

# Kontext a vývoj zobrazení města v textech bratislavských rockových skupin

Zuzana Zemanová

## 1 Obecná situace slovenského rocku v období normalizace

Společně s postupnou adaptací rocku jako plnohodnotné součásti domácí populární hudby se v druhé polovině 60. let dostávala do centra pozornosti posluchačů, autorů i kritiky také oblast rockových textů. Přibývalo v nich formálních a jazykových experimentů a především se rozšiřovala a rozrůžňovala jejich tematická a obsahová struktura. Ačkoli i nadále převažovala tematika milostná, své zastoupení získávala také reflexe každodenního života a jeho problémů, v závěru desetiletí v návaznosti na politické dění měla významnou pozici v rockových textech i témata společenská.

Po nástupu normalizace, v konfrontaci se silícími zákazy a omezeními, se česká rocková scéna výrazně proměnila – mnozí donedávna ortodoxní rockeři zvolili ekonomicky stabilnější existenci v doprovodných orchestrech populárních zpěváků, nebo se dokonce sami na sólovou dráhu pop zpěváka vydali, jiní se rozhodli pro emigraci nebo pro ústup do undergroundu. Východiskem pro mnohé další se stal odklon od klasické písňové formy – sílily tendence k fúzi rocku se společensky tolerovanějším jazzem, ve výsledku s orientací především na instrumentální skladby, do popředí se dostávaly také artrockové projekty, koncepční alba a komponované jevištní pořady. Je však zapotřebí dodat, že tyto zásadní strukturální změny nebyly zapříčiněny jen okolnostmi politickými, ale i uměleckými. Na přelomu 60. a 70. let se stále zřetelněji ukazovalo, že beatová etapa je završena, umělecky vyčerpána a je zapotřebí hledat nové cesty (nikoli náhodou se právě v tomto období v hudební publicistice přestává užívat termín „beat“ a začíná být nahrazován pojmem „rock“). Žánrové proměny a celkový útlum rockové produkce se pochopitelně projevy i v textech. Na počátku 70. let ještě stihla vyjít alba *Město ER* a *Kuře v hodinkách*, vrcholné ukázky sblížení rocku s poezií, poté však začalo přibývat textů bezbarvých, obsahově vyprázdněných, v horším případě moralizujících či přímo politicky angažovaných.

Slovenská rocková scéna se vyvíjela paralelně s českou a postihly ji, byť zřejmě v menším měřítku, podobné kvalitativní proměny. Můžeme zde však zároveň

pozorovat celou řadu diferencí. Především je zapotřebí zdůraznit, že na Slovensku se rockový text psaný v mateřském jazyce prosadil o poznání později než u nás, naopak dlouho přetrvávalo přesvědčení o neoddělitelnosti rocku a angličtiny, která byla pokládána za konstitutivní rys žánru.<sup>1</sup> Přesto, nebo možná právě díky tomu byly už první slovenské rockové texty slovesně precizované a tento standard si překvapivě udržely i v následujících letech, kdy úroveň českých textů naopak trpěla rozkolísaností. K tomu, že populární hudba na Slovensku přestála léta normalizace s větší ctí než její český protějšek, přispěla celá řada okolností, z nichž mnohé dnes už nejsme schopni identifikovat, ty klíčové však můžeme alespoň odhadnout.

První z nich může být fakt, že slovenská kulturní politika v 70.–80. letech obecně byla méně rigidní než česká. Výrazný podíl na tom měla postava Miroslava Války, který zastával od roku 1969 po celé následující dvacetiletí funkci ministra kultury Slovenské socialistické republiky. Válek, sám talentovaný básník, např. podle vzpomínek Mariána Vargy (Uličný, 2004, s. 64) dokázal podpořit i nekonformní umělce, aniž by jej o to museli poníženě žádat. „Možno tak trochu nado mnou držal ochrannú ruku, ale z vlastného rozhodnutia. Som hlboko presvedčený, že keby nebolo jeho, zrejme by som nikdy nemohol vystupovať. (...) [J]e isté, že to bola mimoriadne kontroverzná osobnosť. Keby sme to hnali ad absurdum, tak by z pozície ministra musel sám seba zakázať ako básnika,“ poukazuje Varga na to, že například Válkova starší báseň *Smutná ranná električka*<sup>2</sup> se svou existencialistickou poetikou pohybuje v přímém protikladu k dobově hlásanému optimistickému životnímu pocitu. Podle svědectví kytaristy Jána Baláže zachránil Válek v roce 1983 před zákazem činnosti i skupinu Elán (Tesař, 1992, s. 34).

Jako další faktor pozitivně ovlivňující tvůrčí podmínky slovenských hudebníků můžeme vnímat založení vydavatelství Opus, které vzniklo odloučením od pražského Supraphonu v roce 1971 a mělo se soustřeďovat na vydávání původní slovenské tvorby. Pracovníci Opusu, z velké části mladí lidé, hledali způsob, jak umožnit vydávání politicky problematických skupin a interpretů a omezit vliv cenzury na písňové texty. V průběhu 70. let Opus sestavil vlastní komisi, která posuzovala slovesnou stránku písní a získala v oblasti schvalování textů hlavní slovo. „Pracovali podľa našich predstáv a svojimi rozhodnutiami veľakrát pomohli presadiť tituly, ktoré nemali šanci na vydanie a na ktorých nám záležalo. (...) Pre túto komisiu neplatili pravidlá vtedajšej cenzúry. Komisia odporučila opraviť nepodarený text pesničky len z umeleckého hľadiska. Politická stránka

<sup>1</sup> Více k tomuto tématu viz ZEMANOVÁ, Zuzana (2011). Počátky slovenského rockového textu. *Bohemia Olomucensia*, 3, č. 4, s. 71–76.

<sup>2</sup> Báseň zhudebnil Marián Varga na společném albu s Pavolem Hammelem *Zelená pošta* (1972).

na prepracovanie textu neprichádzala do úvahy," uvádí někdejší člen redakce populární hudby vydavatelství Opus Štefan Danko (2012, s. 106n). Je to tvrzení poněkud problematické už proto, že kritéria „uměleckosti“ nelze nijak objektivně stanovit a umělecké důvody se dají vztáhnout téměř na cokoli. O relativní liberálnosti slovenského vydavatelství nicméně hovoří a Dankova slova tak nepřímo potvrzují i Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád (2001, s. 158).

Zatímco český popový a rockový text sedmdesátých let v porovnání s předchozí dekádou procházel určitou nivelizací a potýkal se s nedostatkem originality, na Slovensku naopak autoři, kteří vstoupili do oblasti populární hudby koncem šedesátých let mnohdy již jako knižně publikující básníci, svou textařskou tvorbu v následujícím dvacetiletí prohloubili a utvořili skupinu výrazných, kritikou i posluchači respektovaných osobností (Kamil Peteraj, Boris Filan, Ivan Štrpka, Lubomír Zeman, Ján Štrasser a další). Slovenská hudební publicistika považovala oblast textů za důležitou a věnovala jí poměrně značnou pozornost, svědčí o tom např. pravidelná rubrika časopisu *Populár* nazvaná *Slovo o slove*, přinášející každý měsíc rozhovor s vybraným textařem.

Vzestupné úrovně slovenské písňové tvorby si povšimli také posluchači, a to v rámci celého Československa. Symbiotické spojení kvalitní hudby a textů s popularitou a komerčním úspěchem dostoupilo svého vrcholu v 80. letech, když Miroslav Žbirka jako první Slovák zvítězil v anketě Zlatý slavík a skupina Elán po něm získala prvenství v kategorii skupin dokonce opakovaně. Náskok slovenské pop music včetně textů reflektovala i česká hudební kritika, František Horáček (1988, s. 27) v recenzi výběrové LP desky *Že mi je líto* v roce 1988 např. píše: „(...) [K]olekce je dalším pádným důkazem toho, že aritmetický průměr komerčního slovenského popu je mnohem modernější, dynamičtější, výrazově mladší a upřímnější než jeho český protějšek.“ Neopomíná přitom zdůraznit, že umělecky zdařilé písně jsou zároveň u publika úspěšné a obsazují první příčky hitparád, a recenzi zakončuje s trochou nadsázky patetickým, upřímně však míněným zvoláním: „Kéž by takhle vysoko vystoupil navěky průměr naší pop music!“

## 2 Tematizace města v textech bratislavských skupin a interpretů

Jak již bylo řečeno výše, jedním z pozitivních důsledků adaptace původních textů v českém a slovenském rocku a průvodním jevem dalšího vývoje bylo postupné rozšiřování škály témat a užitých tvůrčích prostředků. Zatímco v šedesátých letech existoval relativně ostrý předěl mezi hudbou beatovou (rockem) a taneční (popem), od počátku sedmdesátých let se hranice mezi žánry posouvaly, překračovaly nebo úplně stíraly. Přehlédneme-li diskografii slovenských skupin a interpretů, kteří měli k rocku blíže než k popu a můžeme je tedy alespoň

pracovně označit jako rockové, zjistíme, že se v jejich textech dosti často objevuje motiv města, městského prostoru a pozice člověka v něm. Může se pochopitelně jednat o jev náhodný, s pozorností ke kontextu urbanistického vývoje Slovenska a zejména Bratislavy v druhé polovině 20. století se však můžeme pokusit určit potenciální příčiny tohoto jevu.

Zatímco industrializace a urbanizace českých zemí probíhala ve větší míře už před druhou světovou válkou a např. počet obyvatel Prahy se v poválečném období zásadně neměnil (Musil, 1977, s. 240), na Slovensku byla situace opačná, stěhování obyvatelstva do měst masivně propuklo teprve po válce a jen počet obyvatel Bratislavy vzrostl mezi lety 1945–1980 z přibližně 140 000 na 380 000, tedy na více než dvojnásobek (Horváth, 1982, s. 282 a 319). Obnova města zčásti poničeného spojeneckým bombardováním spolu s rozvojem průmyslu a potřebou intenzivní výstavby bytů výrazně poznamenala tvář slovenské metropole. Proměna Bratislavy dosáhla pomyslného vrcholu v 70. letech, kdy byl po demolici části Starého Města vybudován most SNP (Nový most) a na pravém břehu Dunaje vyrostlo na místě někdejší staré čtvrti jedno z největších československých sídlišť vůbec, stotisícová Petržalka.

Hudebníci a textaři, kteří formovali podobu slovenské populární hudby v období normalizace, se narodili vesměs po válce. Nezažili kosmopolitní atmosféru prvorepublikové Bratislavy, utvářenou přítomností silného maďarského, německého a židovského prvku a vlivem blízké Vídně, vyrůstali naopak v době, kdy byla Bratislava přílivem obyvatelstva z venkova proletarizována, někteří z nich byli potomky čerstvých přistěhovalců nebo se sami do města přistěhovali. Ve věku dospívání a mladé dospělosti ostře vnímali proměny urbánního prostoru ve vší celistvosti, v kladných i záporných hodnotách. Vstřebávali dynamiku rozvíjejícího se města kolem sebe jako zdroj plný nových a vzrušujících impulsů, na druhé straně pak pozorovali likvidaci starobylých zákoutí, necitlivé architektonické zásahy a přesun tisíců lidí z původní zástavby, jejíž *genius loci* se utvářel po staletí, do unifikovaných bytových jednotek umístěných v rozlehlých panelových obytných celcích. Nejen jevy viditelné okem však mohly být pro umělce inspirující, uvážíme-li, jak hluboce zasáhly změny ve struktuře osídlení i do oblasti mezilidských vztahů: zprůtrhání vazeb s původním bydlíštěm, obtížné hledání nových přátel v anonymním prostoru, vykořeněnost, samota a bezútesnost. Socioložka Barbora Vacková (2009, s. 13), zabývající se mimo jiné právě problematikou města, shrnuje charakteristiku městského prostoru následovně: „(...) [M]ěsto není pouhá fyzická struktura. Městem nejsou pouze ulice, budovy, parky, ale také lidé v něm žijící. Je to také označení jistého typu společenství, specifická síť sociálních vazeb.“ S tímto širším vymezením, zahrnujícím aspekt urbanistický i sociologický, budeme pracovat i v tomto článku.

Už na prvním slovenském beatovém albu *Zvoňte zvonky* (1969) se v písni *S rukami vo vreckách* (Prúdy, 2007) setkáváme s typicky městským architekto-

nickým prvkem pasáže. Pasáž bývá často využívána jako vhodné místo k setkávání – je chráněna před nepřízní počasí, přitom jde ale o prostor veřejný, v němž se člověk může libovolně dlouho zdržet, aniž by byl odsud vykazován. Zejména dospívající mládež toho často využívá a pasáž se pro ni někdy stává téměř domovem, útočištěm, místem, kde si mohou vybudovat vlastní svět. Kdo se cítí sám, ví, že v pasáži vždycky někoho známého potká, a v úkrytu před zalidněnými ulicemi plnými zvědavých očí tu probíhají první, často dosud nesmělé milostné schůzky. Rudolf Skukálek ve svém lyrickém textu přináší kratičkou momentku právě z takového setkání, vhléd do niterných pocitů dvou lidí uprostřed velkoměsta. Mladou dvojici, očima okolo spěchajících občanů nahlíženou spíše s despektem („s rukami vo vreckách / sa hrbia pred pasážou“), představuje jako citlivé a otevřené bytosti, které pod světáckou maskou skrývají stud a otázku, jak vyznat lásku druhému.

V psychosociálním smyslu obdobnou funkci jako pasáž mívá ve městech také podchod. Už tím, že se zpravidla nachází pod úrovní země, však působí méně přívětivě, nezřídka dokonce vzbuzuje svou temnotou strach. O pomyslné patro níž na žebříčku společnosti se pohybují i ti, kteří se v podchodech zdržují. Pokus o sondu do jejich zvláštního světa provedl Ľubomír Zeman v textu *Tuláci v podchodech*, zhudebněném skupinou Elán (1983, s. 79n). Načrtává charakteristický obraz prostředí („automat s lístkami / škúľavé [šilhavé, pozn. ZZ] výbojky / a šedé tváre stien“), charakterizovat jeho obyvatele ale není tak snadné, jako tomu bylo u milenců v pasáži. Brání se cizím pohledům, nestojí o ně a nechťejí se jim nijak otevírat, namísto postav s pevnými obrysy se objevují jen stíny. Tyto přízraky pohybující se po velkoměstských podchodech tvoří skupinu značně heterogenní, mohou být různého věku, pohlaví i sociálního postavení. Outsideri bez peněz a bez domova, kteří nemají v životě už co ztratit, se tu střetávají a prolínají s mládeží dotovanou rodiči, dychtivou dobrodružství. Jedni hledají v podchodech úkryt a obživu („na rožky s párkami / zbierajú haliere“), jiní vzrušení, východisko z nudy, které jim okolní svět není s to nabídnout. Všechny dohromady spojuje pocit vyčlenění ze společnosti („tuláci v podchodech / sú zabudnutí“) a touha nebyť sám. Nikoli náhodou podchod na rozdíl od pasáže ožívá především v noci. Ta skýtá potřebnou intimitu pro listování lechtivým časopisem („časopis v kúte skrýva stránky skrčené / s fotkami žien“), těm otrlejší pak pro navazování krátkodobých sexuálních známostí („v polnočnom lískaní strácajú obojky / aj muži slávnych mien“) či pro drobnou kriminalitu. Rozbíjení výkladů je pro některé projevem mužnosti a prostředkem k získání sebevědomí a uznání v partě, pro jiné zdrojem obohacení z ukradeného zboží, ve vztahu k těm nejnutnějším se pak stává metaforou otázky, kam složit hlavu („rozbitý výklad, prázdno si v ňom ustelie / a oni s ním“). Ľubomír Zeman podává v tomto zašifrovaném textu naturalistickou zprávu o méně viditelných, o to však bolestivějších aspektech života soudobého velkoměsta a snaží se vyzvat k dialogu mezi

„tuláky“ a společností, která je nanejvýš mlčky míjí cestou z kina. Příznačné je, že ačkoli text vznikl v období reálného socialismu a obrazně se vyslovil k otázkám ve své době tabuizovaným, po třiceti letech od svého vzniku pojmenovává stejně výstižně, ne-li výstižněji aktuální problémy dneška, související s eskalací bezdomovectví, nezaměstnanosti nebo drogových závislostí.

Tématem, náladou i užitými básnickými prostředky je přímým protikladem *Tulákov v podchodech* Zemanův text k chronologicky starší skladbě *Ulica*, natočené rovněž skupinou Elán (1982, s. 54n). Autor zde představuje ulici jako dějiště klíčových životních situací v životě mladého člověka, jakými jsou první láska a získání obdivu v partě kamarádů. Namísto složitých metaforických konstrukcí tu používá jednoduché, přímočaré věty, snad až přehnaně je zdůrazňováno adolescentní okouzlení světem („svet zázračný nám núka sny / tak snívajme ich s ním“). Některé obraty působí již poněkud otrele („prvé hriechy“, „bozky v tmách“, „básne pod lampou“), nebo se blíží dokonce klišé („prázdno vo vreckách“). Motiv chudoby, která mladým lidem nijak nepřekáží, naopak je osvobozuje a umožňuje jim plněji vnímat krásu života, se např. objevuje na stejném albu v textu *Aj keď bez peňazí* Borise Filana a v obou případech se dá říci, že spíše než s realitou autoři pracují s jakousi mytickou představou, eventuálně s vlastní idealizovanou vzpomínkou.<sup>3</sup>

Pro účely naší práce je píseň *Ulica* významná tím, že velice přesně shrnuje funkci ulice v tradiční městské zástavbě. Ulice v tomto pojetí neslouží jen k přemísťování lidí z jednoho místa na druhé, ale vybízí je k setkávání a komunikaci, je v pravém slova smyslu „obydlena“. Sociolog Jiří Musil (1985, s. 111) uvádí, že v panelové sídlištní zástavbě je tato polyfunkčnost ulic eliminována – vozovky obklopené stejnorodou masou betonu postrádají prvek osobitosti, který by odlišoval jednu od druhé, chodec je nucen vyhýbat se parkujícím i jedoucím automobilům a nemá důvod ani chuť k tomu, aby na ulici trávil více času, než musí.

Nikoli náhodou se Zeman v textu *Ulice* zmiňuje také o korzu („správna póza / kráľov korza“). Může tu mít na mysli obecně jakýkoli veřejný prostor, který tuto charakteristiku naplňuje, v souvislosti s Bratislavou však můžeme hovořit o korzu zcela konkrétním. V několikasettisícovém městě měla tato enkláva, sahající od Univerzitní knihovny po Slovenské národní divadlo, pel důvěrné známosti až domáckosti, kde se spontánně setkávali podobně smýšlející mladí lidé. Slovenští hudebníci často uvádějí, že právě tady se rodily a zanikaly kapely, vyměňovaly se desky a magnetofonové pásky, vedly se rozsáhlé debaty na různá témata a pochopitelně docházelo k navazování milostných a partnerských vztahů. „Chodili sme na korzo, čo bola veľmi dôležitá inšancia. Korzo je taký predvojnový relik, vo mne vyvoláva predstavu čohosi priam rakúsko-uhorského,“ vzpomíná basky-

<sup>3</sup> Mnohem přesvědčivěji a s humorem Filan ztvárnil úlohu peněz v životě mladého člověka v písni *Klasika* na LP skupiny Elán *Detektívka* (1986), jejíž lyrický hrdina rozprodá v antikvariátu otcovu knihovnu, aby mohl svou dívku pozvat na večeři.

tarista Fedor Frešo (Jurík – Šuhajda, 2008, s. 225). Snad právě vliv Vídně, přetrvávající i po spuštění železné opony, způsobil, že zdánlivě překonaný styl trávení volného času na korze získal mezi bratislavskou mládeží takovou oblibu. Návaznost na jeho předválečnou „buržoazní“ tradici mohla být i vědomá a chápána jako forma protestu proti tolik zdůrazňovanému „socialistickému způsobu života“. Vrcholná éra bratislavského korza, započatá zhruba v polovině padesátých let, skončila po invazi vojsk Varšavské smlouvy s nástupem normalizace, a tedy v době, kdy vyšla LP deska s písní *Ulica*, bylo už korzo – podobně jako představa mládí nezkaženého penězi – spíše nostalgickou vzpomínkou.

Hlavní textař skupiny Elán Boris Filan se prostředím města dotkl ve svých příspěvcích několikrát. Vždy přitom zdůrazňoval jeho sociálněkonstruktivní funkci. V písni *Plnoletí* (Elán, 1988, s. 172) dokonce personifikuje město, byť s ironií, jakožto nositele výchovy, jehož vliv je srovnatelný s vlivem školy: „My sme tí plnoletí (...) / Sme slušne vychovaní / dvorom a ulicami / školou a družinami / bitkou a rozprávkami.“ Často se u Filana objevuje motiv města ve spojení s láskou, např. v písni *Detektívka* (Elán, 1986, s. 154–156), stylizované jako rozsáhlé detektivní pátrání po náhle zmizelé Lásce: „Zrazu ľuďom chýba / hľadajú ju všetci / v parčíkoch a kluboch / mäsiarky aj vedci (...) Po všetkých kútach mesta / sa chlapi z piatej bé / dali už do pátrania / po mne a po tebe...“ Píseň *Neviem byť sám* (Elán, 1987, s. 161–163) se vyjadřuje k soužití a sounáležitosti lidí ve městě obdobně jako Zemanova *Ulica*: „V meste sám žiť nechcem / neviem byť sám.“

Povšimněme si na tomto místě několika Filanových textů, které se vztahují nikoli k městu obecně, ale k jedné z jeho konkrétních novodobých podob, o níž ostatně padla už zmínka: k sídlišti. *Sídliskový Indián* (Elán, 1986, s. 150–151) reflektuje objektivní a zjevná negativa života na sídlišti počínaje uniformitou („z okna vidím iba tisíc oblokov“) a konče nedostatečným soukromím („cez steny je v noci počuť každý vzdych“), důraz je ovšem kladen na oblast sociálních vztahů, především na to, jak přistupuje společnost k člověku, který se vymyká jejím představám o životním stylu, neprokazuje povinnou úctu modlám a vůbec se chová jinak, než je všeobecně uznáváno jako správné a žádoucí. Lyrický subjekt sám sebe vnímá v pozici osamocенého indiána, kterému obyvatelé sídliště – nepřátelské bledé tváře – berou jeho životní prostor a on se snaží si jej ubránit, ačkoli nemá jinou zbraň než nadhled a humor. Posměšně komentuje typickou sídlištní zábavu („pred telkou sedia v izbách bledé tváre“) stejně jako pohodlné vegetování v nehybnosti a panickou obavu z jejího narušení, neboť každá změna je zde předem chápána jako změna k horšímu: „Dočasné je trvalé aj po rokoch / každý je rád že je rád.“ Štět solitéra s šedivostí sídliště je synekdochou každodenní konfrontace individuality s ušlápnutou průměrností, fanatismem, nenávistí a apriorními odsudky. („Viem, že o mne niekde v pohodlí / nájomníci rozhodli. / Mám vraj príliš veľa nezdraviacich známych. / Podľa nich som výtrž-

ník.“) V tomto okamžiku píseň přestává být jen nezávazným pojednáním o dětské hře na indiány a stává se alegorií normalizačního světa obecně.<sup>4</sup>

V roce 1985 natočil režisér Dušan Rapoš podle stejnojmenné prózy Eleonóry Gašparové hudební film *Fontána pre Zuzanu*. Když se souběžně s premiérou objevila i LP deska *Dvaja* s instrumentálními skladbami a písněmi z filmu, šlo o dramaturgický počín na svou dobu výjimečný, v produkci Opusu se jednalo o první soundtrack vůbec. Všechny písně na albu otextoval Boris Filan a v souladu s dějištěm příběhu je situoval do prostředí sídliště. Titulní píseň celého filmu *Prvá láska* se podobně jako *Sídliskový Indián* vyrovnává s jednotvárnou unylostí sídlištních bloků a vcelku očekávaně nachází východisko v lásce: „Panely a plienky / z topoľov zasneží / na sídlisku môžeme iba s láskou prežiť.“ (Různí umělci, 1986).

Mnohem propracovanější je ovšem text písně *Najrýchlejší z rýchlych* (Různí umělci, 1986). Filan tu používá překvapivě posluchačsky náročné, téměř surrealistické obrazy („v lese drôtov choré stromy“, „opadané kridla leta“, „niekto zomlel na prach hviezdy / teď lovia ryby v blate“), v rámci žánru teenagerského filmu přinejmenším nezvyklé. Dvojversí „nad hlavou sa hojdá panel / zástup civie čo sa stane“, na první pohled groteskní ve své absurditě, se stává hrozivým poté, kdy si uvědomíme jeho reálnost: vystihuje mentalitu davu, bezmyšlenkovité následování činů druhého (všichni se dívají, budeme se dívat taky), potenciálně i živočišnou krvežíznivost moderním člověkem umně skrývanou (na koho to asi spadne?). Těžištěm textu je motiv rychlosti jako charakteristického prvku života sídlištní mládeže – rychlé jsou motorky, písně i lásky. „Uprostred sídliska / nikdy nič nezískaš / ak nie si rýchly / ten najrýchlejší z rýchlych,“ opakuje se v refrénu. Zatímco ve většině svých textů, zejména pro skupinu Elán, Filan s mladými lidmi otevřeně sympatizuje, někdy až do té míry, že to může hraničit s podbízivostí<sup>5</sup>, v písni *Najrýchlejší z rýchlych* je naopak velmi kritický k jejich sobectví, snaze získat všechno hned a bez práce a i k agresivnímu sebeprosazování se (opakující se výkřik „Tu sme!“ – ten nakonec můžeme chápat i jako jakési volání o pomoc, ačkoli jen ve skrytu přiznáváné). Z textu vyplývá přesvědčení, že povaha a chování mladých lidí na sídlišti jsou do značné míry determinovány právě prostře-

<sup>4</sup> Nešlo o první Filanův společenskokritický počín, podobný podtext měla už píseň *Vyplazený jazyk*, která se objevila o několik let dříve na albu *Nie sme zlí* (1983), na LP *Detektívka* (1986) pak můžeme do této tematické oblasti zařadit i *Žabu na prameni*. I s přihlédnutím k pozvolnému uvolňování poměrů v průběhu osmdesátých let působí uvedené texty politicky dosti odvážně.

<sup>5</sup> Komentuje to i dobová kritika, např. Vlado Brožík v recenzi na první album Elánu *Ōsmy svetadiel*, zároveň ale s povzdechem konstatuje, že jde o jev obecnější: „Zrejme treba vziať do úvahy, že v slovenskom kontexte je vytváranie aureoly naivnej mladosti okolo rockovej hudby bežným javom.“ Srov. BROŽÍK, Vlado (1982). *Ōsmy svetadiel*. *Populár*, 14, č. 6, s. 26–27.



dím, které má na ně větší vliv než rodina nebo škola, posiluje jejich víru v to, že je za každou cenu zapotřebí být „najrýchlejší z rychlých“, narušuje schopnost empatie a vzájemného porozumění. V porovnání se staršími Filanovými texty je symptomatické, že dochází k oslabení funkce kolektivu (party), do popředí se dostává jedinec a jeho čistě osobní profit. Boris Filan zde věrohodně postihl posuny v myšlení a jednání mladého člověka v druhé polovině osmdesátých let, aniž by sklouzl k moralizování. Píseň navíc ozvláštnil zpěv Roba Grigorova, jednoho z pozoruhodných debutantů tehdejší slovenské popové scény, a elektro-nické experimentátorství autora hudby Václava Patejldy.

S trochou zjednodušení můžeme říci, že podobné konotace, jako má prostor podchodu v rovině vertikální, zastává v rovině horizontální prostor předměstí: lokalita zanedbaná, vyloučená, z pohledu obyvatel městského centra mnohdy vysmívaná. Někdy jako by město a jeho předměstí – centrum a periferie – tvořily dvě zcela autonomní jednotky. V písňových textech (ale nejen v nich) prostředí předměstí často evokuje pocit smutku, deziluze a osamělosti, srovnej např. Filanův text *Gitarista* (Elán, 1983, s. 106–107): „S triaškou v zápästi / v próze dní / ráno si na predmestí / ráta sny“ nebo „Nám zostalo tak strašne málo / len poloprázdny bar na predmestí“ v písni *Rok rodiny* (Elán, 1994, s. 287–289).

Na předměstí velkoměsta se odehrává i první slovenský rockový muzikál *Cyrano z predmestia*, který měl premiéru v říjnu 1977 na bratislavské Nové scéně. Libretistka Alta Vášová vycházela z dramatické předlohy Edmonda Rostanda *Cyrano z Bergeracu*, převzala hlavní postavy Cyrana a Roxany a zasadila jejich příběh do současnosti. „Vybrala som si Rostandovho Cyrana, pretože som chcela ukázať nepodkupného chlapca, ktorý neuhýba pred mocou a nedá sa zlákať peniazmi, človeka, pre ktorého je dôležitý čistý štít. Rostandov Cyrano sa vyjadroval veršom, ten náš hudbou, ostala láska k Roxane a sila priateľstva,“ vysvětluje Vášová kořeny své inspirace (Jaslovský, 2008). Stejně jako u Rostanda se zde objevují archetypální motivy lásky a smrti, prolínající se s veskrze aktuálními situacemi a problémy, jako je rivalita rockových skupin nebo závislost na alkoholu. Vášová se snažila látku aktualizovat nejen prostřednictvím dílčích motivů, ale i v obecnější rovině: „Oproti Rostandovej hre nie sú v mojom prepracovaní v osnove deja náhodnosti. Cyrano si svoj rozbitý nos, ktorý je zdrojom jeho komplexov, zapríčiní sám v bitke, Jánova smrť nie je výsledkom náhody, ale vyplýva z jeho slabosti a nechopnosti vyrovnat sa s pohľadom na seba samého.“ (Jaslovský, 2008).

Prostředí předměstí se jako dějiště příběhu ze života nonkonformní mládeže přímo nabízí: v porovnání s centrem města je tu méně zastavěné plochy a více volného prostoru, tajemná zákoutí a opuštěné domy, lze tu snáze uniknout dohledu dospělých, rodičů nebo policie. Městská periferie se stává ideálním místem, kde se může mládež scházet, a využili toho jak tvůrci světových muzikálů, tak i například autor českých *Gentlemanů* (1967) Jan Schneider, jemuž se Vášová

možná mimoděk přibližuje i pojetím protagonisty jako jedince, který pod maskou drsného rváče skrývá mravní sílu a schopnost upřímně milovat. Kromě Alty Vášové se na slovesné části díla podíleli také Kamil Peteraj s Jánem Štrasserem, kteří otextovali jednotlivé písně. Zatímco Peteraj inklinoval k něžným lyrickým výpovědím, Štrasser k epice, ironii a důslednému využití „pouličního“ jazyka. Paralely s touto dichotomií – melodičnost a folkovou rozvahu na straně jedné a nekompromisní rockovou divokost na straně druhé – můžeme pozorovat i v hudební složce muzikálu, která rovněž byla dílem dvou výrazných osobností: Mariána Vargy a Pavola Hammela.

Tvůrci *Cyranu z predmestia* si v mnoha směrech dovolili narušit obvyčejě panující v populární hudbě: v muzikálu nevystupovali mediálně známí zpěváci ani profesionální balet, ale z velké části účinkující vybraní v konkurzu, jejichž občanská povolání mnohdy neměla s divadlem nic společného, vyhovovali však potřebě autenticity rockového zpěvu. „Choreograf O[g]oun z Brna zobral ľudí z ulice. (...). Vtedy v podstate neexistoval herec, ktorý by vedel spievať bigbeat,“ vzpomíná na okolnosti inscenace básník a v té době i dramaturg Nové scény Kamil Peteraj (Jaslovský, 2007, s. 174). Zmínku o ulici cituji záměrně; mimo kvality hudby a textů snad právě díky tomu, že se na jevišti objevily neznámé tváře, mohli se mladí diváci s příběhem více ztotožnit, získat pocit, že na jevišti hrají oni sami a o sobě. Tato civilnost ostatně dobře korespondovala se samotným tématem muzikálu a napomohla tomu, že se atmosféra města, respektive předměstí přenesla na jeviště se všim všudy.

Miroslav Žbirka se k tématu města vyjádřil nejkonceptněji na LP desce *Chlapec z ulice* (1986), po *Nemoderném chalanovi* (1984) teprve druhé, k níž si sám cele složil hudbu i napsal texty. K tematickému jednotlicímu principu alba odkazuje už název vstupní krátké instrumentální skladby *Ulice*. Po ní následující *Vzpomínky* (Žbirka, 1986) propojují prostor města s osobní rovinou, překvapivě se však nejedná o Bratislavu, ale – jak může vnímavý posluchač zčásti odhadnout i z toho, že název písničky je v češtině – o Prahu. Realie v textu obsažené („Stojím tu na Václaváku“) pak odkazují k české metropoli jednoznačně. Ačkoliv má protagonista toto město rád a našel v něm i lásku, stále se tu cítí trochu jako cizinec („ľudia si ma obzerajú“) a prostředí kolem sebe dosud vnímá jako výlučné. Město v něm vyvolává asociativní vlnu vzpomínek na mládí spojené s beatovou hudbou („z čias keď ešte Prúdy hrali / bol som chlapec malinký“). Zmínka o skupině Prúdy v souvislosti s Prahou může odkazovat na první československé beatové festivaly, které se odehrávaly na konci šedesátých let právě v Praze a Prúdy na nich slovenskou beatovou scénu velmi úspěšně reprezentovaly. Skandovaný refrén „Som, si, je / sme, ste, sú“ je dokonce přímou citací textu *Pod' so mnou* z první dlouhohrající desky Prúdů (2007). Lyrický subjekt s trochou hořkosti reflektuje, že jeho mladá přítelkyně toto období nezažila a je jí spíše lhostejné. Proto ji možná až nespravedlivě přísně kárá za to, že přišla na schůzku pozdě

(„najprv ti však pripomenem / opäť ideš neskoro / dúfam, že dnes naposledy / inak by to zlé bolo“). Pozdní příchod milované osoby lze chápat i v přenesené rovině – láska měla přijít už tehdy, před lety, ne až teď. Motiv stárnutí a jeho konfrontace s mládím, bilance a úvahy nad pozicí člověka vůči světu prostupují celou deskou. S motivem města se znovu prolnou v titulní skladbě *Chlapec z ulice* (Žbirka, 1986). Označení „chlapec“ tu nesouvisí s věkem, stává se spíše metaforickým pojmenováním pro člověka dětsky upřímného, vnitřně poctivého, z hlediska okolí snad až naivního, který se ve složitosti světa cítí dezorientován, ale přitom dokáže dobře rozlišit, co je důležité a co podružné, co je dobré a co zlé. Příčí se mu prosazovat vlastní zájmy sobecky na úkor ostatních, zároveň se však nechce ani stát otloukánekem, „inkasovat údery“ a nechat po sobě šlapat. „Kto vie šplhať do kopca / tomu svet rád uverí / neviem sa však pomestiť do takejto lavice / ja som chlapec normálny / zo Strakovej ulice,“ konstatuje s pomyslným pokrčením ramen nad otázkou, jak v bezohlednosti přežít. Strakova ulice v bratislavském Starém Městě, reálné místo Žbirkova raného dětství, je lokalitou s tradičními urbánními charakteristikami, prostorem, kde město zachovává své původní funkce, můžeme ji tedy v tomto kontextu vnímat jako jakési bezpečné zázemí, symbol pospolitosti.

Městského prostředí se zčásti dotýká také Žbirkova skladba *Kúp mi knihu* (Žbirka, 1986), skepticky nahlízející na jednu ze strukturních součástí moderního velkoměsta: obchodní dům. Kritikou konzumu, nákupu zbytečných věcí a povýšení utrácení na smysl života Žbirka výrazně předběhl svou dobu, uvážíme-li rozdíl mezi šíří nabídky tuzemského trhu v 80. letech a dnes. Namísto další z řady kravat, košil nebo tenisek protagonista skromně žádá občerstvení duševní, knihu. Objevuje se zde pro Žbirku typické střídání polohy vážné a ironické, místy až sebeparodické. „Obchodný dom, to je vlastne novodobý chrám / v ňom tovaru sa klaniam a on sa klania nám,“ přemítá zpěvák v refrénu a přepečlivou dikcí tuto svou výchovnou promluvu zároveň mírně ironizuje, aniž by přitom popřel niternou vážnost sdělení. Podobně Žbirka nakládá obecně se stylizací do role bezelstných „chlapců z ulice“ a „nemoderných chalanů“, která se v jeho textech často vyskytuje: myšlenku mravní rigoróznosti zachovává, ale záměrnou hyperbolizací jí zároveň dodává parodický nádech tak, že ve výsledku nevyznívá nijak mentorsky. Stává se naopak persifláží vážně míněných projevů všech, kdo o mravních zásadách pouze mluví namísto toho, aby podle nich jednali. Na rozdíl od nich Žbirka sám o sobě pochybuje, jeho upřímná sebereflexe, jak ji předestírá například v textu *Slávou opitý* (Žbirka, 1986), je strážlivě věcná a až bolestná.

Vraťme se však zpět k motivu města. O tom, že městské prostředí jako inspirační zdroj se v osmdesátých letech kontinuálně vyvíjelo, můžeme najít důkazy i v textech zpěváků a hudebníků o generaci mladších, než byli Boris Filan a Miroslav Žbirka, např. Richarda Müllera nebo skupiny Tublatanka. „Richard Müller nezpívá s něžně přivřenýma očima o krásných ženách na rozkvetlých

loukách, ale chodí stále po reálných schodech v reálném paneláku,“ připomněl Ladislav Snopko (1988, s. 4) v časopise *Melodie* v srpnu 1988 tehdy už proslulou a dodnes oblíbenou píseň s textem Daniela Mikletiče *Po schodech* (Banket, 1986). Bez opisných pojmenování a zcela přímočaře v ní protagonista komentuje výstup do třináctého poschodí věžáku, během nějž má vzhledem k neexistující zvukové izolaci jednotlivých bytových jednotek možnost vyslechnout, co se za kterými dveřmi děje – štěkot psa z jednoho bytu se prolíná s hádkou z jiného, hukot pračky s operními áriemi či nahlas puštěnou televizí. Metaforické spojení „tatramatky rodeo“ mimochodem výstižně pojmenovává skutečnost, že výrobky národního podniku Tatramat Poprad během praní nejen poskytovaly výraznou zvukovou kulisu, ale také se skákáním přemísťovaly mimo své výchozí stanoviště. Písníčka ale není jen satirickým pohledem na technické parametry sídlištní výstavby a vybavení domácností. Jak slyšíme v refrénu, cestou po schodech se dá ze zvuků poznat, „čo sme kto za ľudia“. V soukromí svých bytů lidé sundávají masky, opouštějí role a začínají se chovat tak, jak je jim vlastní – mnohdy tak na sebe prozradí i to, co navenek pečlivě tají. Na skladbu *Po schodech* se Müller se skupinou Banket a textařem Mikletičem pokusil navázat na dalším albu *Druhá doba?!* (1988) písní *Bytové jadro problému* s velmi podobnou tematikou, ale srovnatelného úspěchu už se jim dosáhnout nepodařilo. Podle Müllera posluchači mylně interpretovali *Bytové jadro problému* jako pokus lacině získat další hit, aniž by vzali v úvahu, že přesné hudební i textové citáty z předchozí úspěšné skladby jsou využity záměrně. „Národ má pocit, že jsem mu podstrčil olízané lízátko, ale já jsem chtěl jen připomenout, že ještě stále bydlím v paneláku. Bez telefonu...“ uvedl Müller v rozhovoru pro *Melodii* (Snopko, 1988, s. 4).

Hardrocková skupina Tublatanka se k tématu města originálně vyjádřila v písní *Dnes* (Tublatanka, 1987) na albu *Skúsime to cez vesmír* z roku 1987. Autor textu Martin Sarvaš (v této souvislosti jistě není bez zajímavosti, že na fakultě architektury vystudoval obor urbanismus a územní plánování) pojal látku s lyrickou citlivostí. Personifikuje město jako blízkého přítele nebo milovanou ženu („dnes mám rande so svojím mestom“), která mu poskytuje útěchu a bezpečí před „čiernym bahnom rozliatych snov a vín“ a on k ní za to přistupuje něžně a pozorně („dnes mu dám iba pekné mená“). Do opozice k bezpečnému večeru strávenému o samotě toulkami v náručí města staví nejistý zítřek plný strachu a nucené přetvářky: „Zajtra sa budem báť / tváriť sa, že sa mám / (...) topiť sa v nočných hmlách.“ Sarvaš využívá otevřené prostředí velkoměsta paradoxně ve významu úkrytu, ulice jsou sice lidmi zaplněné, ale zároveň natolik anonymní, že umožňují člověku vyhnout se setkání s tím, s kým se setkat nechce.

Po roce 1989 díky uvolnění podmínek a rozšíření tvůrčího prostoru se začal v českých zemích i na Slovensku rozvíjet žánr spojený s prostředím města přímo programově: hip-hop. „Z ulíc sa postupne vytratili depešáci a metalisti – symbol socialistických sídlisk z polovice 80. rokov – a do módy prišli široké

rifle, mikiny a šiltovky,“ vzpomíná Marek Vagovič (2012) na počátky hip-hopové komunity v bratislavské Petržalce. Naším cílem není zevrubně probádat texty slovenských hip-hopových interpretů, povšimněme si však, jakým způsobem se přístup k prostředí města a zejména sídliště v jejich podání proměnil od dob *Sídliskového Indiána*. Příslušníci hip-hopové generace, narození v sedmdesátých letech a později, vyrůstali na sídlišti odmalička a pocítují sebe sama jako organickou součást sídlištního prostoru. Ačkoliv i oni hovoří o „betonové pasti“ a reflektují mnohá zdejší negativa, jejichž spektrum se oproti minulosti dokonce rozšířilo (především co se týče drog a kriminality), chápou sídliště zároveň jako svůj domov a vymezují své teritorium vůči ostatním, jsou na něj jistým způsobem i pyšní (viz např. „Petržalka je borec“, „toto je petržalský rap“, „som hrdý Petržalčan“ ve skladbě *Petržalka* skupiny L.U.Z.A. (2007)). V kontextu Bratislavy je tento pocit výlučnosti, obrazně řečeno „příslušnosti ke kmeni“ podtržen i tím, že „proletářskou“ Petržalku od Starého Města odděluje Dunaj, opticky se největší městské sídliště a město samotné mohou jevit jako dva samostatné, na sobě nezávislé prvky a mnozí Bratislanané (i Petržalčané) je tak skutečně vnímají.

Skladba *Mladá Petržalka* hip-hopera Kaliho (2010) a jeho hostů je dokonce přímo zacílena na aktivizaci mladých obyvatel sídliště k tomu, aby se zajímali o život kolem sebe a snažili se svým dílem přispět k jeho zlepšení. V textu se střídá sugestivní popis současného stavu sídliště („paneláky rozbité jak po výbuchu v Černobyle“, „socialistické ihriská / kde sa nemôžu deti hrať“ apod.) s apelativními pasážemi vyzývajícími ke změně a zdůrazňujícími sílu společné akce („Tak podme Petržalčania / zbúrajme tu stenu“). Refrén „Tak pod' / mladá Petržalka žije / tak pod' / my sme mladí a ty nie“ je zvolen záměrně provokativně – autoři správně kalkulují s tím, že člověk přirozeně rád považuje sám sebe za mladého a slogan v něm může vyvolat pocit, že když se zapojí do obnovy Petržalky, začlení se i mezi „mladé“. Vzhledem k agitační povaze písničky nepřekvapí zjištění, že vznikla jako výsledek spolupráce hudebníků s občanským sdružením Mladá Petržalka. Spojení hip-hopové subkultury se sférou oficiální politiky se může jevit jako kuriózní, ale de facto dochází jen ke stejnému jevu, který v oblasti jiných hudebních žánrů včetně rocku trvá už řadu let, nyní jen reflektuje posun v žánrových preferencích potenciálních voličů.

I s přihlédnutím ke specifičnosti žánru hip-hopu, v němž vyhocenost jak v pozitivním, tak i negativním hledisku funguje jako standardní způsob vyjádření, je očividné, že vztah hip-hopových autorů k sídlištnímu či obecně městskému prostředí je na počátku nového tisíciletí v zásadě smírlivější, než tomu bylo v osmdesátých letech u Filana či Mikletiče. Jejich fixace na téma a užití formalizovaných vyjadřovacích prostředků mohou dokonce vyústit až v jakési zacyklení, jehož si povšiml například český publicista Lukáš Rychetský (2012, s. 17): „„Ulica“ se na Slovensku stala fetišem, zaklínadlem a mantrou nejvyšší důležitosti. To není nijak překvapivé – i v Čechách se začínalo cestou „štrýtu“. Slovenským

rapperům se ale z petržalského výklenku (až na výjimky) nikam jinam nechce a jejich na první pohled sympatická ortodoxie může připomínat vyčpělý stereotyp, který sice páchne jako stoka, ale teče stále stejným směrem.“

Zcela rozdílný postoj k tématu města, než je sociálněkritický hlas hip-hopové komunity, zaujalo punkrockové kvarteto Horkýže slíže v písni *Brďokoky* (2002). Na rozdíl od všech dosud uváděných interpretů nepochází skupina z Bratislavy, nýbrž z Nitry, ale přesto by v našem výčtu neměla chybět, neboť pohled zvenčí umožnil prodchnout téma vtipem a podnítil vznik textu zaměřeného parodicky právě ve vztahu k Bratislavanům. Textař Peter Hrivňák posměšně komentuje styl života mladých příslušníků vyšších bratislavských vrstev (nebo zároveň také představu, která může o životě „zlaté mládeže“ panovat; někdy více, jindy méně zkreslenou). Patří sem archetypy jako zahálčivé poflakování po večírcích, barech a diskotékách a světácké znudění z přízné opačného pohlaví („na didžinu do Boccacia / babenky tam prídu (...) sústavne ma obľetujú / neviem čo mám robiť“), ale i veskrze aktuální fenomén trávení času v nákupních centrech („v Poluse si kúpim veci / ktoré sa mi zídu“). Velkoměsto je tu prezentováno jako ideální místo k životu, „chlapci z Bratislavy“ v karikovaném podání skupiny se chtějí především bavit a využívají naplno všech možností, které jim tento prostor nabízí. Příroda v jejich očích není romantickým útočištěm, ale diskomfortem a překážkou, jejíž smysl existence jim zůstává utajen („sedlák, sedlák / nasadil stromy, kvety / a k tomu iné veci stupídne / a preto, preto / my chlapci z Bratislavy / starý môj, nemáme kam stúpiť, né?“).

Tím se dostáváme k pozoruhodné lexikální vrstvě textu. Horkýže slíže přesně napodobují prvky „blavského“ mládežnického slangu, mezi něž patří právě výslovnost „né“ namísto spisovného slovenského „nie“ či „starý môj“ ve významu „kamaráde“, „kámo“. Ještě signifikantnější je ovšem využití kontaktového citoslovce „no ty koky“, odvozeného z častěji užívaného „ty kokso“, popř. „ty kokos“, jež je patrně substitucí vulgárního „ty kokot“. „Ty brďo“, frekventované i v češtině, má stejnou funkci vyjádření údivu či překvapení. Horkýže slíže těmito výrazy s předstíranou vážností komentují zcela absurdní situace, jako je například pokuta za odbočení od tématu bez směrovky nebo soutěž o auto za nasbírané trubky od toaletního papíru, a nepřímou tím poukazují na myšlenkovou defektnost světa, kde se důležité a s vážnou tváří hovoří o absurditách ještě mnohem větších. V tomto směru můžeme význam textu jistě vztáhnout i na širší a obecnější kontext, než je jen Bratislava.

Ve srovnání posledních dvou citovaných textů lze sledovat, z jak rozdílných až protichůdných pozic je možné ke zpracování látky města přistoupit, a tedy můžeme i odhadnout, jak široká a pestrá je škála prostředků mezi těmito dvěma póly. Přičteme-li k tomu ještě různorodé způsoby ztvárnění tématu v předchozích dekadách, zjistíme, že uzavřít exkurs do rockové (a hip-hopové) Bratislavy syntetizujícím a obecně platným závěrem není snadné a ani příliš účelné. Zůsta-

neme-li pouze u textů zde představených, můžeme si ovšem všimnout jednoho zásadního rysu: téměř všude funguje město jako prostředek interakce, místo pro setkávání lidí, které v ideálním případě iniciuje i jejich vzájemné porozumění. Tam, kde může být lidské soužití problematizováno (sídlíště, panelový dům), je patrná tendence se vůči tomu vymezit a hledat alternativu, nikoli zatratit město jako celek. Nesetkáme se proto ani s vysloveně záporným pojetím města ve smyslu ztělesnění civilizačního kolapsu, zdroje odcizení mezi lidmi a přírodou či mezi lidmi samotnými. Cílem tohoto článku nebylo podat úplný přehled slovenských (nebo i jen bratislavských) rockových textů, které se dílčím způsobem motivicky nebo rozsáhleji tematicky vztahují k prostředí města, spíše poukázat na to, že způsob zobrazení města zde má zřetelnou vývojovou linii, pokusit se postihnout základní aspekty tohoto vývoje, které mohou souviset i s relativní liberálností slovenské kulturní politiky v období normalizace, a odhalit specifika, kterými právě Bratislava na své obyvatele – hudebníky, zpěváky a textaře – působila a působí.

## Literatura a zdroje

- BALÁK, Miroslav – KYTNAR, Josef (1998). *Československý rock na gramofonových deskách*. Brno: Indies.
- BANKET (1986). *Bioelektrovízia* [LP]. Bratislava: Opus.
- BROŽÍK, Vlado (1982). *Ôsmy svetadiel. Populár*, 14, č. 6, s. 26–27.
- DANKO, Štefan (2012). *Od praveku k rokenrolu. Ako sa rodila populárna hudba na Slovensku*. Praha: Ideál.
- ELÁN (1986). *Detektívka* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1983). *Elán 3* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1994). *Hodina angličtiny* [CD]. Praha: BMG Ariola.
- ELÁN (2001). *Komplet* [hudebnina]. Bratislava: Slovakia GT Music.
- ELÁN (1988). *Nebezpečný náklad* [LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1987). *Neviem byť sám* [2 LP]. Bratislava: Opus.
- ELÁN (1982). *Nie sme zlí* [LP]. Bratislava: Opus.
- HORÁČEK, František (1988). *Že mi je ľúto. Melodie*, 26, č. 3, s. 27.
- HORKÝŽE SLÍŽE (2002). *Kýže sliz* [CD + textová brožura]. Praha: EMI.
- HORVÁTH, Vladimír a kol. (1982). *Dejiny Bratislavy*. Bratislava: Obzor.
- JASLOVSKÝ, Marian (2007). *Collegium Musicum*. Bratislava: Slovart.
- JASLOVSKÝ, Marian (2008). Hammel, Varga, Peteraj, Štrasser – Cyrano z predmestia. SME [online]. Cit. 2013-02-14. <<http://www.sme.sk/c/3903500/hammel-varga-peteraj-strasser-cyrano-z-predmestia.html>>.

- JURÍK, Luboš – ŠUHAJDA, Dodo (2008). *Slovenský bigbít*. Bratislava: Slovart.
- KALI a kol. (2010). *Mladá Petržalka* [online]. Cit. 2013-02-28. <<http://www.youtube.com/watch?v=jlCCJLdB8qE>>.
- LINDAUR, Vojtěch – KONRÁD, Ondřej (2001). *Bigbít*. Praha: Torst.
- L.U.Z.A. (2007). *3mená4písmená* [CD]. Praha: EMI.
- MUSIL, Jiří (1985). *Lidé a sídliště*. Praha: Svoboda.
- MUSIL, Jiří (1977). *Urbanizace v socialistických zemích*. Praha: Svoboda.
- PRŮDY (2007). *Zvoňte zvonky* [CD]. Bratislava: Opus.
- RŮZNÍ UMĚLCI (1986). *Dvaja* [LP]. Bratislava: Opus.
- RYCHETSKÝ, Lukáš (2009). Když se ego pere s ulicí. A2 [online]. Cit. 2013-02-12. <<http://www.advojka.cz/archiv/2009/19/kdyz-se-ego-pere-s-ulici>>.
- RYCHETSKÝ, Lukáš (2012). V zajetí ulice. Poznámky ke slovenskému rapu. A2, 8, č. 2, s. 17.
- TUBLATANKA (1987). *Skúsime to cez vesmír* [LP]. Bratislava: Opus.
- SNOPKO, Ladislav (1988). Klaun v masce člověka. *Melodie*, 26, č. 8, s. 4.
- TESAŘ, Milan (1992). *Elán. Rock na život a na smrt*. Bratislava: Champagne avantgarde.
- ULIČNÝ, Peter (2004). *Marián Varga. O cestách, ktoré nevedú do Ríma*. Bratislava: Slovart.
- VACKOVÁ, Barbora (2009). Cizinec v ideální společnosti. In: FERENČUHOVÁ, Slavomíra a kol., eds. *Město: Proměnlivá nesamozřejmost*. Brno: Masarykova univerzita.
- VAGOVIČ, Marek (2012). Je slovenský hip-hop mrtvý? *Týždeň* [online]. Cit. 2013-02-20. <<http://www.tyzden.sk/nazivo-doma/je-slovensky-hip-hop-mrtvy.html>>.
- VÁŠOVÁ, Alta (2009). *Sladké hry minulého leta*. Bratislava: Slovart.
- ŽBIRKA, Miroslav (1986). *Chlapec z ulice* [LP]. Bratislava: Opus.
- ŽBIRKA, Miroslav (2012). *Co bolí, to přebolí*. Bratislava: Ikar.



### **Context and development of the theme of city in lyrics of Bratislava rock groups**

The paper deals with the projection of space of city in several lyrics, which have been realized by Bratislava rock groups and singers since the end of 1960s, especially in 1970s and 1980s. It follows their characteristic features, development and modifications. The analysis is based on the background of popular music in Slovakia in general and on the context of cultural politics as well. It is also connected to the historical and architectural transformation of Bratislava after the World War II.

Mgr. Zuzana Zemanová, Ph.D.  
Katedra bohemistiky  
Filozofická fakulta  
Univerzita Palackého  
Křížkovského 10  
77180 Olomouc  
zuzana.zemanova@upol.cz