



## DVĚ DISKO GENERACE. ČESKOSLOVENSKÝ POP POD VLIVEM DISKO HOREČKY<sup>1</sup>

Jakub Machek

**Two Disco Generations. The Transformations of “Normalisation Pop” under the Influence of Disco Frenzy**

**Abstract:** Disco music and closely related discos became a significant phenomenon in the late socialist period. The virtually automatic hostility of communist authorities to new musical genres coming from the West did not apply to disco music. It thus became a music genre associated with the lifestyle of young people and officially representing youth at many levels in the society of the time, from regime celebrations to commercial promotion of services and products. This paper focuses on capturing the transformations that Czech disco underwent during the period of its greatest popularity. It uses the metaphor of two generations of disco performers who approached the disco music they produced in different ways, from the superficial adoption of a new sound and rhythm in the late 1970s to the more successful performers who presented themselves as the voice of the young generation in the 1980s.

**Keywords:** popular music – discotheques – late socialism – Czechoslovakia – youth culture – discjockeys – disco sound

**Contact:** Mgr. Jakub Machek, Ph.D., Metropolitní univerzita Praha, e-mail: jakub.m@post.cz

Disko hudba a s ní úzce související diskotéky se staly výrazným fenoménem období pozdního socialismu. V podstatě automatické nepřátelství tehdejších autorit k novým hudebním žánrům přicházejícím ze Západu se netýkalo diska, a to se tak mohlo stát hudbou spojenou se životním stylem mladých i žánrem oficiálně reprezentujícím mládež na mnoha úrovních života tehdejší společnosti, od režimních oslav po komerční propagaci služeb a výrobků. Ve svém příspěvku se ovšem nezaměřím na tento paradox, kterému jsem se věnoval už jinde,<sup>2</sup> ale budu se věnovat zachycení proměn, které disko v období své největší oblíbenosti prodělalo. Poslouží mi k tomu metafora dvou generací interpretů diska.

### Cesta disko hudby od kolektivní euforie po globální žánr

Ve své původní podobě výraz disko<sup>3</sup> užívaný od roku 1973 reprezentoval směs skladeb vhodných k tanci, která se hrála na manhattanských diskotékách. Jednalo se o skladby různorodých žánrů od rhythm & blues, soulu, funku, salsy po tanečnější rockové písně i další africké a evropské nahrávky.

Tato směs se udržela v oblíbě i v době, kdy se formoval vlastní žánr disko.<sup>4</sup> Ovšem s rostoucí popularitou se disko velmi rychle rozšířilo z undergroundových klubů a privátních party spojených převážně s inkluzivním prostředím homosexuálů a Afroameričanů do luxusních, exkluzivních prostor, jako bylo známé Studio 54 – od kolektivní euforie k exkluzivnímu individualismu.<sup>5</sup>

Ve vlivné a zároveň po dlouhou dobu jediné studii o disku z roku 1979, Richard Dyer charakterizoval tento žánr nejen jako hudební formu, ale jako určitou senzibilitu, manifestovanou tancem, módou, filmem a dalšími prvky.<sup>6</sup> Díky svým počátkům v gay a afroamerických komunitách New Yorku (ale nejen v nich)<sup>7</sup> mělo rané disko silný subverzivní potenciál spojený se zážitky kolektivní euforie. Dyer zdůrazňoval tři hlavní charakteristiky diska: erotičnost, romantismus a materialismus. Na rozdíl od běžné populární hudby, v níž byla erotičnost odtělesněna (i na rozdíl od falického erotismu rocku), disko podle autora erotizuje celé tělo,<sup>8</sup> což vytvářelo prostor pro různorodé sexuální identity.<sup>9</sup> Podle Garyho Needhama disko, stejně jako další taneční žánry odpovídá

<sup>1</sup> Tato studie je výsledkem výzkumu podpořeného Grantovou agenturou České republiky v rámci projektu GA ČR P410/20-24091S „Překrásný nový svět: mládež, hudba a třída v českém postsocialismu“.

<sup>2</sup> Jakub MACHEK, ‘Non-stop, I Want to Live Non-stop’: The Role of Disco in Late Socialist Czechoslovakia, in: Flora PITROLO – Marko ZUBAK (eds.), *Global Dance Cultures in the 1970s and 1980s: Disco Heterotopias*, Cham 2022.

<sup>3</sup> Název hudebního žánru je odvozený od diskoték, které se začaly objevovat v západní Evropě v padesátých letech a hrály dobovou populární hudbu, ovšem z gramodesek, nikoliv v podání živých kapel hrajících oblíbené hity, jak bylo jedinou možností před rozvojem reprodukční techniky.

<sup>4</sup> Tim LAWRENCE, *Disco and the queering of the dance floor*, *Cultural Studies*, 2011, roč. 25, č. 2, s. 236.

<sup>5</sup> Ken McLEOD, ‘A Fifth of Beethoven’: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion, *American Music*, 2006, roč. 24, č. 3, s. 359.

<sup>6</sup> Richard DYER, *In Defense of Disco, New Formations*, [1979] 2006, roč. 58, s. 101.

<sup>7</sup> T. LAWRENCE, *Disco and the queering*, s. 231–233.

<sup>8</sup> R. DYER, *In Defense of Disco*, s. 104, 105.

<sup>9</sup> Jaap KOOLJMAN, *Turn the Beat Around: Richard Dyer’s In Defence of Disco Revisited*, *European Journal of Cultural Studies*, 2005, roč. 8, č. 2, s. 262.

barthesovskému termínu *jouissance* – jak by mohla znít rozkoš, pokud by byl orgasmus ztvárněn hudebně.<sup>10</sup>

Romantiku vnášely do diska texty, instrumentace i samotné aranžmá písní. Reprezentovaly emocionální únik z banality každodenního života.<sup>11</sup> Diskotéka byla ale také „*bouří konzumu, oslňující svou technologií (dozvukové komory, dvojitě a vícestopé nahrávání, elektronické nástroje), ohromující svým rozsahem (hradba smyčců, masové sbory, neomezená škála bicích nástrojů), okázale hýřící zrcadly a nevkušem diskoték, třpytem a džínovými odlesky kostýmů*“.<sup>12</sup> Materiálnost diska pomáhala tanečnickům znovuobjevit svá těla jako součást materiální zkušenosti i jako nabídka možnosti změny. Tanečníci podle Dyera mohli zažívat svět odlišně od každodenní reality díky diskotékovému zážitku romantiky a materiality.<sup>13</sup>

Globální popularitu žánru pomohl urychlit filmový hit *Horečka sobotní noci (Saturday Night Fever, 1977)*, který zároveň přispěl k homogenizaci a heterosexuálnímu žánru v jeho úspěšné globální podobě. Zatímco se na konci sedmdesátých let ve Spojených státech mluvilo o smrti diska, vyvolané protesty rockových diskžokejů a fanoušků, světová popularita diska nadále pokračovala. Ve své globální podobě se ale proměnilo v opak svých undergroundových začátků, v mainstreamový komerční produkční model založený na „*sofistikovaném zvuku spojeném s uhlazenými smyčci fildelfského soulu a silně studiově přetvářenou orchestrální hudbou producentů eurodiska*“.<sup>14</sup> Jeho zvuk prošel proměnou od uhlazené německé produkce z konce sedmdesátých let k okázalé sexualitě italského a středomořského diska let osmdesátých.<sup>15</sup> Globální žánr se sice v jednotlivých kulturách lokalizoval, ale k jeho popularitě přispívalo i vědomí globálních kořenů, které umožnily fanouškům pocít sounáležitosti s kosmopolitní kulturou, často udržovanou odděleně od lokálního hudebního života. Velké diskotéky se tak po celém světě stávaly místem, kde se místní mládež mohla podílet na globální kultuře a pocitu luxusního životního stylu.<sup>16</sup>

## České diskotéky

První diskotéky se u nás začaly objevovat na konci šedesátých let. Jejich příchod byl spojený s uvolněním cest na Západ, odkud hudebníci a hudební nadšenci vedle hudebních nahrávek přinášeli rovněž inspiraci aktuálními trendy hudební zábavy. Nejstarší dohledatelná akce, kde se místo živé kapely hrálo z gramodesek, se odehrála v roce 1967 v Praze. Na ni rychle navázaly pravidelné večery v klubech jako Reduta, Music f club, Arocola club a D-club. Prvními diskžokeji se stávali hudební publicisté a kritici, kteří měli přehled o aktuálních

hudebních trendech a především vlastnili zahraniční desky,<sup>17</sup> což zůstávalo základním předpokladem pro tuto činnost i v následujících desetiletích, kdy se možnosti obstarání zahraničních nahrávek ocitaly na hranici legality. Obliba diskoték se rychle šířila do menších měst, ale důležitými centry zůstávala podle dobového učebního textu pro diskžokeje největší města Československa Plzeň, Brno, Bratislava a Košice s výjimkou ostravské industriální aglomerace. Diskotéky zakládaly nejdříve mládežnické organizace a vysokoškolské kluby, ale obliba vedla k jejich rozvoji i v kavárnách a barech, odkud rychle vytlačily dosavadní živou hudbu. Na počátku sedmdesátých let se v nich hrálo široké spektrum hudby, od hard rocku přes glam rock až po aktuální popové hity a kavářenské šlágry jako *La Paloma Blanca* či *Fiesta Mexicana*.<sup>18</sup>

Ovšem kolem poloviny sedmdesátých let ovládl diskotéky nový „disco sound“, který si rychle oblíbila nejmladší generace. Vymezila se tak výrazně vůči vkusu starších a zároveň si adaptovala nový životní styl přicházející ze Západu, spojený s tancem na diskotékách. Podle pozdější studie skupinky mládeže „*okamžitě akceptovaly vznik diskoték jako zábavy odpovídající jejich potřebám*“.<sup>19</sup> Dobové průzkumy ukazují, že většina mladých preferovala taneční hudbu a k jiným žánrům se začala obracet až v pozdějším věku. V první polovině sedmdesátých let byli nejčastější návštěvníci diskoték ve věku 15 až 17 let (často či občas je navštěvovalo 49 % dotazovaných) a návštěvnost diskoték výrazně klesala po 25. roce (16 % – tehdy už ale většina mladých měla založenou rodinu).<sup>20</sup> Podle výzkumu z let 1974–75 byla mezi mládeží nejoblíbenější pop music (42 %) a taneční hudba (37 %), až v závěsu za nimi bigbít (25 %) a dechová hudba s lidovou (18 % a 16 %). Ovšem skoro dvojnásobně populární zábavou mezi mládeží bylo sledování televize (26 %) než tanec (16 %) a poslech hudby z nahrávek (14 %).<sup>21</sup>

Přes svou popularitu a rychlé rozšíření diskotéky zůstávaly převážně městským fenoménem, na venkově jim víc než zdatně konkurovaly rockové zábavy a diskotéky se vyskytovaly na venkově spíše v malých městečkách. To odpovídalo i poptávce, podle průzkumu mezi návštěvníky klubů mládeže byl o ně mnohem větší zájem ve městech.<sup>22</sup>

## Nejasný osud populární hudby v sedmdesátých letech a nástup diska

Vzdělanci a kulturní pracovníci dlouhodobě kritizovaná zábavná hudba, šlágrová a lidovková produkce, byla v padesátých letech odmítnuta a byla snaha nahradit ji novou, socialistickou podobou v souladu se Ždanovými tezemi.

<sup>10</sup> Gary W. NEEDHAM, *Disco Sucks! Popular Music and Sex in the 1970s*, in: Xavier MENDIK (ed.), *Peep Shows: Cult Film and the Cine-Erotic*, New York 2012, s. 77, 78.

<sup>11</sup> R. DYER, *In Defense of Disco*, s. 105–107.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 108.

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> K. McLEOD, 'A Fifth of Beethoven', s. 348.

<sup>15</sup> Will STRAW, *Music from the Wrong Place: On the Italianicity of Quebec Disco*, *Criticism*, 2008, roč. 50, č. 1, s. 115.

<sup>16</sup> James FARRER, *Disco 'Super-Culture': Consuming Foreign Sex in the Chinese Disco*, *Sexualities*, 1999, roč. 2, č. 2, s. 149, 150.

<sup>17</sup> Jaromír TŮMA, *ABC diskotéky*, Praha 1988, s. 10.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 10–11.

<sup>19</sup> Ivana TVARHOVÁ, *Disco-music jako důležitý vývojový proud moderní populární hudby 70. let*. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1986, s. 58.

<sup>20</sup> Vladimír HEPNER – Iva MAŘÍKOVÁ, *Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům*, Praha 1975, s. 87.

<sup>21</sup> Anna RANDLÍKOVÁ – Iva MAŘÍKOVÁ, *Kulturní život mládeže ČSR*, Praha 1976, s. 30, 47.

<sup>22</sup> Anna RANDLÍKOVÁ, *Kluby mládeže: Závěrečná zpráva z výzkumu*, Praha 1982, s. 55. Podobné výsledky přinesl i předchozí výzkum, kde se ale obliba dechové hudby dostala ještě před taneční a trampskou píseň. V. HEPNER – I. MAŘÍKOVÁ, *Průzkum postojů*, s. 65.

Nová hudba měla mít tradiční a ideově výchovný charakter a otázka oblíbenosti či prodejnosti nesměla mít na vydavatelskou politiku žádný vliv.<sup>23</sup> Ovšem o estrádní hudbu a masové písně neměli posluchači zájem, a tak se ke konci padesátých let začalo ve vydavatelských plánech znovu přihlížet i ke komerčnímu potenciálu,<sup>24</sup> a zároveň se hudební produkce začala znovu inspirovat hudbou přicházející ze Západu i lokálními, potlačenými tradicemi.

Rozvoj populární hudby se v druhé polovině šedesátých let přiblížil aktuálním trendům světové pop music, včetně producentско-manažerských komerčních přístupů. Nejpatrnější a zároveň nejuspěšnější příklad bylo vytvoření tria Golden Kids Bohuslavem Ondráčkem. Ovšem nástup nových normalizačních autorit přinesl odvrát od předchozího vývoje i do této oblasti. Nová populární produkce neměla pokračovat v přímém čerpání inspirace z evropského a amerického popu. O populární hudbě jednal opakovaně sekretariát ÚV KSČ a příslušné komise. Závěry se pak přenášely do jednání dalších institucí a byly zveřejňovány v oborovém a zájmovém tisku. Předseda Svazu českých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU) Lubomír Železný tak shrnoval výtky vůči podobě populární hudby v šedesátých letech, kdy podle oficiálního stanoviska byla „v zajetí komerce, nevkusy, únikovosti a protisocialistických tendencí“. Ovšem podle jeho slov posrpnový vývoj umožnil se z těchto negativních tendencí vymanit, zbavit se postupně západního vlivu, „překonávat negativní vliv západních šablon“, a to i přes rozvratný vliv západních médií, která nám „vnucují žánrové stereotypy, bezduchost a opomíjení složitě psychiky člověka“.<sup>25</sup> Z hudby podle něj vymizely vulgarismy „a podařilo se překonat negativní tendence krizových let, kdy jsme se v písních setkávali i s takovými životními pocity, jako je skepse, nihilismus nebo anarchismus“.<sup>26</sup>

Populární hudba v sedmdesátých letech tak podle Železného sice přestávala být umělecky okrajovou oblastí, ale stále nedosahovala požadovaných kvalit socialistické zábavy.<sup>27</sup> V představách o její ideální podobě se mísily ždanovovské požadavky na ideovou a dostatečně uměleckou tvorbu socialistického realismu a la padesátá léta s akceptací zábavného a oddechového charakteru populární (v dobovém slovníku taneční) hudby, jak se rozvíjela v letech šedesátých.

Nová mainstreamová hudební tvorba už podle předsedy SČSKU vyjadřovala požadované „pocity životního optimismu a vyšších lidských a společenských hodnot, jako jsou láska k rodné zemi, k přírodě, k společensky prospěšné práci, snaha po lidském porozumění a podobně“.<sup>28</sup> Ovšem přání zde bylo spíše otcem myšlenky a ve skutečnosti nikdo z autorů, kapelníků jednotlivých skupin (neoficiálních manažerů) ani

interpretů netušil, jak tyto protikladné požadavky na popularitu a zároveň přísnou ideovost naplnit.

Na počátku sedmdesátých let se oblíbeným druhem akceptovatelné populární hudby staly písně blízké žánru bubblegumu, vysoce komerčnímu žánru jednoduchých chytlavých písní určených pro starší děti a teenagery, který dosáhl svého vrcholu ve Spojených státech a západní Evropě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Ty se paradoxně ukázaly jako možné řešení problému pookupačního českého popu. Sice v žádném případě nevyhovovaly shora zmíněným charakteristikám, spíše naopak, ale nikomu nevadily a své posluchače dostatečně bavily. Specializovaly se na ně hlavně skupiny Františka R. Čecha a Karla Šípa, které navzájem prostřídaly i své nejpobulárnější interprety, Jiřího Schelingera a Viktora Sodomu. Celý fenomén pravděpodobně nastartoval úspěch písně Šlapací kolo z roku 1971. Vrchol této produkce nastal kolem roku 1972, kdy byly vydány singly s písněmi Žárlivý kakadu, Ježek se má či Parní stroj, a nelze opominout ani pozdější písně jako René, já a Rudolf a Hastrmane Tatrmane z roku 1973 a Tygr z Indie z roku 1974.

Jistý modus vivendi fungování českého popu se ale podařilo v průběhu sedmdesátých let nastolit a generace popových hvězd startujících svou kariéru v uvolněných šedesátých letech mohla pokračovat ve své kariéře.<sup>29</sup> Pavel Klusák charakterizoval produkci českého popu tohoto období jako ustálenou do tří typů písní.<sup>30</sup> Na jedné straně stály politicky angažované písně, se kterými interprety vystupovali na akcích typu Festival politické písně Sokolov a které byly brány spíše jako povinná úlitba než jako součást populárního repertoáru. Roccovní hudebníci také využívali tento typ angažovaných písní jako ochranný štít k prosazení tvrdšího zvuku na nahrávky, ideálně ve formě obecnějších témat míru, odsuzování násilí nebo kritiky společenských nešvarů – například známý Únos od Olympicu či Schelingerovy písně Belfast v sedm hodin ráno i cover verze písně Black Sabbath Metro, dobrý den. Druhým typem byly písně obecně oslavující štěstí, radost ze života a národ, jako například skladby z filmu Romance za korunu (Hudba radost dává). Nejpobulárnější ale byla podle Klusáka třetí kategorie, písně propagující rezignaci, pasivitu a užívání si poklidného života. Zde je asi nejlepším příkladem Gottova Kávu si osladím.

Přes pochvalné výroky předsedy SČSKU hudební kritici v Melodii opakovaně psali o krizi československé pop music a kromě nespokojených posluchačů s nimi občas souhlasili v rozhovorech i samotní interprety, jako v roce 1977 Helena Vondráčková.<sup>31</sup> Celou situaci druhé poloviny sedmdesátých let charakterizoval jeden z redaktorů Melodie jako hudbu „rozdělenou na dva nepřátelské tábory (pseudo)jazz

<sup>23</sup> Josef KOTEK, Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968), Praha 1998, s. 205, 214.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 205, 275.

<sup>25</sup> Lubomír ŽELEZNÝ, O populární hudbě na II. sjezdu SČSKU, Melodie, 1977, roč. 15, č. 6, s. 161.

<sup>26</sup> L. ŽELEZNÝ, O populární hudbě, Melodie, 1977, roč. 15, č. 8, s. 225.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 225.

<sup>29</sup> Mezi zpěváky byli nejoblíbenější Karel Gott s Waldemarem Matuškou. Gott byl oblíbený více u žen a udržoval si popularitu mezi všemi generacemi, zatímco Matuška byl oblíbenější u mužů a výrazně ztrácel na popularitě mezi nejmladší generací. Ze zpěvaček byla nejoblíbenější čtveřice Yveta Simonová, Naďa Urbánková, Eva Pilarová a Helena Vondráčková, přičemž Urbánkové a Vondráčkové dávala přednost spíše mladší generace. U žen byla oblíbenější Urbánková, zvláště u mladších, u starších mužů naopak Pilarová a u mladších Vondráčková. Viz V. HEPNER – I. MAŘÍKOVÁ, Průzkum postojů, s. 24–46.

<sup>30</sup> Pavel KLUSÁK, Podivný showbiznis: Propaganda, agitace a absurdita v české pop-music 70. a 80. let, in: Český rozhlas Vltava [online], 13. 7. 2018. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/podivny-showbiznis-propaganda-agitace-a-absurdita-v-ceske-pop-music-70-a-80-let-6951623>

<sup>31</sup> Helena VONDRÁČKOVÁ, V jednom kole, Melodie, 1977, roč. 15, č. 3, s. 69.

rock a nehybný masiv hudby středního proudu s jejím pozlátkem i prázdnotou“.<sup>32</sup> V takovéto situaci byl nástup diska vnímán jako potřebné oživení a závan čerstvého vzduchu. Kritici v něm viděli naději na změnu a aktualizaci československé populární hudby, kdy „moderně orientované skupiny a zpěváci“, tedy disko, měli nahradit nahrávky dominujícího hlavního proudu.<sup>33</sup> První české nahrávky, většinou cover verze, se zpočátku zdály, že tuto naději splňují: „Ať už se bude vlna disco music ubírat kamkoliv, faktem je, že její průlom do naší singlové produkce přispěl podstatně k další izolaci a pranýřování onoho stylového protipólu, který na našich deskách ještě ospale vegetuje bez ohledu na vývoj.“<sup>34</sup> Popularita diska mezi nejmladší generací byla vnímána jako potvrzení kvalit tohoto hudebního importu, na rozdíl od tvorby skupin jako Katapult či Citrón, jejichž obliba mezi převážně učňovskou mládeží byla hudebními redaktory považována spíše za známku nízké kvality jejich produkce.

### Socialistické disko

Disko tak bylo rychle přijato nejen mladými tanečníky na diskotékách, ale i hudebními kritiky a vzápětí i hlavními médii a přinejmenším akceptováno oficiální kulturní politikou. Podnětné jsou v tomto ohledu stránky oficiálního kulturně-ideologického týdeníku Tvorba, který se diskem několikrát zabýval v roce 1979. Nejdříve byla uveřejněna stať vycházející z postoje západoněmeckých marxistů vymezující se vůči kapitalistickému disku, které bylo analyzováno jako „prostředek k ohlupování a ohlušování mládeže [...], který poskytuje mládeži falešný pocit svobody, které se jim ve společnosti nedostává. [...] Disko] se stává jediným stereotypním způsobem trávení volného času mladých lidí, nenacházejících uspokojení ze seberealizace v zaměstnání“.<sup>35</sup> Disko tak bylo vnímáno jako projev duchovní krize americké společnosti. „Mladí [...] se opíjejí komercí, monotónní rytmus disco-hudby se pro ně stává drogou. [...] únik však není kerouacovsky vyžděněnký, ale má konformní charakter.“<sup>36</sup>

Na tyto dva texty navazovalo vytyčení socialistické podoby diskotékové kultury, která měla mít opačný charakter, v souladu s dlouhodobými představami o smyslu a podobě kultury neovlivňované tržními principy, ale nesené spíše romantickým ideálem čistého umění doplněného o osvětářskou představu o primárně výchovné úloze kultury. Tu socialistická diktatura převzala spíše od prvorepublikových kulturních elit<sup>37</sup>, než že by byla inspirována frankfurtskou školou a Theodorem Adornem (oboje měly společný základ v romantické tradici<sup>38</sup>). Zatímco tedy na Západě bylo disko pod vlivem komerce, socialistická diskotéka neměla člověka podřizovat trhu a dělat z něj kupujícího, ale „sloužit člověku, obohacovat

jeho emocionální život a duševní bohatství“. Měla být měřena normami socialistické estetiky, ale i etiky, měla být angažovaná a měla mladého člověka vzdělávat, rozvíjet, pomáhat mu formovat vkus. V rámci ideologického překódování se disko nyní stalo hudbou americké dělnické mládeže a taneční parket se u nás měl stát nikoliv únikem, ale místem sebe-realizace po náročném pracovním týdnu. Místem s dobrým programem, kde si návštěvníci „o ledasčem podiskutují, ale zároveň se také dobře baví“.<sup>39</sup>

Odlíšnost kapitalistického a socialistického pojetí taneční zábavy potvrzoval v tomto roce i časopis 100+1 zahraniční zajímavost v reportáži *Londýnské diskotéky obchází přízrak smrti* popisující, že si v tomto roce diskotéky v hlavním městě Velké Británie vyžádaly již sedm lidských životů, protože „vyhazovači, alkohol, drogy, pornografie a pořadatelé hledí jen na zisk“.<sup>40</sup>

Podobně se rozvíjela obhajoba diska na stránkách hudebních časopisů s využitím posunu ideologického diskurzu k pragmatickému modelu v období pozdního socialismu, jak ho popisuje Yurchak.<sup>41</sup> Obháje socialistické existence západní komerční hudby se úspěšně snažili prodat žánr za pomoci užívání ritualizovaných formulací propojujících text s požadovanými ideologickými symboly a významy. Redaktoři hudebních časopisů a časopisů pro mládež tak zdůrazňovali, že „na discosound se znamenitě tančí a jeho zvuková pestrost bezpochyby i přispívá k vytváření uvolněné společenské atmosféry“.<sup>42</sup> A disko také mělo přispívat k pohybové kultuře, „je to výborný nápad, jak dosáhnout, aby mladí lidé na diskotékách opravdu tancovali a ne pouze předváděli řadu otřelých pohybů“. Souhrnně se tak v případě socialistického diska jednalo o „dobře podchycenou zábavu mladých [...], která] dává mladým lidem možnost, aby se projeвили – nejen tancováním“.<sup>43</sup>

Důvodem k hladké akceptaci západního žánru, zvláště v porovnání s represivní reakcí na undergroundové hudebníky ve stejné době i s pozdějším potlačením nové vlny, může být právě komerčnost diska, jeho využitelnost v mainstreamovém popu, možnost přizpůsobit ho požadavkům na bezkonfliktnost a celkovou bezproblémovost po textové i vizuální stránce. Disko bylo akceptovatelné i pro starší generaci díky umělecké i personální kontinuitě popové produkce, která dokázala adaptovat nový žánr do tradic domácí populární hudby. Roli hrála i všeobecná oblíbenost diska, neomezená na okrajové, potenciálně problematické skupiny mládeže jako u alternativnějších odnoží rocku. Také materialita žánru, zbařená sice extravagance newyorských gay klubů, ale stále lákavá, vycházela vstříc normalizačnímu modu vivendi, který se do velké míry na materialitě zakládal i přes její oficiální, rituální ideologické odmítání. V oficiálních proslovech i ve

<sup>32</sup> Jaromír TŮMA, Úspěch jménem Kreis, náhoda nebo předzvěst?, *Melodie*, 1978, roč. 16, č. 10, s. 309.

<sup>33</sup> Leo JEHNE, Módní kabát samá díra, *Melodie*, 1978, roč. 16, č. 8, s. 233.

<sup>34</sup> František HORÁČEK, Beatles mimo soutěž i diskuzi, *Melodie*, 1977, roč. 15, č. 10, s. 297.

<sup>35</sup> ana. Horečka jménem Disco, *Tvorba*, 1979, č. 4, s. 14.

<sup>36</sup> mel. Horečka sobotní noci, *Tvorba*, 1979, č. 29, s. 19.

<sup>37</sup> Více viz Janáček (2004), Klimeš (2013) a Machek (2017).

<sup>38</sup> Roy SHUKER, *Understanding Popular Music*, London, New York 2001, s. 68.

<sup>39</sup> Miloš VOJTA, Podle mého názoru, *Tvorba*, 1979, č. 38, s. 24.

<sup>40</sup> Pavel URBAN, Londýnské diskotéky obchází přízrak smrti, 100+1 zahraniční zajímavost, 1979, roč. 16, č. 22, s. 11.

<sup>41</sup> Alexei YURCHAK, Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, until It Was No More, *Comparative Studies in Society and History*, 2003, roč. 45, č. 3, s. 499–501.

<sup>42</sup> ktk, *Discobolos*, Hvězdolet 06, *Hudební rozhledy*, 1979, roč. 32, č. 11, s. 527.

<sup>43</sup> Jan KRŮTA, Píchnutí do vosího hnízda aneb tančili v texaskách, *Mladý svět*, 1976, roč. 18, č. 3, s. 6.

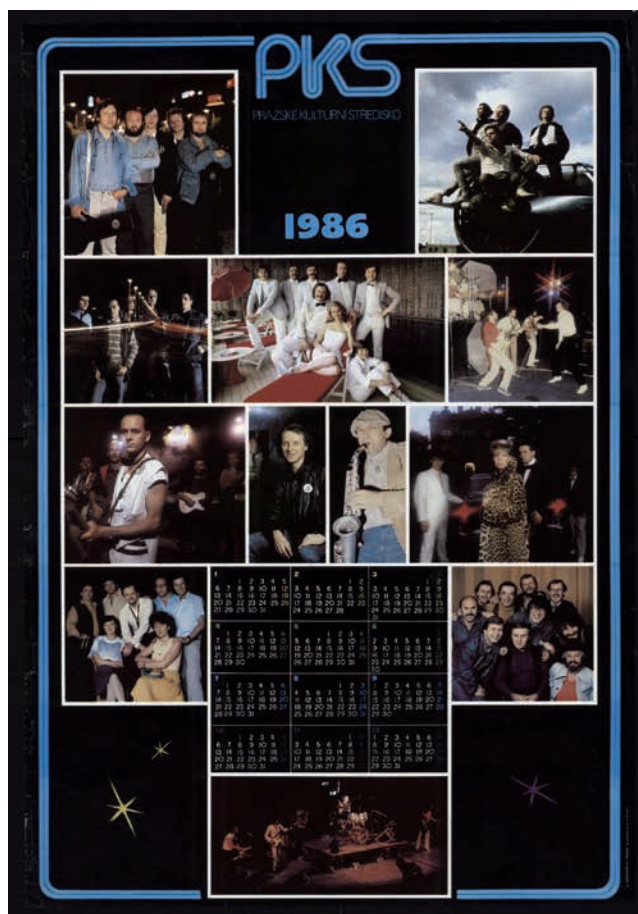


Obr. 1. LP Jana Kratochvílová (Supraphon, 1980).

filmové a televizní tvorbě jsou během normalizace propagováni hrdinové netoužící po luxusních hmotných statcích, ale snažící se pečovat o své okolí. Ovšem zdůraznění materiální zabezpečení občanů šlo s tímto narativem ruku v ruce (i práci pro druhé se člověk slušně užívá, navíc poctivě), nehledě na jisté tolerování či přehlížení snah o shromažďování soukromého vlastnictví i vzájemné soutěžení v majetku, často jdoucí za hranici legality (drobné rozkrádání, melouchaření, absentérství atd.).<sup>44</sup>

Podobně dvojnásobná byla i snaha disko, diskžokeje a diskotéky kontrolovat a přizpůsobit oficiálním požadavkům. Po dosažení kontroly nad hudební scénou skrze přehrávky (kvalifikační zkoušky) v první polovině sedmdesátých let se pozornost autorit přesunula i na oblast diskoték, které se živelně rozvíjely od konce šedesátých let. Také pro diskžokeje byly zavedeny kvalifikační zkoušky k získání kvalifikace „ohlašovatele diskotékových pořadů“ či vyšší kategorie „interpreta mluveného slova“. Probíhaly z obdobných témat jako u hudebníků – z kulturně-politického přehledu, hudební teorie a estetiky včetně dějin vážné a zábavné hudby a praktických dovedností, kde se hodnotila i „schopnost ideově esteticky posuzovat písňové texty, odpovídající řečnické umění, dovednost a zručnost při zacházení s nosiči zvuku, aparaturami a optickými projektory“.<sup>45</sup>

K přípravným kurzům byly v osmdesátých letech vydány i základní učebnice, které vycházely z *Metodického pokynu pro činnost v oblasti diskotékových pořadů v ČSR* (1977) a *Instrukce ministerstva kultury ČSR* (1984). Tyto učebnice ovšem zároveň v době postupného uvolňování v druhé polovině osmdesátých let kladené požadavky opatrně zpochybňovaly. Jednalo se zvláště o povinnost hrát šedesát procent hudby pocházející z Československa a dalších



Obr. 2. Kalendář Pražského kulturního střediska se zastupovanými umělci. Uprostřed Kroky Františka Janečka.

socialistických států, která se obecně nedodržovala či různě obcházela například tichým pouštěním o přestávkách, a nutnost hrát podle předem schváleného repertoárového listu, který by znemožňoval pouštění aktuálních hitů. Jaromír Tůma k tomu v druhém vydání metodiky a zároveň učebního textu *ABC diskotéky* dodával, že diskžokej se buď musí striktně držet nahlášeného repertoárového listu, nebo „*doufat, že pocit dozorových orgánů z vystoupení bude natolik pozitivní, že výjimečně odchytku od listu odpustí*“.<sup>46</sup> Jan Beneš v pokračování učebního textu z roku 1988 konstatoval nutnost schvalování scénářů diskotéky a jejich dodržování: „*Pokud dramaturg trvá na přesném průvodním slově a jeho dodržování, může k tomu mít důvody, které jsou v interpretovi. Když mu diskžokej neposkytne odborné a morální záruky, že diskotéka bude na požadované úrovni, musí se interpret zamyslet v první řadě nad sebou. Naskýtá se tu i otázka, zda vůbec takový člověk má právo na profesionální zkoušky*.“ Připouštěl však možnost jisté improvizace s dodatkem, že v příručce nechce řešit, zda by se nemělo „*zvažovat, kdy je přínosem a kdy alibismem*“.<sup>47</sup>

Podobně povinná kvóta na socialistickou tvorbu (obdobná platila i pro rozhlasové vysílání, ač patrně nikoliv oficiálně) byla v roce 1988 zpochybňována. „*Není však žádným*

<sup>44</sup> Více viz Paulina BREN, *Weekend Getaways: The Chata, the Tramp, and the Politics of Private Life in Post-1968 Czechoslovakia*, in: David CROWLEY – Susan E. REID, *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in Eastern Bloc*, Oxford, New York 2002, s. 123–140.

<sup>45</sup> J. TŮMA, *ABC diskotéky*, s. 4.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>47</sup> Jan BENEŠ, *ABC diskotéky 2: metodologický materiál pro kulturně výchovná zařízení v Severomoravském kraji*, Ostrava 1988, s. 19, 20.

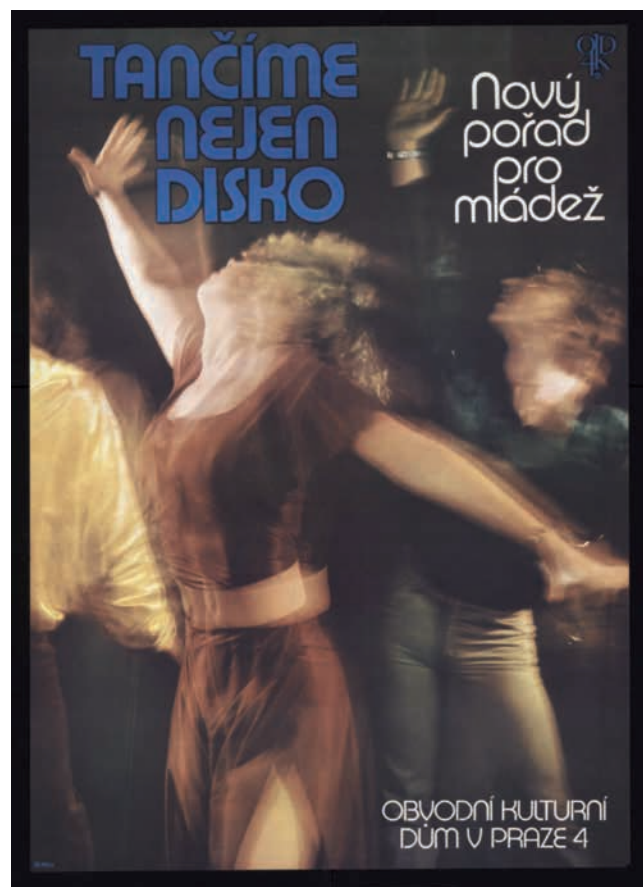
tajemstvím, že právě toto ‚choulostivé‘ nastavení Metodického pokynu je diskžokeji často porušováno a obcházeno. Argumenty, jimiž diskžokejové své přestupky vysvětlují, nejsou malicherné. Je to především neuspokojivý stav naší gramofonové produkce.“<sup>48</sup>

Metodické příručky i dobré příklady praxe otiskované v novinách a časopisech po celé období až do konce osmdesátých let obsahovaly i sadu dalších požadavků a doporučení, které podle pamětníků (diskžokejů i návštěvníků diskoték) nebyly dodržovány či byly zcela ignorovány a s většinou z nich se nikdo z dotazovaných nesetkal.<sup>49</sup> Byl tak vytvářen imaginární svět ideální socialistické diskotéky, kde se kromě dodržování požadovaných pravidel doplňovala pouštěná hudba a tanec různými kvízy na aktuální a společenská témata, soutěžemi ve sportovních disciplínách, čtením aktuálních článků z Mladé fronty, promítáním zeměpisných filmů a diapozitivů na pozadí či hosty představujícími zajímavá povolání. „Samozřejmě se tančilo, ale vědělo se, o jakou píseň jde, kdo ji zpívá, řeklo se pár slov o interpretech a jejich osudech. Také se soutěžilo, došlo i na vlastní tvorbu. Začínající básníci přečetli své verše, hudebníci zazpívali.“<sup>50</sup>

Realita skutečných diskoték byla ovšem mnohem přizemnější, místo výchovnosti vycházela zcela vstříc požadavkům návštěvníků na zábavu podle jejich představ. Rychlé rytmické pasáže se střídaly s ploužáky, jednotlivé taneční série oddělovaly přestávky, kdy se mohli návštěvníci občerstvit, komunikovat či se věnovat bližšímu seznamování se svými protějšky mimo taneční parket.

Dva díly výše zmíněné metodologické příručky ke kurzům a kvalifikačním zkouškám, *ABC diskotéky*, napsali autoři z generace prvních diskžokejů, kteří se tak podíleli na vyjednávání oficiálních pravidel. Na jedné straně se snažili vůči autoritám bránit svou oblíbenou hudbu a prostor pro svou činnost, která jim přinášela vlastní uspokojení (svobodné povolání, kontakt s oblíbenou hudbou), nadstandardní finanční ohodnocení i úspěch a popularitu. Zároveň jim zapojení do těchto organizačních záležitostí a struktur umožňovalo udržovat podobu a kvalitativní úroveň diskoték podle jejich představ. Patrný je opakovaný důraz na moderování diskoték doprovodným slovem a zábavnými vsuvkami proti nepřerušovanému proudu hudby a tance či doporučení nepouštět písničky na přání, ale vybírat skladby podle vlastního uvážení, vyvažující kvalitu definovanou vlastním vkusem a oblíbenost hitů u tanečníků. Právě snižování kvalitativní úrovně a podbízení se posluchačům v počátku diskoték u nás, v době vývoje nsvázaného pravidly, mělo vést k pozdějším administrativním zásahům. Důraz na kvalitu kontrolovanou úředními orgány skrze vyžadované kvalifikační zkoušky nabízel i možnost omezovat konkurenci nových, mladších diskžokejů.

K obhajobě diskoték využívali autoři příruček i výše zmíněný ideologický diskurz propojující text s ideologickými symboly a významy, kterým nejen obhajovali existenci samotných diskoték a hrané hudby („vznik disco-music má



**Obr. 3.** Plakát pořadu Obvodního kulturního domu v Praze 4 Tančíme nejen disko.

objektivní příčiny a je zcela ve shodě se zákony vývojové dialektiky“<sup>51</sup>), ale skrze něj i prosazovali své představy o správné praxi a do jisté míry si zajišťovali i svou privilegovanou pozici. Patrný je neustálý důraz na vzdělávací funkci diskoték, který pomáhá obhájit jejich existenci a užitečnost. Výchovná funkce je prezentována jako důležitější než ta prostě taneční a zábavná a formuje celou ideální podobu diskotékového večera, jak to formuluje patrně už *Metodický pokyn* definující smysl a význam socialistických diskoték: „Diskotékové pořady mají seznamovat zejména mladou generaci s různými druhy hodnotného hudebního, slovesného i tanečního umění a přispívat tak ke zvyšování estetického vkusu a celkové kulturní vyspělosti mládeže, zprostředkovat ušlechtilé a socialistickému způsobu života odpovídající druhy společenské zábavy a tím napomáhat při utváření nového socialistického životního stylu naší společnosti.“<sup>52</sup>

Součástí výchovy byla i snaha navyknout návštěvníky na dobré skladby, což umožňovalo diskžokejovi vycházet při hraní více z vlastních preferencí než z žebříčků hitparád: „[...] vaše diskotéka má být vizitkou vašeho osobního vkusu.“<sup>53</sup> Opakovaně odmítány byly pokusy inspirované hlavně vývojem ve Velké Británii k hraní hudby k tanci nonstop,

<sup>48</sup> J. TŮMA, *ABC diskotéky*, s. 32.

<sup>49</sup> Jakub MACHEK, From discotheques to clubs: the transformation of dance venues and night life between late socialism and early capitalism in the Czechoslovakia, *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 2022, roč. 30. (Online first)

<sup>50</sup> *Vlasta* 1988, roč. 42, č. 18, s. 16, 17.

<sup>51</sup> I. TVAROHOVÁ, *Disco-music jako*, s. 88.

<sup>52</sup> J. TŮMA, *ABC diskotéky*, s. 6.

<sup>53</sup> J. BENEŠ, *ABC diskotéky 2*, s. 24.

bez přerušování slovem či přestávkami. Autoři se k tomuto tématu opakovaně vraceli a kromě upozornění na nedokonalost dostupné techniky, která neumožňuje synchronizovat rytmus střídání nahrávek („*nedá se prolínat a musí se vždycky nahodit přenoska a kam padne, tam padne*“<sup>54</sup>), zdůrazňovali důležitost výchovného působení oproti čisté zábavnosti, natož tělesnému podlehnutí rytmu: „*Průvodní slovo není apendixem diskotéky, ale její velmi podstatnou částí. Zklidní emoce, které by nikdy neměly přerůst v jakési třeštění a nekontrolované opojení rytmem.*“<sup>55</sup> K odůvodnění praxe diskžokejského moderování běžné tou dobou ve většině Evropy sloužilo také poukázání na národní tradice spojené opět s výchovností a směřováním diskoték od pouhé zábavnosti a emocionality k vyššímu umění: „*[...] neměli bychom opomíjet domácí tradici diskoték, kde diskžokej vždycky působil jako aktivní činitel, který ‚vtahoval‘ posluchače do království umění a sděloval jim své názory na hudbu, kterou má rád.*“<sup>56</sup>

Využit byl i typický argument celého socialistického období – poukaz na vyšší autoritu ze Sovětského svazu. To lze vnímat jako čistě oportunistický úrok, protože jinak sovětská praxe v populární hudbě byla vnímána už od konce padesátých let jako zcela mimoběžná s našim vývojem inspirovaným více či méně otevřeně Západem. „*‚Němá‘ diskotéka není nešvarem jen u nás [...] a jak málo je tam žádoucí, o tom svědčí kritický článek Diskotéky bez vedoucího v listě Sovětská kultura z 13. prosince 1983.*“<sup>57</sup>

Kromě představení oficiálních požadavků na diskžokeje a jejich produkci tyto příručky zároveň sloužily k obhajobě omezení možnosti vystupovat jako diskžokej, ať už jako amatérský, či profesionální. Tato vysvětlení spojují nutnost vyjít vstříc požadavkům autorit na kontrolu hudební scény a zábavy mládeže spolu s prosazováním vyjednané představy o kvalitně prováděné profesi, která patrně odpovídá postojům autorů a umožňuje jim obhájit svou praxi i pozice. V příručkách se tak objevuje opakované varování, že nejde zdaleka o tak výdělečnou činnost, i upozornění, že mnohé mladé talenty propadly komerčnímu hraní po kavárnách a vinárnách, kde si lze vydělat více bokem, ale diskžokejská špička se neomladila a nedoplnila a nejlepšími zůstávají ti, kteří získávají své zkušenosti už od šedesátých let.<sup>58</sup> Objevil se zde také návrh honorářově oddělit pouhé pouštěče od kvalitních diskžokejů,<sup>59</sup> což odpovídalo dobovým představám procházejícím celou společností, že by se odměny za práci měly přizpůsobit skutečnému pracovnímu výkonu jednotlivců.<sup>60</sup> Samotné zavedení pravidel je odůvodňováno jako zavedení pořádku do živelného rozvoje, který dovedl rozvoj diskoték za hranice legality: „*[...] vznikl tak opar ‚polozákonnosti‘, který do jisté míry dodnes diskotéky provází a dělá jim nepěknou reklamu.*“<sup>61</sup>

## První generace

Disko se v druhé polovině sedmdesátých let stalo zásadní součástí repertoáru tehdejších hvězd populární scény, důležitou součástí televizních a rozhlasových programů a slovo disko se stalo sloganem zastupujícím vše nové, mladé a progresivní. Bylo vnímáno jako hudba nejmladší generace: „*Děti si báječně zatancují.*“<sup>62</sup> Paradoxně ovšem prvními, kdo se ujali české produkce diska, byli hudebníci a interpreti, kteří začínali svou kariéru v populární hudbě už v šedesátých letech či ještě dříve a kteří vnímali nástup nového žánru jako východisko z uměleckého tápání po nástupu normalizace a jako možnost oživit zvolna upadající kariéry. První nahrávka označovaná jako „disko“ se objevila už v roce 1976 (Alena Tichá – *Mámo, zle je*) a v průběhu léta 1977 se vyrojilo obří množství nahrávek inspirovaných trendy žánrem, většinou převzatých písní.<sup>63</sup> V podstatě každý dosavadní interpret populární hudby s přístupem do nahrávacích studií vydal alespoň jednu píseň v disko rytmu, od hvězd první kategorie Karla Gotta (*Běž za svou láskou*), Hany Zagorové (*Tak to jsem já*) či Nadi Urbánkové (*Doktor Faust*) přes bývalé (či budoucí) rockery Jiřího Korna (*Na cestách*), Jiřího Schelingera (*Závodník*), Olympic (*Ďábel Bump*) i Bacily (*Disco-bacil*) až po o něco pozdější nahrávky zástupců starší generace Yvetty Simonové (*Benjámín*, 1978) a Milana Chladila (*To jsou nervy*, 1980), kteří využili oblíbenosti diska i mezi starší generací svých posluchačů, kdy se disko stává v osmdesátých letech hudbou spojující všechny generace. Jak poznamenal sarkasticky redaktor Melodie a hlavní kritik českých disko nahrávek František Horáček: „*Zbytek tápe v bludišti představ domácích tvůrců a interpretů o tom, jak vlastně má vypadat to moderní disco. V praxi zatím tak, že bubeník šlape těžké čtyři a někdejší šumiví varhaníci se chlubí tím, že už umí i na syntetizátory. Hraje tak už Pavel Novák a možná se dočkáme i Moravanky.*“<sup>64</sup>

Na rozdíl od přízně hudebních novinářů k zahraničním nahrávkám, české pokusy o diskotékovou produkci byly vesměs vysmívány a kritizovány, hlavně pro povrchní převzetí instrumentace a rytmu bez dalších změn v navyklé produkci písní. Tyto nahrávky byly popisovány jako pouhá proměna sterilního velkokapellového zvuku za využití „filadelfských smyčců“ či syntezátorů: „*Odvážné pokusy aranžérů o sblížení standardní velkokapellové sazby s disco soundem nevyvolávají zamýšlenou modernizaci, nýbrž zmatek.*“<sup>65</sup> I přes hromadný příklon k disko žánru zůstávaly písně i vystoupení hudebníků v zajetí stávajících představ o tom, jak má vypadat mainstreamová (velkokapellová) populární hudba. Nezměněny zůstaly texty písní, hudební projev, způsob vystupování i celková show.<sup>66</sup> Inspirací pro české hudebníky byl v období druhé poloviny sedmdesátých let hlavně takzvaný „mnichovský sound“ (Boney M, Giorgio Moroder), který vedle celosvětové

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>55</sup> J. TŮMA, ABC diskotéky, s. 42.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>60</sup> Michal PULLMANN, Konec experimentu, Praha 2011, s. 142.

<sup>61</sup> J. TŮMA, ABC diskotéky, s. 11.

<sup>62</sup> Petra JANŮ, Jak to slyším, Melodie, 1977, roč. 15, č. 10, s. 311.

<sup>63</sup> Za nahrávky inspirované disco soundem považuji ty, které tak byly označeny v dobových recenzích.

<sup>64</sup> František HORÁČEK, Disco jen na papíře, Melodie, 1978, roč. 16, č. 1, s. 9.

<sup>65</sup> František HORÁČEK, Kroky v kruhu zpozdilosti, Melodie, 1977, roč. 15, č. 11, s. 329.

<sup>66</sup> Pokud si divák vypne u televizního záznamu zvuk, není možné disko nahrávku rozeznat od ostatní dobové produkce.

popularity nabízel domácím interpretům i kulturní spřízněnost. Kritici psali o blízkosti německé produkce k odmítané dechovce, která byla ještě silněji cítit v českých verzích: „Zajímavý úkaz: v *Gottově Babylonu* vyniká dechovková trauma daleko víc než v původní verzi Boney M.“<sup>67</sup>

Hudební novináři pochybovali i nad tím, komu tato záplava cover verzí měla být určena: „*Tvrdošijně věří, že mladý posluchač, seznámený dokonale s originály novinek světové produkce (má je dávno doma na pásku), dychtivě čeká na klopotné domácí verze, budící v lepším případě rozpaky, v horším smích.*“<sup>68</sup> Cílem bylo patrně rozhlasové a televizní vysílání, hladové po moderních disko nahrávkách, ale s omezenou možností hrát zahraniční originály, takže české verze zahraničních hitů vedly automaticky k vysoké rotaci v éteru „*poznámenané disco stylem, tudíž i denně obehrávané na Hvězdě*“.<sup>69</sup>

Od okamžiku nástupu české disko produkce je patrné možné mluvit o dvou odlišných disko světech. Jedním je svět mládeže navštěvující diskotéky, kde se podle všeho hrála pouze aktuální zahraniční hudba (patrně s výjimkou některých malých diskoték spojených se vzdělávacími a mládežnickými organizacemi), kterou také tito hudební fanoušci poslouchali doma z překopírovaných nahrávek.<sup>70</sup> A vedle něj existoval druhý svět prezentovaný médií, který se soustředoval na mainstreamový pop, ve kterém úspěšné hvězdy české pop music začaly více či méně pravidelně inkorporovat nový „disco sound“ do své pravidelné produkce určené posluchačům všech věkových kategorií. Oba světy spolu patrně souvisely dost omezeně, ale spíše než o výhradní fanoušky jednoho, či druhého diska se jednalo o kontinuum se spoustou posluchačů, kteří dávali podle situace přednost jedné či druhé produkci. Něco jiného mohli preferovat v pátek večer na diskotéce a něco jiného při sledování televize s rodiči. Toto rozdělení na dva odlišné hudební světy, globální a lokální, je možná v lecčem podobné rozdělení populární hudby v západních německy mluvících zemích na západní a západem inspirovaný pop a rock na jedné straně a na druhé na místní šlágrovou produkci, která mísila inspiraci globálními trendy s domácí tradicí venkovského a městského folkloru včetně dechovkové produkce.<sup>71</sup> O tom, že český pop mohl být blíž k šlágrové straně německého mainstreamu, může svědčit i to, že Karel Gott byl v německých zemích vnímán jako prvořadá hvězda právě šlágrové produkce (často s německými verzemi svých českých hitů či naopak).

Zmíněná dominance starších zpěvákých hvězd byla způsobená institucionálním fungováním normalizační populární hudby postaveném na omezeném přístupu do médií a nahrávacích studií, které měla pod kontrolou vznikající kohorta neoficiálních manažerů několika doprovodných skupin či spíše

kmotrovských stájí.<sup>72</sup> Tyto neoficiální manažeri s privilegovaným přístupem do médií dokázali efektivně bránit proniknutí čerstvé krve mezi tehdejší hvězdy – tedy bez spojení s jejich doprovodnými kapelami. Příkladem zpěvačky, která dokázala vtrhnout mezi mírně zatuchlé špičky českého showbyznysu, díky počáteční spolupráci s asi nejtemnější postavou těchto kmotrovských struktur<sup>73</sup> Františkem Janečkem a jeho Kroky, byla Jana Kratochvílová. Díky svému temperamentu se ukázala na mnoha singlech jako vhodná interpretka diska, ale brzy se s Janečkem rozešla, aby se mohla věnovat tvorbě, která jí byla bližší. Mimo kmotrovský systém ovšem měla omezené šance a nakonec v roce 1983 emigrovala. Přesto zanechala silnou stopu i v oblasti diska, ať už na nahrávkách Kroků, nebo později Discobola.

Projekty Discobolos a Duo ORM představovaly pokus o domácí, originální přístup k disku. Zatímco Discobolos byl projekt etablovaných skladatelů bratrů Svobodových kombinujících živé hudebníky a elektronické nástroje, hudebníci produkující pod přezdívkou Petr a Pavel ORM (Organisation, Recording, Music) byli hudebníky v doprovodných kapelách, kde jim výdělky a cesty do zahraničí umožňovaly pořídit si potřebnou studiovou techniku. Oba projekty vydaly ve spolupráci se zpěváky v letech 1978 a 1979 alba, oceňovaná kritiky pro schopnost napodobit západní zvuk a složit originální písně, které se měly stát vzorem pro české disko. „*První výsledky kapely Discobolos na deskách svědčí o tom, že kormidelníci tohoto studiového projektu vědí jak na to, a v plné realizaci aranžérských i zvukových představ jim brání už jen nepřipravenost části technického i hráčského aparátu (největší slabinou zůstává stále neohebnost smyčců)*“,<sup>74</sup> jak konstatoval i pravidelný kritik českých disko pokusů František Horáček. Schopnost užívání techniky na albu oceňovala i recenze v časopise *Hudební rozhledy* věnujícím se jinak zejména vážné hudbě, kam se zmínky o disku dostaly velmi omezeně.<sup>75</sup> Ač se očekávalo, že technicky kvalitní a originální nahrávky těchto projektů proniknou i na taneční parkety diskoték, které se českému disku dosud přes všechny kvóty vyhýbaly, zůstaly doménou spíše rozhlasového vysílání a o pár let později v polovině osmdesátých let Jaromír Tůma v rukopisu *ABC diskoték* shrnul, že tyto pokusy neuspokojily diskžokeje a tanečníky po umělecké a občas ani po technické stránce.<sup>76</sup>

Vhodným příkladem disko hudby interpretované první generací jako okořenění mainstreamového popu může být nahrávka *Mám ráda tvůj smích* Jany Kratochvílové a Kroků Františka Janečka natočená v roce 1978 na Plese Československé televize & Květů.<sup>77</sup> Rodinný obrázkový týdeník *Květy* byl určen starší čtenářské obci než zde excerpaný *Mladý svět* a také cover verze hitu Tiny Charles *I Love To*

<sup>67</sup> Petr DORŮŽKA, Příjemné houpání Petra Spáleného, *Melodie*, 1979, roč. 17, č. 4, s. 105.

<sup>68</sup> František HORÁČEK, O myších a zpěvácích, *Melodie*, 1978, roč. 16, č. 8, s. 233.

<sup>69</sup> František HORÁČEK, A stámeme s písní na rtech, *Melodie*, 1978, roč. 16, č. 4, s. 105. Stanice Hvězda byla hlavní zpravodajsko-hudební stanicí Československého rozhlasu.

<sup>70</sup> Více viz J. MACHEK, *From discotheques to clubs*.

<sup>71</sup> Laura SUNA, “Senior pop music?” The role of folk-like schlager music for elderly people, *Northern lights*, 2013, roč. 11, s. 91–108.

<sup>72</sup> Pro osmdesátá léta více viz František MATĚJČEK, *Československé hudební elity na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století*. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2012.

<sup>73</sup> Jak na něj vzpomínají někteří respondenti.

<sup>74</sup> František HORÁČEK, Zichova cesta vzhůru, *Melodie*, 1979, roč. 17, č. 3, s. 73.

<sup>75</sup> ktk, Discobolos, Hvězdolet 06, *Hudební rozhledy*, 1979, roč. 32, č. 11, s. 527.

<sup>76</sup> I. TVARHOVÁ, *Disco-music jako*, s. 27.

<sup>77</sup> Jana Kratochvílová – Mám ráda tvůj smích, in: Youtube.cz [online], 26. 7. 2008 [cit. 30.10.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=r1x0BtgfCDI>



*Love* z roku 1976 byla na plese prezentována před postarším publikem tancujícím v párech.<sup>78</sup> Původní jednoduchý repetitivní text o oblibě tance silnější než láska ke zpěvačce, který odpovídá tematice mládeže propadající tanci jako vyjádření životního stylu (slovo *dance* se v textu neustále opakuje vytvářejíc tak pocit nekonečnosti protančené noci), je v české verzi Miroslava Černého nahrazen neutrálním postesknutím, že zpěvačce nestačí jen mužův smích. Lacině poetizující text tak plně odpovídá běžné produkci českého popu sedmdesátých let, nijak nepřizpůsobené mladší generaci ani probíhající disko horečce. To bylo charakteristické pro naprostou většinu tvorby inspirované diskem první generace, pro kterou se styl stal pouhým využitím populárního zvuku a rytmu bez reflexe jeho taneční podstaty a jeho vnímání mládeží jako vyjádření jejich životního postoje, jak je vidět například na seznamovacích inzerátech v *Mladém světě*, kde se obliba diska stává součástí inzerovaných kvalit jedince.<sup>79</sup>

Z typického textového repertoáru českého popu sedmdesátých let se vedle textů popisujících s nadhledem milostné problémy, tedy bez přímého, intenzivního prožitku, objevovaly v disko verzích i časté humorné moudrosti o životě a smíření se s ním. Místo jedinečnosti prožitku mládeže na tanečním parketu tak zpěváci a zpěvačky představovali rezignované přesvědčení střední generace o smířeném stárnutí, které hledí na životní problémy s humorným nadhledem, jak je patrné v cover verzi *Village People (In the navy)* Milana Chladila, přetextované jako *Jsou to nervy* Zdeňkem Borovcem: „*Tak v tom člověk lítá, za chvíli ti svítá, co je vlastně život náš. Jsou to nervy, nežli se člověk narodí, jsou to nervy, než potom školu vyhodí, jsou to nervy, co se jak mezek namaká, než kápne stovka nějaká. Jsou to nervy, a první láska velká, jsou to nervy, jak nám ten život utíká.*“ A humorný nadhled často převažoval, podobně jako u ostatní dobové popové tvorby, jako u písně Jany Kratochvílové *Muž je v právu* (opět cover verze písně Tiny Charles *Disco fever*) nebo v české verzi písně Boney M *Daddy cool* nahrané Josefem Lauferem pod názvem *Tak už jsem boty zul*.

Ovšem i pokusy o vystoupení z milostné a komediální lyrické tradice českého popu sedmdesátých let vedly občas spíše ke zmatku, jakým hlasem má disko znít, podobně jak to kritici popisovali u hudební složky. Příkladem může být česká verze písně Boney M *Belfast* od Valérie Čizmarové, kde se obecně politické vyznění textu o podváděných lidech, kteří věří v děti a změnu, v textu Jaroslava Machka změnilo na nesourodě působící střet konkrétních obrazů násilí se „*střepy výkladů*“ a „*hlasy výbušnin*“ mísících se s podobně explicitními erotickými narážkami „*Svět se narodil v bouřích lásky a ještě topí se v kouři [...] ještě do dneška sténá v bouři*“ doplněný o standardní normalizační apel „*klidně žij*“ a obtížně pochopitelné „*a města nejsou jen pouhá jména*“. Jednalo se přitom o textaře, který v osmdesátých letech zdatně zpřístupňoval disko představám mladší generace.

České disko ovšem přes svůj rychlý nástup a úspěšné pro-sazení v rozhlasovém a televizním vysílání, v žebříčcích prodejnosti i v oblibě mezi posluchači mělo zdatnou konkurenci v druhém žánru obdobné síly a popularity, české dechovce, která v sedmdesátých letech dokázala díky inovacím Moravanky chytit druhý dech. V období rychlého nástupu diska do všech médií se nepřímo propojily dvě hvězdy středoevropské populární hudby, když Karel Gott natočil cover verzi hitu Boney M *Rivers of Babylon*. V prodeji ho ovšem dokázala překonat nahrávka Budvarky Černý cikán, která Gottovu nahrávku odsunula na druhé místo po celý rok 1979.<sup>80</sup> Překvapení redaktori Melodie popisovali průjezd českými městy s opakovanými nápisy na prodejních, že singl Budvarky je vyprodáný. Situaci dominance na české populární hudební scéně období normalizace už na počátku disko horečky tak pěkně shrnuje zmínka v *Mladém světě*: „[...] *staří mají Vlachovku, mladí diskotéky.*“<sup>81</sup>

## Druhá generace

Zatímco většina nahrávek první disko generace upadla rychle v zapomenutí a až na naprosté výjimky nezanechala v české populární hudbě žádnou stopu, druhá generace nastupující na počátku osmdesátých let už dokázala udržet krok s disko horečkou a jejími posluchači. Ovšem nikoliv s hudebními fanoušky pravidelně navštěvujícími diskotéky, ti zůstávali převážně v zajetí světových hitů, sledovali rychlý vývoj taneční hudby a i produkce mladších hvězd českého popu je podle všeho nechávala chladnými, stejně jako například fanoušky metalu. Samozřejmě důvody k návštěvám diskoték byly různé, patrně hlavním byly sociální kontakty, přesto ale podle všeho šel hudební vývoj na většině diskoték jinými cestami, než kudy kráčela česká populární hudba, jak alespoň naznačují provedené rozhovory s diskžokeji i návštěvníky diskoték.<sup>82</sup>

O popularitě obojího typu diska svědčí i čísla statistik, v polovině osmdesátých let mladí posluchači nejčastěji uváděli, že poslouchají současný střední proud (55 procent) a disko (44 procent). Až kus za nimi zůstávala trojice country, folk a trampská hudba (33 procent), stejně jako hudba rocková (30 procent). U nejmladších ve věku 15–18 let bylo výrazně nejoblíbenější právě disko (63 procent) a za ním rock (47 procent).<sup>83</sup>

Podle statistik Středočeského krajského kulturního střediska v roce 1982 proběhlo v Československu 20 000 diskotékových produkcí s návštěvností 50 až 400 osob na jedné, v průměru měla diskotéka 250 příchozích, takže 150 profesionálních a zhruba 300 amatérských diskžokejů hrálo ročně pro 5 milionů návštěvníků tanečních parketů s disko koulí.<sup>84</sup> Ta ovšem nebyla všude, podle pamětníků značila kvalitní diskotéku a lépe vybavený diskžokej si ji často přinášel sám spolu s deskami.

Kapelníci českého popu se přesto snažili nejmladší generaci osmdesátých let přiblížit a byli v tom v rámci

<sup>78</sup> Několik postarších párů tancujících v tradičním objetí se občas vyskytuje i ve videích německé televize, viz například: Boney M. – Belfast (ZDF *Silvester-Tanzparty* 31. 12. 1977) (VOD), in: Youtube.cz [online], 8. 8. 2015 [cit. 30.10.2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LQivCtW0Juo>

<sup>79</sup> J. MACHEK, 'Non-stop'.

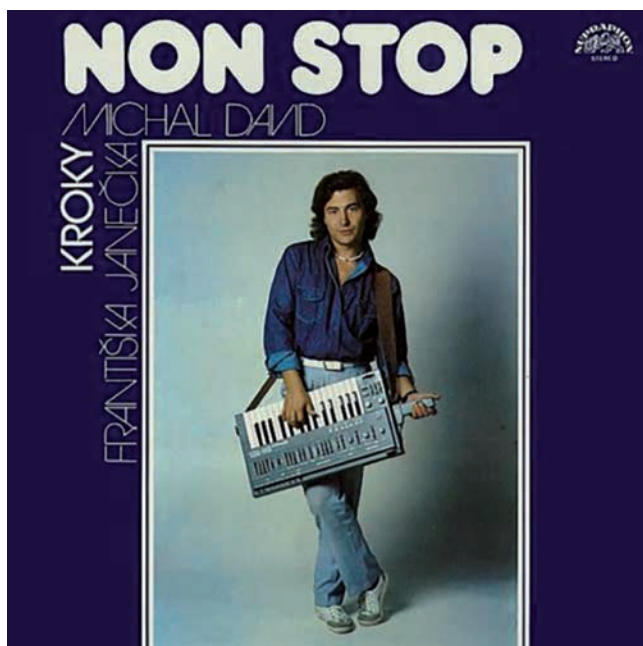
<sup>80</sup> Z domova, Melodie, 1979, roč. 17, č. 6, s. 170.

<sup>81</sup> Vladimír MINAŘÍK, *Stará láska opravdu nerezaví*, Naše rodina, 1977, roč. 19, č. 49, s. 13.

<sup>82</sup> Více viz J. MACHEK, *From discotheques to clubs*.

<sup>83</sup> Volný čas v názorech a výpovědích mládeže, Čísla pro každého 1988, roč. 28, č. 1, s. 330.

<sup>84</sup> I. TVARHOVÁ, *Disco-music* jako, s. 59.



Obr. 4. LP Michal David, Kroky Františka Janečka: Non Stop (Supraphon, 1984).

mainstreamové hudební produkce, šířené na gramofonových nahrávkách, v rozhlasu i televizi, úspěšní. Do své kolovrátkové produkce zapojili nové, mladší zpěváky a cílenému publiku se tentokrát přizpůsobili už i v textech písní, mnohem méně už hudebně. Tyto nové hvězdy druhé generace diska zůstávají dodnes spojené se svou generací obrazem československého diska a jejich písně zůstávají populární. Nástup této generace je možné nejlépe ilustrovat na Michalu Davidovi, ale vedle něj stejně úspěšně působily i postavy Stanislava Hložka s Petrem Kotvaldem, mladší Ivety Bartošové a mnohých dalších, kteří skloubili mladou image s aktuální módou, vizáží, texty i alespoň u některých s tanečními schopnostmi. Ze starší generace se novému přístupu k disko hudbě dokázala přiblížit Helena Vondráčková na desce *Múzy* (1980), nahrané s projektem *Discobolos* a spojené s novou disko imágí, která jí pravděpodobně pomohla znovu nastartovat popularitu, a Hana Zagorová svou spoluprací se zmíněnými „kluky“, Hložkem a Kotvaldem. Druhá generace diska sice už oproti sedmdesátým letům zůstávala mimo pozornost hudebních redaktorů *Melodie*, ale její představitelé se stali oblíbenými vzory, které zdobily dětské pokojíčky a doplňovaly i spíše výchovně zaměřená pionýrská periodika, protože časopis věnovaný přímo populární kultuře dospívajících, jako německé *Bravo*, v Československu nevycházel.

Michal David začínal jako jazzový hudebník, ale ke konci sedmdesátých let přešel do Janečkových Kroků, kde se z autora hudby stal záhy hlavním zpěvákem. Jako interpret populárních písní doprovázel „disko trilogii“ Jaroslava Soukupa, od *Větru v kapse* (1982) přes *Lásku z pasáže* (1984) po *Discopříběh* (1987), kde si úspěšně osvojil figuru generačního mluvčího, který formou komentáře k ději vyjadřuje a vysvětluje pocity mladé generace a zastává se jí vůči nepochopení rodičů a všech starších. V pozici chóru vysvětlujícího děj a pocity hrdinů probíral zobrazené problémy mládeže, která se v osmdesátých letech stala generací stavěnou proti poklidnému životnímu stylu starších, přistoupivších na normalizační modus poklidného života omezeného konzumu



Obr. 5. LP Kroky Františka Janečka, Michal David: Non Stop (Supraphon, 1987).

a jistot. Ve filmových písních jako interpret popisoval a obhajoval nudu poflakování se po místech, kde se mladí setkávali se svými vrstevníky, oslavu party stavěné do protikladu k šanci a nudě života dospělých (*Láska z pasáže*) i chuť takto vykreslované generace, v podstatě v souladu s přáním autorit kontrolujících kulturní průmysl, užívat si báječný život na diskotékách spojený s prvními láskami (*Vitr v kapse*), který přes rozpory s dospělými a nepochopení rodičů přinese společně budoucí ovoce (*Discopříběh*). Tuto figuru David úspěšně využíval i v písních vznikajících mimo filmové soundtracky a ve své tvorbě po celá osmdesátá léta postupně stárnoucí bard neúnavně vytvářel jednolitý soundtrack k disko horečce osmdesátých let, v kterém se věnoval dalším každodenním problémům mládeže.

Z bohaté Davidovy hudební produkce lze náhodně vybrat například písně z počátku abecedy, konkrétně začínající na C a D. Jejich texty zahrnují většinu důležitých módních artefaktů tehdejšího života mládeže spojeného s diskotékami jako pití coly považované na diskotékách za luxusnější nápoj než limonády nebo pivo, charakteristiku hudební produkce v decibelech i sbírání céček. Texty zpředměňují nesmělé pokukování po dívkách, které se lyrický subjekt bojí oslovit, „*Colu, pijeme colu, není to náhoda, že u jednoho stolu. Diví, asi se diví, co je to za kluka, že mlčí a jen civí. Jsem tý holce nejspíš k smíchu.*“ (*Colu, pijeme colu* 1983, text František Řebíček); marné hledání cesty, jak se znovu dát dohromady po rozchodu, „*Dostal jsem právě písemný vzkaz, prý se mnou dlouho ztrácela jen čas, uteče spousta vody v řece, než ji zas potkám v diskotéce. [...] Bez ní se plouzák nenaučím.*“ (*Céčka, sbírá céčka*, 1984, podobně pojatý text opět od Františka Řebíčka); extázi zážitků na diskotéce, bez které nelze žít, „*Chladnej pot teď po tvářích nám stéká, reflektor ten umí stovky kouzel, tak se dá žít jenom v diskotékách. Diskžokej zas má nás všechny v hrsti, [...] dneska to tu prostě žije, udělal by chybu, kdo by se hned vzdánil, kdo by tuhle diskotéku míjel.*“ (*Decibely lásky* 1986, text Richard Bergman), včetně pocitu uspokojivého každotýdenního zážitku i až sportovního výkonu, „[...] už to nakládají, naše díza

končí, parta diskoborců opouští už sál, dali zabrat tělu, mohlo to bejt horší, teď se spolu v metru líbají a loučí. Měj se fajn, za týden jedem dál.“ (Discoborci 1986, text Boris Janíček), ale i smutek a nuda, pokud diskžokej nepřijede: „V místním malém sálku má se konat diskotéka, spousta něžných dívek zoufale tu půl dne čeká, zvláštní ticho v sále, v tom tichu se dá sotva žít, právě někdo říká, máte smůlu, můžete jít“, a připraví tak mládež o pravidelné týdenní vytržení z každodenního života, bez kterého neví, co si počít: „Ven se spolu trouší hloučky tichem ztrápených těl, máš pocit, že schválně tvůj svět kdosi začernit chtěl, tmou se domů loudáš, svou nudu máš v patách jak stín, dál ji zahnat zkoušíš, jenže nevíš právě teď čím.“ (Diskžokej nepřijel 1988, text Boris Janíček).

Tvorba Michala Davida, ale i dalších interpretů této mladší generace tak přes nepřízeň či spíše ignorování hudebních kritiků dokázala naplnit přesně ty potřeby, které mainstreamová mládež po své hudbě požadovala, v dostatečně nekomplikačném hávu, aby byly všeobecně srozumitelně vyjádřené a posluchači v nich tak mohli hledat svoje pocity, zážitky a nejistoty dospívání. I proto u této hudby nevadila tolik kritizovaná hudební nekvalita v porovnání se západní produkcí, tyto písně byly spíše určené k poslechu či společnému zážitku na koncertech a podobných hudebních akcích, kdežto jedinci zajímavější se o taneční vyžití a s tanečním parketem spojenou kulturu (což mohli často být ti samí) hledali zapomenutí na každodenní život na diskotékách, kde vůbec nevadila nesrozumitelnost zahraničních textů, protože hlavním kritériem zde byl rytmus, grooves a melodie s výraznými repetitivními refrény, které tanečnický odváděly do heterotopie globální mladé kultury, vytržené z času i místa pozdně socialistického Československa.<sup>85</sup>

Všichni mladí fanoušci diska se ovšem po celá sedmdesátá a osmdesátá léta setkávali s nepochopením a odmítnutím intelektuálů a alternativní kultury i s ní spojených subkultur. Tyto postoje v roce 1981 pregnatně zachytil Jiří Dědeček ve své písni *Víno, ženy, zpěv*:

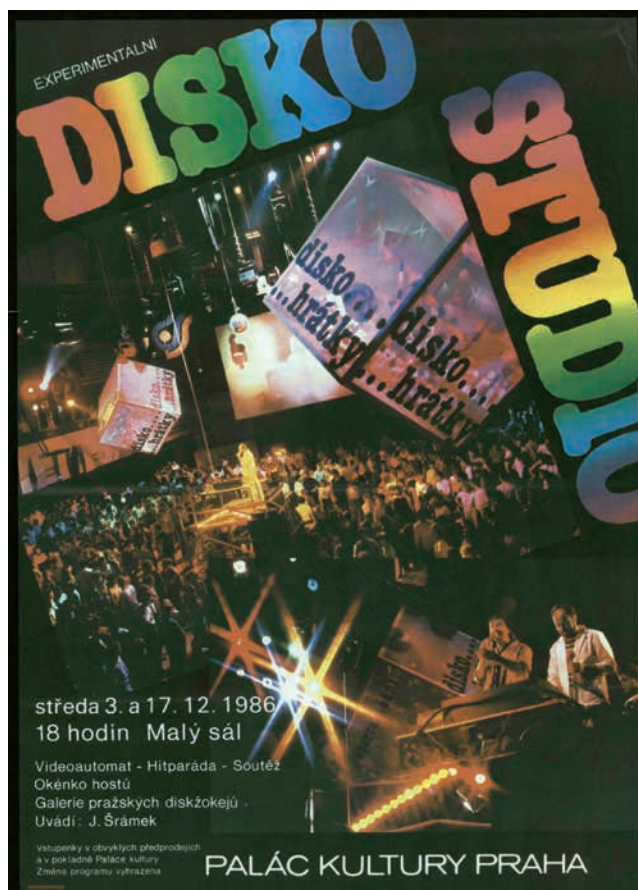
*Venku bylo slizko,  
doma jsem byl sám,  
v baru hráli disco,  
a tak jsem šel tam.*

*Z repráku mě vítá  
upocenej hit,  
na place se zmítá  
lid.*

*Pokecáný stolky,  
vedro jako pes,  
nezletilý holky,  
všechny bez.*

## Závěr

V podstatě labutí písní popularity diska se stal film *Disco-příběh* (Jaromír Soukup, 1987), s velkou návštěvností a oblibou mezi dospívající mládeží i přes své výrazně výchovně



Obr. 6. Plakát Experimentálního disko studia pořádaném v Paláci kultury Praha.

propagandistické zaměření, mnohem silnější než v předchozích filmech trilogie. Ovšem popularita diska ve veřejném prostoru, pokud ji budeme měřit výskytem slova „disco“ v tisku, po roce 1987 výrazně klesá, zatímco si po předchozích 10 let udržovala podobně vysokou frekvenci.<sup>86</sup> Postupně se probouzející přestavbové Československo se začalo orientovat na jiné aktuální fenomény a fascinace materiálností diska, pozlátkového příslibu Západu v akceptovatelných socialistických kulisách, byla celkem rychle opuštěna. Režisér Soukup hledal atraktivní hudbu pro své další mládežnické filmy už v moderněji znějícím slovenském popu (*Kamarád do deště*, 1988) a pro mládež se místní disko pozvolna stávalo důvodem k výsměchu, dokud se nostalgicky nevrátilo v druhé polovině devadesátých let. Dodnes zůstává na jedné straně vysmívaným žánrem úzce spojeným se socialistickou diktaturou, na druhé pak nostalgickým soundtrackem k období bezčasí, společně sdílenému kánonu známému i mladším generacím.

## Literatura

Jan BENEŠ, ABC diskotéky 2: metodologický materiál pro kulturně výchovná zařízení v Severomoravském kraji, Ostrava 1988.

Paulina BREN, Weekend Getaways: The Chata, the Tramp, and the Politics of Private Life in Post-1968 Czechoslovakia,

<sup>85</sup> Patrně lze uvažovat i o třetí generaci tvůrců a interpretů české taneční hudby z přelomu 80. a 90. let, spojené například s eurodancovým projektem Hipodrom Jindřicha Parmy, jehož tvorba se na domácích diskotékách podle vzpomínek těšila oblibě. (Za upozornění děkuji Tomáši Kavkovi.)

<sup>86</sup> J. MACHEK, 'Non-stop'.

- in: David CROWLEY – Susan E. REID, *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in Eastern Bloc*, Oxford, New York 2002, s. 123–140.
- Richard DYER, In Defense of Disco, *New Formations*, [1979] 2006, roč. 58, s. 101–108.
- James FARRER, Disco ‘Super-Culture’: Consuming Foreign Sex in the Chinese Disco, *Sexualities*, 1999, roč. 2, č. 2, s. 147–166.
- Vladimír HEPNER – Iva MAŘÍKOVÁ, Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům, Praha 1975.
- Pavel JANÁČEK, Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951, Brno 2004.
- Ivan KLIMEŠ, Děti v brlohu, in: *Kinematograf! : věnec studií o raném filmu*, Praha 2013, s. 128–167.
- Pavel KLUSÁK, Podivný showbyznys: Propaganda, agitace a absurdita v české pop-music 70. a 80. let, in: *Český rozhlas Vltava* [online], 13. 7. 2018. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/podivny-showbyznys-propaganda-agitace-a-absurdita-v-ceske-pop-music-70-a-80-let-6951623>
- Jaap KOOLJMAN, Turn the Beat Around: Richard Dyer’s In Defence of Disco Revisited, *European Journal of Cultural Studies*, 2005, roč. 8, č. 2, s. 257–266.
- Josef KOTEK, Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968), Praha 1998.
- Tim LAWRENCE, Disco and the queering of the dance floor, *Cultural Studies*, 2011, roč. 25, č. 2, s. 230–243.
- Jakub MACHEK, Když hrají dury a molly, vypínáme aparát, *Politics in Central Europe*, 2017, roč. 13, č. 1S, s. 143–158.
- Jakub MACHEK, ‘Non-stop, I Want to Live Non-stop’: The Role of Disco in Late Socialist Czechoslovakia, in: Flora PITROLO – Marko ZUBAK (eds.), *Global Dance Cultures in the 1970s and 1980s: Disco Heterotopias*, Cham 2022, s. 173–193.
- Jakub MACHEK, From discotheques to clubs: the transformation of dance venues and night life between late socialism and early capitalism in the Czechoslovakia, *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 2022, roč. 30. (Online first)
- František MATĚJÍČEK, Československé hudební elity na přelomu osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 2012.
- Ken McLEOD, ‘A Fifth of Beethoven’: Disco, Classical Music, and the Politics of Inclusion, *American Music*, 2006, roč. 24, č. 3, s. 347–363.
- Gary W. NEEDHAM, Disco Sucks! Popular Music and Sex in the 1970s, in: Xavier MENDIK (ed.), *Peep Shows: Cult Film and the Cine-Erotic*, New York 2012, s. 70–82.
- Michal PULLMANN, Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu, Praha 2011.
- Anna RANDLÍKOVÁ, Kluby mládeže: Závěrečná zpráva z výzkumu, Praha 1982.
- Anna RANDLÍKOVÁ – Iva MAŘÍKOVÁ, Kulturní život mládeže ČSR, Praha 1976.
- Roy SHUKER, *Understanding Popular Music*, London, New York 2001.
- Will STRAW, Music from the Wrong Place: On the Italicity of Quebec Disco, *Criticism*, 2008, roč. 50, č. 1, s. 113–132.
- Laura SUNA, “Senior pop music?” The role of folk-like schlager music for elderly people, *Northern lights*, 2013, roč. 11, s. 91–108.
- Jaromír TŮMA, ABC diskotéky, Praha 1988.
- Ivana TVARHOVÁ, Disco-music jako důležitý vývojový proud moderní populární hudby 70. let. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1986.
- Volný čas v názorech a výpovědích mládeže, *Číslo pro každého* 1988, roč. 28, č. 1, s. 329–331.
- Alexei YURCHAK, Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, until It Was No More, *Comparative Studies in Society and History*, 2003, roč. 45, č. 3, s. 480–510.
- Lubomír ŽELEZNÝ, O populární hudbě na II. sjezdu SČSKU, *Melodie*, 1977, roč. 15, č. 6, 8, s. 161, 225.

#### Periodika

- Melodie* (1975–1989)  
*Mladý svět* (1975–1989)  
*Naše rodina* (1977)  
*Tvorba* (1979)  
*Vlasta* (1988)  
*100+1 zahraniční zajímavost* (1979)  
*Hudební rozhledy* (1979)