanechávají stopy a Země je podržuje jako archiv. (...) Je to odpad, uvnitř kterého žijeme. A který musíme roztřídit, má-li mezi našimi mimolidskými bližními být místo pro lidskou budoucnost“ (Parikka, 2014, p. 11). Tento nový druh materialismu médií, který Parikka prosazuje, rovněž zahrnuje ekologické kontexty; znamená „stopování chemikálií, kovů a minerálů“ (p. 19).

V základech jeho teorie je výzva k překračování binarit mezi přírodou a kulturou, myslí a hmotou, člověkem a technologiemi, diskurzem a materialitou. Není to rozhodně první práce se stejným záměrem. Vedle Judith Butler nebo Donny Haraway to byl již zmíněný francouzský filosof, sociolog a antropolog Bruno Latour, kdo upozorňoval na působení ne-lidských sil a připisoval jim sociální funkce ve společnosti. Poprvé si to uvědomil při etnografickém průzkumu továren na Pobřeží slonoviny v 70. letech, kde rozkrýval rasistické pozadí koloniální expanze. Ptal se: Jak to, že francouzští vedoucí pracovníci nezvládli najít patričnou náhradu mezi Afričany? Mimo jiné věnoval pozornost technologiím v továrnách a tuto perspektivu využil i při pozdější práci: roli nástrojů zkoumal při pozorování badatelské práce v laboratořích v Kalifornii. Výsledkem byla kniha *Laboratory Life* (spolu s britským sociologem Stevem Woolgarem, 1986), kde poprvé vyslovili provokativní tvrzení, že mikroskopy nebo pipety hrají při konstrukci vědeckých faktů klíčovou roli – předinterpretovávají realitu a předurčují výsledky. Zatímco tehdy musel Latour čelit tvrdé kritice ze strany společenských věd, dnes jeho práce rezonuje napříč filosofickými směry jako nový materialismus, objektově orientovaná ontologie nebo spekulativní realismus.

Parikka je toho důkazem; zajímá se především o environmentální dopady, k čemuž Latour došel až v průběhu kariéry; finský teoretik navrhuje pojem *médiopřírody*, přičemž odkazuje na Donnu Haraway a její *přírodokulturu*. Po tomto spájení paradigmat a

přemostění teoretické propasti volal už Latour a dnes za něj nejhlasitěji bojují novomaterialisté, kteří radikálním způsobem zdůrazňují existenci materiálního světa, jenž není závislý na naší mysli. Jak to ostatně nejlépe vysvětluje Manuel DeLanda (Dolphijn & Tuin, 2012): „Je absurdní si myslet, že komplexní struktury schopné sebeorganizace potřebují nějaký mozek, který jim dodá význam“ (p. 43). Velice důrazně se to ukazuje při čtení zpráv o zničujících záplavách, požárech v pralesích, zvyšujících se hladinách moří nebo hrozbě hromadného vymírání druhů. Století industriálního kapitalismu, postaveného na neustálém pokroku a drancování přírody, tyto výkřiky ne-lidských sil ignorovalo. V dnešní situaci to už však není možné.

DeLanda se zde snaží popsat sílu mimolidských faktorů, schopných působení (*agency*), které lze v sociologickém smyslu označit za činitele. Podle něj jsou i skála nebo vodopád schopny samostatného přemýšlení. Nepotřebují člověka, aby jim přisoudil nějaký smysl, zvládnou to samy – jako to ve stejném duchu zdůrazňuje představitelka novomaterialismu Karen Barad (2003): „Matérie není žádným malým kouskem přírody, nebo prázdná břidlicová tabulka, nebo síť pasivně očekávající signifikaci“ (p. 821). Podle jejích slov jde o výzvu humanitním vědám. Hmota není žádným pasivním činitelem, ale aktivně se podílí na spoluvytváření světa – sociálního i fyzického.

Tyto mimolidské síly se nejexplicitněji projevovaly v umění (Parikka, 2014; Morton, 2015), které bylo ze své podstaty citlivější k materiálům a jehož poznatky se hodí pro kreativní dimenzi analytické části této disertační práce (Hroch & Carpentier, 2021). Parikka přímo zmiňuje případy spojenectví avantgardní hudby s přírodou: „sonosférické“ nahrávky vibrací zemětřesení a *field recordings* Země. Představitel spekulativního realismu Timothy Morton (2013a), který sdílí některá východiska s novomaterialisty, se zase rozepisuje o avantgardním skladateli La Monte Youngovi a jeho hudbě dlouhých tónů, ovlivněné východní tradicí: „Materiál tu generuje zvuk: dřevo a struny a otevřené tělo sitáru“ (p. 169). Jinde zase Morton (2015) dochází k podobným závěrům o mimolidských aktérech, když píše o malbě – výzkumníkům nebo umělcům doslova zostřuje smysly, zvyšuje citlivost a dodává jistou pokoru, která je nutná k tomu, aby se věnovali dříve přehlíženým banalitám:

„Malby se vždycky skládaly z vícero věcí než lidé. Obsahují barvu, která je krystalickou směsí uvnitř určitého média, například bílku nebo oleje. Ale když malbu pověsíte na zeď, vtahuje se k ní. Přiletí moucha. Usazuje se na ní prach. Pigment se pomaličku mění – navzdory vašemu uměleckému záměru. Můžeme uvažovat o všech těchto mimo-lidských zásazích jako o součásti umění či designu“ (p. 44).

4. 3 Post-digitální tisk

I senzitivita k užitému materiálu, konzistenci barev a usazování prachu vypovídá o post-digitální situaci. V důsledku všeobjímajícího působení digitálních technologií se čtení z velké části přesunulo na obrazovky monitorů nebo displeje telefonů, ale takové „*blue-screen*“ rozhraní rozrušuje naši pozornost a zplošťuje naši čtenářskou zkušenosti pouze na zrak. Jedním z nejvýraznějších exponentů post-digitální kultury jsou tištěná média, především nezávislé časopisy a ziny. Při vstřebávání takových publikací se znovu zapojuje víc smyslů: kromě zraku (a případně sluchu) také hmat, nebo dokonce čich, když si člověk přičichne k čerstvému výtisku z tiskárny nebo namíchaným barvám při užití sítotisku. Čich nám může říct mnohé o zasychajícím inkoustu a stárnutí materiálu, dotek zase o povaze publikace – jestli jde o nablýskaný časopis, nebo nahrubo vytištěný zin. Jak píše Alessandro Ludovico (2016), který se zabývá post-digitálním tiskem:

„Výsledný pocit ztráty daleko přesahuje pouhou nostalgii: co nám v digitálním prostředí chybí, je celé percepční univerzum, které se rozevře pokaždé, když přijdeme do kontaktu s fyzickým tištěným médiem; toto univerzum je dublováno – a spíše možná negováno – na monitorech“ (p. 101).

Florian Cramer (2014) popisuje tento návrat k papíru v post-digitální situaci jako posun od symbolického módu digitálních systémů k indexům: „Od kódu ke stopám a od textu ke kontextu“ (p. 15). Tištěná média jako ziny mohou sloužit k obraně proti současnému digitálnímu deliriu, kdy jsme informacemi a podněty zahlceni; jsou to zóny intimity a empatie mezi čtenářem a tvůrcem, nabízejí útěchu v relativně statickém prostředí. Ovšem

analogová sféra je dnes od té digitální neoddělitelná. Post-digitální citlivost znamená, že papír a pixely jsou spojenci a zároveň už média nejsou fixovaná na onen imperativ technologického pokroku, tedy na novotu. Jestli jsou média nová nebo stará, není v těchto podmínkách rozhodující. Post-digitální tisk má velmi specifickou estetiku a pojetí tisku, drží si kritický odstup od digitálních a online médií, ale využívá jejich výhod jako nástrojů k distribuci nebo snadnější práci (Thoburn, 2016, p. 55).

Na jednu stranu sledujeme, jak digitální rozhraní vstřebalo rozhraní tištěné knihy s listováním a stránkováním, ale na druhou stranu nacházíme digitální stopy v tisku – některé ziny používají hypertextovou strukturu nebo obsahují linky vedoucí ke streamovacím službám, jako když v hudebním zinu narazíte na playlist ke čtení. Thoburn ve své knize *Anti-book* jmenuje zajímavé experimentátory s post-digitální formou, která odpovídá jeho konceptu „antiknihy“ nebo též „hybridního vydavatelství“: Hybrid Publishing Lab při Leuphana University v Lüneburgu, Institute of Network Culture v Amsterdamu, Centre for Disruptive Media při Coventry University nebo Post-digital Publishing Archive (Thoburn, 2020, p. 53). Po kreativnější, efektivnější a nepředvídatelnější konvergenci digitálního a tištěného volá také Ludovico (2012): „Tato nová generace vydavatelů, která používá stará a nová média, aniž by se ideologicky upínala k některé ze stran, dozajista vyvine nové a vskutku hybridní publikace“ (p. 117).

Abych mohl lépe postihnout všechny nuance tohoto propojení sfér, významů a materiálů, vypomůžu si konceptem asambláže. Přišel s ním už francouzský filosof Gilles Deleuze (DeLanda, 2016), podle kterého „jedinou jednotou asambláže je spolupráce: jde o symbiózu, sympatii“ (p. 1). Koncept následně rozpracoval Manuel DeLanda (2006) ve své teorii asambláží, která má pomoci pochopit komplexní společenské struktury. Podle něj můžeme chápat asambláže na mikro i makroúrovni: „Vlastnosti celků se odvíjejí od interakcí mezi jejich jednotlivými částmi, asambláže můžeme použít jako model pro jakoukoliv z těchto pokročilejších entit“ (pp. 5–6). Města jsou podle této logiky asambláží silnic, chodníků, dopravních prostředků budov, pravidel, práv a lidí, demonstrace hnutí Black Lives Matter jsou zase asambláže živých i zesnulých lidí spojených bojem proti institucionalizovanému rasismu a dalo by se pokračovat. Na mikroúrovni je zase například lidské tělo asambláží orgánů, při tištění zinu zase tvoří asambláž lidská ruka operující s tiskárnou a papírem (Hroch & Carpentier, 2021) a Thoburn (2016, pp. 233–234) koncept používá také například pro časopis, kde vyznačuje „symbiózu a sympatii“ mezi formou a obsahem.

Srovnává asambláž komerčního časopisu s experimentální publikací. Lifestyleový magazín reprodukuje standardní vzorce formátu, editoriale, layoutu stránek nebo žurnalistiky – podle jeho slov je vše předvídatelné a funkční a schází tu jakýkoliv prostor pro subjektivitu. U experimentálních časopisů (Thoburn, 2016), mezi něž můžeme považovat také ziny, „je interakce mezi obsahem a formou intenzivnější, jedno zasahuje do druhé a proces způsobuje vzájemnou transformaci – a také transformaci v jejich celku,

tedy asambláži časopisu“ (p. 234). Zinová asambláž zahrnuje užité materiály, technologie, grafický design a sensorické kvality, ale také reprezentace, významy, sémiotiku, lingvistiku – nebo samovydatelské paradigma, ekonomické možnosti a distribuční, produkční a konzumační praktiky. Zinová scéna pak tvoří asambláž asambláží: těl, prostorů, papíru a jiných materiálů, strojů a kapitálů (Hroch & Carpentier, 2021). Vybaven post-digitální senzitivitou už také vím, že některé detaily asambláže mohou být nepostřehnutelné – a je nezbytné věnovat se tiskařským technikám i pečlivě zvoleným materiálům, které mají svoji environmentální stopu. Zin je sám o sobě asambláží asambláží a materiální kvality jsou velmi subtilní; jak píše Agnes Blaha (2017):

„Často umělci vyhledávají ještě jemnější materiální kvality. Jsou sotva viditelné, jde o hrubost papíru, jeho specifickou váhu, rozdíly plynoucí z různého zacházení s povrchy – a těchto kvalit si mohou všimnout pouze ti, kteří jsou dostatečně odvážní, aby překročili hluboce zakořeněné bariéry držící nás nejen od dotýkání se uměleckých objektů, ale objektů obecně“ (p. 276).

5. Metodologie

Vzhledem k povaze výzkumných otázek jsem pro analýzu zvolil kombinaci kvalitativních metod; jmenovitě obsahovou analýzu vybraných zinů,¹⁶ ke sběru dat jsem využil hloubkové rozhovory a etnografii – stejně jako u případové studie pražské zinové scény s Nicem Carpentierem (Hroch & Carpentier, 2021). Metody jsou zkombinované tak, abych došel do bodu triangulace – kdy se vzájemně vykryjí nedostatky užitých metod a podtrhnou jejich přednosti. Abych zvýšil svoji teoretickou citlivost a byl schopný vytřídit relevantní data, použil jsem jako vodítka metaforu „následuj objekt“, kterou používají Lash a Lury (2007) v knize *Global Culture Industry*, kde ve snaze vytvořit jakousi „Dialektiku osvícenství pro 21. století“ mapovali sedm kulturních objektů – jako jsou produkty značky Nike nebo filmová franšíza *Toy Story*. Metaforu jsem si pro účely výzkumu poupravil na „následuj zin“ (Hroch & Carpentier, 2021). Tištěné publikace se při analýze stanou jakýmsi epicentrem, které na sebe poutá různé materiály, ale také sítě významů, těl a sociálních vztahů. Lash s Lury svoji metodu popisují následujícím způsobem: „Jak sledovat objekty? Je to jednoduché, snažíte se o nich zjistit co nejvíc na co nejvíce místech, jak v čase, tak prostoru, a k tomu se přirozeně snažíte zahrnout co nejvíce úhlů pohledu.“ Metaforu „následuj zin“ zde používám také v souladu s etnografickými metodami a rovněž v souladu s Bourdieuho teorií polí (Bourdieu, 2010) a asamblážemi, které mi pomůžou jako koncept ke zvýšení teoretické citlivosti. Usnadní

¹⁶ Obsahová analýza byla zaměřena na hledání stop nebo zmínek po materialitě.

mi to studovat, jak se aktéři vztahují k materiálům, jejich úzké vazby, ale rovněž strukturu samotných materiálů, jak ukážu v následující části metodologie (5.1).

Kombinace výše nastíněných metod mi umožnila proniknout hlouběji do mechanismů a prostorů zinové scény a jejích praktik, zároveň jsem mohl nastítnit změny v post-digitální situaci a odpovědět na hlavní výzkumnou otázku (HVO) o proměně role tištěných zinů v post-digitální době i rozšiřující vedlejší výzkumné otázky:

HVO: Jak se proměnila role tištěných médií v post-digitální době?

VO1: Jakou povahu má participace zinových tvůrců a změnila se v post-digitálních podmínkách?

VO2: Jak se projevuje zinová scéna ve své materiální podobě těl, prostorů, papíru a dalších materiálů, strojů, kaptiálů?

Kvůli náročnosti tohoto postupu je výzkumný vzorek omezen na šest zinů, které začaly vycházet v rozmezí let 2015 a 2020 a já na ně narazil na zinových festivalech uskutečněných ve stejném období, tedy terénním průzkumem. Třídil jsem je na základě svého subkulturního kapitálu a tak, aby byla zajištěna diverzita a heterogenita vzorku. Při tvorbě korpusu jsem zohlednil kritéria jako zinový formát, příslušnost ke scéně, grafické zpracování, gender hlavního tvůrce nebo tvůrkyně a délku trvání vydavatelské aktivity. Společným sdíleným prostorem pro všechny informátory byl specifický městský

ekosystém Prahy, která je takzvaným „kreativním městem“. Americký urbanista Richard Florida (2011, p. 198) a „patron gentrifikace“ definoval, že kreativní města „poskytují patřičné prostředí a dlouhodobě podporují kreativitu, lákají kreativní lidi z venkova a poskytují struktury, scény a ekosystémy zabezpečující takové kreativní snahy“. V takových městech jsou v těsném kontaktu lidé pocházející z odlišných prostředí, kultur nebo tříd, vznikají tak nové sociální typy.

Kreativní města rodí kreativní třídu, kterou popsal Florida ve své nejslavnější knize *The Rise of Creative Class* – tvrdil, že po ekonomické krizi v roce 2008, v důsledku vysoké nezaměstnanosti a rostoucí automatizace některých odvětví, se kreativita stala nejtvrdší měnou. Kreativní třída jsou lidé uplatňující se ve vědě, technologických odvětvích, umění, médiích a kultuře – tedy lidé zakládající start-upy, vyvíjející aplikace, ale také výtvarní umělci a umělkyně nebo novináři. Ovšem dopady kreativní třídy ve městech, kterou Florida pomohl přivést k životu, pocítujeme dnes: je to gentrifikace neustále zvyšující nájem ve velkých městech nebo kapitalismus platform prohlubující nerovnosti ve společnosti.

Zinaři a zinařky v mém výzkumu jsou z velké části levicově orientovaní studenti a absolventi uměleckých oborů, kteří si už ovšem svou tvorbou těžko vydělají na nájem, nacházejí ve vystudovaném oboru jen minimální uplatnění¹⁷ a vertikální sociální mobilita

¹⁷Podle dat Střediska vzdělávací politiky měla pražská Akademie výtvarných umění v roce 2016 až 37,2 % nezaměstnaných. Nejvyšší nezaměstnanosti vykazovali absolventi Vysoké školy uměleckoprůmyslové.

je pro ně téměř nemožná nebo možná jenom částečně. Nejlépe informátoři odpovídají takzvané nastupující metropolitní třídě, jak ji popsal výzkum *Českého rozhlasu* (Kočí, Zlatkovský, Cibulka & Toybox, 2019): jsou to lidé žijící v Praze a centrech velkých měst s vysokým kulturním kapitálem; jedná se o zárodky nastupujících elit, pro něž ovšem největší riziko představují vysoké ceny bydlení. Pro účely výzkumu jsem je definoval jako nastupující kreativní třídu. Současně se část vzorku angažuje v levicovém aktivismu a vyznačuje se vysokým sociálním cítěním. Například zinař Marek Zeman se žíví jako psychoterapeut – odpovídá tedy tomu, co Pierre Bourdieu spojuje s péčí a takzvanou levou rukou státu. Proto se také informátoři různým způsobem vztahují k materiálu zinů: někdo si k nim jde odpočinout od těžké práce, pro někoho naopak samotný materiál znamená obživu. Pražská zinová scéna je jednou z rychle rostoucích evropských scén a jedná se o cenný materiál, především protože se nad ním potkávají lidé z různých subkultur a jsou ve velice těsném kontaktu s umělci.

Nejzkušenější autor Marek Zeman stojí za zinem *Kolyma Tales*, který je zaměřen na extrémní hudební underground – vydavatel má dlouholetou historii na hardcorové scéně a svůj zin tvoří především sám. *Kolyma Tales* svým grafickým designem navazuje na předdigitální zinařskou tradici a až maniakálně vystřižnuté a nalepené cáry textů evokují autenticitu nedokonale pořízených blackmetalových nahrávek. Tvůrce se zde vyznává z fanouškovství k hlučné hudbě a předává čtenářům její bezmála encyklopedické znalosti. Kořeny v předdigitálním světě má také výtvarník Punx23, který je jedním z hlavních

Statistiku si škola výrazně vylepšila ze 17,2 % v roce 2008 na 3,7 % v roce 2018. Obecně se ale ze statistik nejhůře vycházejí umělecké obory (Mačí, 2020).

iniciátorů umělecko-aktivistického zinu *Suck My DIY* vyznačujícího se proměnlivým formátem i periodicitou – publikaci vydávají lidé spojení s techno subkulturou, aktivismem a prostorem jedné pražské sítotiskové dílny. Na předdigitální tradici navazuje také Martina Malinová se svým anarchofeministickým zinem *Drzost*, který svým vzhledem připomíná energii raných riot grrrl zinů z 90. let – na jeho stránkách je znát především řemeslnost a specifické kombinování různých materiálů, které je produktem společných workshopů, kde se jednou šije, jindy tvoří ziny a někdy se obě aktivity přirozeně prolínají.

Tabulka 1

Feministický zin *Rote Zora* na *Drzost* (nebo na vlivný domácí riot grrrl zin *Bloody Mary*) navazuje, ale zároveň je jeho tvůrkyně Nik¹⁸ již plně formována post-digitální situací – proto kloubí užití počítačového softwaru s ruční *cut & paste* grafikou, aby dosáhla analogového efektu. *Rote Zora* se zaměřuje především na politickou osvětu, která v duchu slavného feministického hesla kloubí osobní a politické. Mezi plně post-digitální zástupce se řadí také zin *Mazinérie*, což se projevuje tím, jak grafika tohoto titulu kombinuje screenshoty z *Instagramu* s popisky vyvedenými na psacím stroji. Jeho tvůrkyně Marie Fišerová se snaží sblížit dva rozdílné světy: hardcore punk s komunitou lidí z uměleckých škol. V praxi to znamená, že na stránkách *Mazinérie* najdete fotografie z undergroundových koncertů a vedle nich studentské práce s institucionálním zázemím.

¹⁸ Užívám zde zinovou přezdívku autorky.

Komiksový zin *Spiritistky* je zas víc uměleckým objektem a jeho spoluautorka Juliána Chomová¹⁹ se snaží dosáhnout řemeslné dokonalosti v DIY podmínkách: roli pro ni hraje váha i hrubost papíru, přičemž pečlivě volí kombinace různých tiskařských technologií. Ziny jsem vyhledával a následoval – v duchu metafory Lashe a Lury (2007) – jako zúčastněný pozorovatel do prostorů, kde se vytvářejí, ale také do prostorů zinových festivalů nebo oficiálních křtů, kde se vyměňují a cirkulují. Výzkumný terén představovaly v neposlední řadě také samotné ziny jako materiální objekty.

Obsahovou analýzu jsem provedl s důrazem na hledání stop a zmínek po materialitě, uskutečnil jsem dvanáct hloubkových rozhovorů²⁰ se zinovými tvůrci, jejich přispěvateli a s organizátory zinových festivalů, provedl zúčastněné pozorování zinové produkce u třech tvůrců²¹ a na čtyřech zinových festivalech (v jednom případě to byl křest publikace) mezi lety 2018 a 2020. Jednoho festivalu – Y: Designing Worlds – jsem se účastnil jako přednášející a konzultant, a tudíž jsem měl taktéž možnost zdokumentovat nejen samotnou událost, ale také její přípravu v krizových podmínkách během koronavirové

¹⁹ *Spiritistky* jsou společným dílem ilustrátorky Julijány Chomové a scénáristky Kláry Vlasákové.

²⁰ Šest rozhovorů bylo provedeno se samotnými tvůrci a tvůrkyněmi zinů ze vzorku, dále jsem vyzpovídal tiskaře Lukáše Parolka podílejícího se na zinu *Spiritistky*; u zinu *Mazinérie* jsem hovořil s přispěvatelkou Terezou Bonaventurovou a s přispěvatelkou a mentorkou ze studií fotografie Sylvii Milkovou; u zinu *Drzost* jsem navíc po e-mailu vytěžil přispěvatelku Ladu (která si nepřeje uvádět celé jméno); u zinu *Kolyma Tales* jsem mluvil s přispěvatelem vystupujícím pod přezdívkou NBDY a hovořil jsem také se spoluorganizátorem zinového festivalu PhaseBook Vítkem Jebavým. V důsledku koronavirové pandemie byl jeden z ústředních rozhovorů – s autorkou zinu *Rote Zora* – proveden cestou e-mailové korespondence. U zbývajících zinů *Rote Zora* nebo *Suck My DIY* se mi přispěvatele nebo přispěvatelky nepodařilo kontaktovat.

²¹ Kvůli nouzovému stavu, kdy navíc nebyl žádný ze zinů v procesu produkce, jsem nemohl pozorování rozšířit o další polovinu výzkumného vzorku.

pandemie. Etnografický zápisník se skládal z neformálních rozhovorů, poznámek, fotografií a obsahové analýzy vystavovaných zínů.

Kvůli koronavirové pandemii byli organizátoři zínového festivalu Y: Designing Worlds nuceni přesunout událost do virtuálního prostoru a můj etnografický zápisník se rozšířil o chatovací okna, screenshoty, videonahrávky rozhovorů nebo performancí, při nichž se představovaly „vystavované“ ziny. Zúčastněné pozorování je základní etnografickou metodou, při níž výzkumníci zcela vstupují do sociálního rámce, v němž se daná aktivita odehrává, jak poznamenává Tom Boelstroff (2012). Platí to stejně pro virtuální prostředí, jako jsou herní rozhraní *Second Life* simulující život:

„Zpíváme na shromáždění v kostele, cítíme žár ohně, když se farmáři připravují k osevu tropického lesa, nasedáme na autobus s přistěhovalci postupně mizejícími v továrnách (...) Stejně tak bojujeme s virtuálními draky, hrajeme na schovávanou ve virtuální zahradě nebo se zastavíme na steampunkový večírek ve viktoriánském oděvu. Přímo se účastnit každodenních aktivit znamená intimní vhled do jejich substance a významu“ (p. 65).

Přitom jsem si byl vědom tím, že terénní data nevznikají sama ze sebe, ale jsou utvářena už jen tím, jak jsem k nim přistupoval. Samotná etnografie je činnost založená na zkušenosti, je kritická a reflexivní (Rainbow, 1977: 5). Velkým propagátorem

reflexivního výzkumu byl Pierre Bourdieu, který prosazoval takzvanou epistemologickou reflexivitu; že se sociolog nemá zabývat jen okolním světem, ale provádět také sociologii sebe sama a počítat se svým vlivem na informátory. V doslovu ke knize *Reflexe terénního výzkumu v Maroku* od antropologa Paula Rainbowa to Bourdieu (2020, p. 147) popisuje následujícími slovy: „Provádět tento obrat překladatele zpátky směrem k sobě a směrem k interpretaci – to znamená dát terénnímu výzkumu, často vystavěnému jako iniciační rituál, který je obklopen tajemnem a záhadami, patřičný rozměr: jde o dílo konstrukce reprezentace sociální reality.“ Bourdieuho student a blízký spolupracovník Loïc Wacquant pak ve společné knize *An Invitation To Reflexive Sociology* (1992) odpovídal mnohým kritikům, kteří reflexivitu zaměňovali se sebestředností:

„Epistemologická reflexivita má daleko k narcisismu a solipsismu, vyzývá intelektuály k tomu, aby si uvědomovali specifické determinismy spojené s jejich nejvnitřnějšími myšlenkami a snažili se je neutralizovat. Zároveň aby toto poznání zapracovali do samotného designu výzkumu, aby dosáhli většího epistemologického ukotvení.“ (p. 46)

Autor/vědec tak do terénu vstupuje a svou činností ho také ovlivňuje, což se prokázalo také při mém výzkumu, kdy jsem pro festival Y: Designing Worlds připravil úvodní teoretickou přednášku a v měsících před konáním festivalu jsem organizátorům představil myšlenku post-digitality. Sám jsem v tomto případě předurčil a vnuknul informátorům

jazyk, ve kterém se spolu budeme bavit. Jsem si vědom toho, že jsem svým výzkumem mohl kontaminovat terén: vše jsem se snažil reflektovat. Moje pozice aka-zinaře předurčila způsob dotazování, jelikož jsem sám měl zkušenosti s výrobou zinů, ale zároveň mi mé akademické zkušenosti a odbornost v mediálních studiích poskytla aparát, abych se neutopil v detailech provozu. Mohl jsem tak být uvnitř i vně zinové scény. Rovněž docházelo ke zpětným vazbám mezi empirickým materiálem a teoretickými koncepty.

Při sběru rozhovorů a při zúčastněném pozorování jsem se řídil etickými pravidly, jak je Ruth A. Deller (2018) popsala na příkladu fan studies: zpovídání informátoři a informátorky byli zpraveni o potenciálních úskalích i benefitech výzkumu pro zkoumanou oblast, o právu na anonymitu nebo na souhlas (zahrnuje informování o celém rozsahu výzkumu i způsobu, jakým budou výpovědi použity) i na odstoupení od výzkumu. Důležité je zde v duchu reflexivity podle Deller (2018) rozumět vlastní pozici výzkumníka a vztahu k výzkumnému materiálu. Už díky mému dlouhodobému zájmu o téma, dlouhodobé známosti se zpovídanými zinaři a zinařkami a vlastní samovydatelské činnosti nemůžu být neutrální nebo zcela objektivní; v duchu post-normativního obratu ve vědě to lze využít jako výhodu pro další navýšení teoretické senzitivity. Do hry vstupují vlastní empatie a emoce; ostatně jak píše Deller: „Výzkum je velice zřídka, jestli vůbec, neutrální – do terénu bereme naše identity, expertizu (nebo její nedostatek), zkušenosti, pocity a agendy. To všechno definuje projekt už při designu výzkumu, ještě před tím, než se dostaneme k výzkumnému materiálu a jeho analýze.“ (p. 188).

Pro interpretaci dat jsem zvolil kvalitativní výzkumný přístup, konkrétně kódovací postupy zakotvené teorie.²² Jelikož zakotvená teorie je induktivní metoda a vychází vyloženě ze zkoumaného materiálu, zdůrazňuji, že si zde vypůjčuji především techniku – právě protože mám teorie dopředu sestavené, jdu s nimi do terénu a následně je spíš jen dotvářím. Jedná se o techniku několikaúrovňového a několikanásobného kódování, které vede ke kategorizaci a konceptualizaci (Corbin & Strauss, 1999). Při analýze jsem postupoval takto: 1) otevřené kódování, 2) axiální kódování, 3) selektivní kódování. Při tom je nutné mít na paměti, že při otevřeném kódování jsem již měl vytvořenou teorii, skrze kterou jsem k materiálu přistupoval, nadále jsem si však zachoval otevřenost k novým poznatkům, doplňování teorie, konceptům a interpretacím. Jednalo se o první čtení textů – šlo o průzkum daného terénu, pokus o vyznačení významových jednotek, jejich protřídění a konceptualizaci. Nepoužíval jsem postup jenom pro vysledování diskurzivních, ale také materiálních rámců v duchu výše vyložené teorie.

Metoda zakotvené teorie si nedává za cíl zobecnění výsledků nad rámec analyzovaných textů; jejím hlavním zaměřením je detailní analýza předložených textů, snaha o vysledování diskurzivních vzorců a následné pochopení významů podílejících se na konstrukci sociální reality (Šamánek, 2010). Držel jsem se postupu (Corbin & Strauss, 1999) skládajícího se z několikanásobných a několikaúrovňových kódování, kategorizací a konceptualizací. Při otevřeném kódování jsem si dával za cíl zachytit „esenci“

²² Následující pasáž vykládající metodu zakotvené teorie pochází z mé diplomové práce (Hroch, 2016, pp. 32–33).

konkrétních analyzovaných událostí a jevů (Hytych & Řiháček, 2013), podchytit významové jednotky a úseky vztahující se k výzkumným otázkám. Jednalo se o první čtení textů – šlo o průzkum daného terénu, pokus o vyznačení významových jednotek, jejich protřídění a konceptualizaci. „Název ‚otevřené kódování‘ vyjadřuje nastavení výzkumníka, který je v této fázi analýzy otevřen objevování nových významových jednotek a vytváření dalších konceptů“ (Hytych & Řiháček, 2013, p. 7).

Při axiálním kódování jsem se snažil načrtnout spojení mezi již vzniklými kategoriemi, významovými jednotkami – při opakovaném čtení se objevovaly stále nové a nové kategorie, zároveň se jasněji vyjevovaly vzájemné vztahy. Činil jsem tak v duchu kódovacího paradigmatu, které zahrnuje podmiňující vlivy, kontext, strategie jednání a interakce a následky (Corbin & Strauss, 1999). Kategorie jsem pojmenovával na základě obecných označení s cílem zachytit podstatu jevu; případně byla zdrojem pojmenování slova, která použili přímo informátoři, ta se nazývají kódy „in vivo“ (Corbin & Strauss, 1999, p. 48). U kategorií jsem se také snažil vyznačit jejich dimenzionální profil a body, v nichž se stýkají s ostatními kategoriemi. Tento postup se opakoval a docházelo k dalšímu zobecňování významových jednotek. Při selektivním kódování jsem už vyznačil ústřední koncept – hlavní výzkumnou otázku, tedy proč mají lidé stále potřebu tisknout papírové ziny – a snažil se ji systematicky vztáhnout k ostatním kategoriím.

Pokud výzkumník používá metodu zakotvené teorie, při postupu dochází současně ke sběru dat, analýze a vytváření teorie, a jde tedy o vzájemnou interakci procesů –

metodologie je souběžně upravována, aby byla umožněna co nejpodrobnější a nejdetailnější výpověď. Tak se dosáhne bodu teoretické nasycenosti, kdy žádná nová informace nemá za následek změnu v závěrech (Šamánek, 2010). Při analýze dat jsem se snažil zvýšit svou teoretickou citlivost za použití těchto zdrojů: 1) literatura, 2) profesní zkušenost,²³ 3) osobní zkušenost,²⁴ 4) data z analyzovaného materiálu. Čtvrtý bod v práci představují citace jednotlivých respondentů. Teoretická citlivost má vyznačit výzkumníkovu schopnost rozlišovat jemné detaily ve významu údajů, schopnost vhledu a schopnost dát údajům význam (Hytych & Řiháček, 2013). Důležité je zdůraznit, že pro tuto metodu se nedá předem stanovit jasně daný metodologický postup, během analýzy se proměňuje – cílem metody zakotvené teorie je především poskytnout aparát pro důslednou analýzu textů a tvorbu významů, z nichž se posléze vytvoří myšlenková mapa s vyznačenou kauzalitou zkoumaných jevů. Procesy výše popsané neprobíhaly izolovaně a v jasném pořadí, nýbrž se prolínaly, opakovaly a vzájemně doplňovaly, dával jsem je také do souvislosti s teoretickou částí práce, aby byla data co možná nejdůsledněji zasazena do širšího diskurzivního rámce, a došlo tak k co nejvyšší teoretické nasycenosti. Při interpretaci dat jsem se snažil udržet rovnováhu mezi tvořivostí a vědou.

²³ Zkušenosti z mainstreamové i undergroundové novinářské praxe.

²⁴ Jako čtenář a tvůrce zinů.

5. 1 Pole zínové produkce

Pro konceptualizaci zínové scény jsem – podobně jako Liming (2010) – zvolil teorii literárního pole. Přispělo to k dalšímu navýšení teoretické citlivosti při výkladu dat. Francouzský sociolog Pierre Bourdieu ve svém teoretickém modelu propojuje vztahy mezi různými aktéry s myšlenkami (reprezentacemi a ideologiemi), sociálními institucemi, materiálními artefakty nebo prostory, i formami symbolické moci. Pomůže mi to proniknout do vztahů mezi zínovými tvůrci, čtenáři, tiskařskými technologiemi a výrobními nástroji, výslednými materiálními objekty a veřejnými i intimními prostory, kde se procesy produkce a distribuce odehrávají. Překonám tak problém post-digitální kultury a novomaterialistických stanovisek (případně východisek objektově orientované ontologie), jelikož mají tendenci opomíjet roli člověka – pojmají ho jako materiál a zaujmají post-humánní postoj. Pokus propojit bourdieuovský „staromaterialismus“ s materialismem novým bude nutně komplikovaný a nepůjde o snadný úkol (viz 5. 2), ale nejprve musím obecně představit teorii polí.

Bourdieu jako sociolog se zázemím v antropologii si nikdy nevystačil s vysokou teorií; musel vše ozkoušet především v terénu a při tom si stále držel výzkumný odstup. Tímto terénem a zároveň územím vyrůstajícím z habitu (jakožto souboru třídně podmíněného chování neboli dispozice, do níž se člověk narodí) je pro Bourdieuho *pole*. Představuje systém pozic; každé pole sociální reality tu má svoje specifická pravidla hry a probíhá v nich boj o přístup ke zdrojům – hierarchie se měří akumulací různých druhů kapitálů,

příčemž Bourdieu rozlišuje čtyři základní: ekonomický, kulturní, sociální a symbolický. Pole je strukturované a organizované kapitály. Kulturní kapitál Bourdieu definuje jako osvojený kulturní kód, který vybavuje člověka – jakožto sociálního činitele – dovedností ocenit a rozlišit hodnotu kulturních artefaktů nebo vztahů (Johnson, 1993, p. 7). Takový kulturní kapitál označuje jako inkorporovaný; dále rozlišuje mezi kulturním kapitálem v objektivním stavu (vlastnictví knih, obrazů, hudebních nosičů) a kulturním kapitálem institucionalizovaným (ve formě různých diplomů a ocenění).

Základem Bourdieuho teorie je hypotéza neustálého střetu dvou principů sociální hierarchie, kde proti sobě stojí vlastnictví ekonomického kapitálu a vlastnictví kulturního kapitálu (Bourdieu & Wacquant, 1992). Nejde pouze o vlastnictví materiálního charakteru, ale také o vlastnictví na symbolické úrovni v podobě prestiže, znalostí nebo kompetencí. Lze to ilustrovat na poli kulturní produkce, kde mezi sebou soupeří populističtí umělci versus zástupci avantgardy. Jedni tvoří pro aukční síně, ale jejich díla nemusí být ceněna kritikou; oproti tomu avantgardní umělci se těší přízni kritiky, ale jejich díla nepřináší ekonomický kapitál. Jak dále popisuje Bourdieu (2010), pro avantgardu zvítězit umělecky znamená alespoň krátkodobě prohrát ekonomicky:

„Umělecké a literární pole jsou místem střetu dvou antagonistických výrobních způsobů a směny, neboť podléhají zcela opačným zákonitostem. Jeden z pólů představuje antieconomická ekonomika čistého umění: vychází z povinně uznávané

nezištnosti a odmítá (obchodní) ‚ekonomiku‘ a ‚ekonomický‘ (krátkodobý) zisk“ (p. 191).

Jde o hru o autonomii, kterou lze sledovat také napříč historií zinů a samovydavatelství. Takové publikace se nedělají primárně pro peníze, ale mají pomáhat kultivovat komunitu, kritizovat mainstreamová média, být projevem kulturní identity z periferie nebo svébytným uměleckým sebevyjádřením. Produkce takových materiálních objektů se pojí s jistou vírou a má afektivní povahu, jelikož si producenti i konzumenti k těmto médiím vytvářejí vztah. Nejčastěji se při pohledu na zaplněné zinové knihovny mluví o fetišismu – jak popisovala zinařka Lada (osobní rozhovor, 28. 4. 2019), že je hezké se koukat na hřbety zinů v poličkách. Každá hra o autonomii má svoje pravidla, která souvisejí s jistou magií pole. Bourdieu přímo používá pojem „*illusio*“²⁵ francouzského sociologa Marcela Mause. Umělecké pole je rovněž spojené s vírou v hodnotu díla nebo tvůrčí sílu umělce a dále také vírou, že má smysl hrát onu „hru na umění“. Pole je pro Bourdieuho (2010) světem víry: „Vzhledem k těmto okolnostem je předmětem vědy o dílech nejen materiální produkce díla, ale i produkce hodnoty díla anebo – což je ovšem totéž – víry v hodnotu díla“ (pp. 300–301). Sociolog znovu připomíná, že nelze pochopit magii bez společnosti, v rámci níž má mít onu moc. Příklad si Bourdieu (2010) opakovaně půjčuje z tvorby konceptuálního umělce Marcela Duchampa tvořícího především v první polovině 20. století:

²⁵ Jedná se o obecný sociologický termín, který se tyká i jiných činností nebo systémů, než je umění.

„Když umělec připojí svůj podpis na artefakt *ready-made*, a tím mu dá nesouměřitelně vyšší cenu oproti výrobním nákladům, závisí magický účinek podpisu na zákonitostech uměleckého pole, které to dovolují a uznávají. Umělcův počín by totiž zůstal jen nesmyslným a bezvýznamným gestem, nebýt velebitelů a věřících ochotných přiznat mu smysl a význam s odkazem na celou tradici, jež utváří jejich poznávací a hodnotící kategorie“ (p. 227).

Sociolog prosazoval zkoumání nejdrobnějších projevů každodenního života, přičemž jedním z jeho výsadních zájmů je role kultury při reprodukci sociálních struktur, do kterých se vpisují nerovné mocenské vztahy. Najdou si cestu všude od oblékání, přes sport a jídlo až po hudbu nebo literaturu, a proto Bourdieu tvrdil, že vkus klasifikuje – není projevem osobních preferencí jednotlivce, který se raději kouká na ten nebo onen televizní pořad, ale spíše je projevem třídní příslušnosti nebo celého sociálního systému. Vkus nepoukazuje jenom na příslušnost k dané sociální skupině, ale slouží také k odlišení (distinkci) od jiných sociálních skupin.

Ve svém nejrozsáhlejší díle *Distinkce* (1984) nabídl Bourdieu nový způsob kulturní analýzy a vymezoval se proti strukturalistickým metodám nebo dekonstrukci, tedy přístupům, které ovládaly literární studia (Johnson, 1993). Zásadní pro něj bylo vyřešit spor mezi subjektivismem a objektivismem, respektive mezi mikroúrovní a makroúrovní – jedním ze základních sociologických problémů. Bourdieu se vymezuje proti zužujícímu pohledu strukturalismu, jelikož bere v potaz jednotlivé aktéry a jejich jednání v rámci

pole, ale jejich subjektivní jednání zasazuje do objektivních vztahů – tímto rámcem je habitus, který subjektivitu a individualitu uzávorkuje. Bourdieu tak – podle Randala Johnsona (1993) propaguje „objektivitu subjektivního“ (p. 4). Habitus označuje cosi jako přirozenost, vystupování a zevnějšek, které sdílí příslušníci třídy nebo konkrétní společenské skupiny. Bourdieu pojem spojuje se „schémata lidského vnímání, myšlení a jednání“, které se utvářejí podle toho, kam se člověk narodí, a učí se jim při socializaci (Šubrt & Balon, 2010, p. 173). Přestože jde o další ze základních pojmů, habitus nedefinuje Bourdieu jednoduše, ale jako „strukturované struktury vhodné k tomu, aby působily jako strukturující struktury“ (Šubrt & Balon, 2010, tamtéž).

Bourdieu teorii literárního pole postavil na analýze francouzské literární scény v 19. století (Bourdieu, 1993). Sociologicky zkoumal román *Citová výchova* od Gustava Flauberta. V románu se rozpolcený hlavní hrdina Frédéric nemůže rozhodnout, jestli chce uspět jako podnikatel, nebo umělec – nedokáže se vložit do žádného z polí nabízených společností a přistoupit na pravidla hry, které se k němu pojí. Flauberta si Bourdieu nevybral náhodou: spisovatel je jedním z autorů, kteří přispěli ke zformování autonomního literárního pole jako odděleného světa s vlastními zákonitostmi. Ve zmiňovaném románu si Flaubert počíná jako sociolog – a tenze mezi pravou tvorbou a podbízivou „tvorbou“ se pro Bourdieu stala základním motivem jeho teorie literárního pole.

Bourdieu dával velký důraz na detailní spletnice vztahů mezi vydavateli, čtenáři, autory, jejich díly a infrastrukturou. Pro lepší orientaci vytvářel mentální mapy literárního pole, kde mají své místo redakce vydavatelství i literární salony, které taktéž přispívají ke strukturaci pole (dochází zde ke stýkání uměleckého pole s mocenským a k vytyčování hranic). Později Bourdieu svůj koncept – kombinující empirickou analýzu s vysoce abstraktní teorií – aplikoval také na francouzské kulturní instituce v druhé polovině 20. století. Jako největší přínos pole kulturní produkce Johnson (1993) označuje „radikální kontextualizaci“ (p. 9). Bourdieu trval na tom, že pokud chceme plně pochopit dění v určité oblasti společnosti – ať už jde o lingvistické, akademické, nebo kulturní pole – musíme shromáždit pohledy všech aktérů – a roli přisuzoval také materiálním objektům. Nestačí ovšem vztahy pouze popsat a postavit vedle sebe, je nutné je provázat tkanivem vzájemných vazeb (což v této disertaci posilují také principy metody zakotvené teorie nebo teorie asambláží). Hodnotu uměleckého díla totiž podle Bourdieuho (2010) neurčuje nikdo jiný než pole samo o sobě:

„Je tedy třeba brát v potaz nejen ty, kdo přímo vytvářejí dílo v jeho materiálnosti (umělce, spisovatele atd.), ale také skupinu činitelů a institucí, které se podílejí na produkci hodnoty díla prostřednictvím produkce víry v hodnotu umění obecně, a zejména víry v rozlišovací hodnotu toho či onoho uměleckého díla“ (p. 301).

Souvisí to s Bourdieuho pojetím autora, které je velmi fluidní a dobře koresponduje s definováním autorství u zínové produkce. Sociolog staví autora do rovnocenné pozice se

čtenáři a dalšími činiteli: jak opakovaně zdůrazňuje, kontext pole je významnější než genialita autora. Bourdieu se vymezuje právě proti takovým romantizujícím, charismatickým a esencialistickým pojetím autora. Nejenom tím byly ve své době jeho teorie přelomové.²⁶ S odkazem k Benjaminovi odmítá „fetišismus mistrova jména“ (Bourdieu, 2010, p. 301). Francouzský sociolog přímo píše, že z analýzy musí být zapuzeny všechny zárodky narcisismu: „Charismatické zobrazování spisovatele jako ‚tvůrce‘ vede k uzávkování všeho, co je vepsáno v pozici autora v rámci pole kulturní produkce i ve společenské trajektorii, která ho k této pozici dovedla“ (Bourdieu, 2010, pp. 253–254).

Teorii pole literární produkce v této disertační práci používám v souladu se zavedenými přístupy subkulturních (Thornton, 1995; Daniel et al., 2016) a fanouškovských studií (Duffet, 2013; Chin, 2018). Tyto koncepty dobře slouží pro výzkum sociálních hierarchií uvnitř skupin stmelených vkusem: pozice se poměřují pomocí kulturního, případně subkulturního kapitálu. Sociolog Will Straw (1991) podle konceptu polí vykládal dění na americké alternativní rockové scéně, která si vytvořila podzemní distribuční síť, soustavu hardcore-punkových fanzinů, nezávislých rádií a spřízněných kapel nebo labelů. Straw (1991) scénu nedefinuje jenom geograficky, ale také prostřednictvím kulturních praktik, které „eklekticky revidují a transformují starší hudební formy a společně spadají pod termín ‚alternativa‘“ (p. 496). Scénu zkoumá jako umělecké pole (Daniel et al., 2016),

²⁶ Demýtizace autora se objevovala už dříve u Waltera Benjamin, Rolanda Barthese nebo u tzv. kostnické školy v recepci literárního díla, kde představitelé přenášeli váhu z autora na čtenáře.

které funguje na logice konkrétních hudebních terénů. Straw (1991) zdůrazňuje, že se tato logika a praktiky předávají tradicí a svoji povahu odvozují na základě několikaúrovňového sebeodlišení: „Hudební scéna (...) je takovým kulturním prostorem, v jehož rámci různé hudební praktiky koexistují, jsou ve vzájemné interakci pomocí procesů diferenciacce a podél široce proměnlivých trajektorií změn a křížového opýlení“ (p. 494).

Koncept subkulturního kapitálu pak rozpracovala Thornton (1995) ve slavné studii *Club Cultures*, v níž zkoumala britskou taneční scénu 90. let. Thornton využila Bourdieuho poznatky z výzkumu kulturních praktik francouzské společnosti a sledovala obdobné mechanismy v rámci alternativních sociálních hierarchií na hudebních scénách (Daniel, 2016, p. 25). Na základě těchto postupů vytvořila sociologický model vhodný pro popis taneční scény. Jak zaznělo výše, pro tuto disertační práci je Thornton rovněž významná, protože obrátila pozornost k undergroundovým médiím a módním časopisům (Charvát & Kuřík, 2018) a poukázala na jejich nenahraditelnou roli v rámci daného „subkulturního“ pole. Pokud tvoříte časopis nebo se o vás píše v hudebních fanzinech, hromadíte subkulturní kapitál – ten lze stejně tak měřit třeba velikostí sbírky vinylů, znalostmi diskografií kapel nebo elektronických producentů, případně četností, kolikrát do roka vyrazíte na turné. V případě „ztělesnění“ nebo „prožití“ subkulturního kapitálu²⁷ jde o to používat správný slang nebo mít reputaci. Slang se může tvořit na stránkách fanzinů,

²⁷ Pasáž o „ztělesnění“ a „prožití“ subkulturního kapitálu pochází ze studie *Zprávy z prvních linií. Proměny hardcore-punkových fanzinů v postdigitální době* (Hroch, 2019).

stejně tak se tu může měřit reputace, prestiž a status individuální osobnosti (nebo kapely) vzhledem k četnosti zmínek v článcích a v neposlední řadě díky fanzinům vzniká pocit sounáležitosti (Hroch, 2019, p. 32). Jak poznamenává Thornton (1995), subkulturní kapitál může mít různou podobu; zvláštní pozornost při tom věnuje materialitě:

„Subkulturní kapitál může být ztělesněný nebo ve formě objektu. Obdobně jako knihy nebo obrazy představují kulturní kapitál v rodinném domku, subkulturní kapitál se ve formě objektu zhmotňuje ve formě módních účesů nebo nashromážděných kolekcí desek (pečlivě vybraných titulů, limitovaných edicí)“ (p. 27).

Revizi a aktualizaci literárního pole provedla Liming (2010), když do Bourdieuho mapy vydavatelů, spisovatelů, čtenářů, knižního trhu a literárních salónů zasadila také nízkonákladové a nekomerční ziny. Nejsou to publikace určené pro širší publikum – projevuje se to na několika úrovních: způsobu distribuce z ruky do ruky. Liming do modelu literárního pole přidala ziny, jež mají své místo na levé straně spektra (v opozici k bestsellerům a velkým nakladatelstvím). Liming (2010, p. 132) naznačuje spřízněnost zinových tvůrců s literární bohémou a avantgardou ve Francii 19. století, především kvůli jejich „antiekonomické“ ideologii „umění pro umění“. Ostatně bohémství vzniklo jako protest proti spořádanému měšťanskému životu oficiálních umělců – projektem bohémy bylo učinit z životního slohu krásné umění, a připravit se tak na vstup do literatury. Podobně zinoví tvůrci protestují proti mainstreamovým médiím nebo uměleckému

provozu ve velkých galeriích – a nemusí jít o explicitní politická prohlášení, protože politické stanovisko se skrývá už v samotném způsobu a aktu produkce vlastních médií.

Jak ovšem Liming (2010) poznamenává, zatímco by někdo mohl namítnout, že představitelé „umění pro umění“ byli apolitičtí a fanziny jsou neodmyslitelně politické, není to tak jednoduché: „Jedná se o jeden ze stereotypů spojených s zínovou produkcí a tvůrci“ (p. 132). V souladu s tím jsem na příkladech sci-fi v historické části této práce ukázal, že ne všechny ziny jsou v jádru politické. Liming upozorňuje, že zínoví tvůrci často bývají příslušníci střední třídy – alespoň co se týče kulturního kapitálu, na jehož význam teoretička upozorňuje. Se ziny se podle Liming (2010) váže latentní kulturní kapitál, který pomáhá médiu fluktuovat v rámci hierarchií literárního pole a poutat pozornost intelektuálů – stačí si vzpomenout na malonákladové publikace scifistů nebo beatníků, z nichž se stávali slavní spisovatelé. „Ziny možná jsou marginalizovanou formou literární produkce, ale zínoví tvůrci je produkují z pozice střední třídy a rozšiřují poselství DIY disentu stejně smýšlejícím čtenářům“ (p. 134). Liming tak artikuluje inkonzistenci statusu, tak typickou pro zínové tvůrce – zatímco mají vysoký kulturní (případně subkulturní) kapitál, ten ekonomický jim schází.²⁸

²⁸ S ohledem na průzkum *Českého rozhlasu* lze tento paradoxní status znovu přirovnat k nastupující metropolitní městské třídě, která streamuje předplacenou hudbu a seriály, ale má problémy zaplatit nájem (Kočí, Zlatkovský, Cibulka & Toybox, 2019).

Jak dále ukážu, pro pochopení současné zínové produkce je nutné přístupy obohatit a rozšířit – a také podrobit zkoušce, jestli jsou schopné vypovídat o dnešní situaci. Model polí poslouží jako pojivo, které stmeluje materialitu s diskurzivní povahou zínové kultury – tedy dvě sféry, mezi nimiž se často rozprostírá podivuhodná teoretická propast, kterou se v následující části pokusím přemostit. Z výše popsaného teoretického rámce vykrystalizovaly další vedlejší výzkumné otázky rozšiřující hlavní výzkumnou otázku o motivace vydávat v současné době zín na papíře:

VO3: Jak materialita souvisí s akumulací subkulturního kapitálu? Je subkulturní kapitál vhodný pro tento typ analýzy?

5. 2 Starý versus nový materialismus: spor Pierra Bourdieuho s Brunem Latourem

Na tomto místě je klíčové věnovat pár slov Bourdieuho důrazu na materialitu pole. Jak sociolog poznamenává: „Jakékoliv materiální dědictví je, důsledně řečeno, také kulturním dědictvím“ (Bourdieu, 1984, p. 99). Tato citlivost na materiální aspekty – objekty nebo prostory – vedl Johnsona (1993) při výkladu Bourdieuho díla k tvrzení, že „symbolické aspekty sociálního života jsou neoddělitelně provázané s materiálními podmínkami existence, aniž by jedno bylo redukovatelné na druhé“ (p. 4). Podobně píše Neveu (2005), že Bourdieu „bojoval proti sémiologickým přístupům a věnoval důkladnou pozornost formám a materialitě médií a kulturních produktů“ (p. 202). Ovšem Bourdieu (1984) pojímal materialitu staromaterialisticky a spojoval ji vždy s nerovností, mocí, třídou nebo vkusem – do objektů jsou podle něj vždy vtisknuté sociální vztahy a dynamika:

„V životním stylu a způsobu, jakým lidé nakládají a jakým si vybírají oblečení nebo nábytek, lze číst dvojitým způsobem, protože tyto propriety jsou zpředmětněním ekonomických a kulturních nutností předurčujících jejich výběr. Také protože sociální vztahy v objektech – v jejich luxusu nebo chudobě, jejich distinkci nebo vulgaritě, jejich kráse nebo škaredosti –, na sebe upozorňují skrze projevy, které mohou být hluboce nevědomé. Jako nenápadné pohlazení béžového koberce nebo lepkavost nevkusného linolea, nebo štiplavý bach bělidla nebo nepostřehnutelný závan parfému“ (p. 107)

Ve své analýze literárního pole 19. století se věnuje infrastruktuře redakcí a salónů. Jinde je zas tělo – kynoucí po pivu nebo hýčkané vínem – pro Bourdieuho „nejnepopiratelnějším důkazem materializovaného třídního vkusu“. (Bourdieu, 1984; 2010, p. 220) Jak je s tělem nakládáno, jak je o něj pečováno nebo jak je tělo živeno, odhaluje habituální dispozice. Bourdieuho pojetí pole je kvůli důrazu na materialitu pro tuto disertační práci nejlepším odrazovým můstkem k post-digitální době, kdy je nezbytně nutné roli materiality médií přehodnotit. Ovšem sociolog pojímá pachy, dotyky a chutě, těla, budovy nebo vybavení bytů jako indikátory sociálních vztahů. Předpokládá, že nemohou mluvit samy za sebe a nemají moc jednat, že musí vždy přijít člověk s jejich vysvětlením a interpretacemi.

To je základem sporu mezi Bourdiem a Brunem Latourem, který svému francouzskému kolegovi vyčítá tvrzení, že objekty musí být pouze sociálně vysvětlovány. Bere je, Latourovými slovy, pouze jako jakési „projekční plátno“ sociálních vztahů a různých forem kapitálů. Spor spočívá v otázce aktérství, které Latour – na rozdíl od Bourdieuho – přisuzuje také věcem. V Latourově pojetí aktérství věcí jde spíš o sílu působení (schopnost mít efekt a měnit dění). Tento spor mezi Bourdieum a Latourem bude pro komplikovaný úkol zkombinovat starý materialismus s novým zásadní. Jsem si dobře vědom toho, že detailně popsat rozdíly, nuance i možné průsečíky mezi oběma sociology by vyžadovalo celou disertační práci. Proto můj výklad bude nutně zkratkovitý a pouze naznačím, kde by mohli Bourdieu s Latourem najít společnou řeč, což bude klíčové pro následující analýzu zínového pole.

Bourdieu i Latour vycházejí z odlišných sociologických tradic. První zmíněný následuje durkheimovskou linii, která společnost pojímá jako jev *sui generis*, tedy víc než soubor jedinců a strukturu. Základním problémem pro Bourdieuho bylo překročení dichotomie mezi strukturou a jednáním, obě sféry v Bourdieuho sociologii spojuje habitus. Oproti tomu Latour vychází následuje sociologa Gabriela Tardea, který věří, že se svět skládá z různých jedinců a vzájemně interagujících biologických, přírodních, lidských a dalších entit. Pro Latoura je základním problémem překročit propasti mezi kulturou a přírodou; svět v duchu Gabriela Tardea pojímá jako síť a pojem společnosti vypouští. Onu propast pak překračuje pomocí své teorie sítí aktérů (Actor-Network Theory), která mu umožňuje vnímat vazby mezi lidskými a ne-lidskými aktéry a „skládat světy“.

Latour pokládá Bourdieuho za představitele klasické sociologie, byť sám Bourdieu pomohl se svou prosazovanou epistemologickou reflexivitou prolomit mnohé bariéry. Latouroví vadí především sociologický metajazyk, kterým jeho intelektuální soupeř penetruje realitu (Schinkel, 2007, p. 710). Může být velmi odlišný od skutečného stavu věcí, respektive od pohledu aktérů oné reality – ať už aktéři pocházejí z lidského, nebo ne-lidského světa. V Bourdieuho případě to jsou koncepty jako „*illusio*“ nebo pole. Latour vůči nim zaujímá přísný postoj a s ironickým tónem o takové sociologii říká: „Otče, odpusť jim, nevědí, co dělají.“ (Latour, 1996, p. 199) Přiznat objektům nějaké vnitřní vlastnosti, moc působit a jednat bylo pro Bourdieuho nepřijatelné, jak

poznává Schinkel (2007, p. 715), „znamenalo by to naturalizovat to, co je sociálně konstruované“.

Nejsem první, kdo se oba sociology snaží „smířit“, najít pro ně společnou půdu nebo alespoň praskliny v jejich jinak neochvějných postojích. Schinkel (2007) například zmiňoval jedinečný okamžik, kdy Bourdieu uznal možné nedostatky sociálního konstruktivismu v pozdní studii *Science de la science et réflexivité* zabývající se analýzou pole přírodních věd, kde objekty musí zůstat objekty. Schinkel (2007, p. 719) poznává: „Ani v analýze oběhu zboží, umění, vzdělání, filosofie nebo ekonomie, nikde jinde Bourdieu neponechá objekty tak nedotčené jako zde. Jako by najednou přiznal, že tu je čistá působnost a potom tu je sociálně.“ Podle Latoura (2005, p. 94) tato výjimka dokazuje selhání sociální teorie a že se Bourdieu mohl mýlit také v jiných polích své analýzy. Schinkel shledává, že přes všechny spory nezastávají sociologové protichůdná paradigmat, ale mají mnoho společného: „Jakkoliv to nazývají, oba dávají velký důraz na vztahy a méně na struktury, funkce, konflikty, rámce, role, racionální uvažování a další známá sociologická topoi.“ (Schinkel, 2007, p. 724)

Vždyť Bourdieuho teorie polí je postavená na vztahovosti a umožňuje poznat heterogenitu vztahů. Na vazbách a „zasíťovanosti“ rozdílných entit je postavena také Latourova teorie sítí aktérů. U samotného Latoura je také znát jistý vývoj od místy arogantní kritiky reflexivní sociologie k větší otevřenosti, jakou projevuje v knize *Reassembling the Social* – poznává, že člověk vstupuje do světa prostřednictvím

různých módů existence a je nutné s touto mnohostí počítat. „Bylo by neuvěřitelné, kdyby miliony participantů v našich kruzích jednání vstupovali do sociálních vztahů skrze tři módy existence a pouze skrze tyto tři.“ (Latour, 2005, p. 84) Dále jako tyto módy zmiňuje marxistické pojetí materialismu, reflexivní sociologii Pierra Bourdieuho a symbolický interakcionismus (nebo dramaturgickou sociologii) Ervinga Goffmana. A pokračuje: „Žádné z těchto pojetí objektů není nesprávné, jen se jedná o zjednodušený způsob, jak rozkrýt klubko vazeb, kterými jsme obklopeni a neumožňuje popsat mnohé spletnosti vztahu mezi lidmi a ne-lidmi.“ (Latour, 2005, p. 84)

Důležité pro následující analýzu a propojení obou pojetí materialismu je, že Latour na základě předchozí citace nepokládá Bourdieuho sociologii za mylnou a navrhuje obohatit způsoby, jakými vstupujeme do světa. Není výlučný, naopak navrhuje mnohost pohledů. O něco podobného se na následujících stránkách pokouším. Na jedné straně jsem konceptualizoval zínovou scénu na základě Bourdieuho teorií polí, ale připouštím, že v jejím rámci existují vazby mezi lidmi a ne-lidmi, kterým přiznávám v latourovském duchu možnost působení a jednání – všímám si sítí, respektive asambláží²⁹ lidských a ne-lidských elementů. Což může znít protichůdně, ale jak poznamenal Bourdieuho blízký spolupracovník Wacquant (1992, p. xiv): „Výzva ke společnému přemýšlení s Bourdieum je rovněž výzvou a nutností myslet za Bourdieuho a proti Bourdieuovi,

²⁹ Teorii asambláží jsem vysvětlil v sekci 4. 3. Asambláž umožňuje postihnout zasíťovanost vazeb mezi lidmi a ne-lidmi. Průkopníkem teorie je představitel nového materialismu Manuel DeLanda. Jeho teorie asambláží stojí na podobných principech jako Latourova teorie sítí aktérů. Asambláže využívám především, protože už se osvědčily při analýzách zínových (Hroch & Carpentier, 2021) a samovydatelských scén (Thoburn, 2016).

kdykoliv to bude jen potřeba.“ Pokouším se tak obohatit teorii polí; revidovat výzbroj předtím, než vyrazím do boje, jako k tomu vyzývá Latour:

„Chci udělat prostě jen to, co by udělal každý dobrý důstojník ve službě: přezkoušet spojitost mezi novými hrozbami, jimž on či ona musí čelit, a vybavením a výcvikem, který by měl či měla mít, aby se s nimi mohl či mohla střetnout – a je-li to nutné, revidovat úplně od začátku veškerou výzbroj a výstroj. Neznamená to pro nás, tak jako to neznamená pro onoho důstojníka, že bychom udělali chybu, ale prostě to, že historie se rychle mění a že neexistuje větší intelektuální zločin než stavět se dnešním výzvám s vybavením z minulých dob.“ (Latour, 2016, p. 215)

6. Empirická část

V souladu s teoretickou částí jsem zínové pole konceptualizoval jako post-digitální asambláž 1) těl, 2) prostorů, 3) papíru a dalších materiálů, 4) strojů a 5) kapitálů³⁰ nejenom subkulturních, ale i ekonomických. Učinil jsem tak na základě konceptů užívaných novomaterialisty (asambláž) i staromaterialisty (pole) – vycházel jsem ze subkulturních teorií a svého předchozího výzkumu, přičemž jsem se snažil dosáhnout komplexního postižení uzlových bodů scény, aniž bych při konstrukci dominantních kategorií zacházel do přílišných detailů, a držel se tak na rovině obecnosti. Zínové pole³¹ se nerozprostíralo jenom v improvizovaných tiskařských dílnách – v ložnicích nebo obývacích pokojích – či na festivalech v komunitních centrech, ale přesahovalo z materiálních prostorů do virtuálního terénu. Do chatovacích oken, kde se předávala redakční práce, nebo do vysílání streamovacích platforem. Jak jsem již výše naznačil, průvodcem i uzlovým bodem se pro mě – podle upravené metafory Lashe & Lury (2007) – staly samotné ziny, které na sebe vážou řadu materiálních i diskurzivních elementů.

³⁰ Stejně jsme konceptualizovali pražskou zínovou scénu ve společné studii *Beyond the Meaning of Zines* (Hroch & Carpentier, 2021), ze které tato disertační práce vychází.

³¹ Dále budu používat označení zínové pole.

6. 1 Těla

„U mých kapel jsem tělo. Tady je to taky ve svý podstatě hodně tělesnej proces. Jde mi o energii; prožitek u koncertu je stejnej jako u dělání zinu“ (zúčastněné pozorování při tvorbě zinu *Kolyma Tales*, 20. 2. 2019).

Jedním z elementů zinového pole jsou těla, která dohromady spojuje vášně pro politiku, hlučné kapely, někdy jednoduše pro papír, nebo se dokonce tématem stávají samotná těla. Jsou to vztahy afektivní, jindy se jedná o mnohem praktičtější, efektivní vazby. Lidé napojení na ziny se mohou totiž proměnit v „malé manufaktury“, jak se ukázalo u komiksového zinu *Spiritistky*. Tiskař Lukáš Parolek, jehož knihařské zkušenosti se při výrobě velmi osvědčily, popisoval proces takto: „Se *Spiritistkami* jsem pomáhal, protože s Julijánou jsme komplici. Je velice důležité mít na jednom místě víc lidí, pak to líp odsejpá. Děláme to v alternativních podmínkách a každá ruka se hodí. Proměníme se v malou mechanizovanou výrobu“ (osobní rozhovor, 25. 4. 2019). Ostatně Parolek tvoří pod hlavičkou vlastního tiskařského labelu Kudlawerkstatt a dílnu si dal přímo do názvu. Spoluautorka a ilustrátorka Julijána Chomová, která je autorkou vizuální složky³² *Spiritistek*, popisovala kompletování 120 kusů jako náročný úkol: kupy listů se musely

³² *Spiritistky* jsou společným výtvořem ilustrátorky Julijány Chomové a scénáristky Kláry Vlasákové.

nejprve seřadit podle příběhu, dále se listy nařezaly a seřadily do kop, potom se secvakla vazba, následně se musela naohýbat obálka (která byla správně nařezaná po vláknu) a nakonec došlo k finálnímu ořezu na speciální řezačce (zúčastněné pozorování, 15. 4. 2019).

Také výtvarník Punx23, který vychází ze squatterské autonomní subkultury a je jednou z hlavních postav za zinem *Suck My DIY*, pojímá tvorbu zinu jako manufakturu. A v jeho podání je takové přirovnání příznačné. Nejčastěji vydání vznikají v jeho sítotiskařské dílně. K efektivitě se přidává ještě motiv zábavy, u finalizace vydání se totiž pije alkohol, pouští muzika a práce je neoddelitelná od večírku. Důležitou roli hraje moment překvapení, protože náhodné interakce a zásahy zin formují: „Lidi se sejdou v dílně, návštěva někdy vpisuje různé věci přímo do časáku. Chodí i lidi, kteří nejsou grafici nebo v čísle nemají příspěvek. Je to něco, jako když seš v punkové kapele, ale neumíš na nic hrát“ (osobní rozhovor s Punx23, 11. 12. 2019).

Přirovnání ke kapele používal taky Marek Zeman stojící za blackmetalovým zinem *Kolyma Tales*. Zeman má více než dvacetiletou historii na domácí hardcore-punkové scéně ve skupinách jako Lakmé, Remek, V0nt nebo Bahratal: „U mých kapel jsem tělo. Tady je to taky ve svý podstatě hodně tělesnej proces. Jde mi o energii; prožitek u koncertu je stejnej jako u dělání zinu“ (zúčastněné pozorování, 20. 2. 2019). Až maniakální stříhání a lepení v *Kolyma Tales* je pro něj organický proces, při práci na zinu často na stránky čmárá, bezmyšlenkovitě trhá cáry papírů a jenom výjimečně nějaký list

upravuje: „U lepení vždycky stojím, teče mi u toho pot z vousů – je to zážitková věc“ (zúčastněné pozorování, 20. 2. 2019). Práce je zde ztělesněná, a tedy velmi materiální. Staví se do opozice k odcizené, dematerializované práci u počítače. Jak o moderním životě píše spisovatelka Rebecca Solnit ve svých dějinách chůze *Wanderlust*, na tělo lidé postupem času zapomněli s rozšířením digitálních technologií, rozsáhlé motorizace a urbanizace: „Představují si a vnímají svá těla jako esenciálně pasivní, jako podklady nebo břemena, ale ne nástroje k práci a cestování“ (Solnit, 2014: xiv). Zinová výroba uvádí tělo znovu do pohybu, a to v nejnepředvídatelnější oblasti, tedy v médiích.

Jak jsem již nastínil výše, tělo se však nezapojuje pouze v rámci efektivity, ale tato práce má také afektivní povahu. Dokládá to svými slovy Lukáš Parolek: „Není to přímo práce, klíčový prvek je kamarádství. Záleží mi na tom“ (osobní rozhovor, 25. 4. 2019). Ziny jsou jako alternativní média postavená na odlišné logice než mainstreamová média. Místo hierarchizovaných a depersonalizovaných struktur si zakládají na přátelství, solidaritě, blízkosti. Nejlépe o tom vypovídá kolektiv za anarcho-feministickým zinem *Drzost*, jak ho popisuje zinařka a dokumentaristka Martina Malinová:

„Vytvořily jsme si náš vlastní kruh asi 8 až 14 holek: chodily jsme na zmrzky, čajičky a demošky. Zároveň jde o jádro *Drzosti*. Jsme třicátnice, co milují třpytky, ziny a nechtějí, aby ten svět skončil. Nechci dělat zin sama. Když se sdílí, radost je větší a starosti menší“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019).

Příspěvatelka *Drzosti* Lada je součástí kolektivu od prvního vydání v roce 2017. V rozhovoru několikrát poukazovala na tyto společné večery, kde se může potkat s kamarádkami a společně na něčem dělat: „To společný vytváření mě hodně bavilo. Do jiných zinů jsem se příliš nezapojovala, tady to vzešlo jako myšlenka z večerů s holčičí crew, takže se mi líbilo být u vzniku a dělat to s kamarádkama. Kecání a rozvíjení kreativity“ (osobní rozhovor, 28. 4. 2019). K afektivnímu vztahu mezi těly, jelikož členky kolektivu jsou dobré kamarádky, se ještě přidává kreativní rozměr – protože společné hovory finální podobu zinu dotvářejí.

Obrázek 1

Blížkost těl je znát také z obálky druhého čísla *Drzosti*, kde najdeme upravenou fotografii z jednoho zinového workshopu: dvě postavy se zde při práci něžně dotýkají jedna druhé. Hned v úvodníku se dále píše: „Nejde nás zobecnit. Něco nás k sobě táhne.“ Interpretuji to jako ztělesnění feministického hesla „osobní je politické“, které představovalo osobní zážitky a prožitky žen jako problémy patriarchálního systému. Na další úrovni může jít o protest proti liberálnímu pojetí feminismu stavícímu na individuálním úspěchu; v podání *Drzosti* je radikálním projevem právě péče a intimity. Tělo se v několika dalších zinech objevuje jako téma samo o sobě a je nahlíženo feministickou perspektivou. Ve druhém čísle *Rote Zora* se autorka podepsaná jako „Animovaná postava“ v příspěvku „Moje tělo nejsem já“ sžívá s vlastním tělem. Rozlišuje přitom mezi identitou a materialitou ve

velmi butlerovském smyslu.³³ Materialita je zde – zdá se – nahlížena jako účinek hegemonie a moci.

Ziny na sebe vážou další a další těla, ať jsou to čtenáři, nebo přispěvatelé. Tvůrci dokonce médium využívají jako prostředek k navazování různých spoluprací a lze tu sledovat jistý participační rozměr. Někdy jsou tyto nové vazby náhodné, jak popisuje Martina Malinová na své zkušenosti z *Drzosti*: „Nějaký stránky dělala jedna holka z Třince, nikdy jsem ji neviděla. Poslala jsem stránku poštou a někdo v Třinci tomu byl ochotnej věnovat čas“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019).

Jindy je navazování spoluprací promyšlené. Přestože se považuje za individualistku, Marie Fišerová si se zinem *Mazinérie* dala přímo za cíl propojovat dva oddělené světy, tedy hardcore punk a komunity z uměleckých škol. Zároveň se snaží poukazovat na neobjevené talenty kolem sebe, a udržuje si tak přehled, což je jednou z jejích dalších motivací vydávat vlastní zin: „Dávám v zinu prostor lidem, kteří by jinde nepublikovali. Mají co říct, ale nebýt zinu, tak to polknou. Mám kolem sebe tolik zajímavých výtvarníků, novinářů, ilustrátorů. Měla jsem strach, že po vejšce se zavřou dveře. Stejně to dělám ze sobeckých důvodů, udržuju kontakt s lidma, se kterejma se nevidám“ (osobní rozhovor, 3. 2. 2019). Zinařka Nik ze zinu *Rote Zora* zase tvrdila, že motivací dělat zin

³³ Judith Butler rozlišuje mezi materialitou a tím, co je materiální, v *Závažných tělech* přímo píše: „To, co utváří pevnou podobu těla, jeho obrysy a jeho pohyby, bude v tomto smyslu plně materiální, avšak materialita bude znovu promyšlena jako účinek moci, jako její nejproduktivnější účinek“ (Butler, 2016, p. 16). Rozlišení je také důležité pro tuto disertační práci, jelikož je zde materialita pojímána především jako to, co je materiální, a ne jako důsledek moci.

bylo „ventilovat frustrace a bolístky a zároveň se spojovat s lidma, který trápěj stejný věci“ (e-mailový rozhovor, 1. 4. 2020).

Obě autorky však zároveň potvrzují, že toto spojování s sebou nese také velkou dávku demotivace, jelikož v jistý moment se musí příspěvky sejít – a to obnáší neustálé urgování přispěvatelů. Shoduje se na tom většina respondentů a ideál participativních médií to zpochybňuje. Nebo přesněji, ustanovuje to představu, že média se liší mírou participace v duchu slov Henryho Jenkinse, který musel korigovat nadšení, idealistické představy, až mýty o participativní kultuře: „Participační kultuře můžeme rozumět lépe jako relačnímu než absolutnímu termínu: různé formy kultury mohou být méně či více participační“ (Jenkins, 2018, p. 20). Tento předpoklad dále dokládá Martina Malinová z *Drzosti*, které se sice podařilo vytvořit si kmenový kolektiv, ale snila o tom, jak svůj zín předá mladší generaci. Zatímco neoliberální systém je posedlý soukromým vlastnictvím nebo copyrighty, ona si na svůj výtvar nenárokují žádné vlastnické právo a každá autorka nebo přispěvatelka – užijeme-li ekonomický slovník – má v daném médiu svůj podíl. V rozhovoru vysvětlovala, jak ideál nehierarchizovaného kolektivu spojovaný s alternativními médii v praxi nefungoval:

„Představa, že v kolektivu vychováš někoho, a pak si to někdo vezme na sebe. Přijme to za své. Před třemi měsíci to ještě vypadalo nadějně, ale nedopadlo to. Představa nehierarchizovaného, autonomního kolektivu nefunguje tak úplně.“

Věřím, že když bych do toho kopl, tak by se to zas rozjelo, ale spadlo by to na mě. Teď je ticho po pěšině“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019).

Oproti tomu Marek Zeman z *Kolyma Tales* přistupuje k zinům individualisticky. Pomyslný kohoutek participačních možností rovnou zavírá a své solitérství pěstuje jako výsadu. Svůj okruh přispěvatelů si také z těchto důvodů důsledně hlídá: „Mám pověst člověka, kterej se nerad baví s lidma: takže se mi nikdo tolik neozývá. Když už, tak jim píšu, ať raději založí vlastní zin nebo kapelu“ (osobní rozhovor, 8. 4. 2019). Empirická data ukazují, že někteří tvůrci nebo tvůrkyně si po odmítnutí zakládají vlastní zin, a dochází tak k jakési nadprodukcii.

Malinová by chtěla pro svůj zin udržet kontinuitu a předat otěže někomu jinému, jenže možné pokračovatelky si raději založí svůj časopis. Zeman rovnou vyzývá – podobně jako to kdysi v 70. letech minulého století dělal Mark Perry se svým zinem *Sniffin' Glue*, ať si potenciální přispěvatelé vytvoří vlastní zin. Tvůrci se mohou touto cestou sice vyjadřovat bez větších překážek, ale jako by nikdo neodpovídal nebo komunikace proudila do kanálu, kde se rozplývá v pouhou – postupně se vytrácející – ozvěnu. Jak říká Dean, dochází takto k „exploataci komunikace“ (Dean, 2010, p. 13). Při procházení zinových festivalů jsem sbíral další a další příklady takového individualismu a na základě terénních zápisků musel dodatečně doplnit teorii. Oporu jsem našel v komunikativním kapitalismu od Jodi Dean, která kritizuje idealizovanou představu o kultuře participace. Ze zinu se pak může stát forma prezentace vlastních zájmů nebo vlastní tvorby, jako to za

jednu z motivací pro tvorbu *Mazinérie* označila v rozhovoru Marie Fišerová. Podobně o svých motivacích mluvila jedna z mladších autorek, se kterou jsem mluvil na zinovém festivalu OpenZine v pražském prostoru D39:

„Nikdy jsem ziny nedělala a dozvěděla jsem se o nich díky kamarádce a této akci. Poprvé jsem svoje ilustrace vytiskla do zinu až kvůli OpenZine. Jinak svoje kresby a ilustrace prezentuju hlavně na *Instagramu*; ten proces jsem si ale užila, bylo to nové a jiné“ (zúčastněné pozorování, 15. 12. 2018).

Takový přístup k zinové kultuře podporuje tezi Chelsea Reynolds o tom, že žádný ze zinů není schopný promlouvat za nějakou komunitu a prosazuje se individualismus: „Každý zin je pouze prezentací osoby, která ho vytvořila,“ (Reynolds, 2019, p. 16). Je nutné ale poznamenat, že z výše popsaných dat vyplývá, že dynamika na zkoumané scéně osciluje mezi ideály vysoké participace a kolektivity a modelem komunikativního kapitalismu, kdy se ze zinu stává individualistické médium sloužící k sebe prezentaci tvorby daných lidí – záměry proto mohou být mnohem více egocentrické než komunitní a souvisí to často se subkulturním zázemím, ze kterého zinaři a zinařky vycházejí. Zatímco anarchofeministky okolo *Drzosti* prosazují pospolitost nad materiálem, absolventka umělecké školy může pospolitost chápat spíš jako networking, tedy sbírání kontaktů a sebe prezentaci.

6. 2 Prostory

„Málokdy se vrátíš v plusu, musíš si sám pokrýt ubytko, cestu a jídlo. Je to taková recyklace, jelikož se dostaneš do komunity i fyzicky, ne jenom na *Instagramu*. Takové festivaly propojí tu subkulturu. Navíc potkáš ty samé lidi, co se s tím taky serou a jsou v mínusu“

(osobní rozhovor s Julijánou Chomovou, 7. 2. 2019).

Dalším komponentem zínového pole jsou prostory, kde probíhá produkce a distribuce. Vzhledem k alternativní povaze zínů využívají tvůrci místo redakčních kanceláří svoje ložnice nebo obývací pokoje, což dále podporuje představu amatérských médií. Prostory produkce jsou většinou spojeny s intimitou, která se následně projevuje také na stránkách zínů. Julijána Chomová v době výzkumu žila ve třípokojovém bytu se svým přítelem. Jejich byt byl zaplněný knihovnami a tiskařskými technologiemi: risograf stál hned kousek od postele, obývacímu pokoji dominoval pracovní stůl se sítotiskem a čerstvě vytištěné stránky *Spiritistek* se sušily hned vedle vypraného prádla na sušáku (zúčastněné pozorování, 5. 4. 2019).

Obrázek 2

Intimita byla patrná také při tvorbě zinu *Kolyma Tales*. Marek Zeman musel přesunout výrobu zinu do dětského pokoje, jelikož jeho partnerka v obývacím pokoji ukolébávala čerstvě narozené dítě. Zeman vedle hraček svých dětí rozprostřel vystříhané fotografie blackmetalových kapel, lepidlo, fixy, nůžky a kopy papírů. Další stopy po intimitě se dají najít následně na stránkách *Kolyma Tales* ve článku o kanadské blackmetalové kapele Blasphemy: pro ilustrační fotografii poskládal Zeman kapelu se svým synem ze stavebnice lego.

Obrázek 3

Obrázek 3

Finální korektury třetího čísla *Mazinérie* probíhaly též v domácí atmosféře. Marie Fišerová žila v době výzkumu ve sdíleném třípokojovém bytě a pro svoje spolupracovníky – grafika a jazykovou korektorku – připravila domácí jídlo a spoustu kávy. Ve vedlejším pokoji pracovala na korekturách také spolubydlící, jak popisovala Fišerová: „Zahrnu do procesu kohokoli, kdo je zrovna nablízku“ (zúčastněné pozorování, 16. 12. 2018). Příspěvatelka a korektorka v jedné osobě – Tereza Bonaventurová – si jen postěžovala, že společná setkávání jsou při vzniku zinu spíš ojedinělá a práce na zinu probíhá především přes chatovací okna, e-maily nebo datová uložiště: „Je škoda, že se potkáme vždycky až v neděli, kdy jde zin druhý den ráno do tisku“ (osobní rozhovor, 14. 2. 2019).

Zatímco prostory, kde se ziny tvoří, jsou intimní, místa distribuce jsou veřejná. Nejfrekventovanější prostory, kde se ziny předávají z ruky do ruky, jsou specializované festivaly. Upevňují se tu budoucí spolupráce, tvůrci se setkávají se čtenáři a ziny se nejenom prodávají nebo vyměňují, ale také vystavují. Během svého výzkumu jsem provedl pozorování na čtyřech zinových festivalech a jednom křtu, konkrétně *release party* posledního vydání zinu *Suck My DIY*. Setkání Zine Fest v Brně se konalo v autonomním komunitním centru Sibiř, které sídlí v prostorách bývalého kina. Na chodbách tu visely vlajky s antirasistickými hesly, místnost s barem vedla dál ke knihovně a koncertnímu prostoru, před kterým se rozprostíraly stolky se ziny. Nedaleko baru seděla Martina Malinová se svými ziny *Drzost* a uspořádala při té příležitosti malý zinový workshop: kolem sebe měla hromady starých časopisů, nůžky, lepidlo a fixy. Během hovorů o aktivismu a gentrifikaci se lidé – včetně mě – podíleli na tvorbě jednorázového zinu, do kterého se otiskly zážitky z cesty do Brna nebo narychlo nahozené malůvky. Podílet se mohl každý, kdo šel kolem, ale šlo spíš o výjimky a jednotlivce, jak líčí Malinová: „Nikdo se nechtěl účastnit workshopu. Koupila jsem sešit a kolemjdoucím jsem rozdávala papíry, abych vůbec nějaký obsah posbírala. Zapojili se ale především moji kamarádi, kteří se mnou chvíli poseděli a něčím mi přispěli“ (zúčastněné pozorování, 13. 4. 2019).

Podobná otevřenost byla cítit na festivalu OpenZine, který byl situovaný do alternativního kulturního prostoru D39 v Praze (zúčastněné pozorování, 15. 12. 2018).

Festival byl přístupný všem tvůrcům, umělcům a undergroundovým novinářům a vše bylo organizované v duchu DIY. V prostoru bylo umístěno zhruba pět stolů a trojúhelníková knihovna, kde si zájemci mohli ziny vystavit nebo prohlédnout. Lidé se tu volně bavili, posedávali a četli v blízkosti krbu. Ve stejném komunitním duchu byl zorganizovaný křest desátého vydání zinu *Suck My DIY* v pražském prostoru Bike Jesus na Štvanickém ostrově – lidé volně pobíhali mezi koncerty v klubu, postávali na louce před budovou nebo se ohřívali u barelů s ohněm před bývalou trafikou na parkovišti kousek opodál. V někdejší novínovém stánku byla improvizovaná kuchyň, venku hořel velký oheň a kolem byli rozmístěni lidé jako u táboráku, v němž nakonec v rámci křtu časopis shořel (zúčastněné pozorování, 4. 12. 2019). Pro výtvarníka Punx23 byl takový večírek jednou z hlavních motivací dělat zin: „Vzniklo to asi kvůli veselici, release party, protože nás baví pařit“ (osobní rozhovor 11. 12. 2019).

Obrázek 4

Oproti komunitnímu a punkovému přístupu byl festival PhaseBook v pražském centru CAMP kurátorovaný jako výstava. Šlo přímo o změnu: od svépomocí spravovaných (a financovaných) center v oprýskaných industriálních kulisách ke státem dotované galerii ve sterilních prostorách. Od bezprahovosti subkultur k vygrantovanému zázemí kreativní třídy s podnikatelským záměrem. Tato změna se projevila i ve způsobu, jakým byly ziny prezentované – zatímco na předchozích festivalech se jednoduše válely u stolků, na PhaseBooku byly nainstalované jako umělecké objekty. Ziny visely ze stropu na nitkách,

byly umístěné na zdech a uspořádané podle galerijních principů. Představovaly se také v rámci veřejných čtení nebo performancí: například první vydání zinu od kyber-queer kolektivu ADD se promítal na tělo jedné z modelek³⁴ (zúčastněné pozorování, 2. 12. 2018). Nápad na kurátorovaný zinový festival přišel díky uměleckému zázemí organizátorů.

Obrázek 5

PhaseBook má ambici být jak prodejním festivalem, tak platformou pro samovydavatele, malé nakladatele a zinaře. Na festivalu byly k vidění také různé teoretické přednášky, přičemž cílem bylo přivést do Prahy také mezinárodní zinaře, jak vysvětloval spoluorganizátor Vítek Jebavý: „Tuto formu kurátorství jsme zvolili kvůli naší pražské situaci, kdy se na zinových festivalech točí pořád ti samí lidé“ (osobní rozhovor 2. 12. 2018). Z této mezinárodní účasti pak těžila Julijána Chomová se zinem *Spiritistky*, která je zvyklá cestovat po zahraničních zinových festivalech. Přestože tu není podle ní zatím takové zázemí, byl to velký rozdíl. Díky PhaseBooku ji oslovil berlínský kolektiv Colorama, který má na ilustrátorské a zinové scéně dobrou reputaci, a Chomová se tak dostala na uměleckou rezidenci do Berlína, kde dělala společně s dalšími ilustrátory na kolaborativním zinu. Podle ní jsou zinové festivaly především o propojování lidí se stejným přístupem k věci (osobní rozhovor, 7. 2. 2019).

³⁴ Zin *ADD* je propojený s non-modelingovou agenturou New Aliens Agency, který si zakládá na diverzitě a zahrnování modelů a modelek nenaplnujících standardizované ideály krásy.

Obrázek 6

Na sklonku roku 2019 se začal plánovat zínový festival Y: Designing Worlds v pražském Divadle X10, jenže koronavirová pandemie donutila organizátory své plány změnit. Rozhodli se k uspořádání prvního virtuálního zínového festivalu a pro tyto účely v divadelních prostorách dne 18. května 2020 vytvořili speciální scénografii a vysílací studio. Festival byl inscenovaný jako divadelní představení za důsledného dodržení restrikcí Ministerstva zdravotnictví ČR, které nařizovaly sociální distancování, zakrytí nosu a úst a důsledné dodržování hygieny, jak se psalo v doprovodném materiálu k události: „Diagramy jsou nápovědou k prostorové orientaci sledovacích stanovišť, časová osa umožňuje vstoupit do dramaturgie večera. Během doby trvání akce je divadlo sdíleným prostorem – což s sebou nese určité radosti, ale i rizika a omezení.“

Obrázek 7

Pandemie donutila lidi přehodnotit různé aspekty svých životů a sociální zvyky. Ovlivnilo to také naše zážitky z kulturních událostí od výstav po koncerty, které se přesouvaly do virtuálního prostředí. Nicméně jednou z nejvýraznějších změn byla imploze intimního života do veřejného: během konferenčních hovorů byly na obrazovkách vidět pokojové květiny, postele nebo ložnice jinak spadající do osobního

života. Výuka dětí probíhala z kuchyní domácností a podobně. V malém měřítku bylo toto sloučení intimního a veřejného znát i ze scénografie festivalu Y: Designing Worlds³⁵ (zúčastněné pozorování, 18. 5. 2020). Návštěvníci si mohli prohlížet ziny v improvizované „intimní jednotce“ svého domova, přičemž mohli vystřídat různá stanoviště: zastavit se na zahradě s umělým trávníkem, ulehnout v koupelně s vanou obloženou svíčkami nebo se posadit na pohodlný gauč jako z obývacího pokoje. Příložený manuál doporučoval zájemcům také paralelní aktivity ke čtení zinů. V obýváku jste mohli hrát karty nebo vyšívát, v koupelně vést „existenciální monolog“, v ložnici si lakovat nehty a na zahradě dělat jógu. U každého stanoviště byla přiložená dezinfekce, mikrotenové rukavice a sluchátka a nastavená obrazovka, která přenášela stream z hlavního stanoviště (viz obrázek č. 7). Studio bylo situované doprostřed prostoru, sestávalo se z „green screenu“, stolku s centrálním počítačem přenášejícím stream a stolku s televizí, o který byly opřené další rekvizity jako meč, tygří kůže a BDSM masky.³⁶

Obrázek 8

Na další úrovni se podle post-digitálních principů prolínal virtuální prostor s materiálním, jelikož jednotliví zinoví tvůrci následně streamovali ze svých skutečných domovů a

³⁵ Je nutné poznamenat, že scénografie byla formovaná konzultacemi s autorem této disertační práce, tudíž je ovlivněná teorií zdůrazňující materialitu. Vše bylo představeno také v rámci teoretické přednášky, která se streamovala pod hlavičkou Y: Designing Worlds.

³⁶ Šlo o rekvizity pro performance zinu *Drool*.

představovali svoje ziny: ať už to byla procházka lesem se zinem *Bylo tu... Bude tu?*, nebo autorské čtení Martiny Malinové se zinem *Drzost*. Na jednom digitálním místě se tak střetli teoretici, umělci a aktivisté ze subkultur, což bylo v 90. nebo raných nultých letech kvůli sporům mezi skupinami nemyslitelné (Hroch, 2016). Pravděpodobně tohle sekávání, namísto rozdělování a bojů, umožňuje materiál. Zdá se, že v nitru každého ze zúčastněných probíhají spory, kde proti sobě například stojí hipsterství a anarchismus, antikomerční postoje hardcore punku proti grantové podpoře galerií. Ovšem zpovídání zinaři a zinařky jsou schopni spory potlačit, a navíc se od sebe učit. Zástupci nastupující kreativní třídy jsou umělci, kteří nasákli punkem a vnímají problémy komerce nebo vykořisťování autenticity. Ale jsou to taky punkáči uvědomující si estetický nebo terapeutický rozměr papírových zinů.

Stream mohli kromě zájemců na facebookovém účtu divadla X10 sledovat také návštěvníci brněnské galerie Zaazrak Dornych, odkud se měl následně přenášet djský set v rámci afterparty. Organizátoři festivalu Y: Designing Worlds se sami vnímali jako „post-digitální zinový trh“, čímž naplnili hybridní přístup k tištěným publikacím, jaký popisuje Ludovico (2012, p. 17): Tato nová generace „používá stará a nová média, aniž by se ideologicky upínala ani k jednomu z nich. Dozajista vyvine nové a vskutku hybridní publikace: jednoduše tak, že kreativně zkombinuje nejlepší standardy a rozhraní tisku i digitálu.“ Vnímání tištěných objektů zde bylo od online světa neoddělitelné a hranice – mezi intimním a veřejným, virtuálním a materiálním – byly překročeny na několika úrovních. Tento experiment s virtuálním zinovým festivalem odhalil také některé z limitů tohoto hybridního přístupu, jelikož stream několikrát kvůli špatnému

připojení „spadl“ a celá událost se smrškla do jednoho videa na *Facebooku* sestávajícího z předem natočených vstupů.

Obrázek 9

6. 3 Papír a jiné materiály

„Musí to být větší než *Rudý právo*! To bylo základní pravidlo, taky protože jsme levicovější. A mělo to všude překážet, a proto se na to valilo víc otázek. Někdo na tom spal, plulo to ve Vltavě – a to je součástí té tvorby“ (osobní rozhovor s Punx23, 11. 12. 2019).

Materialita tisku je dnes ve vydavatelské sféře důležitější než kdy předtím. Zatímco dříve byly ziny zdroji nedostupných nebo utajovaných informací, případně megafony utlačovaných hlasů, dnes se médium a jeho forma stávají sdělením. Spolupořadatel festivalu PhaseBook – Vítek Jebavý – přímo vysvětloval, že „samotné vydávání se stává tématem, ne jenom že píšete o nějaké kapele. Tisk je o pomalosti, ponoření se diváka do jiné dimenze a o prozkoumávání možností tiskařských technologií“ (zúčastněné pozorování, 1. 12. 2018). Ziny působí na lidské smysly na několika úrovních. Tím nejvýraznějším rozdílem mezi virtuálním a materiálním (tištěným) médiem je, že se ho můžete dotknout, nebo si k němu čichnout. Už jen v samotném doteku, této hapticitě, se skrývají informace o tom, jestli jde o drahou publikaci s lesklou obálkou, nebo o nahrubo vytištěný zin, u něhož jednoduše nezbyly peníze na lepší tisk. Čichneme-li si k zinu, dozvíme se zase něco o jeho temporalitě – zda právě vyběhl z tiskárny, nebo se na něm usazuje prach. A dalo by se pokračovat.

Jebavý dále vyprávěl o tom, jak některé publikace „řežou a jsou to nepříjemné objekty, nebo jiné jsou zase nepoddajné, s plastovou obálkou sešitou drátem, která se sama zavírá a špatně čte“ (zúčastněné pozorování, 1. 12. 2018). Pro přispěvatelku zinu *Drzost* Ladu je právě tato smyslová zkušenost klíčová: „Taky si na ten zin sáhnout nebo přivonět je pěkný. Navíc ziny patří do domácí knihovny, takže člověk po nich může čas od času sáhnout a vracet se i ke starým ročníkům“ (e-mailový rozhovor, 28. 4. 2020). Souvisí to s alternativní povahou zinů jako vysoce personalizovaných médií, které jsou často spojované s empatií, intimitou, stabilitou. Ilustrátorka Julijána Chomová si dokonce dělá rozsáhlé rešerše k tomu, jaký papír zvolit, aby docílila patřičného efektu na čtenáře, kterému má být se zinem příjemně: „Musíš se vyrovnat se seriózním problémem, čtenáře může nepříjemný papír obtěžovat. Pro mě je také důležité se s papírem identifikovat“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019). Chomová i její spolupracovník, tiskař Lukáš Parolek, několikrát zmiňují význam hapticity u zinů: „Uspokojuje mě práce s papírem a hapticita celého procesu. Líbilo se mi, jaké byly *Spiritistky* na dotek, především díky využití sítotisku. Bylo to víc DIY“ (osobní rozhovor, 25. 4. 2019). Parolek dokonce přiznal, že si při noční tiskařské práci občas dává látku MDMA, která zvyšuje empatii k materiálu a haptický zážitek – a navíc vydrží déle pracovat: „Hodně věcí v procesu cítím“ (osobní rozhovor, 25. 4. 2019). Jedním z účinků psychedelické látky MDMA je, že zvyšuje empatii a senzitivitu k dotekům,³⁷ řadí se k takzvaným entactogenům – samotný termín entactogen v sobě obsahuje slovo „tactus“, tedy dotek.

³⁷ MDMA zažívá velkou renesanci v psychologii a používá se při terapiích, jak potvrzuje jedna z aktuálních studií: „Ukázalo se, že MDMA usnadňuje uvolňování oxytocinu, hormonu spojovaného s ranými infantilními vazbami, který může zvyšovat úroveň empatie a blízkosti a tlumit aktivitu amygdaly spojované se strachem, což vede ke snížení stresových reakcí a sociálních anxiet“ (Sessa et al., 2019, p. 3).

Další respondenti tištění i čtení zinu romantizují; Martina Malinová z *Drzosti* zdůraznila hluboce personalizovanou povahu těchto médií, která vznikají v takovýchto intimních podmínkách. Malinová vyzdvihovala, že cítí spojení s autorem nebo autorkou dané publikace: „Vidíš, že do toho tvůrce/tvůrkyně investoval/a nějaký čas. Díky tomu se na toho člověka napojíš. Je to stopa, kterou za sebou zanechává, ty si ji můžeš vzít do parku nebo do vlaku – to jsou moje romantizovaný představy“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019). Někdo dokonce přibaluje do každého dopisu se ziny osobní věnování psané na stroji. Marie Fišerová z *Mazinérie* oslovuje i úplně neznámé čtenáře křestním jménem a v příložených lístcích se nejčastěji omlouvá za chyby: „Lidi se vždycky ozvou, že je super mít ve schránce ručně lepenou obálku a zin – píšou mi ale paradoxně vždycky mejlem“ (osobní rozhovor, 3. 2. 2019).

Pro Fišerovou je navíc papír – v tzv. post-faktické době – důvěryhodnější a uživatelsky přijatelnější. Připisuje tištěným médiím jiný, klidnější způsob čtení: „Papíru věřím víc. Navíc když to držím v ruce, je vyšší pravděpodobnost, že to dočtu. V tom množství kravin na internetu je to důvěryhodnější, protože víš, kdo to psal. Na síti je chaos a vše si musíš ověřovat“ (osobní rozhovor, 3. 2. 2020). Zinařka z *Rote Zora* podepisující se jako Nik to potvrzuje, zároveň vnímá ziny jako „pomalá“ média, jako něco, co přetrvá déle než status na sociálních sítích nebo fotografie na *Instagramu*: „Mně se celkově čtou líp věci, kterými si mohu listovat, takže určitě jo. Protože ne každý má rád všechny ty digitální klikátka. Je to něco, co se nikdy nevybije a nerozbije. Maximálně ztratí při stěhování“ (e-mailový rozhovor, 1. 4. 2020).

Pro někoho je ale zin stejně pomíjivým médiem jako všechno ostatní. Trochu jiný přístup má k zinům výtvarník Punx23 ze *Suck My DIY*, který si na jednu stranu dává velkou práci s materiálním zpracováním časopisu, ale bere ho spíš jako jednorázový zážitek a výsledný objekt pro něj není trvalá hodnota: „Mluvíme tu o té fyzičnosti a materialitě, ale potom je mi ten časák ukradenej. Je mi jedno, když to někdo na křtu ukradne nebo že to shoří. Tadeáš je jednou rozházel z mostu. Všechno má začátek a konec a je to taky pomíjivý“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019).

Materialita zinů – velikost formátů, grafický styl nebo rozmazaný inkoust – dokáže komunikovat sama o sobě. Často je materialita úzce provázaná s označujícími praktikami, významy a identitami příslušníků scén, ke kterým se tvůrci řadí. Vezměme si zmiňovaný zin *Suck My DIY*: neustále mění formát, aby kolektiv podpořil jistou auru nepolapitelnosti guerillového almanachu. S tím se váže také motiv zinů jako nomádských médií, které v případě *Suck My DIY* vznikají příležitostně na cestách – některá čísla Punx23 tvořil v Itálii nebo Bělehradu – mají menší rozsah, klidně dvě stránky. Předchozí 9. vydání bylo stočené do ruličky, připomínalo cár papírů a bylo sepnuté dřevěnou vazbou se šrouby. Oproti tomu zkoumané 10. vydání je velké téměř jako karimatka nebo tapeta, všude překáží, nelze je přehlédnout, neohrabaně se s ním manipuluje a listy se těžko otáčí. Zvolit takový formát mělo dobré důvody, jak vysvětluje výtvarník Punkx23 – stalo se ztělesněním jejich ideologie: „Musí to být větší než *Rudý právo*! To bylo základní pravidlo, taky protože jsme levicovější“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019).

Materialita a hapticita zínů má ale ještě jiný rozměr – vedle ztělesnění myšlenek nebo subkulturních hodnot – jak ukazuje Julijána Chomová se zinem *Spiritistky*: papír má schopnost vyprávět příběhy. Narativ je v jejím pojetí téměř neoddělitelný od papíru. Příběh *Spiritistek* má několik vrstev; jde o složku napojenou na vizuál, má princip filmového sledu a děj se vypráví v několika časových linkách. Některé scény překreslovala dokonce až pětkrát. Pro minulost nebo současnost Chomová používá rozdílné tiskařské technologie a papíry, výsledek se liší na omak a pomáhá čtenáři se ještě víc vžít do příběhu. To samé se děje i ilustrátorce Chomové: „Ponořím se do příběhu a neuvědomuju si tu technickou část, jak to bude skutečně proveditelné a náročné“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019). Retrospektivní sekvence jsou tištěné na risografu, zbytek na sítotisku. První varianta se váže k lehčímu papíru, druhá zase k vyšší gramáži; stránky jsou pak lepivější. S papírem má bohaté zkušenosti – přes tři roky pracovala v uměleckém papírnictví, ví tedy, který papír jak reaguje na světlo, jak se ohýbá, jak saje nebo jak je natřený.

Oproti preciznosti, řešerším a dlouhodobým úvahám sází Marek Zeman se zinem *Kolyma Tales* na impulzivnost. Grafickým stylem se snaží vyvolat ve čtenářích pocit špatně nahané blackmetalové nahrávky, její chrapotící nedokonalý zvuk a agresivní napětí. Někdy ani nepoužívá nůžky a fotografie otrhává, dělení textu na odstavce postrádá smysl, někdy fotografie začerňuje. Cílem není vyprávět, ale v kondenzované podobě zprostředkovat chaos i hodnoty příslušné subkultury. Většina vizuálů je spojených

s extrémním hudebním undergroundem, jsou tu fotografie kapel nebo obaly desek, satanistické nebo militantní symboly.

Obrázek 11

Tento vzájemný proces, kdy materiální a označující (textově orientované) praktiky spolupracují na konstrukci výsledného sdělení, bývá popisován jako *entextualizace*. Termín je inspirován prací antropologů Baumana a Briggse (1990) a používá se k porozumění tomu, jak diskurz ovlivňuje materialitu a opačně (Carpentier, 2017, p. 58). V antropologii se termínem vysvětluje, jak náboženské skupiny „entextualizují“, nebo lépe vtělují svoji spiritualitu do náboženských symbolů. Vzkříšení tisku, jehož jsou nejenom ziny důkazem, vyplňuje prázdnotu po smyslovém zážitku, po jisté ztrátě způsobené digitální hegemonií. Společně s tím nabývá „entextualizace“ na významu. Podobně si zinoví tvůrci promítají emoce či vzpomínky do svých tištěných „totemů“. Fišerová o *Mazinérii* mluví jako „o dítěti“ nebo „deníku, kde si uchovávám vzpomínky a myšlenky“ (osobní rozhovor, 3. 2. 2019), výtvarník Punx23 zase ziny přirovnává k vinylům a spojuje si je s entextualizovanými zážitky: „Když si odnáším desku z koncertu, nesu si kus zážitku, kus duše. Snad to není moc ezo“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019). Příspěvatel zinu *Kolyma Tales* – noisový hudebník NBDY – zase přiznal, že psaní do zinů pro něj znamená „emoce zažívané při poslechu hudby a potom překlopené na papír“ (e-mailový rozhovor, 1. 5. 2019).

„Spousta zinů je skoro uměleckým dílem. Někdo po večerech poslouchá muziku, nůžky a papír mu jsou za parťáka – a vytváří koláže. Doplňuje to rozhovory, recenzemi a vytváří takovou schránku doby, momentálního rozpoložení. Což třeba knížka neumí. Oficiální média nebo knížky jsou sterilní. Vím z vlastní zkušenosti, že když se dneska kouknu na svoje starý ziny, tak z nich dýchnou vzpomínky a emoce“ (e-mailový rozhovor, 1. 5. 2019).

Vycházím ve své práci taktéž z předpokladu, že slovo, vzpomínka nebo emoce může být stejně materiální jako jakýkoliv hmotný aspekt našeho světa, jak píše Judith Butler (2016): „(...) jazyk a materialita nestojí proti sobě, protože jazyk, který odkazuje k něčemu, co je materiální, je zároveň sám něčím materiální, a to, co je materiální, se nikdy zcela nevymyká procesu, jímž je samo označování“ (p. 101). V podobném smyslu chápal Stuart Hall (1996) politiku skrze významy a reprezentace subkultur, které se zhmotňovaly mimo jiné také na stránkách zinů: „Kultura přestala být (jestli vůbec někdy byla, o čemž pochybuji) dekorativním dodatkem k ‚tvrdému světu‘ produkce a věcí, polevou na dortu materiálního světa. Slovo je dnes stejně ‚materiální‘ jako svět“ (p. 232).

Na stránkách *Kolya Tales* se projevuje další prvek současné zinové produkce, tedy intermaterialita. Ziny se už neskládají pouze z papíru a inkoustu, ale do hry se zapojují rozdílné materiály. Někdy jsou vrstvy těchto materiálů téměř nepostřehnutelné. Zeman neustále prohledává internet a schraňuje si blackmetalové fotografie, případně historické fotografie vojáků. Ke své sbírce se chová jako tatér ke svému skicáku: jakmile jednu

fotku použije, vyškrtne ji a nesmí ji už použít – stejně jako poctivý tatér netetuje dvakrát stejný motiv. Při tvorbě si vytváří různé vrstvy fotek a vizuálů, jsou volně naházené přes sebe a někdy se překrývají tak, že se spodní vrstvy skryjí. Není to nic precizního, papíry jsou trochu upatlané a snímek z výcviku japonských vojáků v rusko-japonské válce zakryje fotografii mučedníků. Zeman to nejprve chtěl opravit, „tak, ať tam jsou vidět“, ale pak si řekl: „Vlastně to není nutný, já vím, že tam jsou“ (zúčastněné pozorování, 20. 2. 2019). Podobně se překrývají na stránkách zkoumaných zinů fotografie z různých zdrojů, například v *Mazinérii* najdeme ofoceně archivní vydání starých zinů – jako například *Defender* z léta 1999. Autorka Marie Fišerová tak svůj zin využívá jako médium paměti a používá ho k remediaci zinové historie: „Nechci, aby to zapadlo“ (zúčastněné pozorování, 16. 12. 2018).

Obrázek 12

Jindy se tento intermateriální aspekt odhaluje mnohem zřetelněji a jen stěží by ho šlo dosáhnout za použití digitálních technologií. Člověk při listování zinem *Suck My DIY* narazí na litografické práce a sleduje stopy kamene, při čtení *Drzosti* se zas setká s dalšími materiály, někdy to jsou vylisované listy nebo stránky prošité nití. Obálka zinu zachycuje Martinu Malinovou s příspěvatelkou Ladou, jak se něžně dotýkají rukou na rameni a jejich vlasy téměř splývají, když se sklání nad prací. Splynutí v jedno tělo jenom umocňuje, že obálka je vyvedená hnědou nití a je prošitá i na zadní obálku, kde jsou zřetelné další stopy niti. Tyto stopy více materiálů se při tištění dvousetkusového nákladu

vytrácí a zůstávají nejhmatatelnější pouze na maketě. Jak popisuje Malinová: „Nejhezčí jsou papíry, kde vidíš ty vlasy, zbytky lepidla, nůžky; když to skenuješ, tak tomu taky něco vezmeš a na počítači je to úplně jiný“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019).

Některé ziny zase vycházejí v limitovaných nákladech a každý kus je svým způsobem originál – jako to je v případě publikace maďarské výtvarnice AnnyAdam, která se účastnila festivalu Y: Designing Worlds. Její zin *Mirrors* vyšel v nákladu deseti kusů. Jedná se o akvarely ženských těl při lesbickém sexu, které jsou proložené reflexním papírem, aby se těla zrcadlila. Stránky zinu stejně jako obálka jsou prošité nití a ta při listování trčí do všech stran. Jde o příklad toho, jak se tvorba zinů propletla s řemeslností (Spencer, 2005, p. 59). Toto „sešívání médií“ (Jenkins et al., 2016) definuje dnešní zinovou produkci.

Obrázek 13

Řemeslnost či knihařský přístup k zinům se neobejde bez zbytkového materiálu. „Vždycky po mně zůstane spousta bordelu,“ potvrzuje Zeman (zúčastněné pozorování, 20. 2. 2019). Proto ziny nejsou myslitelné bez specifické ekologie médií. Sami zinaři nad materiální, tedy též environmentální stopou časopisů přemýšlí – jako Tereza Bonaventurová, která pomáhala s *Mazinérii*: „Jediný, co mi dělá dnes vrásky, je, že to není ekologický. Ale teprve když je to fyzický, jen tehdy je to pro mě opravdový. Možná

jsem stará“ (osobní rozhovor, 14. 2. 2019). Ekologické myšlení se projevuje také na stránkách zinů. V *Drzosti* najdeme na stránkách s vylisovanými listy hesla jako „Spirituality is Ecological“ nebo „Země, která udržuje lidstvo, nesmí být zničena“. V artovém zinu *Drool*, který byl součástí virtuálního festivalu Y: Designing Worlds, byl otištěn apel na umělce v době klimatické krize. Jeho text vyzýval:

„Umělci by se měli přizpůsobit novému limitovanému životnímu stylu, abychom byli konkrétní – měli by pracovat s recyklovatelnými materiály nebo se přeorientovat na digitální média, aby minimalizovali dopady na fyzický svět. Nebo by se měli umění vzdát úplně, protože nejde o ekologickou, ale v jádru toxickou aktivitu.“

Zinový sešit *Bylo tu... bude tu?*, který byl též přítomen na zmiňovaném virtuálním zinovém festivalu, působí pak jako projev environmentálního žalu, konkrétně *solastalgie* (nostalgie po krajině, která se mění k nepoznání a nebude jako dřív). Jak se píše na zadní straně zinu *Bylo tu... bude tu?*: „Kniha je symbolem pro umírající krajinu, bojím se, že není hotová.“ K zinu zájemci dostali zapalovač, samotná publikace je pak složená z ohořelých fotografií krajiny a na stránkách jsou saze, které vytvářejí další vrstvu. Autorka Barbora Zentelová sešit při performance na streamu Y: Designing Worlds dokonce při procházce lesem spálila.

Ilustrátorka Julijána Chomová si dopady na přírodní prostředí nejenom uvědomuje, ale také pro ekologičtější výrobu podniká příčné kroky – a vysvětluje, jak v práci schraňovala odřezky papírů: „Mám tento super drahý prémiový papír, který mi zbyl z práce, odřezky si lidi totiž neberou (B1 za 180 Kč). Ukládám si je pod postel“ (zúčastněné pozorování, 5. 4. 2019). K tomu recykluje staré barvy užívané k tištění na textil, kde musejí být barvy a chemikálie čerstvé – používá proto retardér zpomalující schnutí barvy a někdy už téměř nepoužitelnou barvu oživuje: „Hodně se zabírám recyklací. Šílený, kolik se toho všeho vyhodí“ (zúčastněné pozorování, 5. 4. 2019). Podle jejích slov je ale nejekologičtější risograf, který má napojený na počítač a využívá digitální osvit: „Nic nevymýváš, žádné chemky, dotiskneš a vyhodíš“ (zúčastněné pozorování, 5. 4. 2019). Podobným způsobem nad tiskem z praktických důvodů uvažuje také výtvarník Punx23 – přemýšlel o tisku na staré tapety nebo o výrobě barev z bahna:

„Používáme recyklovaný papír a vždycky se nám u výroby nakupí spousta dalších papírů. Je to tištěný ze zbytků barev z předešlých tisků, pro textil to totiž použiješ jenom krátkou dobu. Je tam ta emulze, archivuješ fólie na sítotisk, ze kterých to svítíš. Ale není to taková prasárna. Zkoušeli jsme ale tisknout i bahnem, nechci se ale odstříhnout úplně“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019).

6. 4 Stroje

„Má to objem, tu hmotu, nůžky, lepidlo a stroj”
(osobní rozhovor s Martinou Malinovou, 7. 2.
2020).

Během entografického výzkumu v bytech, ateliérech a na zinařských workshopech jsem sledoval zapojení celé řady nejrůznějších strojů. Byly to digitální stroje jako scannery nebo počítače, které usnadňovaly zinařům práci, nebo analogové stroje jako sítotisk, risograf, psací stroj nebo nůžky s lepidlem, které zase pomáhaly dosáhnout specifické umělecké vize. Digitální a analogové stroje často křížily své cesty a vzájemně se doplňovaly. Například Marie Fišerová měla na svém pracovním stole laptop hned vedle starého psacího stroje – a přesně taková juxtapozice rozdílných technologií definuje post-digitální situaci. Stopy po psacím stroji byly vidět na stránkách *Mazinérie* v popiscích nebo titulcích – nejdříve je napsala na stroji, vystříhla a nalepila. Podobně postupovala také Malinová v *Drzosti*, kde najdeme roztrhané koláže textu psaného na psacím stroji, zkombinované s kusy starých pohlednic a fotografií. Obě zinové tvůrkyně ukazují, jak se dá podle slov Matthewa Kirschenbauma (2016, p. 18) „restaurovat autentická aura psacího stroje.“ Ne každý si ale chce se zinem dávat takovou práci, jak přiznala Nik z *Rote Zora*: „V tom jsem dost obdivovala *Drzost*, protože si s tím Martina dávala fakt mega záležet. Já bych na ten psací stroj trpělivost neměla“ (e-mailový rozhovor, 1. 4. 2020).

Zástupci starší zínové generace mohou poznamenat, že nová vlna publikací postrádá jakýkoliv smysluplný obsah, jiní by jí vyčítali fetišismus a nostalgii. Přesto to zástupci nové vlny z řad grafických designerů nebo ilustrátorů vidí jinak, jak vysvětluje Vítek Jebavý z festivalu PhaseBook: „Lidi choděj a říkají si, že se nic nedozví z vystavených publikací, ale já tu informaci získám – z knihy, která pojímá nějak zajímavě barevné spektrum nebo rastrový rejstřík“ (zúčastněné pozorování, 1. 12. 2018).

Své si zažila Julijána Chomová se *Spiritistkami*, když metodou pokus–omyl řešila drobné odchylky v barevnosti nebo světlosti: „Je to hardcore tisknout to všechno doma. Mohou vzniknout nepředvídatelné momenty. Například si nesmíš dát pauzu, aby nezaschla barva, zaplní se ti dírky v gradientu a může se to celé posunout. První tisk vypadá jinak než pětadvacátý“ (zúčastněné pozorování, 5. 4. 2019).

Že se tisk sám o sobě stal tématem, potvrzují také další respondenti. Někteří přímo remediují starou zínovou estetiku a využívají ji jako patinu – přestože využívají digitální technologie a grafický software, jelikož jsou jednoduše efektivnější a pohodlnější, snaží se dosáhnout iluze starých tiskáren. Pro účely disertační práce jsem si tento efekt nazval „analogizací“. Definoval ho jeden ze zinařů přítomných na pražském festivalu OpenZine – Vojtěch Jasanský, který vystavoval svůj zin složený z plakátů na metalové koncerty:

„Hele je to prasárna, Dědek³⁸ má doma starej xerox, já udělám grafiku na počítači – a pak to projedu xeroxem a použiju tu patinu jako efekt“ (zúčastněné pozorování, 15. 12. 2018). Analogizace popisuje, jak zinoví tvůrci přepínají mezi různými prostředími – výtvarník Punx23 například používá pro tvorbu zinu *Suck My DIY* z 95 % sítotisk, ale podklady musí nejprve upravovat v počítači: „Začíná se tisknout, když časák ještě není stoprocentně hotovej, převážně je to prohnáný počítačem, musíš to naskenovat a nazvětšovat, aby se vytvořila matrice pro tisk“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019). Pro kontext je důležité zmínit, že to není specificky česká věc. Některé ze zavedených globálních zinu, které pro usnadnění redakčního provozu přešly k počítači, se pak – i kdyby jen jednorázově – k nůžkám a lepidlu vracely – například jedno z posledních čísel již zmiňovaného *Maximum Rocknroll* bylo právě v tomto duchu vytvořeno postaru (#419, 2018).

Tyto přechody mezi digitálním a analogovým prostředím lze sledovat ještě na další úrovni. *Mazinérie* přímo využívá materiály z online prostředí a doslova materializuje fotografie z *Instagramu*, když do zinu otiskla několik snímků ze svých oblíbených účtů fotografické agentury Magnum Photos, časopisu *Fotograf* nebo výtvarníka Punx23. Doprovází je popisek vysvětlující vše v post-digitálním slovníku; pixely a papír tu spolupracují. „Fakt, že držíš v ruce tištěnej fanzin, ještě neznamená, že u toho nemáš zaplej *Instagram*.“ Marie Fišerová rozhodnutí umístit do zinu fotky z *Instagramu*

³⁸ Dědek je Jasanského spolupracovník, dvojice vystupuje pod přezdívkami Dědek a Myšinka.

vysvětluje: „Nebudu předstírat, že ten zin dělám v 80. letech“ (osobní rozhovor, 3. 2. 2019).

Tyto přechody mezi digitálním a materiálním, starým a novým, lze charakterizovat konceptem transmateriality,³⁹ kterou Mitchell Whitelaw (2012) vysvětluje jako transgresi hranic existujících materiálů: „Jde o hackování hardwaru, vtělený interface, podomácku vyrobená elektronika, fyzické programování; tyto praktiky doslova otevrou střevo počítače, připojí ho k novým vstupům a výstupům a rozšíří jeho propojení s prostředím“ (p. 233). Post-digitální doba je charakterizována především otevřeností, totiž že nevyčleňuje materiální média z diskuze – stroje jako smartphony, tablety, tiskárny a různá jiná zařízení. Transmaterialita se projevuje v tom, jak Jasanský se svým spolupracovníkem používají xeroxovou tiskárnu a grafický software, aby extrahovali analogovou patinu, nebo v tom, jak výtvarník Punx23 upravuje podklad v počítači a teprve pak připravuje fólie pro sítotisk. Tiskař Lukáš Parolek ale ještě mnohem lépe naplňuje definici transmateriality, když hackuje staré tiskařské technologie jako risograf a hledá nový kreativní způsob jejich využití:

„O risografu není potřeba přemýšlet jako o staré technice, neustále se to vyvíjí. Jen ty novější modely jsou sofistikovanější, ale princip je stejný. Oproti tomu starší modely jsou kreativnější. Lehčeji je hackneš, nemají čipy a snadněji to obalamutíš.

³⁹ Transmaterialita se prolíná s předchozí podkapitolou 6. 3 Papír a jiné materiály, ale mnohem specifičtěji se projevuje na strojích, jak ukážu dále.

Ty nový ti víc brání, aby sis to dělal, jak chceš. Máš to používat tak, jak je to sestrojené. To je nuda. Vyhýbám se počítači, co to jde, raději se vrtám ve stroji“ (osobní rozhovor, 25. 4. 2019).

Obrázek 14

Parolek se rád spoléhá na klasiku, ale zároveň ho fascinují nové věci. Křísí z pohřebiště médií tiskárny odsouzené k rutinní kancelářské práci, dodává jim nový život, a naplňuje tak ideály DIY, které jsou se ziny spojované. Dokonce si pořídil cyklostyl – dalo mu zabrat, aby ho dokázal využít: „Podařilo se mi to zprovoznit díky rekombinaci různých technik (cyklostylu a risografu). Blány se už totiž neprodávají a nevyrobějí. Otevírají se tím ale nové možnosti“ (osobní rozhovor, 25. 4. 2019). Parolek se vymezuje proti zaměření na novost médií a odmítá předpoklad, že nový model bude výkonnější a nutně lepší – a využívá metody mediálního kutilství, o kterých píšou Hertz a Parikka (2020, p. 189). Podle slov obou teoretiků dnešní ekologická krize volá „po rozhodnějším zaujetí mimolidské perspektivy“ – a přesně to „archeolog médií“ Parolek dělá:

„V této souvislosti můžeme na ohýbání archeologie médií do podoby umělecké metody pohlížet jako na způsob, jak využít ekosofického potenciálu praxe, jako je ohýbání obvodů a hackování hardwaru, jakož i dalších metod opětovného používání mrtvých médií a jejich začleňování do nového životního cyklu. Když

jsou zastaralé materiály a myšlenky uplatněny v nových konstrukcích, mění se v zombie, které v sobě nesou své dějiny a zároveň nás upomínají na mimolidské temporality technických médií“ (p. 188).

Obrázek 15

6. 5 Kapitály

„V iluzi volnosti, za kterou platím časem /
Všechny ty roky, na které jsem zapomněl.“

(Úryvek textu od kapely Lakmé, citovaný
v zinu *Mazinérie*.)

Posledním elementem zinového pole jsou kapitály: ekonomické a subkulturní. V teoretické části jsem už vyložil, jak se subkulturní kapitály – vedle znalostí a dovedností – projevují ve své materialitě jako sbírky vinylů nebo zinů (a jde o materializovaný vkus). Také ekonomické kapitály jsou velmi materiální a je nutné mít na paměti, že peníze jsou „anorganickou mrtvou matérií, která byla přivedena k životu“ (Brown, 1985, p. 279).⁴⁰ Hnacím principem zinů je amatérství, jež s sebou nese dobrovolnickou práci. Zinovou kulturu to situuje mimo kapitalistickou ekonomiku zaměřenou na profit (Hroch & Carpentier, 2021), což koresponduje s Attonovou definicí alternativních médií, která spojuje kromě deprefesionalizace a deinstitucionalizace také dekapitalizaci (Atton, 2002). Na stránkách zkoumaných zinů bylo vidět explicitní vymezení vůči neoliberální logice nebo komerčnímu mainstreamu, jindy byly projevy subtilnější. Tyto postoje se projevují také ve svépomocném financování, odporu řešit finanční stránku, snaze snižovat náklady, ale také – možná paradoxně – v tom, že sami tvůrci řeší existenční potíže, aby zaplatili

⁴⁰ Stejný argument a referenci používáme ve studii *Beyond Meaning of Zines* (Hroch & Carpentier, 2021).

nájem. Bourdieuhovo slovo jde o „antieconomickou ekonomiku“. Ovšem s příchodem galeristů a nastupující kreativní třídy se ziny – jak později ukáží – stávají taky komoditou a prostředkem k podnikání. Potkáváme se tak s oběma přístupy.

„Aha, nemáš peníze? To nevádí, mi to dáš jindy,“ odpovídal jeden zinař zájemci u stolku na zinovém festivalu OpenZine (zúčastněné pozorování, 15. 12. 2018). Právě tato antieconomická ekonomika je pro alternativní síť produkce a distribuce stále klíčová. Motorem pro tvorbu je víc entuziasmus, než touha po zisku. Být neustále ve ztrátě se zdá být jedním z definujících elementů zinové scény, ať jde o zinaře pocházející ze subkulturního prostředí, nebo o něco ambicióznější umělce: pro jedny je to svobodná volba a v jistém smyslu štít proti dominantní ideologii zacílené na zisk, pro druhé to s sebou nese jistou deziluzi a věčný souboj o zdroje.

Omezený ekonomický kapitál je základním módem zinové produkce. Marie Fišerová pro financování *Mazinérie* používá vlastní peníze a po vyprodání nákladu investuje vydělané peníze znovu do dalšího čísla. Její mentorka Silvie Milková (a současně učitelka z Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, která *Mazinérii* podporovala od samého začátku a vedla ji jako diplomovou práci) podotkla dokonce, že chápe takové východisko za určující a „je ráda, že Marie nesklouzla ke grantové podpoře“ (osobní rozhovor, 14. 2. 2019). Také další zinaři se vymezují podobným způsobem a fungují na recipročním principu, jak potvrzuje Marek Zeman z *Kolyma Tales*:

„Moje investice, můj provar. Vždycky do toho vrazím 15 tisíc ze svého, prodávám ziny pod cenou a vyměňuju je za kazety nebo další ziny, který bych si jinak nikdy nepořídil. Tahle část mozku mi chybí. Moje přítelkyně říká: Hlavně, že z toho máš radost“ (osobní rozhovor, 8. 4. 2019).

Nejdůležitější pro zpovídané zinaře bylo především dostat ziny k příspěvatelům a lidem podílejícím se na čísle. Opakovaně zdůrazňovali, jak jim je cizí sebepropagace nebo systematická distribuce – nejčastěji předávají ziny z ruky do ruky, distribuce je organická, přestože o svých výtvorech často dávají vědět na *Instagramu* nebo jiných sociálních médiích. Zástupkyně nastupující kreativní třídy a absolventka Ateliéru ilustrace a grafiky (na pražské Vysoké škole uměleckoprůmyslové) Julijána Chomová se *Spiritistkami* i předchozími publikacemi naopak používala *Instagram* důmyslněji a propracovaněji: pro marketingovou strategii i jako e-shop. Její předchozí publikace *Hafanova dobrodružství* dostala v roce 2016 ocenění „Nejkrásnější kniha“ v kategorii literatury pro děti a mládež. Díky tomu znatelně stouply prodeje, kniha se objevila v médiích a dodnes je pro ni těžké tento úspěch překonat. Její motivací je pořád radost z procesu, ale také svoboda vyjádření – s tím se Chomová dokáže ztotožnit. Podotýká ovšem, že pro ni je důležitá i finanční stránka, jelikož se samovydavatelstvím a tiskařstvím částečně živí:

„Satisfkace je v tom, že to dělám tak, jak chci – od prvního listu po poslední. Že jsem to dala. Nikdy nevím, jak to bude vypadat. A někdy jsem nad očekávání

spokojená. Satisfakce je i prodejnost nebo ty ceny. Trápím se a chci to dotáhnout nejlépe, jak to jde, nechci to dělat průměrně. Trápím se s tím a vyplatí se to“ (zúčastněné pozorování, 7. 2. 2019).

V rámci výzkumného vzorku byla Chomová výjimkou, protože se svou tvorbou snaží uživit. Často se totiž setkáváme téměř s antipropagací – Zeman zásadně nejezdí na zínové festivaly, a dokonce nerad dává své ziny do knihkupectví a obchodů s deskami, především kvůli byrokracii a smlouvám. Nejraději využívá punkovou distribuční síť okolo různých labelů: „Nebaví mě to řešit, ty prachy, musím na to myslet. Víc mě baví se bavit s lidma, jestli je to baví, ale nemám rád kontrolovat, jestli jsem jim poslal správný číslo účtu“ (osobní rozhovor, 8. 4. 2019). Podobným tónem odpovídá Martina Malinová z *Drzosti*, že „důležitější je sdílet zin se svými kamarády než s celým světem“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019). Dokládá to fakt, že na festival OpenZine donesla pár čísel *Drzosti* a nechala je tam jen tak ležet – při rozhovoru pro tuto disertaci si vzpomněla, že je tam nechala, ale už si nevybavila, kolik kopií: „Nechala jsem to tam skoro tři měsíce a pořád si to nevyzvedla, peníze ani ziny“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019).

Výtvarník Punx23 si dokonce pochvaloval, že si jeden z věrných fanoušků *Suck My DIY* jedno číslo nekoupil, protože se mu nelíbilo: „Držíme fazónu vzácnosti. Tohle mi udělalo radost“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019). Na druhou stranu peníze řeší ve smyslu, že se snaží snižovat náklady na minimum: tisknou černobíle, pomocí nalezených materiálů a starých strojů, omezují náklady. Fišerová za *Mazinérii* přímo řekla: „Musím teď udělat

menší náklad, protože nemám prachy“ (zúčastněné pozorování, 16. 12. 2018). Malinová pro *Drzost* zase využívá tiskárnu, kde pracují přátelé, nicméně náklad jejího zinu spadl z 250 kusů u prvního čísla na 150 u druhého. Ilustrátorka Julijána Chomová se zase snaží recyklovat odstřížky a barvy, které si schovává různě po bytě a pak je „oživuje“ – a skrývá se v tom nejenom environmentální záměr chránit životní prostředí, ale také potřeba šetřit.

Antieconomická ekonomika zinového pole s sebou nese element dobrovolnické práce, kterou zinaři provádějí mimo svoje zaměstnání. Čas ve vztahu k zinům má také svoji materialitu a promítá se do finálního produktu: buď výsledné ziny působí naléhavým dojmem, že byly vytvářené v nedůstojném spěchu, nebo je jim naopak věnováno více péče, protože si to zinaři ve volném čase mohou dovolit. Oba módy jsou projevem amatérství. Například Zeman z *Kolyma Tales* dodržuje přísné odlišení mezi svým jobem psychoterapeuta a zinařskou láskou, do které investuje velké množství energie a pečlivosti: „Někdy vstanu dříve a probudím se s pocitem, že chci dělat něco, co má smysl. Ponořím se do práce na zinu. Jindy se vrátím unavený z práce a při tvorbě zinu relaxuju (osobní rozhovor, 8. 4. 2019). Ziny jsou většinou typické proměnlivou periodicitou, což souvisí s proklamovaným amatérstvím – projevilo se to při dokončování *Kolyma Tales*, kdy se finalizace neustále odkládala, protože Zeman měl moc práce v zaměstnání. Demonstrují to popisky u článku – reportáž o minoritním hlukovém žánru straight-edge vegan harsh noise „XHLUKX“ – od NBDYho: „Hel, tím, že se mistr Kolymatalesák zas vrátil do real života, tak nestíhá.“ Reportáž se nakonec několikrát prodloužila, z plánovaného jednoho článku se stal seriál publikovaný v jednom čísle a

z pár stránek jich bylo několik desítek: „Slibuju, že to je poslední P.S., ale prostě jsem nerd a baví mne mít přehled, a tím, že se tady Kolyma zine furt tak protahuje, tak objevuju další a další a další.“ Tvůrkyně anarcho-feministické *Rote Zora* – Nik – ostatně proto z časových důvodů tvoří raději v užším kruhu a většinu zodpovědnosti bere na sebe, i když má svoji síť přispěvatelek a přispěvatelů. Má také problémy s odklady a protahováním finalizací zinu:

„Může to znít, že toho dělám moc nebo že to dělám, protože bych ráda šéfovala, ale je to spíš kvůli tomu, že už takhle je těžké dostat z lidí texty, který píšou, protože se to furt odkládá a neumím si představit, že bychom to celé organizovali ve více lidech a museli se pravidelně scházet, když chodíme třeba do škol/práce a tak” (e-mailový rozhovor, 1. 4. 2020).

Rozkročení mezi zaměstnáním a dobrovolnickou prací na zinu ovlivňuje životy tvůrců, kteří mají problémy zaplatit účty a nájmy. Specifický pocit deziluze se projevuje u umělců snažících se tvorbou uživit, pochybují o své cestě jako Julijána Chomová: „Self-publishing je z racionálního hlediska nepochopitelná věc. V České republice je navíc málo lidí sbírajících alternativní publikace, v zahraničí se to možná prodává o něco lépe” (osobní rozhovor, 7. 2. 2019). Ovšem s plným vědomím této iracionality ve své činnosti pokračuje a vedle knížek nebo zinů tiskne tašky, trička nebo plakáty, které se prodávají o něco lépe. Její spolupracovník Lukáš Parolek podotýká:

„Bojuju s tím, abych přežil. Plánovitě se vyhýbám konzumu. Jako tiskař musíš žít hodně low. Buď si koupíš káru, nebo tiskařskou mašinu. Nad každým strojem přemýšlím dlouhou dobu a snažím se vymyslet nejlevnější variantu. Často si беру věci za odvoz a spravuju je“ (osobní rozhovor, 25. 4. 2019).

Absolventka Ateliéru fotografie (při Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem) Fišerová se v *Mazinérii* přímo zabývá tématem strádajících umělců. Článek s titulkem „What it Means to be an Artist?“ doplňuje koláží s nápisem „Don't Stay Too Long in Job“ a archivní fotografiemi ze socialistických brigád na polích. V článku řeší gentrifikaci a problémy s bydlením v Praze a dává tipy, jak snížit životní náklady na minimum – jako nakupovat v second-handech, *dumpster diving* nebo nepít alkohol. Celý článek je pak doplněný citací písně „Život=prodáno“ české emo hardcorové kapely Lakmé, která popisuje nastavení v období pozdního kapitalismu, kde je vydělávání peněz nejvyšší životní hodnotou: „V iluzi volnosti, za kterou platím časem / Všechny ty roky, na které jsem zapomněl.“

Projevuje se tu inkonzistence statusu, kdy tvůrci zínů na svých scénách nabývají (sub)kulturního kapitálu – dostávají se do povědomí lidí se stejnými zájmy, někdy tyto kruhy (v případě ilustrátorky Julijány Chomové) dokonce překračují – ovšem ekonomický kapitál jim schází. Převládá vlastnictví na symbolické úrovni – nevydělávají si činností na živobytí, ale místo toho získávají prestiž, znalosti; předvádějí dovednosti, řemeslnost nebo kompetenci. Odhaluje se dále bourdieuovský střet vlastnictví ekonomického kapitálu a vlastnictví (sub)kulturního kapitálu – zinaři prodávají své

výtvořily pod cenou, někdy za ně ani nechtějí peníze, záměrně se na finanční aspekt nesoustředí, aby si udrželi tvář a nezradili své umění. Podobně Bourdieu (2010) psal o střetu avantgardního a populistického umění – zvítězit umělecky podle něj znamená alespoň krátkodobě prohrát ekonomicky: „Jeden z pólů představuje antieconomická ekonomika čistého umění: vychází z povinně uznávané nezištnosti a odmítá (obchodní) „ekonomiku“ a „ekonomický“ (krátkodobý) zisk“ (p. 191). V této souvislosti je důležité zmínit, jak se vnímají sami zinaři. Respondenti dokonce opakovaně mluvili o své tvorbě jako o avantgardě; stvrzují tím relevanci užití Bourdieuho modelu. Vítek Jebavý z festivalu PhaseBook tvrdil: „Je téměř doba, kdy už není důležitý používat slovo zin. Ziny mají stejně blízko k avantgardním publikacím“ (osobní rozhovor, 1. 12. 2018). Výtvarník Punx23 podobně používal při rozhovoru slovo avantgarda: „Zin není jen o jednom člověku, utužuje to přátelskou vazbu. Lidi z Umprum mají tendenci i v rámci avantgardy utužovat vztahy mezi umělci. Náš zin vznikl plebejsky a představoval pro kolektiv další nadstavbu“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019).

Prvotním impulzem vytvořit *Suck My DIY* bylo v roce 2011 vymezit se proti knize shrnující městské subkultury *Kmeny*, která byla zaštitěná reklamní agenturou Yinachi a nakladatelstvím BiggBoss. Ke střetu avantgardního a populistického umění se tu přidal subkulturní rozměr, kdy si kolektiv *Suck My DIY* střežil vlastní území. Skupina zinařů vychází z techno subkultury a nebyla spokojená s tím, jak byla její subkultura reprezentovaná v knize. V podstatě šlo o to střežit integritu a subkulturní kapitál na ideologické úrovni, jak vysvětloval Punx23: „Patnáct let máme tiskárnu a můžeme si o

sobě vydat časopis sami, proč být součástí něčeho, proti čemu se vymezujeme?“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019) .

Liming do modelu literárního pole přidala ziny na levou stranu spektra (v opozici k bestsellerům a velkým nakladatelstvím). Jak jsem uvedl výše v teoretické části, naznačila spřízněnost zinové kultury s avantgardou ve Francii 19. století. Ostatně bohémství vzniklo jako protest proti spořádanému měšťanskému životu oficiálních umělců. Podobně někteří zinoví tvůrci věří, že má smysl protestovat proti mainstreamovým médiím nebo uměleckému provozu ve velkých galeriích – a nemusí jít o explicitní politická prohlášení, ale politické stanovisko se pro některé skrývá už v samotném způsobu a aktu produkce vlastních médií, což platí především pro výtvarníka Punx23 spojeného s autonomní subkulturou. Jak prohlásil Punx23 o děláni zinů – zdánlivě jde o projev subkulturní rezistence v duchu první generace CCCS, ale zinař nesklouzává k přílišné heorizaci, jako spíš poukazuje na význam vzájemné péče a snaze vymykat se logice kapitalismu: „Vnímám to jako jednu z malých cestiček, jak to nazývá Arnošt Novák, jak ve všeobjímajícím kapitalismu vznikají praskliny. A jednou z těch prasklin je, když něco nějaký lidi dělají jen tak ve volném čase a zadarmo“ (osobní rozhovor, 11. 12. 2019).

Lze vypořádat řez výzkumným vzorkem mezi nastupující kreativní třídou a subkulturami, kam spadají anarchofeministiky, autonomisté nebo hardcore-punk – pro ně je zin v různé míře politikou anebo hudební vášní. Nastupující kreativní třída zas bere zin

jako možnou investici do kariéry, nástroj networkingu nebo podnikání. Kurátoři a organizátoři festivalu PhaseBook mají s přehlídkou jasné podnikatelské záměry a zín je tu prostředek směny, což potvrzuje fakt, že akci zašitíuje trendové nezávislé knihkupectví Page Five na pražské Letné. U subkulturních zínů jako *Kolyma Tales* je prvotní motivací především zmapovat dopodrobna scénu extrémního undergroundu a jeho tvůrce Marek Zeman nemá v plánu nijak soutěžit s umělci o postavení, prestiž nebo čísla prodejů. Ani se nemá proti jejich přístupu potřebu vymezovat a podle jeho slov ho to jednoduše miji, což může souviset s věkem a vyčerpáním z dřívějších bojů. Když se na zínovou scénu díváme prostřednictvím kapitálů, projevuje se zde rovněž heterogenita vlastní polím kulturní produkce. Chomová má kořeny v dark techno nebo graffiti subkultuře a stojí za vizuály k pražským raveovým akcím jménem Rare, kde vypomáhala se vším možným zadarmo, ale svou ilustrátorskou tvorbou si chce taky vydělat na živobytí a objíždí s ní zahraniční festivaly. Podobně jako u Marie Fišerová se zínem *Mazinérie* se ukazuje, že není výlučné, že zástupci nastupující kreativní třídy – grafici, fotografové a ilustrátoři – mají subkulturní kořeny. Chovají smysl pro pospolitost a zastávají nějaké ideály, ale musejí se taky uživit.

7. Závěr

Po dekády byla materialita na poli subkulturních studií brána jako cosi triviálního a přehlížela se jako samozřejmost. Materialita se zpravidla zkoumala postmarxisticky z hlediska nerovností; a moci a interakcím mezi různými materiály, a také mezi materiály a významy, byly věnovány spíš zmínky než hloubkové sondy. Stačí se podívat do rané studie subkultur od Dicka Hebdige – *Subkultura a styl*. Hebdige se zde zaměřoval především na to, jak jsou objektům připisovány významy a jak to vytváří subkulturní styl (Hebdige, 2012, p. 27). Až se zdá, že roztrhané rifle, okousané ziny, divoké účesy natužené voskem nebo sbírky desek otrhané a ohmatané častým půjčováním měly roli pouze jako znak, a ne jako materiál. Jak ostatně napsal Hebdige v 70. letech (2012): „Styl v subkultuře je tedy těhotný významem“⁴¹ (p. 44). Cílem této disertační práce bylo ukázat, že subkultury a jejich ziny jsou stejnou měrou „těhotné materiály“ – a označující praktiky jsou velice úzce provázané s praktikami materiálními. Také proto jsem se pokusil vyrovnat s konceptuální výzvou a zkombinovat starý s novým materialismem.

Koresponduje to s post-digitální situací, ve které se nacházíme. Zásadní aspekty lidské komunikace byly plně digitalizovány, ale právě kvůli deliriu ze svítících digitálních displejů a nekonečného kyberprostoru hledáme záchrané lano v materiálním světě. Nedá se však říct, že by šlo o odkrývání mapy, spíš o pečlivé prozkoumávání nejbližšího okolí. Jedněmi z nejčilejších hledačů takových materialit – pokud nebudeme počítat běžné

⁴¹ Stejný argument s Hebdigovou knihou *Subkultura a styl* jsme s Nicem Carpentierem použili v naší studii pražské zinové scény (Hroch & Carpentier, 2021).

konzumenty hltající tištěné knížky nebo například sochaře – jsou zinoví tvůrci. Jelikož jde o poměrně malou sféru, lze na ní ukázat proměny mediální krajiny. Pro mediální studia se jedná o cenný, ale stále málo probádaný terén, který je významný tím, že vazba mezi konzumentem a producentem je zde velmi těsná. Dále se tu navazují empatičtější, haptičtější, a tím pádem materiálnější vazby při produkci a distribuci médií. Zatímco před-digitální zinaři měli největší satisfakci z rozsévání informací, dnešní zinaři s umělečtější přístupem mají požitok z rozsévání materiálů. To je ale jenom část odpovědi na hlavní výzkumnou otázku (HVO) této disertační práce – tedy jak se změnila role zinu v post-digitální době.

Na mikroúrovni jsem zachytil skutečně unikátní mediální zkušenost. Nad obsahem v zinech mnohdy vítězí afekt, smyslová zkušenost, a především dotek – a láska k předmětu je zde opravdu nebyvalá. Informace může být klidně vizuální a haptická, tedy materiální, ale neznamená to, že by undergroundoví reportéři zcela vymizeli. Jen se mění povaha a styl jejich článků: od bleskových zpráv k rozsáhlým rozborům s trvalejší hodnotou, které mohou fungovat například jako zrcadlo hardcore-punkové scény v určité době (Hroch, 2016). Souvisí to s vystřízlivěním z kyberprostoru zaměřeným na rychlost, dnes se preferuje pomalost. Tento stav dobře popisuje koncept post-digitální doby, která převrátila perspektivu naruby a postihuje návrat k analogovým médiím – nebo přesněji, nejde o návrat a křísení starých strojů, nýbrž o neochotu je nechat odejít. K těmto analogovým strojům se přistupuje s digitální zkušeností – a to je výrazná změna, jíž je nutné věnovat pečlivou pozornost a popsat ji.

Abych mohl lépe postihnout vzájemné vazby a spojitosti – pokusit se přiblížit k bourdieuovské radikální kontextualizaci – použil jsem koncept literárního pole. Pro potřeby disertační práce jsem koncept upravil na zinové pole, které jsem používal ve stejném smyslu jako zinovou scénu (Straw, 1991), jak rozebírám v metodologické části. Průvodcem výzkumným terénem mi byl především zin sám o sobě. Následoval jsem jej, na co nejvíce míst to jen šlo. Zinové pole mi posloužilo jako překládající a zprostředkovávající koncept mezi starým materialismem a novým materialismem, který pomyslně na druhé straně zastupovaly asambláže. Zinové pole jsem v materiální podobě konceptualizoval jako asambláž těl, prostor, papíru a jiných materiálů strojů a kapitálů. Kontury se následně prokreslily ve velmi detailní podobě, čímž jsem zodpověděl vedlejší výzkumnou otázku (VO2).

Vztahy mezi tvůrci a tvůrkyněmi zinů – tedy mezi těly (VO2), pokud se budeme držet slovníku materialismu – měly afektivní a také efektivní povahu. Zinaři a zinařky se měnili v malé manufaktury ve chvílích, kdy měl zin odejít do tisku, chystala se vernisáž nebo blížil termín zinového festivalu. Těla spolupracovala systematicky, vše mělo svůj řád a rytmus – ten se ale někdy mohl zadrhnout nebo převrátit, když přispěvatelé neodevzdávali včas své články či ilustrace. Spolupráce nebyla založená instrumentálně – práce na zinu probíhala kvůli přátelství, tištění se někdy zvrhlo v párty a pro některé tvůrce bylo stejně tělesným procesem jako koncert s kapelou. Jindy byla blízkost těl projevem politických postojů spojených s feminismem, kdy se oproti individualismu prosazovala kolektivita a péče. Mezi těly – tedy zinovými nadšenci a nadšenkyněmi, umělci a undergroundovými novináři – probíhala v různé míře participace. Někdy si

velice aktivně pomáhali a zapojovali se do procesu, ale také se během výzkumu projevila velice silná demotivace při odevzdávání příspěvků, neochota se zapojit nebo neschopnost vychovat uvnitř kolektivů následovnice nebo následovníky. Někteří tvůrci dokonce odmítali zájemce o spolupráci s tím, ať si založí vlastní zín, jiné ziny zase sloužily především pro tvůrčí sebe prezentaci. Zkoumaný vzorek zínové scény tak ukázal, že se samovydavatelství někdy blíží konceptu komunikativního kapitalismu, uprostřed kterého každý jede na svoje triko, nespolupracuje, a tudíž se s touto nemožností propojit se vytrácí i potenciál pro případnou rezistenci nebo jen smysl komunity.

Ovšem ne zcela – všiml jsem si, že participace není absolutní, ale spíše relační pojem. Je někdy vyšší a někdy nižší, nic není definitivní a pro různé situace lze využít různé definice. Abych zodpověděl vedlejší výzkumnou otázku (VO1): nejde o jasnou trajektorii s nastaveným kurzem, ale spíše o neohrazený prostor, kde pojmy spojené se ziny a alternativními médii jako rezistence, participace nebo komunikativní kapitalismus těkají, nejsou jasně stabilní, rozbíhají se do různých směrů a střídají pozice vzhledem ke kontextu. Zínové pole je bytostně těkavé a aktéři se k materiálům vztahují z různých pozic, někdy dokonce obývají zdánlivě protichůdné pozice. Nedá se proto jednoznačně prohlásit, že by subkultury vystřídali umělci, jen jsou umělci viditelnější a přístupy se často prolínají nebo remixují.

Zde se také projevila největší přínos spájení starého s novým materialismem. Ukázalo se, že právě ziny a papír umožňují setkávání zinařů a zinařek z různých subkultur nebo uměleckých škol. Papír-materiál prokázal svoji sílu působit a ovlivňovat okolí už jen tím,

že lidi z rozdílných prostředí spojoval, zároveň také papír-materiál pomohl vykreslit ony protichůdné pozice zinařů a zinařek. Odhalilo se tak, že zinová scéna je bytostně heterogenní a stojí na osách kreativci–subkulturnost, networking–komunita, pospolitost–individualita, profesionalita–amatérství, komerce–nezávislost, estetika–autenticita. Hranice už nevedou subkulturami, ale v podstatě každým zinem – a punkáči mohou koexistovat vedle nastupující kreativní třídy a umělců-kurátorů. Papír jako materiál tak ukázal, že ze starého boje se stalo nové soužití.

Zinové pole (VO2) se rozprostírá v různých prostorech, které jsou intimní a veřejné. Pro zinovou kulturu se dobře hodí označení „*bedroom generation*“ (v překladu nejbližší „pokojíková generace“): intimita se projevuje například tak, že risografy, tiskárny a sítotisky stojí hned vedle postelí, kde tvůrci a tvůrkyně spí. Je to dané také podmínkami pro bydlení ve velkých městech, kdy jsou mladí lidé v důsledku zvyšujících se nájmu a genetrifikace nuceni žít v stále menších a menších bytech. Ziny se naopak předávají z ruky do ruky na místech veřejných a podle těchto prostorů se dá odhadnout také povaha těchto publikací: když se procházíte punkovějšími místy v komunitních centrech nebo squatech, jsou i ziny divočejší; pokud zavítáte na zinový festival do galerijních prostor, mají i zdejší publikace „umělečtější“ ráz. Projevuje se to i ve způsobu, jak jsou vystavené: jednou je vidíte pohozené jen tak na stolku, podruhé pečlivě nainstalované jako umělecký objekt. Nejsou to však jenom materiální prostory – intimní a veřejné – ale také prostory virtuální, jak se ukázalo na zinovém festivalu *Designing Worlds*. Kromě toho, že organizátoři vytvořili improvizované studio v pražském divadle X10, mohli se návštěvníci účastnit festivalu především prostřednictvím streamu. Jenže připojení

neustále padalo a virtuální zinový festival se po několika hodinách rozplynul v jedničkách a nulách, kdy kolaps na tomto izolovaném a nezobecnitelném příkladu ukázal, že imateriální sny o kyberprostoru jsou vcelku křehké.

Jako je zinové pole asambláží těl, prostorů, materiálů, strojů, kapitálů, také zin sám o sobě je asambláží různých materiálů (VO2). Konstituujícím prvkem je tu přirozeně papír, ale též různé nitky, reflexní materiály, otisky prstů, dokonce (při užití litografie) kámen – a zin je proto velmi intermateriální. Jak vysvětlovala Martina Malinová z *Drzosti*: „Nejhezčí jsou papíry, kde vidíš ty vlasy, zbytky lepidla, nůžky“ (osobní rozhovor, 7. 2. 2019). Souvisí s tím, že při čtení tištěných zinů se do procesu konzumace média zapojuje víc smyslů: vedle zraku čich nebo hmat. Právě tato hapticita dovoluje zinu – oproti nablýskaným mainstreamovým časopisům – užší propojení s tím, kdo jej vyrobil. Jde o empatictější médium, v němž jsou vtěleny – entextualizovány – pocity, vzpomínky, případně ideologie daných subkultur. O zinech se často mluví jako o intimních médiích, ale během výzkumu jsem došel k poznání něčeho, co onu intimitu posouvá na úplně jinou úroveň. Výroba zinů se během výzkumu ukázala jako bezmála erotický a slastný zážitek, jako když si Lukáš Parolek z Kudlawerkstatt dával k nočnímu tištění MDMA, aby byl senzitivnější k doteku a mohl se „mazlit s papírem“. Nebyl jediným ze zpovídaných, kdo se ziny prožívá „románek“ – hluboký afektivní vztah.

Někdo namítá, že se ze zinů ztrácí obsah – ale nemusejí to být jenom informace o kapelách nebo undergroundových kulturních hnutích, co dělá zin zinem. Přestože zinaři a zinařky mohou pocházet z různých subkulturních prostředí, zinovou kulturu dnes spojuje

materialita. K materiálům se vztahují různě. Autonomní subkultura okolo Punx23 prahne po intenzivním, ale prchavém prožitku. Anarchofeministky za zinem *Drzost* zase po pospolitosti a společném objektu, kolektiv za Rote Zora touží ve starém subkulturním smyslu šířit osvětu. Ilustrátorka a tiskař za zinem *Spiritistky* zakládají malé manufaktury kvůli efektivitě a s materiálem prožívají intimitu, ale taky ho veřejně vystavují, prodávají anebo přihlašují do různých uměleckých cen. Absolventka uměleckého oboru za *Mazinérií* bere zin jako vizitku a portfolio.

Zajímalo mě, co drží pole pohromadě a kde se lidé z rozdílných zázemí setkávají. Zinová scéna je totiž subkulturou papíru: stejně jako dříve informace o koncertech nebo nových deskách, dnes ziny více definují užité tiskařské technologie nebo přístupy. Nejlépe to artikuloval Vítek Jebavý, který vzpomínal, že některým návštěvníkům PhaseBook festivalu schází hudební recenze nebo rozhovory s kapelami: „Lidi choděj a říkají si, že se nic nedozví z vystavených publikací, ale já tu informaci získám – z knihy, která pojímá nějak zajímavě barevný spektrum nebo rastrový rejstřík“ (zúčastněné pozorování, 1. 12. 2018). Je zástupcem zinové generace skládající se převážně ze studentů uměleckých škol, která přišla k tištěným časopisům z jiné strany tunelu a přenesla na stránky zinů digitální zkušenosti včetně specifické emocionality. Post-digitální doba není jenom reakce, ale tvůrci a tvůrkyně si s sebou nesou digitální zkušenosti, dovednosti i zátěž – a vkládají je do papíru. Vyvolává to jiné přemýšlení o médiu, které se vyjevuje na historickém srovnání: zatímco Mark Perry v 70. letech vyzýval se svým zinem *Sniffin' Glue*, aby čtenáři zakládali vlastní ziny; šlo o mobilizaci zinařů. Naproti tomu, když Zeman z *Kolyma Tales* odrazuje zájemce, kteří by chtěli pro jeho zin něco napsat, je to

spíše projev touhy kurátorovat si svůj vlastní prostor – spravovat zin jako svůj blog nebo přísně střežit obraz o sobě jako na facebookovém nebo instagramovém profilu. Zeman je hardcoreový veterán, podílel se na několika kolektivních zinech a vyrůstal v před-digitální době, proto jeho individualismus rovněž známkou únavy z komplikovaných spoluprací. Pro jiné post-digitální zinařky a zinaře to je vizitka a prostředek sebezprezentace jako na stránkách sociálních médií.

Během výzkumu jsem došel k tomu, že papír a tento velmi materiální přístup umožňoval využít papír jako prostředek k vyprávění příběhů. Dokonce se dá říct, že zapojení různých druhů tisků a lehčích nebo hrubších papírů se stalo ústředním tématem pro zinovou kulturu. Forma tedy nevíteží nad obsahem – nebo naopak – ale obě úrovně spolupracují. Materiální praktiky jsou s těmi označujícími v nerozdělitelném svazku. V průběhu výzkumu se mi tak doslova zhmotnila slova Judith Butler (resp. Stuarta Halla), že „jazyk a materialita nestojí proti sobě“ (Butler, 2016, p. 101) a „slovo je dnes stejně materiální jako svět“ (Hall, 1997, p. 232). Souběžně s využitím nejrůznějších materiálů si zinařky a zinaři plně uvědomují svoji environmentální stopu, snaží se recyklovat materiály, případně ekologická témata přímo tematizují na stránkách svých zinů.

Když se mluví o doteku nebo čichovém vjemu, často si je člověk spojí s jistým druhem fetiše nebo nostalgií po starých věcech. Samozřejmě to hraje svoji roli, ale jde jenom o výsek celého příběhu: je to jako vidět jenom úvodní scény filmu a nechat si ujít zápletku s rozuzlením (VO2). Zinaři a zinařky restaurují autentickou auru starých technologií,

když pro psaní svých textů využívají psací stroje. Funguje to i naopak a pomocí digitálního softwaru se snaží dosáhnout efektu analogizace, když ziny oxerokují, výsledek oskenují a následně extrahují xeroxovou patinu – těmito cestami dochází ke zpřítomňování, přesněji remediování historie zinu. Nejde ale jen o restaurování této aury, ale také o restaurování již zapomenutých technologií a strojů. Zinaři je nechtějí nechat odejít na pohřebiště médií – zachraňují technologie, brání jim odejít a s nimi i jejich možností zachycovat svět. Nová (umělecká) zinová generace tak nečiní proto, že by chtěla vidět svět postaru – spíše pestřeji, než dovolují digitální média. Takovým zachráncem je tiskař Lukáš Parolek z Kudlawerkstatt: hackuje staré tiskárny, propojuje je s počítači a překračuje jejich možnosti, přičemž se zásadně neřídí manuály. Není to tedy jenom intermaterialita situovaná především do fyzického prostředí, co definuje ziny, ale také transmaterialita projevující se tímto kutilstvím, které přemostňuje digitál a analog. K podobnému „transmateriálnímu“ křížení dochází, když listujete zinem a narazíte na vytištěné fotografie z *Instagramu* nebo hyperlinky odkazující k playlistům na *Spotify*. Symbolizuje to soutok mezi materiálním a virtuálním – nejedná se tudíž o oddělené proudy jako kdysi.

Parolkova touha nenechat stroje „zemřít“ je však motivována ještě něčím: ušetřit peníze a z mála vyrobit co nejvíce. Otázka finančních kapitolů je proto pro zinovou kulturu klíčová. Bourdieuho slovy, zinové pole definuje antieconomická ekonomika, kdy tvůrci těžko shánějí peníze, ale při nabízení finálního produktu jsou jim finance jedno: ziny rozdávají zadarmo, někdy je zapomínají na zinových festivalech, jindy je dokonce pálí. Skrývá se v tom jistá symbolická forma protestu proti komerčnímu mainstreamu, ale také

mnohdy deziluze a věčný boj. Být v mínusu je pro ně často výchozí pozicí, stejně jako cílené rozkročení mezi prací a dobrovolnictvím. Na zkoumaném vzorku se tak předvedla inkonzistence statusu zinařek a zinařů, kteří si vydrží subkulturní, nebo dokonce kulturní kapitál (při překročení určitých kruhů), ale schází jim ten finanční.

Ukázalo se, že ziny mají stále hodnotu jako nositelé subkulturního kapitálu, ale přece jen se něco změnilo: už nejde tolik o zmínky na jejich stránkách nebo rozhovory s osobnostmi jednotlivých scén, jako o ziny samotné (VO3). Subkulturní kapitál ve sbírkách desek byl pak materializovaným vkusem nebo materializovanou pozicí v rámci hierarchie subkultury, dnes je subkulturní kapitál materiální jinak. Thornton (1995, p. 27) psala, že „subkulturní kapitál může být ztělesněný nebo ve formě objektu“. Ovšem je nutné její slova poupravit: Subkulturní kapitál je ztělesněný do formy objektu a je od materiality zinu neoddělitelný – měří se vydavatelskou aktivitou nebo kontinuitou. Znovu je však nutné připomenout, že tento proces v sobě propojuje materiální a označující praktiky.

Během svého výzkumu jsem nevysledoval, že by mezi sebou aktéři z částečně odlišných světu soutěžili v zinovém poli o prestiž. Například se nedá říct, že by hardcorista a blackmetalista Marek Zeman z *Kolyma Tales* soupeřil s umělci, když se jejich ziny potkají na některém z festivalů. Spíš se mívají. Proto se subkulturní kapitál neprokázal při tomto typu analýzy jako prospěšný koncept. Nicméně se otevírá potenciální slepé místo k budoucímu výzkumu: jakou roli hrají zinové objekty v soubojích o status a prestiž na uměleckých školách a v galeriích? Vždyť pojetí Sarah Thornton by k tomu vybízelo,

sama v knize *Club Cultures* zdůrazňuje, že subkulturní kapitál zkoumala na taneční scéně 90. let a na tzv. Thatcherové dětech s podnikatelskými záměry, kteří zakládali taneční kluby nebo nahrávací společnosti. Byly „zběhlé v soutěžení“ a „nešlo o politiky a včerejší básníky“ jako u punkového hnutí 70. let (Thornton, 1995, p. 252). Podobné tvrzení by šlo vztáhnout na nastupující kreativní třídu.

Zin je vstupenkou do daného pole a váže se k němu také *illusio* scény – má afektivní povahu a je s ním spojovaná víra v hodnotu těchto materiálních objektů a víra, že má smysl tvořit nebo hrát si na umění. Jak stojí na jedné stránce zinu *Drzost* v angličtině: „Časopisy jsou tak rozdílné a divné jako lidé; je v nich určité kouzlo, které na internetu nefunguje.“ Jako významný a proměňující se ukázal ekonomický aspekt; současný zin jako post-digitální objekt je jinak drahý a bude jinak stárnout z hlediska ceny než ziny před-digitální. Ze zinu se stávají umělecké objekty a nad materiály se rozprostírá síť heterogenních vztahů ve vztahu ke kapitálům, a proto se bourdieuvský pohled osvědčil: zvítězit umělecky znamená pro umělkyně jako Julijána Chomová prohrát krátkodobě ekonomicky, ale z dlouhodobé perspektivy se jedná o velký příslib. Dá se předpokládat, že směnná hodnota takových publikací bude stoupat. Přitom umělci mají z pochopitelných důvodů tendenci k řemeslné preciznosti a dokonalosti a oproti tomu lidé subkulturní zinaři se vyznačují spíše impulzivností a chybovost berou jako punc autenticity. Když nejde o nejčerstvější informace o nadcházejících koncertech nebo deskách a zinaři tíhnou spíše k hloubkovým ponorům do okrajových hudebních scén, které mohou mít trvalejší a nadčasovou hodnotu, tak se více odbývá distribuce – jako například Marek Zeman z *Kolya Tales* s jeho mottem „můj zin, můj provar“ nebo Martina

Malinová, která zapoměla peníze i neprodané výtisky své *Drzosti* na festivalu a dál se o ně nezajímala. S tím vším roste exkluzivita zínů a tato exkluzivita s nimi může zůstat i do budoucna – jen to potvrzuje fakt, že oproti někdejším komunitním rozměrům jde bezmála o noviny jednoho čtenáře.

Svým způsobem to koresponduje s dnešním stavem komunikace. Dříve byl důležitý přístup k informacím, dnes je to přístup k platformám, technologiím a k materiálu – není drahé číst si noviny, ale koupit si smartphone nebo tablet. Podobné je to se ziny, jejichž hodnota se skrývá v užitých technologiích, dovednostech s takovými stroji manipulovat, ekologické šetrnosti a udržitelnosti při práci s materiálem anebo v řemeslnosti, kterou digitalizace téměř vymazala.

Cílem této disertační práce bylo prozkoumat, jak se změnila role zinu v post-digitální době, kdy se o slovo více hlásí materialita v různých úrovních a sférách. Nelze to ignorovat a nelze nad tím mávnout rukou. Snažil jsem se sestavit teoretický aparát, který umožní hlubší, detailnější a konečně empatictější průzkum role materiálů – hlavním přínosem práce je tedy zaměření na materialitu médií, což odhaluje nové souvislosti zinové tvorby. Může obohatit nejenom výzkum subkultur, ale také mediální a komunikační studia, jelikož soutoky materiálního a virtuálního, a stejně tak zájem o infrastrukturu médií, nabývají na významu. Analýza s důrazem na materialitu – kombinující post-digitální koncepty s citlivostí starého i nového materialismu – se dá přenést z mikroúrovně zinové kultury a využít v jiných polích (akademických, žurnalistických, vzdělávacích, lingvistických, religiozních), která zkoumali podle

Bourdieuho klíče jeho následovníci. Rolí tištěných zinů obecně dnes dále může být – vybírat z nekonečného proudu podnětů to podstatné a usměřňovat tok. Ziny neskončily online, protože tvůrcům dovolují dobrodružnější kreativní postupy, čtenáře nechávají navázat intimnější vztah s obsahem a představují archiv, kde se lépe skladují prchavé emoce nebo vzpomínky. Po odhaleních o sledování občanů americkou Národní bezpečnostní agenturou, po informacích zveřejněných Edwardem Snowdenem a při vědomí, že naše digitální stopa je jednoduše vysledovatelná, mohou tištěná média mít i jisté politické implikace a paradoxně skrývat nový potenciál pro možnosti sebeorganizace a protestu. Protože tištěné ziny se hůře stopují a nejsou jednoduše dohledatelné (Findeisen, 2017, p. 497).

Zinová scéna díky svému mikroskopickému měřítku představuje doslova laboratorní podmínky pro mediální studia. Jako si Latour ve slavné studii *Laboratory Life* všímal lidské ruky obsluhující mikroskop – stejnou perspektivou jsem já v této disertační práci sledoval, jak ruka operuje s tiskárnou při vytváření zinů nebo jak lidské prsty listují zinem. Xeroxový tisk svým způsobem předurčuje výsledný objekt zinu stejně, jako vnímal Latour roli laboratorního náčiní a postupů při konstrukci vědeckých faktů. Přesto – nebo právě proto – lze na mikromédiích, která mají omezený dosah a publikum, ukázat obecnější obrat perspektivy v rámci mediálního oboru, který začíná věnovat pozornost infrastruktuře médií.

Latour podobně přenesl poznatky z laboratoří do širšího měřítka a nezkoumal jenom, jak drží pohromadě vědecká fakta, ale také společnost a svět. V době antropocénu už lidé

nejsou hlavními herci ve světě, jak píše Latour (2020) ve svém naléhavém manifestu *Zpátky na zem*, v němž apeluje, aby se lidé chovali více jako antropologové snažící se porozumět svému živému i neživému okolí: „Dnes vstupují dekorace, kulisy, pozadí scény a celá budova na jeviště a soupeří s herci o hlavní roli“ (p. 51). Obrat k materiálům se neodehrává jenom v teorii, ale i v dalších sférách: klimatická krize nebo zkušenost pandemie nás vedou k tomu, víc si všímat přírodních objektů a ne-lidských sil. Ani média dnes nelze dělat bez environmentálních dopadů a promyšlení materiality. U malých vydavatelů to platí mnohonásobně a v novém klimatickém režimu vlastně i kdekoliv jinde. To vše jenom dokazuje, že falešné dichotomie mezi lidmi a ne-lidmi, přírodou a kulturou, technologií a člověkem, virtuálním a materiálním nejsou nadále udržitelné. Tato disertační práce na studiu zinové kultury předvedla, že v dnešní post-digitální době padá další dichotomie: mezi analogovými a takzvanými novými médii – a vůbec nejprůkazněji se to předvádí na tom, jak se digitální zkušenosti otiskuje do papírových zinů. Tato mikromédia kříží cesty, přepínají mezi sebou, vymykají se předvídatelné kultuře algoritmů a nabízejí do budoucna nespočet scénářů s otevřeným koncem, který se nedá jen tak vypočítat.

Summary

For decades, the materiality has been taken for granted in the field of subcultural studies and taken for granted. Materiality has been analysed mostly in post-Marxist terms of inequalities and power. It was instead mentioned than deeply researched; examining the interactions between different materials and between materials and meanings. Just a brief look into Dick Hebdige's early study of subculture *Subculture and Style* will show. Here, Hebdige focused mainly on how meanings are ascribed to objects and how it creates a subcultural style (Hebdige, 2012, p. 27). It seems that torn jeans, bitten zines, wild hairstyles tightened with wax, or collections of plates ragged and touched by frequent lending had a role only as a sign and not as material. As Hebdige wrote in the 1970s (2012): "Style in a subculture is, then, pregnant with significance" (p. 44).⁴² This dissertation aimed to show that subcultures and their zines are equally "pregnant with materials" – and denoting practices are closely linked to material practices, therefore, I also tried to face the conceptual challenge and bring closed old with new materialism.

Aforementioned corresponds with the post-digital situation in which we find ourselves. Fundamental aspects of human communication have been entirely digitised, but precisely because of an absolute delirium from illuminated digital displays and infinite cyberspace, we are looking for a lifeline in (or into) the material world. However, it cannot be said that it was a matter of uncovering the map instead of carefully exploring the immediate

⁴²Nico Carpentier and I used the same argument with Hebdige's book *Subculture and Style* in our study of the Prague zine scene (Hroch & Carpentier, 2021).

surroundings. One of the most active seekers of such materials – if we do not count ordinary consumers devouring printed books and magazines or sculptors – are zine creators; and since it is a relatively small sphere, it can show changes within the media landscape in detail. For media studies, this is a valuable but still little explored terrain, which is significant because the link between the consumer and the producer is very close.

Furthermore, more empathetic, haptic, and thus more material ties are established in the media's production and distribution. While pre-digital zine-makers have had the most excellent satisfaction from sowing information, today's zine-makers with a more artistic approach to enjoy sowing materials. That is only a part of the answer to the primary research question (how has the role of zine changed in the post-digital age). At the micro-level, I captured a truly unique media experience. Affect, sensory experience, and above all, touch often prevails over content in zines – and the love for the subject is genuinely unprecedented. The information can easily be visual and haptic, i.e. material, but it does not mean that underground reporters have completely disappeared. The nature and style of their articles has only changed: from flash reports to extensive analyses with more lasting value, which can act, for example, as a mirror of the hardcore-punk scene at a certain time (Hroch, 2016). It has to do with sobriety from cyberspace focused on speed and acceleration, today the slowness is preferred; this condition well describes the concept of the post-digital age, which has turned the perspective upside down and affects the return to analogue media – or more precisely, it is not a return and resurrection of old machines, but a reluctance to let them go. These analogue machines are approached with

digital experience; which is a significant change that needs to be carefully considered and described.

In order to better capture the interrelationships and connections – an attempt to reach the Bourdieu’s radical contextualisation – I used the concept of the literary field. For the needs of my dissertation, I adapted the concept to a zine field, which I used in the same sense as the zine scene (Straw, 1991), as I discuss in the methodological part. The guide in the research terrain was mainly zine in itself. I followed zines to as many places as possible. The field of zine production served me as a translating and mediating concept between old materialism and new materialism, which, on the other hand, was represented by the concept of assemblages. In material form, I conceptualised the zine field as an assemblage of bodies, space, paper and other materials, machines and capitals. The contours were then drawn in a very detailed form, which answered the secondary research question number 2.

The relations between the creators of zines – that is, between bodies (the secondary research question 2), if we stick to the vocabulary of new materialism – were of an affective as well as an effective nature. The zine-makers turned into small manufactories during the production process. Before the zine was about to go to press, a vernissage was about to take place, or the date of the zine festival was approaching. The bodies worked together systematically; everything had its order and rhythm – but it could sometimes get stuck or overturn when the contributors did not submit their articles or illustrations in time. The collaboration was not only instrumental – the zine production process was

based on friendship, the printing sometimes turned into a party, and for some creators, it was as physical a process as a concert with a band. At other times, the closeness of bodies was a manifestation of political attitudes associated with feminism, in which collectivity and care prevailed in contrast to individualism. There were varying degrees of participation between the bodies – zine enthusiasts, artists and underground journalists. Sometimes they helped each other very actively and got involved in the process, but also during the research there was a very strong demotivation when submitting contributions, a reluctance to get involved or an inability to bring up followers or followers within the teams who would take over the editorship. Some creators even refused those interested in cooperation and advised such volunteers to start their zine, while other zines served primarily for creative self-presentation. The research sample of the zine scene thus showed that self-publishing sometimes approaches the concept of communicative capitalism, in the middle of which everyone goes on their own, does not cooperate, and therefore the potential for possible resistance or just the meaning of community disappears with this impossibility to connect. Nevertheless, not ultimately – I noticed that participation is not an absolute, but rather a relational concept. It is sometimes higher and sometimes lower, nothing is definitive and different definitions can be used for different situations. To answer the secondary research question number 1: it is not a clear trajectory with a set course, but rather an open boundary, where concepts related to zines and alternative media such as resistance, participation or communicative capitalism are not stable, divergent in different directions and alternate positions with respect to context. The field of zine production is intrinsically volatile, and the actors relate to the materials from different positions, sometimes even inhabiting seemingly opposing positions.

Therefore, it cannot be stated that subcultures would be replaced by an emerging creative class, only artists are more visible, and the artistic/subcultural approaches are often intertwined or remixed.

This is also where the most significant benefit of connecting the old with the new materialism manifested itself. It turned out that zines and paper make it possible for zine-makers from various subcultures or art schools to meet. Paper-material proved its agency and effect on the environment not only by connecting people from different backgrounds. At the same time, paper-material helped to draw sometimes conflicting positions of zine-makers. It was revealed that the zine scene is essentially heterogeneous and stands on the axes of creativity-subculture, networking-community, togetherness-individuality, professionalism-amateurism, commerce-independence, aesthetics-authenticity. Borders no longer lead through subcultures, but virtually every zine – so punks can coexist alongside the emerging creative class and artists exhibiting in galleries. The paper-material thus showed that the old struggle had become a new coexistence.

The zine field (the secondary research question 2) extends in various spaces that are intimate and public. The term “bedroom generation” is well suited to zine culture: intimacy manifests itself, for example, in the fact that risographs, printers and screen prints stand right next to the beds where the creators sleep. Such an aspect is also due to living conditions in large cities, where young people are forced to live in smaller and smaller flats due to rising rents and gentrification. Zines, on the other hand, are passed from hand to hand in public places, and the nature of these publications can also be

estimated from these spaces: when you walk through more punk places in community centres or squats, zines are also wildering; if you visit the gallery festival in the gallery space, the local publications have a more “artistic” character. This is also reflected in the way the zines are exhibited: once you see them thrown just on the table, the second time they are carefully installed as an art object. However, it is not only material spaces – intimate and public – but also virtual spaces, as it turned out at the zine festival *Designing Worlds*. In addition to the fact that the organisers created an improvised studio at the X10 Theater in Prague, visitors could participate in the festival mainly online. But the internet connection was continually falling, and after a few hours, the virtual zine festival vanished into ones and zeros, when the collapse on this isolated and unpredictable example showed that immaterial dreams of cyberspace are quite fragile.

Just as the zine field is an assemblage of bodies, spaces, materials, machines, capitals, so zine itself is an assemblage of various materials (the secondary research question 2). The constituting element is naturally paper, but also various threads, reflective materials, fingerprints, even (when using lithography) stone – and the zine is therefore very intermaterial. As Martina Malinová from *Drzost* explained: “The most beautiful are the papers where you see the hair, the remnants of glue, the scissors” (personal interview, February 7, 2019). It is related to the fact that reading printed zines invite more senses to the process of media consumption: in addition to sight, smell or touch. It is this hapticity that allows zine – in contrast to the glittering mainstream magazines – to be more closely connected with who made it. It is a more empathetic medium in which feelings, memories, or ideologies of given subcultures are embodied – entextualized. Zines are

often referred to as intimate media, but during my research, I came across something that takes that intimacy to a completely different level. The production of zines proved to be an almost erotic and delightful experience, as when Lukáš Parolek from *Kudlawerkstatt* took a dose of MDMA while printing overnight to make himself more sensitive to touch and to “cuddle with paper”. He was not the only one interviewed who experienced a “romance” with zines – a deep affective relationship.

Some argue that zines are losing their content – but it does not have to be just information about bands or underground cultural movements that make a zine. Although zine-makers may come from different subcultural backgrounds, zine culture today is united by materiality. Zinesters relate to the material differently. The autonomous subculture around *Punx23* longs for an intense but fleeting experience. Anarcho-feminists behind the zine *Drzost* strive for the communal feeling and common object, the collective of *Rote Zora*, longs to spread the enlightenment in the old subcultural sense. The illustrator and printer behind the *Spiritistky* set up small factories to be more efficient and also experience an intimacy with the material, but she also presents her work at exhibitions, sell zines or her zines are represented at various art awards. Art school graduate behind *Mazinéria* takes zin as a business card and portfolio.

I was wondering what holds the field together and where people from different backgrounds meet. The zine scene is a subculture of paper: as in pre-digital era it was information about concerts or new records, today zines are more defined by the printing technologies or approaches employed. This was best articulated by Víték Jebavý, who

recalled that some PhaseBook festival visitors lack music reviews or interviews with bands in zines: “People go and say that they will not learn anything from the exhibited publications, but I will get the information. From a book that is somehow interesting colour spectrum or raster register” (participatory observation, December 1 2018). He represents the zine generation predominantly made of art students. These people come approached the printed magazines from another side of the tunnel and transferred their digital experiences, including specific emotionality, to the pages of zines. The post-digital age is not just a reaction, but creators carry digital experiences, skills and burdens – and put them on paper. It evokes different thinking about the medium, which is reflected in historical comparison: while Mark Perry, in the 1970s, called on his *Sniffin’ Glue* to readers to make their zines; it was about mobilising the zine-makers. On the other hand, when Zeman from *Kolyma Tales* discourages those who would like to write something for his zine, it is instead a sign of a desire to curate his own space – to manage zine as his blog or to strictly guard the image of himself as on a *Facebook* or *Instagram* profile. Zeman is a hardcore veteran, participated in several collective zines and grew up in the pre-digital age, so his individualism is also a sign of fatigue from complicated collaborations. For other post-digital zine-makers, it is a sort of portfolio and a means of self-presentation like on social media sites.

During my research, I concluded that paper and this very material approach made it possible to use paper as a means for storytelling. It can even be said that the involvement of different types of prints and lighter or coarser papers has become a central theme for zine culture. Thus, the form does not prevail over content – or vice versa – but both levels

work together. Material practices are with those denoting in an unconnectable relationship. During my research, the words of Judith Butler (or Stuart Hall) materialised to me that “language and materiality do not stand against each other” (Butler, 2016, p. 101) and “the word is as material today as the world” (Hall, 1997, p. 232). Simultaneously with the use of various materials, zine-makers are fully aware of their environmental footprint, they try to recycle materials, or they directly thematise ecological issues on the pages of their zines.

When we talk about touch or olfactory perception, one often associates them with a certain kind of fetish or nostalgia for old things. Of course, it plays a role, but it is just a piece of the whole story: it is like seeing only the opening scenes of the film and missing the plot with the resolution (the secondary research question 2). Zine-makers are restoring the authentic aura of old technology by using typewriters to write their texts. It also works the other way around, and with the help of digital software it tries to achieve the analogue effect when zines are xeroxed, scanned the result, and the xerox patina is extracted to graphic design software – these ways make the history of the zine still present. Nevertheless, it is not just about restoring this aura, but also about restoring already forgotten technologies and machines. Zine-makers do not want to let them go to the media burial ground – they save technologies, prevent them from leaving and with them their opportunities to capture the world. The new (art) zine generation is not doing so because they want to see the world in an oldfashioned way, but in a more varied perspective than digital media allows. Such a saviour is the printer Lukáš Parolek from *Kudlawerkstatt*: he hacks old printers, connects them to computers and exceeds

their capabilities, while not following manuals. Thus, it is not only the intermateriality situated primarily in the physical environment that defines the zines but also the transmateriality manifested by this DIY, which bridges digital and analogue. A similar “transmaterial” crossover occurs when you flip through zine and come across printed Instagram photos or hyperlinks linking to *Spotify* playlists. It symbolises the confluence between the material and the virtual – so they are not separate streams as they once were.

However, Parolek’s desire not to let the machines “die” is motivated by something else besides this: to save money and produce the maximum – or as much as possible – with minimum. The issue of financial capital is, therefore, crucial for zine culture. In Bourdieu’s words, the zine field is defined by the anti-economic economy, where creators have a hard time raising money, but when offering the final product, they do not care about the finances: they distribute zines for free, sometimes forgetting them at zine festivals, sometimes even burning them. There is a particular symbolic form of protest against the commercial mainstream, but also often disillusionment and eternal struggle. Being in the red is often a starting position for them, as is a targeted move between work and volunteering. In the examined sample, the inconsistency of the status of winemakers and winemakers who maintain subcultural or even cultural capital (when crossing certain circles), but lack the financial one, was demonstrated.

It turned out that zines still have value as carriers of subcultural capital, but something has changed: it is no longer so much about the mentions or interviews with personalities of individual scenes as about zines themselves (the secondary research question 3). The

subcultural capital in the vinyl collections was in old materialist sense then a materialised taste or a materialised position within the hierarchy of the subculture, today subcultural capital is materialised differently. Thornton (1995, p. 27) wrote that “subcultural capital could be embodied or in the form of an object.” However, it is necessary to modify her words: subcultural capital is embodied in the form of an object and is inseparable from the materiality of the zine – it is measured by publishing activity or continuity. Again, it must be remembered that this process combines material and signifying practices. During my research, I did not find that actors from partially different worlds competed with each other in the zine field for prestige. For example, it cannot be said that hardcore and black metal orthodox Marek Zeman from *Kolyma Tales* would compete with artists when their zines meet at one of the festivals. Therefore, subcultural capital has not proved to be a beneficial concept for this type of analysis. However, it opens up a potential blind spot for future research: what role do zine objects play in the struggle for status and prestige in art schools and galleries? After all, Sarah Thornton’s concept would encourage this, she emphasises in the book *Club Cultures* that she explored subcultural capital within the dance scene of the 1990s and on the sample of the so-called Thatcher children with business plans who back then founded dance clubs or record labels. They were “proficient in the competition “and “not politicians and yesterday’s poets “as in the punk movement of the 1970s (Thornton, 1995, p. 252). A similar statement could be applied to the emerging creative class.

A zine is a ticket to a given field and is also associated with the *illusio* of the scene – it has an affective nature and is associated with a belief in the value of these material

objects and a belief that it makes sense to create or play the art game. As one page of the *Drzost* zine tells us: “Magazines are as different and strange as people; there is a certain magic in them that does not work on the internet.” The economic aspect proved to be significant and changing; contemporary zine as a post-digital object is otherwise expensive and will age differently in terms of price than pre-digital zines. Zines become works of art, and a network of heterogeneous relationships in relation to kee capitals extends over the materials. This is why Bourdieu’s view has proved its worth in this thesis: winning artistically means losing economically in the short term for artists like Julijána Chomová, but from a long-term perspective it is a great promise. It can be assumed that the exchange value of such publications will increase. At the same time, for obvious reasons, artists have a tendency towards craftsmanship and perfection, and on the other hand, people of subcultural zine-makers are rather impulsive, and errors left behind serve as a stamp of authenticity. When it’s not the latest information about upcoming concerts or records, and zine-makers tend to dive deep into marginal music scenes, which can have a more lasting and timeless value. When it comes to information, zine-makers are also more likely to distribute – such as Marek Zeman from *Kolyma Tales* with his motto “my zine, my loss” or Martina Malinová, who forgot the money and unsold copies of her *Drzost* at the festival and was no longer interested in them. With all this, the exclusivity of zines grows, and this exclusivity can remain with them in the future – this is only confirmed by the fact that, compared to the former community dimensions, it is almost a newspaper of one reader.

In a way, this corresponds to today's state of communication. In the past, access to information was critical; today it is access to platforms, technologies and materials – it is not expensive to read a newspaper, but to buy a smartphone or tablet. It is similar with zines, whose value lies in the technologies used, the skills to handle such machines, environmental friendliness and sustainability in working with materials, or in the craftsmanship that digitalisation has almost erased.

This dissertation aimed to explore how the role of the zine had changed in the post-digital age when the materiality at various levels and spheres took the floor. This fact cannot be ignored and waved. I tried to compile a theoretical apparatus that will allow a deeper, more detailed and finally more empathetic exploration of the role of materials – the main benefit of the work is the focus on the media materiality, which reveals new contexts of zine culture. It can enrich not only subcultural research but also media and communication studies, in the situation when the material and the virtual confluences, as well the interest in media infrastructure is gaining in importance. Analysis with an emphasis on the materiality – combining the post-digital concepts with the sensitivity of new materialism – can be transferred from the micro-level of zine culture and used in other fields (academic, journalistic, educational, linguistic, religious) explored by Bourdieu's followers. The role of printed zines in general today may be to pick up the essential from the endless stream of stimuli and to direct the flow. Zines did not end up online because they allow creators to have more adventurous creative practices, let readers establish a more intimate relationship with content, and provide an archive where elusive emotions or memories are better stored. Following revelations about citizen

surveillance by the US National Security Agency, information from Edward Snowden, and the knowledge that our digital footprint is easy to trace, the print media may have some political implications and, paradoxically, hide new potential for self-organisation and protest because printed zines are harder to track (Findeisen, 2017, p. 497).

Thanks to its microscopic scale, the zine scene represents laboratory conditions for media studies. As Latour researched in the famous *Laboratory Life* study how human hands are operating a microscope – in the same perspective, I observed how a hand operates a printer to create zines or how human fingers flip through the zine. In a way, Xerox printing predetermines the resulting object of the zine in the same way that Latour perceived the role of laboratory instruments and procedures in the construction of scientific facts. Nevertheless – or precisely because of this – micro-media, which have a limited reach and audience, can show a more general turn of perspective within the media industry.

Similarly, Latour transferred knowledge from laboratories to a larger scale and examined not only how scientific facts are held together, but also the society and the world. In the age of anthropocene, people are no longer the main actors in the world, as Latour (2020) writes in his urgent manifesto *Down to Earth, The Politics in the New Climatic Regime*. He calls for people to behave more like anthropologists trying to understand their living and inanimate surroundings: “the scenery, the backdrop of the stage and the whole building on stage and compete with the actors for the lead role” (p. 51). The turn to materials takes place not only in theory but also in other areas: the climate crisis or the

experience of a pandemic lead us to pay more attention to natural objects and inhuman forces. Even the media today cannot be done without environmental impacts and thinking about materiality. Such an approach is natural many times over for small publishers, and in the new climate regime, in fact elsewhere. All this only proves that false dichotomies between people and non-people, nature and culture, technology and man, virtual and material, are no longer sustainable. This dissertation on the study of zine culture has shown that in today's post-digital age, another dichotomy falls: between analogue and so-called new media, and most we see this in the way digital experience is imprinted in paper zines. These micro media cross paths, switch between each other, break the predictable culture of algorithms, and offer countless open-ended scenarios for the future that cannot simply be calculated.

Reference

- Adamovič, I. (2017). V šedé zóně sci-fi. In M. Hroch (Ed.), *Křičím: „To jsem já.“* (pp. 110–144) Praha: Page Five.
- Almer, J. (2016). Making punk a threat again: hardcore-punk a antiglobalizační protesty. In O. Daniel (Ed.), *Kultura svépomoci: Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu* (pp. 85–93). Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Atton, Ch. (2010). Popular music fanzines: Genre, aesthetics, and the ‘democratic conversation’. *Popular Music and Society*, 33(4), 517–531.
- Atton, Ch. (2002). *Alternative Media*. London: Sage Publications.
- Baines, J., Credland, T. & Pawson, M. (2018). Doing it ourselves: Countercultural and alternative radical publishing in the decade before punk. In The Subcultures Network (Eds.), *Ripped, torn and cut: Pop, politics and punk fanzines from 1976* (pp. 15–39). Manchester: Manchester University Press.
- Barad, K. (2003). Posthumanist performativity: Toward an understanding of how matter comes to matter. *Signs*, 28(3), 801–831.
- Barthes, R. (2006). Smrt autora. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*, 10(3), 75–77.
- Bauman, R. & Briggs, Ch. L. (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59–88.
- Benjamin, W. (2016). *Výbor z díla III: Psaní vzpomínání*. Praha: Oikoymenh.
- Bennett, A. (2011). The post-subcultural turn: Some reflections 10 years on. *Journal of Youth Studies*. [2018-01-24]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/232840896_The_Post-Subcultural_Turn_Some_Reflections_10_Years_on.
- Bishop, R., Gansing, K., Parikka, J. & Wilk, E. (2016). Introduction. In Bishop et al. (Eds.), *Across & Beyond: A Transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (pp. 11–29). Berlin: Sternberg Press.

- Bílá, A. (2019). Hudební fandom a/vs. subkultury: perspektiva kulturních studií. *Mediální studia*, 13(2), 143–159.
- Blaha, A. (2017). Tackling tactility – What is it that makes theorists shy away from the haptic domain? In A. Blaha, S. Boulanger, U. Carrión, B. Cella & L. Findeisen (Eds.), *NO-ISBN: On self-publishing* (pp. 275–282). Vienna: Salon für Kunstbuch.
- Blaha, A., Boulanger, S., Carrión, U., Cella, B. & Findeisen, L. (Eds.). (2017). *NO-ISBN on self-publishing*. Vienna: Salon für Kunstbuch.
- Blažek, M. (2009). *Tvorba bibliografie českých punkových fanzinů mezi lety 1976–2007* (Diplomová práce). Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra informačních studií a knihovnictví.
- Boelstroff, T., Nardi, B., Pearce, C. & Taylor, T. L. (2012). *Ethnography and Virtual Worlds: A Handbook of Method*. Princeton: Princeton University Press.
- Bolter, J. D. & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Booth, P. (Ed.). (2018). *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Oxford: John Wiley & Sons.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2020). Doslov. In Rainbow, P., *Reflexe terénního výzkumu v Maroku* (pp. 147–149). Praha: Malvern.
- Bourdieu, P. (2010). *Pravidla umění: Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host.
- Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press.
- Broersma, M. (2019). Epilogue: Situating journalism in the digital: A plea for studying news flows, users, and materiality. In S. Eldridge & B. Franklin (Eds.), *The Routledge Handbook of Developments in Digital Journalism Studies* (pp. 515–526). Abingdon: Routledge.
- Brown, N. O. (1985). *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History, Volume 1*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Butler, J. (2016). *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum.

- Carpentier, N. (2017). *The Discursive-material Knot: Cyprus in Conflict and Community Media Participation*. New York: Peter Lang Publishing.
- Carpentier, N., Dahlgren, P. & Pasquali, F. (2013). Waves of media democratization: A brief history of contemporary participatory practices in the media sphere. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 19(3), 287–294.
- Carpentier, N. (2014). The Cypriot web radio MYCYRadio as a participatory mélange. Overcoming dichotomies in the era of web 2.0. *Sociologia e Politiche Sociali*, vol. 17, 91–108.
- Carpentier, N. (2016). Community media as rhizome: Expanding the research agenda. *Journal of Alternative & Community Media* 1(1), 4–6.
- Casemajor, N. (2015). Digital materialisms: Frameworks for digital media studies. *Westminster Papers in Communication and Culture*, 10(1), 4–17.
- Corbin, J. & Strauss, A. (1999). *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Podané ruce.
- Cramer, F. (2014). *What Is Post-Digital. A Peer-Reviewed Journal About Post-digital Research*. Aarhus: Aarhus University, School of Communication and Culture.
- ČSAF (2014). *Anarchistická publicistika 1990–2013*. Praha: Nakladatelství ČSAF.
- Dale, P. (2019). Are you scared to get punky? Indie pop, fanzines and punk rock. In *The Subcultures Network* (Eds.), *Ripped, Torn and Cut: Pop, Politics and Punk Fanzines from 1976* (pp. 170–191). Manchester: Manchester University Press.
- Daniel, O. (Ed.). (2016) *Kultura svépomoci: Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Dean, J. (2010). *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge: Polity Press.
- Dean, J. (2009). *Democracy and other Neoliberal Fantasies: Communicative Capitalism & Left Politics*. London: Duke University Press.
- DeLanda, M. (2006). *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. London: Continuum Press.
- DeLanda, M. (2016). *Assemblage Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Deleuze, G. & Guattari, F. (2010). *Tisíc plošin*. Praha: Hermann & synové.
- Deller, R. (2018). Ethics in fan studies research. In P. Booth (Ed.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies* (pp. 123–142). Oxford: John Wiley & Sons.
- Deuze, M. (2012). *Media Life*. Cambridge: Polity Press.
- Dolphijn, R. & Van der Tuin, I. (2012). *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Michigan: Open Humanity Press.
- Duffet, M. (2013). *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*. New York: Bloomsbury.
- Duncombe, S. (2008). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Portland: Microcosm Publishing.
- Duncombe, S. (1997). The Community: Zine scene. In K. Gelder & S. Thornton. *The Subcultures Reader*, pp. 530–540, London: Routledge.
- Edwards, A. (2018). Literature fandom and literary fans. In P. Booth (Ed.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies* (pp. 47–64). Oxford: John Wiley & Sons.
- Erl, A. & Rigney, A. (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of cCultural Memory*. New York: Walter de Gruyter.
- Findeisen, L. (2017). „We might yet survive this“ – On the state of free media in the year Snowden 02. In A. Blaha, S. Boulanger, U. Carrión, B. Cella & L. Findeisen (Eds.), *NO-ISBN: On self-publishing* (pp. 479–500). Vienna: Salon für Kunstbuch.
- Fisher, M. (2011). Always yearning for the time that just eluded us. In L. Oldfield Ford, *Savage Messiah* (pp. v–xvi). London: Verso Books.
- Fisher, M. (2014). *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Cultures*. London: Zero Books.
- Fiske, J. (2017). *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Nakladatelství Akropolis.
- Florida, R. (2011). *The Rise of The Creative Class*. New York: Basic Books.
- Fuchs, F. (2002). *Kytary a řev aneb Co bylo za zdí*. Brno: Papagájův hlasatel Records.
- Gansing, K. (2016). „1995: The year the future began, or Multimedia as the vanishing point of the net. In Bishop et al. (Eds.), *Across & Beyond: A Transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (pp. 29–44). Berlin: Sternberg Press.
- Gibson, W. (2010). *Neuromancer*. Praha: Laser-books.

- Glasser, B. G., Strauss, L. A. (1965). Discovery of substantive theory: A basic strategy underlying qualitative research. *American Behavioral Scientist* [online]. Dostupné z: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/000276426500800602>.
- Gruntorád, J. (2001). Samizdatová literatura v Československu sedmdesátých a osmdesátých let. In J. Alan (Ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989* (pp. 493–507). Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Gunderloy, M. (1988). *How to Publish a Fanzine*. Port Townsend: Loompanics Unlimited.
- Hall, S., & Jefferson, T. (1993). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Routledge.
- Hall, S. (1973). Encoding and decoding in the television discourse. *Media Studies*, vol. 7.
- Hall, S. (1981). Notes on deconstructing 'the popular'. In R. Samuel (Ed.), *People's History and Socialist Theory*, pp. 227–240. London: Routledge & Kegan Paul.
- Hall, S. (1989). The meaning of new times. In D. Morley & K.-H. Chen (Eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (pp. 222–237). Abingdon: Routledge, 1996.
- Hall, S. (Ed.) (1997). *Cultural Representations and Signifying Practices*. London, England: Sage.
- Hebdige, D. (2012). *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin / Volvox Globator.
- Hellekson, K. (2018). The fan experience. In P. Booth (Ed.). *A Companion to Media Fandom and Fan Studies* (pp. 65–76). Oxford: John Wiley & Sons.
- Hertz, G. & Parikka, J. (2020). Dodatek: Zombie média: Ohýbání archeologie médií v uměleckou metodu. In J., Parikka. *Geologie médií* (pp. 175–189). Praha: Karolinum.
- Hroch, M. & Carpentier, N. (2021). Beyond the meaning of zines. A case study of the role of materiality in four Prague-based zine assemblages. *Communication, Culture & Critique*. [online]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/cc/advance-article-abstract/doi/10.1093/cc/tcab001/6145895?redirectedFrom=fulltext>
- Hroch, M. (2017). *Křičím: „To jsem já.“* Praha: Page Five.
- Hroch, M. (2020). Not out of date, but out of time: The materiality of zines and post-digital memory. *Forum Historiae*, 14(1), 17–27.

- Hroch, M. (2016). *Samizdat v informační době: Jak ovlivnil Web 2.0 kulturu fanzinů?* (Diplomová práce.) Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií.
- Hroch, M. (2020). Sledovat popkulturu znamená být sám. Jak streamování rozložilo mainstream? [2020-07-20] Dostupné z: <https://a2larm.cz/2020/01/sledovat-popkulturu-znamena-byt-sam-jak-streamovani-rozlozilo-mainstream/>.
- Hroch, M. (2019). Zprávy z první linie. Proměny hardcore-punkových fanzinů v postdigitální době. *Český lid*, 106, 29–47.
- Hoskins, A. (2009). Digital Network Memory. In A. Erlil & A. Rigney (Eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 91–106). New York: Walter de Gruyter.
- Hytych, R. & Řiháček, T. (2013) *Metoda zakotvené teorie* [online]. [cit. 2015-11-24]. Dostupné z: Researchgate.
- Charvát, J. & Kuřík, B. (2018). *Mikrofon je naše bomba*. Praha: Togga.
- Charvát, J. (2018). Skinheads: permanentní souboj o jméno. In Charvát J. & Kuřík, B. (eds.), *Mikrofon je naše bomba* (pp. 61–111). Praha: Togga.
- Chin, B. (2018). It's about who you know: Social capital, hierarchies and fandom. In P. Booth (Ed.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies* (pp. 325–341). Oxford: John Wiley & Sons.
- Janeček, P. (2012). Underground: od subkultury ke kontrakultuře. In I. Denčevová (et al.), *Tváře undergroundu* (pp. 9–11). Praha: Radio servis.
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: (Media Education for the 21st Century)*. Cambridge: MIT Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: Where Old and New media Collide*. New York: NYU Press.
- Jenkins, H. (2018). Fandom, negotiation and participatory culture. In P. Booth (Ed.), *A Companion to Media Fandom and Fan Studies* (pp. 11–26). Oxford: John Wiley & Sons.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York and London: NYU Press.

- Jenkins, H., Ito, M. & boyd, d. (Eds.). (2016). *Participatory Culture in a Networked Era*. Cambridge: Polity Press.
- Jenkins, H. (2020). *Pytláci textů: Televizní fanoušci a participativní kultura*. Praha: Nakladatelství Akropolis.
- Jenkins, H. (2012). *Textual poachers: Television Fans and Participatory Culture* (2nd ed.). London: Routledge.
- Jirous, I. M. (2012). Zpráva o třetím českém hudebním obrození. In M. Machovec, P. Navrátil & F. Stárek (eds.), „*Hnědá kniha*“ o procesech s českým undergroundem (pp. 17–32). Praha: Ústav pro studium totalitních režimů.
- Johns, A. *Piráctví: Boje o duševní vlastnictví od Gutenberga po Gatese*. Brno: Host, 2013.
- Johnson, R. (1993). Editor's introduction: Pierre Bourdieu on art, literature and culture. In P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (pp. 1–29). Cambridge: Polity Press.
- Kirschenbaum, M. (2016). *Track Changes: A Literary History of Word Processing*. Cambridge: Belknap Press.
- Kočí, P., Zlatkovský M., Cibulka, J. & Toybox (2019). *Unikátní výzkum: česká společnost se nedělí na dva tábory, ale do šesti tříd. Zjistěte, do které patříte vy*. [2020-05-24] Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/ceska-spolecnost-vyzkum-tridy-kalkulacka_1909171000_zlo
- Kolářová, J. (2007). *Organizační rutiny alternativních médií. Ideologie a praxe redakce časopisu Přímá cesta* (Diplomová práce). Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií.
- Kolářová, M. (ed.) (2012). *Revolta stylem*. Praha: Slon.
- Kumová Petra (2018). DO IT YOURSELF TOGETHER. Ideologie a aktivismus české hc/punkové scény. In Charvát, J. & Kuřík, B. (eds.), *Mikrofon je naše bomba* (pp. 111–161). Praha: Togga.
- Laclau, E. & Mouffe, Ch. (2014). *Hegemonie a socialistická strategie*. Praha: Karolinum.
- Lash, S. & Lury, C. (2007). *Global Culture Industry: The Mediation of Things*. Malden: Polity Press.
- Latour, B. & Woolgar, S. (1986). *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*. Princeton: Princeton University Press.

- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Latour, B. (2016). Proč kritice dochází dech? Od faktů k zájmům. In Latour, B, *Stopovat a skládat světy s Brunem Latourem. Výbor z textů 1998-2013* (pp. 209–234). Praha: Tranzit.cz.
- Latour, B. (1996). *Aramis, or the Love of Technology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, B., (1999). *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, B. (2020). *Zpátky na zem*. Praha: Neklid.
- Liming, S. (2010). Of anarchy and amateurism: Zine publication and print dissent. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 43(2), 121–145.
- Ludovico, A. (2016). The touching charm of print. In Bishop et al. (Eds.), *Across & Beyond: A Transmediale reader on post-digital practices, concepts, and institutions* (pp. 100–122). Berlin: Sternberg Press.
- Ludovico, A. (2012). *Post-digital Print. The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopée.
- Mačí, Josef (2020). *Titul jistí práci? S těmito diplomy je bez zaměstnání i každý desátý*. [2021-02-10] Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/titul-jisti-praci-s-temito-diplomy-je-bez-zamestnani-i-kazdy-desaty-89174>.
- Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Marcus, G. (2000). *Stopy rtěnky – Tajná historie dvacátého století*. Olomouc: Votobia.
- Markoff, J. (1995). *How the earlier media achieved critical mass: World wide web; If medium is the message, the message is the web*. [2020-06-10] Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1995/11/20/business/earlier-media-achieved-critical-mass-world-wide-web-if-medium-message-message.html>.
- Marr, J. (1999). *Zines Are Dead*. Dostupné z: <http://www.zinebook.com/resource/zines-are-dead.html>.
- Maximum Rocknroll*, 2018, č. 419.

- McLuhan, M. & Fiore, Q. (1967). *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. London: Penguin.
- McQuail, D. (2009). *Úvod do teorie masové komunikace*. (2. vyd.). Praha: Portál.
- Mejzr, M. (2016). „Ze tmy na plátna a obrazovky“: Mýtus a historické reprezentace undergroundu. In O. Daniel (Ed.), *Kultura svépomoci: Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu* (pp. 33–52). Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- Morton, T. (2013a). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morton, T. (2015). „Před objektem“. In V. Janoščík (ed.), *Objekt* (pp. 27–47). Praha: Kvalitář.
- Morton, T. (2013b). *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. London: Open Humanities Press.
- Nenadál, A. (2002). *Hudební fanzin jako pokračování samizdatu*. (Diplomová práce.). Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra masové komunikace.
- Neveu, E. (2005). Bourdieu, the Frankfurt school, and cultural studies: On some misunderstandings. In R. Benson & E. Neveu. *Bourdieu and the Journalistic Field* (195–214). Cambridge: Polity.
- Parikka, J. (2020). *Geologie médií*. Praha: Karolinum.
- Parikka, J. (2014). *The Anthrobscene*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Piepmeyer, A. (2008). Why zines matter: Materiality and the creation of embodied community. *American Periodicals*, 18(2), 213–238.
- Prečan, V. (2016). Samizdat považují za médium. *Česká literatura*, 64(6), 929–935.
- Příbáň, M. (2016). Vnitrozemí a pohraničí českého literárního samizdatu – Úvaha nejen pojmoslovná. *Česká literatura*, 64(6), 822–848.
- Radway, J. (2011). Zines, half-lives, and afterlives: On the temporalities of social and political change. *The Modern Language Association of America*, 140–150.
- Rainbow, Paul (1977). *Reflections on Fieldwork in Morocco*. Berkeley: University of California Press.

- Reynolds, Ch. (2019). My zines, so far, aren't as political as other works I've produced: Communicative capitalism among queer feminist zinesters. *Communication, Culture & Critique*, 00, 1–19.
- Reynolds, S. (2012). *Retromania: Popculture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber & Faber.
- Robinson, L. (2018). Zines and history: Zine as history. In The Subcultures Network (Eds.), *Ripped, Torn and Cut: Pop, Politics and Punk Fanzines from 1976* (pp. 39–54). Manchester: Manchester University Press.
- Ryšávka, J. (2010). *České amatérské metalové webziny na internetu: popis a analýza mediální scény* (Diplomová práce.). Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra mediálních studií a žurnalistiky.
- Saler, M. (2011). *As if: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University Press.
- Sessa B., Higbed, L. & Nutt, D. (2019). A review of 3,4-methylenedioxymethamphetamine (MDMA)-assisted psychotherapy. *Frontiers in Psychiatry*, 138(10).
- Schinkel, W. (2007). Sociological discourse of the relational: the cases of Bourdieu & Latour. *The Sociological Review*, 55:4. 707–729.
- Solnit, R. (2014). *Wanderlust: A History of Walking*. London: Granta Books.
- Srnicek, N. (2016). *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Spencer, A. (2005). *The Rise of Lo-Fi Culture*. London: Marion Boyars Publishers.
- Straw, W. (1991). Communities and scenes in popular music. In K. Gelder & S. Thornton (Eds.) (1997), *The Subcultures Reader* (pp. 494–505). London: Routledge.
- Šamánek, J. (2010). *Diskurzivní re/produkce nerovností v rozhodování: příklad Pankrácké pláně*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií.
- Šebek, J. (2016). *Mezi textem a kontextem. Mezi textem a kontextem. Teorie literárního pole a kulturní materialismus jako modely zprostředkování* (diplomová práce). Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky.
- Šot, 1990, č. 13.

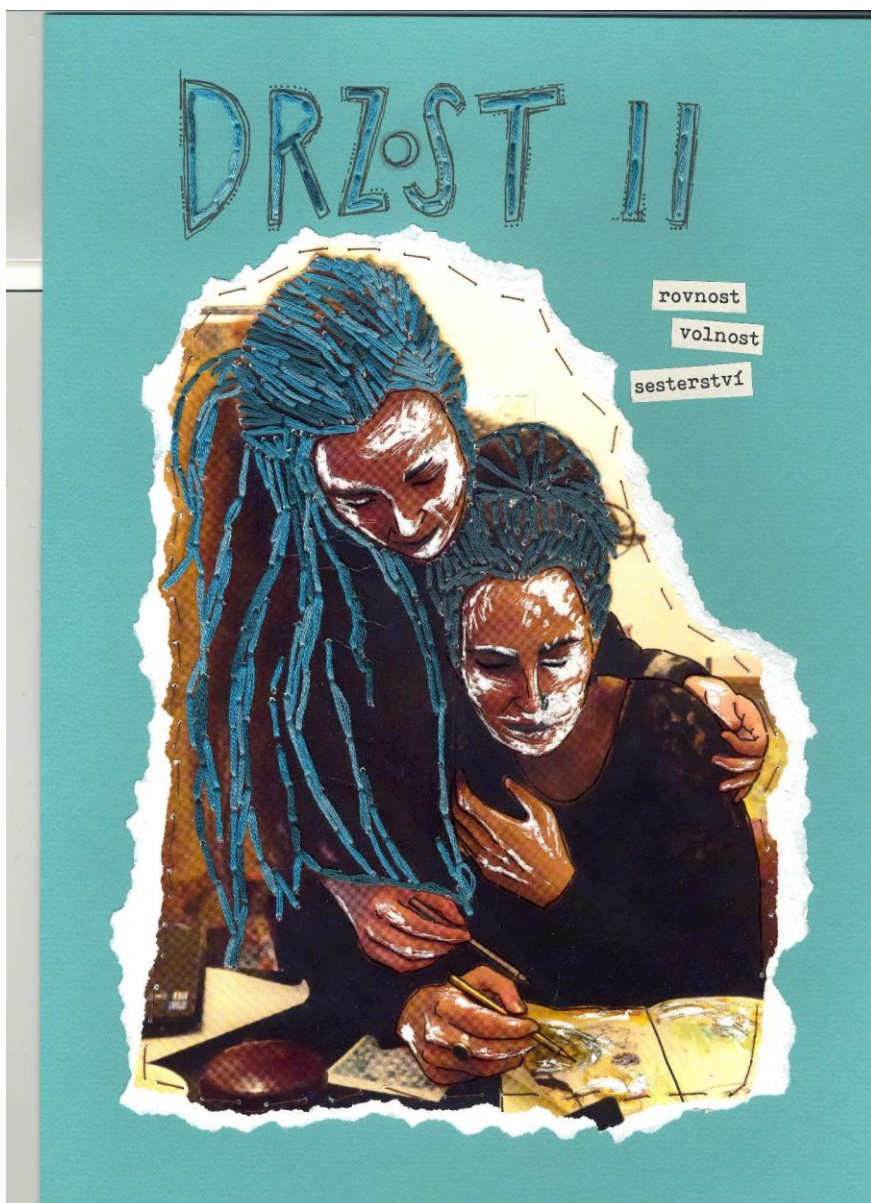
- Šubrt, J. & Balon, J. (2010). *Soudobá sociologická teorie*. Praha: Grada Publishing.
- The Subcultures Network: Worley, M., Gildart, K., Gough-Yates, A., Lincoln, S., Osgerby, B., Robinson, L., Street, J. & Webb, P. (2018). Introduction: Adventures in reality: Why (punk) fanzine matter. In The Subcultures Network (Eds.), *Ripped, Torn and Cut: Pop, Politics and Punk Fanzines from 1976* (pp. 1–12). Manchester: Manchester University Press.
- The Subcultures Network (ed.) (2017). *Fight back: Punk, politics and resistance*. Manchester: Manchester University Press.
- Thoburn, N. (2016). *Anti-Book: On the Art and Politics of Radical Publishing*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity.
- Toffler, A. (1984). *The Third Wave*. New York: Bantam.
- Trhavina*, 2013, č. 4.
- Triggs, T. (2010) *Fanzines*. London: Thames & Hudson.
- Vaněk, M. (2010). *Byl to jenom rock'n'roll?: Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia.
- Wacquant, L. J. D. (1992). Towards a Social Praxeology: The Structure and Logics of Bourdieu's Sociology. In Bourdieu, P. & Wacquant, L. J. D., *An Invitation to Reflexive Sociology* (pp. 1–47). Chicago: Polity Press.
- Wertham, S. (1954). *Seduction of the Innocent*. New York: Rinehart & Company.
- Whitelaw, M. (2012). Transmateriality: Presence aesthetics and the media arts. In U. Ekman (Ed.), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing* (pp. 223–236). Cambridge: MIT Press.
- Williams, R. (1958). Culture Is Ordinary. In R. Williams (1989), *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism* (pp. 3–14). London: Verso.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Worley, M. (2018). Whose culture? Fanzines, politics and agency. In The Subcultures Network (Eds.), *Ripped, Torn and Cut: Pop, Politics and Punk Fanzines from 1976* (pp. 55–71). Manchester: Manchester University Press.

Tabulky a přílohy

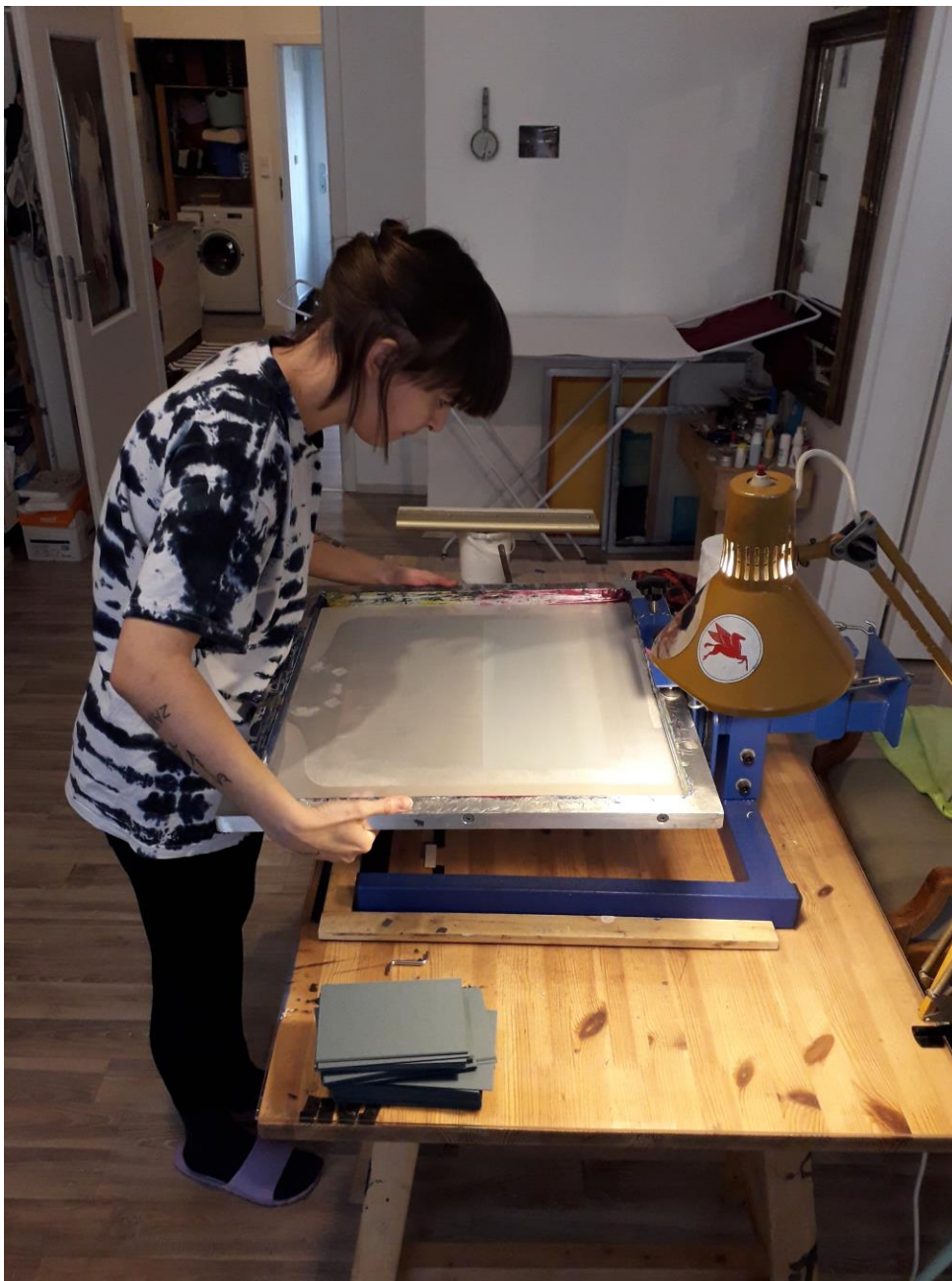
Tabulka 1.

Titul	Zinový formát	Grafické techniky	Délka činnosti	Scéna	Gender	Zinový festival
Drzost	Kolektivní zin	Cut&paste / Vyšívání	Před-digitální	Anarcho-feminismus	Ž	Y: Designing Worlds / Zine Festival
Kolya Tales	Perzine	Xerox / Cut&paste	Před-digitální	Black metal	M	–
Mazinérie	Perzine / fotozin	Cut&paste / grafický software	Post-digitální	Hardcore punk / Umělecká scéna	Ž	Openzine
Spiritistky	Artzine / komiks	Risograf / Sítotisk / Offset	Post-digitální	Alternativní komiks / Umělecká scéna	Ž	PhaseBook
Suck My DIY	Artzine	Sítotisk	Před-digitální	Umělecká scéna / Techno	M	Křest zinu
Rote Zora	Kolektivní zin	Offset / Cut&Paste	Post-digitální	Anarcho-feminismus	Ž	Zine festival

Obrázek 1 – Obálka zinu *Držst*.



Obrázek 2 – Julijána Chomová (*Spiritistky*) stojí nad sítotiskem v obývacím pokoji svého bytu, v pozadí je připravený sušák pro čerstvě vytištěné listy.



Obrázek 4 – Setkávání tvůrců a čtenářů na pražském festivalu OpenZine.



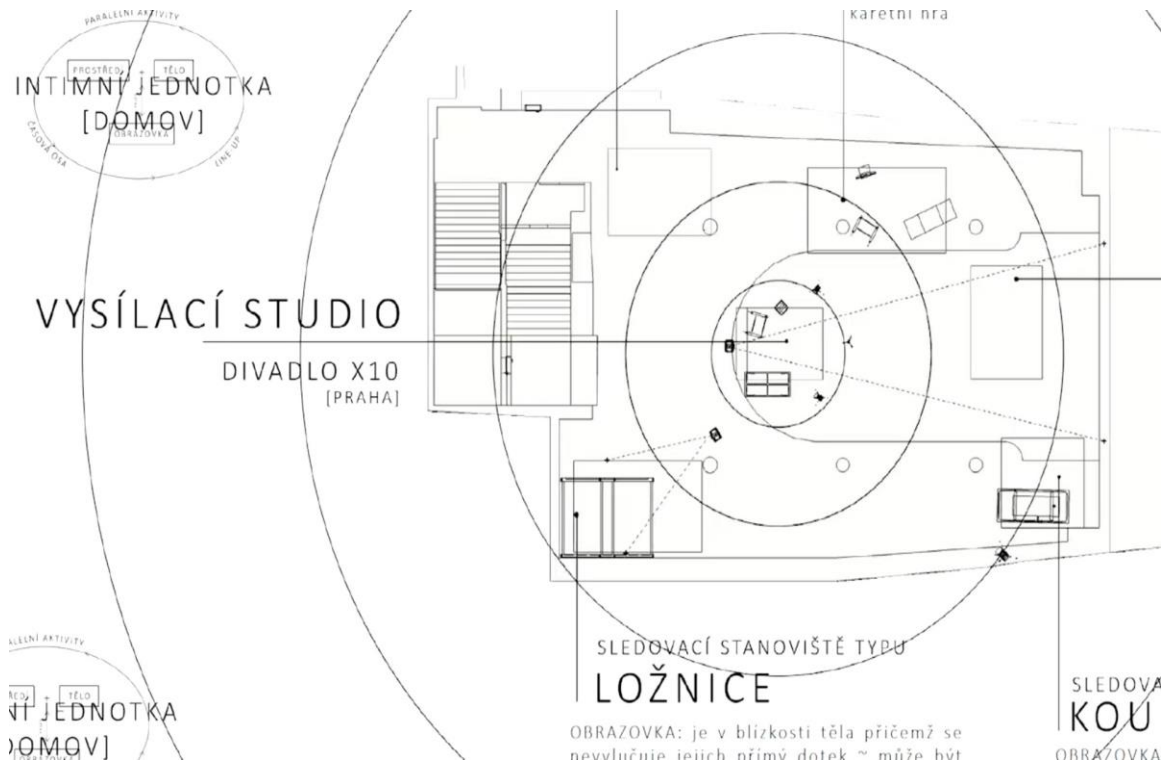
Obrázek 5 – Promítání zinu *ADD* na tělo jedné z modelek na festivalu PhaseBook (foto: archiv festivalu).



Obrázek 6 – Ziny nainstalované jako na výstavě v rámci festivalu PhaseBook (zdroj: archiv festivalu).



Obrázek 7 – Manuál k festivalu Designing Worlds.



Obrázek 8 – Performance k zinu *Bylo tu... bude tu?* v rámci streamu Designing Worlds.



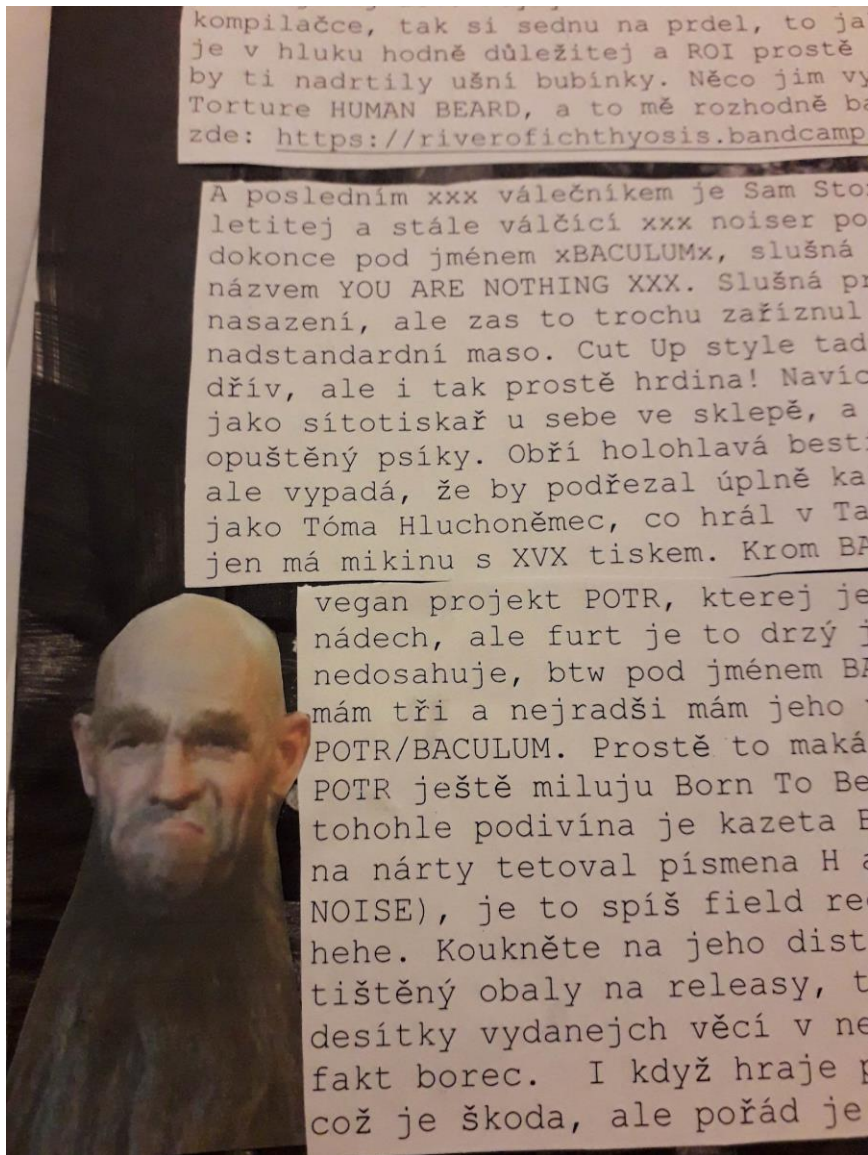
Obrázek 9 – Přednáška o materialitě médií prostřednictvím streamu Designing Worlds, který po chvíli spadne kvůli špatnému připojení.



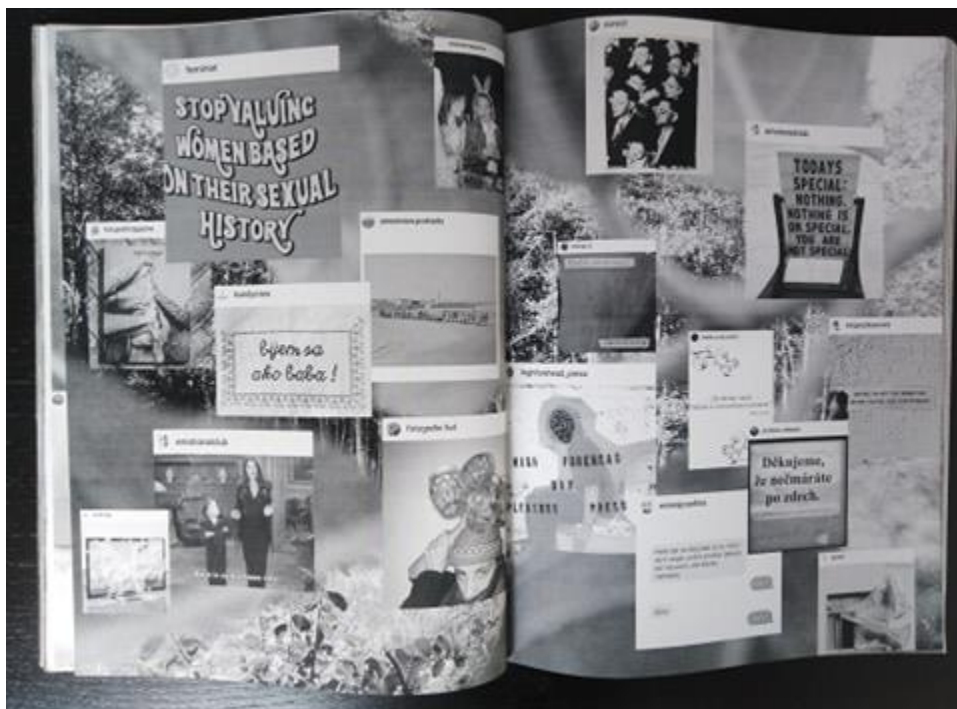
Obrázek 10 – Po knihařské a řemeslné stránce precizně vyvedené *Spiritistky* (zdroj: Archiv *Spiritistky*).



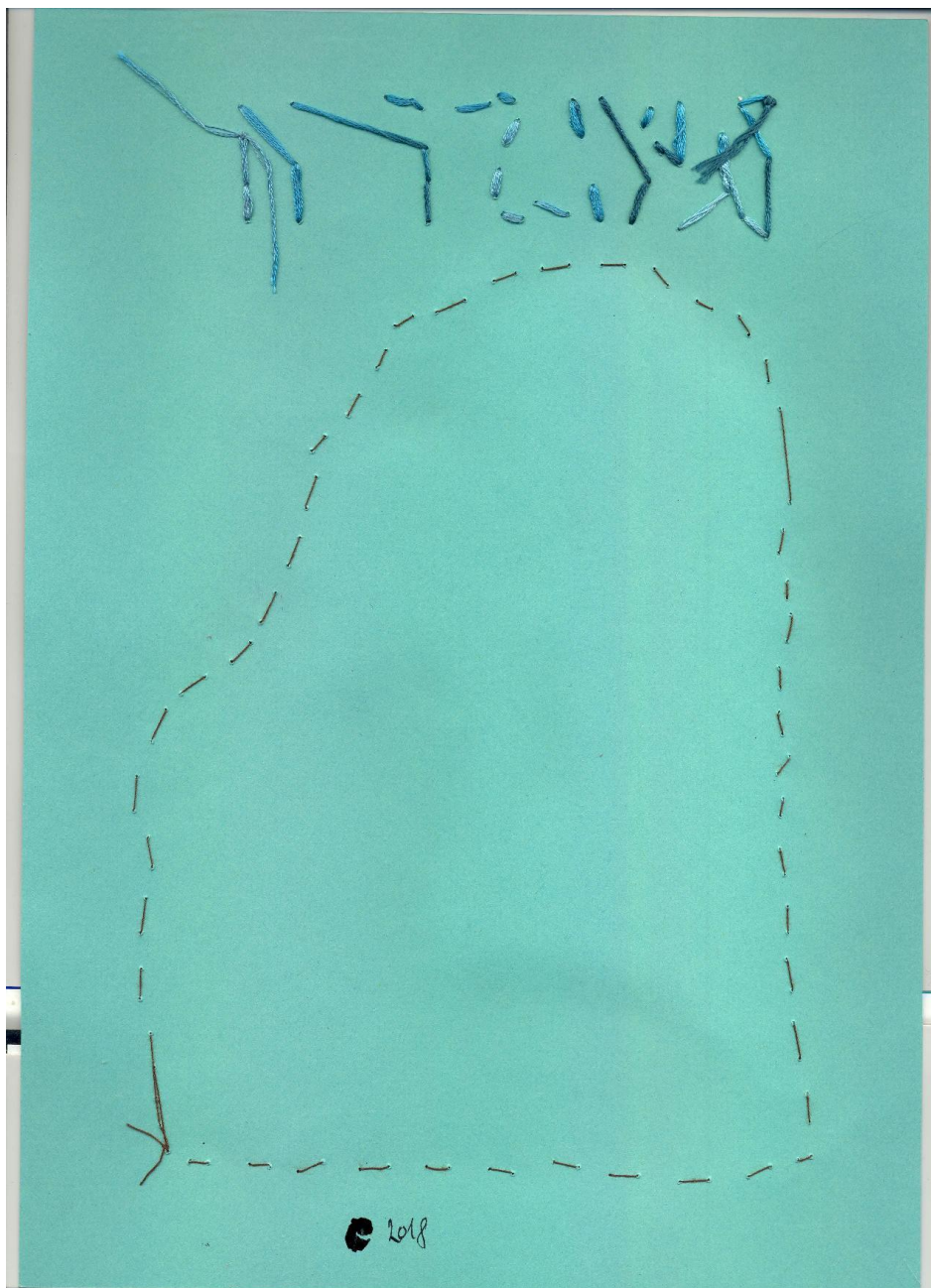
Obrázek 11 – Velmi intermateriální zin *Kolyma Tales*.



Obrázek 12 – Na stránkách *Mazinérie* jsou vtištěné screenshoty z *Instagramu*.



Obrázek 13 – Stopy nití na maketě *Drzosti*.



Obrázek 14 – Zinovní autoři často využívají psací stroje pro jejich autenticitu; na fotografii Marie Fišerová se zinem *Mazinérie* a psacím strojem v pozadí – udržuje tím stará média „při životě“ (zdroj: archiv *Mazinérie*).



Obrázek 15 – Ložnice Julijány Chomové s tiskárnou připojenou k počítači.

