

desetiletí 21. století.¹⁰⁰ Současně Ther podtrhl rozmanitost postsocialistických zkušeností nejen mezi jednotlivými zeměmi, ale i v jejich rámci jednak mezi hlavními městy a zbytkem zemí a jednak mezi jejich jednotlivými regiony. Obdobnou optikou pracovali v interpretaci postsocialistické transformace antropoložka Kristen Ghodsee a politický ekonom Mitchell A. Orenstein.¹⁰¹ Zatímco z emického pohledu na sociální dopady transformace se jednalo o katastrofální neúspěch, z pohledu makroekonomického si mohla po počátečních propadech většina zemí východního bloku gratulovat k úspěchu. Tato práce se snaží navázat na tyto dvě knihy nejen poukázáním na nesouměřitelnost zkušeností v rámci jednoho národního prostoru, ale i na potřebu mezioborového dialogu v rámci studia tak komplexních společenských změn jako těch, které zasáhly český prostor mezi lety 1987 a 1997.

¹⁰⁰ Philipp Ther, *Nový pořádek na starém kontinentě*. Praha: Libri 2016.

¹⁰¹ Kristen Ghodsee and Mitchell A. Orenstein, *Taking Stock of Shock: Social Consequences of the 1989 Revolutions*. Oxford: Oxford University Press 2021.

Místo

Cílem následující kapitoly je nahlédnout vykládanou problematiku různých vztahů mezi hudbou, mládeží a třídou optikou nejdelšího historického času, vyprávěním založeným na geologickém čase „dlouhého trvání“ (*longue durée*). Obrat pozornosti k prostoru vyžaduje uvědomění si jeho stability, ale současně i vzetí v potaz jeho pomíjivosti. Ta vyvstane jako nejlépe pozorovatelná právě v důrazu na konkrétní místa, která mohou vznikat i zanikat, měnit své názvy i funkce. Důraz na sociální praxi ukotvenou v prostoru odkazuje k humanistické geografii Henriho Lefebvra a jeho snah o zachycení společenské produkce prostoru.¹ Prostor a místa v něm v této humanistické perspektivě nachází svůj význam závislý na tom, kým, kdy a za jakým účelem jsou produkována. Sociolog John Urry obrátil pozornost ke spotřebě míst.² Místa tak interpretoval ve vztahu ke konzumní společnosti a vyzdvihl jejich hlubokou proměnu na Západě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy došlo k rozsáhlé restrukturalizaci a bezprecedentnímu růstu významu služeb, doprovázenému deindustrializací na jedné a rozvojem turismu na druhé straně.

¹ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos 1974.

² John Urry, *Consuming Places*. London: Routledge, 1995.

Antropolog Marc Augé ale poukázal na to, že řada míst pozdního kapitalismu vlastně místy nejsou.³ Ať už se jedná o dálniční přivaděče, prakticky identické po celém světě, nákupní centra nebo sklady či provozy, jejich podoba je natolik standardizovaná, že může být replikována kdekoli. Jedná se o „ne-místa“. Naprosté odhlédnutí od logiky míst, která jsou holistickou optikou důrazu na prostor spíše podružná, pak nabízí představa nomádství filozofa Gillesse Deleuze a psychoanalytika Félix Guattariho.⁴ Jejich deterritorializovaní nomádi se už neváží ke konkrétním místům, ale prožívají prostor jako celek. Takový přístup k prostoru pozdního kapitalismu z velké části odpovídá důrazu na prostorové sítě, které v globálním měřítku spjatém především s transnacionální migrací tematizoval sociolog Manuel Castells.⁵ Přes své dílčí konceptuální inspirace modely sítí a nomádství se následující kapitola pokusí problematiku prostoru nahlédnout optikou právě humanistické geografie míst spjatých s prožíváním hudby, věku a třídy.

Periferie a centra

Z důvodů už naznačených v metodologické části je v této knize geografický prostor nazírán i optikou konkrétního

3 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris: Le Seuil 1992.

4 Gilles Deleuze a Félix Guattari, *Tisíc plošin*. Praha: Hermann & synové 2010.

5 Manuel Castells, *The rise of the network society*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers 1996.

regionu, který je zázemím malého města na jihovýchodním okraji Českomoravské vrchoviny, asi 25 kilometrů od Brna vzdáleného Tišnova a jeho okolí. Globální trendy, o nichž je v této práci pojednáno, nabývají tímto lokálním zacílením perspektivu svých místně úzce definovaných adaptací. Současné kulturní dějiny urbánního a rurálního pomezí v kontextu malého města a jeho okolí si ale vzhledem k tématům reflektovaným v této práci zaslouhují bližší pozornost ještě z dalšího důvodu. Při výzkumu mezi lidmi, kteří byli na počátku devadesátých let aktivní v různých zdola organizovaných kulturních iniciativách, jako byl hudební klub zaměřený na alternativní hudbu, filmové projekce artových filmů, knihkupectví nebo malá galerie výtvarného umění, jsem se setkal narativem kulturní exkluzivity artikulovaným v kontextu malého města možná o to výrazněji. Ať už Brno nebo Praha či Vídeň možná mohly být v kontrastu k regionům samy chápány jako kulturní centra těžící právě z perifernějších oblastí, z nichž studenti odcházeli na studia a často se do nich už nevraceli. Obdobně z periferií odcházela i část ekonomicky aktivní populace za prací, ale do velkých center se stahovali třeba i aktivisté. Ve velkých městech, jako bylo třeba právě Brno, jemuž se ve významné studii věnované tamní hardcore-punkové scéně věnovali sociologové Ondřej Císař a Martin Koubek,⁶ několikanásobně větší nedaleká Vídeň⁷ nebo ještě větší

6 Ondřej Císař and Martin Koubek, „Include ‘em all?: Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic.“ *Poetics: journal of empirical research on literature, the media and the arts* 40, 2012/1: 1–21.

7 Ewa Mazierska, *Popular Viennese Electronic Music, 1990–2015: A Cultural History*. London: Routledge 2018.

vzdálenější „hlavní město (sub)kulturní Evropy“⁸ Berlín nebo pro hudbu klíčové globální metropole jako Londýn nebo New York, se ale koncentrovala obdobně kulturně zaměřená populace, která v kontextu metropole už nepotřebovala svoje lefebvreovské „právo na město“ vyjednávat tak komplikovaně jako ta na malém městě.

V české muzikologii mají regionální a lokální přístupy ke studiu hudebních scén poměrně silnou tradici.⁹ Jedním z pohledu kategorií studovaných v této práci výrazných regionů relativně vzdálených pomezí Brněnska a Českomoravské vrchoviny, jež je reflektováno v této kapitole, jsou severní Čechy, především dnešní Ústecký kraj, chápaný jako specifický jak v dobových pramenech, tak i v nedávné reflexi severočeské hardcore-punkové scény.¹⁰ Jedná se ale o v mnoha ohledech tak významným způsobem odlišný region se spíše většími sídly na to, aby bylo možné výše zmíněné a lokálně silně ukotvené tenze mezi jednotlivými komunitami hudebního vkusu vhodným způsobem uchopit i v meziregionálním srovnání.

8 Geoff Stahl (ed.) *Poor, But Sexy: Reflections on Berlin Scenes*. Bern: Peter Lang 2014.

9 Pro obecnou reflexi viz Aleš Opekar, „Regionalistická historiografie českého rocku a její nové přírůstky“. *Hudební věda* 2020/2: 210–230; jako konkrétní příklad Jana Dienstpierová a Jan Kvidera, *Bigbeatové kapely na severním Plzeňsku 1964–1994*. Mariánský Týnec: Muzeum a galerie severního Plzeňska.

10 Pavel Mandys, *Ztracené generace, ztracený kraj*. Rozhovor s Janem Pelcem, spisovatelem z nejkontroverznějších. *Mladý svět* 1992/6: 22–23; Pavel Straka, *Letmý nástin přehledu rockových kapel v SZ Čechách*. *Uní* 1995/6: 9; Pavel Bláha, *Politický a občanský aktivismus severočeské hardcore punkové scény*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury 2022.

Místa hudební produkce a obecněji kulturních aktivit v dalších malých městech, jako byl například nedaleký Žďár nad Sázavou nebo i jiná malá města Českomoravské vrchoviny a jí přiléhajících oblastí, se tak často nesehnaly a poměrně kriticky a někdy dokonce i konfliktně definovala ve vztahu k jinak zaměřeným kulturním aktivitám. Tyto opozice, které byly ostatně často vzájemné, mohly být relativně snadno argumentovány i za pomoci artikule rozdílného vkusu domněle odrážejícího i potenciálně nekompatibilní světový názor. V této práci reflektovaná kulturně zaměřená a především hudbou a částečně i věkem definovaná alternativní scéna samozřejmě fungovala v rámci širších sítí přesahujících region Tišnovska. Tamní diskurzivní opozice artikulované hudebním vkusem ale současně odrážely i dobové socioekonomické proměny poznamenané nejen významným dědictvím těžby uranu, ale i papírenského, dřevozpracujícího a dalšího lehkého průmyslu a zemědělství a dále během sledovaného období postupným rozpadem velké části větších podniků a výrazným nástupem především malého a středního podnikání.

Specifické pozice geografické periferie si v kontextu tamních alternativních hudebních scén všímali i někteří doboví komentátoři v souvislosti s informacemi o hudebních projektech, jako byli například britští postpunkoví Siouxsie and the Banshees pocházející z jihovýchodního londýnského předměstí:

„Woolwich, to je konec světa. Woolwich, to je zdevastovaný venkov s rozrezávaným průmyslem – země Stalkerova, tak ji známe z Tarkovského filmu. [...] Ze slepých ulic neper-

spektivní periferie, z těch žalostných řad domů přesto vylézá armáda noci.“¹¹

Obdobně svůj původ „ve středostavovské bílé katolické rodině na malém městě“ zdůraznil jako negativně formativní kytarista Thurston Moore z americké noise-rockové skupiny Sonic Youth.¹²

Následující podkapitoly jsou strukturovány podle hloubky ponoření se do hudebního prožitku do tří částí soustředících obdobné typy míst. Při jejich taxonomii vycházím z velké části z vlastní zkušenosti reflexe hudebních motivů, kterou se snažím co nejvíce zobecnit. Tuto kapitolu lze tedy do určité míry číst i jako geografické rozšíření metodologické části věnované pozicionalitě. Zatímco první podkapitola je z hlediska hudby určitou ouverturou a vztahuje se k místům určených primárně dětstvím a dospíváním, tedy věkem, místa soustředěná ve druhé části mají přímější vazbu ke konzumaci hudby a otvírají obecnější otázky spjaté především s třídou. Třetí podkapitola pak pojednává místa spjatá jednak s aktivní produkcí a více angažovanou konzumací hudby a jednak o místech, v nichž se hudební produkce protínala s aktivismem.

11 Siouxi and the Banshees. *Vokno* 1990/18: 16–19, s. 16–17.

12 Petr Krejzek, Sonic Youth. *Zabij své rodiče*. *Vokno* 1992/24: 39–43, s. 43.

Seznámení

Pro otevření výkladu lokálně determinovaných míst souvisejících s prožíváním hudby, věku a třídy je ve sledovaném období vhodné poukázat na to, že z hlediska procesu socializace, jemuž bude částečně věnován prostor i v příštích kapitolách, sehrály významnou roli média, rodina, škola a kulturní instituce. Filozof Louis Althusser je zastřešil pod společným pojmem „ideologických státních aparátů“.¹³ Podle něj je k udržení státního pořádku nutná reprodukce nejen pracovních sil, ale i formálních či neformálních pravidel společenského řádu. Vedle represivního státního aparátu, který pořádek vynucuje silou a k němuž Althusser řadil vládu, armádu, policii a justici, pak mezi ideologické státní aparáty patří církev, školy, rodina, ale třeba i média, nevládní organizace a kulturní instituce.

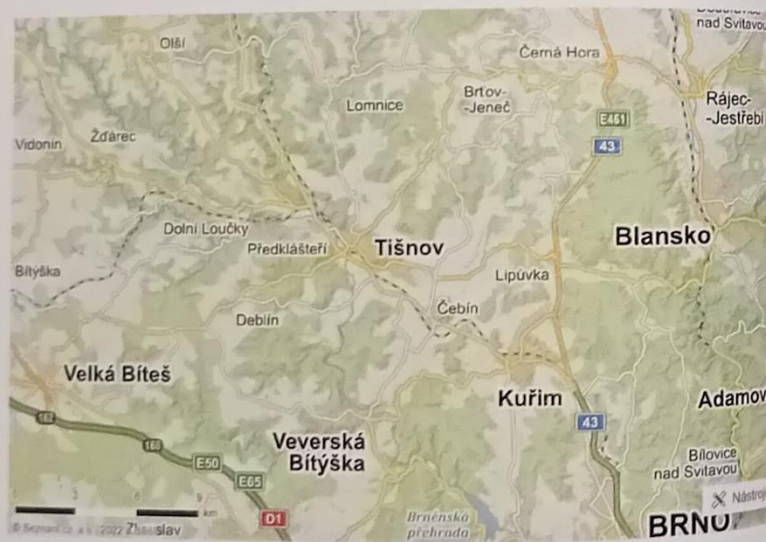
Zatímco církev nebo zdola vyvíjené náboženské aktivity sice v daném dobovém a místním kontextu hrály určitou roli, z hlediska studia sledovaných kategorií i české kultury jako celku by bylo možné nacházet spíše jen volnější souvislosti. Vzdemutí různých náboženských aktivit na přelomu osmdesátých a devadesátých let bylo sice dobově významnou determinantou, ale sledovat jeho otisk v hudbě znesnadňuje to, že v řadě případů byly kulturní překlady hudebních žánrů, jako gospel nebo reggae, buď zcela očistěny o náboženské významy, anebo docházelo k jejich přízpůsobování na míru převážně sekulární či přímo ateistické české společnosti. Procesům spjatým s aktivistickými kolektivy částečně souvisejícími s nevládní sférou pak bude

13 Louis Althusser, *Positions*. Paris: Édition Social 1976.

věnován další prostor v následující kapitole. Z hlediska seznámení se s problematikou hudby, mládeže a třídy se tato podkapitola nejdříve zaměří na místa související s aparáty působícími na mládež v rovinách médií, rodiny a školy. Roli paralelní kulturní instituce, dobově velmi významné jak z hlediska socializace, tak i sociální kontroly, pro starší, teoreticky už dospělou mládež, sehrávala hospoda.

Vlny a trasy

Jedním z klíčových nástrojů pro seznámení se s různě zaměřeným hudebním vkusem bylo z pohledu dětí a mládeže možné ve sledovaném období považovat média. Jejich proměně během sledovaného období bude věnována pozornost v následující kapitole, nyní se pokusím věnovat jejich vztahu k místům a prostoru. Ve sledovaném období



Tišnov a jeho okolí s železnicí Brno - Havlíčkův Brod - Praha a dálnicí D1, Mapy.cz

mohly děti a mládež se zájmem o hudbu současně vstřebávat a diskutovat informace, které se k nim dostávaly z novin, časopisů a televize. Masmédia v poslední třetině osmdesátých let v Československu totiž problematiku populární hudby a různých komunit vkusu stále explicitněji reflektovala. Vedle informací z československých médií mohly v příhraničních regionech sehrávat významnou roli i sdělovací prostředky sousedních zemí, ale ty bylo možné přijímat i v širším zázemí pohraničních oblastí. Jmenovitě na Českomoravské vrchovině dosahoval díky její vyvýšené poloze signál rakouských médií poměrně hluboko do některých oblastí ve vnitrozemí.

Dalším významným momentem kontaktu s globální kulturou byly v regionu na pomezí Brněnska a Vysočiny velké infrastrukturní tahy, jakými byla na jedné straně dálnice D1 spojující Prahu s Brnem a na straně druhé rychlíkový železniční tah Brno-Havlíčkův Brod-Praha. I díky nim docházelo k prohloubení možnosti seznámení se se západní populární kulturou, ať už skrze turisty nebo řidiče mezinárodní kamionové dopravy, ale třeba i prostřednictvím nádražního punku, který železnici kopíroval vzhledem k ne vždy úspěšným snahám některých punkerů o cestování rychlíky načerno. Z regionálního hlediska byla významnou každoročně opakující se událostí i Velká cena Československa v silničních motocyklech, na níž se ve sledovaném období sjížděli na severozápadní okraj Brna motocykloví fanoušci z mnoha zemí a přiváželi s sebou další možnost konfrontace s globálními kulturními trendy.¹⁴

¹⁴ Viz popularizační studii vytvořenou na základě dokumentu X. správy Sboru národní bezpečnosti „Zpráva k mimořádné bezpečnostní akci „Mistrovství světa automobilů a Mistrovství světa motocyklů“ na novém autodromu SVAZARMU v Brně

Tyto vektory seznamování se s globální populární kulturou konce osmdesátých let, ačkoli poměrně specifické pro vybraný region, lze v různých obměnách pozorovat v celé řadě dalších oblastí Československa. Přeshraniční vysílání rakouských sdělovacích prostředků bylo dokumentováno jak na jižní Moravě a v jižních Čechách,¹⁵ tak i v poměrně hranici vzdálených oblastech západního Slovenska, kam dosahovaly pásy signálu z vysílače Kahlenberg nedaleko Vídně. V západních Čechách docházelo k přeshraniční recepci západoněmeckých sdělovacích prostředků. Na severu země pak tam, kde to geografické podmínky umožňovaly, bylo možné vyladit polskou televizi a rozhlas. Specifickou oblastí bylo jižní Slovensko, které díky provázanosti s maďarskou jazykovou oblastí bylo z velké části otevřeno signálu médií z Maďarska. Partikularitou období přestavby byl i zvýšený zájem o sovětské sdělovací prostředky.¹⁶

Mimo Bratislavu, Brna a Českých Budějovic, kde bylo možné relativně snadno vyladit rakouská média, Plzně v dosahu západoněmeckých, Ostravy a Hradce Králové v dosahu polských a Košic v dosahu maďarských médií, bylo možné i ve vnitrozemí postavit anténu umožňující příjem některé ze zahraničních stanic, jako byla například

a sdělení poznatků pro přátele z MfS NDR“ z léta 1987. Ondřej Daniel, „Chlast, sex a řev motorů.“ *Tvar* 2012/12: 10–11.

15 Marek Šebeš, „Sledování zahraničních televizí v každodenním životě v období socialismu: jihočeská zkušenost.“ *Národopisná revue* 29, 2019/4: 308–319.

16 Televizní program roku 1988 v ohlasu diváků ČSR. Odbor výzkumu programu ČST a diváků v ČSR. Analýzy ohlasu diváků na televizní vysílání. Vedoucí týmu Dr. Jitka Beránková. Duben 1989. Archiv České televize. Spisový archiv.

rakouská Österreich 3 nebo německá Bayern 3,¹⁷ či využít Polského kulturního centra, které v Praze a Bratislavě distribuovalo nahrávky polských interpretů osmdesátých let dobově považovaných za progresivní v mnoha hudebních žánrech. Na úrovni významných infrastrukturních tahů a možnosti seznámení se s hudebními artefakty globální populární hudby pak informace z Ústí nad Labem i Prahy zmiňují význam mezinárodní říční plavby po Labi.¹⁸ Pamětník z Hradce Králové uvedl při konfrontaci s jednou z verzí rukopisu tohoto textu jako obdobnou možnost jezdit s rodiči, kteří měli jako železničáři volné jízdenky, do Maďarska.¹⁹ Nesamozřejmě spádovost podél Váhu k velkým koncertům konaným v Budapešti lze dokumentovat i na základě jednoho z textů vsetínsko-valaškomeziříčské folk-rockové skupiny Ciment: „V Maďarsku je Iron Majden, my naň s kamarády zajdem.“²⁰

Reflexe produkce médií probíhala nejčastěji v kontextu rodiny, vlivy globální populární kultury pak byly nejčastěji přijímány společně s vrstevníky. Oba tyto kontexty se protínaly ve specifickém typu místa, který představoval dětský pokoj.

17 juki, Josef Sedloň: „Hudba je pro mě Bůh!“ *Techno.cz*, <http://www.techno.cz/rozhovor/16564/josef-sedlon-hudba-je-pro-me-buh> uveřejněno 5. 4. 2006, navštíveno 9. 8. 2022.

18 Pavel Bláha, cit. d.; Filip Vávra, *Těžký boty to vyřešej hned. Skinheads v Praze na konci 80. a začátku 90. let*. Praha: FIVA 2017.

19 Lukáš, Hradec Králové, léto 2022.

20 Ciment, „Ztratil sa mně ruksak na Ironoch“, *Na srazu intelektuálů v Poteči nikomu není do řeči, Indies Happy Trails 1992*.

Dětský pokoj

Obrat v pozornosti studia hudebních subkultur ke zdánlivě soukromému prostoru dětského pokoje vděčí za počáteční rozpracování především britské socioložce Angele McRobbie a jejímu konceptu „pokojíčkové kultury“ (*bedroom culture*).²¹ McRobbie spolu s Jenny Garber poukázaly v dnes už učebnicové práci subkulturních studií Birminghamské školy na to, že děti a mladí lidé trávili už v polovině sedmdesátých let v Británii značnou část svého volného času doma s hromadnými sdělovacími prostředky a stále častěji s obrazovkou. Významným bodem je, že to probíhalo ve vlastním, nikoli ve společném nebo rodinném prostoru. Děti a dospívající v něm sice mohli přijímat návštěvy, ale stále se jednalo o prostor, který si do velké míry konstruovali sami, případně v interakci se svými vrstevníky a sourozenci, s nimiž se o něj mohli nebo museli dělit. McRobbie a Garber současně představily feministickou interpretaci, podle níž mohla pokojíčková kultura znamenat určitý korektiv maskulinní dominance v subkulturním prostředí situovaném především ve venkovním a veřejném prostoru.

Klíčové role dětského pokoje především pro socializaci prepubertálních dívek, často přehlížených nebo dokonce vědomě marginalizovaných v subkulturních narativích, si všímala studie socioložky kultury Sarah Louise Baker založená na studiu australského kontextu konce devadesátých let.²² S ohledem na roli hudby Baker poukázala na častý mo-

21 Angela McRobbie and Jenny Garber, „Girls and Subcultures.“ In: Stuart Hall and Tony Jefferson (eds.) *Resistance*, cit. d.: 209–222.

22 Sarah Louise Baker, „Pop in(to) the bedroom: Popular music in pre-teen girls' bedrooms.“ *European Journal of Cultural Studies* 7, 2004/1: 75–93.

tiv interakce hudby poslouchané dětmi s tou poslouchanou rodiči. Tu děti buď přijímaly za vlastní, anebo radikálně odmítaly, v každém případě se s ní ale její informátorky aktivním způsobem konfrontovaly. Baker ale vyzdvihla i problematiku hranic dětského pokoje, přičemž spínač jejich vyjednávání pro ni mohla představovat například hlasitá hudba překračující zdi pokoje. Ve vztahu k hudbě pro ni dětský pokoj sehrával ještě další roli. Jednalo se o bezpečné a cizím zrakům a sluchu vzdálené místo, v němž docházelo k napodobování a hraní si, například ve formě opakování zpěvu, ale i tím, co nazvala jako „temnou hrou“ (*dark play*) skrývanou z důvodu nekompatibility s rodičovskými normami, například kvůli obscenitě některých hudebních textů nebo jejich rouhačství.

Další aktualizaci studia soukromých míst poslechu hudby představuje kniha teoreticky médií Siân Lincoln.²³ Ta vyzdvihla významnou změnu, kterou pro dětskou kulturu pokojíčků představovalo pronikání veřejného prostoru právě skrze média, výrazně umocněné rozšířením digitálních technologií. Dětský pokoj pro ni ale stále znamenal autonomní prostor využitelný pro řadu aktivit souvisejících s dospíváním, útočiště poskytující pocit bezpečí, materializovaný alespoň do vlastní poličky nebo pracovního stolu. Výzdoba a vybavení pokoje pak mělo pro Lincoln prvořadý význam pro vytyčení vlastní identity a osobnosti, přičemž poukázala na to, o jak dalece dynamický proces se jedná. Současně vyzdvihla dětský pokoj i jako místo, v němž probíhala pro řadu (sub)kultur mládeže neodmyslitelná příprava na venkovní aktivity. Na příkladu mods,

23 Siân Lincoln, *Youth Culture and Private Space*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

který byl čítankovou subkulturou mnohokrát studovanou ze strany autorů z okruhu Birminghamské školy, ukázala, že přestože se většina prací sedmdesátých let věnovala především aktivitám mods viditelným ve veřejném prostoru, těm předcházela i významná etapa stylizace situovaná v prostoru soukromém. Lincoln také vyzdvihla hudbu jako nástroj aktivace sociální zóny v rámci dětského pokoje.

Ke konfrontaci s hudebními referencemi rodičů se tato kniha ještě vrátí v následující kapitole, v části věnované transgeneračnímu přenosu hudebních referencí. Zde se pokusím rekonstruovat některé motivy na základě vlastní paměti. Napodobování hudebních vzorů mohlo mít v bezpečné zóně dětského pokoje formu hraní na neviditelnou kytaru (*air guitar*) nebo vrtění či kývání hlavou do rytmu (*headbanging*). Jako *dark play* mohly být v kontextu sledovaného období chápán například poslech extrémního metalu esteticky těžko kompatibilního s rodičovským kánonem nebo opakování vulgárních či otevřeně rasistických nebo jinak explicitních textů. Význam pokoje v hudební stylizaci, deleuzovském stávání se hudebním fanouškem, lze ale jistě ilustrovat právě na příkladu přípravy vstoupit do veřejného prostoru. V dětském pokoji byla často umístěna šatní skříň s oblečením, které se hodilo nebo naopak nehodilo k veřejnému prožívání hudby. V pokoji mohlo docházet k úpravám make-upu a vlasů, jejich modulaci, česání, zastrihování, vyholování nebo obarvování či odbarvování nutného pro hladké zapadnutí do té které hudební scény. Mohlo v něm docházet k intoxikaci alkoholem nebo drogami zesilujícími očekávání hudebního zážitku. Dětský pokoj mohl také mít význam klíčového místa pro setkávání se s obdobně naladěnými vrstevníky při prosté návštěvě nebo před společnou výpravou za hudbou. V kaž-

dém z těchto případů hrál hudební doprovod jinou roli, od té klíčové v případě mimetických či sociálních aktivit, přes neodmyslitelnou kulisu při stávání se až po nežádoucí příchodu rodičů nebo starších sourozenců během *dark play* nebo intoxikace.

Významnou roli v dětském pokoji mohla hrát výzdoba plakáty. Ty pocházely mnohdy z hudebních časopisů, které je často tiskly jako prostřední dvojstránku, již bylo nutné velmi opatrně vyjmout tak, aby nedošlo k jejímu poškození a znehodnocení plakátu. Hudební časopisy, jejichž podstatná část tvoří pramennou základnu této práce, nebo i fanziny ostatně mohly tvořit i součást vybavení, které mohlo být návštěvám nabízeno k prolistování. Obdobnou funkci reprezentace hostitele či hostitelky vůči návštěvám navenek sehrávaly i memorabilie, jako byly nášivky, nálepky nebo odznaky. Tímto způsobem mohla být využita i sbírka hudebních nosičů, vinylových desek, kazet nebo později kompaktních disků. Ta byla často umístěna poblíž přehrávače se štítky umístěnými tak, aby byly viditelné a čitelné. Na rozdíl od britského, nebyly v československém prostoru televize častou součástí vybavení dětského pokoje. Na konci sledovaného období se však začal v roli dominantního média objevovat i osobní počítač, který děti a mládež často ovládaly zručněji než jejich rodiče.

Vedle své funkce relativně autonomního prostoru delimitovaného kulturou dětství a dospívání, v níž v daném kontextu hrála významnou roli právě hudba, mohly současně dětské pokoje představovat i útočiště během potenciálně bolestného procesu dospívání. Ten v rozhovoru ve Vokně evokoval vzpomínkou Dan Rodný, klávesista a programátor spjatý s pražskou postpunkovou formací Čínská

čtvrt a následně s electronic body music (EBM) skupinou Vanessa:

„Někdy mezi 11. a 14. rokem života se mi v hlavě postupně hromadil čím dál větší psychický přetlak. Člověk v tomhle věku ještě nemůže dělat, co chce, výchova koliduje s vnitřními pocitama, do toho ještě spousta průserů, konfliktů a jediným slabým uvolněním je masturbace.“²⁴

Faktická přítomnost nebo absence dětského pokoje, případně jeho rozdělení mezi více sourozenců, mohla ale mít také významnou vazbu ve vztahu k třídě. Vybavení dětského pokoje mohlo demonstrovat akumulaci nejen ekonomického, ale i sociálního a kulturního kapitálu. Přesto není snadné na základě dostupných historických pramenů takové místo, které se mimo diskurzivitu dotýkalo i celé řady dalších senzoričtých a emočních podnětů, plně pojmut. Z hlediska přímého seznámení se s problematikou hudební produkce ale často důležitou iniciační roli sehrávala i škola. Konkrétně pak se v jejím rámci jednalo o místa ne až tak přímo spjatá s vyučováním, jako s trávením přestávek a dalšího času před a po vyučování, případně i předmětů s volnějším režimem, jako byla tělesná výchova nebo pracovní činnost, které umožňovaly výměnu informací anebo alespoň užší vizuální kontakt mezi spolužáky. Podobný význam pro seznámení se s různými hudebními podněty pak měly společné cesty do a ze školy, různé volnočasové aktivity a v nejobecnější míře i další obdobně naladěné afintní skupiny vrstevníků.

²⁴ Blumfeld S. M., Vanessa (Del Rio). Prokopat se ven. *Vokno* 1993/27: 4-11, s. 7.

Školní chodba

Mezi místy iniciace a reprodukce hudebního vkusu mládeže ve sledovaném období neodmyslitelně patřila jak základní, tak především střední škola. Z hlediska studia třídy pak přístup ke vzdělání představuje jedno z klíčových sociologických témat. Ekonomickému a kulturnímu kapitálu dělnických rodin a ve vztahu ke školním výkonům dětí z dělnického prostředí se v kontextu českého postsocialismu věnoval Tomáš Katrňák.²⁵ Ten vyzdvihl reprodukci vzdělanostní matrice, která podle něj vyplývala jednak z materiální a statusové strategie a jednak z kulturní autonomie dělnického prostředí. Nízké nároky, nezáměr a malý důraz na školní přípravu dětí ze strany dělnických rodičů podle Katrňáka způsobily to, že děti z dělnického prostředí byly daleko častěji odkázány samy na sebe a velmi často se z nich v rámci vzdělávacího systému staly plovoucí zátky odsouzené k tomu, aby sledovaly tok kapitálu, a to především ve směru reprodukce nízkopříjmových sociálních skupin. Naproti tomu děti z vysokoškolsky vzdělaných rodin byly doma tlačeny k tomu, aby ve vztahu k učení projevovaly větší houževnatost odrážející status a aspirace svých rodičů.

Oba moji rodiče a z jedné strany i oba prarodiče dosáhli vysokoškolského vzdělání. Sám jsem na vysokou školu nastoupil na podzim 1997, tedy v samotném závěru sledovaného období. Ze základní školy, kterou jsem navštěvoval ve Velké Bíteši, si vybavuji především svou reflexi metalové módy u starších spolužáků, vizuálně mě velmi zaujal

²⁵ Tomáš Katrňák, *Odsouzení k manuální práci*. Praha: Sociologické nakladatelství 2004.

i punk. Jména punkových a metalových skupin jsem vyrýval do lavic, případně si jimi zdobil pouzdro, školní tašku a k nevoli mých rodičů i některé kusy oblečení, ale až do samotného konce osmdesátých let jsem neznal prakticky žádné hudební nahrávky. To se výrazně změnilo po mém příchodu na tehdy sedmileté tišnovské gymnázium na podzim roku 1990. Na gymnázium později dokonce existovalo po nějakou dobu z vlastní iniciativy některých studentů v době předcházející vyučování ranní moderovaný hudební program vysílaný pomocí interního kabelového rozhlasu, Rádio Žbluňk. Vzhledem k velmi omezenému kolektivu tvůrců tohoto počínu bylo velmi náročné udržet ho v chodu delší dobu a další nároky byly spojeny s kvalitou reprodukcí nahrávek. Ty totiž pocházely často z pirátských kopií kazet a kvůli nutnosti zachytit zvuk z reproduktoru kazetového přehrávače skrze mikrofon a reprodukci přes tlapkače umístěné v třídách a na chodbách byla výsledná zvuková kvalita často tristní. Díky pozitivnímu přístupu a dobré vůli učitelského sboru ale po určitou dobu fungovala i gymnaziální půda a později tělocvičná šatna jako zkušebna jedné z našich studentských hudebních skupin. Vedle víceméně oficiálního studentského periodika TiGy došlo na gymnázium k vydání několika čísel především hudebně orientovaného fanzinu pojmenovaného snad podle názvu jedné ze skladeb americké skupiny Ministry „So What?“ Minimálně na tišnovském gymnázium byla ve sledovaném období hudba velmi přítomná a bylo by těžké, ne-li nemožné se jí vyhnout, což ho do značné míry odlišovalo od jiných školských zařízení nebo i gymnázií v jiných lokalitách.

Velkým tématem ve vztahu ke kategorii třídy byla ale v poslední třetině osmdesátých let především otázka výchovy učňovské mládeže široce reflektovaná v dobových

médiích. V této souvislosti přinesl *Mladý svět* v červnu 1987 výsledky ankety zpracované redaktory časopisu s profilací na problematiku hudby Romanem Lipčíkem a Josefem Chuchmou. Zatímco Chuchma se orientoval na interpretaci vysokoškolské části ankety, Lipčík vyhodnocoval její odpovědi mezi učňovskou mládeží, kterou označil za „většinou metalové kluky.“²⁶ Mezi referenční metalové skupiny zmíněné v textu patřil pražský Arakain. O velké informovanosti a současně otevřenosti respondentů globálním kulturním vlivům a hluboké orientaci v extrémním metalu svědčila i evokovaná jména skupin Bathory, Venom, Possessed nebo Slayer. Práci s učňovskou mládeží se na konci osmdesátých let věnoval i skladatel scénické hudby Vladimír Franz, kontroverzní v úvodu devadesátých let v souvislosti se svou snahou o usměrnění a dost možná i provokování násilí rasistických skinheads. Na své působení mezi učňovskou mládeží vzpomínal Franz ve *Vokně* v roce 1994 pozitivně především s ohledem na její bezprostřednost:

„Já jsem už na učňácích učil ‚zájmovku‘, výtvarku, muziku a kultivaci citového vnímání. Jedním z průšvihů středního školství je, že se ty děti nebo ty lidi berou jako cynický kretenci. Jestliže ale mají vypěstovanou vnímavost – ‚slyší trávu růst‘ –, můžou se tím rozvíjet dál, můžou vymyslet spoustu věcí a nemusí v tom ani bejt tolik křečí, ani manipulací, protože můžou fungovat sami za sebe.“²⁷

26 Roman Lipčík, s pomocí Heleny Skacilíkové, „Hudba a učni. Řekni mi co posloucháš...“ *Mladý svět* 1987/27: 13–16, s. 13.

27 Blumfeld S. M., Host Vokna Dr. V. Franz, Slavnost, totem, tajemství, *Vokno* 1994/29: 74–79, s. 78–79.

Spornou roli Vladimíra Franze ve scéně rasistických skinheads připomněla i reportáž Davida Vondráčka z pozdního jara 1990 v *Mladém světě*.²⁸ Ta zase překročila hranice žurnalistické etiky uváděním plných jmen svých respondentů a v jednom případě i ulice bydliště. Díky ní je ale možné vystoupit ze stereotypní představy o automatickém zakotvení rasistických skinheads mezi učňovskou mládeží. Významný pražský skinhead „Jižan“ byl podle ní „student prvního ročníku stavárny“. Další v reportáži představené eso pražské scény rasistických skinheads byl tehdy mladý muž po vojně, který se později stal profesionálním fotografem. Pražská skinheadská scéna se z velké části soustředila v relativně centrálních čtvrtích, jako byly Vinohrady nebo Nusle.²⁹ Brněnští skinheads naproti tomu pocházeli z velké části z okrajových sídlišť města, jakými byl Nový Lískovec nebo Řečkovice, případně z přiléhajících obcí jako Šlapanice.³⁰ Na druhou stranu, v tomto období měla ještě česká a moravská města velkou rezidenční variabilitu a adresa znamenala s ohledem na třídu jen velmi málo. V tišnovském případě měla ale lokalizace skinheadů do učňovských škol výraznou platnost a skupinka takto profilovaných studentů z nižších ročníků gymnázia musela svou pozici na této střední škole významným způsobem vyjednávat. Současně ale nelze napsat, že by tato trojice až čtveřice pocházela z dělnických rodin, jako spíše z prostředí technické inteligence.

28 David Vondráček, *Těžký boty až nahoru zavázaný*. *Mladý svět* 1990/24: 9–12.

29 Filip Vávra, cit. d.

30 Antifašistický bulletin 1995/1: 8.

Významným motivem především postpunkové, novoromantické a nastupující elektronické hudby uváděným na mnoha místech v hudebních časopisech i jinde bylo středoškolské i vysokoškolské studium výpočetní techniky zmiňované například ve vztahu k takto orientovaným hudebním skupinám Oceán nebo Vanessa. Nejspíš není náhodou, že i industriální hudba se v českém prostoru představila nejdříve skrze vysokoškolské prostředí. V porevolučním *Vokně* takto Radan Lexa jako iniciační akci zmiňoval hudební atrakci Jaroslava Paláta v dubnu 1986 v klubu Vysoké školy zemědělské na pražském Suchdole.³¹ Minimálně pro mladé muže také mohlo studium na vysoké škole oddálit a výrazně zkrátit povinnou vojenskou službu, která byla vnímána jako velmi bolestné téma, k němuž se ještě tato práce na několika místech vrátí.

Společenskovední vzdělání zmiňované například Danem Šustrem, zakladatelem indie-popové skupiny Tichá dohoda, bylo zmiňováno řidčeji a spíše jako odstrašující příklad s ohledem na nízké společenské ohodnocení a vysoké profesionální nároky na jeho absolventy.³² Obdobně i hudební vzdělání působilo ve sledovaných materiálech spíše odstrašujícím dojmem. Zpěvačka skupiny Půlnoc Michaela Němcová v časopisu *Uni* z března 1992 vyjádřila svou distanci především vůči psychologickým nárokům na tento typ studia:

„Na konzervatoři jsem byla strašně nešťastná. Každá zpěvačka se tam posuzovala především podle toho, jak suverénně se chovala, jak elegantní měla oděv a jak dokázala

31 Radan Lexa, *Quo vadis, industrial*. *Vokno* 1990/18: 4–6.

32 Eduard Svítivý, Dan Šustr a Tichá dohoda. *Uni* 1991/2: 8–9.

vehementně prodat to, co uměla. Proto jsem požadavkům profesorů nevyhovovala. Takže mi začalo čím dál víc záležet na tom, abych dělala s lidma, s kterými bych si duševně rozuměla.“³³

Pokud tedy škola jako instituce mohla působit z hlediska hudebních referencí i odtažitým způsobem, mohla její iniciatorní roli sehrát i jiná, spíše méně formální místa, mezi něž mohla patřit i hospoda.

Hospodský stůl

Pojednávat o hospodě jako o místě hudební iniciace dětí a mládeže může působit na první pohled paradoxně. Můj pohled může být zkreslený dobově i místně, nicméně vstup do hospod nebýval v daném období limitován dosažením plnoletosti a hospodský personál obvykle přistupoval ke kontrole věku velmi laxně. Pokud kdy váhal s roznosem piva neplnoletým návštěvníkům, bylo navíc jistě možné objednat si limonádu nebo jiné nealkoholické nápoje. Pro mládež se ve sledovaném období byla hospoda zcela jistě jedním z klíčových míst, v nichž docházelo k jejímu seznamování s hudebními scénami. Možná paradoxní spojení hospodské a dětské hudby současně vyplývá i z profilů některých interpretů. Jedním z nich byl populární písničkář a harmonikář Václav Koubek spojený s loutkoherectvím a malými divadelními scénami. Dalším byl skladatel Petr Skoumal, jehož tvorbu jak dětské, tak i hospodské písně vyzdvihl významný hudební publicista Vladimír Vlasák v pořadu

33 Tomáš Seidl, Půlnoční odchod Michaely Němcové, *Uni 1992/3* 6-7, s. 6.

Televizní klub mladých na začátku roku 1990.³⁴ Specifické hospodské prostředí, které bylo sociálně i věkově současně inkluzivní i exkluzivní, posloužilo v mnoha případech jako místo výměny informací o hudebních referencích i akcích.

Fenoménu hospody v české kultuře se výrazným způsobem věnovala dobová práce kolektivu autorů spjatého s Ústavem pro českou literaturu AV ČR.³⁵ O desetiletí později začal téma hospod především ve vztahu ke společenskému a spolkovému životu významně rozpracovávat sociolog Jiří Vinopal.³⁶ Ten z hlediska exkluzivity vyzdvihl institut štamgastského stolu, který je běžnému návštěvníkovi hospody zapovězen. Obdobnou roli mohly v některých hospodách sehrávat i salonky. V tišnovské hospodě u Hammingerů se takto profilovala zadní místnost za výčepem, jíž kvůli charakteristickému oděru marihuany přezdíval v polovině devadesátých let hospodský personál Jedová chýše. Výraznou prostorovou determinaci hospodského stolu, který je z definice uzavřenějším prostředím než například více průchozí barový pult nebo menší, ale otevřenější kavárenský stolek, narušuje emicky opakovaná představa inkluzivity především hospod nejnížší cenové kategorie, tzv. „čtyřek“. Ty často frekventovali i hudebně a obecně kulturně výrazně elitářsky se profilující návštěvníci. Takto dobově determinovaná a v konkrétním místě hospody překonaná tenze může mít svůj původ v prolínání různých společenských

34 Hlavní redakce pořadů pro děti a mládež, Klubparáda 6/II. ročník, Pátek v TKM 3/90.

35 Vladimír Novotný (ed.) *Hospody a pivo v české společnosti*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 1997.

36 Jiří Vinopal, „Instituce hospody v české společnosti.“ *Naše společnost* 3 2005/1: 31-37.

skupin během některých etap státního socialismu, v němž někteří představitelé intelektuálního undergroundu volili vnitřní exil v podobě nacházení zaměstnání v pomocných dělnických profesích, v kotelnách nebo na stavbách.³⁷ Setrvačností tohoto mentálního obrazu a jeho replikací v studentském prostředí, v němž hrála významnou roli nízká cena nápojů, toto propojení přežilo i devadesátá léta.

Hospodu jako významné místo iniciace hudby coby součástí širšího životního stylu zmínil v rozhovoru ve Vokně saxofonista spjatý s novovlnnou reggae formací Babalet a pubrockovými Echt! Karel Malík:

„Chodil jsem s těma lidma do hospody, bavili jsme se o muzice, každej s každým někde hrál, i když jsme to třeba moc neuměli. Začal jsem číst Kerouaca a podobný šílence a chtěl jsem je napodobit. Chtěl jsem žít, co nejsvobodnějším způsobem života, jak to za bolševika šlo. A to pro mě byl myslím underground. I když tady byl ten problém mnohem víc politicky vyhocenej než v Americe. V té době tě prostě daleko víc sral estébák, než obyčejnej snob.“³⁸

Hudební formací, která pravděpodobně nejvíce vytěžila ze svérázné estetiky českých hospod, byla pražská pub punková skupina Tři sestry, k níž bude obrácena pozornost i v poslední kapitole této práce, doslova opěvující hospodu Na Staré kovárně v pražském Braníku. Obdobně vzývala některé dejvické podniky, jako výčep Na Slamníku nebo Podbabskej stánek, pub metalová skupina Alkehol propo-

37 Plastic People of the Universe, Krach jedné identity. *Vokno* 1990/19: 28–37.

38 J. I. Wunsch, Echt – Jak lidi hrajou, tak by měli žít. *Vokno* 1992/26: 4–7, s. 5.

jená s vlajkonoši pražské Sparty. Další pub punková legenda Visací zámek pak zpívala o stánku „na strahovskym kopci“, kde tehdy údajně chyběl výčep piva. Mezi výrazné pražské hospody z hlediska jiných hudebních scén patřila vedle Malíkem navštěvovaná Klamovka, „Klampáče“, kde bylo možné slyšet v poslední třetině osmdesátých let blues nebo reggae, rocková hospoda v dejvické ulici Na pískách U Tyšerů přezdívaná Houtyš.³⁹ Ve Vídni zastávala místo extenze československého undergroundu hospoda Nachtasyl založená v roce 1987 Jiřím Chmelem.⁴⁰ Podobnou pověst měla rocková hospoda U osamělých srdcí fungující od třetiny devadesátých let v brněnském Králově poli. Z okruhu teplicko-pražské scény alternativní kultury vznikla v polovině devadesátých let na pražském Žižkově hospoda U vystřeleného voka, která z velké části vycházela ze svérázné estetiky výtvarníka Martina Velíška a poskytovala i prostor pro živé koncerty.⁴¹

Místo hospod jako ústředního prostoru české kultury ale nebylo chápáno zcela neproblematicky, což dosvědčuje i dopis posluchače Československého rozhlasu z ledna 1991:

„Je známo, že jsme národem alkoholiků s nechvalně známou prioritou ve spotřebě piva a více než 180 litry na každého, včetně nemluvňat. O úrovni hospodské ‚kultury‘ a povídání, inteligence těch, co v tomto způsobu vidí smysl

39 Jan Bohata, Bigbít, pivo, rakoviňáky. Před 30 lety běžný život pražských lokálů. *iDNES.cz*, https://www.idnes.cz/praha/zpravy/30-let-svobody-praha-hospoda-lokaly-pivo-bigbit-hudba-kapely-socialismus-ceskoslovensko.A190809_114510_praha-zpravy_tho_verejnenno 11. 9. 2019, navštíveno 9. 8. 2022.

40 Jasna Hloušková, Vídeň, Nachtasyl a další. In: Vladimír Novotný (ed.), cit. d.: 199–205.

41 Vladimír Vágner, Samomluva Martina Velíška. *Uni* 1995/2: 15–17, s. 17.

života a každodenní ‚potřebu‘, není třeba mluvit. Platilo to vždy a všude, že v hospodách se pravidelně scházela mimo výjimek spodina, takže slogany, že s pivem je žízeň krásná a pod. výlevy slabomyslnosti se rozhodně chlubit nemusíme! [...] O důsledcích hospodských ‚zábav‘ a povídání je známo, že jsou to nejen ekonomické ztráty, ale i snížená intelektuální úroveň, rozvraty v manželství a rodinách, sociální, citový a mravní úpadek, včetně sexuálních avantýr, ale i trestné majetkové a jiné činnosti.“⁴²

Přes tento spíše pruderní pohled ale hospoda jako místo a jmenovitě hospodská společnost soustředěná okolo hospodského stolu znamenala z hlediska iniciace do hudby jako součásti širšího životního stylu často nejen kritický korektiv vůči obdobnému konzervativnímu pohledu na kulturu, ale i otevření možnosti hlubšího zapojení se do hudebních scén. V devadesátých letech pak mohl být zájem o exotickou hudbu, ale i další kulturní produkci ne-západních oblastí včetně jejích duchovních aspektů, který se propsal i do módy batikovaných triček, korálků a ponč, lokalizován i do dobově specifických veřejných míst, které představovaly čajovny. Tyto podniky, kde se většinou podával čaj a jiné nealkoholické nápoje a drobné občerstvení, poskytovaly rozsáhlou síť lounge a chill-out zón nejen ve velkých, ale i v menších městech.

42 Dopis posluchače z Prahy z ledna 1991, Č. j. - ÚŘ - 13/91, Archiv Českého rozhlasu, fond dopisů posluchačů. SÚŘ korespondence - ohlasy posluchačů 1991-1993.

Zapojení

Po úvodní fázi iniciace lokalizované do míst, v nichž se zájem o hudební scény roznítil, mohlo dojít k jeho prohloubení. To už ale z velké části překračovalo místa, o nichž byla dosud řeč. Z hlediska aktivní produkce hudby by mezi místy participace neměla chybět lidová škola umění, později přejmenovaná na základní uměleckou školu, v níž se děti a mladí lidé učili ovládnout zpěv nebo hru na hudební nástroj. Pro některé z nich by pak obdobné místo hlubšího a aktivního zapojení mohla znamenat třeba i koncertní síň. Zapojení se do hudby pro zábavu je ale možné lokalizovat i do jiných míst. Komparatista Giacomo Bottà a historik umění Geoff Stahl rámovali spotřebu hudby místy noci.⁴³ Noc Bottà a Stahl vyložili jako časoprostor a přídatek ke dni založenému na produktivitě. Místa, v nichž se hudba hrála, pak interpretovali jako komerční prostory komodifikující volný čas. Mohlo jít o noční kluby, bary nebo koncertní arény. Potenciál transgrese a liminality noci, často spojované s tancem, drogami nebo sexualitou, ale vedle monetizace nabízel i takové pojetí, v nichž se tato místa stávala místy svobody, tolerance a kreativity. Hudba pozdních barů a klubů byla oproštěna od striktně daných repertoárů a docházelo v nich k improvizaci a jamování. Kontextualizaci vzniku disco kultury v nočních podnicích se věnoval ve své studii věnované queer rozměrům i aktivista a kulturní teoretik Tim Lawrence. Ten poukázal na to, že praxe pořádání tanečních parties pozdě v noci se stala zá-

43 Geoff Stahl and Giacomo Bottà, *Nocturnes: Popular Music and the Night*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2019.