

subjektů ze sousedních zemí sledujících v globální i makro-regionální ekonomice různé, ale především své vlastní zájmy, je do určité míry platné i v českém kontextu.

Další z velké části autobiografickou knihu věnovanou generační zkušenosti přelomu osmdesátých a devadesátých let představuje kniha romského aktivisty a novináře Patrika Bangy *Skutečná cesta ven*.¹⁸ Ta svým důrazem na reálnou zkušenost s rasistickým ponižováním a svévolným policejním násilím přináší syrový a současně i z velké části třídně podmíněný pohled na devadesátá léta, s nímž se tato práce nemůže mít ambici porovnávat. Důraz na práci s vlastní pamětí je zde proto významný, ale je prezentován bez nároku na univerzální platnost, a to ve snaze zprostředkovat vlastní pohled na generační zkušenost jako jistý druh archeologie sebe sama, psaný s pokorou k utrpení, které mohlo probíhat paralelně a často i v nepříliš vzdálených lokalitách. Za výrazné charakteristiky ve vztahu k výzkumné práci považuji vlastní instinkt a empatii. Současně se ale zde snažím vyvarovat sebeheroizace a snažím se o spíše civilnější přístup k tématu, k jehož výzkumu mě ostatně vede řada vlastních konceptuálních kolotočů i během daného období. Vlastní subjekt zde chápu jako houbu absorbující různé impulsy, z nichž většinu velmi rychle nasaje a stejně rychle je zase zapomene. Další detaily k vlastní pozicionalitě, možná v až nepatřičném rozsahu, poskytuje tato práce v kapitole Místo, v níž se s citem pro dobovou reflexi *roots*, jak v *reggae*, tak i v textu skladby extrémně metalové skupiny Sepultura z roku 1996 vrací k vlastním hudebním kořenům a k období, které mělo významný, avšak nikoli výlučný vztah ke kodifikaci významů pro období následující.

18 Patrik Banga. *Skutečná cesta ven*. Brno: Host 2022.

Subjekt, kultura a společnost

Fluidní pojetí subjektu navazuje na představu jeho geologických vrstev vycházející z pojetí Michela Foucaulta. Subjekt je pro něj součástí struktur společnosti a vědění, které ho mohou vytvářet i rozpouštět.¹ Procesuální chápání vytváření a dekompozice subjektu, v protikladu k fixněji chápanému konceptu identity, může odkazovat k „stávání se“ (*devenir*) jiného francouzského filozofa, Gillesse Deleuze.² Jeho představa paralelní evoluce má hlubokou spjatost s psychoanalyticky definovanou touhou (*désir*), k níž se tato práce odkazuje především v rovině ambice. Deleuzovo „stávání se“ také neznamená opouštění jiného, ale spíše odkazuje právě k různým vrstvám a jejich hierarchii, což je zde vztaženo k hledisku participace v rámci různých a často domněle nekompatibilních hudebních scén.

Uvažování o kultuře v nejobecnější rovině se v této práci odvíjí od kulturního pesimismu vytyčeného notoricky známými zakládajícími pracemi kritické teorie, Frankfurtské školy.³ Kulturní produkce je v ní chápána především ve

- 1 Zde vycházím především z Foucaultova pojetí autora, viz Michel Foucault, *Diskurs, autor, genealogie*. Praha Svoboda 1994.
- 2 François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses 2003, 29–31.
- 3 Theodor W. Adorno, *Schéma masové kultury*. Praha: Oikoymenh 2009; Theodor W. Adorno, a Max Horkheimer, *Dialektika osvíc-*

vztahu ke kapitalistickému způsobu produkce. Ten může být chápán v návaznosti na práci nestora sociální historie Jürgena Kocky jako systém vymezený třemi provázanými procesy decentralizace, akumulace a komodifikace.⁴ Především v posledním Kockově bodě dochází k prolnutí s optikou prací Frankfurtské školy. Ty totiž rovněž chápou kulturní produkci především jako komoditu. Na mnoha místech této práce bude k pojetí kultury v pracích Frankfurtské školy přímo odkazováno, a to především ve vztahu k významu masové kultury pro formování kategorie třídy.⁵ Tuto monolitickou a totalizující vizi masové kulturní produkce v kapitalismu koriguje spíše optimistická představa populární kultury jako nástroje rezistence vypracovaná z pozice Birminghamské školy kulturních studií. Ty se svým semiotickým přístupem a důrazem na identitu spíše odklonily od zde výše nastíněné představy fluidního subjektu, nicméně i marxistická sociologie kultury, jak ji s ohledem na instituce, formace, systém produkce, taxonomii forem, reprodukci a organizaci kultury nastínil literární teoretik Raymond Williams, je pro tuto práci významným konceptuálním podnětem.⁶

V nedávno vydané reflexi dosavadních studií populární kultury položili literární teoretici Niels Penke a Matthias Schaffrick kontext vzniku tohoto konceptu do období ro-

cenství. Praha: Oikoymenh 2009; Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

4 Jürgen Kocka, *Capitalism. A Short History*. Princeton: Princeton University Press 2016.

5 Philippe Coulangeon, *Culture de masse et société de classe. Le goût de l'altérité*. Paris: PUF 2021.

6 Raymond Williams, *Culture*. London: Fontana 1981.

mantismu.⁷ V tomto bodu se drobně odchýlili od vize Birminghamské školy identifikující populární kulturu jako hybrid buržoazní a lidové kultury, jehož vznik spadá až do pozdější akulturace různých složek městské populace během procesů spjatých s průmyslovou revolucí. Tímto rámcem lze jistě vymežit i romantismus, nicméně Penke a Schaffrick identifikují dialektiku jejího vzniku jako opozici ke klasicismu, vůči němuž se romantický obrat ke kategorii lidu explicitně vyhraňoval. Obdobně pak Penke a Schaffrick navazují odkazy k masové psychologii konce 19. století a masové spotřebě fordismu na pojetí odkazující spíše právě k pracím Frankfurtské školy. Klíčové pro jejich pojetí populární kultury je spojení „pop estetika“ spojující nízké s vysokým ve vzniku globální popkultury ve druhé polovině 20. století. V tomto bodě se jejich pojetí populární kultury dotýká konceptu *middlebrow culture* propojujícího umění a lidovou kulturu, s nímž pracuje teoretik globálního mediálního mainstreamu Frédéric Martel.⁸ Ten definoval mainstream ve vztahu k hudbě jako převahu emocí nad obsahem a formy nad invencí. Přestože, jak už bylo podtrženo, hudební scény zmiňované v této práci odkazují k mainstreamovému popu jen zřídka, jsou zcela jistě součástí širšího popkulturního rámce. Ve vztahu ke studiu hudebních scén pak lze vyjít z uvažování o kultuře vymezené pracemi označovanými jako vycházející ze symbolického interakcionismu. Studované scény vytyčené vkusem nebo lokalitou

7 Niels Penke und Matthias Schaffrick, *Populäre Kulturen zur Einführung*. Hamburg: Junius 2018.

8 Frédéric Martel, *Mainstream: Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*. Paris: Éditions Flammarion, 2013.

jako lokální, translokální nebo digitální⁹ výrazně odkazují k takovému chápání kultury, které vychází ze studia jazyka a interpretuje ji jako společenský systém znaků.

Kulturní spotřeba a konzumerismus

Niterný význam k tématům této práce má teorie spjatá s kulturní spotřebou či spotřební kulturou.¹⁰ Klíčovým odkazem je v této souvislosti teorie okázalé spotřeby Thorsteina Veblena.¹¹ Ten se ve své práci z konce 19. století věnoval různým praktikám manifestace bohatství. Mimo jiné tak představil formální diferenciaci jídelničku v závislosti na společenských vrstvách, z nichž jedlíci pocházeli. Jeho práce ale měla výrazný genderový osten a zdůrazňováním ženské role například v roli kladené na oblečení se dostala na hranu konfliktně vyargumentované protestantské střídmosti vedoucí až k prudérní misogynii. Radikálně jiné vyznění kritiky konzumerismu přinesla kniha *Jednorozměrný člověk* filozofa spjatého s Frankfurtskou školou kri-

9 Andy Bennett and Ian Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2016; pro diskuzi příkladu extrémně metalové skupiny Sepultura zasahující do několika takto definovaných scén viz Keith Harris, „Roots? The relationship between the global and the local within the extreme metal scene.“ *Popular Music* 19. 2010/1: 13–30.

10 Pavel Zahrádka (ed.) *Spotřební kultura: Historie, teorie a výzkum*. Praha: Academia 2014.

11 Thorstein Bunde Veblen, *Teorie zahálčivé třídy*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) 1999.

tické teorie Herberta Marcuse, poprvé vydaná v roce 1964.¹² Marcuse se v její kapitole věnované společnosti zaměřil na pozorování procesů vedoucích od industriální produkce k totalitní kontrole založené na odcizení a umělém vytváření potřeb. Vedle toho Marcuse v této knize představil svou vizi znemožnění společenské změny na základě spotřební nasycenosti. Na tu později velmi pregnantně navázal britský kulturní kritik Mark Fisher, k jehož myšlení tato práce na několika místech odkazuje.

Z hlediska tematizace konzumní společnosti je nutné zmínit práci filozofa a sociologa Jeana Baudrillarda, která spotřebu částečně vrátila na úroveň subjektu a postavila ji do roviny individualizace.¹³ I ve francouzském originále staví příznačně v angličtině Baudrillard hamletovskou otázku *To be or not to be Myself?* Jeho odpovědi jsou průmyslově produkováné rozdíly oscilující mezi společenskou distinkcí a konformitou. V kontextu pozdního kapitalismu se rozvoji teze o společnosti založené na spotřebě úžeji věnoval sociolog Gilles Lipovetsky.¹⁴ Ten už pracoval s koncepty jako hyperkonzumace nebo turbokonzument a spotřebu vytyčil jednak ve vztahu k individualismu a jednak k fetišismu značek. Významným motivem jeho teorie je spojitost mezi spotřebním hédonismem a představou štěstí. Slastné vzrušení z vyhledávání a spotřeby nových hudebních podnětů se v této práci vztahuje především k hudebnímu fajnšmekrovství.

12 Herbert Marcuse, *Jednorozměrný člověk*. Praha: Naše vojsko 1991.

13 Jean Baudrillard, *Société de consommation*. Paris: Denoël 1970.

14 Gilles Lipovetsky, *Paradoxní štěstí: esej o hyperkonzumní společnosti*. Praha: Prostor 2007.

V kontextu svých dlouhodobých výzkumů věnovaných kulturní spotřebě české postsocialistické společnosti představil sociolog Jiří Šafr synkretickou interpretaci místní spotřeby, která je do značné míry charakterizovaná třemi zdánlivě protichůdnými procesy.¹⁵ Šafr českou kulturní spotřebu charakterizoval v první rovině individualizací. Ta byla už naznačena a tato práce se k ní ještě podrobněji vrátí ve vztahu k procesům na úrovni subjektu a odkazům k sociologii Ulricha Becka a jeho pokračovatelů. Vedle toho bylo podle Šafra možné ve stále vzrůstající míře pozorovat proces homologie vycházející z kulturní sociologie Pierra Bourdieu. Jeho teorie je v této práci klíčem pro interpretaci diskurzivních konfliktů stojících v jejím těžišti.¹⁶ Ve své práci z konce sedmdesátých let představil Bourdieu vizi kultury jako symbolického místa třídního boje, přičemž jím tematizovaná nerovnost je založená na distinkci jemných rozdílů vůči kulturním praktikám identifikovaným jako sociálně nekompatibilní.

Na Bourdieuovo pojetí sociologie vkusu navázala řada autorů, mimo jiné sociolog hudby Antoine Hennion, který vyzdvihl rovinu vkusu jako reflexivní aktivity.¹⁷ Vkus pro něj byl sociálně konstruován, a to prostřednictvím používaných kategorií, autorit vůdců, napodobování blízkých osob, institucí a hodnotících rámců, jakož i prostřednictvím sociální hry vytváření identity a její diferenciaci.

15 Jiří Šafr, Kulturní spotřeba a sociální distinkce v České republice. In: Pavel Zahrádka, cit. d.: 114–143.

16 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit 1979.

17 Antoine Hennion, „Those things that hold us together: Taste and sociology.“ *Cultural Sociology* 1, 2007/1: 97–114.

Jako třetí a poslední relevantní zmínil Jiří Šafr pro český postsocialistický kontext teorii kulturní všežravosti. Ta vychází z amerických výzkumů poloviny devadesátých let identifikujících praktiky nevybíravé kulturní konzumace a může mít jistý vztah i k některým bodům této práce.¹⁸ Richard Peterson a Roger Kern tak označili sociální praxi charakteristickou především pro vyšší společenské vrstvy, která se projevuje ve spotřebě hudebních podnětů napříč spektrem od experimentální opery po gangsta rap. Toto pojetí v jejich konfrontaci s teorií homologie nijak nenarušuje představu distinkce na bázi vybrané kulturní spotřeby, nicméně ji rozšiřuje o její kontextualizaci. Podstatné je tedy i to, s jakým cílem je daná kulturní produkce konzumována. Z hlediska kulturní historie není bez zajímavosti, že obdobnou vizi vyšších společenských vrstev raného novověku orientujících se ve „velké“ vzdělanecké i „malé“ lidové kulturní tradici představil v závěru sedmdesátých let historik Peter Burke.¹⁹ Tato synkretická představa identifikovaná jak Šafrem pro postsocialistickou českou společnost, tak i Petersonem a Kernem pro postmoderní společnost americkou, může být výzvou pro interpretaci jisté části předkládaného výzkumu.

V této práci je kulturní spotřeba české společnosti dlouhé postsocialistické změny vztažena ke třem klíčovými kategoriím – mládeži, hudbě a třídě. Z tohoto důvodu budou na následujících stranách představeny různé konceptuální

18 Richard A. Peterson and M. Roger Kern, „Changing highbrow taste: From snob to omnivore.“ *American Sociological Review* 61, 1996/5: 900–907, DOI: 10.2307/2096460.

19 Peter Burke, *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha: Argo 2005.

přístupy právě ke každé z těchto kategorií a následně i k do-
bovému kontextu několikanásobné změny.

Mládež

Mládež je zde chápána jako sociokulturní kategorie s vaz-
bou k biologickému věku a současně i kategorie žité praxe
dominantní v diskurzích daného období. Zájem o mládež
v této práci totiž reflektuje to, že v řadě textů produkova-
ných během přestavby i postsocialismu byla mládež chá-
pána jako významná kategorie, do níž byly projektovány
představy o budoucím uspořádání společnosti. Ve druhé
polovině osmdesátých let už československá společnost
stárla. Podle dat z roku 1986 byl průměrný věk 35,8 let
a věkový medián 33,4 let.²⁰ V kontextu samostatné České
republiky o 11 let později byl průměrný věk už o více než
dva roky vyšší (37,9 let).²¹ Děti a mládež tak mohly být chá-
pány jako investice do budoucna. Tento pohled na dětství
vycházející z buržoazní modernity představuje práce his-
torika Phillippa Arièse, který v něm viděl ilustraci typické
měšťanské předvídatosti.²² Životy dospívajících podle něj

20 Televizní program roku 1988 v ohlasu diváků ČSR. Odbor vý-
zkumu programu ČST a diváků v ČSR. Analýzy ohlasu diváků
na televizní vysílání. Vedoucí týmu Dr. Jitka Beránková. Du-
ben 1989. Archiv České televize. Spisový archiv.

21 Český statistický úřad, průměrný věk obyvatel České repub-
liky, <https://www.czso.cz/csu/stoletistatistiky/prumerny-vek-obyvatel-ceske-republiky>, navštíveno 18. 8. 2022.

22 Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Pa-
ris: Le Seuil 1960.

měly být organizovány obdobně jako rentabilita dalších
druhů kapitálu. Tento pohled na mládež se samozřejmě
vyvíjel a pravděpodobně největší impuls v jeho proměnách
znamenal dorůstání populačně silných poválečných roč-
níků v šedesátých letech 20. století. Tehdy se v globálním
pohledu na mládež prosadil takový pohled, podle nějž není
mládí kategorií věku, ale kategorií životního stylu.²³ Růst
významu mládeže v šedesátých letech lze vysledovat i z po-
hledu marketingové kategorie a produkce orientované na
tento segment trhu.²⁴ Vedle toho si především propojení
mládeže s kontrakulturou všímala muzikoložka Christina
Williams.²⁵ Ta poukázala na to, že od šedesátých let začala
být v anglickojazyčných akademických publikacích da-
leko výrazněji užívána kategorie mládeže (*youth*), čímž
prakticky vytlačila názvosloví „teenagerů“, které bylo a je
v angličtině sémanticky spjato s delikvencí.

Pohled na mládež jako potenciálně delikventní zdůraznil
také sociolog mládeže Michael Brake.²⁶ Ten v polovině osm-
desátých let představil komparativní práci zohledňující kul-
tury mladých lidí v americké, britské a kanadské perspektivě.
Vedle poukázání na diskurzy tematizující respektu hodnou
(*respectable*) mládež, ukázal i dlouhou tradici tematizace de-

23 Viz např. Greil, Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the
20th Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press 1989.

24 Jon Savage, 1966: *The Year the Decade Exploded*. London: Fa-
ber & Faber 2015.

25 Christina Williams, „Does it really matter? Young people and
popular music.“ *Popular Music* 20, 2001/2: 223–242. doi:10.1017/
S0261143001001428

26 Michael Brake, *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth.
Subcultures in America, Britain and Canada*. London: Routledge
and Kegan Paul 1985.

likventní mládeže sahající až k Chicagské škole městské sociologie a jejího zájmu o subkultury v meziválečném období. Ve vztahu k proměnám šedesátých let vyzdvihl Brake dva tehdy čerstvé podněty, a to kulturní rebelství na jedné a politický militantismus mládeže na straně druhé. Oběma těmto polohám bude v této práci věnována postupně pozornost. Čítankovou reflexi kulturních studií birminghamského stříhu představuje práce historika Keitha Gildarta zaměřující se na hudební produkci mládeže v britském kontextu „dlouhých šedesátých let“.²⁷ Gildart propojil zkušenosti mládeže, hudby a třídy obdobně jako tato práce. Ve své knize pak Gildart vyzdvihl významnou roli autobiografie pro zachycení explicitního prožitku sledovaných kategorií.

Poukázáním na přechodové období, kdy se z dětí stávají dospělí, z pohledu kulturně orientované globální genderové perspektivy se tematizaci mladých femininit a maskulinit věnovali společně geograf Anoop Nayak a teoretička vzdělávání Mary Jane Kehily.²⁸ Ti podrobili kritice předešlé výzkumy založené na takřka výhradním studiu kolektivních formací mládeže a vyzdvihli svůj zájem o jejich štěpivé linie založené na exkluzi a konfliktu. Jedním z nich byla otázka „bílé výhody“ (*white privilege*) vystupující v této práci na povrch hned v několika kontextech. Dalším výrazným přínosem jejich práce je poukázání na materialitu zkušeností mládeže. Dětství, mládí i dospělost jsou sice sociálně konstruované kategorie, jsou však prožívány prostřednictvím

27 Keith Gildart, *Images of England through Popular Music. Class, Youth and Rock 'n' Roll, 1955-1976*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

28 Anoop Nayak and Mary Jane Kehily, *Gender, Youth and Culture. Young Masculinities and Femininities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013.

těla. Česká akademická reflexe tematiky mládeže se dosud věnovala především diskurzivním konfliktům a jinak tomu z velké části není ani v této práci. Jeden z prvních textů věnovaných zdejší reflexi subkultur je už ve svém názvu spojil právě s mládeží.²⁹ Aspiraci na doplnění a kritiku trendu české produkce zaměřené právě na subkultury pak představuje práce orientující se na spotřební praktiky „mainstreamové“ mládeže.³⁰ V rámci takto vyhoceného pohledu mezi „mainstreamem“ a subkulturou lze tuto práci chápat jako spíše šedou zónu, protože neaspiruje ani na zachycení dominantní zkušenosti zcela „obyčejné“, ani čistě subkulturní mládeže. Byť oba tyto pohledy na jistých místech vyvažuje, snaží se spíše o propojení komplexnějšího pohledu na českou mládež „dlouhého postsocialismu“ se dvěma zbývajícími analytickými kategoriemi.

Alternativou ke konceptu mládeže, s níž lze na jistých místech opatrně operovat, je kategorie generace. Ta je jednak emickou kategorií vycházející z řady kanonických hudebních textů, jako je například skladba britské rockové skupiny The Who, *My generation*, ale i kniha hudebního žurnalisty Simona Reynoldse *Generation Ecstasy* rámuující zkušenosti scén EDM s těžištěm okolo „druhé léta lásky“ mezi roky 1988 a 1989.³¹ Konceptuálně lze v problematice generace vycházet ze sociologických přístupů Karla Mannheim. Ten chápal generaci nikoli jako biologickou po-

29 Josef Smolík, *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. Praha: Grada 2010.

30 Michaela Pyšňáková, *Reconceptualising „mainstream“ youth. An examination of young people's consumer lifestyles in the Czech Republic*. Brno: MUNI Press 2013.

31 Simon Reynolds, *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*. London: Routledge 1999.

sloupnost, ale jako sdílený historicko-sociální horizont zkušenosti, který ani tak nevytváří členy generace jako koherentní sociální skupinu, ale spíše jim poskytuje společný základ komunikace na základě podmínek společné socializace.³² V kontextu postsocialistické změny rozpracovala koncept generace socioložka Raili Nugin v knize věnované generační zkušenosti lidí narozených v sedmdesátých letech během transformace.³³ Příliš se v ní sice nevěnovala otázkám hudby, ale s doplněním o kulturní přístupy obsažené v klíčové práci Alexeje Jurčaka pracujícího s generační optikou se sovětským kontextem o desetiletí dříve³⁴ lze i tuto práci použít jako významný vklad do debaty o generačním vymezení daného výzkumného pole.

Problematicke generačního zrání žen v rámci různých hudebních scén se věnoval kolektiv autorů pod vedením editorek Ros Jennings a Abigail Gardner.³⁵ Jednotlivé kapitoly se pak zaměřovaly buď na strategie recyklace a obnovení hudebních zkušeností, anebo naopak narativy zdůrazňující nepatřičnost různých hudebních praxí ve vztahu k stárnoucí tělesné schránce. Problematika stárnutí byla reflektována obzvláště pregnančně v kontextu punku, částečně reflektovaného i v této práci. První takto zaměřené

32 Karl Mannheim, *Das Problem Der Generationen*, In: Karl Mannheim, *Wissenssoziologie: Auswahl aus dem Werk*. Berlin: Luchterhand 1964: 509–565.

33 Raili Nugin, *The 1970s: Portrait of a Generation at the Doorstep*. Tartu: Tartu University Press 2015.

34 Alexej Jurčak, *Bylo to na věčné časy, dokud to neskončilo: Poslední sovětská generace*. Praha: Karolinum 2018.

35 Ros Jennings and Abigail Gardner (eds.) „Rock on“: *women, aging and popular music*. Farnham: Ashgate 2012.

výzkumy vznikly už na konci devadesátých let.³⁶ Významný přínos do této debaty znamenaly práce sociologa Andy Bennetta a jeho spolupracovníků.³⁷ Jednou z důležitých otázek, které tento výzkum nastolil, byla otázka vhodnosti tohoto domněle „hanebného“ stylu pro stárnoucí punkery. Bennett a jeho spolupracovníci zdůrazňovali také témata rodiny a práce i stárnoucích těl. Stárnoucí punkerky studovala socioložka genderu Laura Way.³⁸ Ta poukázala na význam kontinuity jejich DIY praktik pro subverzi a specifické politické vědomí.

Potřebu reflexe generační optiky posiluje i to, že mládež v dokumentovaných textech často nemluvila sama za sebe. Tvůrci mínění dospívajících byli ve sledovaném období často minimálně o generaci starší. Relativně silné generace narozené během dvou poválečných dekád v Česko-

36 Linda Andes, *Growing up punk: Meaning and commitment careers in a contemporary youth subculture*. In: Jonathan S. Epstein (ed.) *Youth culture: identity in a postmodern world*. Oxford: Blackwell 1998: 213–231.

37 Andy Bennett, *Punk's Not Dead: The Continuing Significance of Punk Rock for an Older Generation of Fans*. *Sociology* 40, 2006/2: 219–235. doi:10.1177/00380385060620306; Andy Bennett, *Music, style, and aging: growing old disgracefully?* Philadelphia: Temple University 2013; Andy Bennett, *Popular music scenes and aging bodies*. *Journal of Aging Studies* 45, 2018: 49–53, doi:10.1017/S0261143012000013; Andy Bennett and Jodie Taylor, *As Time Goes By: Music, Dance and Ageing*. *Popular Music* 31, 2012/2: 231–243; Dan Woodman and Andy Bennett (eds.) *Youth Cultures, Transitions, and Generations. Bridging the Gap in Youth Research*. Palgrave Macmillan 2015.

38 Laura Way, *Punk, Gender and Ageing: Just Typical Girls?* Bingley: Emerald Books 2020; Laura Way, *Punk is just a state of mind: Exploring what punk means to older punk women*. *The Sociological Review* 69, 2021: 107–122.

slovensku vstupovaly mezi polovinou osmdesátých a devadesátých let do svých v tomto ohledu nejaktivnějších let. Šlo často o pozdní dvacátníky a třicátníky, jako byl například Roman Lipčák (narozený v roce 1958), autor řady textů *Mladého světa* týkajících se hudby, velmi významný ve druhé polovině osmdesátých let. Jiný významný hudební publicista a rozhlasový dramaturg byl Josef Vlček (1951), který působil v časopisech jako *Melodie* nebo po roce 1990 *Rock & Pop* a stál u zrodu první české komerční rozhlasové stanice Evropa 2. Tito aktéři na sebe často brali modelové role, jimž bude věnována pozornost v poslední kapitole této knihy. Ty posilovali o svou silně generačně determinovanou, a proto málo přenositelnou zkušenost. Současně je potřeba zdůraznit to, že se jednalo o krajně specifické a těžko opakovatelné období poznamenané probíhajícím celospolečenským vyjednáváním hodnot na mnoha různých úrovních, a to řadě z nich poskytovalo možnost své názory převést do praxe.

Hudba

Zájem o hudbu vychází, podobně jako ten o mládež, ze zvýšené dobové reflexe a jako takovému mu bude věnována pozornost. Zde studovaná mládež není tedy ani zcela mainstreamová, ani čistě subkulturní. Ve vazbě na ústřední otázky je zde věnována pozornost především diskuzím o rockové a alternativní hudbě a dalším z rocku vycházejícím stylům a žánrům, elektronické taneční hudbě a vzhladem k významné dobové reflexi i etnické hudbě, kterou se snaží uvést do vztahu k hudbě lidové. Zájem o rockovou

hudbu a její deriváty, jako punk nebo metal, umožňuje alespoň částečně se dotknout témat spjatých s mládeží a třídou. Obliba rockových stylů a žánrů byla ve sledovaném období markantní, ale během daného období z rocku vycházející hudba významným způsobem ztratila své pozice. Naproti tomu alternativní hudba si udržela v zásadě konstantní pozici, která byla vždy spíše okrajová. Alternativní scény a žánry částečně odkazují k československému undergroundu, ale byly otevřenější, a to i ke globální kultuře, především v daném období. Ve vztahu ke sledovaným tématům umožňuje zacílení na hudební alternativu uchopit spíše třídní hledisko, méně už reflektuje kategorii mládeže. V českém kontextu lze během sledovaného období detekovat výrazný nástup elektronické taneční hudby, a to jak na kulturních okrajích, tak i v jádru. Ve vztahu ke sledovaným kategoriím dokonce nabídly některé EDM scény vlastní konceptualizace a pozice, které byly s citem k dobovému rozplývání kategorie třídy ve prospěch jiných společenských konceptů chápány často jako přestřídní. Současně se ale jednalo o scény často velmi mladé a charakterizované dorůstáním svých příznivců. Hudební pop je v této práci zmiňován jen okrajově pro dokreslení širšího možných pohledů na sledované kategorie. Výraznou postavou byla ale ve vztahu ke sledovaným kategoriím popová hvězda. Ta kumulovala rozmanité kapitály, často se pohybovala poblíž kulturního transferu³⁹ a mohla sehrávat pro mládež klíčové modelové role, případně zosobňovala některé ze sledovaných diskurzivních konfliktů.

39 Helga Mittelbauer und Katharina Scherke (eds.) *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Wien: Passagen-Verlag 2005.

Z hlediska studia hudby, a to především v jejím obecném vztahu ke společnosti, bývá diskutována univerzalita nebo naopak kulturní či dobová podmíněnost hudebních znaků. V tomto ohledu nemá tato práce univerzální ambice a svou tematizaci hudby jasně prostorově i časově kontextualizuje, přičemž rozkrývá třídní, věkovou a částečně i rasovou a genderovou determinantu. Ve vztahu k hudební sémiologii ale s odvoláním na opozici Rolanda Barthesa mezi tu hudbu, kterou člověk hraje, a tu, kterou člověk poslouchá, dochází určitého znejistění.⁴⁰ V řadě studovaných kontextů totiž dochází ke splývání hudební produkce, diseminace a recepce. Mediální teoretik a muzikolog David Hesmondhalgh identifikoval význam hudby v jejím propojování intimní a společenské sféry, soukromého a veřejného.⁴¹ Nadto dokáže podle Hesmondhalgha hudba vyjádřit pocity a emoce, hraje významnou roli při lásce a sexu, ale i v dalších rovinách společenskosti (*sociability*) a vzájemnosti (*commonality*). Jak ukázal kulturní teoretik Jacques Attali, specifikem hudby může být také to, že hudba často předznamenává změny v jiných oblastech společenského života.⁴²

Naproti tomu už citovaná Christina Williams poukázala na to, že především na konci devadesátých let došlo k výraznému propadu zájmu mladých lidí o hudbu. Na ten reagovala akademická sféra až s určitým zpožděním a setrvačnou věrností k vzorcům vyplývajících především

40 Roland Barthes, *Image Music Text*. London: Fontana Press 1977.

41 David Hesmondhalgh, *Why music matters*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons Ltd 2014.

42 Jacques Attali, *Bruits, essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France 1977.

z reflexe významné role hudby v kontrakultuře⁴³ i subkulturách.⁴⁴ Přestože o významu hudby v období sledovaném v této práci nepanuje kontroverze, je potřeba zpochybnění jejího významu jistě validním pozorováním. Zatímco už zmiňovaný koncept scény je spíše, nikoli však nutně, geograficky vymezený a některé scény může hudba sdílet s tancem, jiné třeba s divadlem nebo kinematografií, koncept stylu, klíčový pro definici hudební subkultury, obsahuje i další významy nad rámec hudby, jako je móda nebo drogy. V pojetí studií Birminghamské školy reagoval subkulturní styl na aktuální třídní parametry.⁴⁵ Ve svých českých ozvěnách naproti tomu našla problematika hudebních subkultur především propojení s životním stylem a politickým aktivismem.⁴⁶

43 Viz překlad klasické práce Theodore Roszak, *Zrod kontrakultury - Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Dolní Břežany: Malvern 2016; pro jeho současnou kontextualizaci viz Christophe Bourseiller, Olivier Penot-Lacassagne (eds.) *Contre-cultures!* Paris: CNRS 2013.

44 Viz překlad klasické práce Dick Hebdige, *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin, Volvox Globator 2012; ve sledovaných materiálech viz Vokno 1990/21: 154–159, Subkultura a styl, pro Vokno přeložil Achab and L. A.; pro kritiku konceptu viz David Hesmondhalgh, *Subcultures, scenes or tribes?: none of the above*. *Journal of Youth Studies* 8, 2005/1: 21–40; pro jeho současnou renesanci viz Keith Gildart et al. (eds.) *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century: Through the Subcultural Lens*. London: Palgrave 2020.

45 Stuart Hall and Tony Jefferson, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson 1976.

46 Marta Kolářová (ed.) *Revolta stylem. Hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: SLON 2012; Kateřina Lojdová, *Zvol si mou cestu! Edukační aktivity subkultury freeganů ve veřejném prostoru*. Brno: MUNI 2014; Bob Kuřík, Jan Charvát a kol., *Mikrofon*

Jedním z dobových dokumentů zvýšeného zájmu o životní styly představovaly úryvky ze studie sociologa Jiřího Svítka věnované formám skupinových životních stylů v západoevropských zemích, především v Německé spolkové republice a Spojeném království otištěné v prvním porevolučním *Vokně*.⁴⁷ Současně je třeba zmínit, že formám životního stylu Svítka přikládal významnou třídní charakteristiku. Z hlediska témat rozpracovaných v této práci lze mezi Svítkem identifikované styly vyjmenovat několik z nich. „Lidový“, tedy nově vytvářený životní styl, jehož nositelem byli podle Svítka někteří příslušníci dělnické třídy a část vesnické populace, se orientoval na populární a „lidovou“ hudbu a odpovídající hudební časopisy a projevoval se spotřební orientací, zábavou, pasivitou, imitací a identifikací s vlastní tvůrčí referenční skupinou. Vedle něj Svítka identifikoval i „rockový“ životní styl jako masový životní styl školní a studentské mládeže, převážně ale dětí rodičů, jejichž životní styl je statusový a exkluzivní. Tomuto stylu byla vlastní orientace na zábavu a významnou roli v něm sehrávaly znaky a symboly spjaté s rockovou hudbou manifestovanou především na koncertech a diskotékách. Svítka dále vydělil „rockový“ životní styl jako tvůrčí alternativní životní styl zastávaný školní a studentskou mládeží a intelektuály, kteří odmítali normy společnosti, přičemž se soustředili na dodržování konvencí stylu. Ještě dál podle něj zachází životní styl punk zastávaný městskou školní a dělnickou mládeží, která byla v odmítání hodnot

je naše bomba: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku. Praha: Togga 2018.

47 Alternativní životní styl, úryvky ze stejnojmenné studie PhDr. Jiřího Svítka. *Vokno* 1990/18: 78–86, s. 79.

a norem ještě radikálnější a jehož hlavní charakteristikou byla provokace a propojení s anarchistickým prostředím. Jako protestní označil i alternativní „subkultury“ a „kontrakultury“ intelektuální školní a studentské, případně i dělnické mládeže a umělců. Neformální a nekonformní chování pozoroval i u životního stylu hippies zastávaného školní a studentskou mládeží a intelektuály, přičemž zvýdvihl roli drog.

V některých kontextech tak může být hudba významnější než v jiných. V této práci je pak klíčová především vzhledem ke dvěma dalším sledovaným kategoriím. Ve vztahu ke kategorii třídy lze vycházet z historické práce Williama Webera věnované sociální struktuře publika na koncertech v evropských metropolích druhé poloviny 19. století.⁴⁸ Obdobný kontext rozšířený o New York a rodící se hudební průmysl pak tematizovala práce muzikologa Dereka B. Scotta.⁴⁹ Významným společným jmenovatelem obou těchto prací je jejich pohled na místa hudební produkce, recepce a diseminace zohledněný i v této práci. Ve vztahu k už naznačené problematice třídně podmíněného hudebního vkusu lze zmínit dvě práce vycházející z výzkumu v prvním desetiletí 21. století, přičemž se obě snaží shodně vyrovnat s už naznačeným dilematem mezi vybranou spotřebou a teorií všežravosti a v zásadě tak předznamenávají synkretickou pozici hájenou i v této práci.⁵⁰

48 William Weber, *The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Kent: Croom Helm 1975.

49 Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford: Oxford University Press 2008.

50 Michael Parzer, *Der gute Musikgeschmack, Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*. Wien: Peter Lang

Dalším vztahům hudby a třídy se věnovala nedávno vydaná příručka dokumentující celou řadu praxí od pouličního hraní po reakce na emicky chápaný výprodej nezávislých hudebních scén.⁵¹ Ten je ostatně jedním z častých témat alternativních hudebních scén, nezřídka i s přímou vazbou k tématům třídy. Už zmíněný David Hesmondhalgh ve spolupráci s Leslie Meier vytyčili alternativní hudební scény na základě principu nezávislosti a především v jejich návaznosti na punk a postpunk.⁵² I tyto hudební žánry lze ale chápat i jako významnou marketingovou kategorii.⁵³ Opačný pohled na vznik hudebních žánrů představuje práce socioložky Jennifer C. Lena, která je namísto vydavatelských stájí pokládá za produkt jednotlivých komunit fanoušků.⁵⁴ Ve výzkumu dopadu médií na zkoumání populární hudby lze také jako významnou referenci zmínit současnou kolektivní práci autorů pod vedením britských

2011; Peter J. Rentfrow, Jennifer A. McDonald and Julian A. Oldmeadow, „You Are What You Listen To: Young People's Stereotypes about Music Fans.“ *Group Processes & Intergroup Relations* 12, 2009/3: 329-344.

- 51 Ian Peddie (ed.) *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Social Class*. London: Bloomsbury Academic 2020.
- 52 David Hesmondhalgh and Leslie Meier. Popular music, independence and the concept of the alternative in contemporary capitalism. In: James Bennett and Niki Strange (eds.) *Media Independence: Working with Freedom or Working for Free? Routledge Research in Cultural and Media Studies*. London: Routledge 2015: 94-116.
- 53 David Brackett, *Categorizing Sound. Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland: University of California Press 2016.
- 54 Jennifer C. Lena, *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 2012.

teoretiků kultury a médií Chrise Andertona a Martina Jamese.⁵⁵ Ti zarámovali problematiku médií a populární hudby narativy, které média konstruují ve vztahu k historii populární hudby, a tyto rozdělují podle těch, které mají vztah k různým identitám, žánrům a způsobům produkce mediálních narativů o populární hudbě. Muzikolog Theo Cateforis se v tematizaci alternativní hudby zaměřil především právě na devadesátá léta a americký kontext alternativního rocku.⁵⁶ Label „alternativní“ detekuje už pro životní styly předcházející punku, jako byli hippies nebo glam rock první poloviny sedmdesátých let, byl jím například označován i americký zpěvák Alice Cooper. Poměrně významné a rozmanité odezvy se hudební alternativě dostalo v tuzemské literatuře, v níž se jedná o zčásti akademickou a zčásti účastnickou reflexi. Alternativa je v této práci ale nazírána i ve vztahu ke kapitalismu. Na jednu stranu lze v tomto ohledu zmínit klíčový tropus mesianistické podoby neoliberálního kapitalismu, k němuž „není alternativy“, na stranu druhou právě na spotřebních alternativách založené konzumní společnosti. Klíčová témata této práce je proto i nedávná Cateforisova analýza komodifikace hudební alternativy ze strany kulturních průmyslů.⁵⁷ Jak ukazuje už citovaná práce Philippa Coulan-

- 55 Chris Anderton and Martin James (eds.) *Media Narratives in Popular Music*. New York, London: Bloomsbury 2022.
- 56 Theo Cateforis, „The Pre-Punk History of a '90s Rock Genre“ In: Chris Anderton and Martin James (eds.) *Media Narratives in Popular Music*. New York: Bloomsbury Academic 2022: 109-124.
- 57 Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny 2001; Mikoláš Chadima, *Alternativa. Svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvizitací k „nové vlně se starým obsahem“)*. Brno: Host 1992; Mikoláš

geona, systém fordistické produkce favorizoval uniformní produkci ve velkých sériích.⁵⁸ Po jeho vyčerpání následoval nárůst významu alternativní spotřeby, která se orientovala na vyšší vrstvy.

Třída

Zatímco další dvě sledované kategorie mládeže a hudby se mohly opřít o výraznou dobovou produkci, pro koncept třídy, který současně patří k těm nejvíce zastřeným i z pohledu společenských věd, je charakteristický dobový nezájem. V této práci třídu definuji jako skupinu vymezenou kumulací různých druhů kapitálů. Obecně vycházím z její definice jako procesu formování a dezintegrace společenského vztahu odkazujícího k Marxovu pojetí a rozpracovanému především sociálním historikem Edwardem Palmerem Thompsonem.⁵⁹ Název této knihy i její celkové pojetí odkazuje především k jedné vybrané třídě, která může být chápána jako dobový hegemon. Na rozdíl od ji-

Chadima, *Alternativa II. Od „Nové“ vlny se starým obsahem k Velké listopadové sametové revoluci*. Praha: Galén 2018; Pavla Johnssonová, *Devět z české hudební alternativy osmdesátých let*. Praha: Karolinum 2019; Miroslav Michela, Jan Lomíček a Karel Šima, *Dělej něco! České a slovenské fanziny a budování alternativních scén*. Praha: Grada 2021; Miroslav Vaněk, *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia 2010.

58 Philippe Coulangeon, cit. d.

59 Karl Marx, *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta*. Praha: Svoboda 1949; Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class*. London: Victor Gollancz Ltd 1963.

ných tříd byla střední třída relativně často připomínaná v dobových diskurzích jako podmínka stability společnosti, liberální demokracie a tržního hospodářství, což byl privilegovaný dobový termín pro kapitalismus. Ten totiž přece jen v postsocialistickém období zatím stále ještě neměl příliš dobrý zvuk. Komplikovanost přímé definice střední třídy odkazuje i k Marxovu pojetí. To spíše náznaky odráželo maloburžoazii, tedy živnostníky. Pozdější marxističtí autoři, jako Nicos Poulantzas píšící v sedmdesátých letech 20. století, pak k „nové maloburžoazii“ zahrnovali i části zaměstnanců a kvalifikovaných dělníků evropského Západu relativního sociálního smíru třiceti poválečných let.⁶⁰ Komplikovanou definici střední třídy ale přinášela jednak nestálost a jednak liminalita. Převažující ambice vyrůst do vyšší třídy a současně snaha nespadnout mezi nízkopříjmové sociální skupiny by mohla napomoci alespoň relační definici. Obě hranice vydělující střední třídu jsou ale velmi výrazně rozostřeny a jejich jasnějšímu oddělení brání také emická perspektiva příslušníků velké části nízkopříjmových sociálních skupin, kteří se cítí být zahrnuti právě do střední třídy. Současně lze v kulturní rovině pozorovat výrazný motiv třídních transgresí. Už zmiňovaná Beverly Skeggs ho chápala jako v zásadě jednosměrný proces exploatace, kolonizace a apropriace kulturně podmíněného chování, kulturních produktů nebo aktivit či artefaktů ze strany privilegovanějších vrstev populace.⁶¹ Skutečnost je však mnohovrstevnatější a v některých případech lze identifikovat i opačně vedené procesy, kdy si kultura ulice

60 Nicos Poulantzas, „The New Petty Bourgeoisie.“ *Insurgent Sociologist* 9, 1979(1): 56–60.

61 Beverly Skeggs, *Class, culture, self*, cit. d.

nárokuje kulturní statky a mezi nimi především módní artefakty chápané jako určené pro vyšší třídy.

Ve vztahu ke kulturním vzorcům britských středních tříd navrhl sociolog Simon Stewart používat množné číslo.⁶² Střední třídy nebyly pro Stewarta zdaleka koherentní kategorie, vznikaly jako historická formace v poslední čtvrtině 19. století a už v sedmdesátých letech 20. století na Západě významně upadaly. Jejich společné vědomí bylo nejisté, ale jak už zmíněná distinkce oběma směry, tak i jejich privilegovaný přístup ke zdrojům umožňoval o nich vůbec uvažovat. V postsocialistické Evropě byl ale tento koncept používán dominantně v jednotném čísle, a to v už zmíněném a do velké míry sebeoslavném narativu. Jak ale ukazuje kulturní antropolog Bernhard Begemann, identifikace jednoznačných kritérií pro tohoto kolektivního hrdinu postsocialistické transformace byla krajně problematická i v postsovětském Rusku, kde koncept přenesený odjinud zásadním způsobem narážel na místní statistická kritéria.⁶³ Přesto se ale podle Begemanna střední třída stala měřítkem pro poměrování společnosti jako celku. Obdobně jako v Rusku, kde byly jako střední třída chápány především elity, i kulturní obrazy středních tříd v postsocialistickém Polsku spíše odpovídaly právě nově nastupujícím podnikatelským vyšším třídám.⁶⁴ V této knize ale zdaleka není klíčovou otázkou, koho lze ve zvoleném období za střední třídu považovat,

62 Simon Stewart, *Culture and the Middle Classes*. London: Routledge 2010.

63 Bernhard Begemann. „Are We Looking for a ‘Guinea Pig’? Difficulties in Researching the ‘Middle Class’ in Russia.“ *Inter 16*, 2018: 7–22.

64 Magda Szcześniak. „Weak Images of the Middle Class.“ *View. Theories and Practices of Visual Culture* 11, 2015: 1–24.

jako spíše to, jak se střední třída promítla do sledované spleti vztahů v podobě kulturní reprezentace, a to ještě úžeji skrze svou specifickou optiku (*middle-class gaze*).

Společenské třídy je tedy možné charakterizovat v kontextu kapitalistického výrobního způsobu jednak relačně a jednak jejich vlastnictvím nebo naopak absencí různými způsoby definovaných zdrojů, které mohou být přetaveny v kapitál. V návaznosti na už zmíněnou kulturní sociologii Pierra Bourdieu je v tomto ohledu především třeba rozčlenit ekonomický a kulturní kapitál.⁶⁵ Zatímco ekonomický kapitál souvisí s materiálním bohatstvím, kulturní kapitál se pak odvíjí od předpokladů k dosažení sociálního statusu a je založen na kompetencích pohybovat se v sociálním prostoru získaných socializací, na kulturním vybavení naučeném v rodině i na formálním vzdělání. Vedle těchto dvou forem Bourdieu ještě rozlišuje kapitál sociální jako souhrn kontaktů a známostí. Akumulace těchto tří druhů kapitálu je v této práci sledována ve sférách produkce, diseminace a recepce hudby. Hypotézou by v tomto ohledu mohla být jejich akumulace s rostoucím věkem. Ekonomický kapitál se ale může dostat pod tlak jiných než hudebních potřeb a jak kulturní kapitál, tak i kapitál sociální, často zastarává. Hudební reference se pak stávají méně relevantními a kontakty a známosti nelze plně využívat. Z tohoto důvodu jsou detailně zkoumány v rovině diskurzivních konfliktů spjatých s věkem především snahy o zakonzervování kapitálů na jedné a o jejich mezigenerační transmisi na straně druhé.

V návaznosti na koncept kulturního kapitálu představila v polovině devadesátých let socioložka se zájmem o klubové kultury EDM Sarah Thornton koncept kapitálu

65 Pierre Bourdieu, *La Distinction*, cit. d.

subkulturního.⁶⁶ Ten je možné charakterizovat jako snaha zachytit vnitřní strukturu kolektivit založených na společném vkusu. Subkulturní kapitál je možné vymezit obdobně jako kapitál kulturní, avšak s důrazem na specifické kontextuálně dané kompetence, znalosti a vybavení a tím, že na rozdíl od důrazu na třídní zkušenost Thornton nabídla optiku genderu a věku. Konkrétní pozice v rámci hudebních scén může být jistě chápána jako průsečík kategorií, které lze jistě doplnit o rasu, zdraví, etnicitu nebo náboženství. Na druhou stranu pak teorie intersekcionality, která na tyto vzájemně často se posilující roviny ve směru několikanásobně zvýrazněné nerovnosti a potenciálního vyloučení ze společnosti, bývá kritizována právě z důvodu rozostření třídní optiky.⁶⁷

Významným příspěvkem do debaty o třídní povaze státního socialismu i postsocialistické změny jsou pak přístupy vycházející z konceptu „nové třídy“ jugoslávského opozičního teoretika Milovana Đilase.⁶⁸ Ten ve své práci vyzdvihl hned dvě třídy ustavené v zemích reálného socialismu, byrokracii a inteligenci. Jak v návaznosti na Đilase ukázali sociologové Lawrence King a Iván Szelenyi s rozlišením mezi různé zkušenosti Maďarska a Polska, v období stalinismu zastávala hegemonní pozici první skupina, od poloviny padesátých let se postupně emancipovali

66 Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press 1996.

67 Viz např. bell hooks, *Where We Stand: Class Matters*. New York: Routledge 2000.

68 Milovan Đilas, *Nová třída*. Curych: Sklizeň svobodné tvorby, DEMOS 1977.

technokraté vycházející z inteligence.⁶⁹ Těm se postupně dařilo přetavit politickou moc v kulturní kapitál založený na vzdělání. Velký význam měl v komunistické diktatuře třídní původ, a to především v jejích raných fázích. Szelenyi tvrdil ve spolupráci s dalšími sociology Gilem Eyalem a Eleanor Townsley v kontextu Sovětského svazu, že během pozdního státního socialismu přestal být dělnický původ podmínkou přístupu do nomenklatury.⁷⁰ King a Szelenyi zachytili i tenze související s kritikou technokratů ze strany humanistických intelektuálů směřujících nejdříve proti revizionismu a po jejich neúspěchu pak k disidentství.

Z hlediska kulturní spotřeby identifikovali King a Szelenyi dva vzorce. Byrokracie imitovala maloburžoazní styly a vkusy a nomenklatura kulturní spotřebu vysoké buržoazie. Třídní zkušenosti ve vztahu ke spotřební kultuře pozdního státního socialismu v Německé demokratické republice jsou zachyceny v práci historičky kultury Iny Merkel. Třídně orientovaná spotřeba se podle ní ve východním Německu lišila především podle dvou cenových kategorií státem podporovaného zboží.⁷¹ Výraznou proměnu diskurzivní konstrukce třídy v Polsku v osmdesátých a devadesátých letech dokumentuje práce polito-

69 Lawrence Peter King and Iván Szelenyi, *Theories Of The New Class: Intellectuals And Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2005.

70 Gil Eyal, Ivan Szelenyi and Eleanor Townsley, *Making Capitalism Without Capitalists. Class Formation and Elite Struggles in Post-Communist Central Europe*. London: Verso 1998.

71 Ina Merkel, *Utopie und Bedürfnis. Die Geschichte der Konsumkultur in der DDR*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999.

loga Davida Osta.⁷² Ten situoval polskou zkušenost s dělnickou autonomií do kontextu Studené války. Zatímco před rokem 1990 byli podle něj protestující popisováni v polských i zahraničních materiálech prostě jako „dělníci“, po hlubokých politických, společenských a ekonomických změnách k tomuto označení přibyly přívlastky „antikomunističtí a katoličtí“. Tímto rozmělněním kategorie třídy do dalších společenských adjektiv Ost ilustroval diskurzivní strategie, které ve sledovaném období třídní optiku vytlačovaly. Jak navíc ukazují už citovaní King a Szelenyi, i občanská společnost jako hlavní politická dominanta postsocialistické společnosti obsahovala významné třídní rozměry.

V české polistopadové sociologii třídy dominovalo takové pojetí nerovnosti, které vycházelo z představy rekonstrukce sociálních vztahů pokřivených státním socialismem.⁷³ Tato představa byla vztažena především k politické ambici liberální demokracie, jejímž hegemonem se měla stát právě zvolna se krystalizující střední třída. Česká reflexe teorie sociální stratifikace odkazovala vedle Marxe převážně k sociologii Maxe Webera,⁷⁴ ale i k socioprofesionálnímu modelu Johna Henryho Goldthorpa a neomarxistickému přístupu Erica Ollina Wrighta.⁷⁵ Z této linie výrazně

72 David Ost, *The Defeat of Solidarity: Anger and Politics in Postcommunist Europe*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005.

73 Petr Matějů, Klára Vlachová et al., *Nerovnost, spravedlnost, politika. Česká republika 1991–1998*. Praha: Sociologické nakladatelství 2000.

74 Max Weber, *Metodologie, teorie, politika*. Praha: Oikumene 1998.

75 Srv. např. Jadwiga Šanderová, *Sociální stratifikace: Problém, vybrané teorie, výzkum*. Praha: Karolinum 2000.

vybočovaly práce sociologů Tomáše Katrňáka orientujícího se na zachycení problematiky sociální mobility především ve vztahu ke vzdělání a Jana Kellera zprostředkujícího tehdy významné debaty francouzské i globální sociologie českým čtenářům.⁷⁶ Ve vztahu ke kulturní spotřebě se problematika třídy výrazně dotkla už citovaná práce sociologa Jiřího Šafra. Vedle schematicky aktivistické kulturní sociologie Daniela Prokopa inspirované následovníkem Pierra Bourdieu Mikem Savagem,⁷⁷ se významným příspěvkem do konceptualizace třídy v postsocialistické České republice stala kniha Kateřiny Nedbálkové *Tichá dřina* umožňující nahlédnout na třídní zkušenost právě v rovině vztahů v rámci konkrétního provozu na jihovýchodní Moravě.⁷⁸ Nedbálková v ní rozkryla širokou síť významů spjatých především s konceptem společenského ocenění a opozicemi uznání/neuznání, spravedlnosti/nepspravedlnosti, hrdosti/studu nebo patřičnosti/nepatřičnosti významnými i pro tematizaci třídy jako sociálního vztahu v této práci.

Perspektiva třídních zkušeností rodících se ve vzájemných opozicích rozpracovaná v této práci ve vztahu k hudbě a mládeži odkazuje k dialogickému pojetí inspirovanému prací literárního vědce a teoretika kultury Michaila Bacht-

76 Např. Tomáš Katrňák, *Třídní analýza a sociální mobilita*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK) 2005; Jan Keller, *Tři sociální světy. Sociální struktura postindustriální společnosti*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON) 2010.

77 Mike Savage, *Social Class in the 21st Century*. London: Pelican 2015; Daniel Prokop, *Slepé skvrny: O chudobě, vzdělávání, populismu a dalších výzvách české společnosti*. Brno: Host 2019.

78 Kateřina Nedbálková, *Tichá dřina: Dělnictví a třída v továrně Baťa*. Praha: Display 2021.

na.⁷⁹ Distinktivní a třídně založená role opozic ve vztahu ke kulturní spotřebě zde bude interpretována především v návaznosti na už zmíněnou práci kulturní socioložky Beverley Skeggs.⁸⁰ Ta poukázala na reflexivitu, tedy uvědomění si a verbální zprostředkování (*telling*) vlastní třídní pozice, což byla ale vzhledem k upozadění kategorie třídy ve sledovaném období a kontextu spíše okrajová technika. Současně ale Skeggs vyzdvihla i techniku zostuzování na základě třídních parametrů (*class shaming*). Odrazem tohoto typu zkoumání jsou v českém prostoru především práce socioložky Ireny Reifové věnující se televizním pořadům zostuzujícím kulturní znaky spjaté s chudobou.⁸¹ Tato práce se pokouší navázat na její výzkum jednak poukázáním na procesuálně pojatou výraznou proměnu třídy v kontextu postfordismu a koncentrací na diskuze věnované kulturní spotřebě hudby vedené především ze strany nově nastupující liberální a kosmopolitní elity, často žijící ve městech.⁸² V jistém ohledu proto také navazuje na debatu věnovanou problematice komodifikace a následné normotvornosti kulturní produkce chápané jako alternativní a označované někdy jako „urban cool“.⁸³ Jak tvrdil teoretik kultury Fredric Jameson, vstřebávání a komodifikace různých modernistických

79 Michail Michajlovič Bachtin, *Román jako dialog*. Praha: Odeon 1980.

80 Především Beverley Skeggs, *Class, culture, self*, cit. d.

81 Irena Reifová and Martin Hájek (eds.) *Mediated Shame of Class and Poverty Across Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2021.

82 Ulf Hannerz, „Cosmopolitans and Locals in World Culture“, *Theory Culture Society*, 1990/7: 237–251, DOI: 10.1177/026327690007002014

83 Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counter-culture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of

kých motivů, často i těch kritizujících spotřební společnost, hrála v pozdním kapitalismu významnou roli a vznikající hybridní kulturní formy byly dokonce chápány jako klíčové dobové vyjádření.⁸⁴ Proto bylo možné v globální kultuře konce osmdesátých let uvažovat o postmoderní situaci. Ta ovšem měla i významné politické dopady, přičemž „liberální elita“ byla později, po několika desetiletích své hegemonie ve společnosti, v zásadě bolestným způsobem posléze dotlačena do autoreflexivní obrany vlastní pozice ve společnosti.⁸⁵ To se nakonec odrazilo i ve výše zmíněném Prokopově projektu pro Český rozhlas identifikujícím v září 2019 šest společenských tříd, z nichž si dvě nejnižší postavené zasloužily paternalistické přídomek („strádající“ a „ohrožená“) a Prokopovi nejbližší kosmopolitní třída byla zase označena za „nastupující“.⁸⁶ Na tomto místě je ale z hlediska uvažování nad vytyčenými tématy ještě nutné zamyslet se nad problematikou globalizace vztaženou ke kontextu postsocialistické změny, která měla z hlediska třídotvorných procesů prvořadý význam, a to i ve vztahu ke kulturním transferům a apropriacím, které byly často významně třídně podmíněny a jako sociální praxe pak třídní hledisko navíc i významně prohlubovaly.

Chicago Press 1998; Jean-Marie Durand, *Le cool dans nos veines: Histoire d'une sensibilité*. Paris: Robert Laffont 2015.

84 Fredric Jameson, *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers 2016.

85 Carlo Strenger, *Diese verdammten liberalen Eliten: Wer sie sind und warum wir sie brauchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2019.

86 <https://radiozurnal.rozhlas.cz/rozdeleni-svobodou-8045411> navštíveno 22. 8. 2022.