

Teatralizačné a performačné excesy slovenskej rockovej alternatívy v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 20. storočia

The Theatrical and Performative Eccentricities of Slovak Alternative Rock in the 1980s and the 1990s

JÚLIUS FUJAK

Ústav manažmentu kultúry a turizmu, kulturológie a etnológie,
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

ABSTRAKT: Text je zameraný na oblasť rockovej hudobnej alternatívy osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia na Slovensku. V rámci nej sa autor koncentruje na špecifickú oblasť teatralizačnej dimenzie koncertov, resp. videoklipov rôznych hudobných skupín (Chór vážskych muzikantov, Karpatské chrbáty, Lahká Múza, Bez ladu a skladu, Teória Odrazu, Jesus Underground Band a Chiki liki tu-a). Interpretuje excentrickosť, bizarnosť a excesivnosť ich poetiky v kontexte teórií „kultúry zdola“ a „kultúry svojpomoci“, rovnako vzdoru, kritiky a najmä parrhésie (Michel Foucault), čiže otvorenej priamej reči, ktorá je spojená s rizikami rôzneho druhu, ale zároveň ňou možno nadobudnúť vlastnú dôstojnosť. Excesy rockovej alternatívy v uvedenom období boli po hudobnej, vizuálnej i svetonázorovej stránke v istom zmysle výrazom vnútornej slobody a potreby alternatívnych artikulácií iného spôsobu života a umeleckého vyjadrenia.

ABSTRACT: This paper is focused on alternative rock music in the 1980s and the 1990s in Slovakia. Within this field, the author concentrates on the specific area of the theatrical dimension of the concerts and music videos of various bands (Chór vážskych muzikantov, Karpatské chrbáty, Lahká Múza, Bez ladu a skladu, Teória Odrazu, Jesus Underground Band, and Chiki liki tu-a). He interprets the eccentricities, bizarreness, and excesses of their poetics in the context of the theories of “culture from below” and “DIY culture”, as well as of defiance, criticism, and, especially, *parrhesia* (Michel Foucault) – open, direct speech, which is associated with various risks but, at the same time, allows one to acquire dignity. From the perspectives of music, visuals, and worldview, the eccentricities of alternative rock in the aforementioned period were expressions of inner freedom and the need for alternative articulations of a different way of life and a different artistic expression.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

rocková alternatíva, kultúra svojpomoci, bizarnosť, teatralizačné prvky koncertu

KEYWORDS:

alternative rock, DIY culture, bizarreness, theatrical elements of concerts

Multimediálny a niekedy dokonca aj intermediálny rozmer rockovej hudobnej kultúry je téma, ktorej bolo a je venované nemálo pozornosti s ohľadom na špeci-fickosť kulturologicko-sociálnej akosti a osobitej výrazovosti rôznych koncertov majúcich charakter tzv. show produkcií. Spomeňme aspoň spektakulárne predstavenia skupiny Pink Floyd v tematicky koncipovaných projektoch sedemdesiatych rokov 20. storočia (*Dark Side of the Moon*, 1972/1973; *The Wall* 1979/1980, ktorý bol aj úspešne filmovo adaptovaný), v rovnakom období teatralizačné prvky skupiny Genesis s Petrom Gabrielom (počínajúc jeho vystúpeniami v ženských šatách s veľkou maskou líšky na hlave z obdobia albumu *Foxtrot*, 1972) alebo Davida Bowieho (napríklad v jednej z jeho legendárnych pozmenených identít v čase projektu *Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, 1972).

Odozvy na takéto iniciatívy nájdeme s istým časovým oneskorením aj na česko-slovenskej scéne, napríklad v tvorbe skupín Olympic (*Prázdniny na Zemi*, 1980). Na Slovensku sa koncepcne progresívnej multimediálnej koncertnej produkcii v rock-popovej oblasti, v ktorej sa využívali zväčša len obligátne svetelné efekty, hmla z tzv. suchého ľadu a kostýmové prevleky interpretov, sústredene nevenovalo žiadne zo známych hudobných zoskupení, napr. Modus, Elán či Banket, a to ani v čase ich vrcholiacej slávy v osemdesiatych rokoch.¹

Nasledovný text je zameraný na oblasť tzv. slovenskej alternatívnej rockovej hudby konca minulého storočia, v ktorej predsa len možno nájsť niektoré zaujímavé, v danom kontexte inovatívne, bizarné scénické, teatralizačné i performačné prvky. Tie na jednej strane častokrát dotvárali excesívnosť – vo svojej dobe podiv(uhod)ných – koncertov, resp. videoklipov, na druhej strane sa podieľali na nekonvenčnej umeleckej artikulácii a parrhetickej výpovedi o neudržateľnosti istých diskurzívnych praktík našej spoločnosti tak pred rokom 1989 (neskorá normalizácia a prestavba), ako aj po ňom (rekonštrukcia kapitalizmu).

Rockové alternatívne hudobné prejavy sa u nás objavujú v porovnaní s českým kultúrnym prostredím v čase tzv. reálneho socializmu s istým oneskorením. Pokým v českom undergrounde sa v priebehu sedemdesiatych rokov 20. storočia môžeme stretnúť s viacerými, aspoň sčasti inscenačne koncipovanými projektmi skupín Plastic People of Universe (povestné *Pašijové hry velikonoční*, 1978) či Extempore Band (legendárny scénický program *Milá čtyř viselců* na Pražských jazzových dňoch, 1977), tak na Slovensku vzniká prvá rocková alternatívna (aj to len primárne štúdiová) kapela Matkovia Martina Burlasa v Bratislave až v roku 1982. Paralelne s ňou sa nezávisle na sebe objavujú v rôznych mestách a lokalitách ďalšie skupiny, ktoré sú aj koncertne aktívne – Chór vážskych muzikantov, Karpatské chrbáty, Ľahká Múza, Bez ľadu a skladu, v druhej polovici osemdesiatych rokov Teória Odrazu, Ali ibn Rachid, Tornádo Lue, v deväťdesiatych rokoch pribúdajú Lues de Funes, Jesus

¹ Uvedená problematika v kontexte strednej Európy za socializmu je u nás je podrobnejšie spracovaná v rôznych prácach a textoch Yvety Kajanovej. Viac pozri napr. KAJANOVÁ, Y. Punk and New wave: Destruction or Doorway into Europe for the Former Socialist Countries. In *Keep it simple make it fast*. (Eds. P. Guerra, T. Moreira). Porto : Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2016, pp. 99 – 106; tiež BLÜML, J. – KAJANOVÁ, Y. – RITTER, R. (eds). *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Berlin : Peter Lang, 2019.

Underground Band, Malevil či Chiki liki tu-a. Skôr než sa pristavíme pri niektorých z nich v intenciách tematického zamerania tejto štúdie, pokúsim sa pomenovať ich spoločné aspekty ich poetiky.

ALTERNATÍVNA KULTÚRA ZDOLA A KULTÚRA SVOJPOMOCI

Ideovou platformou uvedených rockových alternatívnych zoskupení je ich prináležitosť k nezávislej, neoficiálnej alternatívnej kontrakultúre poslednej dekády existencie socialistického Československa, ako aj k jej transformáciám po roku 1989. Tá mohla mať podobu buď (ne)priamej kritiky komunistickej ideológie, resp. mohla byť nepriamo alebo explicitne v opozícii voči oficiálnej doktríne socialistického realizmu, alebo – a najmä – bola výrazom hľadania vlastnej, paralelnej alternatívnej kultúry a umelecky artikulovaného svetonázoru vtedajšej mladej generácie v strnulých normalizačných pomeroch.

Hoci pojem alternatívnosti sa vo verejnom diskurze dáva do súvisu so spochybňovaním istých ideologicky lokajských, konvenčných modelov spätých s kultúrnym a umeleckým establišmentom, jeho obsah, ktorý sa v minulosti práve vo väzbe na konkrétne politické reálie už viackrát vyprázdnil, možno chápať aj inak. Filozof Miroslav Petříček v texte venovanom Frankovi Zappovi nevymedzuje alternatívu ako takú primárne v opozícii voči konvenčným a normatívnym praktikám a doktrínam, ale predovšetkým jej principiálnym problematizovaním samotného statusu normatívnej konvencie, ktorý síce sám seba prezentuje ako univerzálne platný, avšak opodstatnenosť tohto imperatívu univerzálnosti nie je vôbec schopný relevantne zdôvodniť.²

Rocková alternatíva v jej všemožných prejavoch bola súčasťou a výrazom „kultúry svojpomoci“ (DIY čiže princípu „do it yourself“) a zároveň „kultúry zdola“. Kým prvá z nich je založená de facto na brikolérstve, teda na tvorivom využití toho, čo je takpovediac naporúdzi, resp. zhotovené z núdze a „na kolene“, tak druhá, s ňou súvisiaca, odkazuje na princíp autentickej, nezištnej motivácie tvorby v neoficiálnej kultúrno-umeleckej sfére.³ Oba uvedené modusy kultúry a umenia zastrešuje pojem nezávislosti, ktorý osobne chápem ako spôsob vnútorne slobodného, dôstojného ustanovovania a utvárania sa, jednak v zmysle skutočnej autentickej, svojbytnosti, a jednak autonómnosti nášho kultúrneho i sociálneho (spolu)bytia. Ide v nich zároveň o vzdor, rezistenciu a odmietnutie bezrizikového, konformného spôsobu života, spôsobu myslenia a pôsobenia v oficiálnej kultúre, o protest voči neraz absurdným spoločenským pomeroch, pričom je im vlastný parrhetický postoj. Čiže, v poňatí Michela Foucaulta, postoj otvorenej priamej reči, ktorá je síce spojená s rizikom straty – v daných historických reáliách nadobúdala podoby cenzorských zásahov, nemožnosti oficiálneho vydávania nahrávok, alebo zákazov koncertnej činnosti –, no práve

2 PETŘÍČEK, M. Minimální maximalismus. Big Note Franka Zappy. In *Fenomén Zappa*. (Eds. V. Papoušek, D. Skalický). Praha : Akropolis, 2016, s. 62 – 63.

3 Viac k týmto pojmom pozri DANIEL, O. a kol. *Kultura svépomoci. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Praha : Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2016.

prostredníctvom nej (parrhésie) bolo a je možné nadobudnúť (aj pred sebou samými) skutočnú ľudskú dôstojnosť.

Hoci originálne excesívne teatralizačné a performatívne praktiky slovenských rockovo alternatívnych skupín, ktoré priblížim v nasledujúcich statiach, vykazovali istú disparátnosť a heterogenitu, spájali ich atribúty spoločnej, neraz bizarnej poetiky, resp. estetiky vyššie zmienenej kultúry svojpomoci a kultúry zdola, vzdoru, artikulácie pocitov absurdity spoločenských pomerov (pred rokom 1989 i po ňom), ale aj hravého (seba)ironického humoru.

KONKRÉTNE TEATRALIZAČNÉ EXCESY ROCKOVEJ ALTERNATÍVY

Ak zvolíme chronologickú postupnosť objavovania sa rockových alternatívnych zoskupení⁴ od prvej polovice osemdesiatych rokov⁵, ktoré sa venovali aj vizuálnej prezentácii s teatralizačnými excesívnymi prvkami, potom treba na prvom mieste spomenúť Chór vážskych muzikantov (CHVM) z Trenčína, verejnosti dobre utajený „Rolling Stones“ našej rockovej alternatívy. Gymnaziálni spolužiaci Ľuboš „Krtsch“ Dzúrik (basgitarra), Miroslav „Pé“ Puna (spev, generátor), Pavol Grman (klávesy, spev) a Rastislav „R. A. Stick“ Dobranský (bicie) po prvýkrát vystupovali už v sezóne 1980/1981 pod meniacimi sa názvami The We, Yellow Dodo & Co. alebo Weco. Neskôr sa k nim pridali Július „Jébé“ Berith (gitara, spev) a Peter Havier (trúbka). Bolo to na koncerte 1. ročníka trenčianskeho festivalu Gypselrock, kde už vystúpili pod názvom CHVM. Spôsobili rozruch, lebo (dnes to znie neuveriteľne) boli pre svoj hlučný prejav, čierne obleky a tmavé okuliare obvinení z propagácie fašizmu a takmer ich nepripustili k maturitným skúškam.

V polovici osemdesiatych rokov sa CHVM dostali do kontaktu s ústrednou postavou českého undergroundu a alternatívy, Mikolášom Chadimom z Extempore a MCH Bandu v Prahe, i s jeho neoficiálnym vydavateľstvom Fist Records. To Trenčanov inšpirovalo k založeniu vlastného samizdatového neziskového labelu Fukkavica Records (1985), pomenovaného podľa chaty v obci Fukavica v Trenčianskych Tepliciach, v ktorom sa im podarilo publikovať množstvo raritných nahrávok slovenských, ale i českých alternatívnych kapiel. V našich končinách išlo o v danej dobe o jeden z mála funkčných širokospektrálnych projektov hudobno-vydavateľskej kultúry zdola i kultúry svojpomoci.⁶

4 Charakteristiky jednotlivých skupín sa opierajú o autorov dlhoročný výskum slovenskej hudobnej alternatívnej kultúry, zhmotnený o. i. v monografiách *Slovenské hudobné alternatívy* (v spoluautorstve s M. Kalinkom a O. Rehákom; Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2006) a *Sondáž nezávislej hudobnej kultúry* (Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2021).

5 Niektorí, napriek istej štýlovej disparátnosti, boli k alternatíve priradení nechťiac či proti svojej vôli v tom zmysle, ako to vyjadril M. Burlas zo skupín Maľkovia a Ospalý pohyb: „...odporné na tom období a zrejme i na samotnom termíne alternatíva bolo, že človek bol vtedajším politickým systémom vlastne do niečoho dotlačený len preto, že chcel robiť niečo normálne, hoci sa to niekomu zdalo príliš nekonvenčné.“ In FUJAK, J. a kol. *Slovenské hudobné alternatívy*. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2006, s. 10.

6 Na každom titule z dielne Fukkavica Records je dodnes poznámka „Copleft – žiadne právo vyhradené; šírenie tejto nahrávky je vítané!“. Viac k téme pozri DZÚRIK, I. *Chór vážskych muzikantov. Cesta od Bolševika k nezávislosti*. Trenčín : Fukkavica records, 2010.



Chór vážskych muzikantov v polovici osemdesiatych rokov. Foto archív Ľuboša Dzurika.

CHVM v osemdesiatych rokoch vytvorili koncipované albumy *Antimydlová opera* alebo *AIDS*, v tom čase sa stali súčasťou skupiny aj Peter Kohout (klarinet, saxofóny), Ivan Masarik (spev, husle, klávesy), neskôr Peter Sedlák (violončelo). Po vizuálnej stránke sa skupina prezentovala postupne čoraz bizarnejším, podivínskym oblečením a líčením v štýle Captaina Beefheart Bandu, aj nervnými pohybmi počas hry. Neskôr po opakovanom znemožňovaní jej koncertov zo strany Štátnej bezpečnosti (ŠtB) si členovia nasadzovali masky a karnevalové škrabošky, symbolicky a protestne zatajujú svoju identitu (podľa vzoru konceptuálne-improvizačného zoskupenia Kihets M: Chadimu, ktorého hráči vystupovali inkognito s papierovými vreckami na hlavách).

Prvopočiatky ďalšej pozoruhodnej skupiny z prvej polovice osemdesiatych rokov, Karpatské chrbáty z Vrbového, treba hľadať v roku 1982, keď spolužiaci zo základnej i strednej školy Branislav Jobus s bratom Andrejom, Roman Klčo a Miroslav Kusý založili kapelu Harmasan (podľa značky toaletného papiera), ktorú neskôr premenovali na Veget. Ani jeden názov nemohli používať verejne, a tak sa rozhodli pre dodnes fungujúcu variantu Karpatské chrbáty. Popri ich lokálpatriotizme v podobe rôznych recesistických akcií v tzv. multiorganizácii Kriak vo Vrbovom (jej „preccedom“ je plyšový hojdačí koník), a tiež popri sympatii k alkoholu značky Karpatské horké, sa v nej premietal aj postoj „vylezte nám na hrb“ (v ich dialekte „na chrbát“).

Ako k hlavnému inšpiračnému zdroju sa skupina od začiatku hlásila najmä k novovlnovému, v tom čase kultovému českému Pražskému výberu Michaela Kocába a Michala Pavlíčka, a to nielen čo sa týka hudobnej zložky, ale aj „karnevalových“ kostýmov a spontánnej, priam pitoresknej „choreografie“ na vystúpeniach; oboje najmä



Záber z videoklipu Karpatských chrbátov *Na cintery už mám fleka*. Zdroj: Youtube.

počas socializmu pôsobilo vyslovene excentricky až provokačne. Spevák Branislav Jobus s veľkými slnečnými okuliarmi rôznych tvarov bol oblečený v „patchworkovej“ kombinácii deravých riflí, hrubého jánošíkovského opasku ovešaného sitkami na cestoviny a naberačkami rozmanitých veľkostí, na hrudi mal brnenie, prípadne si na dokrčenú bielu košeľu obliekal zemiansku kacabajku, oblečenie dotvárala kravata, neraz z hrubého povrazu v tvare slučky. Basgitarista Roman Klčo vo vyššivanom kabáte alebo župane mal na hlave vojenskú prilbu, občas s nastoknutým veľkým vtáčím perom, gitarista Miroslav Kusý vystupoval v obleku supermana. Koncerty Karpatských kabátov sa začínali prinesením truhly na pódium, z nej vstal Branislav Jobus s karbobrúskou a lešenárskou tyčou, ktorú za rachotu kapely rezal, až do publika lietali iskry. Inokedy obvešaný vianočnými ozdobami, kolekciami a elektrickými sviečkami stál rozkročený na dvoch krížových stojanoch ako živý, spievajúci vianočný stromček.⁷

Ako modelový príklad špecifickej poetiky kapely možno uviesť aj nízkorozpočtové, svojpomocne a vo vlastnej réžii produkované videoklipy k piesňam *Omasceň chleba* a *Na cintery už mám fleka*. V prvom z nich ide o vtipný kontrast insitného hororu v predajni pečiva, kde sa frontman Jobus pokúša s veľkým nožom o krádež chleba, a erotickej paródie mladého páru pekárov pri jeho pečení. V druhom prípade sa v prestrihoch striedajú čiernobiele zábery z pohrebu na vrbovskom zasneženom

⁷ Pre úplnosť treba uviesť, že aj niektoré naše heavy-metalové skupiny ako Grafit alebo Cerberus už v osemdesiatych rokoch minulého storočia používali na koncertoch špeciálnu horiacu zmes či pyrotechnické efekty, ktoré tiež vyvolávali nevôľu u dobovej cenzúry. Viac pozri KAJANOVÁ, Y. Rocková subkultúra v Bratislave, In *Musicologica.eu*, 2019, č. 1. [online]. [cit. 1. 5. 2024]. Dostupné na internete: <http://www.musicologica.eu/rockova-subkultura-v-bratislave/>.

cintoríne s farebnými zábermi na šantiacu kapelu, tie sa v druhej časti v chaotickej feérii miešajú s priam ľudovo-fašiangovým pohrebným sprievodom.⁸

Názov zoskupenia Lahká Múza (vznik 1984) príznačne a ironicky poukazoval na poklesnutý žáner, za ktorý sa v ére socializmu popri inom pokladala aj rocková alternatíva. Skupinu zo Strážovských vrchov, ktorá sa vyvinula z punkovej zostavy IQ mínus, v čase vzniku tvorili speváčka Gudrun s rozsahom výrazovo príbuzným Diamande Galàs a trojica hudobníkov vystupujúcich pod pseudonymami 677 (elektrická gitara), German H. (basgitara) a Dr. K. (bicie). Od začiatku sa venovala nielen tzv. novej rockovej vlne, ale v našich končinách de facto iniciálne minimalisticky poňatému rockovému industriálu a štýlu dark gothic. S úspechom vystupovala nielen na Slovensku, ale aj v Čechách, kde vydavateľstvo Black Point publikovalo jej prvé dva albumy *Schizofónia* (pôvodne vydané svojpomocne na MC kazete, 1988) a *Nevinnosť* (1991).

Po ustálení, resp. redukcii Lahkej Múzy na duo Gudrun & 677, ktoré využívalo samplery a automatické elektronické bicie patterny, vznikol dnes už legendárny album *Tieň bolesti* (Zoon Records, 1992). Ako uvádza hudobný publicista a hudobník Martin Kalinka, jeho hlavnými rysmi sú „tragicky osudové prejavy rituálneho spevu a monochromatický, ‚gotikou‘ nasiaknutý hudobný podklad (...). Spievané party svojím poňatím pripomínajú prejav kontroverznej, vypäto až trýznivo expresívnej speváčky a performerky gréckeho pôvodu Diamandy Galàs. Hudobne, najmä čo sa rytmickej stránky týka, je citelná aj inšpirácia tvorbou nemeckého industriálneho zoskupenia Einstürzende Neubaten. Štruktúra skladieb je pomerne jednoduchá. Ide o jednočasťové celky založené na magickej, až traumatickej atmosfére, ktorú umocňujú ostinátne rockové gitarové groovy a strohé rytmy.“⁹

Tejto hudobnej poetike dodnes zodpovedá i vizuálna stránka poetiky Lahkej Múzy – jej členovia aj hosťujúci spoluhráči sú zväčša odetí do tmavých, divadelne pôsobiacich „ghotic“ kostýmov a krinolín. Gudrun strieda bizarné veľké účesy, na rukách má extrémne predĺžené a zahnuté umelé nechty, je výrazne nalíčená v čiernych tónoch, obutá vždy do čiernych topánok a čižiem s extrémne vysokými podpätkami. Skladby dotvárajú nielen jej pohybové kreácie akéhosi „zaklínania“, ale postupne aj prizývané, občas kvázi sado-masochisticky vyzývavo odeté tanečnice, resp. baletky (v ostatnom období napríklad Vivian a hosťujúce basgitaristky i NOVA a Leandra zo skupiny The Last Days of Jesus). Šerosvit svetelného parku farbami noci umocňuje temnotu minimalistického industriálu. Ako modelové príklady uveďme video záznam skladby *Plač sirén* (1999) z koncertu v klube Archu v Trnave či skladbu *Chvenie absolútna* (1995) uvedenú na festivale HorroCon v pražskom klube Cross (2018).¹⁰

⁸ Videoklipy sú prístupné na platforme youtube.com. *Omascený chleba*: https://www.youtube.com/watch?v=rw0XsiU-xIq8ab_channel=BranislavJOBUS, *Na cintery už mám fleka*: https://www.youtube.com/watch?v=qZ8p-upD_6o8ab_channel=BranislavJOBUS.

⁹ KALINKA, M. Alternatívne variácie na temnú nótu. In FUJAK, J. a kol. *Slovenské hudobné alternatívy*. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2006, s. 84 – 85.

¹⁰ Videoklipy sú prístupné na platforme youtube.com. *Plač sirén*: <https://www.youtube.com/watch?v=Hwa5QGQVW4M&list=RDEM5T1xp8MNZ1hIp18NzWMQrA&index=2>, *Chvenie absolútna*: <https://www.youtube.com/watch?v=Zx8kXJA8fA>.



Záber z videoklubu Lahkej múzy *Chvenie absolútna*. Zdroj: Youtube.

Najznámejšia rockovo-alternatívna skupina z tohto obdobia, Bez ladu a skladu (BLAS) z Trenčína, vznikla v roku 1985 ako kapela chlapcov v pubertálnom veku, ktorú tvorili v tom čase len štrnásťročný Michal Kaščák (spev, detský klávesový nástroj), jeho brat Peter Kaščák (basová gitara), Martin Beďatš (elektrická gitara), Rasťo Kubica (saxofón) a Richard Rybníček (bicie). Po svojom prvom verejnom koncerte na už spomenutej festivalovej prehliadke Gymplrock '85 vystúpili spolu s CHVM vo vysokoškolskom internátnom klube Mladá garda v Bratislave. Odvtedy sa začína datovať ich hviezdna kariéra vyúsťujúca do účasti na legendárnych festivaloch Rockfest v Prahe¹¹ a Čertovo kolo v Bratislave.

BLAS prinášalo po hudobnej stránke zväčša prosté, novovlnovo hypnotické ostináta, inšpirované tvorbou skupín Talking Heads či Laura a její tygři. Textová stránka bola obžalujúco nekompromisnou kritikou spoločenských pomerov v socializme, prednesená ústami de facto dieťaťa, akejsi pokrivenej karikatúry pioniera v čiernom obleku a bielej košeli s kravatou, ktorý s vytreštenými očami, občas akoby vo vytržení, signalizoval rukami akési budovateľské gestá. Bol to generačný výkrik v duchu otvorenej reči „král je nahý“, pričom mladučký Michal Kaščák v tejto role provokačne, sprechgesangovým spôsobom deklamoval verše o tom, že chce byť „udavačom“, že sa „mu nechce smiať, tancovať, ale dýchať prestať“, prípadne vyzýval: „odniete mu hlavu, nech nevytrča z davu“ a pod. Tieto mrazivé, no zároveň hravo naivné piesne s textami Ľubora Benkoviča (*Sociologický prieskum, X-metov, Odniete mu hlavu*), Stanislava Dajču (*Píšte všetci modrým perom, Ponorková nemoc*), Michala Kaščáka (megahit *Udavač, Masy*), alebo Renáty Kaščákovej (*Ruky visia*) nastavovali zrkadlo dobovému režimu, absurdistanu doznievajúcej normalizácie.

¹¹ Ich vystúpenie v roku 1987 na pražskom Rockfeste v Paláci kultúry spôsobilo šok. Viac pozri KUDRNA, L. – STÁREK ČUŇAS, F. „Kapela“. *Pozadí operace, která stvořila Chartu 77*. Praha : Academia, 2017, s. 352.

Popri iritujúcich, uniformne obligátnych čiernych „maturitných“ oblekoch, bielych košeliach, tmavých kravatách, naleštených poltopánkach a slnečných okuliároch siahalo BLAS počas vystúpení aj k excesívnym divadelným prvkom. V satirickej piesni *Arab Muhamad Abdul Ali* (ktorá by dnes asi pôsobila rasovo a politicky nekorektne) sa saxofonista prezliekol do arabskej kadury a gutry a vlnil sa v rytme štylizovanej hudby. Z rekvizít, ktoré mal Michal Kaščák poruke, zakaždým zaujal veľký prázdny hnedý hrniec, do ktorého udieral vareškou, keď v skladbe *Sociologický prieskum* opakovane konštatoval, že „nie je to také zlé!“, veď „percentuálne vyjadrenie poopravilo pôvodne znenie: keď správne zvolíme uhol pohľadu, sme dokonca lepší oproti Západu!“. Počas asi najznámejšej piesne *Udavač* Kaščák s ulízanou ofinou, detskými slnečnými okuliarmi na nose a v tesnej veste poskakoval a točil vo vzduchu malým rapkáčom, vyjadrujúc priam nepríčetnú radosť z toho, ako „udám všetko, udám všetko, to bude môj koníček!“. V priebehu skladby *Píšte všetci modrým perom* zas vyťahoval biele transparenty evokujúce prvomájové „mávatká“ s napísanými písmenami „Á“ a „Ó“.¹² V čiernobielom videoklipe¹³, ktorý sa odohráva v centre Bratislavy, BLAS v ponurom, zamračenom počasi hrá túto pieseň na streche Družstevných domov na Námestí SNP, pričom zábery na hráčov sa striedajú s inými, snímajúcimi vyjavenú rodinu, ktorá v obývačke pozerá televízor, v ktorom sa im v priamom prenose zjavuje Kaščák deklamujúci verše „(...) rovnaké Á, rovnaké Ó / rovnaké písmo, rovnaké vzdialenosti / Kúpte si všetci modrý atrament!“. Súčasťou na danú dobu nezvyčajného videoklipu k tomuto protest-songu sú aj veľavravné dokumentárne prestrihy na chodcov prechádzajúcich cez centrálnu križovatku, vrátane náhodnej scény, v ktorej otec na prechode zauškuje malého syna.

V roku 1987 sa v Čadci pod názvom Basta Fidli sformovala rocková alternatívna kapela, ktorú spočiatku tvorili Peter „Šteko“ Štekláč (spev, polnica) bratia Július Fujak (basgitar, klávesy, koncept a aranžmány) a Eduard Fujak (gitara) a Zdeno Pastva (bicie). Popri koncertoch na lokálnych festivaloch hrala aj na vernisáži kolektívnej výstavy plenérových objektov *Exteriér II.* vtedy mladých postmodernistov (Ladislav Teren, Ivan Csudai, Daniel Brunovský, Daniel Jurkovič, Katarína Kissoczyová, Svetozár Ilavský a Jaroslav Šramek) v Kysuckej galérii v Ošadnici (1988). Po odchode Eduarda Fujaka a Zdena Pastvu prišli v roku 1988 Peter „Varso“ Varsavik (gitara) a Vlado Šustek (bicie) a kapela sa premenovala na Teóriu Odrazu (TO). Názov skupiny ironicky odkazuje na oficiálnu umeleckú doktrínu Leninovej teórie odrazu a zároveň na fyzikálnu poučku, podľa ktorej „uhol dopadu sa rovná uhlu odrazu“. Kapela úspešne koncertovala v bratislavských vysokoškolských kluboch, napr. na internáte v Mlynskej doline, v kultúrnom dome na Vajnorskej, ale aj v českých kluboch či na Jazzových dňoch v Prahe, čím sa stala významnou súčasťou československej rockovej alternatívnej scény. Vo svojej tvorbe kombinovala rock, fusion, punk, dychovku, kysucký folklór a experimentálnu hudbu.

12 Cenným dokumentom z toho obdobia je záznam koncertu Bez ladu a skladu z roku 1989 (Československá televízia, réžia Martin Valent). Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=LrqFZmW5H7w>.

13 Réžia Štefan Semjan, kamera Martin Štrba, strih Peter Kordač.



Záber z videoklipu
Bez ladu a skladu *Píšte
všetci modrým perom.*
Zdroj: Youtube.

V roku 1990 nahrala TO pre pražské vydavateľstvo Globus International eponymný vinyl, o ktorom Martin Kalinka napísal: „Už pri prvom vypočutí vinylu s rovnomeným názvom Teória Odrazu prekvapí inštrumentálna zdatnosť hudobníkov a exaltovaný, miestami až hysterický, remeselne perfektne zvládnutý spev (M. Chadima) hravo živočíšneho Petra Štekláča. (...) Nepostrádateľným poznávacím znamením TO bola Štekláčova miestami priam ‚davisovsky‘ znejúca poľnica, narúšajúca každý žáner. Pre kapelu bola aj symbolom úškrnu nad našou provinčnosťou a zároveň odľahčujúcim elementom v kompozíciách, ktoré by sa inak dostávali do príliš vážnych polôh. (...) V kolektívne vytváraných skladbách TO hudobne organicky použila aj konkrétne zvuky ako liatie vody, rozbíjanie skla a pod.“¹⁴ Skupina sa venovala popri vlastných textoch tiež zhudobňovaniu poézie levočských básnikov Pavla Suržina (*Čo vravia*), Petra Milčáka (*Raz zo sna, Dobrovoľne nasilu* a i.), českého pesničkára Jiřího Dědečka (*Bolobobolo*), či Alana Alexandra Milneho (*Schod*).

Živé vystúpenia Teórie Odrazu sa vyznačovali, podobne ako sme sa o tom zmienili u predchádzajúcich zoskupení, spontánnymi teatrálnymi prvkami – bláznivými novovlnovými kostýmami a parodickou anti-show. Gitarista Peter Varsavik vystupoval v zošívanom patchwork outfite s korálikmi z detského kočiara ako náhrdelníkom, v skladbe *Anjelské poriadky* hrával so žltou vojenskou prilbou ako hudobným nástrojom na hlave (s nápisom „Fantomas“ v hippies farbách), po ktorej šúchal strunami elektrickej gitary. Spevák a hráč na poľnicu Peter Štekláč behal po pódii v svetlých rozgajdaných krátkych nohaviciach s nápisom „Čadca“ a slnečných okuliaroch, na ktorých mal nálepku kysuckej drevenice s plotom; Július Fujak sa štylizoval do akéhosi Pierota z *commedie dell'arte*, na bielej blúze mal okolo krku čierne volány a na retiazke zavesenej na nohaviciach mu viseli hodinky. Hráči ilustrujú texty piesní

14 KALINKA, M. Testovanie alternatívnych mutácií. In FUJAK, J. a kol. *Slovenské hudobné alternatívy*, s. 96.



Teória Odrazu: *Operácia gitaristu* – performancia, 1990. Foto archív autora.

používali rozmanité rekvizity – hračkárske policajné autičko Verejnej bezpečnosti so sirénou, ktoré samovoľne jazdilo po pódiu pomedzi nich, nafúknuté balóniky z chirurgických rukavíc, plyšové huňaté ružové prasiatko. Na domácej scéne v Dome kultúry P. Jilemnického (DKPJ) v Čadci vo veľkej sále inscenovali rôzne prekvapenia pre divákov. Na začiatku koncertu, v úplnej tme, sa nad nimi hojdala na dlhom kábli zažatá 500 W žiarovka, na pódiu bola bicia súprava postavená na drevených praktíkábloch do výšky dvoch metrov, na nej sa na červenom transparente odkazujúcom na socialistickú éru skvel nápis „Ticho lieči!“.

V rámci vystúpení TO inscenovala aj performačnú scénu s názvom *Operácia gitaristu*. Za sprievodu elektronickej hudby zo syntetizátoru gitarista Varsavik hral ekvilibristicky rýchle sóla, parodizujúc dobové „klaňanie sa“ heavy metalovým virtuóznom, pod košelou mal umelé atrapy potravín – kurča, huby, ovocie, zeleninu.¹⁵ Po chvíli prišiel na bicykli Štekláč prezlečený za chirurga v bielom plášti s rúškom, no namiesto skalpela držal vojenskú poľnicu, píľku a kladivo. Gitaristu zvalil buď na pripravenú nemocničnú posteľ alebo na zem, kde ho začal operovať: vyberal z neho z neho atrapy potravín, rozhadzoval ich vôkol, až pokým sa „uzdravený“ hráč

¹⁵ Skupina mala skúšobňu v divadelnom depozite miestneho amatérskeho divadelného súboru J. Palárika v orchestrišti DKPJ Čadci.



Martin Homola, Jesus Underground Band. Foto archív Martina Pieroga. Snímka Martin Pierog.

nepostavil na vlastné nohy a jednou rukou sa opierajúc o barlu, druhou voľnou rukou hral na gitare už len primitívne jednoduché tóny.¹⁶

Zvláštnosťou v rámci svojpomocne vyrobených videoklipov je dvojica piesní *Raz zo sna* a *Čierne oči, čo plačete*, ktorých scenár je spojený do jedného klipu.¹⁷ V jeho úvodnej časti viažucej sa k piesni *Raz zo sna* sa dej odvíja od prebudenia speváka s poľnicou. Za úsvitu sa zdvíha z perín a beží v parku popri rieke Kysuca. Tam stretáva prekvapeného gitaristu v spomínanej prilbe, ktorý stojí na okraji brehu na detských lyžiach a drží palice s priviazanými farebnými balónikmi, a basgitaristu v úlohe slepeho pouličného muzikanta s harmonikou, neskôr kráčajúceho s kontrabasom. Spevák následne skočí zo železničného mosta do rozvíreného prúdu rieky. V druhej, kontinuálne nadväzujúcej časti k pohrebnej piesni *Čierne oči, čo plačete* sa ocitá v podzemných šachtách mesta, po ktorých blúdi len za svitu sviečky a kde o chvíľu hrá za stolom šachy s už čakajúcim bubeníkom, naličeným ako smrčka a oblečeným v čiernom plášti. Partiu síce prehráva, no smrčka napokon dostane mat dokrkvanou poľnicou. Vzápätí sa ocitne opäť na povrchu zeme na nedostavanom námestí pred čadčianskym DKPJ, kde si podáva ruky s uvítacím výborom zloženým zo zafúlaných rómskych detí.

¹⁶ Presah Teórie Odrazu k divadelnosti prerástol v rokoch 1990 – 1991 do spoluautorskej a hudobnej spolupráce s čadčianskym študentským divadlom Signum pod vedením Jany Čechovej v hre *Bábkulienka*, ktorá bola o. i. uvedená na Scénickej žatve '90 v Martine.

¹⁷ Réžia, scenár a kamera Marián Hanko, 1991.

V roku 1992 sa v Žiari nad Hronom a okolí¹⁸ kreuje ďalšie zaujímavé alternatívne post-industrial hudobné zoskupenie Jesus Undeground Band (JUB). Jadro kapely tvorili Martin Homola (spev, trúbka, klarinet), Antono Merga (gitara), Ján Bielik (bicie) a Dano Goral (basgitara). V tomto prípade išlo o radikálnejšiu poetiku, ktorá kombinovala hard core, (pseudo)funk, noise music, ale aj zdanlivo nelogické tanečné pasáže. Vyslovene otriasajúci výraz nadobúdal JUB jednak prostredníctvom krajne nekonvenčného hlasového prejavu Martina Homolu (extrémne vypätá deklamácia šokujúcich textov, výkriky, „dáviasi“ rev, bľabotanie a pod.), zároveň inotonálnej, škriekavej hry na trúbke, a predovšetkým divokej pódiovej prezentácie.

Martin Kalinka o tom píše: „Do pol pása obnažený, rituálne blatom aj po tvári pomalovaný Homola spolu s ostatnými hráčmi inscenovali spontánne a bez škrupulí ‚divadelne‘ pohybovo dotvárali svoje skladby a piesne pojednávajúce o ľudskej ľahostajnosti, odcudzení, násilí a beštialite (napr. Muž z Cambridge, Dojedanie ľudských zbytkov v atómovom kryte, Cirkus).“¹⁹ Išlo napríklad o inscenovanie brutálnej bitky s kopancami do tela a hlavy ležiaceho hráča alebo dekadentných tancov. Tieto spontánne excesívne, nikým nerežirované, nekompromisne temné, transgresívne divadelné výstupy akoby podvedome resuscitovali pohanské obetné rituály či temer dionýzske mystériá. Skupina ich však vedela na koncertoch vyvážiť sarkastickou paródiou (*Top modelka*) alebo lyrickým šepotom (*Pieseň pre Dášu*). Túto etapu skupiny, ktorej žáner bol u nás ojedinelý, zachytáva vo vlastnom náklade vydaný album *Slovak Depressive Song* (1995), keď začala vystupovať aj za hranicami Slovenska, o. i. vo Viedni ako predkapela The Grandmothers, bývalých spoluhráčov Franka Zappu. Po odchode do Veľkej Británie sa skupina JUB v druhej polovici deväťdesiatych rokov rozpadla.

V roku 1995 vzniká v Prešove rockovo-pitoreskná skupina s enigmatickým názvom Chiki liki tu-a, ktorá svojou hudobnou poetikou a vizuálnym výrazom nadviazala na Teóriu Odrazu, Bez ladu a skladu i Karpatské chrbáty, okoreniac ich vtipným šarišským dialektom a zdanlivo triviálne pubertálnym pohľadom na svet. V prvom období existencie, ktoré zachytáva album *Nezatváraj Milan dvere* (tvorba z rokov 1995 – 1998), tvorili kapelu Martin Višňovský (spev, basgitara), Peter Šima (bicie) a Marián Ivan (gitara). Neskôr sa k nim pripojili Tomáš Paľo (pozauna) a Ľubomír Petruška (gitara), hráčom na bicích sa stal dovtedy hosťujúci hráč na klávesové nástroje Tomáš Višňovský, čo vyústilo do nahratia albumu *Budeš musel vlasy na blond prefarbil* (2000).

Chiki liki tu-a si postupne získali popularitu u publika alternatívnej rockovej hudby nielen piesňami ako *Zbytočne Kristína*, *Ta toto nie je možné* či *Kuca paca*, ale aj excentrickým vystupovaním na koncertoch v prapodivnom outfite. Višňovský, ktorý spieval zväčša zarážajúco vysokým fistulovým hlasom, býval odetý do županu domáckej

18 Maroš Pavúk, ktorý klub Bombura založil už v roku 1991 a dodnes ho vedie, založil v roku 1995 v Bzoviku spolu s Martinom Homolom aj prvý takto tematizovaný slovenský open air festival Slovenské alternatívne leto, neskôr premenovaný na Revište. Po istej odmlke sa festival v posledných rokoch obnovil pod pôvodným názvom v Počúvadle pri Banskej Štiavnici a v Brezne.

19 KALINKA, M. Alternatívne variácie na temnú nótu. In FUJAK, J. a kol. *Slovenské hudobné alternatívy*, s. 90.



Chiki liki tu-a v Divadle Stoka, Bratislava, 1998. Foto archív Martina Višňovského.

gazdinky s kúpacou čiapkou na hlave a kombinoval to s lyžiarskymi okuliarmi. Gitaristi menili komicky vyznievajúce pseudo-grunge oblečenie napríklad s respirátorom na uchu, bubeník mával na hlave predimenzovanú pletenú čapicu s brmbolcom.

Esenciu tohto obdobia skupiny zachytáva DIY videoklip *Gdo ja* (1997), v ktorom (v tejto skladbe nehrajúci) členovia Tomáš Paľo a Tomáš Višňovský v pyžamových košeliach a pásikových trenírkach účinkujú v insitnej párovej choreografii so zakomponovaním jogových cvikov. „Anti-videoklip“ k zámerne trápnej country pesničke *Láska moja de si?* (2002) so zámerne falošným spevom Petrušku zase tvoria zábery priemyselných kamier prinášajúcich v rámci raných televíznych správ poveternostné spravodajstvo z lyžiarskych zimných stredísk na Slovensku (s vtipne skomolenými názvami), na ktorých sa len miestami mihne postava zúfalo postávajúceho Petrušku.²⁰

Zmysel pre parodickú recesiú s prvkami divadelnosti prejavovala skupina Chiki liki tu-a aj štylizáciou do výsmešných polôh rôznych hudobných žánrov – metalu, disco, syntetizátorových ľudoviek, reagge, rapu a podobne, a to nielen ako súčasť svojich vystúpení. V tomto čase sa totiž príležitostne venovala aj tzv. prevlekovým koncertom, na ktorých pod rozličnými názvami (Der Kondenzator, Dziggi Džabur, Hudci prérie, Rap Orchestra, Križiaky a i.), v kostýmoch a nalíčení zodpovedajúcich

danému žánru, parodizovala populárne alebo zastarané hudobné štýly. Výhradne na tento účel bol vytvorený Festival zlej hudby v Prešove, ktorý mal niekoľko vypredaných ročníkov (2001 – 2011).

ZÁVER

Je viacero dôvodov, prečo možno kreácie slovenských rockových alternatívnych skupín posledných dvoch dekád 20. storočia v snahe postihnúť esenciálnu takosť teatralizačných a performačných prvkov ich tvorby označiť za excesy. Jedným z nich je skutočnosť, že pred rokom 1989, v čase oficiálne protežovanej ideológie socialistického umenia a neraz úpadkovej populárnej hudby, ale aj následne v deväťdesiatych rokoch pôsobili po každej stránke – hudobnej, textovej, vizuálnej – vyslovene excentricky a provokatívne. K vyjadreniu vzdoru, explicitného alebo skrytého protestu využívali nielen zámernú bizarnosť a pitoresknosť výrazu, ale aj humor, vtip, paródiu, sarkazmus. Išlo svojím spôsobom o experimentálne metódy tvorby, vrátane spontánneho divadelného inscenovania rôznych situácií počas koncertov, podivnej (ne)tanečnej choreografie či performancie. V mnohých smeroch prekračovali dobové estetické, spoločenské aj ideologické konvencie a napriek obmedzeniam vyplývajúcim z neslobodného spoločenského režimu sa snažili predovšetkým o vnútorne slobodné hľadanie alternatívnych modusov bytia, prameniáciach v potrebe žiť a tvoriť inak, čo sa prejavovalo nielen v umelecky audiálnom, verbálnom, ale i vizuálnom médiu tvorby týchto nekonvečných hudobných zoskupení.

Toto prekračovanie a hľadanie nadobúdalo formu skrytého alebo zjavného, teda otvorene parrheticky formulovaného nesúhlasu so spoločenskými pomermi vo forme provokačnej umeleckej výpovede, preto narážali na odpor a reštrikčné diskurzívne praktiky. Stačí spomenúť udávanie agentmi ŠtB, infiltrovanými aj priamo v radoch undergroundu, šedej zóny či alternatívy, výsluchy na stanicách ŠtB (napríklad členov CHVM, aj v súvislosti so spomínaným samizdatovým vydavateľstvom Fukkavica records, tiež Karpatských chrbátov, Lahkej Múzy či Teórie Odrazu), zákazy alebo pozastavenie koncertnej činnosti (pars pro toto spomeňme zrušený koncert BLAS pre plánovaným vystúpením Pražského výberu v Bratislave koncom osemdesiatych rokov). Na tzv. prehrávkach pred komisiami zostavenými nielen z hudobníkov a textárov, ale aj funkcionárov z miestnych výborov Komunistickej strany Slovenska, ktoré posudzovali a povoľovali verejnú hudobnú produkciu, museli členovia skupín skladať skúšky nielen z hudobnej teórie, ale aj z dejín medzinárodného robotníckeho hnutia. Cenzurovali sa texty i koncertné oblečenie, neraz k tomu dochádzalo i počas generálok niektorých hudobných festivalov.

Máme tu teda dočinenia s chápaním excesu aj ako metafory alternatívnych artikulácií iného spôsobu života a umeleckého vyjadrenia. To sa, napokon, netýka len obdobia pred Nežnou revolúciou, ale aj po nej, keď mnohé alternatívne komunity s nekomerčnými umeleckými ambíciami museli v pozmenených reáliách, tentoraz (neo)kapitalistickej konzumnej spoločnosti, zápasiť s inými, hlavne materiálnymi, distribučnými, inštitucionálnymi a v neposlednom rade aj hodnotovými a občiansko-spoločenskými problémami. Mladá generácia a rôzne subkultúry (underground,

alternatíva, punk, grunge, reagge atď.) koncom 20. storočia v nemalej miere prestávali, ako to už pred dvoma desaťročiami vystihla filozofka Jolana Poláková, participovať na konvenčných mechanizmoch spoločnosti a oficiálnej kultúre: „Či už ide o oblasť ekológie, sociálnej práce alebo náboženských aktivít, tieto oblasti záujmu sa rozvíjajú čoraz viac mimo hlavnej osi spoločenského systému – bez nevyhnutného sprostredkovania, štruktúrami a ekonomickými hodnotami. Občania sa čoraz viac nezúčastňujú na voľbách, pestujú neziskové spôsoby obživy, rozvíjajú aktivity v nezávislých svojpomocných združeniach. Tým de facto spochybňujú legitimitu politickej reprezentácie, zmysluplnosť ekonomického rastu a správnosť či dostatočnosť profesionálneho riešenia ľudských problémov.“²¹

Rockové alternatívne skupiny, ktoré sa objavovali od osemdesiatych rokov minulého storočia nezávisle od seba v rôznych končinách Slovenska, nemožno označiť za umelecké hnutie či konvergentný hudobný prúd. Naopak, je to prúd veľmi rôznorodý a dokonca aj disparátny. Zohrali však veľmi dôležitú, v istom zmysle dodnes nedocenenú úlohu v kreovaní našej nezávislej umeleckej hudobnej kultúry, a to aj s ohľadom na prínos do nekonvenčne poňatej teatralizačnej a performačnej dimenzie koncertnej prezentácie a svojpomocne vytvorených videoklipov. Táto hudobne silná alternatívna generácia by si zaslúžila adekvátnu pozornosť a zhodnotenie významu, porovnateľného s tým, aký sa mu pripisuje v odbornom diskurze napríklad v rámci tzv. performatívneho obratu v spoločenských vedách českého, maďarského či poľského kultúrneho prostredia.

LITERATÚRA

- BLÜML, Jan – KAJANOVÁ, Yvetta – RITTER, Rüdiger (eds). *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Berlin : Peter Lang, 2019.
- DANIEL, Ondřej a kol. *Kultura svépomoci. Ekonomické a politické rozměry v českém subkulturním prostředí pozdního státního socialismu a postsocialismu*. Praha : Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2016. 169 s. ISBN 978-80-7308-706-7.
- DZÚRIK, Luboš. *Chór vážských muzikantov. Cesta od Bolševika k nezávislosti*. Trenčín : Fukkavica records, 2010. 102 s. ISBN 978-80-970429-2-9.
- CHADIMA, Mikoláš. *Teória odrazu od razu?* In *Teória Odrazu: Komplet...* [Booklet k CD]. Košice : Hevhetia, 2011. EH 0031-2-331. Bez paginácie.
- JANTULOVÁ, Katarína. *Formovanie alternatívnej hudobnej scény 80. rokov v socialistickom Československu*. [Diplomová práca]. Bratislava : Katedra slovenských dejín, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2020. 81 s.
- KAJANOVÁ, Yvetta. *Punk and New wave: Destruction or Doorway into Europe for the Former Socialist Countries*. In *Keep it simple make it fast*. (Eds. Paula Guerra, Tania Moreira). Porto : Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2016, s. 99 – 106. ISBN 978-989-8648-63-1.
- KAJANOVÁ, Yvetta. *Rocková subkultúra v Bratislave*. In *Musicologica.eu*, 2019, č. 1. [online]. Dostupné na internete: <http://www.musicologica.eu/rockova-subkultura-v-bratislave/>.

21 POLÁKOVÁ, J. *Perspektiva naděje. Hledání transcendence v postmoderní době*. Praha : Vyšehrad, 1994, s. 14.

KALINKA, Martin. Alternatívne variácie na temnú nôtu. In FUJAK, Július a kol. *Slovenské hudobné alternatívy*. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa, 2006, s. 83 – 94. ISBN 80-8050-944-1.

KUDRNA, Ladislav – STÁREK ČUŇAS, František. „*Kapela*“. *Pozadí operace, která stvořila Chartu 77*. Praha : Akademia, 2017. 421 s. ISBN 978-80-200-2757-3.

PETŘÍČEK, Miroslav. Minimální maximalismus. Big Note Franka Zappy. In *Fenomén Zappa*. (Eds. Vladimír Papoušek, David Skalický). Praha : Akropolis, 2016, s. 57 – 63. ISBN 978-80-7470-143-6.

POLÁKOVÁ, Jolana. *Perspektiva naděje. Hledání transcendence v postmoderní době*. Praha : Vyšehrad, 1994. 128 s. ISBN 80-7021-150-4.

Július Fujak

Oddelenie kulturológie Ústavu manažmentu kultúry a turizmu, kulturológie a etnológie
Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Hodžova 375/1

949 01 Nitra

E-mail: jfujak@ukf.sk

ORCID: 0000-0001-5429-417X