Marginalia Historica 2/2024 41–85

# Mládež s otazníkem

Jan Bárta

**Abstract: The Uncouth Youth Groups**
The article analyzes the media and documentary and feature film production in late 1980s and early 1990s Czechoslovakia to survey how the youth subculture, mostly punk and skinhead groups, were portrayed and perceived and how social discourse concerning those groups evolved from the late-socialist era into the post-revolution period. The media image was often biased and would scandalize membership in such groups by linking it to criminal, violent and socially undesirable activity in general. The 1990s media saw punks and skinheads as more radical and political, taking up nationalist, racist, or anticapitalist forms.

**Keywords:** Punk and skinhead subculture; Czechoslovakia in 1980s and early 1990s; transformation of society; film and media image

**DOI:** 10.14712/30298393.2026.13

© 2026 The Author. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Navzdory zdánlivé neprostupnosti železné opony začal na počátku osmdesátých let rovněž do Československa pronikat punk. Spolu s tzv. českou novou vlnou se prosadil svébytný hudební fenomén, s nímž se identifikovala nemalá část někdejších dvacetiletých lidí. Ve druhé polovině dekády je doplnily hudební žánry metal, hardcore, skinheads či oi![1] Fanoušci se neomezovali jen na poslech hudby a mimo něj se utvářely rovněž příslušné subkulturní scény s přijatými styly odívání a estetickými normami, společně sdílenými hodnotami, životními styly a kolektivní sounáležitostí. Ve všech případech šlo ze strany politického zřízení o aktivity v zásadě nežádoucí a nanejvýš jen trpěné. Přístup státně-socialistického zřízení oscilo-val mezi propagandistickými kontra-kampaněmi první poloviny osmdesátých let[2] po snahu o kontrolu za pomoci organizace Socialistického svazu mládeže (dále jen SSM) anebo oficiálními přehlídkami typu Rockfest ve druhé polovině dekády. Výjimečné nebyly ovšem na každodenní úrovni ani snaha o disciplinaci prostřednictvím institucí v podobě školy, zaměst-navatele, anebo šikana ze strany mocenských složek, jež mohla ústit až ke (zpravidla zástupně odůvodňované) kriminalizaci a trestně-právnímu postihu.[3]

Primární výzkum staví do centra pozornosti audiovizuální reprezen-tace konkrétní dvojice ze spektra dobových subkultur – punku a skin-heads. Zaměřuji se v analýze jejich obrazu na snímky dokumentárního i hraného žánru. Připojuji rovněž zástupce dobové televizní žurnalistiky. Ústředním záměrem cílím na proměny konstruovaného obrazu těchto skupin. Definiční ukotvení pojmu subkultura přejímám z přístupu „bir-minghamské" školy, zejména z klasických konceptů Dicka Hebdigeho z konce sedmdesátých let, a zároveň reflektuji následnou akademickou diskusi, která se rozvinula v dalších desetiletích. V domácím prostředí

1) K tématu z historiografické perspektivy komplexně především Miroslav VANĚK, *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*, Praha 2010; dále viz: Pavla JONSSONOVÁ, *Devět z české hudební alternativy osmdesátých let*, Praha 2019; z dalších zdrojů zejména seriál České televize *Bigbít* z roku 1998, jenž společně s jeho inter-netovým rozhraním a webovou encyklopedií činí jednu z nejobsáhlejších faktografických platforem, jež v celistvosti mapují dějiny české a slovenské rockové hudby [online], [citová-no dne: 10. 3. 2026]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/.

2) Zejména šlo o administrativní tlak na punk a novou vlnu spojený se známým textem: Jan KRÝZL, *Nová vlna se starým obsahem*, Tribuna 12, 1983, s. 5–7.

3) Viz například: řada případů „zdokumentovaných iniciativou VONS"; blíže Jaroslav PA-ŽOUT a kol., *Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných 1978–1989. Edice dokumentů*, Praha 2014.

vycházím z analytických prací a k tématu referenčních syntéz věnovaných problematice alternativních kulturních scén, jejichž autory jsou například Ondřej Daniel nebo Miroslav Michela.[4] Na základě těchto konkretizací spatřuji výslednici pojmu zvláště v komunitách a aktivitách vycházejících „zdola", dominantně určovaných společným vkusem (a vnějškově například též vizualitou, oblékáním, ale i konkrétními praktikami jako užívání drog apod.) a společnými, kolektivně sdílenými hodnotami. Aplikačně ji spojuji s revoltou mládeže situované v nejširším smyslu do opozice vůči vládnoucím elitám, dominantní kultuře generace rodičů a celkově hegemonní kulturní produkci.

Časový rámec výzkumu vymezuji přibližným desetiletím mezi roky 1986 až 1994. Zvolené periodizační hranice jsou poměrně volné vzhledem k absenci výrazně určujících „událostí", jež bychom v klasickém historiografickém nazírání mohli chápat jako stěžejní předěly. Přejímání punkových, resp. (hlavně později) skinheadských, sebeidentifikací ze strany mladých lidí patřilo více než událostně hlavně k procesuálním fenoménům. Oproti pozdním rokům a konci komunistické diktatury absentuje pevně daný předěl zejména pro devadesátá léta, jež se naopak vyznačují přibýváním, a nakonec i značnou kvantitou dostupných pramenů. Rozhodnutí ohraničit další výklad přibližně rokem 1994 je motivováno více než státoprávním vyřešením v podobě rozpadu federace hlavně skutečností, že v uvedené době lze nazírat na nonkonformní identifikace pro svoji dobu v jádru jako na dotvořené. Záměrem je popsat zvláště obraz samotné změny, sociálních posunů a vyjednávání široce chápané svobody, jež se udály na pozadí tzv. dějinotvorných událostí. K posouzení významu těchto otázek byla zvolena jednak motivická analýza vybraných snímků, dále analýza proměny diskursu, v případě hraných filmů jejich tisková a jiná recepce.

Výklad sleduje několik dílčích linií motivů, resp. sdělovaných obsahů, jež lze chápat jako konstrukci modelových postojů, jež byly

4) Viz dílčí práce autorů, spojených často do personálně provázaných týmů a širší, dlouhodobé spolupráce: Miroslav MICHELA – Jan LOMÍČEK – Karel ŠIMA, *Dělej něco! České a slovenské fanziny a budování alternativních scén*, Praha 2021, zejm. s. 13–20; Ondřej DANIEL a kol., *Kultura svépomocí. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*, Praha 2016, s. 24–27; Miroslav MICHELA – Václav SIXTA (eds.), *Rizika jinakosti. Kulturní opozice před rokem 1989 jako předmět výzkumu*, Praha 2018, s. 7–13.

prostřednictvím audiovizuálních zástupců verbalizovány a odrážely širší hodnotové tendence, jak k těmto subkulturám přistupovat. Náleží sem především stěžejní okruhy – kriminalizace a patologizace subkultur; podmíněná empatie; otázka generační nudy a sebeidentifikace; diferenciace punku a skinheads; politizace a radikalizace po roce 1989. Výzkumnou intenci textu stavím na rekonstrukci filmových a mediálních příspěvků; resp. na jejich základě na zodpovězení souboru ústředních otázek: jakým způsobem byly tyto dobově vlivné identifikace mladých lidí veřejně prezentovány; jakými proměnami v diachronní perspektivě sdělované procházelo. Zároveň jde o kritické zhodnocení toho, jak moc mediální/filmový obraz souzněl anebo se naopak rozcházel s žitou zkušeností těchto mladých lidí. Příspěvek usiluje o zvážení toho, kde lze vysledovat kontinuity mezi hodnotovým světem mládeže (ale i veřejným/mediálním diskursem), co je možné naopak chápat v tomto ohledu jako interpretační i žité novum. Snaží se též zodpovědět otázku, co nám v širším smyslu uvedené prameny sdělují o společenské změně a dobových mentalitách. Klade si za cíl s využitím zorného úhlu směrem k nonkonformnímu sociálnímu výseku konkretizovat, jakými proměnami procházela společnost jako celek.

Dalším souvisejícím aspektem je volba pramene. Výběr analyzovaného materiálu je určován souborem několika kritérií. Prvním zvoleným je samotný žánr hraného filmu, jenž ovšem vzhledem k faktickým limitům spojeným s nedostatečným počtem zástupců rozšiřuji o další. Přiřazuji do sledovaného korpusu jednak některé dokumentární snímky, a dále rovněž obrazy vzniklé na půdorysu televizní žurnalistiky. Motivací pro takový výběr je především jejich předpokládaný široký divácký dopad. V případě dokumentů vzniklých nejčastěji v produkci Krátkého filmu Praha se jednalo o snímky přiřazované před běžné filmové produkce, čímž se rovněž výrazně násobila jejich recepce. Třebaže zastupovala pevnými mantinely diktatury limitované médium, tak obdobně pro volenou televizní novinařinu vycházím ze skutečnosti, že sledovanost televize a její obecný vliv před rokem 1989 byl nezpochybnitelný. Pro realitu po revoluci a společenské změně byl potom typický obecný nárůst prestiže médií obecně, televizi nevyjímaje. Jinak řečeno, v obou případech (dějinných epochách) se jednalo o masová sdělení se značným diváckým dopadem, a spolu s tím tedy rovněž dobově vlivného a názorově určujícího činitele; šlo o hodnototvorného

sociálního „agens“. Zároveň je namístě dodat, že celkově uvedené činím v předloženém textu bez nároku na vyčerpávající popis. V důsledku se jedná především o výzkumnou sondu.

Metodologicky využívám jak v případě hrané tvorby, dokumentárních snímků i televizní novinařiny zpravidla motivické analýzy, odtud se zaměřuji na užitý diskurs a současně je třeba veškerou sledovanou audiovizuální matérii podrobit rovněž důsledné kontextualizaci. Referenčním nástrojem jsou v části sledovaných reprezentací rovněž ankety, dotazování veřejnosti, zastupujících zpravidla řadové, tzv. spořádané občany. Uvedená forma sdělení byla užita ve velké části dokumentárních snímků i dobové publicistice. Hodnocení respondentů k punkové a skinheadské subkultuře, vnímání fotbalových vlajkonošů či příznivců metalu, vypovídají jednak o kolektivně sdílených postojích; umožňují zvažovat míru tolerance k jinakosti, v případě nesouhlasných reakcí konkretizovat jejich příčiny, anebo se vyslovit k otázce pouhé obeznámenosti s těmito fenomény. Zároveň, všechna zmíněná audiovizuální díla vznikala s konkrétním autorským záměrem, dokument a žurnalistiku nevyjímaje, v případě reprezentací vzniklých před rokem 1989 je podstatný rovněž vliv mocenských intervencí, cenzury, propagandy apod. Po roce 1990 vystupuje z jednotlivých pramenů nejprve ideová neobeznámenost a následně vyhrocená ideologičnost, jež bezprostředně na to souběžně generovala násilí, na něž bylo třeba reagovat a hledat odpovědi. Text v obou zmíněných etapách sleduje oboustrannou komunikaci na ose širších a obecných celků „kultura – společnost“. Do popředí zájmu jsou tedy postaveny specifické kulturní projevy, sociální praxe, ale rovněž masová sebeidentifikace mladé části české a československé společnosti a realizované ve dvojici dynamických epoch oddělených dějinným zlomem tak, jak je vykreslila filmová nebo televizní kamera.

## Mládež s otazníkem

Opatrné perestrojkové paradigma se výrazně propsalo do stopáží poměrně obsáhlé (přibližně třicetiminutové) televizní reportáže *Mládež s otazníkem* (1988). Snímek byl deklarován jako příspěvek do diskuse, kdo jsou mladí lidé, které „stále častěji potkáváme“, a film měl punkovou komunitu blíže představit většinovému divákovi. Protínalo se v něm několik stěžejních

tendencí. První z nepřehlédnutelných rovin byla snaha příslušníky punkového hnutí rámcově dehonestovat a vykreslit jako v zásadě nechtěné vybočení z většinových konvencí. Nejvíce vypovídající v tom byla souběžně vysílaná krátká reportáž *Televizních novin* ze 16. června 1988, jež dokument anoncovala. Na jejich adresu zaznělo, že *„zpočátku to byla pouze móda, snad recese, snaha být středem pozornosti, možná i za každou cenu, láska k určitému hudebnímu žánru a společné zájmy. Řada mladých lidí však již překročila hranice módy a zálib a zejména na pražském Jižním Městě se dostává i do konfliktu se zákonem. Mnoho dalších stojí na této hranici.“* Uvedené teze, jimiž byl punk spojován s nežádoucím jednáním, prostupovaly dokumentem jako celkem. Platilo to zejména pro komentáře osob zastupujících jednotlivé instituce. Mimo provádějícího komentáře redakce se tak vůči komunitě vyjádřili jádrem vždy negativně hlavně přizvaní experti z řad pedagogů, psychologů a lékařů.

Mocenskou roli školy, její podíl na disciplinaci, přiznávali například zástupci vedení konkrétního učiliště zcela nezastřeně, v čemž jednotlivé příspěvky odpovídaly faktickému vlivu vzdělávacích a výchovných institucí na zachování společenské normy i jejich loajalitě k politické moci. Zástupci učiliště upřesňovali počty žáků, jejichž vzhled se neslučoval s *„představou“* školy, ale ani s *„představou o příslušníku naší společnosti“*. Protože však studujícím nabízeli sportovní aktivity a jiné kroužky, *„věřili“*, že s dalšími podobnými se *„již nepotkají“*. Sluší se dodat, že vyjadřovací prostor v relaci dostali ovšem i samotní učni, u nichž převládaly k těmto spolužákům jednoznačně tolerantní názory.

Vystupující psycholožka Zuzana Havrdová se perspektivou oboru pokusila nastínit širší okolnosti zapojení mladých do punkového hnutí, nicméně rovněž v jejím případě šlo nezřídka o předpojaté postoje. Vyzdvihovala například temné stylizování subkultury do černých barev a využívání kovových doplňků, jež *„evokují strach“*, připodobňují vizualitu k *„válečníkům“*, či *„žoldákům“*. Koncert, rytmizovaný bicími nástroji připodobňovala k neřízené jaderné reakci, žádoucí práci pořadatelů ke *„grafitovým tyčím“*, a například skupinu Pražský výběr cenila pro užívaný humor coby regulační prostředek bránící *„nechtěným reakcím“*. Na nevyřčenou otázku, co k těmto reakcím někdejší osmnáctileté přivedlo, nicméně však s redaktorkou odpověď nenabízely. Pořadem užité komentáře se omezovaly na tvrzení o nudě či *„neopodstatněné“* (sic) revoltě.

Lékařskou komunitu zastupoval někdejší primář psychiatrické kliniky v Praze Bohnicích Jan Cimický. Jeho odborný pohled klasifikoval punkery do rolí původně společenských *„kašpárků“* a pozdějších *„otloukánků“*. Mělo jít o lidi, kteří nebyli motivováni, nevěděli, proč by se *„měli měnit“*. Jakkoliv je možné nahlížet na hospitalizaci osob z této komunity nezřídka jako na účelovou (například ve snaze vyhnout se základní vojenské službě), tak na Cimického veřejné televizní vyjádření o tom, že tito lidé nakonec zabírají místa pacientům, resp. vytvářejí *„nesnesitelnou situaci“* těm, kteří pomoc *„skutečně* [sic] *potřebují“*, nelze nahlížet nijak než jako na výrazně konformní.

Kromě zmíněných veřejných činitelů a expertních hlasů byl odvysílán rovněž ohlas veřejnosti v rámci pouliční ankety. Redakce sice prokládala prezentované postoje výroky typu, že prý *„co člověk to názor“*, nicméně nelze nevyslovit pochyby nad účelovou volbou narátorů i poměru negativních sdělení. V následujícím výčtu velké části výpovědí tvořili mladí punkeři *„zvláštnost, která by se neměla vůbec vyskytovat“*, šlo o lidi *„kteří, si myslí, že dělají bůhví jaké protesty“*, přitom *„je to úplně k ničemu“*; byla to *„jejich věc – pokud* [ovšem] *nedělají nějaké výtržnosti“*, *„vůbec se mi nelíběj, nemají to v hlavě v pořádku“*; (jednoslovně) *„nesnáším“*; dále *„nevím, co to je“*; *„hrozný, já bych se jich bála“*, *„jsou to paka, neumějí se učesat“*; *„hrozné, já se jich bojím“*; *„možná jsou mezi nimi i slušní – někdy se ale také chovají všelijak, že jo“*; *„jejich věc – jsou mladí a nemají co dělat“*; *„výstřelek, který by se měl, pokud možno co nejdříve vymýtit“*; *„to jsou normální lidi, každý vyznává něco jiného“*; *„mně se to moc nelíbí, nejsem tak stará, ale nelíbí se mi to“*; či *„každý má nárok na svůj styl“*. Odvysíláno bylo celkem sedmnáct vyjádření, v případě některých šlo o dvojici. Prostou kvantifikací dopějeme k poměru stanovisek: jednoznačně negativní – osm mluvčích; neutrálních postojů, avšak s výhradami – čtyři mluvčí; nevěděl – jeden; pozitivní nebo neodsuzující – čtyři respondenti. Porovnáme-li s věkovým výběrem, tak starších osob bylo osloveno (resp. publikováno) celkem sedm; ve středním věku celkem pět; a lidé viditelně do třiceti let tvořili menšinu pěti mluvčích, z toho ve dvou případech šlo o patrně partnerské dvojice. Je zřejmé, že publikovaná stanoviska veřejnosti byla většinově odmítavá, nicméně legitimní otázkou je, jak moc byly ovlivněny výběrem redakce, přičemž diskutabilní byla především volba věkově starších narátorů, u nichž se dalo apriorní odmítání nekonvenční jinakosti předpokládat.

Na druhou stranu, podstatnou na reportážním snímku byla sama skutečnost, že mladí punkeři a punkerky dostali vůbec mediální prostor. Tato druhá rovina současně tvořila empatičtější část dokumentu. Ze strany mladých punkerů hojně zaznívala stanoviska vymezující se vůči unifikované společnosti. Jeden z respondentů si stěžoval na naprostou absenci možností kulturního vyžití. Současně s tím odkazoval v jedné z autenticky působivých replik na nezávislou dívčí hudební skupinu Panika. Tvorba kapely prý podle něho *„vypovídá o problémech mladých dívek mnohem více než například časopis Vlasta anebo Iveta Bartošová"*.[5] Jiná z mladých punkerek, konkrétně patnáctiletá dívka, se v reportáži přiznala ke své, vzhledem k jejímu mládí, neúměrně vysoké konzumaci alkoholu. Není důvod rozporovat její konkrétní doznání, že ve svém věku vypije asi osm piv denně a chutná jí vodka. Problematizaci je nicméně nutné podrobit znovu samotný výběr dívky, absenci přiblížení motivací, jež ji k nadměrnému pití vedly, či skutečnou snahu o pochopení. Dívka, stejně jako řada dalších vystupujících, a její výpověď byla zvolena s konkrétním záměrem. V tom pořad reprezentoval více než co jiného zástupce klasického konceptu „morální paniky" sociologa Stanleyho Cohena.[6] Obrazy oscilovaly mezi částečnou empatií a dominantním odsudkem, ale zejména byla jeho prostřednictvím konstruována domnělá hrozba, resp. šokující nechtěnost. Užitá konstrukce stavěla zejména na tzv. skandálních opozitech směřovaných ke kontextu normalizačního status quo, sdělení směřovala vůči konformností určených mantinelů, šlo o jednání neslučitelné s těmito dlouhodobě utvářenými představami o normalitě.[7]

Televizní novináři zmíněným pořadem nepublikovali příliš mnoho ke kontextu, jenž by jednání mladých zásadně vysvětlovalo, problematická sociální realita pozdního socialismu byla komentována pouze opatrně a v náznacích. Výsledkem byly především teze nepřímo demonstrující úpadkovost konkrétního jednání, případně publikace vyjádření

5) Skupina Panika se personálně překrývala se starší punk-novovlnnou kapelou Dybbuk a s pozdějšími Zuby nehty. Srov. s rekapitulačním albem z předrevoluční tvorby *Poletíme (Ale čert to vem)*, 1991. Ke skupině viz: Pavla JONSSONOVÁ, *Devět z české hudební alternativy osmdesátých let*, s. 154–171.

6) Blíže srov. například Ondřej SLAČÁLEK, *Morální panika a její kritici*, Central European Journal of Politics 4, 2018, s. 4–33.

7) Z tzv. normalizační popkulturních fenoménů, v nichž byla tematizována každodennost sedmdesátých a osmdesátých let, srov. například televizní seriál *Chalupáři*.

samotných punkerů a punkerek ve smyslu *„jednou mě to možná opustí“*, či že přece *„všichni jsme byli mladí“*, jež zpětně utvrzovala většinu diváků před obrazovkami o dočasnosti, pouhé módnosti či jisté povrchnosti jedné z dalších revolt nastupující generace.

Vzhledem k výše naznačeným faktům lze charakterizovat *Mládež s otazníkem* jako jednoznačně tendenční a v předložených závěrech jako zavádějící. Reportáž z cyklu *Sondy* vyznívala zčásti vůči punkerům vstřícně, výrazně však patřila hlavně mezi zástupce pomyslného zdviženého prstu. Jak zaznělo v doprovodné zprávě *Televizních novin*, reportáž vznikla za účelem informovat všechny příslušné rodiče, vychovatele a další o skutečnosti, že *„se železnou pravidelností“* se u nás i ve světě dopouštějí tito mladí lidé kriminálního jednání. Příznačnými byla závěrečná slova redaktora: „[…] *nedopusťme tento konec. Čas ještě je, ale už ho není příliš mnoho.*“[8] Z výše nastíněných motivických linií pořadu dominovalo jasné sdělení o deviantnosti takové sebeidentifikace, jež se rozcházelo s životními (žádanými) styly většinové populace.

## Aby si lidé všimli

Na nastolený trend reagoval ve stejné době dosti odlišně v krátkometrážním dokumentu *Aby si lidé všimli* režisér Vladislav Kvasnička, snímku vyrobeném Krátkým filmem Praha rovněž v roce 1988. Dokument se tematicky obracel opět k punkové komunitě, ale zároveň jeho těžištěm a souběžným ústředním tématem byly problémy spojené s užíváním drog. Volena byla perspektiva dvojice osmnáctiletých mladíků-přátel, kteří se vyslovovali o svých zkušenostech s návykovými látkami, osobními a partnerskými problémy, anebo popisovali například žitou zkušenost a frustraci spojenou s nemožností nalézt zaměstnání po návratu z výkonu trestu. Oproti výše uvedené televizní reportáži se vyznačovaly výpovědi všech aktérů o poznání menší strojeností, a také (pořadem *Sondy* jen naznačené) obavy z násilí ze strany většinové společnosti aj., tak byly rozvedeny šířeji. Současně ve spojitosti s kriminalizací vystupujících postav patřila k silným například sdělení, kdy navzdory skutečnosti, že šlo o mladistvé, tak

8) Dostupné na platformě Youtube, zveřejněno pod názvem: *Pankáči v Československu (1988)* [online], [citováno dne: 1. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=IM2WfDXdXJk.

trest vykonával jeden z nich s dvojicí vrahů. Rovněž tato linie popsaných zkušeností činila z filmu nemálo polemickou zprávu o povaze dobového vězeňství a nastolovala otázku po míře společenské nebezpečnosti těchto odsouzených anebo adekvátnosti trestů. Z ryze dokumentárního hlediska zaujmou někteří ze zástupců hudební scény. Ve snímku jsou zaznamenáni Petr „Sid" Hošek (ze skupiny Plexis) a Robert Kodym (Wanastovi vjecy). Druhá z uvedených kapel dokonce doprovodila snímek hudbou.[9]

Rovněž režisér a scenárista Kvasnička užil anketního dotazování. Na adresu punkerů zaznělo celkem sedm vyjádření. Oproti výše uvedenému pořadu *Sondy* patřily výroky, navzdory menšímu vzorku, k poměrněji zastoupeným. Zaznělo, často zmiňované, že *„je to jejich věc"*, či *„každý se rozhoduje sám za sebe"*; stejně jako odpověď muže v seniorním věku, jenž by naopak *„vzal pásek a nasekal jim prdel"*. Na rozdíl od výroků televizní redaktorky (*„to jsou ti s takovými vlasy"* apod.) Kvasnička patrně svou otázku nedovysvětlil. Výsledkem bylo, že čtyři další (podobně jako v televizi zvolení věkem straší) respondenti vůbec netušili, co si pod pojmem punk představit.

Své chápání naopak přibližovala dvojice protagonistů a další mladí z jejich okruhu. Hnutí charakterizovali jako nesoulad se společností. Vyjádřili se, že *„znamená to hnus, odpad – aby si lidi všimli"*, případně šlo o *„anarchii, mír a svobodu"*, nicméně za pozornost stojí, že uvedené významy spojovali explicitně více s kapitalismem než se státním socialismem. Směrem k socialistickému zřízení se vyslovovali nesouhlasně ve spojitosti s mezilidskými vztahy. Úměrně ke své ostrakizované společenské pozici vnímali negativně netoleranci, zaujatost a prvoplánové odsudky, anebo skutečnost, že lidé *„jsou bez vlastního názoru"*. Ke druhému opakovaně zmiňovanému aspektu pozdního socialismu náležel ve snímku jeho často uváděný konzumně-materiální charakter (*„lidé koukají jen na peníze a svoje blaho – prostě socialismus"*). Srovnáme-li jedno z vyjádření hlavní postavy, že *„propadnout penězům je ještě horší"* než jeho žitý problém drogové závislosti, s dokumentem *Největší přání II.* (viz níže), dospějeme k četným spojnicím. Rovněž jeho autorovi Janu Špátovi verbalizoval značný počet mladých respondentů (z jakéhokoliv, nutně nikoliv jen subkulturního

9) Skupina vznikla v březnu 1988 jako studiová kapela právě za účelem natáčení uvedeného filmu. Viz: historie kapely na oficiálních webových stránkách skupiny Wanastowi vjecy [online], [citováno dne: 10. 3. 2026]. Dostupné z: https://wanastowivjecy.cz/historie/.

prostředí) svou distanci vůči roli peněz a hmotných statků – či naopak si případně stěžovali, že se jim peněz nedostává. V každém případě uvedené audiovizuální prameny a zaznamenané postoje mladých lidí přesvědčivě dokládají, že v Československu konce osmdesátých let se jednalo o důležité téma veřejné (hlavně neoficiální) rozpravy a materialismus či s ním spojené klientelismus a obecné kritiky nespravedlností patřily k podstatným součástem uvažování nad povahou daného zřízení – lhostejno, zda v souhlasném anebo odmítavém smyslu.

Film *Aby si lidé všimli* je hodný pozornosti rovněž pro komparaci způsobu, jakým byly prezentovány například expertní perspektivy dobové medicíny. Ve filmu komentuje problematiku užívání návykových látek vystupující Jiří Presl, tehdy vedoucí pražského Střediska drogových závislostí, po roce 1990 jeden ze zakladatelů organizace Drop In. Ten se oproti výše uvedenému psychiatru Cimickému vyslovil směrem k punkové komunitě v o poznání méně negativních a také racionálnějších odstínech. Jeho explicitní veřejné vyjádření v dokumentu bylo jednak zjevně cílené, ale zároveň dle všeho odráželo i praktickou rovinu jeho profesního působiště. Vyjádřil se v tom smyslu, že drogově závislý člověk přizpůsobuje své jednání dané situaci. Chová se tedy co nejméně nápadně proto, aby minimalizoval rizika postihu (tedy například i mimo dohled ze strany pořádkové policie, jež svou činnost směřovala rovněž na uživatele), s čímž se výrazná vizualita punkerů „přirozeně“ rozcházela. Na to pak zcela konkrétně a znovu nepřehlédnutelně pragmaticky Presl filmařům zdůraznil, že mezi pacienty jejich pracoviště je punkerů naprosté minimum.

Film jako celek vznikl s jasnou ambicí zprostředkovat nepředsudečný pohled na komunitu, včetně její rehabilitace před dosavadními odsudky. Navzdory viditelnému pokusu zbavit punk jeho démonizace, kontrastovala ve snímku především zařazená vystoupení tzv. otcovsky starostlivého důstojníka Veřejné bezpečnosti. Lze se zpětně pouze dohadovat nad případnými produkčními, resp. cenzorskými zásahy, jimž byl tvůrce vystaven a vzhledem k záměru dokumentu i jeho zjevným sympatizujícím postojům zůstává interpretace těchto částí s otazníkem. Zároveň, jakkoliv režisérova autorská intence zaměřit se na odvrácenou problematiku drogově závislých byla legitimní, tak platilo ale jistě také to, že filmem se zároveň nepřímo konstruoval obraz o širší spojitosti mezi punky a narkomanií. Na toto zčásti nežádoucí vyznění ostatně upozornil rovněž Jiří

Presl v panelové diskusi na téma punk, otištěné v dubnovém čísle časopisu *Tvorba* z roku 1989.[10]

Již sama skutečnost, že týdeník *Tvorba* vydal uvedenou diskusi, kterou zároveň anoncoval vizuálně tematickou titulní stranou, vypovídala o zásadních diskursivních posunech předrevolučních měsíců roku 1989, resp. samotnou volbou tématu byla předznamenána do té doby nemyslitelná změna. K ústřední otázce čísla „Punk" se kromě Jiřího Presla diskuse účastnili jednak tvůrce zmíněného dokumentu Vladislav Kvasnička, hudební publicista Josef Vlček, dále dvojice punkerů, studentka filozofické fakulty píšící diplomovou práci k problematice kriminality mladých lidí a také dvojice výzkumných pracovnic Ústředního výboru SSM.

Obsáhlá a značně otevřená rozprava se týkala dějin a ideového vymezení hnutí, stejně jako otázky jeho (ne)přijetí v domácím kontextu. Debata dospěla rovněž k otázkám diferencí mezi punk a skinheads. Na kulturně-muzikologické vhledy Josefa Vlčka, jenž rozváděl tradici anglických skinheads od šedesátých let, odvětil Kvasnička lakonicky: „*U nás takový rozdíl asi nefunguje, protože obě skupiny spojuje společný ‚nepřítel' – neustálá perlustrace a obviňování bůhví z čeho. Takže spolu klidně mohou sedět v hospodě* […]." Režisér dokumentu vystupoval ve směrem k subkulturám v celkově vstřícně nakloněné rozpravě jako jeden z nejhlasitějších obhájců. Bezprostředně navazoval i na snahy o pevnější klasifikaci hnutí, vyslovil se: „*Říkáme, že punkové nemají filozofii, ale uvědomme si, jakou filozofii máme v běžném životě my. Jakou máme morálku* […]. *Dnes začínáme mluvit o tom, že morálka se vytrácí. Že chybí etické hodnoty, vládne lhostejnost. Punkové dokázali přiznat, jací jsou, a dát najevo, že jsou zoufalí z toho, co je obklopuje.* [A obdobně níže] *právě proto, že oni odsuzují okolí za jeho někdy nečistou hru, snaží se nedělat totéž.*"[11] V tom je Kvasničkova konkrétní dobová interpretace důležitým dokladem pro pozměněné chápání hnutí v obecném smyslu a jeho nové zasazení do širšího sociálního a hodnotového rámce končící diktatury. Nedlouho před zásadní společensko-politickou změnou roku 1989 spojil protispolečenskou subkulturu s pozitivními aspekty – morálkou, etikou; činil z nich nositele autentické existence, kteří svou možno konstatovat „opravdovostí" tvořili nesouhlas ke kritizovanému jednání většiny.

10) *Punk*, Tvorba 14, 1989, s. 10.
11) Tamtéž.

V takových výkladových odstínech nelze nepostřehnout řadu styčných linií s opozičním diskursem někdejšího disentu, jenž se posléze postavil do čela revolučního zvratu. Havlova kritika normalizačního status quo, jeho teze o „životě v pravdě" stavěná do protikladu k „nepravdivému" životu v přetvářce, byla na konci osmdesátých let dána do spojitosti i s jedním z konkrétních životních stylů a zcela svébytnou punkovou kulturou. Ostatně výrazné antikomunistické postoje ale také kulturní (a coby měřítko uznání také symbolický) kapitál punkových kapel se projevil rovněž v jejich účasti na velikých porevolučních koncertech, jako byl například Koncert pro všechny slušný lidi z prosince 1989.[12]

## Hele vole, člověk

Do skupiny filmů vzniklých rovněž v dílně Krátkého filmu Praha náležel i další krátkometrážní snímek *Hele vole, člověk* (1987, režie Josef Císařovský). Na rozdíl od předešlého se nejednalo o původní autorské dílo, nýbrž o film zakázkový. Zadavatelem byl Ústav zdravotní výchovy Praha a jednalo se o instruktážní a osvětový film, jenž měl především mladé publikum informovat o obtížích s dospíváním, antikoncepcí, riziky spojenými se sexem apod. Výsledné dílo kombinovalo značně neotřelé formální postupy. Místy takřka avantgardní vizuální stránka tematizovala zálibu mladých ve street-artovém umění, pro hudební složku byly zvoleny písně od ve své době vlivné skupiny Hudba Praha.[13] Snímek byl zjevnou reakcí na akutní nebezpečí epidemie nemoci AIDS, upozorňoval na problematiku užívání drog, prostituce, či promiskuitního sexuálního chování.[14] Opodstatněnost uvedeného poselství se ovšem z hlediska autenticity dostávalo do rozporu především s přeexponovaným a mentorsky patetickým

12) Vystoupily zde rovněž skupiny Tři sestry, Plexis, Majklův Strýček a Zóna A. K tématu subkultur přelomu osmdesátých a devadesátých let viz obsáhlou srovnávací studii: Miroslav MICHELA, *Punk and Oi! Rebellion? Music and Commodification of the Youth Subcultures in Czechoslovakia at the Turn of the 1980–90s*, Hudební věda 2–3, 2022, s. 315–347, s. 327.

13) Pro tvorbu skupiny typická posmutnělá poetika a nezřídka rezignační sdělení byly přítomné ve filmem opakovaně použité písni: *A tak dál*. Srov. například s další užitou písní *Je to zlý*, mnohovýznamovým sdělením původně milostného námětu: *„Je to zlý, už jsme si zvykli, je to zlý / Už se ani věřit nechce, že nám bylo dřív tak lehce, snad se nám to jenom zdálo, snad by stačilo jen málo, kdopak ví…"*

14) Na scénáři se podílel rovněž mezinárodně uznávaný specialista dětské a vývojové psychologie Zdeněk Matějček.

komentářem (namluvil jej herec Josef Vinklář). Obrazy mladého člověka, jenž procházel temnými sklepeními, kdy v každé z místností nacházel problematické (nechtěné) vzory, působily spolu s uvedenými glosami vypravěče místy nakonec takřka jako sebeparodie. Jednotlivé prostory byly zaplněny vesměs punkery a dalšími vizuálně nonkonformními lidmi, kteří tomuto mladému člověku nabízeli před kameru injekční stříkačku, v další se divoce opíjeli, v jiné kdosi zvracel do rohu místnosti. Vrcholem tematizované tělesnosti byla souložící dvojice na temném hospodském dvoře, doprovázená znovu souběžným zvracením partnerky. *Hele vole, člověk* náležel svou celkovou nejednoznačností mezi typické zástupce dobově rozkolísaného perestrojkového paradigmatu. Třebaže obsahoval směrem k mladým lidem řadu nepředsudečných sdělení, tak sledovanou perspektivou subkultur zaujme především konstrukce, jež znovu domněle spojovala punk výsostně s drogami a komunita byla vykreslována coby dominující prostředí, kde dochází k jejich užívání a navazují se na ní další obdobná rizika. Ve spojitosti s všemi dalšími, filmem portrétovanými sociálními patologiemi, figurovali potom punkeři opět v přední pozici jejich nositelů.

## Proč?

Snímkem na poli hraných filmů, jenž výrazně inicioval dobovou diskuzi o mladé generaci před rokem 1989, byl film *Proč?* režiséra Karla Smyczka. Vznikl v roce 1987 podle předlohy novináře Radka Johna, jenž navázal na svou předchozí sondu do problematiky drogově závislých v knize *Memento*.[15] *Proč?* byl vyroben na žurnalisticky pojatém půdorysu a cílil do prostředí fotbalových fanoušků. Známý je fakt, že vycházel ze skutečných událostí – vlajkonoši klubu Sparta Praha cestou na ligové utkání do Banské Bystrice v červnu 1985 zdemolovali vlak a během jízdy zároveň vystupovali násilně vůči ostatním spolucestujícím i vlakovému personálu.[16]

15) Ze spolupráce tvůrců vzešla například i sonda do morálky středoškoláků na zimním lyžařském kurzu filmem *Sněženky a machři* (1982), anebo Johnův pohled do komunity tzv. vexláků ve snímku *Bony a klid* v režii Víta Olmera (1988).

16) Kontexty filmu *Proč?* i celkově fanouškovský fenomén komentuje obsáhle: Pavel KOVAŘÍK, *Tenkrát to bylo vo něčem jiným: mezi fotbalovými vlajkonoši osmdesátých let*, in: Rizika jinakosti: kulturní opozice před rokem 1989 jako předmět výzkumu, Miroslav Michela – Václav Sixta (eds.), Praha 2018, s. 107–141.

Štáb přizval k natáčení řadu skutečných vlajkonošů, včetně těch, kteří se výjezdu reálně účastnili.[17] Film nechal vzniknout rovněž ve fotbalové scéně následně dlouhé roky zažitý pokřik: „*Co je?! Co je?!*“[18] Subkulturně se okruh fotbalových chuligánů protínal zčásti i s hudebními fanoušky. Mezi zúčastněnými herci byl přítomen punker, konkrétně Dan Malaniuk, zvaný Yahoda, bubeník punkové skupiny Kritická Situace či jedné z prvních hardcore kapel Suicidal Commando. Daniel Landa, tehdy aktivní fanoušek fotbalového klubu Viktoria Žižkov, se potom obuví, oblečením i střihem vlasů zjevně vizuálně ztotožňoval se skinheads, tedy rovněž se svou někdejší reálnou sebeidentifikací. Hudební doprovod vytvořil Michal Pavlíček ze skupiny Pražský výběr, jež se v dané době mohla po zákazu z počátku osmdesátých let navrátit ke své činnosti.

Ve srovnání s předobrazem zacházeli tvůrci s filmovým příběhem v rámci příslušné autorské licence. Události byly především inspirací, následný snímek obracel posloupnost dějů, posiloval linku s násilím vůči spolucestujícím, lišily se reálie s pochytáním fanoušků ze strany Bezpečnosti i průběh následného soudního procesu s jejich čelnými zástupci.[19] Film také pro svou dobu zcela nepokrytě a průlomově zobrazoval sexuální násilí. Narace filmové adaptace byla vystavěna retrospektivně. Scény z rychlíku prokládaly epizodní situace, jež blíže osvětlovaly motivy vedoucí do nežádoucího jednání. Směřovaly do privátního prostředí protagonistů, jejich nefunkčních rodin; cílily k rozhovorům z restaurace; inscenovány byly ankety a rozhovory s odborníky, sportovními funkcionáři, zástupci vzdělávacích institucí apod. Výslednicí této mozaiky byla polemická zpráva o společnosti, jež takové řádění umožnila, ale zároveň se vinou spolupodílela a jako celek byla rovněž spoluúčastná.

Jak dokládají výzkumy chuligánského fenoménu, tak iniciátorem pro tento druh nežádoucího jednání je často nuda či nedostatek jiných vzrušujících podnětů.[20] Je zjevné, že tento kvalitativní sociální rys definoval

17) To samé platilo rovněž o skutečných příslušnících Veřejné bezpečnosti. Tvůrci se pamětnicky vyjadřovali, že obě skupiny v průběhu natáčení přijímaly své „role“ doslovně a docházelo k incidentům.

18) Původně měl být užit název *Sparta*, Karel Smyczek jej však zaměnil za tento méně konkrétní.

19) Odsouzeno bylo celkem třináct přibližně dvacetiletých osob.

20) Srov. například Miroslav MAREŠ – Josef SMOLÍK – Marek SUCHÁNEK, *Fotbaloví chuligáni. Evropská dimenze subkultury*, Brno 2003.

plnohodnotně i pozdní státní socialismus v Československu. Ostatně, explicitně se v tomto duchu vyjádřil například muzikolog a hudební publicista Josef Vlček ve svém dobově vlivném eseji *Nová vlna – příběh dušičkový*.[21] Psal v něm zcela konkrétně, že nuda a šeď spojené s prostředím panelového sídliště náleží ke hlavním zdrojům frustrace tehdejšího mladého člověka vůbec.[22]

Film tedy hlavně zprostředkoval nelichotivou reflexi společnosti. Komunikována byla rovnocenná otázka, jakou spoluúčast měla nefunkční rodina, anebo neschopnost institucí. Pavel Kolář s Michalem Pullmanem zasazovali diskusi nad filmem do široké rozpravy o základních hodnotách socialismu, spravedlnosti, bezpečí, krizi rodiny.[23] Současně umístili film do obecné spojitosti se společenskou recepcí násilí, resp. s jimi postulovanou tezí o limitovaném násilí tzv. normalizační éry coby jednoho z kvalitativních znaků epochy. Nebagatelizovali sice násilné jednání diktatury, nicméně spatřovali v nižší míře tohoto jednání ze strany establishmentu svého druhu sociální konsenzus – neochotu zřízení vracet se k represi jako tomu bylo v padesátých letech vykládali coby jeden z tmelů zajišťujících křehkou stabilitu a zdroj opory.[24] Vztáhneme-li agresivní seberealizaci radikálních fandů a všeobecně část „volné" mládeže na takový výkladový rámec, tak je nepřehlédnutelné napětí, jak tyto negativní jevy veřejně interpretovat. V tom není nepodstatné, že událostem bezprostředně předcházela tragédie ze stadionu v Bruselu, k níž došlo v průběhu finále Poháru mistrů evropských zemí.[25] Třebaže se účastníci výjezdu k neštěstí

21) Vlček napsal teoretický esej původně v roce 1983 jako reakci na útočnou dikci i faktickou neznalost pamfletického článku *Nová vlna se starým obsahem* (viz pozn. výše). Tiskem vyšel jako předmluva knihy *Excentrici v přízemí*. Antologie hudebních skupin je hodna rovněž pozornosti i dodnes živým a svěže atraktivním grafickým provedením, za nímž stál výtvarník Karel Haloun. Vydána byla v roce 1989 ještě před listopadovou revolucí, vyznačovala se entuziasmem a sympatiemi k hudební alternativě. Kniha je i nadále cenným pramenným zdrojem a jednou ze základních referenčních přehledových publikací pro jakýkoliv výzkum nezávislé rockové hudby osmdesátých let. Srov. Josef VLČEK – Aleš OPEKAR (eds.), *Excentrici v přízemí*, Praha 1989, s. 47.

22) Tamtéž, s. 47–48.

23) Pavel KOLÁŘ – Michal PULLMANN, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Praha 2017, s. 91.

24) Tamtéž, s. 60–99.

25) Utkání mezi Juventusem Turín a Liverpoolem hrané dne 29. května 1985 narušilo řádění anglických fanoušků, kteří způsobili davovou paniku a zřícení části areálu, jež v důsledku vedly k úmrtí 39 osob a několika stovkám zraněných. Utkání bylo vysíláno Československou

odvolávali pokřikem: *„Brusel!“* apod.,[26] tak mediální pokrytí obou v zásadě souběžných událostí se značně kvalitativně odlišovalo a bylo výrazně disproporční.[27] Nebývale rozsáhlý tiskový ohlas doprovázel však poté hlavně následný snímek.[28] Zvláště v prvních recenzích ovšem nezřídka novináři spojovali dění s neblahou inspirací v obdobných trendech známých ze západoevropských fotbalových stadionů.[29] Film tak sice provokoval k přemýšlení s „naléhavostí v naší tvorbě nevídanou“, nicméně jak v *Rudém právu* reprezentativně dodávala například publicistka Věra Míšková: *„Zanedbatelný není pokřik, který se nese celým filmem: Let's go, Sparta, let's go! Anglický pokřik. Proč? Inu, asi protože nemálo mládeže obdivuje Západ, hledá tam své vzory. A že se to netýká jen pokřiku fotbalových fanoušků, ale asi ještě mnohem víc fanoušků hudebních a jiných, je nabíledni. Ale PROČ? – to je jedna z kardinálních otázek filmu, která by rozhodně neměla zůstat nepovšimnuta.“*[30]

V každém případě již událostem z roku 1985 se dostalo na svou dobu značné mediální pozornosti, veřejnost byla mírou násilí oprávněně šokována, a následný film vzniklou debatu posléze jen dynamizoval, a hlavně výrazně prohloubil. Současně rozprava o filmu plasticky odkrývá pestrost

televizí, nicméně v průběhu násilností byl přenos přerušen. Pamětníci se vyjadřovali, že pokud byli v dosahu signálu, sledovali další průběh neštěstí v polské televizi.

26) Líčí to někdejší radikální fanoušek a předobraz jedné z postav Josef Šůrovský, viz: *Rozhovor s reálným „Šurym“ – podle kterého vznikla postava ve filmu Proč?* [online], [citováno dne: 1. 4. 2026]. Dostupné z: https://ultrasg12chrudim.webnode.cz/news/rozhovor-s-realnym-surym-podle-ktereho-vznikla-postava-ve-filmu-proc-1/. Pokřik „Brusel“ tematizoval i následný snímek.

27) Podle domácího tisku patřili k původcům tragédie kromě anglických rowdies belgická policie, organizátoři, fašističtí italští fanoušci, provozovatelé podniků, přeneseně kapitalismus, drogy a další. Viz: *Na stadiónu v Bruselu 37 mrtvých*, Rudé právo 125, 1985, s. 8; *Nejhorší demonstrace fotbalového chuligánství*, Rudé právo 126, 1985, s. 8. Srov. s reflexí událostí v rychlíku Hron – jednalo se v zásadě o počínání jednotlivců ovlivněných alkoholem a *„vandalismem a manýrami anglických fanoušků“*; *Vandalismus nestrpíme*, Rudé právo 143, 1985, s. 8

28) Výběrově srov. například Alexandra PFLIMPFOVÁ, *Proč?*, Obrana lidu, 26. 9. 1987, s. 11; Ladislav JEŽEK – Vladislav KILIAN, *Otázka pro všechny*, Československý sport, 16. 10. 1987, s. 4; Pavel MELOUNEK, *My všichni Spartou opilí*, Scéna 18, 1987, s. 5; Josef CHUCHMA, *Proč? a pokus o jedno proto*, Mladý svět 37, 1987, s. 10–11; Jiří CIESLAR, *Proč?*, Kino 21, 1987, s. 15; Jiří ŠVÉDA, *Reaguji na recenzi*, Kino 25, 1987, s. 15.

29) Kulturní transfer a otázky spojené se zahraničními inspiracemi komentuje Pavel KOVAŘÍK, *Tenkrát to bylo vo něčem jiným: mezi fotbalovými vlajkonoši osmdesátých let*, např. s. 121–123.

30) Věra MÍŠKOVÁ, *Otázka pro každého. Úvaha nad novým filmem Karla Smyczka*, Rudé právo 182, 17. 9. 1987, s. 5. O tom, jak se do pole dobové publicistiky propisovala odlišná stanoviska k míře autonomie filmového umění či významu kultury pro širší rozpravu, stojí za pozornost rovněž dodatečná glosa redaktorky, totiž, že *„kritika k filmu asi nebude mít výhrady“*.

a míru otevřenosti na úrovni jednotlivých mediálních platforem. Mimo *Rudého práva* anebo obdobně konformní *Obrany lidu* byla neschopnost přijmout skutečnost, že násilí radikálních fanoušků by mělo přímou spojitost výhradně se socialistickým zřízením, patrná i později. Dokládá to například reportáž *Televizních novin* odvysílaná dne 14. srpna 1988. Ve výčtu výtržností po jednom z ligových utkání v Plzni zazněla rovněž v tomto případě z obrazovky teze, že uvedené skupiny (opakovaně se zacházelo s termínem „živly") se *„zhlédly v pochybných vzorech ze Západu"* a *„řádí po vzoru anglických rowdies"*.[31]

## Horká kaše

Na nemálo podobný okruh témat jako ve filmu *Proč?* zaměřili pozornost i tvůrci filmu *Horká kaše* z roku 1988. Režijně za ním stál Radovan Urban, scénář napsal Miloš Cajthaml. Výchozí situací byla do centra pozornosti umístěna postava mladíka vyrovnávajícího se zpětně s předešlým vážným zraněním a dlouhodobou hospitalizací. Hledání stejně starých vrstevníků jej po návratu z nemocnice nasměruje do skupiny mladistvých výtržníků. Také tito protagonisté se zčásti subkulturně ztotožňují – v tomto případě s metalem.[32] Ve filmu opakovaně vystupuje skupina Vitacit a zpěvačka Lucie Bílá, zazní několik písní a části z koncertu, jež nejen doplňují narativní linku, ale celkově výrazně dotvářejí dramaturgii snímku. Film byl zasazen do periferie sídliště Praha Jižní Město. Lze konstatovat, že právě atmosféra neutěšených vnějších lokací výrazně posilovala autenticitu filmu a snímek zvláště těchto částech nabýval takřka dokumentaristického rázu. Také v tomto případě byla znovu explicitně nastolena otázka, jak moc se v Československu konce osmdesátých let může mladý člověk smysluplně seberealizovat, zabavit, naplněně trávit volný čas. Rovněž prostřednictvím uvedeného filmu nenacházeli tvůrci uspokojivé odpovědi a s jednoznačně cíleným záměrem tuto skutečnost problematizovali. Z řady obrazů vedoucích k tomuto jasnému vyznění, jimiž byl snímek zaplněn,

31) Na platformě Youtube zveřejněno pod názvem: *Futbaloví chuligáni v ČSSR (1988)* [online], [citováno dne: 21. 4. 2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=iLLzSzpqsdA.
32) Třebaže nezobrazuje explicitně punk nebo skinheads, film s ohledem k jeho významu pro diskusi o subkulturách, nezávislých aktivitách mládeže a jejich vnímání před rokem 1989 zařazuji jako podstatného zástupce.

lze spojit například s jednou z konkrétních dějových situací. Srocení mladí lidé po úředně zrušeném (sic!) koncertu se nesouhlasně shluknou před kulturním domem, načež někteří z nich posléze ventilují svou frustraci vandalismem. V daném případě šlo o ústřední gang, jenž se nakonec uchýlí i ke kriminalitě, přepadává a okrádá o peníze děti, své vrstevníky a seniory. Jinak řečeno, pakliže se mladí lidé Vlčkovými slovy potýkali s frustrací, či podle výše citovaného vyjádření mladého punkera z pořadu *Sondy* (*„zcela chybí možnosti seberealizace“*), anebo totožně ve filmu *Aby si lidi všimli* (*„říkají nám, že* [existují] *modelářské a počítačové kroužky, to není žádná zábava“*), tak rovněž uvedený snímek zprostředkoval totéž sdělení. Zároveň lze nedostatek příležitostí pro smysluplné trávení volného času označit jako jeden z vůbec nejčastějších motivů, jež procházely drtivou většinou hrané či žurnalistické audiovizuální tvorby před rokem 1989.

S tím spojenou podstatnou interpretační rovinou, již zprostředkoval sledovaný film, byla ovšem i diferenciace. V postulované posloupnosti mladistvé delikventy v daný moment k jednání přímo podněcuje zrušený koncert, v širším plánu jejich jednání umocňuje celková mizérie prostředí, v němž žijí. Současně ovšem zmíněné protagonisty, rovněž záměrně, autoři nespojili přímo s metalem. Jinak řečeno, konkrétní hudba, životní styl, volená vizualita cíleně nakonec nepatřily k přímým původcům. Tvůrci odlišili výtržnický gang od komunity jako celku a snažili se ji vyvinit (i když se k ní zmínění delikventi hlásili). *Horká kaše* sice v mnohém naplňovala atributy morality a současně ve srovnání s *Proč?* byla i o poznání stylisticky méně vyváženým dílem, přesto se však v obecném smyslu jednalo o film angažovaný. Mezi ústřední zdroje krize náležely společenské příčiny, což byly také hlavní spojnice se Smyczkovým filmem.

Stejně jako v něm tematizovali tvůrci *Horké kaše* sexuální násilí, také v tomto případě učinili tak se značně mrazivou surovostí. V závěru filmu totiž skupina hromadně znásilní přítelkyni hlavního hrdiny. Jeho poté zbijí a obě bezvládné oběti posléze pohodí u telefonní budky. Konec filmu odpovídal jeho sdělením jako celku. Dvojici nechají totiž kolemjdoucí, viditelně spořádaní občané bez povšimnutí – pomoc zavolají až jiní, naopak zjevně nonkonformní, mladí lidé.

Totožně jako v případě *Proč?* i *Horká kaše* definovala jasné původce nežádoucího jednání. Mimo neutěšených kulis sídlištní aglomerace se jednalo především o nefunkční rodinu. Na rozdíl od hrdinů *Proč?*, kteří

většinově pocházeli především z rozvrácených rodin, tak v tomto případě šlo naopak v rámci pozdně normalizační společnosti o děti „středostavovsky" situovaných rodičů. Namísto péče o své potomky usilují i za cenu politických kompromisů o kariéru a odpovídající hmotný blahobyt. Bez zajímavosti není v tomto ohledu postava matky později znásilněné dívky, jež pracuje coby redaktorka v televizi. Několik scén se vztahovalo k natáčení televizních reportáží a film jejím prostřednictvím komentoval způsob, jakým byly propagandisticky konstruovány reality, včetně i (filmem z roku 1988 tematizované) neochoty některých z účastníků v továrnách se na natáčení účastnit. Jedna z těchto reportáží cílila rovněž na metalové posluchače. Lze konstatovat, že se jednalo o obdobnou žurnalistiku jako v případě výše uvedeného zástupce *Mládež s otazníkem*, tedy o dílo kombinující pokus o opatrně empatickou perspektivu spolu s výstrahou o nebezpečnosti neorganizovaných mladých. Volbou postavy, ženy ve středním věku – a zčásti kariéristky, bylo sdělováno zřejmé: zájem o mládež ze strany televizního média pozbýval především legitimitu. (Ostatně tento motiv se opakoval v řadě analyzovaných audiovizuálních pramenů; příznivci punku, metalu a dalších odmítali s novináři nebo dokumentaristy hovořit). V předrevoluční *Horké kaši* byla nakonec i tato situace vedena ze strany tvůrců do polemiky. Matce-televizní pracovnici nebylo ze strany redakce umožněno vyrobený materiál odvysílat. Je na své (možno formulovat, že tzv. přestavbové) odvážné dílo hrdá, avšak na její dceru tím nijak nezapůsobí a dívka matčino počínání přejde se zjevným nezájmem. Jevy byly tedy interpretovány jak distancí vůči veřejné konformnosti, tak i optikou generačního neporozumění.

Výsledné zobrazení metalové subkultury ve filmu je ambivalentní a odpovídalo komplikovanému vzniku snímku, dramaturgickým zásahům a proměnám jednotlivých verzí scénáře.[33] Od původního ztvárnění, jež mělo dle všeho sledovat především dehonestační záměr a výchovně varovat před tím, že uvedená hudba i sama komunita jsou zdrojem agrese a původcem obecně nežádoucího jednání dospívajících mladých lidí, se tvůrcům nakonec podařilo portrétovat fenomén i jeho příznivce v pozitivních odstínech. Je to patrné například na skutečnosti, že výtržnická

33) Viz: Milan DUCHÁČEK, *Headbanger's Ball Re-socialised: Representation of Metalheads in late 1980's European movies Verlierer and Horká kaše. An attempt at a Comparision* [rukopis před publikací].

parta mezi skutečné posluchače nepatří a hudba figuruje pouze coby záštita jejich jednání. Zájem skutečných posluchačů je charakterizován jako legitimní forma trávení volného času; jedná se o přirozený nárok, jenž je stále odsouván do pozadí; případné koncerty jsou po intervencích úřadů pozastavovány, anebo jsou potom rychle vyprodány. Subkulturní vymezení kolektivní identity se zhmotnilo do skandovaného sloganu, včetně polemického ostnu ke společenské majoritě a s ní spojenému pop-kulturnímu mainstreamu, resp. bezstarostnému disko stylu: *„My už máme diska dost, disko nemá budoucnost! My jsme mládež nová, mládež metalová!“*[34]

## Zvláštní bytosti

Z hraných snímků z roku 1989 vyrobených takřka souběžně s revolucí a společensko-politickou změnou stojí zmínit rovněž *Zvláštní bytosti* (režie Fero Fenič). Psychologický, formou i obsahem komplikovaný a mnohovrstevný film lze žánrově patrně nejpřesněji charakterizovat jako podobenství. Noční cesta, resp. žánrově plnohodnotná „road-movie“ tří postav, vysokého stranického funkcionáře, jeho sekretářky a mladého pohraničníka směřuje do katarze na osobní a přeneseně i společenské úrovni. Do spektra bezpočtu výjevů, symbolických situací a motivů náleží rovněž scéna z neutěšeného sálu hospody kdesi na periferii, v níž probíhá koncert rockové skupiny. Jedná se kapelu Půlnoc, avšak nejpodstatnější v tom není ani skutečnost, že se na filmovém plátně do té doby nepředstavitelně objevila persona non grata, jíž byl Milan Hlavsa (hraje píseň Egona Bondyho *My žijeme v Praze*),[35] jako spíše výrazně stylizovaná atmosféra samotné produkce včetně reakcí publika. Tvořily ji sexuální obscénnosti, výstřední diváci poloodění v kůži na sobě leží na podlaze, přítomny jsou jasně patrné homosexuální motivy. Výjev tím přirozeně nijak neodráží realitu koncertů jakýchkoliv hudebních skupin Československa konce osmdesátých let. V užité přepjatosti a tvůrčím záměru se jedná o perspektivu, kterou zaujímá stěžejní protagonista filmu – stranický funkcionář ve středním věku,

34) Hudební zájmy mladých lidí se staly ústředním tématem i filmu *Království za kytaru* (režie Drahomíra Reňáková-Králová, 1989). Šestnáctiletý mladík, fanoušek rockové hudby, se snaží opatřit si poměrně vysokou částku na koupi elektrické kytary. Žánrový film pro děti a mládež jinak ovšem výrazněji společenskou realitu nekomplikoval.

35) Bez zajímavosti není, že film prolomil rovněž dvacetiletou klatbu Marty Kubišové, jejíž hlas zazněl v jedné z užitých písní s biblickou tematikou.

jenž je během náhodné návštěvy koncertu rozhořčen a následně i zajistí jeho silové rozehnání ze strany Veřejné bezpečnosti.[36]

## Největší přání

Mezi nejvýraznější příspěvky pro vhled do myšlenkového světa mladých lidí bezprostředně před revolucí náleží film *Největší přání II.* (1989), natočený předním představitelem domácí dokumentaristiky Janem Špátou. Stopáží celovečerní dokumentární snímek měl zajímavou genezi, resp. předchůdce. Uvedený film totiž přímo navazoval na autorův obdobný projekt z roku 1965; jednalo se o jeho druhé pokračování.[37] Základním východiskem obou snímků byla zdánlivě lapidární otázka směřovaná k mladým asi osmnáctiletým recipientům: *„Jaké je vaše největší přání?"* Otevřené a svěže autentické odpovědi tvoří ve výsledku jeden z nejvíce pozoruhodných pramenů k dějinám každodennosti i dobových mentalit konce osmdesátých let. Špátův tvůrčí záměr byl současně vystavěn na snaze zacílit rovněž na do té doby spíše odvrácená a nepříliš zohledňovaná témata, sociální skupiny či doposud nežádoucí nebo jen neochotně trpěné postoje. Patřili sem hendikepovaní, věřící, drogově závislí, mladiství umístění do výchovných ústavů apod. Autentické a dobově masové zájmy mladých lidí vedly autora i k postižení hudebních žánrů punku, metalu, folku, zábavové hudby a dalších, včetně postojů jejich příznivců a posluchačů. Ve filmu se ze sledovaných žánrů objevují například vystoupení skupin Panika, Laura a její tygři, punkoví Plexis anebo Visací zámek. Hudební složka dokumentu (mimo zmíněných tvořená i z folkových písní Jaromíra Nohavici) film

36) Film byl dotočen na podzim 1989, a jak uvedeno, byl především výrazně stylizovanou alegorií. Skutečnost, že v době uvedení se potýkal s diváckým nezájmem a následně i částečně upadl do zapomnění je nutné přičítat především dynamickým společenským a politickým změnám roku 1990. Srovnatelnou tendenci lze vysledovat rovněž pro další filmové komentáře konce státního socialismu jako například *Vážení přátelé, ano* (režie Dušan Klein, 1989); *Kouř* (režie Tomáš Vorel, 1990); *Zkouškové období* (režie Zdeněk Troška, 1990). Blíže srov. Petr KOURA, *Listopad 1989 na stříbrném plátně*, Dějiny a současnost [mimořádné číslo], 2009, s. 44–47.

37) Špáta z původního dokumentu rovněž citoval a navracel se k někdejším respondentům, hlavně vysokoškolákům druhé poloviny šedesátých let, po dvou desetiletích. Komentáře těchto lidí již ve středním věku ústily v drtivé většině k posmutnělé rekapitulaci. Čtyřicátníci na samém konci tzv. normalizační éry hovořili o „ztracených" letech, v konfrontaci s jejich někdejšími stanovisky a sny jim dominovalo sice neodevzdané, ale přesto nepřehlédnutelné vyznění o lítosti z nevyužitých příležitostí.

jednak výrazně dynamizovala a zároveň mu v mnoha pasážích dodávala nemalou emotivnost.[38]

Z dílčích odpovědí vystupovaly výrazná distance vůči politickému zřízení, u osob příslušných ke sledovaným subkulturám pak o poznání výrazněji. Na doplňující otázku, co respondenty *„nejvíce štve"* se v různých variantách opakoval zpravidla nejprve smích s následnými odpověďmi typu: *„Já vám to povím a oni mě pak zavřou"*, či příznačným *„to se přece neříká"* apod. S viditelně narůstající odvahou komentovali však nakonec většinou témata obecné nesvobody, jež coby ústřední leitmotiv prostupovalo celým dokumentem. Hudební fandové v oblasti kultury kritizovali nedostatečné možnosti vyžití, nedostupnost hudby západních skupin či jejich koncertů, konservatismus politického establishmentu i části širší veřejnosti. Punkeři vyjadřovali výrazně explicitně například své obavy z násilí ze strany společenské majority.[39]

Do filmu se viditelně propisovala měnící se dobová atmosféra bezprostředně před (snad tušeným, nicméně nikoliv samozřejmým) zlomem. Navzdory skutečnosti, že u jakéhokoliv filmu, lhostejno zda hraného či dokumentárního, se jedná především o konstrukci reality, tak autor přesto dokázal v *Největším přání II.* zaznamenat nebývale výrazně napětí z léta a podzimu 1989. Nešlo přitom jen o tenzi spojenou například se stále početnějšími demonstracemi v centru Prahy.[40] Ty ostatně nestály v centru sdělení a tvořily v podstatě jen jeden z dílčích a v kontextu celkové mozaiky vlastně takřka zanedbatelných momentů. Sdělovanými obsahy byly neudržitelnost zřízení, všem odpovědím dominovala jednotící linka v podobě nespokojenosti se stavem věcí u drtivé většiny respondentů, obecné téma aktuálně probíhajícího rozpadu bylo komunikováno průběžně a nešlo jej přehlédnout.

38) Mimo Nohavicova protestsongu *Mávátka* spojeného konkrétně s prostřihy z demonstrací ze dne 21. srpna 1989 se jednalo především o výjevy z nádraží a odjezdu branců spolu s plačícími rodiči i partnerkami a o jejich následný nástup dvouleté prezenční vojenské služby. Jako hudební podkres byla k těmto výjevům vybrána píseň *Když mě brali za vojáka*.

39) Viz například vyjádření: *„Nevím, kdo mě vezme řetězem nebo mi vrazí kudlu do zad"* jen proto, jak vypadám.

40) Snímek končil příznačně. Dokumentarista se účastnil i studentské demonstrace na Albertově dne 17. listopadu 1989. Došel s průvodem až ke kordonu pohotovostního pluku na Národní třídu, kde stačil natočit ještě několik málo záběrů, načež se mu vybila kamera.

Jednu ze stěžejních otázek spojených v nejobecnějším smyslu s příznivci neoficiálních hudebních žánrů (tedy včetně metalistů, novoromantiků, posluchačů kapel vzešlých z nové vlny); jak moc se v jejich případě jednalo o a priori opozičně-politické postoje, či zda šlo na druhou stranu o původně apolitickou mládež vehnanou do zásadního vymezení teprve zkušeností s konzervativně rigidní diktaturou, tak ponechal Špáta bez jasné a určující odpovědi. Autorskou intencí, dramaturgií filmu, i jeho vlastním, zjevně angažovaným stanoviskem (ale explicitně v případě punkerů i ve shodě s jejich jednoznačnými postoji), tak byl patrný jeho důraz směřovaný více k první ze zmíněných perspektiv. Autor tak učinil přinejmenším výběrem narátorů z objemu celkově natočeného materiálu. V průběhu koncertu na pražském Střeleckém ostrově se dotazuje publika, včetně mladé dívky s výrazným líčením a obarvenými vlasy. Dívka tazateli odpovídá: *„Moje najväčšie prianie? Byť slobodným človekom… A aby bolo viac punkerov. Zóna* [skupina Zóna A] *má jednu pesničku o tom, že keď sa všetci spojíme, tak zvíťazíme.“* Špáta: *„Nad kým, nad čím?“* Dívka odvětí lakonicky: *„Nad týmto skurveným štátom.“*

## Punk a skinheads v Československu po roce 1990

Do listopadové revoluce marginalizovaným mladým lidem přináležejícím k subkulturám se po roce 1990 otevřel svobodný prostor existence a současně byli zbaveni ostrakizace, včetně mediální. Zároveň s pádem státního socialismu se prostředí nového, svobodného řádu stalo dějištěm jejich nebývalého vzestupu co do počtu a po jistou dobu i veřejného významu. Poměrně výrazným vhledem do ideového ukotvení obou subkultur na samém počátku těchto procesů, resp. ale i do svého druhu dobového zmatení krátce po roce 1989, je krátká reportáž Československé televize *Punk a skinheads v Praze* z května 1990. Prostor přibližně osminutové stopáže zaplnila pestrá škála výpovědí zástupců obou hnutí, jimž dominovala především nejasnost, s jakými hodnotami konkrétní subkulturu spojit. Z vícera podobných odpovědí například mladý punker na dotaz reportérů, jaký je rozdíl mezi nimi a skinheads, odvětil zpočátku poměrně přesvědčivě, že *„to je veliký rozdíl…* [po odmlce] *Hlavně názorově…* [po delší odmlce] *oblečením. Muzika je stejná. To je těžké povědět…* [Později dodal] *Máme rádi pivo*.“ Obdobná neinformovanost byla patrná i z výpovědí kolemjdoucích.

Náhodný chodec odpovídá, že *„pankáči jsou široké hnutí a rozhodně nejsou všichni tak militantní“*, ale že u těch *„skýtů* [sic] *neví“*. Hromadnému srazu zaznamenanému televizními kamerami dominoval ovšem společný jmenovatel v podobě rasismu.

Někteří z velmi mladých skinheads na otázku k jejich „nekonvenčnímu vzhledu“ odpovídali napřímo, že *„jsou rasisté“*. Účastníci hovořili o tom, že bojují za bílou rasu, chtějí bílou Evropu, dožadovali se ideálního scénáře v podobě odvezení Romů do blíže neurčené rezervace, *„aby to bylo všechno v pořádku, oni byli zvlášť a my byli zvlášť“*, nicméně motivace ke svému shromáždění definovali jako manifestaci *„proti fašismu“*. Neobeznámenost s ideovými základy se protínala s obecnou revoltou, nicméně kontinuitně se stavem před rokem 1989 nebylo dosud zřejmé, jakými ideovými obsahy tuto revoltu naplnit, což reportáž dokládala zcela plasticky. Zároveň ovšem platilo, že jakkoliv mohlo shromáždění připomínat pomyslné babylonské zmatení jazyků, tak antiromské akcenty v něm byly jasně určující a náležely ke společně dominantním postojům. V tom není třeba zásadně problematizovat apriorní nesourodost punku s rasismem. Jak uvádějí Ondřej Daniel a kol., prizmatem devadesátých let vnímáme punkovou subkulturu jako antifašistickou a antirasistickou, což ovšem pro osmdesátá léta neplatí.[41] Svou roli sehrávala izolace státu před rokem 1989, vágní obeznámenost s celkovým kontextem hnutí, spíše intuitivní přejímání západní estetiky (například obrazy hákových křížů), či obecná snaha o provokaci.[42] Jinak řečeno, mladíci brojící za „bílý“ kontinent se mohli cítit punkery stejně jako popírat jakoukoliv blízkost s pevně daným, možno formulovat že ideovým a politickým fašismem a doposud se nehlásit ke krajní pravici.[43]

V době vzniku reportáže totiž již také započal záhy rychlý proces přechodu řady někdejších příznivců punku ke skinheads, jenž lze pro několik dalších let charakterizovat jako masový fenomén.[44] Jejich ještě v létě 1990 ideová neobeznámenost byla otázkou druhou. Transfer ideologií do prostředí subkultur a jejich politizaci zeširoka souhrnným způsobem

41) Ondřej DANIEL a kol., *Kultura svépomocí. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*, Praha 2016, s. 85.
42) Tamtéž, s. 83–85.
43) S tím souvisela i druhá část reportáže, antiromské postoje ženy ve středním věku a její konfrontace s kolemjdoucím Romem a nakonec takřka „hydeparkovské“ diskusní zapojení řady dalších přihlížejících.
44) Srov. rovněž O. DANIEL a kol., *Kultura svépomocí*, s. 70–85.

popisuje například politoložka Vendula Prokůpková. Líčí mj. přejímání politických idejí anarchismu a neonacismu do prostředí nezávislé mládeže po ztrátě jejich společného nepřítele v podobě komunistického státu, jenž probíhal v obou případech zejména z nedalekého německého prostředí a časově se překrývá s nebývale dynamickou první třetinou devadesátých let.[45] Novou styčnou osou pro řadu mladých lidí se stal postoj vůči Romům, Vietnamcům a dalším menšinám, kteří začali pomyslně zaplňovat uprázdněné oponentní pozice někdejšího politického zřízení, resp. posunuli se do úlohy zásadních protivníků.

## Skinheads a Romové

Příznivci skinheads anebo členové kapely Orlík vystupují v krátkometrážním dokumentu *Romové* (režie Tomáš Bílý, 1990). Film jako celek zachycuje především další z mnoha témat, jež byla v bezprostředně porevoluční éře výrazně diskutována. Re-definování sociálních vztahů na pozadí nově utvářeného řádu, přirozená potřeba vymezit se identitně a s tím spojené hledání kolektivních hodnot v mladé demokratické realitě se v souladu s názvem snímku vztahovalo také k otázkám soužití většinové společnosti s Romy. Prostor dostala celá řada aktérů, přičemž předmětem zájmu filmařů byly zejména vzájemné konflikty. Film byl komentářem k problematice kriminality a bezpečnosti, či jejímu skokovému zhoršení po vězeňské amnestii z roku 1990.[46] Vzhledem k revolučnímu předělu nebylo překvapením, že se ve snímku vystupující aktéři vztahovali k minulosti. S různou mírou zkreslení a stereotypů se jak oni, tak tvůrci filmu zaměřovali na sociální otázky spojené s Romy před rokem 1989. Snímek byl situován do Děčína a České Lípy, přičemž z jeho dokumentárních aspektů jsou nemálo výmluvné například části, v nichž se návštěvníci restaurace z řad skinheads otevřeně vyslovují k tomu, jak a proč odtud vyhazují Romy, což je doplněno dalšími vesměs sympatizujícími komentáři hostinského a dalších návštěvníků. V relativně pestré mozaice postav i prostředí jsou

45) Vendula PROKŮPKOVÁ, *The Limits of Tolerance for Intolerance. Young Democracy and Skinhead Violence in Czechia in the 1990s*, Europe-Asia Studies 73, 2021, s. 1–26.
46) K tomu srov. televizní reportáž *Noční Praha*, Československá televize (dále jen ČST) 1990. Také zde byly obsáhle komentovány mantinely demokracie ve spojitosti s kriminalitou amnestovaných a pocitem nebezpečí zažívaným řadovými občany.

zaznamenány rovněž dva koncertní příspěvky kapely Orlík, její členové Daniel Landa a Jakub Maleček vysvětlují motivace svých zhudebněných postojů. Od rasismu se vyjádřeními v zásadě distancovali, problém koexistence charakterizovali jako „etický", dožadovali se „slušnosti", anebo opět uváděli problematiku kriminality.[47]

Poměrně známým je rovněž vystoupení členů kapely Orlík Daniela Landy a Davida Matáska v televizních *Aktualitách* ze 3. května 1990.[48] Interview bylo reakcí na aktuálně proběhnuvší vlnu rasového násilí v centru Prahy. Došlo k němu o dva dny dříve především na Václavském náměstí, jak dosti lakonicky (sic) informovaly televizní *Aktuality*: asi dvě stovky příslušníků „skinheads či punk" po 22. hodině večer napadaly „*naše občany snědé pleti – Romy a Vietnamce, poté cizince*". Tiskový mluvčí správy Sboru národní bezpečnosti hlavního města Prahy k tomu doplnil, že policie zadržela dvě osoby, čímž televize zpravodajské pokrytí uzavřela.[49] Uvedené události z 1. května 1990 a následujících dnů (3. května došlo k dalšímu shromáždění, na sochu sv. Václava byly malovány hákové kříže apod.) tak byly krátce po revoluci prvním výrazně viditelným projevem rasového násilí a v této negativní tendenci následujících let patřily k jasným předělům. Oba hudebníci Orlíku se ve studiu, oděni do tzv. bomberů, distancovali od fašismu, hovořili o situaci, „*která není dobrá pro demokracii*", a varovali „své kamarády" před nebezpečím trestně-právního postihu jejich jednání. Skupina rovněž zčásti utlumila své aktivity, mj. přestala koncertovat v Praze.

## Bzenec a rozpad jednoty

Mezi nejvýraznější filmové prameny k dynamicky se rozvíjející skinheadské scéně, jak počtem, tak názorovou radikalizací, náleží hlavně takřka

47) O dobových snahách a toleranci kulturní publicistiky hodnotit nacionalistický a rasistický Orlík jako produkt „nadsázky a vtipu" viz: Miroslav MICHELA, *Punk and Oi! Rebellion…*, např. s. 329 a 340.

48) *30 let zpět: Orlík v televizi. Landa vyzýval k dodržování zákona* [online], [citováno dne: 1. 5. 2026]. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/specialy/30-let-zpet-orlik-v-televizi-landa-vyzyval-k-dodrzovani-zakona-50760. Matásek připisoval impuls ke známému interview Jáchymu Topolovi. Viz rozhovor: *S kýmkoliv se rád o Orlíku pobavím, ale přesvědčovat přesvědčenýho nemá smysl*, in: PunkCast [online], [citováno dne: 1. 5. 2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=of3InZOAGRI.

49) Archiv České televize (dále jen Archiv ČT), *Aktuality* (vysíláno 2. 5. 1990).

legendární záznam společných koncertních vystoupení skinheadských a oi! kapel v moravském Bzenci v létě 1991. Oproti všem uvedeným zástupcům okolnosti vzniku snímku byly odlišné a nestála za ním oficiální média ani jiná institucionalizovaná filmová produkce. Přesto film stojí za pozornost a přiřazuji jej do vybraného materiálu především s ohledem na jeho masový dopad, v subkulturním prostředí všeobecnou známost a také pro řadu obsažených výrazných sdělení.

Poloamatérský dokumentární film *Live in Bzenec* (režie Petr Orozovič) postihoval nejviditelnější zástupce scény. Kromě nejznámějšího Orlíku se jednalo o skupiny Hubert Macháně, jednoho z prvních domácích zástupců „White Power" hudby – skupinu Braník, dále o My-Lai, Valašskou ligu, slovenský Krátky Proces, anebo v uvedené době rovněž o sympatizující Tři sestry. Záznam nakonec vyšel na VHS a kromě koncertních částí obsahoval i krátké rozhovory s hudebníky nebo fanoušky. Daniel Landa se vyslovil k diskografii Orlíku dobově známou větou, že na rozdíl od prvního alba[50] jejich *„druhá deska má názor"*.[51] Mínil tím album *Demise* z roku 1991, jež se vyznačovalo výraznější politizací, zastoupenou nejznáměji písní *Bílá liga*. Podobně tamtéž odpovídal frontman Tří sester Lou Fanánek Hagen.

Filmem je mj. zaznamenáno rovněž to, že hlavním partnerem festivalu byl týdeník Reflex. Nad pódiem zobrazené bannery s logem časopisu mj. vypovídají o doposud rozostřené hranici mezi (před rokem 1989 oficiální a neoficiální) aktuálně mainstreamovou a okrajovou částí kulturní scény. Uvedený aspekt stále není dostatečně zhodnocen, nicméně je na místě předeslat, že adekvátní analýza problému odpovídající jeho významu není předmětem předkládaného textu. V každém případě otázka proměny hranic mezi alternativní a většinovou kulturou, resp. komodifikace okrajových žánrů a jejich navázání na tržní mechanismy náleží ve sledované době přelomu osmdesátých a devadesátých let mezi nejvíce pozoruhodné. Jak upozorňuje historik Miroslav Michela – mimo již delší dobu reflektovaného punku – právě skupiny Tři sestry anebo Orlík, jež

50) Album *Oi* (1990) třebaže obsahovalo politická stanoviska, tak cílilo ještě více k tématům typickým pro skinheadskou scénu – život v partě, prostředí hospody a pití piva, téma ulice apod. Původní kazeta obsahovala písně: *Oi!*, *Bílej jezdec*, *Řezník*, *Slzy tvý mámy*, *Sametová*, *Ztracená generace*, *Noc je zlá*, *Už zase jdou*, *Já to znám*, *Dvojí metr*, *Na chodníku*, *Dělnická třída* aj.
51) Na albu *Demise* (1991) byly nahrány skladby: *Bílá liga*, *Dudy*, *S.O.S.*, *Praděda*, *Dvojí metr*, *Skinhead*, *Minuta ticha*, *Boty*, *Zpráva pro tisk*, *Všem (který se nechaj utlačovat)*, *Prima večer*, *Ty vole*, *Láďo!*, *Zrůdy*, *Dokolečka*, *Terror*, *Naše krásná…*

v estetice své tvorby odkazovaly k dělnické třídě či poetice ulice, tak mezi mládeží výrazně zpopularizovaly právě skinheadskou subkulturu. Teprve radikalizace hnutí a tříbení názorových stanovisek směřovalo k novému vymezení hranic tolerovaného a v důsledku vedly v dalších letech k postupnému odsunutí skinheads zpět na sociální okraj.[52] Nastíněné trendy lze konkrétně vysledovat rovněž u dalšího ze zástupců dobové televizní žurnalistiky. Pořad *Vlaštovka*, zacílený na dětské a dospívající publikum, zprostředkoval ve své říjnové epizodě v roce 1991 svého druhu didaktické obeznámení s postoji skinheads a anarchistů (k tomu viz dále). Z hlediska dobově rozostřených žánrových mezí byl ovšem příznačný také rozhovor s Lou Fanánkem Hagenem doprovázený klipem skupiny Tři sestry k písni *Život je takovej* (včetně sugestivních výjevů pití v hospodě), jež byly na obrazovce odvysílány v dramaturgicky „dětském" pořadu.[53] Směšování předrevolučních pomezních žánrů (punku, nové vlny, undergroundu) a široce chápané hudební alternativy s rodícím se hudebním trhem po roce 1990 charakterizuje na příkladu stylově výrazně avantgardní kapely Už jsme doma (v osmdesátých letech punkových F.P.B.) rovněž antropoložka a hudebnice-insiderka Pavla Jonssonová.[54] Rozvádí dočasnou symbiózu mezi nahrávacími společnostmi (včetně jejich public relations obsahujících obšírné deklarace o podpoře nezávislé kultury), mezi poptávkou posluchačů-konzumentů a kupujících, jejichž nemalý počet se neidentifikoval s popem; či kulturní politikou státu (politické elity z někdejšího okruhu kolem prezidenta Havla byly nezřídka spojeny s alternativní kulturou).[55] Vladimír Kočandrle, domácí přední osobnost porevolučního hudebního průmyslu (firma Monitor), příznačně hodnotil jimi druhé vydané album Orlíku jako popis „reality bez sentimentu a s nadhledem", včetně jeho vyzdvihnutí písně *Bílá liga*.[56] Popisovaný trend trefně vystihují i týdenní

52) Miroslav MICHELA, *Punk and Oi! Rebellion…*, s. 316.
53) Archiv ČT, *Vlaštovka* (vysíláno 26. 10. 1991). Zpěvák tam i potvrdil sympatie pro *„některou ze* [subkulturních] *skupin"*, ohrazoval se však vůči násilí a odmítl vlastní zakotvení v některé z nich.
54) V osmdesátých a devadesátých letech členka skupin Dybbuk, Panika a Zuby nehty.
55) Pavla JONSSONOVÁ, *Devět z české hudební alternativy…*, zejm. s. 83–84. Ve spojitosti se skupinami Už jsme doma, Mňága a Žďorp, Nahoru po schodišti dolů band či Krásné nové stroje se na podobné otázky, působení těchto kapel po roce 1989 a jejich profesionalizaci blíže zaměřuji in: Jan BÁRTA, *Cesta excentriků z přízemí ven: Nástin vývoje české neoficiální hudební scény 80. let a její změny po roce 1989*, Musicologica Olomucensia, 2020, s. 7–24.
56) Srov. M. MICHELA, *Punk and Oi! Rebellion…*, s. 336.

„žebříčkové skoky“ skupiny Orlík v televizní hitparádě, což zachycuje například režisér Robert Sedláček v dokumentárním filmu *Skinheads* z roku 1997.[57]

Jednotlivé části dokumentu z Bzence 1991 nakonec výrazně tematizují také stále patrnější nacionalistické a rasistické vymezování skinheadských kapel a obdobná stanoviska u jejich veskrze mladistvého publika. Záznam pořízený na festivalu je tak výrazným dokladem o postupné stratifikaci jednotlivých subkultur, jejichž předrevoluční koexistence a původní blízkost se v dané době rozpadala, zejména díky rostoucí politizaci a stále viditelnější radikalizaci. Lze to doložit na rozhovoru s jedním z návštěvníků koncertu, fanouškem s dlouhými vlasy a v džínové bundě – identifikovaným zřejmě hlavně s metalem. V relativně známém a v komunitě takřka legendárním interview uváděl: „*Chtěl jsem vám říct* […] *vztah mezi skinama a normálníma* [sic, zvýraznil autor] *lidima jó…*,“ a vyslovil se pregnantně v tom smyslu, že v minulosti měl sice rovněž vyholenou hlavu, nicméně na tomto koncertě byl kvůli svému zjevu napaden řetězem: „*a šéf skínů, nebo co to bylo za píču – sorry za to slovo – tak mně řekne, mně je to jedno. Kdybych ho potkal v lese, tak mu uřežu hlavu mačetou. My nejsme totiž taky žádní blbečci, my s dlouhýma vlasama. Co chcou? Válku, vole, skínů proti máničkám, nebo co chcou, ty idioti?*“ Uvedená část byla sice zjevně výrazně přeexponovaná, nicméně rodící se konflikt mezi příznivci jednotlivých skupin byl nepřehlédnutelný. Fanoušek dodával: „*Já myslím, že by to šlo řešit dialogem, jo. Ale podívej se na to, ty tam vystoupíš na podium, chceš si zatrsat při bigbítu, kterej máš rád, a on tě přetáhne, vole, řetězem nebo tyčí. To je dialog?* […] *Mně se líbí tato muzika, já mám rád bigbít od podlahy. A skini se mně líběj, ale protože jsou takový hovada, vole, že tě přetáhnou, tak se mně to nelíbí.*“[58]

## Roky 1991–1994 optikou televizní publicistiky

Násilných střetů vycházejících z „třídně-ideových“[59] motivů přibližně od roku 1991 zásadně přibývalo a koexistence skinheads s punkery a dalšími

57) Viz dále.

58) Ke konfliktům zejména mezi punky a skinheads viz například vzpomínková kniha z prostředí pravicové scény: Filip VÁVRA, *Těžký boty to vyřešej hned! Skinheads v Praze na konci 80. a začátku 90. let*, Praha 2017, zejm. s. 43–45.

59) M. MICHELA, *Punk and Oi! Rebellion…*, s. 335.

subkulturami, například na společných pódiích, se postupně stávala nemožnou. Dokladem byly i hromadné střety v rámci dalšího festivalu, konkrétně Branické žízně ze stejného roku,[60] anebo násilné potyčky spojené s konáním Zemské jubilejní výstavy v Praze. Necelá stovka zástupců punkového hnutí, rovněž stále více politizovaného a přejímajícího anarchistické, radikálně antikapitalistické názory či nekonzumní životní styl, protestovala proti výstavě, načež byla v prostoru Stromovky napadena holemi a kamením početnou skupinou mladíků z tábora krajně pravicových skinheads.

Druhou zmíněnou událost včetně záznamu samotné následné hromadné rvačky přiblížila dobová televizní reportáž ze 30. května 1991.[61] Hodnou pozornosti na akci byla mj. i pozdější překřikovaná mezi zástupci obou z části již oddělených skupin, přihlášení se skinheadského mladíka ke kališnické (a jak on sám zdůrazňoval, nefašistické) frakci. Pro širší dobovou interpretaci náležela k podstatnějším ovšem odvysílaná vyjádření zástupců institucí. Za státní správu hovořil konkrétně náměstek primátora Jiří Exner, jenž zdůraznil, že konflikt byl jednoznačně vyprovokován skupinou skinheadů a současně kritizoval opožděnou reakci policie, jež nedokázala střetu zabránit, načež se podle jeho mínění zaměřila více na napadenou skupinu. V podobných odstínech se posléze v hodnocení obou táborů vyslovil i zástupce vrcholného managementu výstavy, Radim Menšík. Třebaže rámcově nesouhlasil s anarchistickým protestem, zdůraznil legitimnost takto veřejně manifestovaného nesouhlasu. Stejně jako například ve výše uvedeném dokumentu *Romové* byla znovu a v odlišné podobě nastolena podstatná identitně-porevoluční otázka nabyté a široce chápané svobody, zde ovšem již spojená i se zvažovanými mantinely, nově utvářenou společenskou konvencí a definováním toho, co ještě je a co již není akceptovatelné. Zástupce výstavy se vyjádřil, že všechny strany se musí učit (sic) chovat podle pravidel. Útok ze strany skinheads odmítl dosti pregnantně: „*Nedovedu si představit, kdyby každý si dělal, co chce* […].

60) Festival punkových kapel (ale také Tří sester) Branická žízeň se konal 24. května 1991. Na hřišti ABC v pražském Braníku organizovaně napadly asi tři stovky skinheads převážně punkové posluchače. Výsledkem útoku byly hromadné násilnosti a rozehnání návštěvníků koncertu. Srov. tamtéž.

61) *30 let zpět: Střety anarchistů se skinheady před areálem pražského Výstaviště* [online], [citováno dne: 1. 5. 2026]. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/specialy/30-let-zpet-strety-anarchistu-se-skinheady-pred-arealem-prazskeho-vystaviste-32945.

*Někdo říká, co se mi nelíbí, tak mu půjdu rozbít hubu? No to snad ne! To v tomhle státě nebývalo zvykem a bohdá nebude.*" Zjevnými byla dynamika procesů, kdy v průběhu necelých dvou let od revoluce se jednotlivé subkulturní proudy zásadně znesvářily,[62] jejich přibývající střety nutily establishment, a zvláště jeho výkonné složky, osvojit si opět nástroje k restriktivní reakci, celkově bylo nutno znovu vyjednávat o podobě svobody vyjádření i užitých forem.

K popisovanému střetu v pražských Holešovicích se navrátili rovněž diskutující pořadu *M-Session*.[63] Šlo o televizní magazín určený mladým lidem (cílil na lifestyle, sport, vysílány byly videoklipy skupin Depeche Mode, R.E.M. apod.), a proto zaujme soudobou optikou nemálo divácky neatraktivní formát uvedené epizody. Většina přibližně padesátiminutové stopáže byla totiž věnována v zásadě ryze politické debatě (vystoupili poslanec Národního shromáždění Pavel Bratinka, pražský primátor Jaroslav Kořán a v uvedené době ministr vnitra české vlády Tomáš Sokol). Diskutéři se vyjadřovali především ke skokovému nárůstu kriminality v hlavním městě.[64] Poté, co mu televizní pracovníci donesli židli (sic!), připojil se do rozpravy jako čtvrtý také výše zmíněný Jiří Exner. Zopakoval tvrzení, že agresory byli skinheads, nicméně policie se posléze zaměřila hlavně na napadenou skupinu anarchistů. Ministr Sokol v diskusi figuroval především v roli bránícího se, jenž za problém s nedostatečnou bezpečností (ale i výtržnostmi na Výstavišti) nese rámcovou politickou odpovědnost. Problém opožděného zásahu obešel tím, že k němu nemá podklady. Výrazným prvkem debaty byl rovněž jeden z diváckých telefonických dotazů, konkrétně: *„Proč nevyužívá policie příslušníky skinheads jako své pomocníky?*" Všichni přítomní takový přístup striktně odmítli, nicméně již samotná podstata dotazu je příznačným dokladem charakteru někdejší obecné rozpravy z počátku devadesátých let.

62) Uvedený vývoj pak vrcholil během masového střetu hromadnou bitkou na Letné v průběhu prvního máje 1992. Viz reportáž: *30 let zpět: „Stop bolševismu a kapitalismu," hlásaly transparenty anarchistů* [online], [citováno dne: 28. 4. 2026]. Dostupné z: https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/specialy/30-let-zpet-stop-bolsevismu-a-kapitalismu-hlasaly-transparenty-anarchistu-20923.

63) Archiv ČT, *M-Sesion 9/91* (vysíláno 4. 6. 1991).

64) Současným nazíráním působila takřka úsměvně dohoda uzavřená přímo ve studiu mezi Jaroslavem Kořánem a Tomášem Sokolem. Primátor se za přislíbených 20 milionů z rozpočtu města směrem k policii dožadoval „vyčištění středu Prahy", což mu ministr přislíbil („*Ano, vyčistíme*"), načež oba stvrdili domluvené podáním ruky (sic).

Bez nároku na absolutizaci závěrů lze konstatovat, že tuto diskusi bezesporu výrazně definovaly na jedné straně obavy z vlny masové kriminality, antiromský rasismus, ale rovněž sebeidentifikace skinheads coby jistého „předvoje", jenž právě samozvaně bere problém veřejného pořádku do vlastních rukou. V tom úlohu podstatného činitele sehrávala rovněž dobová publicistika, v porevolučních letech s vysokou společenskou prestiží a v případě televize i masovou sledovaností. Mezi ustálené leitmotivy dobové žurnalistiky náležely s nevýznamnými odlišnostmi rozhovory se skinheads, zpravidla v prostředí hospody, kteří zde osvětlovali své motivace. Opakovala se v nich ustálená tvrzení typu *„lidi nám fandí"*, *„nejsme skini, ale Češi a bojujeme za národ"*, vadila jim *„romská kriminalita, demolování bytů"* apod.[65] Četnost těchto interview nepochybně spoluutvářela obraz subkultury a hodnotový prostor, s nímž se část veřejnosti identifikovala a zároveň se jejich prostřednictvím zeslabovala netolerance vůči násilným projevům.

Limitovaná smířlivost veřejnosti i médií k radikalitě a násilí obecně byla charakteristická pro celou první třetinu devadesátých let. V říjnu 1991 informoval *Deník ČST* reportáží o tom, že kriminalita v Praze stoupla o 220 %, což bylo přímo aktualizováno se skinheadskými útoky vůči Romům.[66] Anketně se vyslovila ze svých obav z večerního města mladá žena s tím, že *„má strach z cikánů a skini jí nevadí"*, anebo taxikář zjevně ironicky: *„Nemám rád černochy, cikány a rasismus."* Skinheads zadržení policií za to, že v osmičlenné skupině napadli Roma a způsobili mu újmu na zdraví, obhajovali své jednání požadavkem *„pořádku a bílých Čech"*. Reportáž problematizovala tyto projevy rozvorem s Romem z dalšího obdobného případu, kdy byl napaden šesticí skinheads a pořezán břitvou. Jeho matka se potom vyslovila k tomu, že děti jsou cestou do žižkovské školy denně napadány, a vedení školy proto oslovilo policii, která jim začala zajišťovat doprovod. Poměrně obsáhlá reportáž byla uzavřena morálními apely směrem k mladým lidem ve smyslu, že by měli být nositeli tolerance, zatímco

65) Zde citace, viz Archiv ČT, *Český večerník* (vysíláno 1. 3. 1994); obdobně například *Vlaštovka* (26. 10. 1991), výše citovaný dokument *Romové* (režie Tomáš Bílý, 1990), v tisku srov. David VONDRÁČEK, *Těžký boty až nahoru zavázaný*, Mladý svět 24, 1990, s. 9–11, a bezpočet dalších.
66) Podle vyjádření pražské prokuratury představoval podíl Romů na kriminalitě v Praze třetinu všech případů. Zástupci policie pak v kontextu celé reportáže komentovali své materiální vybavení a personální obsazení jako nedostatečné; Archiv ČT, *Deník ČST* (vysíláno 13. 10. 1991).

se v nich rodí agrese. Přímo na to však tvůrci navazovali pro danou dobu doposud podmíněně empatickým stanoviskem, totiž že *„osmici skinů čeká kvůli nepovedené zkoušce mužnosti* [sic] *nápravné zařízení“*.

Rovněž v říjnu 1991 došlo k obdobným střetům v Teplicích. V severních Čechách jednali skinheads násilně v rámci plánované akce *300 mrtvých* [Romů]. Napjatou situaci mělo vyřešit společné jednání v tamním kulturním domě mezi skinheads (jejich zástupce byl v reportáži označen stratifikačním titulkem „skinhead-kališník“), členy Romské občanské iniciativy, zástupci města a starosty dalších severočeských měst. Jak zaznělo z obrazovky, všechny zúčastněné strany si „cenily dialogu“, nicméně veškeré reportáže o tomto dění byly pojaty stručně a jen krátce informativně, přičemž například skutečnost a samotná podstata výše uvedené akce nebyla nijak blíže konkretizována.[67] Uvažovat lze znovu nad tolerantnějším přístupem vůči projevům subkulturní jinakosti – určovaným nepochybně rovněž také zkušeností s komunistickou diktaturou, a tedy i neochotou silově zasahovat, potlačovat, vymezovat hranice – ale zároveň bylo zjevné, že mediální prostor byl takovým děním v řadě českých měst v dané době zcela zahlcen.

Smířlivostí a větší mírou shovívavosti (zde ovšem vůči jakýmkoliv subkulturám) a snahou o jejich názorové odlišení se vyznačovala rovněž i výše zmíněná epizoda dětského magazínu *Vlaštovka*.[68] Pořad ale zároveň usiloval o propojení těchto identifikací mladých lidí s jejich bytostně prožívanými obtížemi v rodinách, či obecnými problémy dospívajících. Redaktorka Marcela Augustová hovořila s klienty i odborným personálem dětské psychiatrické kliniky a dětského domova i s psychology mládeže.[69]

Rozhovory s konkrétními zástupci subkultur zastupovalo v případě skinheads charakteristické interview od stolu v restauraci. Své postoje komentovali typicky (ostré vymezení vůči Arabům, Romům, řešení spatřovali v násilí, hovořili o obecném pořádku, chtěli jen „bílé Čechy“ apod.),

67) Archiv ČT, *Aktuality* (vysíláno 10. 10. 1991 a 25. 10. 1991).
68) Archiv ČT, *Vlaštovka* (vysílán 26. 10. 1991).
69) Z faktografického hlediska byl pramenně hodnotným rozhovor s jedním již bývalým členem skinheads ke své účasti na násilnostech na festivalu Branická žízeň. Vyslovil se v tom smyslu, že během srazu na stanici metra byli sami skinheads překvapeni množstvím, kolik se jich sešlo. Jeho další interpretaci útoku na koncert lze pak charakterizovat jako klasický projev davové psychózy.

anarchisty označili jako *„hovada“*, či *„bezvládí, to je bordel“*. Vystupující anarchisté naopak zůstali anonymní. Z pouze zvukové stopy hodnotili oponentní skupinu s tím, že se nejedná o pravé skinheads, odmítali strukturalizaci hnutí směrem k rasismu a odsoudili jejich nerovné napadání v přesile (*„jaké hnutí, takové formy boje“*). Sami sebe definovali jako hnutí, jež radikálnějšími metodami bojuje za společenské změny. Zazněla rovněž kritika policie, že se zaměřuje více na anarchistickou stranu. Prostor v pořadu dostali také Romové, kteří se ohrazovali vůči skutečnosti, že veřejnost podporuje skiny, *„včetně vládních míst“*.

Vystupující psychologové Ivan Douda spolu Jitkou Vodňanskou usilovali o profesně neodsudečný pohled (například všechny tři skupiny hledaly *„pochopení své pravdy od svého okolí“*). V jejich případě se však nejednalo o empatii ve smyslu bagatelizace násilí, ale hlavně o snahu pochopit a vysvětlit motivace takového jednání. Z jejich obsáhlých vyjádření – ale také rozhovoru s jedním z otců, vystupovaly hojně jako příčiny nesoulady v komunikaci a rozpory s často nefunkčními rodiči. *Vlaštovka* se tedy vyznačovala pestrou škálou prezentovaných postojů, problém násilí subkultur nebyl interpretován zjednodušeným způsobem a neomezoval se pouze na proklamované teze politických ideologií. Z rámcové typologie dobových přístupů se v pořadu uplatnil didaktismus, resp. snaha o odlišení subkultur – zejména v částech ke skinheads – ale také bagatelizace, a nepřehlédnutelným byl však celkově i výchovný a varující apel.

Oproti přístupu ke skinheadům se vyznačovaly postoje státu k punku, resp. především anarchistům o poznání méně shovívavě. Poměrně striktní postoje zaujala nejen policie, ale rovněž i redakce ČST ke skutečnosti, když v srpnu 1991 dorazilo do Prahy několik stovek „punkerů“ z bývalé Německé demokratické republiky (dále jen NDR). Televize reportovala, že zatarasili Karlův most, vyvolali několik výtržností, ohrožovali *„naše občany i zahraniční turisty“*. Následoval *„krátký, ale účinný zásah policie“*, načež bylo několik desítek osob z České a Slovenské federativní republiky vyhoštěno.[70] Diskurs reportáže vůči zahraničním výtržníkům pozbýval výše zmíněné limitované empatie, jež byla v dané době uplatňována směrem k českým a slovenským skinheads. Citováno bylo jednak negativní

70) V rozhovoru s odpovědným zástupcem policie se řešila otázka, kdo zásah a následnou deportaci zaplatí. Z jazykového hlediska zaujme rovněž termín obsažený v otázce: *„Budete v těchto odsunech* [sic] *pokračovat?“* Archiv ČT, *Aktuality* (vysíláno 6. 8. 1991).

vyjádření na adresu punkerů ze strany velvyslance Spolkové republiky Německo (dále jen SRN), ale především stanovisko s nepřehlédnutelným nacionálním vymezením *„policie dokázala, že si s těmito rádoby turisty dokážeme poradit“*.[71]

Hledání míry tolerance ze strany úřadů a bezpečnostních složek se viditelně propisovalo také do dalších příspěvků dobového zpravodajství. Hodnotící spojení typu *„krátký, ale účinný zásah“* nepatřil k ojedinělým. K typickým momentům řady reportáží náležela právě i zpětná, lze konstatovat že i apologetická vyjádření institucí ke zvolenému postupu, případně uplatněné restrikci. Ze stále četnějších střetů mezi oběma již politizovanými skupinami došlo například v Brně v lednu 1992 k pochodu asi stočlenné skupiny „punkerů a anarchistů“, kteří demonstrovali proti rasové nesnášenlivosti. V prostoru Náměstí Svobody byli „brutálně“ napadeni asi čtyřmi desítkami skinheads, načež zasáhla *„důrazně ale korektně“* policie.[72] O zjevné neschopnosti ze strany státu efektivně zabránit násilným střetům svědčí nicméně skutečnost, že šarvátky pokračovaly i poté až do pozdních nočních hodin. V říjnu téhož roku zasahovala ostře policie proti anarchistům, kteří blokádou narušili dostihový závod Velká pardubická.[73] Syndikát novinářů České republiky kritizoval postup policie (vystupovala během zákroku i proti žurnalistům), nicméně zdůrazněno bylo, že rada města Pardubice označila zásah vůči demonstrujícím za *„důvodný“*.[74]

Bouřlivý průběh státního svátku 28. října 1994 vyvolala shromáždění krajně pravicové strany Sdružení pro republiku – Republikánská strana Československa (dále jen S.P.R.–R.S.Č.). Na Staroměstském a později Václavském náměstí došlo k potyčkám s protestujícími anarchisty, předseda strany Miroslav Sládek byl policií silově odveden z pomníku sv. Václava. Anarchisté podle reportérů skandovali *„protifašistická hesla“*, vyprovokovali střet se skinheads (S.P.R.–R.S.Č. je často využívala jako pořádkovou službu, pozn. autora), několik jich zranili, poté házeli dlažební kostky na policii. Skutečnost, že také média si jen postupně osvojovala způsoby, jak

71) Archiv ČT, *Aktuality* (vysíláno 6. 8. 1991).
72) Archiv ČT, *Zpravodajství ČTV* (vysíláno 24. 1. 1992).
73) K tomu spolu s popisem Prvního máje 1992 viz blíže: Ondřej SLAČÁLEK – Václav TOMEK, *Anarchismus: svoboda proti moci*, Praha 2006, s. 586–589.
74) Archiv ČT, *Deník ČST* (vysíláno 14. 10. 1992).

pokrývat zpravodajské události, je patrná z výroku, že použitým dělobuchem se anarchisté *„snažili způsobit chaos“*.[75]

O den později bylo odvysíláno společné Prohlášení ministerstva vnitra a Policie ČR, v němž zaznělo, že policie vystoupila *„striktně podle zákona a prokázala, že jedná podle principů demokratického státu* [sic]“, podařilo se zamezit eskalaci násilí a zásah 28. října proti anarchistům byl prý oprávněný.[76] Policejní složky byly nuceny, kromě vymáhání zákonnosti, pracovat rovněž s vlastním porevolučním sebeobrazem.[77] Bez zajímavosti v tom není navazující zpráva ze stejné relace, že podle šetření IVVM důvěřovalo policii jen 39 % občanů (největší byla mezi příznivci ODS, vysokoškoláky a obyvateli východních Čech – oproti tomu nejmenší podpory se jí dostalo v Praze, severních Čechách a u lidí se základním vzděláním).[78]

V průběhu následujících let však sympatie veřejnosti, benevolence i limitovaná akceschopnost státní moci postupně slábly, a to hlavně v souvislosti s přetrvávajícími projevy rasově motivovaného násilí. Tento trend dále prohluboval rostoucí počet rasově motivovaných vražd[79] a celkový odklon od tolerování těchto jevů se odrazil například v reakci justice a prvních trestněprávních postizích. Otázku soudního precedentu a spolu s tím celkovou veřejnou debatu nad mírou přiměřené obrany inicioval v roce 1992 proces se sochařem Pavlem Opočenským, jenž smrtelně zranil nožem sedmnáctiletého mladíka z komunity skinheads, za což byl rovněž podmínečně potrestán.[80] Z rasových vražd se patrně největší mediální i veřejné pozornosti dostalo odsouzení pachatelů, kteří v Písku v září 1993

75) Archiv ČT, *Události* (vysíláno 28. 10. 1994).
76) Archiv ČT, *Zprávy 18* (vysíláno 31. 10. 1994). Podiv nad pasivitou policie vyjádřil naopak pražský primátor Jan Koukal, ze strany občanských hnutí byla podána trestní oznámení pro nečinnost policie. Tamtéž.
77) Srov. například s výše uvedenou diskusí s ministrem vnitra Tomášem Sokolem. V rozpravě mj. rovněž zaznělo, že je třeba proměnit veřejný obraz policejního sboru, odbourat model dohlížejícího policisty směrem k někomu, *„kdo občany chrání“*; Archiv ČT, *M-Sesion 9/91* (vysíláno 4. 6. 1991).
78) Archiv ČT, *Zprávy 18* (vysíláno 31. 10. 1994).
79) K problematice rasově podmíněných vražd viz například přehledový text: Apolena RYCHLÍKOVÁ, *Zemřel, protože byl Rom*, in: Věčná devadesátá. Proměny české společnosti po roce 1989, Veronika Pehe – Lenka Krátká a kol., Praha 2023, s. 177–196.
80) Archiv ČT, *Deník ČST* (vysíláno 14. 10. 1992). V případě uvedené reportáže zaujme upřesnění osoby, kdy bylo užito spojení *„sochař z New Yorku“*, a dále průběh líčení. Sešlo se několik desítek skinheadů, kteří se vůči Opočenskému vymezovali natolik, že musel být po přelíčení urychleně odvezen za doprovodu policie.

usmrtili Tibora Daniela.[81] Na počátku roku 1995 byli pro šíření nenávisti ke skupině osob odsouzeni k podmíněným trestům členové hudební skupiny Braník.[82]

Poměrně vypovídajícím dokladem proměn v obecném nazírání na uvedené subkultury je rovněž televizní publicistika z roku 1994. *Český večerník* v březnu sice ještě informoval o konfliktním dění v Českých Budějovicích s tím, že z četných incidentů například dvojice mladíků z tábora skinheads vpadla do bytu romské ženy, kde na ni zaútočili slzným plynem, ve městě se obě skupiny ozbrojují a dospěly k přesvědčení, že *„vezmou spravedlnost do vlastních rukou"*, oproti čemuž *„policie ani státní správa nehodnotily situaci jako dramatickou* [sic]". Jednalo se nicméně o viditelně ustupující formu, jak mediálně zacházet s problémem násilného rasismu.[83]

Od původně popisného charakteru, který často relativizoval šíři problému a nedostatečně akcentoval přejímání fašistické a neonacistické ideologie, se postupně ustupovalo. Současně se proměňoval postoj státní moci i mediální hodnocení daných fenoménů. Oproti zprávám regionální redakce o dění v Českých Budějovicích zhlédli diváci „centrálních" Událostí (rovněž v březnu 1994) kvalitativně odlišnou reportáž. Po formální stránce byla sestavena z několika na sebe navazujících částí.

První z nich informativně a v zásadě vysvětlujícím způsobem představila hnutí a jeho minulost (původ ve Velké Británii) i soudobé projevy sympatií v bývalém východním bloku, se zvláštním zřetelem k reáliím nedávno sjednoceného Německa.[84] O poznání početnější okruh sympatizantů v bývalé NDR byl po právu dáván do souvislosti s idejemi anti-

81) Dvojice pachatelů byla odsouzena na jeden rok s podmíněným odkladem, dalších čtrnáct bylo zproštěno obžaloby. V jejich prospěch hrály pochybnosti spojené s jednoznačnou identifikací obžalovaných. Z mnohých například Archiv ČT, *Události* (vysíláno 2. 12. 1994). Rozsudky byly v dalších řízeních zpřísněny a v roce 1999 byli tři pachatelé odsouzeni k trestům ve výši 8,5 roku; 7,5 roku a 7 let.

82) K procesu se skupinou Braník, ale také neochotě velkých vydavatelství typu Monitor nevydávat již rasistickou hudbu viz: Stefan SEGI, *Oi! na ROI. Texty skupin Orlík a Braník a formování vědomí závadnosti na počátku devadesátých let*, in: V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014. Svazek II: 1938–2014, Michael Wögerbauer – Petr Píša – Petr Šámal – Pavel Janáček (eds.), Praha 2015, s. 1467–1482.

83) Archiv ČT, *Český večerník* (vysíláno 1. 3. 1994).

84) Zazněla například kvantifikace ze Spolkové republiky Německo, kde z evidovaných asi 6 500 militantních příznivců pocházela většina právě z bývalé Německé demokratické republiky (dále jen NDR) a jen 2 500 z původních spolkových zemí.

komunismu, zároveň však byli fašizující skinheads charakterizováni *„primitivní nenávistí vůči cizincům“*, uctíváním třetí říše a *„chatrnými historickými znalostmi“*. Na tento, zjevně hodnotící exkurz navazovaly části věnované již domácímu prostředí. V kontextu tohoto úvodu nepatřily rozhovory se členy komunity v restauraci U Zábranských mezi shovívavé. Vystupující nebyli konkretizováni. Interview bez záběrů tváře zachytilo výroky o tom, že Romy by střídeli a že je třeba *„vymlátit je jako škodnou“*. Protihlas představoval občanský aktivista Stanislav Penc. Třetí část se zaměřila na shromáždění Kališnické vlastenecké fronty konané v Přerově. K akci, jíž se účastnily asi dvě stovky příznivců, se vyjádřil rovněž její organizátor. Odkaz na stanovy, podle nichž se kališnická frakce plně distancovala od rasově a fašisticky organizovaných skupin, zpochybňovalo souběžné skandování hesel typu *„cikáni do práce“* nebo *„Čechy Čechům“*. Akce prý proběhla bez incidentů, nicméně prezentovaná komparace neonacistických skinheads z německého prostředí s domácími kališníky vyznívala s ohledem na skandovaná hesla nepříznivě rovněž pro druhou ze jmenovaných skupin. Reportáž rámovalo stěžejní tvrzení, že *„s fašismem má naše republika neblahou zkušenost“*, přičemž *„tito mladí sympatizanti“* fašismus nezažili, avšak *„nastupuje nová generace“*. Stratifikace hnutí v prezentovaném kontextu reportáže nefungovala a masová média se začala stále zřetelněji vymezovat.

## Nahota na prodej a Visací zámek

Řada z výše nastíněných problémů se propsala i do patrně nejvýraznějšího příspěvku k filmovému obrazu subkultur ve hrané kinematografii té doby, *Nahotě na prodej* (režie Vít Olmer, 1993). Snímek byl současně prezentován jako *„první domácí akční film“*. Zaměřil se na stinné stránky porevoluční reality, konkrétně na aktuální téma prostituce a obchodu s lidmi, jež spojoval s prostředím Romů. Postava novináře se spolu s mladou česko-americkou stážistkou a soukromým detektivem pokoušejí rozkrýt kauzu únosů mladých žen a obchodu s tzv. bílým masem. Soudobou perspektivou lze stylové nedostatky, snahu o takřka šokující působivost, či metodu zprostředkování dobových témat a mentalit užitou v *Nahotě na prodej* klasifikovat film do pozice plnohodnotného zástupce exploatační kinematografie raného domácího kapitalismu.

Z hlediska sledovaného tématu stojí ovšem za pozornost reflexe subkultur. Hlavní hrdinové se v jejich střetu s mafií a ve snaze o vyšetření případu spojí se (filmem jednoznačně již rasisticky vyprofilovanými) skinheads, kteří nakonec zaútočí na romské ghetto. Scéna výsledného pouličního střetu mezi desítkami Romů a skinheads byla zcela poplatná snaze zprostředkovat zmíněný žánr akčního filmu. Využity byly výstupy kaskadérů, definovala ji hlavně snaha o diváckou atraktivitu. Ponechámeli stranou dobovou podmíněnost, tedy někdejší představy tvůrců o podobě takového filmu, specifika aplikace v domácích reáliích, anebo například již zmíněná zásadně odlišná soudobá divácká očekávání, tak *Nahota na prodej* zcela korespondovala s transferem videokultury a někdejších západních, především amerických pendantů, jež se v Československu prosazovaly od poloviny osmdesátých let. Pokus o domácí příspěvek ústil zejména do snahy zdůraznit prostou akci. Skinheads ve snímku zastupují především silovou skupinu, využitou k samotnému střetu. Aktéři nebyli výrazněji spojeni s jakýmikoliv dalšími hodnotami (například těmi, jež by tvořily jejich vlastní interní pospolitost či jinými), vyjma zmíněného rasismu. Coby epizodní vnější činitel tak více než co jiného reprezentovali hlavně schopnosti uspět v pouličním boji (žánrotvorný prostředek) a obecné rasově motivované násilí (významotvorný prostředek, kdy film postihoval romskou kriminalitu).

V tom je přesto hodný pozornosti jeden z motivů, totiž eskalace samotného střetu. Skinheadi měli původně romskou komunitu pouze nátlakově zastrašit, ovšem konfrontace obratem přerostla ve zmíněnou akční bitku. Na ohrazení jedné z hlavních postav odvětí do šátku zahalený skinhead v tom smyslu, že „*přece jdou na cikány*". Třebaže patrně není na místě nadhodnocovat promyšlenost scénáře a hloubku intence autorů, tak přesto lze situaci číst také coby obecný motiv ve vztahu k někdejší sociální realitě. Vzhledem k tomu, že míra rasového násilí i radikalita původců se ve sledovaných letech prudce stupňovaly, tak film (patrně spíše nepřímo) zčásti přeneseně komunikoval i tuto skutečnost.

Ve spojitosti s hudební složkou filmu není pak bez zajímavosti také volba jedné z písní, resp. ústředního hudebního motivu. Autorem hudby byl Jaroslav Soukup, avšak za textovou částí stála skupina Hagen Baden, vedená Lou Fanánkem Hagenem. Spolu s popovou zpěvačkou Leonou Machálkovou nahráli skladbu *Červi v kině*, jež se vyznačovala vyhraněným

protiromským obsahem.[85] Důvody, proč byla ve filmu nakonec užita pouze instrumentální část skladby, jsou s otazníkem, nicméně lze se oprávněně dohadovat nad tím, že tvůrci nechtěli posilovat tuto linii vyznění filmu a obávali se obvinění z explicitního rasismu snímku jako celku.

Dobová diskuse o filmu se zaměřovala jednak na téma rozbujelé kriminality, a spolu s tím rovnocenně na zdařilost přenosu žánru akčního thrilleru do domácího prostředí – v tom v převládajícím mínění nemálo kriticky.[86] Výjev střetu skinheads s Romy, případně rasismus jejich příznivců nepatřil k zásadně diskutovaným tématům. Spolu s obrazy organizovaného zločinu, prostředí prostitutek či příhraničních motorestů se jednalo o *„jeden z negativních (a oblíbených) atributů doby"*,[87] případně byla bitka čtena jako „žánrově samoúčelná" (a neúměrně dlouhá) snaha tvůrců o velikášství, vnější okázalost a primární senzacechtivost.[88] V recepci uvedeného momentu se dostal nejdále Josef Chuchma. V březnovém *Respektu* z roku 1993 psal: *„Do soustavně líčené romské apokalypsy vpadne horda čistících skinů. Divák, který se do filmu vžije, sotva nepocítí úlevu: konečně vysvobození ze spárů černé mafie. S hrůzou posléze zjistí, že zapracoval rasový pud."*[89] Také Chuchma se ohrazoval vůči formálním nedostatkům, ale hlavně proti všeobecnému vyznění, *„všeobecného spiknutí"*, vůči němuž se Olmer a autor scénáře, investigativní novinář Josef Klíma, stylizovali do role odhalujících mafiánské praktiky a do někdejších nositelů poznání.[90] I když filmová publicistika zaujala vůči *Nahotě na prodej* nakonec nemálo

85) Odpověď na otázku, do jaké míry mysleli tvůrci písně její text vážně, či zda se jednalo o nadsázku, případně o text určený primárně za účelem specifického filmového využití, ponechávám bez vyjádření. V písni znělo: *„Žereme psy a nemáme vsi. Zničený domy, do Indie s Romy! Psal o nás K. H. Mácha, nezničil Emil Hácha. Divnej národ, na práci marod, jen národ sobě, přes držku tobě, úctu až v hrobě, gádža tě doběh! Než husy pást, je lepší je krást, anebo krást a až po tom pást. Na parkovišti u Rudný, skini budou nerudný. Naftový bloky nacpat do stoky, na účty storno a natočit porno, na vokno svastiku, do hrdla mastiku. A z holý hlavy potoky lávy, hrdosti, mladosti, čechosti, jakosti a tyčí na kosti. Jsou tady jen hosti! Čechy Čechům."*

86) Stanislav BAREŠ, *Nahota na prodej*, Květy 9, 1993, s. 26; David SMOLJAK, *Napsal Nahotu na prodej počítač?*, Reflex 11, 1993, s. 69; Jan JAROŠ, *Co je na prodej?*, Kino 4, 1993, s. 30.

87) [oz], *Nahota na prodej*, Cinema 1, 1993, s. 12.

88) Jan LUKEŠ, *Hlavně ne umění*, Kinorevue 5, 1993, s. 31.

89) Josef CHUCHMA, *Ty vám do toho fakt šijou! Jak Josef Klíma a Vít Olmer bijí na poplach*, Respekt 11, 1993, s. 14.

90) Kritik se ohrazoval mj. vůči otevřenému dopisu tvůrců (Vít OLMER – Josef KLÍMA, *Kriminalita ohrožuje český stát. Otevřený dopis prezidentu Havlovi o vládě mafie*, Mladá fronta Dnes 46, 1993, s. 6) a poznamenával, že místo obdobných proklamací měli natočit lepší film.

rezervované postoje, tak divácký zájem o film byl značný. Měřeno návštěvností: na konci roku 1993 figuroval na druhém místě a na základě tohoto zájmu lze Olmerovu a Klímovu sázku na bulvární vhled do dobových problémů označit jako komerčně úspěšný.[91]

Svébytným a východisky zcela odlišným byl fiktivní hraný dokument *Visací zámek 1982–2007* režiséra Petra Zelenky z roku 1993.[92] Režisér prostřednictvím parodie a experimentu konstruoval příběh kapely od jejího vzniku v prostředí strahovských vysokoškolských kolejí až do fiktivní budoucnosti. Hravost ve spojení s přeexponovaností vedla k vysvětlování, kdo byl Brežněv (*„takovej Rus, co ovládal kus světa“*), či StB (*„to byla taková organizace, která nebyla populární“*), až k absurdně hravé tezi, že revoluci 17. listopadu vyvolal pochod nespokojených studentů v reakci na to, že byl zakázán koncert Visacího zámku.

Naruby byla obrácena také porevoluční realita. Hnutí Greenpeace prosadí zákaz desky skupiny, protože na obalu figuruje „ekologicky nevhodné“ logo cigaret START. Frontman Jan Haubert je proto také zadržen a obžalován z *„nepříznivého ovlivňování mládeže“*. Vyjádří lítost nad tím, že se tak stalo nikoliv v komunistickém státě, ale soudobém zřízení. Globální úspěch kapely však nakonec z jejích textů a hudby vytvoří *„kulturní poklad českého národa“*, její verše recituje Jiřina Švorcová a texty hrají čelné osobnosti domácí hudební scény jako například Ivan Hlas. Dobovou dominanci nezávislé hudby na domácím kulturním poli první poloviny devadesátých let dokládá užitý motiv ze základní školy – dítěti zkoušenému z tvorby Visacího zámku odvětí učitelka: *„Tak co s tebou, ani* [Jima] *Morrisona neznáš…“*

Film striktně pracoval s humorem, který je kapele vlastní. Za mystifikací se ukrývala ale také řada silných a se zpětným odstupem možno konstatovat, že také nadčasových tezí. Ve spojitosti s tajnou policií to bylo například tvrzení ve smyslu, že „zásluhy“ StB budou dějinami ještě

91) Nejúspěšnějším snímkem byl *Konec básníků v Čechách*, na který přišlo přes 880 tisíc diváků, *Nahotu na prodej* zhlédlo více než 830 tisíc, třetí bylo Chytilové *Dědictví nebo Kurvahošigutntag* z roku 1992, ale návštěvnost dosáhla i v roce 1993 přibližně 650 tisíc návštěvníků. Srov. Květy 51, 1993, s. 37.

92) Zelenka navázal fiktivním dokumentem *Mňága – Happyend* (1996) a podobnou mystifikací o Jaromíru Nohavicovi a skupině Čechomor ve snímku *Rok ďábla* (2002). Hudební složka tvořila také výraznou část filmu *Knoflíkáři* (1997), vystupovala v něm mj. skupina Už jsme doma.

doceněny, neboť byli *„výborní archiváři“*. Dějovou linii situovanou do nového milénia komentuje pak hudební publicista Vojtěch Lindaur. Tvůrci z perspektivy roku 1993 hodnotili fiktivní rok 2007 ve smyslu, že *„tvrdá doba si žádá tvrdou hudbu“*, či že komická linka přítomná v tvorbě Visacího zámku umožní posluchačům „zapomenout“. Humornou nadsázku tak Zelenka nakonec pointoval do jisté posmutnělé skepse.

## Závěrem

Výběrovou sondu do filmového a televizního obrazu punk a skinheads z konce osmdesátých a počátku devadesátých let je možno uzavřít odkazem na rovněž podstatný dobový snímek. Někdejší realitu totiž zpětně odráží významnou měrou také již zmíněný dokument *Skinheads* z roku 1997, natočený režisérem Robertem Sedláčkem. Podstatné na jeho snímku bylo, že patřil k prvním pokusům o syntézu vývoje hnutí a jeho zasazení do nedávných dobových reálií. Z perspektivy druhé poloviny devadesátých let byla jasná především snaha postihnout problémy akcelerovaného násilí z předešlých roků, úsilí rámcově popsat vyhrocený rasismus, druhotné přejímání neonacistické ideologie, a hlavně pak důraz zacílený na někdejší podstatný problém četných rasových vražd. Film dokumentaristicky postihoval zvláště ve své první polovině řadu shromáždění, (jak patrno nutně nikoliv poučeným divákům) vysvětloval základní ideová východiska hnutí anebo dával prostor bývalým a aktuálně již komunitou zapovězeným členům scény. Sedláček svým snímkem jako jeden z prvních nepřímo zpochybňoval obraz devadesátých let coby neproblematicky šťastné, protože zcela svobodné éry, jenž se v dané době začal zárodečně utvářet.

Z předešlých řádků je zjevné, že takové soudobé, zejména ze strany žurnalistiky přejímané idealizační vize jsou nemálo problematické. Domácí subkulturní příběh punk, skinheads, resp. jejich dále politizovaných uplatnění (anarchismus nebo četné fašizující a neonacistické identifikace) byly určovány – nikoliv jen optikou audiovizuálních pramenů – snahou o nezávislost a volnou seberealizaci, ale stěžejně šlo také o dějiny střetů. Nejprve s končící státní diktaturou, s konformně a nezřídka až nenávistně nastavenou veřejností, poté s Romy či dalšími menšinami, a nakonec mezi hnutími samotnými. Určujícím rysem existence a žité zkušenosti v rámci kolektivní a subkulturní příslušnosti těchto skupin

mladých lidí byla nezřídka ve všech částech sledované etapy let 1986 až 1994 různá míra násilí, s nímž se buď potýkali, anebo naopak patřili k jeho původcům. Životní styl definovaný před rokem 1989 vymezením se vůči dobové šedi, konvencím, politickému zřízení či neschopnosti nabídnout adekvátní prostor k seberealizaci se po sametové revoluci pozvolna posouval k široce verbalizovaným „antielitářským" nesouladům s dobovými představami o kapitalismu anebo naopak k tezím o vlastní kolektivní výlučnosti ve vedeném rasovém boji. Radikalita odpovídala stejně jako se zároveň protínala s překotností společenské a politické změny. Svým způsobem tyto trendy kopírovaly taktéž analyzované, filmem zaznamenané obrazy těchto životních a kulturních stylů coby výsečí pro širší společenský komentář.

Rovněž se do záznamů filmových a televizních pramenů propisovala řada z uvedených distancí, ale současně všechny citované audiovizuální záznamy byly tvořeny v souladu se „svou" dobou. Byly buď podrobeny cenzuře ze strany diktatury, ale současně na bázi tzv. perestrojkových posunů v nich jejich tvůrci nalézali pomyslná okna k otevřenějším sdělením – anebo se po roce 1989 stávaly reflexe dříve tzv. neorganizovaných mladých lidí pomyslným zrcadlem většinového mínění. Státní televizí konstruované morální paniky končícího husákovského režimu stejně jako opatrné filmové obžaloby tohoto zřízení (filmy *Proč?*, *Horká kaše*) z konce osmdesátých let nahradila po roce 1990 pestrá škála nových sdělení i hodnocení. Podobně jako byla rozkolísána radikálním politickým předělem společnost jako celek, tak obdobně také nebývale dynamickým procesem proměny procházely subkulturní scény. Z hlediska historika je možné se k otázce horečnosti vývoje v tomto prostředí omezit pouze na tvrzení, že mezidobí 1990–1992 se na poli subkultur vyznačovalo téměř každý půlrok nemálo rozdílnou, dokonce často zcela odlišnou sociální i ideovou realitou. Z dynamiky, kam se promítaly rozdíly mezi regiony, šlo například o takřka „schizmatický" rozklad skinheads na dílčí frakce, či import neonacismu anebo anarchismu do tohoto prostředí. Vzájemné konflikty i postoje k rasismu tvořily v raných devadesátých letech bezpočet hraničních linií mezi jakkoliv subkulturně orientovanými mladými lidmi. Bylo zároveň zřejmé, že pop-kulturní i novinářský obraz těchto skutečnostní podléhal svým limitům. Tvořila je teprve postupně osvojovaná kompetence ústředních médií, jak přistupovat k nečekané a v mnoha ohledech šokující společenské

realitě nastolené ranými devadesátými roky. Z bezpočtu mnoha aspektů k nim patřily také četné násilnosti mezi tábory rozličně orientované nonkonformní mládeže, konflikty určované etnickou nesnášenlivostí, a nakonec i řada takto motivovaných vražd.

Zjevný byl nesoulad s parametry po roce 1989 aktuálně utvářeného demokratického zřízení a jeho faktickou realitou. Není nutno zdůrazňovat konstruovaný charakter jakéhokoliv filmového obrazu, jeho limity a nutnost kritiky pramene (obzvláště pro snímky vzniklé před rokem 1989). V každém případě lze vyčíst rovněž z audiovizuálního materiálu mnohé nejen k dějinám subkultur, ale právě rovněž i pro široce chápaný příběh celého společenství.

*Studie je výsledkem badatelské činnosti podporované Grantovou agenturou České republiky v rámci grantu GA ČR 24-12087S Vyjednávání o revoltě v české a slovenské postsocialistické transformaci.*

**PhDr. Jan Bárta, Ph.D.**
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
barta_jan@centrum.cz