

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA SOCIOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Barbora Jelínková

Hip hop, město a identita:
Rap jako postindustriální městská zkušenost
na příkladu vybraných alb

(Hip-hop, city, and identity: Chosen albums as an example of
rap as a post-industrial urban experience)

Praha 2019

Vedoucí práce: Mgr. Jan Sládek, Ph.D.
Konzultant: David Verbuč, M.A., Ph.D.

Rozsah práce: 107.305 znaků

Poděkování:

Ráda bych zde poděkovala svému konzultantovi Davidu Verbučovi, M.A., Ph.D., za inspiraci k tématu, motivaci a řadu tipů k četbě.

Dále bych chtěla poděkovat Mgr. Miloši Hrochovi za editování, korektury, komentáře a nekonečnou trpělivost při práci i v životě.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 7. května 2019.

Barbora Jelínková

Abstrakt

Cílem předložené bakalářské práce je ukázat, jak populární kultura reprezentuje socio-kulturně-ekonomicko-politický kontext, ve kterém vzniká. Práce se zaměřuje na hiphopovou kulturu, zasazuje ji do kontextu postindustriálního vývoje v New Yorku a ukazuje, jak byly symptomy postindustriálního města reprezentovány v rapových textech newyorských rapperů 90. let. Teoretická část je založena na výkladu konceptuálního uchopení studia populární hudby a následně vysvětluje problematický postindustriální vývoj v New Yorku. Hlavní výzkumnou otázkou mé bakalářské práce je, jak byly symptomy postindustriálních změn reprezentovány v rapových textech. Reakcí na tyto změny byl vznik specifické kultury uprostřed městských ghett, která je zakotvena tzv. v zákonech ulice. Jak vyplývá z kvalitativní obsahové analýzy několika vybraných alb, v rapových textech jsou reprezentovány problémy afroamerické minority a odráží se v nich institucionalizovaný rasismus, městská politika spojená s výstavbou bytových projektů, pouliční kriminalita a nízká úroveň školství. Popisování každodenní reality v rapové hudbě je zároveň chápáno jako specifický způsob opozice vůči dominantní společnosti.

Klíčová slova

postindustrialismus, deindustrializace, ghetto, segregace, Afroameričané, New York, hip hop, rap, Wu-Tang Clan, Public Enemy

Abstract

The aim of presented thesis is to show how popular culture (illustrated with an example of hip-hop culture) represents socio-cultural, economical, and political context in which it arises. The thesis situates hip-hop in the context of post-industrial development in New York and shows how the symptoms of post-industrial city were represented in rap lyrics of the 90s. Theoretical part is based on explication of conceptual study of music and explains the problematic post-industrial change in New York. Empirical part uses qualitative content analysis of the lyrics from several albums to answer the research question of how rap lyrics represent the symptoms of post-industrial change. A specific culture, which is based on so-called street codes, arose in the post-industrial ghetto and is constantly present in the lyrics. This culture and its representations of events are considered to be a certain way of opposition to dominant society.

Keywords

post-industrialism, deindustrialization, ghetto, segregation, Afro-Americans, New York City, hip-hop, rap, Wu-Tang Clan, Public Enemy

OBSAH

1.	ÚVOD	11
2.	VÝCHODISKA	12
2.1.	KULTURÁLNÍ STUDIA	13
3.	REPREZENTACE	14
4.	HUDBA A MÍSTO	15
4.1.	RAP A MÍSTO	15
4.2.	PROSTOR (<i>SPACE</i>) & MÍSTO (<i>PLACE</i>)	16
5.	DOBOVÝ KONTEXT	18
5.1.	POSTINDUSTRIALIZACE V NEW YORKU	18
5.2.	EKONOMICKÉ ZMĚNY A PRACOVNÍ TRH	19
5.2.1.	ZMĚNA STRUKTURY PRACOVNÍHO TRHU	19
5.2.2.	NEZAMĚSTNANOST	21
5.2.3.	TRANSFORMACE PRACOVNÍHO TRHU A MĚSTO	23
5.3.	MĚSTSKÝ VÝVOJ	23
5.3.1.	SUBURBANIZACE A CENTRUM MĚSTA	24
5.3.2.	RASOVÁ SEGREGACE A GHETTOIZACE	25
5.4.	KRIMINALITA A DROGY	27
5.4.1.	ALTERNATIVNÍ IDENTITA	29
6.	PLANETA HIP HOP	30
6.1.	AKADEMICKÉ STUDIUM HIP HOPU	31
7.	METODOLOGIE	33
7.1.	VÝBĚROVÝ SOUBOR	33
7.2.	KVALITATIVNÍ OBSAHOVÁ ANALÝZA	34
8.	EMPIRICKÁ ČÁST	36
8.1.	MĚSTO: GHETTO JAKO DŽUNGLE	36
8.2.	KRIMINALITA A NÁSILÍ: MAKEJ NEBO ZEMŘEŠ	40
8.2.1.	KRIMINALITA	40
8.2.2.	NÍZKÝ VĚK KRIMINÁLNÍKŮ	42
8.2.3.	NÁSILÍ	42
8.2.4.	ÚMRTÍ	43
8.2.5.	POLICIE	45
8.3.	DROGY: VEŘEJNÝ NEPŘÍTEL ČÍSLO JEDNA	46
8.4.	PENÍZE	48
8.5.	ISLÁM: VELKÉ VYPRÁVĚNÍ	49
9.	ZÁVĚR	52
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	54
	SEZNAM POUŽITÝCH SKLADEB	61

1. Úvod

Vývoj v řadě měst Spojených států amerických je od druhé poloviny 20. století spojován s poválečnou restrukturalizací ekonomiky, deindustrializací, suburbanizací, ghettoizací a s tím rostoucí kriminalitou. Exemplární je vývoj v New York City, kde se terčem experimentů v rámci přestavby města a výstavby bytových projektů pro sociálně slabší staly etnické minority, které se důsledkem toho dostaly na spodní příčky společenského žebříčku.

Ve stejné době začal v ulicích Bronxu vznikat nový hudební směr, který přejímal prvky již existujících ryze „černošských“ hudebních žánrů jako jazz, soul, reggae, funk a disco. Hip hop se tak (společně s breakdance, graffiti, DJingem a rapem) stal prostorem (jak fyzickým, tak symbolickým) který propojoval africkou diasporu, poskytoval alternativní identitu, stal se hlasem popisujícím problémy marginalizované menšiny, posiloval etnické vědomí a tím i černošské sociální hnutí. O hip hopu se mluví jako o zkušenosti postmodernity (R. A. Potter), post-industriální zkušenosti (T. Rose), politickém, sociálním a kulturním hnutí (S. C. Watkins, M. Forman & M. A. Neal) nebo jako o důležitém prvku v posílení afroamerického vědomí (B. Kitwana). Zároveň se tak hudba stala prostředkem, skrze který se mohli Afroameričané zviditelnit a sociální problémy afroamerické menšiny mohly získat pozornosti bělošské majority. Hip hop se zabývá předměty, které jsou v mainstreamovém diskurzu upozaděny. Zároveň nám takto zprostředkovaná subjektivní zkušenost poskytuje vhled do každodenní reality jedinců zasažených experimenty poválečné přestavby města a pomáhá tak dokreslit odborné sociologické analýzy.

Akademické studium hiphopu má v sociologii, (etno)muzikologii, afroamerických a kulturních studiích již své místo – a to především v USA. U nás se diplomové práce zabývaly tématem z pohledu jazykových rozborů rapových textů, feministické kritiky, nebo v rámci studia subkultur a životního stylu. Avšak podrobnější pohled na sociální problematiku textů a urbánní kontext, ve kterém vznikaly, zde chybí.

V úvodní části práce se věnuji konceptům studia populární hudby, ze kterých vycházím. Poté vyložím potřebný kontext, z něhož hiphopová kultura vychází: strukturální síly a důsledky na ně napojené, tedy postindustriální transformaci, ekonomické změny a městskou proměnu. Potom se přesunu ke krátkému rámování hip hopu a jeho historii. Následně se v analýze zaměřím na to, jak jsou symptomy postindustriálního města reprezentovány v hiphopových textech a budu je interpretovat v souladu s východisky, která jsem si stanovila v úvodní části práce.

2. Východiska

„Veškerá populární kultura je permanentním bojem o to, jak zvýznamňovat společenskou zkušenost, jak vztahovat jedince, ale i texty či komodity ke společenskému řádu.“ (Fiske, 2017, s. 103)

Pro účely této práce je nejprve nutné vyložit význam a přínos studia populární hudby pro sociologii a sociální teorii. Každá lidská kultura zahrnuje nějaký druh hudební aktivity, která je součástí národní (či lokální) tradice a identity. Z tohoto pohledu se hudbou více zabývá etnomuzikologie, avšak představa, že hudba je významnou sociální aktivitou, je ústřední pro všechny humanitní vědy a jejich oblasti, které hudbu zkoumají, jako muzikologie, etnomuzikologie, etnologie, sociologie kultury a hudby, psychologie hudby, kulturní studia, mediální studia atp. Hudba je všudypřítomná a je důležitou součástí našeho prožívání každodennosti. Může sloužit k potěšení, relaxaci, zábavě, estetické satisfakci, ale také jako sféra komunikace a symbolické reprezentace. Pro sociologii je možná nejdůležitější to, že populární hudba může také představovat vysoce participativní formu umění oproti pasivní spotřební zkušenosti a sloužit tak jako *„prostředek validace sociálních institucí a rituálních praktik a zároveň jako jejich zpochybnění. Hudba tak může komentovat a upevňovat, zvrátit, negovat nebo rozpouštět sociální mocenské vazby“* (Connell & Gibson, 2003, s. 43).

Michal Pospíšil ve své dizertační práci, která je jednou z mála zabývajících se souhrnným výkladem studia populární hudby, píše, že *„hudba je médiem lidského zvukového vyjadřování, nástrojem osvojování si a sdílení reality, umělým prostředím, které člověk klade mezi sebe a své zvukové osvětí“* (Pospíšil, 2013, s. 30). Stává se tak médiem komunikace a jako takové jej lze studovat. Ve vztahu k černé hudbě Paul Gilroy (1999) píše, že hudební vyjádření interpretů skrze jejich zkušenosti nám umožňuje přenést naši pozornost k otázkám krize modernity a moderních hodnot. Hudba byla pro otroky dle Gilroye kompenzací za jejich exkluzi z moderní politické společnosti a nezkratné rytmy kdysi zakázaných bicí¹ jsou slyšet v černé hudbě dodnes. Slouží jako způsob komunikace a emancipace – vyjadřují touhu po svobodě a touhu být sám sebou.

Studium populární hudby se však neomezuje pouze na komunikaci a diskurz – *„je vždy (také) studiem ekonomického, etnického, politického, sociálního i kulturního a technologického vývoje a populární hudba má stránky, které jiné oblasti populární kultury*

¹Bicí nástroje mají v africké hudbě významné místo z řady důvodů. Gilroy však poukazuje na to, že v době příchodu amerických kolonizátorů do Afriky a následného zotročení Afričanů, byla pro většinu otroků hra na bicí nástroje zakázána. Hraní na bicí nástroje se proto později stalo jakýmsi symbolem svobody a boje za svobodu.

nenabízejí v tak rozvinuté podobě. Hudba je dodnes jedním z nejencenzurovanějších obsahů i v tzv. svobodných společnostech“ (Pospíšil, 2013, s. 26). Pokud budeme na hudbu nahlížet jako na médium komunikace a diskurz, stává se tak odrazem doby nesoucí politické sdělení s širokým dopadem, který může dále působit politickou změnu (zdroj tamtéž). Přesto mám pocit, že je hudba ve studiu kultury poměrně přehlížena oproti jiným formám kulturního vyjádření.

K tomuto přístupu ke studiu (populární) hudby v celé šíři jejího socio-kulturně-politicko-ekonomického kontextu dochází v 60. a 70. letech s nástupem kulturních studií ve Velké Británii v Centru pro současná kulturní studia (*Centre for contemporary cultural studies*, CCCS), které bylo pro tuto bakalářskou práci velkou inspirací.

2.1. Kulturní studia

Počátky kulturních studií se zasazují do roku 1964, kdy na univerzitě v Birminghamu vzniká Centrum pro současná kulturní studia (*The Centre for Contemporary Cultural Studies*, dále CCCS). Kulturní studia jsou od počátku ovlivněna literární vědou, novými trendy v historiografii a sociální historii, později post-strukturalismem, lingvistikou a sémiotikou. Po celou dobu jsou také pod silným vlivem (neo)marxismu s jeho důrazem na analýzu třídních vztahů ve společnosti (Balon & Hladík, 2010). Vyznačují se svou multiparadigmatičností, interdisciplinarností a složitě uchopitelným předmětem studia (Balon & Hladík, 2010; Storey, 2009).

Nejen, že kulturní studia rozšiřují obzor studia kultury o kulturu populární, která byla dosud vnímána jako pasivní a otupující – ale především o to, že populární kultura je zde vnímána jako zdroj emancipace spíše než jako zdroj odcizení. Svým přístupem tak formovala studium subkultur na několik dalších dekád (Gelder & Thornton, 1997). Studium subkultur vychází ze studií chicagské školy, ale kulturní studia v subkulturách spatřují spíše aktivní rezistenci než deviaci, která by vycházela z vnějších podmínek. CCCS obracelo pozornost k mládežnickým subkulturám dělnické třídy v Británii (mods, Teds, skinheadi, punkeři atd.), které chápali teoretici jako Stuart Hall nebo Dick Hebdige jako vznikající v opozici k dominantní společnosti. Studia jsou navíc vedena snahou lokalizovat subkultury do širšího kontextu, do vztahu s dominantními ideologiemi a mocenskými strukturami. Příslušníci subkultur nejsou totiž jen pasivní příjemci mediálních sdělení podporujících dominantní ideologii, ale obsahy interpretují a aktivně dekodují. V tomto smyslu budu z přístupu kulturních studií vycházet i ve své práci.

3. Repräsentace

Je nezbytné představit, jak je uchopeno studium hudby a jak je hudba zapletena v utváření významů, které strukturují společnost. Abychom dále pochopili, proč a v jakém smyslu hudba funguje jako sféra komunikace a symbolické reprezentace, představím stručně sémiotický přístup Stuarta Halla ke studiu kultury. Koncept reprezentace je problémem již od dob moderní západní filosofie (Söderström, 2005), avšak s obratem k jazyku (*linguistic turn*) ve filosofii v první polovině 20. století a s prací Ferdinanda de Saussura bylo umožněno navázat koncept reprezentace na jazyk a poté potažmo na kulturu, jak to činí v 70. letech Hall. Ve své pozdější knize *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997) píše, že kultura se sestává ze sdílených významů, které jsou zprostředkovávány jedinci skrze jazyk (fungující jako popisný systém). Tyto významy jsou vytvořeny skrze reprezentace, protože „*dáváme věcem² význam skrze to, jak je reprezentujeme – slova, která pro ně užíváme; příběhy, které o nich vyprávíme; představy, které o nich vytváříme; emoce, které s nimi spojujeme; způsoby, kterými je třídíme a vnímáme; hodnoty, které na ně klademe*“ (s. 3).

Reprezentace je tedy proces, který spojuje tři elementy – reálné materiální předměty, jejich mentální reprezentace (koncepty, sdílené pojmové, abstraktní mapy těchto předmětů, jež nosíme ve své hlavě a bez nichž bychom nebyli schopni svět smysluplně interpretovat) a znaky (skrze něž tyto reprezentace sdílíme s ostatními). Z toho vyplývá, že se nejedná o reflexi a odraz předmětů existujících v nezávislém světě materiálních předmětů, ale o vytváření významů, které se na tyto objekty vážou. Tyto významy také nejsou stálé a pevně dané, ale jsou nestálé a neustále se mění. „*Reprezentace obdařuje hmotné objekty a společenské praktiky významem a srozumitelností, a tím konstruuje mapy významů, které ustavují kulturu*“ (Barker, 2006b, s. 172). Takto lze za reprezentace považovat téměř cokoli, tedy i hudbu. Ta funguje podobně jako tyto reprezentace – v hudbě vyprávíme příběhy, představy, vkládáme do ní emoce a hodnoty, slouží často ke sdělování a předávání významů, které jsou v ní zakódovány. Posluchači a fanoušci následně tyto významy dekodují a interpretují.

S konceptem reprezentace se běžně pracuje v kulturní geografii. Reprezentace tak doplňuje pojetí (populární) kultury jako aktivního odporu vůči dominantním strukturám, uvnitř nichž se vytváří opoziční významy. Slouží také k uchopení hudby jako sféry komunikace a umožňuje její studium.

² Tj. lidem, objektům a událostem.

4. Hudba a místo

V následující práci se zabývám především těmi momenty v hudbě, které se vztahují k prostoru (a aktivitám s prostorem svázanými) a identitě, jelikož oba pojmy jsou na hudbu silně navázány. Především v angloamerickém kontextu vzniklo již několik inspirativních studií o populární kultuře nebo hip hopu, které tyto dimenze propojují a shrnují tak dosavadní stav poznání zabývajících (namátkou Bennett, 2000; Connell & Gibson, 2003; Krims, 2007; Leyshon, Matless, & Revill, 1998; Rose, 1994a).

Connell a Gibson (2003) ukazují, nakolik je vznik hudebního žánru a specifické scény či subkultury navázán na specifické lokální podmínky (socio-ekonomicko-politicko-technologické), včetně jakési základny potenciálních hudebníků, fanoušků a fyzické infrastruktury (jako jsou místa pro nahrávání, vystupování, poslech, existence distribučních společností a podobně). Vztah mezi hudbou a místem je proto významný jak u „nashvillského“ country (50. léta), „sanfranciského“ psychedelického rocku (60. léta), „detroitského“ soulu (60. a 70. léta) či techna (80. léta) nebo „seattlovského“ grunge (90. léta). Pro každý žánr je specifická doba, lokalita, osobitý zvuk a obsahy (témata), kterými se zabývají. V souladu s tímto přístupem si dávám za cíl ukázat, čím byla hiphopová scéna lokálně a dobově podmíněna a proč (a jak) se tudíž zabývala specifickými tématy souvisejícími nejen s lokalitou, ale zároveň s podmínkami, které se týkaly specifické sociální skupiny interpretů – tedy afroamerické menšiny.

Rap sloužil jako opozice vůči mainstreamovému popu, který popisoval skutečnosti vzdálené podmínkám a životnímu stylu afroamerických menšin. Poskytl hlas a zviditelnění marginalizované skupině a *„vyjádřil a zdůraznil námitky proti struktuře současné společnosti, rasismu a ilustroval kritický vztah mezi populární hudbou a místem“* (Connell & Gibson, 2003, s. 75). Rap konstruuje prostor a černou zkušenost – věrně a autenticky reprezentuje způsoby, jakými černošská mládež zakouší život ve městě, jakým způsobem se k prostoru a místu vztahují (Forman, 2000).

4.1. Rap a místo

Vztahování se k místu, lokalitě, ghettu je v hip hopu centrální a bylo esenciální i pro tradičně černé žánry jako soul, jazz a funk, na které hiphop navazuje. Hiphopová hudební videa jsou situována do středu města, ať už je to prostředí metra, autobusu, parkoviště, opuštěných budov, ulice, školního hřiště nebo čtvrt raperova bydliště (*'hood*). Texty se často týkají přežívání v depresivním rozkládajícím se městském prostředí a s jistou melancholií a nostalgii odkazují ke čtvrtím, z nichž interpreti pocházejí.

Tricia Rose (1994b) tvrdí, že na jednu stranu důraz rapperů na jejich sousedství navrátil ghetto do veřejného povědomí – na druhou stranu naplnil představy o ghettu jako

násilném a nebezpečném místě, které ničí nejchudší a nejzranitelnější městské komunity. Přesto je však rap nejviditelnější sférou pro celou veřejnost, kde mohou být sdíleny významy, perspektivy, alternativní interpretace a kritické reflexe sociálních událostí (Rose, 1994b; Kitwana, 2008). Rap „vyjadřuje propast mezi černou městskou žitou zkušeností a dominantními, „legitimními“ (např. neoliberální) ideologiemi“ (Rose, 1994b, s. 102)³. Na jiném místě říká, že hip hop vytváří představy o městské zkušenosti a symbolicky si přivlastňuje městské prostředí skrze samplování⁴, tanec a zvukové efekty (Rose, 1994a) – příkladem může být právě nošení magnetofonu (kterému se příznačně říká „ghettoblaster“) na ramenou, breakdance nebo graffiti.

4.2. Prostor (*space*) & Místo (*place*)

Pro analýzu jsou klíčové koncepty prostoru (*space*) a místa (*place*), které se užívají v kulturní geografii. Popularita konceptů vrcholila v geografii v 70. letech. Do té doby byl v prostor vnímán čistě ve fyzickém a geografickém smyslu. S nástupem historického a geografického materialismu došlo k obratu a jinému pojetí prostorovosti. Ve skutečnosti však neexistuje shoda nad jasnou definicí obou konceptů a existují víceméně dva proudy – humanistický (zdůrazňuje dojem z místa – *sense of place*) a výklad vycházející z marxistického materialismu. Druhý proud zdůrazňuje vztahy dominance a odporu a prostor chápe jako spleť sociálních vazeb a vztahů, které jsou jak sociálně utvářeny, tak konzumovány (Hubbard, 2005; Lefebvre, 1991).

Přesto, se pro cíle této práce jeví jako nejužitečnější definice, kterou používá Krims (2007). Prostor (*space*) u něj představuje soubor objektivních strukturálních sil a tlaků, které tvarují městský prostor a život v něm – v případě této práce se jedná postindustriální vývoj, deindustrializaci, nezaměstnanost, institucionální rasismus, kriminalitu, policejní brutalitu atd. Oproti tomu místo (*place*) pracuje s jakousi představou osvobozujícího vzdoru vůči strukturálním tlakům – pracuje se způsoby, jakými lidé využívají expresivní kultury k vytváření významů, symbolů a jakými způsoby prokazují svůj vztah ke konkrétní lokalitě. V případě této práce se jedná o hiphopovou subkulturu samotnou a její vztahování se ke středu města, především se ale jedná o tzv. zákony ulice (o těch více později). Nejde však o dva rozdílné světy, které spolu neinteragují – naopak, mezi oběma „světy“ se utváří jakýsi dialektický vztah a Krims dokonce říká, že splývají a „stávají se

³Původní znění: „Rap (...) articulates the chasm between black urban lived experience and dominant, “legitimate” (e.g., neoliberal) ideologies...“

⁴Samplování označuje používání hudebních vzorků (samplerů) ve skladbě. Je to proces užívání jiných skladeb (svých či jiných interpretů), které jsou inkorporovány do nové skladby inovativním způsobem.

dvěmi tvářemi jednoho ústředního hegemonického procesu“ (s. 37)⁵. Otázky prostoru a místa mají od 70. let své místo i v kulturních studiích, kde je prostor chápán jako sociální konstrukt, v němž je prostorově organizována sociální aktivita a místo jako „prostorová lokalita, kterou ustavují a dávají jí smysl sociální mocenské vztahy moci a jsou s ní spojeny identifikace nebo emocionální zapojení“ (Barker, 2006a, s. 118).

Doufám, že následující práce ukáže, proč je důležité nahlížet na kulturní produkty v jejich kontextu, nahlížet na ně kriticky jako na odraz a produkt své doby; že studium hudby se nemusí omezovat na pouhý popis a strukturu textů; a že studium subkultur se nesmí omezovat na pouhý popis vnějších znaků. Chtěla bych ukázat, že kultura a hudba nám říká mnohé o současné společnosti, její struktuře, mocenských vztazích uvnitř ní a spolupodílí se na utváření významů, kolem kterých je vystavěna.

⁵Původní znění: „...(space and place are) becoming two different faces of a single, overarching hegemonic process.“

5. Dobový kontext

5.1. Postindustrializace v New Yorku

Poválečný vývoj ve městě New York je nejčastěji označován jako období postindustrializace. Prvenství termínu je připisováno A. J. Pentymu (1922), poté jej v různých obměnách použili D. Riesman, A. Touraine a T. Roszak, zpopularizován byl ale především Danielem Bellem v knize *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting* (1973). Bell si všímá zásadních změn ve společenském uspořádání, které se objevily s rozvojem technologie po druhé světové válce. Teorii postindustriální společnosti vytváří v kontrastu s dalšími „ideálními typy“ společností – předindustriální a industriální. Postindustriální společnost se od ostatních liší v přechodu od zboží výroby k servisní ekonomice, vzestupu sektoru služeb, produkci informací a teoretického vědění, rostoucí roli vzdělání, mění se také struktura zaměstnanosti a profesní skladba populace, povaha pracovního trhu, mění se politická struktura, komunikace a doprava (Petrušek, 2006; Šubrt & Balon, 2010). Bellův koncept se však postupem času stal nedostatečným – Petrušek (2006) i Keller (2011) mu vyčítají neschopnost postihnout negativní důsledky, opomíjení sociálních problémů a rizik s tím spojených. Pokud problémy adresovány jsou, pak se tak děje pouze okrajově nebo jsou považovány za přechodné. Společnost je viděna spíše progresivně, je spojována s kladnými očekáváními a je viděna jako do budoucna bohatší. Pro účely práce se Bellova koncepce proto jeví jako nedostatečná, protože nepojímá poválečné změny v celé šíři, a proto budu vycházet ze současnějších přístupů ke studiu postindustrializace, které vývoj hodnotí spíše kriticky v souvislosti s deindustrializací, se kterou nejspíše Bellova teorie nepočítala (Keller, 2011).

Všechny výše uvedené změny totiž v New Yorku vedly k hluboké sociální krizi v době, kdy byla městská populace a struktura pracovní síly silně reorganizovány v důsledku imigrace po druhé světové válce. Dramaticky se tak začala zvyšovat propast mezi bohatými a chudými a nerovnosti nejvíce dopadly na afroamerickou a hispánskou populaci. Postindustrializace vyprodukovala novou „*etnickou, rasovou a genderovou dělbu práce, která umožňuje vzestupnou mobilitu pro některé skupiny, zatímco izoluje ostatní*“ (Mollenkopf & Castells, 1991, s. 5). Afroameričané a Hispánci byli vyloučeni z nejlukrativnějších pracovních sektorů, které se rapidně rozvíjely v nové postindustriální ekonomice. Autoři Mollenkopf a Castells (1991) používají termín „*dvojí město*“ k popisu transformace města New York. Město rozdělvalo bohaté a chudé, bílé a černé, na jedné straně existoval lukrativní Manhattan, na druhé docházelo k masivnímu úpadku veřejných zařízení a chudých čtvrtí, jejichž symbolem se stal právě Jižní Bronx, do kterého se vznik hip hopu situuje.

5.2. Ekonomické změny a pracovní trh

5.2.1. Změna struktury pracovního trhu

S přestupem na postindustriální společnost došlo k posunu od manufakturní masové výroby ke korporátním, veřejným a neziskovým službám – tedy k přesunu od tzv. modrých k bílým límečkům. Ve Spojených státech odchází průmysl z měst na předměstí a lokalizuje se do zemí s nižší cenou práce. Zároveň se přesouvá domácí kapitál ze zbylého průmyslu do oblasti finančnictví a informatiky. Ekonomické oživení po roce 1977 vedly především různé sektory služeb (právní služby, investiční banky, reklama a další podnikatelské služby, práce v oblasti počítačové a telekomunikační technologie atp.), zatímco produkce zboží a distribuce se za poslední desítky let snižovala (Mollenkopf & Castells, 1991). Často se mluví o tzv. FIRE struktuře ekonomiky (F pro *finances*, I – *insurance*, RE – *realestate*), tedy tři nejvíce se rozvíjející sektory newyorské ekonomiky, ve kterých byla koncentrována většina pracovních pozic a kapitálu – finance, pojištění a nemovitosti. To způsobilo vymizení příležitostí a pracovních míst na nekvalifikovaných nebo méně kvalifikovaných pozicích (*low-skilled jobs*), kde byly zaměstnány především různé menšiny imigrantů (Semyonov, Hoyt, & Scott, 1984). Naopak narostl počet pozic pro osoby s vyšším vzděláním a vyšší kvalifikací, což může do jisté míry reflektovat stále rostoucí význam vzdělání v postindustriální společnosti a zlepšující se vzdělávací systém. Zároveň to však znamená, že hodnota nekvalifikovaných a méně kvalifikovaných prací se snižuje. Wilson (1997) také upozorňuje, že tyto změny neodrážely vzdělání lidí žijících ve městě (tedy nižší třídy a migranti), ale vzdělání tzv. dojíždějících – bílé střední třídy, která se masivně začala v téže době stěhovat na předměstí. V období mezi roky 1967–1987 tak New York ztratil 58 % pracovních míst v průmyslu (*manufacturing jobs*), což tvořilo přes půl milionu (konkrétně 520000) pracovních míst (Wilson, 1997, s. 29). Tabulka č. 1 ukazuje podobnou ztrátu mezi lety 1969–1989, kdy v průmyslu došlo k vymizení 598 000 pracovních míst. Další ztráty probíhaly ve vodní přepravě, nákladní dopravě a skladování a na železničních tratích. Jediná oblast, kde došlo k nárůstu pracovních míst, byla v oblasti velkoobchodu (+ 109 000 míst).

Koncem 80. let se však tento vývoj nezastavil. Mezi lety 1980–1987 došlo ke ztrátě dalších 23 % ve zpracovatelském průmyslu, ke stejnému nárůstu došlo naopak v oblasti služeb (23,9 %) a ve FIRE sektoru (22,5 %) (Bailey & Waldinger, 1991). Fitch (1993) mluví o ztrátě pracovních míst v průmyslu ze 766000 v roce 1970 na 286000 v roce 1993. Většina z těchto pozic byla koncentrována právě ve městě. Posun od výroby produktů ke službám tak oslabil roli měst, která poskytovala půdu pro integraci nekvalifikovaných pracovníků a nově příchozích skupin stěhujících se do měst za vidinou lepší budoucnosti (Bailey & Waldinger, 1991; Kasarda, 1983).

Industry	Region	City	Region ex City
1969			
Manufacturing	1,767	826	941
Mfg. Administrative Offices	N.A.	86	N.A.
Wholesale Trade	478	309	169
Water Transportation	65	49	16
Trucking and Warehousing	102	41	61
Railroads	25	13	12
Total	2,437	1,238	1,199
1989			
Manufacturing	1,169	361	808
Mfg. Administrative Offices	N.A.	33	N.A.
Wholesale Trade	587	229	358
Water Transportation	30	12	18
Trucking and Warehousing	84	26	58
Railroads	11	3	8
Total	1,881	631	1,250
Employment Change, 1969–1989			
Manufacturing	-598	-465	-133
Mfg. Administrative Offices	N.A.	- 53	N.A.
Wholesale Trade	+109	- 80	+189
Water Transportation	- 35	- 37	+ 2
Trucking and Warehousing	- 18	- 15	- 3
Railroads	- 14	- 10	- 4
Total	-556	-607	+ 51

Sources: U. S. Department of Labor, Bureau of Labor Statistics. Nonagricultural establishment employment, unpublished data.

Tabulka č. 1. *Distribuce zaměstnanosti v průmyslu (v tisících) (Drennan, 1991, s. 32).*

Většina nových pozic, které vznikaly pro méně kvalifikované ve městě, byla v oblasti sociálních služeb (zdravotnictví, vzdělávání, sociální zabezpečení). Na pracovním trhu tak vznikly tři důležité skupiny: 1/ bílí profesionálové a manažeři, 2/ ženy, Afroameričané a hispánští úředníci a pracovníci ve službách, 3/ hispánští a asijské dělníci (Mollenkopf & Castells, 1991, s. 7). Tabulka č. 2 dále ukazuje na změny v distribuci zaměstnanosti obyvatel ve městě New York mezi roky 1970 a 1980. Ve stavebnictví, v osobních službách a ve zpracovatelském průmyslu dochází k největším ztrátám. Největšího nárůstu naopak dosahují profesionální služby, obchodní služby a zaměstnání ve FIRE sektoru.

Industry	1970		1980		Change	Percent Change %
	Employment	Distribution %	Employment	Distribution %		
Construction	88,800	3.6	61,720	2.7	(27,080)	-30.5
Manufacturing	527,200	21.5	409,620	17.6	(117,580)	-22.3
TCU	204,400	8.3	169,880	7.3	(34,520)	-16.9
Wholesale	124,100	5.1	108,060	4.6	(16,040)	-12.9
Retail	306,800	12.5	261,740	11.2	(45,060)	-14.7
FIRE	222,600	9.1	246,940	10.6	24,340	10.9
Business Services	128,200	5.2	144,800	6.2	16,600	12.9
Personal Services	112,900	4.6	79,080	3.4	(33,820)	-30.0
Professional Services	279,200	11.4	353,300	15.2	74,100	26.5
Miscellaneous	36,600	1.5	40,260	1.7	3,660	10.0
Public	425,600	17.3	452,060	19.4	26,460	6.2
Total	2,456,400	100.0	2,327,460	100.0	(128,940)	-5.2

Sources: U.S. Census of Population, 1970, 1980, Public Use Sample, by residence.

Note: All tables are for New York City.

Tabulka č. 2. *Zaměstnanost obyvatel města New York v letech 1970 a 1980 (Bailey & Waldinger, 1991, s. 50).*

5.2.2. Nezaměstnanost

Ze všech amerických měst, které byly závislé na průmyslové výrobě, byl New York postižen deindustrializací nejvíce (Fitch, 1993; Mollenkopf & Castells, 1991). Existovaly další metropolitní oblasti s vyššími hodnotami nezaměstnanosti než New York, avšak ty byly převážně závislé na zemědělství (např. oblasti v Texasu, Kalifornii a New Jersey; Fitch, 1993). Žádné jiné město však neztratilo takový podíl pracovních míst v průmyslu jako New York.

Během let 1969–1977 došlo k poklesu celkové zaměstnanosti o 600 tisíc zaměstnaných z celkového čísla 3,8 milionu. V průběhu dalších let se hodnota postupně navyšovala (v roce 1988 zpět na 3,6 milionu) a zase snižovala, avšak nikdy již nedosáhla úrovně před rokem 1969 (Drennan, 1991). Mezi lety 1970 a 1980 došlo dále k poklesu podílu zaměstnaných na populaci v ekonomicky aktivním věku (*employment-to-population ratio*). Nezaměstnanost v důsledku deindustrializace se týkala především afroamerických mužů, kteří neúměrně vůči bílým zastávali nekvalifikované pozice v průmyslu s nedostatečným vzděláním (Kasarda, 1983; Semyonov et al., 1984). Ve ztrátě zaměstnání tak stáli na žebříčku daleko za ostatními etnickými skupinami – z 80,9 % zaměstnaných v roce 1970 spadla čísla na 66,9 % v roce 1980 (Bailey & Waldinger, 1991, s. 56).

Politická debata o nezaměstnanosti se v duchu neoliberalismu ve velké míře soustředila na hledání viny na straně jedince a jeho osobní selhání (lenost, neschopnost, nepracovitost, amorálnost). Vláda v té době ani nevytvořila žádný komplexní program pro boj s nezaměstnaností (Wilson, 1997). Programy pro sociálně slabé neřešily dlouhodobé strukturální problémy spojené s chudobou a „*místo pomoci integrovat*

*příjemce (dávek, pozn. autorka) do širšího ekonomického a sociálního života běžné společnosti, docházelo obvykle spíše k jejich stigmatizaci a separaci“ (tamtéž, s. 156)⁶. Potřeby masové produkce se odrážely také v učebních plánech – plány veřejných státních škol byly navrženy tak, aby poskytovaly základní gramotnost pro studenty z nižších příjmových skupin. Poskytovaly základní potřebné znalosti pro rutinní práci v továrnách masové produkce, službách, nebo na farmách (Wilson, 1997). Ve chvíli, kdy tyto pracovní příležitosti v důsledku strukturálních změn globální ekonomiky zmizí a úroveň vzdělání požadovaná na nově vzniklých pozicích se zvyšuje, jaké mají šance mladí a dospívající z nižších středních a nízkých tříd? A do jakého sektoru se zařadí ti, kdož v důsledku deindustrializace náhle přišli o práci? Se ztrátou pracovních míst tzv. modrých límců v průmyslu, které byly určeny pro nekvalifikovanou sílu nebo jako vstupní pozice pro absolventy základních škol (*entry-level job*), nemají určité skupiny obyvatel již přístup k nabídkám městského pracovního trhu, který se začíná orientovat především na služby a finance.*

City and Industry Characteristic	Year and Numbers of Employees			
	1970	1980	Change 1970-1980	% Change 1970-1980
NEW YORK CITY				
Entry-Level Industries (schooling mean < 12 yrs.)	1,234,338	762,661	-471,677	-38.2
Knowledge Intensive Indus. (schooling mean > 14 yrs.)	370,243	462,334	92,091	24.9

Tabulka č. 3. *Změny ve vstupních a na kvalifikovaných pozicích⁷ v období 1970-1980 pro New York City (Kasarda, 1983, s. 27).*

Bailey & Waldinger (1991) na několika místech tvrdí, že pozice zaměstnaných Afroameričanů se během 70. let naopak zlepšila, jelikož mohli obsadit pozice, které byly předtím obsazeny pracovní sílou s bílou barvou pleti, a zlepšit si tak své socioekonomické postavení přesunem ze dna socioekonomického žebříčku do sektorů rostoucí ekonomiky (str. 47, dále také s. 56 a 59). Autoři však nevysvětlují, jak k takovému přesunu vůbec došlo – zaplatil zaměstnavatel za rekvalifikaci? Budou najednou chtít zaměstnavatelé vůbec zaměstnávat Afroameričany? A kde k takové nabídce zájemce vůbec přijde? Zlepšení se navíc týká pouze malé skupiny již zaopatřených Afroameričanů. Autoři nezmiňují to nejdůležitější, že zlepšení situace je pouze iluzorní – zkrácené a nejisté úvazky v oblasti

⁶Původní znění: „Instead of helping to integrate the recipients into broader economic and social life of mainstream society, they tend to stigmatize and separate them.“

⁷Vstupní pozice definována jako taková, kde průměrný zaměstnanec absolvoval méně než 12 let ve vzdělávacím procesu, většinou bez střední školy. Kvalifikované pozice jsou pak definované jako takové, kde průměrný zaměstnanec strávil více než 14 let ve vzdělávacím procesu, většinou alespoň dva roky na vysoké škole (Kasarda, 1983).

služeb v důsledku tvoří nedostatečný příjem a nevytváří o nic lepší podmínky pro ty, kdož byli dosud zaměstnáni ve stabilním a dobře placeném zpracovatelském průmyslu (Kasarda, 1983).

5.2.3. Transformace pracovního trhu a město

Jak se tyto změny promítají v organizaci městského prostoru? Došlo k suburbanizaci zaměstnanosti, kdy se zbylý průmysl přesouvá mimo město – továrny a sklady se budují strategicky za městem, v suburbiích na okraji metropole (tzv. *edge cities*), kde vznikají industriální zóny využívající možnosti levnějších pozemků, přístupu k dálnicím a nižší hladiny kriminality. Nabídka pracovních příležitostí se tedy koncentruje především za město. Potenciální zaměstnanci (nejčastěji z nižších vrstev) žijící ve městě jsou znevýhodněni. Pokud nevlastní auto nebo jim firma nezajistí bezplatnou (nebo alespoň zlevněnou dopravu), mají dopravu do města komplikovanější – ať už časově nebo finančně. Trh práce ve městě je v důsledku toho deformován a jak zmiňuje Keller (2011), deindustrializace často vede k poklesu počtu obyvatel ve městě a ke změně jejich struktury – čísla ukazují úbytek obyvatel za posledních cca 30 let ve prospěch mimo-městské populace. V letech 1969–1979 se výrazně zmenšil podíl bílé populace ve městě a v následujících letech (1979–1987) došlo navíc k nárůstu podílu Hispánců a dalších barevných minorit, většinou Asiatů (Drennan, 1991). Vznikla tak nová sociální rizika a došlo k nárůstu příjmových nerovností, bída a chudoby, která se koncentruje do města a vytváří podmínky pro vznik ghatt. Další kapitoly pojednají právě o změnách ve městě a bydlení, prostorové segregaci a ghettoizaci města.

5.3. Městský vývoj

Koncentrovanou chudobu a vznik ghatt však nezavinila samotná deindustrializace a odsun pracovních příležitostí pryč z města. Byl to proces dlouhodobější a rozmáchlý téměř přes celé století. Změny v organizaci města přišly již kolem 30. let, kdy vznikl první územní plán – *Regional Plan of New York and Its Environs* (1929). Jak Fitch (1993) poznamenává, měl tento plán za úkol rozšířit hlavní obchodní oblast (*central business district, CBD*)⁸. Jedná se o obchodní a finanční oblast, která je charakteristická vysokou koncentrací kapitálu, sídel důležitých firem a vysokou rozlohou kancelářských prostorů. Cílem nového územního plánu byla právě rozsáhlá deindustrializace za účelem rozšíření finanční čtvrti, kde se koncentroval tzv. FIRE sektor ekonomiky, demolice starších domů za účelem zvýšení výnosů z pozemků, budování nových kancelářských prostorů a nových silnic a

⁸ Ve třicátých letech tvořil tuto oblast pouze střed (*midtown*) Manhattanu – další územní plány ji rozšířily o Lower Manhattan, o Downtown Brooklyn, Long Island City nebo Flushing (v tomto pořadí).

dálnic. Asociace územního plánu (*Regional Plan Association, RPA*) byla vedle architektů a specialistů na bydlení a plánování sestavena především z bankéřů, zaměstnanců železničních drah, řídicích pracovníků různých nadací (např. Russell Sage), vlastníků nemovitostí a developerů prosazujících skrze územní plán své vlastní finanční zájmy (Fitch, 1993; Chang, 2007). Plán také uvedl do stavby řadu silnic a dálnic, které propojovaly většinu částí města s centrem obchodu – Manhattanem a které dále umožňovaly růst suburbií za centrem města. Jednou z těchto dálnic byla také *Cross-Bronx Expressway* (budována 1948–1972), jejíž ideu formuloval urbanista Robert Moses. Jak název napovídá, dálnice vedla skrze Bronx a pro její výstavbu muselo být vystěhováno tisíce rodin. Kolem 60 000 obyvatel Bronxu (většinou rodiny Afroameričanů, Irů a Židů) se ocitlo v situaci, kdy téměř ze dne na den přišli o bydlení. Mnoho z nich zamířilo do východního Brooklynu nebo Jižního Bronxu, kde sice byly nabídky státních bytů, nebyly tam však téměř žádné pracovní příležitosti a nezaměstnanost byla vysoká (Chang, 2007). Cutler et al. (1999) tvrdí, že právě zvýšené užívání automobilů a budování rychlostních dálnic po druhé světové válce umožnilo bílé střední třídě uniknout z centra města na periferii (stěhování bílé střední třídy do suburbií někdy označován též jako *bílý útěk*) a posílilo rasovou segregaci. Právě v období po druhé světové válce docházelo do 70. let k dramatickým změnám v prostorové segregaci: afroameričtí obyvatelé města se stěhovali do čtvrtí, které byly výrazně nebo výlučně černé. Kimble (2007) popisuje také například systematický a institucionalizovaný rasismus ztělesněný v podobě *Federal Housing Administration (FHA)*, kde úředníci měli v průběhu 30. a 40. let nařízení neposkytovat hypotéky Afroameričanům, ani komukoliv žijícímu v rasově integrovaném sousedství – s tímto odkazem se Amerika vypořádává do teď.

5.3.1. Suburbanizace a centrum města

Po druhé světové válce je nedostatek bytových prostor, proto podnikatel William Levitt na situaci reaguje ideou dostupného bydlení pro přicházející vojáky, kteří se nemají kam vracet. Se svou firmou *Levitt & Sons* vybuduje s pomocí sériové výroby celou suburbii na Long Islandu, která sestávala z masově vyráběných a cenově dostupných rodinných domů o dvou ložnicích. Stavět se začalo v roce 1947 a v roce 1953 mělo Levittown již 70 000 obyvatel (Salkin & Crisci, 2016). Levittown se stal symbolem nejen amerického snu a vzniku masové společnosti (Heath & Potter, 2012), ale také rozsáhlé suburbanizace do dalších oblastí metropole. Projekt Levittown se zároveň stal symbolem rasové segregace – v komunitě totiž nebylo dovoleno bydlet jiným než bělošským rodinám. Střední a nižší střední třída bílých se tedy odstěhovala na periferii města. Zbylá bílá populace ve městě tvořená vyšší střední třídou, která představovala nově se rozvíjející segment profesionálů

a manažerů, zase požadovala kvalitní bydlení ve městě. Poptávka přitáhla pozornost developerů a investorů do bývalých průmyslových oblastí a začaly se budovat luxusní podkrovní byty v bývalých továrnách – typickým příkladem je čtvrť SoHo na Manhattanu. Etnickým minoritám a imigrantům byly vyhrazeny oblasti města s nekvalitním bydlením v ulicích Bronxu.

S bílou střední třídou odcházel z města i kapitál. Pro ty, kteří chtěli zůstat ve městě, vznikaly soukromé rezidence pro bílé rodiny jako Parkchester v Bronxu nebo Stuyvesant Town (Zipp, 2010). Pokračující imigrace posilovala nebílou populaci ve městě, která čelila nedostatku bydlení. Začaly se proto stavět projekty sociálního bydlení pro nízkopříjmovou populaci a opatření nadále zvyšovaly rasovou segregaci a koncentraci chudoby do určitých čtvrtí. *New York City Housing Authority* (NYCHA), která vznikla roku 1935, měla za cíl vybudovat nízkopříjmové bydlení. V současnosti její fond tvoří přes 300 projektů sociálního bydlení o více než 2 tisících budovách, z nichž největší představují Queensbridge (což je zároveň největší projekt v Severní Americe), Red Hook v Brooklynu, Baruch Houses v Manhattanu, Edenwald Houses v Bronxu a Stapleton Houses na Staten Island (*NYCHA 2018 Fact Sheet*, 2018).

5.3.2. Rasová segregace a ghettoizace

„Žádná jiná skupina v historii Spojených států nezakusila tak trvale vysokou úroveň bytové segregace, jaká byla uvalena na černochoy ve velkých amerických městech posledních 50 let. Tato extrémní rasová izolace se nestala jen tak; byla vytvořena bílými skrze řadu nesmělých kroků a účelových institucionálních opatření, která pokračují do dnes.“

(Massey & Denton, 2003, s. 2)

O tom, kdy americké ghetto vzniklo, panují neshody. Massey a Denton (2003) tvrdí, že americké ghetto je jevem až počátku 20. století, naopak Logan et al. (2015) tuto tezi vyvracejí výzkumem o vzniku černošských ghetť s ohledem až do 19. století. Období mezi lety 1890 a 1940 se nejčastěji vymezuje jako období zrodu ghetta, kdy probíhala velká migrace z Jihu na Sever, po první světové válce a druhá vlna krátce po druhé světové válce (Cutler et al., 1999; Logan et al., 2015). Vývoj se však nezastavil, Massey a Denton (2003) tvrdí, že segregace se stala trvalým strukturálním prvkem prostorové organizace především po druhé světové válce ve většině velkých amerických měst. Po celých Spojených státech segregace dále rostla a nezastavila se do 70. let, kdy došla svého vrcholu – suburbanizace bílé střední třídy začala klesat a začala se naopak zvyšovat

suburbanizace Afroameričanů v důsledku boje za občanská práva v 60. letech⁹. Přesto však v New Yorku 80. let nabýval index rozdílnosti (*index of dissimilarity, D*)¹⁰ kolem hodnot 80, což řadilo New York spolu s Chicagem mezi nejvíce segregované oblasti ve Spojených státech¹¹. Hodnoty od 80. let ještě dále vzrostly na něco přes 84 v roce 2000 (Rosenbaum & Argeros, 2005).

Cutler et al. (1999) také popisují některé přístupy k vysvětlení rasové segregace – od modelu „celního přístavu“ (kdy si imigranti vybírají cílovou oblast dle již existující komunity imigrantů pro jednodušší integraci do nového prostředí), přes centralizovaný model kolektivního rasismu (kdy bílá většina cíleně vytváří kroky vedoucí k odsunutí černého obyvatelstva do určitých oblastí) k modelu decentralizovaného rasismu (kdy dochází k udržování segregace skrze zakořeněný institucionální rasismus a individuální volbu bílých bydlit v oblasti s bělošskými obyvateli¹²). V souladu s výsledky studie tvrdím, že modely spíše odpovídají jednotlivým časovým obdobím (první model pro dobu do roku 1940, druhý model do 1970, třetí model od roku 1970 do současnosti).

Většina empirických prací definuje ghetto skrze indexy rozdílnosti a izolace (či dle dalších dimenzí) nebo jako oblast, kde je výrazná převaha jednoho etnika. Takové vymezení mi však pro vysvětlení charakteru moderního ghetta připadá jako nedostatečné. Pro účely práce se proto jeví jako nejvíce funkční definice podle Petera Marcuseho (1997), kde ghetto je „*prostorově soustředěná oblast za účelem separace a limitace určité nedobrovolně definované skupiny populace (nejčastěji dle rasy), která má představovat a se kterou má být zacházeno jako s méněcennou pro dominantní společnost*“ (s. 231). Marcuse však u takto jednoduché definice nekončí a používá pojem „ghetto vyvrženců“

⁹ Odliv černé střední třídy a vznik nové městské chudiny řeší Wilson v knize *The Truly Disadvantaged* (1987) nebo Massey a Denton ve svém článku (Massey & Denton, 1988).

¹⁰ Index rozdílnosti je spolu s indexem izolace (*index of isolation*) nejčastěji používaná hodnota měřící prostorovou segregaci ve městě. Index rozdílnosti měří, nakolik je rovnoměrná distribuce dvou skupin, které chceme měřit v prostoru – a to s ohledem na rasovou kompozici ve městě celkově. Hodnoty kolísají mezi 0 a 100 (či 0 a 1). Pokud je podíl dvou skupin rovnoměrný, rovná se hodnota D nule. Naopak hodnoty kolem D_{100} (či D_1) by znamenaly kompletní rasovou segregaci. V praxi se většinou hodnoty pod 30 považují za nízké, hodnoty nad 60 za vysoké, hodnoty mezi nimi za mírné (Lichter, 1985; Massey & Denton, 2003).

¹¹ Týká se jak metropole New York, tak největší oblasti metropole – města New York City. Další významně segregované oblasti jsou například Los Angeles a San Francisco (Massey & Denton, 1989).

¹² Avšak například výsledky výzkumu Crowder (2000) naznačují, že při rozhodování o tom, kam se přestěhovat, hraje etnické složení v sousedství pouze malou roli. Při zohlednění socioekonomických faktorů hraje roli spíše snaha vyvážit se nestabilní populaci, chudobě a slabým vazbám v sousedství.

(*outcast ghetto*) pro popis proměny charakteru ghetta v postfordistické době¹³. Ghetto vyvrženců pak představuje ghetto obývané těmi, kteří byli v důsledku makroekonomických změn vyřazeni z podílu na mainstreamové ekonomice a sociálním a politickém životě ve městě. Jde o nedobrovolnou separaci, která stojí na diskriminaci vůči obyvatelům ghetta (na základě rasy, barvy, náboženství nebo třídy). Marcuse zdůrazňuje, že jde o čisté ideální typy, a že každé ghetto obsahuje i charakteristiky enklávy (která je obecně viděna spíše pozitivně, kdežto ghetto negativně) – rozdíl je ten, že ghetto je vytvořeno zvenčí a násilně za účelem izolace obyvatelstva od majority (v tomto případě za účelem izolace rostoucího podílu černého městského obyvatelstva od bílého).

5.4. Kriminalita a drogy

Při vysvětlování kriminality však nejde pouze o nedostatek práce či ekonomické znevýhodnění Afroameričanů. Většina studií ani neshledává přímou souvislost mezi nezaměstnaností a kriminalitou – existuje spojitost mezi nezaměstnaností a nárůstem drobných krádeží, ale jinak neexistuje moc studií, které by spojovaly nárůst vážných zločinů (jako třeba vražd) s nezaměstnaností (Raphael & Winter-Ebmer, 2001). Kriminalita však vzniká v prostředí, kde se rozpadá sociální organizace (ve smyslu integrace občanů pomocí řady povinností, očekávání a sociálních sítí; Liska & Bellair, 1995; Wilson, 1997) a kde nefungují nepsané společenské normy, které jsou nutné pro udržení bezpečnosti v sousedství, k zajištění lepšího uplatňování sociální kontroly a dohledu nad aktivitami a chováním mladistvých. V důsledku toho mají lidé strach vycházet ven, klesá tak ochota, participovat v dobrovolnických sdruženích a kultivovat lokální prostředí, rozpadají se sociální vazby, klesá ochota spolupodílet se na neformální sociální kontrole a předcházet tak kriminalitě. Takové prostředí však vzniká v důsledku výše uvedených skutečností, které souvisí s postindustrializací, deindustrializací a ghettoizací. Proto se některé studie kriminality začaly zaměřovat na vztah mezi prostorovou a sociální izolací a segregací (spolu s dalšími socioekonomickými charakteristikami) černé menšiny a nárůstem kriminality (Peterson & Krivo, 1993; Shihadeh & Flynn, 1996). Čím déle jsou obyvatelé ghetta většinovou společností marginalizováni, jsou nezaměstnaní a dominantní síly je systémově vyčleňují, tím více je ohrožena a narušena sociální koheze uvnitř komunity (Marcuse, 1997).

V roce 1960 tvořila hladina chudoby ve městě New York téměř dvě třetiny celostátní úrovně (Fitch, 1993, s. 16), již se pak vyrovnala o 10 let později v době fiskální krize (z 15

¹³ V bakalářské práci je používán koncept postindustrializace, oproti tomu postfordismus chápu spíše v rámci mikroúrovni (většinou pracovního prostředí a organizačních postupů) než pro popis makrostrukturálních změn. V některých pracích jsou však tyto dva pojmy zaměňovány.

% v roce 1975 vzrostla na 23 % v roce 1987, Mollenkopf & Castells, 1991, s. 8) a v 90. letech tvořila až dvojnásobek celostátní úrovně. Wilson (1997) zmiňuje nárůst chudé populace žijící ve velkých amerických městech z jedné třetiny v roce 1959 na téměř polovinu celostátní chudé populace v roce 1991. Rapidní nárůst koncentrované chudoby se týkal především afroamerických čtvrtí – vysoké hodnoty „černé chudoby“ jsou ve většině amerických měst vyšší než nejvyšší hodnoty „bílé chudoby“ (Peterson & Krivo, 1993). Město se tak začalo potýkat s něčím, co Wilson (1997) nazývá „novou městskou chudobou“, kde dochází k segregaci chudých čtvrtí, které jsou z velké části obývány jedinci, kteří jsou buď nezaměstnaní nebo úplně zanechali snah o hledání zaměstnání. Vysoký stupeň izolace a segregace vede také ke vzniku odlišného jazyka uvnitř ghetta, což jeho obyvatele dále znevýhodňuje jak v zaměstnání, tak ve vzdělání. Vyrůstání v ghettu zvyšuje pravděpodobnost zanechání a nedokončení studia (které už je samo o sobě v chudé oblasti nekvalitní), u dívek zvyšuje risk těhotenství v již brzkém věku, u žen obecně zvyšuje pravděpodobnost těhotenství mimo manželství a vytváří tak neúplné rodiny, především tedy domácnosti matek samoživitelek (Massey & Denton, 2003; Shihadeh & Flynn, 1996; Susser, 1991; Wilson, 1997).

Dítě, které vyrostle v ghettu s nedostatečnými zdroji (jak ekonomickými, tak sociálními) a bez kvalitního vzdělání, má v budoucnu velmi malé šance uplatnit se na pracovním trhu. Jelikož je kolem 40–50 % nabídek a informací o zaměstnání ve Spojených státech získáno přes známé, přátele či příbuzné (Granovetter, 1995), snižují se už tak nízké šance na rasově segregovaném a diskriminačním pracovním trhu. Spolu s vymizením příležitostí k zaměstnání pro nekvalifikované a s nižším vzděláním se pak vytváří podnět k ilegálním aktivitám, pohybu na černém trhu a zvyšuje se kriminalita uvnitř ghetta.

Když vymizely pracovní příležitosti ve městě, došlo k rozsáhlým škrtům v sociálních službách a škrtům v podpoře vzdělání, přesunula se pozornost k boji s kriminalitou a peníze se místo základních potřeb začaly investovat do policie a obrany. Městská mládež pocházející z podmínek chudoby, bez kvalitního vzdělání a bez dostatečných zdrojů našla způsob obživy v prodeji drog. V 70. letech byla proto za vlády prezidenta Richarda Nixona vyhlášena kampaň tzv. „války proti drogám“, zavedla se politika „třikrát a dost“¹⁴ a za úřadování Ronalda Reagana dále vznikly federální legislativy jako *Sentencing Reform Act* (1984) nebo *Anti-Drug Abuse Act* (1986, 1988), které vedly k dramatickému nárůstu vězňů v 80. letech a k přeplněným věznicím (Nolan & Anyon, 2004). K rozvoji na trhu s drogami došlo především v 80. letech, kdy se rozšířila forma kokainu – crack, závislost

¹⁴Zásada, že soud je povinen odsoudit pachatele na doživotí za třetí trestný čin (Nolan & Anyon, 2004).

na němž v polovině 80. let dosáhla epidemických rozměrů především mezi afroamerickou mládeží. S tím se začala zvyšovat také koncentrace držení zbraní ve městě, zvyšovaly se počty vražd teenagerů a snižoval se věk vrahů (Wilson, 1997).

5.4.1. Alternativní identita

V prostředí, kde se rozpadá sociální organizace, kde je normou chudoba, nezaměstnanost, závislost na sociálních dávkách, chybějící kvalitní vzdělávání a chybějící sociální kontrola ze strany obyvatelů čtvrtě a rodičů, vzniká specifická kultura přežívání. Anderson (1999) ve své etnografické studii zkoumal, jak si v důsledku marginalizace a znevýhodnění komunita vytváří svůj vlastní sociální řád se svými nepsanými zákony, normami a rituály. To vysvětluje jak normalizaci násilí uvnitř ghetta, tak zvýšený výskyt drog a držení zbraní ve zničených a znevýhodněných lokalitách. Nejdůležitějšími aspekty tzv. zákonů ulice (*street codes*) jsou respekt a alternativní sociální identita, kterou si jedinec vytváří za účelem získání reputace. Respekt si získává buď násilnou náturou nebo tvorbou sebeobrazu silného (a většinou také maskulinního) jedince. Násilí a krádeže se tak stávají způsobem, jak ohromit skupinu a získat respekt a uznání, zbraň se stává symbolem moci. Respekt si lze také získat promiskuitou a misogynií, prodejem drog nebo například bohatstvím (Kubrin, 2005). Násilí také může fungovat jako způsob sociální kontroly, která se v komunitách s nefungující sociální organizací rozpadá nebo není přítomna legitimními prostředky (kde např. policie není vnímána jako složka, která má komunitě pomáhat, ale je spojována s policejní brutalitou vůči Afroameričanům; nebo kde se policie o problémy v chudých čtvrtích jednoduše raději vůbec nestará). Zákony ulice tak tvoří formu opoziční kultury, která se vytváří a vymezuje vůči dominantním normám a hodnotám. *„Těžká realita ze světa ulice vede k silnému pocitu odcizení od mainstreamové společnosti a jejích institucí, který cítí mnoho chudých černých lidí žijících ve městě, především co se týče mladých. Zákony ulice jsou v podstatě jakési kulturní adaptace na hluboký nedostatek důvěry v policejní a justiční systém“* (Anderson, 1999, s. 34).

Podobně chápe hip-hopovou kulturu Tricia Rose. Ta dle ní vzniká jako zdroj alternativní identity a sociálního statusu pro mládež vyrůstající v prostředí zdemolovaného města, nefungujících veřejných institucí a v komunitě, jež je přehlížena většinovou společností (Rose, 1994a). To se dle Rose konkrétně projevuje ve specifickém „pouličním“ jazyce a ve vytváření pouličních band a part (*crews*), které jsou lokálně vázány (na konkrétní čtvrtě). Banda se tak stává zdrojem alternativní identity, statusu a také jakousi alternativní rodinou (v rapu to dokazuje často užívané označení „bratře“ pro přátele). Následující kapitola detailněji přiblíží, jak je hip hop s těmito skutečnostmi provázán a jak reprezentuje výše uvedené symptomy postindustriálního města.

6. Planeta Hip hop

Počátek hip hopu je zasazován do roku 1973, kdy DJ Kool Herc uspořádal legendární večírek v západním Bronxu. Koncem 60. let vyvrcholila soulová horečka, kluby se pomalu zavíraly a domácí večírky byly čím dál více nebezpečné kvůli aktivitám newyorských gangů. Pouliční party hiphopových DJů proto představovaly v 70. letech svěží vítr (Chang, 2007). Brzy se k pouličním večírkům přidal specifický tanec – *breakdance* (tanečníci označováni jako *breakboys*, nebo zkráceně *b-boys*). V roce 1977 se na scéně objevili další DJové – GrandmasterFlash (který reprezentoval jih Bronxu) a Afrika Bambaataa (za východ Bronxu). Do roku 1979 však nikdo z nich netušil, že by hip hop mohl představovat komerční příležitost, nebo že by vůbec mohlo vzniknout něco jako hiphopová deska, protože do té doby se hip hop omezoval pouze na živá vystoupení. V roce 1979 byl na trh uveden první hiphopový singl „*Rapper’s Delight*“, který byl vydán na Sugar Hill Records a stal se nejprodávanějším dvanáctipalcovým singlem té doby (Chang, 2007; Quinn, 1996). Přestože nebyl singl hiphopovou scénou přijat kladně a nezdál se dost „autentický“, otevřel hip hopu dveře do světa populární mainstreamové hudby. Od té doby prodělal hip hop řadu změn, které šly od komercializace a vzniku prvních nahrávacích studií, přes rozšíření na západní pobřeží koncem 80. let, až ke vzniku gangsta rapu¹⁵. V té době už představoval svébytné kulturní vyjádření afroamerické menšiny (Rose, 1994b), které zprostředkovávalo svým posluchačům otázky etnicity, politických postojů, diskriminace, rasismu a genderu (Connell & Gibson, 2003) a propojovalo africkou diasporu.

V 90. letech dominuje hip hop západnímu pobřeží v čele se skupinami jako N.W.A. (Niggaz with Attitudes), Ice Cube, Snoop Dog, Tupac. Mezi východním a západním pobřežím vzniká konflikt, který Neal interpretuje jako boj o autentičnost hip hopu. „*Jádrem konfliktu mezi východním a západním pobřežím bylo zásadní přesvědčení o tom, že zkušenosti na jedné straně pobřeží jsou považovány za více autentické – víc gangsta, víc ghetto, víc hardcore – než na pobřeží druhém*“ (Neal, 2004, s. 58). Konflikt vedl až ke smrti reprezentantů obou pobřeží – Christophera Wallace (The Notorious B.I.G. za label Bad Boy Entertainment; východ) a Tupac Shakura (za label Death Row Records; západ). S popularizací a komercializací hip hop stává velmi nesourodým, vznikají sítě subžánrů a žánr se globalizuje. Souběžně se dobový kontext s nástupem nového tisíciletí mění a není pro účely práce podstatný, proto mu nebudu věnovat prostor.

¹⁵ Gangsta rap dominoval hlavně na západním pobřeží. Jedná se o sub-žánr, ve kterém jsou explicitně tematizovány především vraždy, znásilnění, drogy, násilí a sex (Kubrin, 2005; Quinn, 1996). Někteří z interpretů také skončili před soudem právě kvůli drogám, obvinění z vražd a ze znásilnění (Snoop Dogg, Tupac Shakur).

6.1. Akademické studium hip hopu

Význam hudby pro afroamerickou komunitu byl zdůrazňován akademiky jako byl W. E. B. Du Bois už před více než 100 lety. Gilroy píše, že „*Du Bois klade černou hudbu jako ústřední znak černé kulturní hodnoty, integrity a autonomie*“ (1999, s. 90). Studium hip hopu se ujalo jak v oblasti muzikologie, afroamerických a post-koloniálních studií, anglistiky a amerikanistiky, ale právě svým akcentováním sociálních problémů moderní Ameriky zaujalo i kulturní studia a sociologii. Söderman & Sernhede (2016) poukazují na význam odvětví, zmiňují existenci hiphopového archivu na Harvardské univerzitě a důkazem podle nich je také to, že za posledních 10 letů vzniká čím dál více diplomových prací a seminářů vztahujících se k tématu hiphopu a rapu. *The Hip Hop Archive & Research Institute* existuje již od roku 2002 a slouží k uchování různorodých publikací zabývajících se hiphopem. Pracovníci iniciují také hloubkové výzkumy tohoto fenoménu, často ve spolupráci se samotnými interprety a producenty. Autoři poukazují na to, že bez práce akademiček a akademiků jako bell hooks nebo Cornel West v 80. letech, kteří se při otázkách napětí a nerovností v moderní americké společnosti odkazovali právě na hiphop, by nebylo téma hip hopu na akademické půdě tak akceptováno. První generace akademiků zabývajících se hiphopem (Tricia Rose, Gregoris Dimitradis, Mark Anthony Neal) navazovala právě na odkaz hooks a Westa.

Tricia Rose byla první držitelkou doktorského titulu za práci věnovanou právě hip hopu. Tato průkopnická práce byla později vydána v knižní podobě jako *Black Noise* (1994b) a je dodnes jedním z nejdůležitějších příspěvků k tématu. Její práce je průlomová nejen v tom, že analyzuje rap jako „*černý kulturní projev, který upřednostňuje černé hlasy z okrajů amerického města*“ a „*vyslovuje radosti i problémy černošského městského života v současné Americe*“ (tamtéž, s. 2)¹⁶. Ale především proto, že zasazuje rap do postindustriálního amerického města a vysvětluje roli hiphopové subkultury v tvorbě alternativní identity afroamerické mládeže.

Uznávanou a již klasickou „čítankou“ hip hopu je také rozsáhlá práce *That's The Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* autorů Neal & Forman (2004). Dále kupříkladu Bakari Kitwana (2008) přistupuje k hiphopu jako fenoménu, který se stal rozhodujícím pro celou generaci narozenou mezi lety 1965-1984. Z dalších zmíním ještě S. Craig Watkinse a jeho *Hip hop Matters: Politics, Pop Culture and the Struggle for the Soul of a Movement* (2008), který se zabývá hiphopem jako politickým a kulturním hnutím. Z esteticko-kulturního přístupu je významná také práce Imani Perryho, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip*

¹⁶ Původní znění: „Rap music is a black cultural expression that prioritizes black voices from the margins of urban America. (...) (r)ap music articulated the pleasures and problems of black urban life in contemporary America.“

Hop (2004) nebo dále Jeffrey O. G. Ogbara, který řeší otázku autenticity (2007). Existuje také odborný časopis *Words, Beats & Life: The Global Journal of Hip-Hop Culture*, který vydává recenzované články zabývající se černou hudbou, ale zároveň funguje jako organizace (*Words, Beats and Life Inc.*) podporující mládež a komunitní programy skrze hip hop a s podporou významných interpretů.

U nás z pochopitelných důvodů existují diplomové práce, které se zabývají spíše českou hiphopovou subkulturou a českými interprety. Pokud se zaměřují na zahraniční rap, je to většinou z pozice feministické kritiky a genderu, studia subkultur nebo se zaměřují na specifický rapový jazyk z pozic lingvistiky. Chybí zde však práce, které by pojednávaly hip hop v jeho urbánním kontextu a dávaly ho do souvislostí s mocenskými strukturami ve společnosti podobně, jako to činí kulturní studia – tato bakalářská práce by měla být příspěvkem, který tuto perspektivu v tuzemském akademickém prostředí posílí. Ze všech prací vyčnívá bakalářská práce Ladislava Sedláka (2011), *Du Bois and Rap Music: Two Ways of Awakening of the African American Self-Consciousness* a práce Sabiny Solníčkové z minulého roku, která řeší právě význam lokálních faktorů, které vedly ke vzniku hip hopu (*Jižní Bronx jako kolébka hip hopu: Lokalita jako klíčový faktor vzniku hiphopové subkultury*, 2018).

7. Metodologie

Dosavadní výklad přiblížil kontext postindustriálního New Yorku a poukázal na vznik a počátky svébytné hudební scény v téže době. V následující části vyložím volbu a popis metodologického aparátu, který byla užitý k analýze textů a výběr dat. Výsledky analýzy pak budou dále plynule navazovat na předešlý výklad. Analýza textů pomůže přiblížit, jak je reprezentovaná žitá každodenní zkušenost afroamerické mládeže, která se rozhodla své zkušenosti sdílet skrze hudební texty a povede k zodpovězení výzkumné otázky – jak se v rapu 90. let projevovaly symptomy svázané s postindustriálním městem.

7.1. Výběrový soubor

Výběrový soubor tvořily skladby z žebříčků v internetovém archivu magazínu *Billboard*, který je považován za nejméně subjektivní zdroj dat hudebních žebříčků (Hunnicutt & Andrews, 2009; Lena, 2006). Skladby pochází z alb žánrově zařazených ve skupině *R&B/Hip-Hop Albums*. Jedná se o nejpopulárnější alba za každý rok, kde je popularita měřena pomocí dat o hranosti skladeb v rádiích všech formátů a údajů o prodeji.

Klíčem výběru byla dále pouze hiphopová/rapová alba z let 1990–1999, od interpretů pocházejících z východního pobřeží, ze státu a města New York. Po vyřazení těch alb, která neodpovídala těmto kritériím výběru, se nabízelo celkem 43 alb k analýze. Vybrány však byly pouze 3 alba, jež tematicky nejvíce odpovídala cílům práce a poskytla nejvíce dat pro řádnou kvalitativní analýzu. Jelikož do žebříčků, které stojí na prodejnosti a hranosti, nepronikne mnoho alb, která jsou zpětně vnímaná odbornou veřejností a hudební kritikou jako průlomová (a často i jinak komerčně úspěšná), rozhodla jsem se do analýzy zařadit také 3 alba dle vlastního výběru – tématu hiphopové kultury se dlouhodobě věnuji, proto věřím, že vlastní výběr zároveň doplní analýzu tak, aby kombinace představovala jakýsi průřez hiphopovou tvorbou 90. let – jsou tu alba jak hardcore rapu (Nas, AZ, M.O.P.), tak alba tzv. uvědomělého a politického rapu (Public Enemy, A Tribe Called Quest, Wu-Tang Clan), jsou tu různé interpreti, různé pohledy, různé zkušenosti, aby škála témat a jejich pojetí byla co nejpestřejší.

ROK	BILLBOARD	VLASTNÍ VÝBĚR
1990		Public Enemy: Fear of Black Planet
1993	A Tribe Called Quest: Midnight Marauders	
1994		Nas: Illmatic
1995	AZ: Doe Or Die	
1996		M.O.P.: Firing Squad
1997	Wu-Tang Clan: Wu-Tang Forever	

Tabulka č. 4. Vybraná analyzovaná alba

7.2. Kvalitativní obsahová analýza

Jako nejvhodnější metoda byla zvolena kvalitativní obsahová analýza textů, která se začíná uplatňovat až v druhé polovině 20. století. Oproti běžné kvantitativní obsahové analýze dává větší důraz na kontext, v němž je zkoumaný materiál zakořeněn a materiál pomáhá uchopit jako model komunikace (Kohlbacher, 2006; Mayring, 2000). To vše je pro cíle této bakalářské práce stěžejní. Kohlbacher (2006) zmiňuje tři analytické procedury, které Philipp Mayring definuje v postupu k obsahové analýze – ty mohou být použity buď v kombinaci nebo samostatně. Jde o 1) výklad, 2) shrnutí a 3) strukturování. Tyto procedury v mé práci představovaly jednotlivé kroky analýzy.

První krok obnášel vyhledání¹⁷, výklad a poznámkování textů, což vedlo k objasnění některých významů (různých metafor, přirovnání, aluzí, slangových výrazů). Druhým krokem bylo shrnutí, jehož cílem je redukce materiálu takovým způsobem, který umožní uchovat pouze relevantní obsahy (Mayring, 2004). To znamenalo, že při čtení byla pozornost soustředěna na ty obsahy týkající se pocitů a zkušeností interpretů, a rovněž socio-kulturního a politicko-ekonomického pozadí. Byly vyřazeny obsahy, které se týkaly témat jiných (většinou písně uvádějící posluchače do alba – tzv. intro, písně objasňující výsadní pozici kapely nebo rappera na hudební scéně, jeho styl, poselství a lyrické nadání, otázky po autenticitě atp.¹⁸) nebo takové, jež slouží ke stylistickým (k vytvoření rýmů) nebo k hudebním účelům (k zaplnění doby, vytvoření rytmu – dum, da-dum, da-da-dum atp.) a nenesou hlubší význam.

V dalším kroku jsem se soustředila na již vytříděné obsahy, které byly postupně kódovány a kategorizovány. Prvotní kategorie byly vytvořeny na základě předešlé znalosti hiphopové subkultury a témat, které se v hip hopu objevují. Byly to kategorie 1) město, 2) kriminalita, 3) drogy, 4) vězení. Přestože pozornost byla soustředěna na předem stanovené kategorie, umožňuje kvalitativní analýza zahrnout i nové kategorie, které se v průběhu práce objevují jako významné (v této práci např. téma afrocentrismu a islámu, které představovalo červenou nit protínající všechna analyzovaná alba, nebo existenciální

¹⁷ Veškeré texty byly převzaty z webové stránky Genius.com, která představuje nejobsáhlejší archiv hudebních textů. Jelikož mnoho webových stránek zveřejňuje texty zaslané fanoušky, je zde větší riziko šumu, kdy je třeba některé slovo špatně rozpoznáno, nebo špatně interpretováno. Na Genius.com jsou však často texty, které jsou schváleny samotnými interprety a často jsou doplněny o vysvětlivky, komentáře a odkazy na fanouškovské a autorské interpretace. Některé vysvětlivky mi také pomohly v rozklíčování slangových výrazů, některých dvojsmyslů, různých symbolických odkazů a referencí. K rozklíčování jsem používala rovněž online Urban Dictionary a The Rap Dictionary.

¹⁸ Téma autenticity a rapperské dokazování výsadní pozice na scéně by vydalo na celou bakalářskou práci, proto je toto téma zcela vynecháno. Důraz na autenticitu a upevňování své pozice je často interpretováno v kontextu zákonů ulice, kde si jedinci ze znevýhodněných oblastí získávají reputaci skrze své jméno, autentičnost, násilnost atp. (Kubrin, 2005).

otázky, frustrace, chudoba, genderová krize). Po opětovném zanalyzování části materiálu byly tyto kategorie zařazeny a materiál byl znovu kódován a kategorizován.

Kvalitativní obsahová analýza je často doplněna klasickou kvantitativní obsahovou analýzou, proto tomu nebylo jinak ani v případě této práce. Pro každé album bylo analyzováno průměrně 10 skladeb bez ohledu na celkový počet skladeb na albu. Šlo o skladby, které se větší mírou dotýkaly zkoumaných témat. Pokud takové téma bylo ve skladbě rozpoznáno a rozkódováno, započítala se skladba do příslušné kategorie. Výsledkem je Tabulka č. 5, která ukazuje četnost různých témat na zkoumaných albech. Dominantní byly kategorie města, afrocentrismu, kriminality a násilí. Výrazné byly také kategorie drog, peněz, policie a problémy afroamerické komunity (tato kategorie však již z důvodu rozsahu nebyla v analýze zahrnuta). V následující kapitole pak dochází k samotné kvalitativní analýze, kde je věnována detailnější pozornost konkrétním tématům, jejich interpretaci a zasazení do kontextu práce. Práce se vzhledem k omezenému prostoru věnuje pouze několika nejpočetnějším kategoriím, přestože pestrost témat byla mnohem širší. Veškeré překlady textů do češtiny jsou mou prací. Snažila jsem se zachovat alespoň jistou míru autenticity, proto je užíváno nespisovného jazyka, vulgarismů a v některých případech i slangových výrazů.

TÉMATA	Fear of						CELKEM
	Black Planet	Midnight Marauders	Illmatic	Doe or Die	Firing Squad	Wu-Tang Forever	
město	1	2	5	4	7	6	25
afrocentrismus / 5%	8	3	2	5		6	24
kriminalita		1	8	4	6	4	23
násilí		1	6	3	8	5	23
drogy	1	1	5	2	3	3	15
peníze		2	2	6	2	1	13
problémy AA komunit	5	4	1			3	13
policie	1	1	3	3	1	2	11
chudoba			2	3	1	3	9
rasismus	5	1		2		1	9
vězení			4	2	1	1	8
ANALYZOVÁNO	17	6	9	10	10	10	

Tabulka č. 5. Kategorizace témat a výsledné četnosti v jednotlivých albech

8. Empirická část

8.1. Město: Ghetto jako džungle

*„Život na okraji postindustriální městské Ameriky je
vepsán v hiphopovém stylu, zvuku, v textech a tématech.“
(Rose, 1994, s. 21)*

Jestliže americká města představovala v meziválečném období nejlepší místo, kde si splnit svůj americký sen, pak v druhé polovině 20. století znamenala pro Afroameričany spíše pohřebiště všech nadějí – a New York se stal symbolem takového hřbitova. Kapitál vytlačil etnické menšiny do projektů sociálního bydlení, ghett a radikálně tak přeměnil podobu města. Proto město a prostor tvoří základní kulisy hiphopové kulturní produkce – město je v rapu neustále přítomné (v hudbě samotné pomocí zvuků aut, vlaků, výstřelů, městského ruchu), viděno (ve videoklipech) a čteno (v textech, jak bude ukázáno v analýze). Teritorium rappera je místo pro testování a dokazování vlastních dovedností, jejichž cílem je získání reputace (Rose, 1994b). Rap předává informace jak o významnosti čtvrti, ve které interpret vyrůstá a žije, tak o významu lidí, kteří tvoří její komunitu (Forman, 2000). Zároveň nám podává detailní obraz toho, jak funguje složitá hierarchie vztahů v ulicích ghetta a jaké jsou tzv. zákony ulice (*street codes*). Různé gangy a skupiny dealerů „vlastní“ své čtvrtě a své rohy ulice – své teritorium. Značkování si teritoria je vlastní hip hopu od počátků – každý gang a DJ měl svou oblast, stejně tak každá skupina tzv. b-boys a sprejerů (Forman, 2000). V textech tato tradice pokračuje častým vzýváním čtvrtě, odkud interpret pochází; věnováním písní lidem ze své čtvrtě; a vůbec vztahováním se ke své čtvrti jako takové.

Do kategorie **města** byly zařazeny obsahy týkající se ulice, projektů sociálního bydlení (dále jen „projekty“), bloku a ghetta. Jako **město** byla kódována například i slova Shnilé Jablko, džungle, zoo, peklo. Velké Jablko (*Big Apple*) je slangový výraz pro New York, ale například Nas v písni *The World Is Yours* výraz překrucuje a říká: „*Bydlíš-li ve Shnilém Jablku, nakazíš se*“¹⁹. Nas tím říká, že pokud člověk žije v „prohnilém městě“ jako je New York, nelze od něj čekat nic jiného než stejnou prohnilost v jeho obyvatelích. Také rapper AZ výraz přejímá, když mluví o své rezignaci na boj a svých útocích k alkoholu a drogám v písni *We Can't Win*: „*Mysl utíká od zločinů z dob New Yorku / Protože jsem jeden z těch, který přežil ostatní / Shnilý Jablko se snaží vyrvat se z těchhle pout / Není divu, že volím cestu chlastání Hennessy říznutý pervitinem / Z ghetta se nemůžeme dostat / Tohle nemůžeme vyhrát*“.

¹⁹Nas: *The World Is Yours*

Označení pro ulice, projekty nebo ghetta jako džungle se vžilo, protože život v ghettu podle slov interpretů připomíná džungli, kde přežije pouze nejsilnější, nejrychlejší a nejdravější. Džungle zároveň odkazuje na píseň Grandmaster Flashe *The Message*, která odstartovala odnož tzv. uvědomělého rapu.

*„Vážně, je to skutečný
A každé den může být v týchle džungli tvůj poslední“²⁰*

*“Někdy je to jako v džungli
Kouř z trávy mě někdy nechává v údivu
Jaktože tady ještě jsem”²¹*

„V tý betonový džungli, kde slunce nevychází“²²

Projekty jsou mimo to často přirovnávány také k vězení, koncentračnímu táboru („Nevinní černí imigranti uvěznění v bytovkách / Osmdesát pět procent nájemníků závislých na dávkách / Stapleton je označován jako koncentrační kemp“²³), peklu („Bydlíme v tomhle betonovém pekle, který nazýváme domovem“²⁴ / „To je ghetto, peklo ve kterém žijeme“²⁵), pasti („Každý blok je jako změť plná lapených černých krys“²⁶) nebo zoo („Pořád sázím, prodávám, rvu se, protože peníze mají moc v týchle zatracený zoo / Takže jestli chceš přežít, musíš to přijmout“²⁷). Pro rappery je to místo plné utrpení, kam se odkládají nechtění; místo, v němž nikdo nechce být, ze kterého se ale zároveň nelze dostat. Inspectah Deck z Wu-Tang Clan v písni *A Better Tomorrow* popisuje, že jde o novou podobu otroctví, kdy jsou Afroameričané uvěznění a konzervováni v projektech oplocených bránami (ať už fyzicky reálnými, nebo mentálními, symbolickými ve smyslu nízké sociální mobility Afroameričanů), které jim zabraňují v úniku z daného místa: „V tomhle Novém světě / Řád masakruje muže, ženy a děti / Deset stop vysoké brány obklopují budovy, které nás udržují uchované uvnitř / Projekty, bez života jako veterán z Vietnamu / Neustálá válka, končím s výhrůzkami o nepřátelském dobytí území / Pokřivení fízlové pročešávají můj komplex, který je odhalen / Ulice jsou jako džungle, nemůžu nechat moje šifry rozpadnout se“. V projektech probíhá neustálá válka – a to nejen mezi gangy, projekty a ulice jsou zároveň válečným polem mezi Afroameričany a policií. Tento pohled sdílí rappeři – Nas v písni *Represent* („Ulice jsou plný tajných / Který pronásledují pachatele

²⁰Nas: Represent

²¹AZ: Doe or Die

²²A Tribe Called Quest: Midnight

²³Wu-Tang Clan: Impossible.

Stapleton je čtvrť v Staten Island, New York City, odkud pochází většina členů Wu-Tang Clan.

²⁴Wu-Tang Clan: A Better Tomorrow

²⁵M.O.P.: Firing Squad

²⁶Nas: NY State of Mind

²⁷AZ: Doe or Die

/ Detektivové na střeše se nás snaží sledovat a sejmout / A zabijácký fizlové dokonce dorazí v helikoptérách“), AZ v písni Uncut Raw („Je to celá válka, ulice jsou moře plný zbraní / Hodně mladejch připravených k válce, ničej si mozek“), M.O.P. v písni New Jack City („Tohle je ghetto válka, válka těžkejch kovů / Připrav se, postav se na místo a stůj rovně“). Ulice jsou reprezentovány jako prostor, kde se odehrává kriminální aktivita za účelem přežít a dostat se z chudoby („Ulice jsou naším jediným zdrojem přežití“²⁸). V souvislosti s tím jsou ulice plné drog, narkomanů, alkoholiků a prodejců („Rohy jsou žhavým místem děje, plným šílených kriminálníků, které nezajímá nic jiného, než chlastat pivo“²⁹).

*„Projekty (Moji bratři přežívají, jsou jako pohyblivý terč)
Projekty (Kde bratři žijí a někteří prodávají smetí, to jsou)
Projekty (Kde se snažíš uniknout létajícím nábojům, uhýbáš)
Newyorský projekty (Žiju ve velkém, přestaň snít“³⁰*

*„Moje okno čelí výstřelům, předávkování drog
To není život mezi růžema, jenom drama
Opravdu, pistol je mým osudem, mou medicínou je ganja“³¹*

*„Ve své posteli slyším z venka blázny střílet
Šílený výstřely se rozléhaly a já měl vize omdlévajících chlápků,
O pět minut později byl nějaký negr³² mrtvej“³³*

V písni *NY State of Mind* popisuje Nas všední každodennost života v projektech – rapuje o tom, jak sedí na schodech, popíjí brandy, hraje hry v kostky, sází peníze nebo pozoruje dění ve svém okolí („Mám brandy, sedím opilej na schodišti / Nebo na rohu, kde sázím 50 dolarů s šampiónama cee-lo / Směju se feťákům, co se snaží prodat nějaký rozbitý zesilovače / Baličky s drogama jsou rychle na odbyt, negři pak navždy melou kraviny / Vzpomínám na posled, když se tu ukázalo komando Negři zdrhali skrze blok, kde se střílelo“). Popisuje také situaci, kdy se v bloku objevilo tzv. „oko“ (práskač, donášec informací, který spolupracuje s kriminální policií) a prodej drog se proto raději omezil – tím se zvýšily jeho ceny a Nas říká, že je lepší teď neprodávat svoje zásoby, ale počkat až ceny kokainu spadnou dolů („V bloku byl práskač, kterej srazil negry k zemi / Udrž si zásoby, než klesnou ceny“). Dále vysvětluje, že „je potřeba dát si voraz, zbavují se negrů

²⁸AZ: Doe or Die

²⁹Nas: Represent

³⁰Wu-Tang Clan: The Projects

³¹Nas: Memory Lane

³² Výraz „negr“ (v ang. *nigga* nebo také tzv. *N-word*) je extrémně hrubá rasistická urážka. Přestože je však v běžné řeči výraz vnímán jako společenské tabu, jehož užívání je často spojováno s érou otrokářství, v rapu se vžil natolik, že je všudypřítomný. Výraz zde tedy ponechávám proto, aby byla zachována autenticita textu.

³³M.O.P.: Stick To Ya Gunz

parafrázuje některé pasáže z písně Stevieho Wondera, čímž skupina odkazuje na to, jak Afroameričané stále vedou ten samý boj. „*Tenhle svět je prohnáný, sotva zvládneme přežít v tomhle městě,*“ rapuje Inspectah Deck z Wu-Tang Clan. Podobný příběh mají A Tribe Called Quest v písni *8 Million Stories*: skadba popisuje archetypální špatný den, který končí tím, že je rapper Phife Dawg z ATCQ chycen policisty, protože ho namátkou zkontrolují a objeví u něj malé množství marihuany.

Že se jedná o symptomy svázané s městem (New Yorkem) a ghettem, posilují i tvrzení typu: „*Už žádný dávkování gramů a balení litrů do gumičky / Vzchopil jsem se kámo, náš plán je prozkoumat další pevninu / Na předměstích vyhledávám oázu*“³⁶ nebo „*Nic se nevyrovná newyorskému stavu myslí*“³⁷. Public Enemy zase naráží na to, že s odlivem bílých mimo město dochází i k odlivu peněz a naráží na rasovou segregaci v New Yorku a proces tzv. „bílého útěku“: „*Proč když se černí nastěhují, jsou všechny peníze pryč? / Zůstaneš, peníze se přesouvají pryč / Nejsme snad všichni lidi? / Jak sakra nemůže být něčí barva dost dobrá pro nějakou čtvrt?*“³⁸.

8.2. Kriminalita a násilí: Makej nebo zemřeš
Rap vyjadřuje vztek a násilí rodící se v důsledku života v ghettech ve středu města, rezistenci vůči kapitalismu a rasistickým strukturám (Connell & Gibson, 2003). Nejpočetnějšími kategoriemi po městě byly proto kategorie týkající se témat **kriminality** a **násilí**. Při kódování tvořily samostatné kategorie, ale při následující interpretaci dochází k jejich mísení, protože jsou na sobě obě kategorie vzájemně závislé. **Kriminalitu** zahrnuje prodej drog, užívání drog, krádeže, vloupání nebo cokoliv, co sami autoři jako zločin označují. Jako **násilí** byly kódovány přestřelky, vraždy, úmrtí, výhrůžky násilím a zabitím, ale také implicitnější momenty, které představovaly atmosféru násilí a strachu.

8.2.1. Kriminalita
Jak vyplývá z předchozí kategorie, kriminalita je úzce svázaná s městem, ghettem, projekty a ulicemi („*Je tu spousta aktivit v noci / Pro děcko z ghetta to vypadá jako správný čas*“³⁹). Město, ghetto, projekty a ulice jsou kulisy, kde se kriminalita odehrává. Kriminalita je zažitá jako jediný způsob obživy: AZ to vyjadřuje také v písni *Uncut Raw*, kde vysvětluje, že kriminální činnost je jediný způsob obživy pro Afroameričany, kteří jsou uvězněni v chudobě a ghettu, ze kterých se běžnou cestou nemohou nikdy dostat. Policie je proto viděna jako nepřítel, se kterým nemá nikdo slitování, protože jim brání v prodeji a

³⁶AZ: Sugar Hill

³⁷Nas: NY State of Mind

³⁸Public Enemy: Who Stole the Soul

³⁹A Tribe Called Quest: Midnight

krádežích – tedy v jejich způsobu boje s chudobou. „Život je boj, proto negři, co znám dělají všechno možný / Někteří obchodují, někteří si hrajou na kámoše, aby tě pak mohli krást / Zasažený chudobou, i slušný děcka obrátěj / Zdá se to nechutný, ale co? Cokoliv, aby si nacpali kapsy / Takže nasrat na policii, žádný slitování s těma bestiema (...) Takže přátelé, prodejci heroinu, koxu a trávy / Co nám má kdo vyčítat, když nám nikdo nenabízí živobytí, kterým nás vytáhnout z nesnázi? / Jsme šťastný, že přežíváme“.

V písni *Represent* vzpomíná Nas na to, jak každý den představoval novou výzvu k tomu, opatřit si peníze, jídlo nebo jen nějakou zábavu. „Vstával jsem každé ráno, viděl svou bandu v bloku / Každé ráno jiný plán, kvůli kterému jsme pak museli zdrhat před fízlama / Pokud jsme se nepoflakovali před místy, kde se prodával kokain, vloupali jsme se do cukrárny“. Vloupání se do cukrárny může naznačovat, že Nas byl velmi mladý, když začal s kriminální činností. Jeho první studiové album *Illmatic* se začalo nahrávat v roce 1992, kdy Nasovi bylo pouhých 19 let. V 19 letech už toho měl spoustu za sebou a rap pro něj představoval cestu ven. Nas často vzpomíná na to, jaké to bylo dřív, jak se dřív živil a jak dnes nechce mít s vraždami nic společného („Mohl bych někoho střílet, ale seru na to, nechci bejt hledanej muž / Kdybych dosáhl na úplný dno, stal by se ze mě sériovej vrah“⁴⁰). Celá píseň *One Time 4 Your Mind* je o tom, jak se Nas snaží vyhnout kriminální činnosti a raději píše rýmy a kouří marihuanu („Do prdele, zima, z hladu bys šel páchat zločin, dítě / Ale kašlu na to, protože zločiny nemaj na rýmy“).

Následně pak ale Nas mění názor v písni *Life's a Bitch*, když si uvědomí, že nechce zemřít jako chudý. Z textů je cítit frustrace a rezignace na jakýkoliv poslušný život: „Přestože víme, že tak nějak všichni musíme jít / Tak dokud krademe, odcházíme aspoň s nějakými prachy / Takže dokud nevydechnem a nezměníme se v páru / Já a můj poskoci budeme někde hromadit prachy, zůstaneme opravdový, budeme sbírat odvalu, zhulovat se / Protože život je děvka a pak umřeš“. Proč je těžké vzdát se kriminality zachycují M.O.P. v textu k *Brownsville*: „Negři nemají co ztratit, a jo, zdá se to šílený kámo, ale je to zabij nebo buď zabit“.

AZ dává najevo, že by také s kriminální činností rád přestal („Už žádný dávkování gramů a balení litrů do gumičky / Vzchopil jsem se kámo, náš plán je prozkoumat další pevninu / Na předměstích vyhledávám oázu“⁴¹). A to proto, že je z pouličního života již otráven. Celá píseň *Sugar Hill* je sněním o tom, jak má AZ dostatek peněz, bydlí na jiném místě (nejlépe na předměstí, kde jsou „ženy všech ras s krásnými obličejí“) a jen odpočívá.

⁴⁰Podle serveru Genius naráží na newyorského sériového vraha Davida Berkowitz, kterému se přezdívalo Son of Sam.

⁴¹AZ: *Sugar Hill*

Život mimo město je spatřován jako poklidný, mírumilovný a bezstarostný. „*Takže dokud neuvidím zelenou pastvinu a sebe jako nejvyššího pána / Není moc jinejch nadějí v životě, krom nový kapitoly / Novýho způsobu života, na který se adaptovat, protože tyhle ulice tě otrávěj*“⁴².

8.2.2. Nízký věk kriminálních

„*Zločiny se vkrádají do myslí děcek*“
(AZ: *Mo Money, Mo Murder, Homicide*)

Úryvek z písně *Mo Money, Mo Murder, Homicide* od AZ poukazuje na to, co již bylo zmíněno v teoretické části – v 80. letech došlo k boomu na trhu s drogami, ke kterému se obracelo čím dál více mladých z chudých čtvrtí – tím se začala zvyšovat čísla mrtvých teenagerů a věk pachatelů se začal snižovat (Wilson, 1997). Také v písni *NY State of Mind* vzpomíná Nas na poslední setkání s policejními jednotkami specializovanými na kriminalitu spojenou s drogami. Píseň dále pokračuje vyprávěním, ve kterém probíhá přestřelka mezi Nasem, jeho přáteli a policejními jednotkami. Jeho zbraň se zasekne a Nas se ukrývá ve vstupní hale budovy projektu, kde zjišťuje, že jsou kolem něj děti. Najednou se však dozvídáme, že děti nejsou přihlížející svědci, kteří sledují přestřelku v jejich bydlišti – děti se stávají přímými aktéry děje, když Nas říká: „*Jakoby tahle hra nebyla stejná / Jsou tu mladší negři co mačkají spouště a dělaj si tím jméno*“. Situace je jiná i v tom, že „*děcka na nás nabíhají a kradou nám drogy už i za denního světla*“.

Že se doba změnila, popisuje Nas i v jiné písni – *One Love*. Píseň je strukturovaná jako dopis příteli ve vězení, kterého informuje o okolnostech „tam venku“ a vyptává se, jak to jde „tam uvnitř“. Nas příteli píše: „*Jo ale hádej, víš koho střelili do hlavy? / Neteř od Jeroma, cestou domů z Jones Beach, všude jsou odposlechy a malej Rob prodává drogy mrknutím oka / Poflakuje se s mladejmagrázlama, co všichni nosej devítky / A v noci je to tu horší než kdy jindy*“. Pozdrav „one love“ z názvu písně je pak univerzální pozdrav, který vyjadřuje lásku, mír a respekt mezi lidmi všech ras, náboženství a barvy, který se v rapu také často vyskytuje.

8.2.3. Násilí

Míra násilí se v rapu velmi liší album od alba a rok od roku, přesto se vztah mezi rapem a násilím dostal do zájmu mnoha médií, ale i akademické obce (Hunnicutt & Andrews, 2009; Quinn, 1996). Rap a zobrazování násilí jako by se staly synonymy, které jdou ruku v ruce, podobně jako stereotypní představa o rapu a misogynii. Glorifikace vražd a násilí se objevuje především s agresivnějším gangsta a hardcore rapem. V předkládané analýze se

⁴²AZ: Sugar Hill

taková glorifikace vyskytuje pouze u M.O.P. U alb od Nas a AZ, které jsou součástí této analýzy, se násilí vyskytuje spíše jako popis zkušeností, zážitků a vzpomínek, případně jako něco, k čemu je jedinec donucen okolnostmi a prostředím, ve kterém vyrůstá, než že by se jednalo o glorifikaci a nabádání k násilí, což je nutné při podobné kritice rapu zohlednit. Glorifikace násilí, maskulinity a bohatství slouží dle některých autorů k získání respektu, kreditu, statusu a určité pozice ve složité hierarchii vztahů uvnitř ghetta. Tyto alternativní způsoby nabytí sociálního statusu se objevují u skupin, které mají omezené možnosti získat si respekt a status u většinové společnosti (Kubrin, 2005; Rose, 1994a). Rap se tak stává reproduktorem zákonů ulice, o kterých bylo řečeno již výše, a spolu s nimi tvoří dílčí element současné černé kultury (Anderson, 1999; Kubrin, 2005). Quinn (1996) zase ve svém článku interpretuje – v rapu přítomné – násilí a kriminalitu jako přeformulování rasistického diskurzu většinové americké společnosti a médií, které vkládají bez rámování širšího kontextu rovnítko mezi Afroameričany a zločince, vrahy, narkomany a dealery. Rappeři tento diskurz berou do svých rukou a přebírají nad svým příběhem moc. Násilnější subžánr gangsta rap je pak o cestě za svými zájmy, aniž by byly promyšleny důsledky – výsledkem je pocit (dočasně) nabyté moci, která byla (a je) Afroameričanům po staletí odpírána (s. 74).

8.2.4. Úmrtí

*„Vůně růží na hřbitově je teď už skutečná
Hodnoty jsou teď na polovině jednoho milionu“
(Nas v písni od AZ: Mo Money, Mo Murder, Homicide)*

Úryvek z písně *Mo Money, Mo Murder, Homicide* odkazuje na to, co již bylo řečeno v předchozí kapitole a v teoretické části. Jak vyplývá ze zprávy *Bureau of Justice Statistics* (2011), v průběhu 80. a počátkem 90. let dosáhly hodnoty vražd svého největšího vrcholu ve sledovaném období (1980–2008), v nichž byli Afroameričané nerovnoměrně zastoupeni oproti jiným etnikům – a to jako oběti, tak jako pachatelé. Zároveň se největší podíl týkal mladých dospělých pod 25 let (jak na straně obětí, tak na straně pachatelů). Hodnoty obětí vražd mezi dospívajícími a mladými dospělými vzrostly od poloviny 80. let do roku 1993 téměř o 150 %. Čtvrtina obětí pod 18 let byla obětmi vražd spojených s gangovou činností (Cooper & Smith, 2011). S předčasným úmrtím blízkých přátel v souvislosti s kriminalitou, drogami, policejní brutalitou nebo v důsledku sebevraždy, se setkalo mnoho rapperů a je to téma, ke kterému se ve svých písních vrací („*Brownsville*,

úmrtí tu přináší pouze odplatu, žádnéj brek, víš, umírání je tu každodenní věc“⁴³ / „Směju se, abych nebrečel / Děje se toho tolik, lidi zabíjej, lidi umíraj“⁴⁴).

V písni *Impossible* rapuje Ghostface Killah z Wu-Tang Clan o tom, jak umírá jeho přítel. Ghostface Killah popisuje, že přítel je postřelen a on volá záchranku. Přítel nereaguje a Ghostface se ho snaží zachránit sám, protože záchranka stále nepřijíždí. Pak vzpomíná na jejich společné dětství a přítel umírá. Píseň končí prohlášením Raekwona a Tekitha z Wu-Tang Clan: „*To co se můj chlápek tady snaží říct je to, že po celém světě se zvyšují hodnoty vražd, a naše počty se snižujou / Takže ve chvíli, když si hrajeté se zbraněma / Když si hraješ se zbraněma, synku / Přispíváš ke konfliktu, ve kterém jdeš proti svým lidem“.*

Nepřijíždějící sanitku vnímají Public Enemy v písni *911 Is a Joke* jako strukturální problém, který je jedním z indikátorů institucionalizovaného rasismu vůči Afroameričanům v Americe. „*Hele už před nějakou chvílí jsem volal záchranku / Nevidíš, jak vůbec nereagují / Přijíždí jenom když se jim zachce / Tak vem pohřební auto, nabalzámuj mrtvolu / Je to nezajímá, protože dostanou zaplaceno tak i tak“.* Sanitka nepřijíždí buď proto, že se nehoda stala v ghettu nebo proto, že přes telefon bylo kvůli přízvuku rozpoznáno, že volá Afroameričan. Mrtvému příteli z dětství a všem těm, kterým se může přihodit to samé, věnuje píseň i Nas – v *The World Is Yours* říká: „*Mýmu chlapovi, Ill Willovi, Bůh žehnej tvému životu / Všem mým lidem v Queens / Bůh žehnej vašim životům“.* V písni *One Love*, kde píše dopis příteli ve vězení, zase zmiňuje něčí mrtvou neteř, kterou zastřelili cestou domů z parku Jones Beach. Úmrtí svého syna zmiňuje i U-God z Wu-Tang Clan v písni *A Better Tomorrow*: „*Silní musí žít, někdo umře, někdo krvácí / Jedna zběsilá kulka a zasáhla moje malý semínko“.* U-God naráží na událost, kdy byl jeho dvouletý syn (pro dítě je užíván slangový výraz „seed“, tedy semeno) postřelen v projektech Stapleton v Staten Island v rámci přestřelky. Jak již bylo řečeno, předčasná úmrtí se v 90. letech začala týkat čím dál mladších lidí, především uvnitř afroamerické komunity, což zachycují i hiphopové texty. Nas v písni *Life's a Bitch* říká, že je vděčný za to, že je ve svých 20 letech ještě naživu a vidí to jako zázrak: „*V den svých narozenin jsem se brzo probudil / Je mi 20, to je požehnání / Esence dospívání opouští mé tělo, teď jsem svěží / Moje fyzická schránka je oslavována, protože jsem to zvládl / Čtvrtina života, jak nějakéj božskej výtvor“.* Wu-Tang Clan se ve svých písních *Hellz Wind Staff* a *A Better*

⁴³M.O.P.: Brownsville

⁴⁴A Tribe Called Quest: Steve Biko (Stir It Up)

Tomorrow dotýkají všech zmíněných skutečností, když rappují o předčasných úmrtích, vraždách v souvislosti s gangy, vraždách v ghettech a úmrtí dětí.

*„Další kluk mrtvý před 21. rokem
Nechal svého syna vyrůst v ghettech chudinských čtvrtí
Kde zní ozvěny výstřelů za cenu toku peněz
(...)
Byl zabit osamělým střelcem, který se mstil za svého bratra
Který byl zavražděn minulé léto nějakým pašerákem kokainu
Nadchází nový rok, formují se nové bandy
Nepřátelské gangy spolu soupeří, krev stále teče“*

*„V bytovkách, tisíce vidělo předčasně hroby
Oběti pozemských cest, vzpomínky zůstanou hluboko vtisknuté
Všichni moji živí bratři jsou uvězněni ve velkých číslech
Mladší bratři, slepí k těm lžím, ti umírají dřív
(...)
Tohle nemůže být malý Hussein, jeho strýc brečí
Když padá ke svému synovci, držíc svou hůl
Dejte mi jméno toho, kdo to způsobil
Trpká nevolnost nás nechává svědky“*

Také AZ se setkal s úmrtím svých blízkých, když rapuje: *„Úplně sám v týhle divočině, kdo by to byl řekl, že život je takhle zlej? / Moje vidění je rozmazaný z mlhy partyzánů / Výstřely zbraní, zbloudilý kulky nechaly část mý bandy v hrobech“*⁴⁵. Již zmiňovaná zpráva *Bureau of Justice Statistics* také ukazuje, že vraždy v 80. a 90. letech byly často spojovány s drogovou činností a většina vražd ve sledovaném období byla spáchána Afroameričany navzájem – až 93 % obětí bylo zabito afroamerickým pachatelem (Cooper & Smith, 2011). Proto Wu-Tang Clan v písni *Wu-Revolution* rappují: *„Co se tady snažím říct, můj bratře / Proč, proč se zabíjíme navzájem / Podívej na naše děti, jaká je tohle budoucnost“*.

8.2.5. Policie

Vztah rapperů k policii je jasně negativní. Nenávist, která je směřovaná policii, však není pro rappery bez příčiny. Jak již bylo zmíněno v kategorii „kriminalita“, AZ v písni *Uncut Raw* rapuje, jak nemá s policií slitování proto, že policie nemá slitování s nimi. Policie vykonává pouze příkazy, které mají (možná v dobré naději) vést k zachycení zločinců, zastavení kriminality a podchycení obchodu s drogami. Gangsta rap někdy nabízí obrazy toho, jak rappeři chtějí policajty zabít nebo vzájemné vztahy kódují jako válku. Problematika policie však není tak jednoduchá – nenávist, kterou k nim mnoho rapperů směřuje, nevyvěrá

⁴⁵AZ: *Mo Money, Mo Murder, Homicide*

pouze z toho, že jim policie kazí obchod, ale z dlouhotrvající historie policejní brutality a systémové diskriminace směřované proti Afroameričanům ve Spojených státech. Místo investic do vzdělání a základních sociálních potřeb, se v rámci kampaně „válka s drogami“ investovalo od 70. let mnoho miliard do policejních jednotek a výsledkem byl zvýšený počet strážníků a detektivů v ulicích, kteří monitorovali situaci a v případně nutnosti zasahovali („„*Ulice jsou plné tajných / Kteří pronásledují pachatele / Detektivové na střeše se nás snaží sledovat a sejmout / A zabijácký fízlové dokonce dorazí v helikoptérách*“⁴⁶). Opatření zvyšovala frustraci, napětí a paranoiu uvnitř ghetta. Public Enemy ve skladbě *Anti-Nigger Machine* zase poukazují na to, že policie často zneužívá své výsadní pozice a moci, která jim dává prostor k násilí na Afroameričanech s posvěcením státu („*Díky moci, kterou někteří mají, můžou klidně střílet negra*“). Také Nas v písni *Halftime* zmiňuje smrt mladíka Jose „Kiko“ Garcii, který byl zastřelen policejním strážníkem v New Yorku v roce 1992 („*Jo a jdi k čertu, odpornej fízle, kterejs střelil Garcii*“). Policista byl zproštěn jakékoliv viny a nebyl nijak potrestán. Následovala řada demonstrací, nepokojů a výtržností v návaznosti na verdikt soudu. Vražda 23letého Garcii nebyla ojedinělým případem a nepokoje byly o to silnější, protože vražda se odehrála necelé dva měsíce po tzv. nepokojích Rodneyho Kinga v Los Angeles, které vypukly také v souvislosti s rasově motivovanou policejní brutalitou. Policejní strážníci byli stejně tak zproštěni viny. Text proto odkazuje na dlouhou linii napjatých vztahů mezi Afroameričany a policií, které pokračují do dnes (viz. hnutí Black Lives Matter).

8.3. Drogy: Veřejný nepřítel číslo jedna

*„Volají policii, volají vládní chlápky,
Volají všechny Američany do války proti podsvětí
Jediný, co potřebuju, jsou peníze, a ty taky dneska večer dostanu“
(M.O.P.: Stick To Ya Gunz)*

Jak již bylo zmíněno v teoretické části, ve druhé polovině 20. let se rozmohl obchod s drogami a prezident Richard Nixon vyhlásil v 70. letech tzv. „válku s drogami“ (*War on Drugs*) – kampaň vedla k uvěznění mnoha mladých Afroameričanů a následně k problému přeplněných věznic (Nolan & Anyon, 2004). Nixon označil drogy za „veřejného nepřitele číslo jedna“ a na jeho slogan naráží i název skupiny Public Enemy (Veřejný nepřítel). Kampaň totiž zároveň v důsledku znamenala válku proti Afroameričanům a veřejným nepřitelem se myslelo černé obyvatelstvo, které bylo s drogami v politickém diskurzu tolik spojováno (Daulatzai, 2012). Téma drog se proto objevilo i v rapových textech. V analýze

⁴⁶Nas: Represent

byly do kategorie **drog** zahrnuty jak jednotlivé typy drog (včetně marihuany a alkoholu), tak prodej s drogami a akce ze strany vlády proti takovému obchodování.

AZ v písni *I Feel For You* popisuje, jak se situace pro Afroameričany zhoršila. Ulice zaplnili agenti z protidrogového, agenti z oddělení vražd, federální policie a pancéřovaná auta. AZ byl však podle svých slov ozbrojen a připraven na pomyslnou válku: „*Nastíním ti to, vypovím o těch vytrvalých, hon na člověka zesiluje / TEC⁴⁷, co jsem tam nechal, byla bez otisků / Agenti z protidrogového, z vražd, federálové, obrněná auta / Mám brnění, jsem ozbrojen a připraven zemřít jako Haile Selassie⁴⁸ / A vždy budu, výstřely z glocku, smrtící výstřely*“. V písni *Sugar Hill* zase poukazuje na masové uvěznění Afroameričanů: „*Pataki, má všechny možný tajný, který po mě jdou / Nejspíš nebude šťastnej, dokud mě neseberou / A neumístěj tam, kde už polovina z nás černých je, sedí v Cocksackie*“. Zmiňovaný politik George Pataki byl od roku 1995 gubernérem státu New York. Pataki byl spojován s rozsáhlými škrty ve výdajích na vzdělání, zdravotní a sociální služby, s prosazováním další privatizace státních subjektů, dalšího snižování daní. Za jeho úřadu došlo například k znovuzavedení trestu smrti a k podepsání mnoha zákonů ke snižování kriminality, včetně opatření zpřísňujících tresty. Cocksackie, které AZ zmiňuje na konci, je nápravné zařízení s nejvyšší ostrahou v New Yorku.

Drogy už v průběhu analýzy byly několikrát zmíněny v souvislosti s životem v bytových projektech a kriminální činností. Téma drog nám například dává ale i vhled do způsobů, jakým funguje prodej – prodej drog a život na ulici se totiž řídí mnoha neformálními a nepsanými pravidly, které si komunity v průběhu času utvoří ke komunikaci a fungování (Anderson, 1999). Prodejce jen prodává drogy a většinou je sám nesmí brát („*Moje místo je na ulicích, takhle nás fízlové nikdy nezastaví / To tvůj mozek je na drogách*“⁴⁹ / „*Zatímco prodávám, vy všichni to hulíte*“⁵⁰). AZ v písni *Gimme Yours* vysvětluje, že pro zprostředkování prodeje využívá o mnoho mladší než on sám, protože ti lépe zvládají taktiky a strategie, jak se vyhnout policii: „*Hraju s těma mimo mojí věkovou kategorii / Protože ti umějí situaci zmapovat a zanalyzovat, sebrat peníze a naskládat to / Aniž by zanechali stopy, mají precizní taktiku jako králové*“.

Mimo výše zmíněných momentů se v textech s drogami setkáváme, když nám autoři popisují všední den: když užívají („*Jsem jako Scarface, fetuju kokain*“⁵¹), kouří marihuanu

⁴⁷TEC-9 označuje druh pistole.

⁴⁸ Etiopský císař.

⁴⁹Nas: Represent

⁵⁰AZ: I Feel For You

⁵¹Nas: NY State of Mind

(„*Moje medicína je ganja*“⁵² / „*Když si dám voraz, beru Buddhu (...) Když jsem požehnan esencí té bylinky, tak zase odpočívám*“⁵³ / „*Kouřím bylinky, co teď, nech ty šluky zklidnit tvoje nervy, stimulovat*“⁵⁴) nebo konzumují alkohol („*Piju malou vodku, zapaluju si brko, držím glock (...) piju šampaňský, kouřím marihuanu, poflakuju se na ulicích*“⁵⁵). Kouření trávy a pití alkoholu je také často zmiňováno jako útěk z reality: „*Život je svině a pak umřeš, proto hulíme / Protože nikdy nevíš, kdy přijdeš na řadu / Život je svině a pak umřeš, proto bafáme trávu / Protože nikdy nevíš, kdy přijdeš na řadu*“⁵⁶. Nebo: „*Plný závistí a nenávistí, ale hulení mi pomáhá utéct, alespoň dočasně*“⁵⁷.

Naopak skupiny jako Wu-Tang Clan a Public Enemy se snaží upozornit na to, že alkohol a drogy otupují mysl, a proto bychom od nich měli dát ruce pryč. „*Odložte všechny ty cigarety a zbraně, alkohol a všechno / To je mentální ďábel, který existuje uvnitř vašeho těla / Který ničí a rozkládá vaši mysl*“⁵⁸. V písni *A Better Tomorrow* reagují Wu-Tang na trend v rapu, který ukazuje alkohol a drogy jako únik z reality, jak bylo popsáno výše. Říkají, že alkoholem a drogami své starosti nezaženeme a představujeme špatný vzor pro své děti, které pak dopadnou stejně. „*Svůj život nemůžeš proflámovat, ani propít / Prohulit, proprcat / Prosnít, protkat intrikama / Protože tvoje semena pak vyrostou stejně*“⁵⁹. Píseň *Can't Do Nuttin For Ya Man* od Public Enemy zase popisuje člověka závislého na drogách, komu však není pomoci. „*Tvoje odhodlání, že sis nechal vypálit hlavu / To ty sis zvolil svou zkázu / Ty sis vybudoval labyrint, ze kterýho se nemůžeš dostat / Snažil jsem se ti pomoci jak jsem mohl / Ale teď už pro tebe nemůžu nic udělat, kámo,*“ rapují Public Enemy o bezvýchodnosti situace – pocit beznaděje se v rámci analyzovaného vzorku jevil jako dominantní.

8.4. Peníze

„*Nasrat na to, kdo je nejmíc hustej, status závisí na výplatě,
A moje mysl je orientovaná na peníze*“
(Nas: *Life's a Bitch*)

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, peníze jsou vedle glorifikace násilí a maskulinity dalším způsobem, jak si získat ve společnosti respekt. Rappeři proto často dávají na odiv své bohatství, majetek, nebo sní o tom, že mají mnoho peněz a žijí luxusní

⁵²Nas: *Memory Lane*

⁵³Nas: *One Time 4 Your Mind*

⁵⁴M.O.P.: *Lifestyles of a Ghetto Child*

⁵⁵Nas: *Represent*

⁵⁶Nas: *Life's a Bitch*

⁵⁷AZ: *Gimme Yours*

⁵⁸Wu-Tang Clan: *Wu-Revolution*

⁵⁹Wu-Tang Clan: *A Better Tomorrow*

život, kde se nemusí o nic starat, jako například Nas v *NY State of Mind*: „*Myslím na to, jak tečou peníze, tráva a skrýš / Kdykoliv jsem frustrovanéj, unesu letadlo / V pokoji hraje moje mixtape, kulky venku bloudí*“. V písni *The World Is Yours* zase rapuje: „*Jsem odhodlaný, aby mě reprezentovali prezidenti / Jsem odhodlaný, aby mě reprezentovali mrtví prezidenti*“. Tím jsou myšleny bankovky amerických dolarů, na kterých jsou vždy zobrazováni mrtví američtí prezidenti. Nas se vlastně vzdává naděje na to, že by kdy existoval nějaký americký prezident, který by reprezentoval jeho zájmy, proto se upíná k jediné jistotě: kapitálu. Peníze mu totiž na rozdíl od politiků pomohou vybojovat alespoň nějaké místo ve společnosti.

Wu-Tang Clan neustálou honbu za penězi kritizují v písni *A Better Tomorrow*: „*Hladoví mládenci, jsou slepí vůči těm lžím, pak umírají dřív*“. Poselstvím skladby je, že peníze jako symbol respektu a stoupání na společenském žebříčku mohou být jen iluzí. Text vyjadřuje, že honba za respektem skrze peníze skrývá nebezpečí, která shrnuje Method Man z Wu-Tang Clan v závěru skladby *A Better Tomorrow*: upozorňuje na problematiku sociální reprodukce v ghettu, zrádnost amerického snu poháněného neoliberalní doktrínou, od toho odvozuje problematiku nesoudržné afroamerické komunity a zvyšujícího se násilí uvnitř minority. „*Bydlíme v tomhle betonovém pekle, které nazýváme domovem / Máma mi říká, měj trpělivost, mladý muži a buduj svůj vlastní domov / Nedopadni jako tvůj starý otec / Který stále hledal ty zlaté časy, které nikdy neměl / Tolik z nás chce tak moc dosáhnout amerického snu, žádní další králové / Peníze vládnou všemu kolem, ale my se propadáme / Děti k nám vzhlížejí, je to na nás / Million Man March, pojďme skočit na bus / Ale závist, chamtivost, chtíč a nenávisť nás rozdělují / I když ďábelská mysl tvrdí, že pokrevní příbuzenství už nás nemůže spojovat / Bratři, jsme nestáli / Jako Kain, když zavraždil Abela, zabíjíme se navzájem*“. V rapu jsou zachyceny také silně neoliberalní postoje americké společnosti a neustálé proklamace o americkém snu. Mladým lidem je vštěpováno, že peníze jim umožní vše a naopak – pokud žádné mít nebudou, nebudou nikdo. Neoliberalismus říká, že pokud peníze nemáte a nejste úspěšní, je to vaše chyba a váš osobní nedostatek (lenost, neschopnost, nepracovitost, amorálnost). Posiluje také individualismus, díky kterému pak jedinec zapomíná na svou komunitu.

8.5. Islám: Velké vyprávění
Přestože tato kategorie tvořila druhou nejčetnější, řadím ji až zde, jelikož se jedná o kategorii, která poměrně vybočuje z analýzy a v práci jsem chtěla zachovat logickou strukturu a tematickou návaznost. Případá mi však důležité se o tématu zmínit a vyložit,

proč došlo k nárůstu popularity islámského náboženství mezi afroamerickou komunitou a proč měl islám takový vliv na hip hop.

V 80. a 90. letech, kdy panovala atmosféra bílé nadvlády, amerického nacionalismu a rasistické politiky R. Reagana a následně G. Bushe staršího, se čím dál více mladých Afroameričanů začalo zajímat o černý nacionalismus, hnutí Černých panterů a historii Black Power, afrocentrismus a islám. Ikonou éry po boji za občanská práva (*post-civil rights era*) se stal Malcom X, který přešel k *Nation of Islam* a ovlivnil tak mnoho dalších (Daulatzai, 2012). K Malcomu X vzhlížela i hiphopová komunita – jeho proslovy lze slyšet nasamplované v písních, jméno je vzýváno v textech (spolu s Louisem Farrakhanem, Nelsonem Mandelou nebo Martinem Lutherem Kingem), postava se objevuje ve videoklipech. Vše podtrhuje, jakou měrou komunitu ovlivnily jeho myšlenky a jeho příklon k černému islámskému hnutí. „*Islám začal být vnímán jako alternativní forma radikálního černého uvědomění*“ (tamtéž, s. 102) a zároveň představoval náboženství černého muže, vzhledem k tomu, že křesťanství bylo spojováno spíše s bílou většinou. Islám poskytoval jakési převyprávění příběhů o černém zotročení a cestě ven v době, kdy panovala jistá rezignace na změnu po bojích za občanská práva z 60. let.

Z *Nation of Islam* se zrodilo hnutí tzv. *Five Percenters* (někdy označováno také jako *Nation of Gods and Earths*, NGE). Právě hnutí *Five Percenters* ovlivnilo hip hop nejvíce a v mé analýze se jejich učení objevovalo na všech analyzovaných albech (kromě alba *Firing Squad* od M.O.P.). Z textů se o jejich učení dozvídáme to, že Afroameričané tvoří původní obyvatelstvo světa, jsou „tvůrci a otcové civilizace“, „Bohové vesmíru“, kteří byli zotročeni bílými „dábly“, kteří jim sebrali vlastní zem, jazyk, historii a zatemnili jim mysl. Svět tvoří 85 % původního černého obyvatelstva, kteří jsou „hluší, slepí a hloupí“ dodnes (jsou v mentálním zajetí bílého otroctví, nevědí o svých předcích a svém původu, jsou lehkou manipulovatelní), 10 % tvoří „bílé ďáblové“ (kteří zotročili chudé černochoy fyzicky, ale i mentálně) a 5 % jsou ti, kdo nevěří lžím bílých ďáblů a stávají se učiteli a spasiteli, kteří černé obyvatelstvo vyvedou z bílého otroctví (odtud název *Five Percent Nation*). Celé toto učení popisuje píseň *Wu-Revolution* od Wu-Tang Clan. Skupina Wu-Tang Clan se považuje za léčitelé, kteří svými texty šíří poselství NGE a mají vyvést své bratry a sestry ze zotročení mysli, což je dále popsáno v písni *Bells of War* („*Osvobodíme černého muže z otrocké práce, Wu-Tang / To je to Wu, to je za moudrost / To je moudrost Vesmíru / To je ta pravda, Allahova, za Národ Bohů / Máme cestu, máme medicínu na vaší nemoc / Přímou tady, vy víte, co myslím*“ – v originálním znění dávají iniciály slov Wisdom, Universe, Truth, Allah, Nation of God dohromady název kapely – tedy Wu-Tang).

AZ hostuje v písni *Life's a Bitch* od Nase a zde popisuje, že začínal jako člen NGE, ale nakonec ho život v ghettu dostal natolik, že ani víra ho nezachránila od osudu hříšníka: „*Mým osudem je žít ten sen za všechny můj kámoše, který to nedotáhli až sem / Protože jo, začínali jsme ve čtvrti jako členové Five Percent Nation / Ale něco nás muselo posednout, protože se z nás všech stali hříšníci / Teď někteří odpočívají v pokoji a někteří sedí v San Quentin / Ostatní, jako já, se snaží dále pokračovat v tradici*“. Píseň *We Can't Win* od AZ zase obsahuje na úvod nahrávku proslovu někoho z hnutí *Five Percenterers*, který mluví o konspiraci a tajné nadvládě světa. V písních jsou také používána oslovení, které užívali členové *Five Percenters* (jako Born, God) nebo se různé čtvrti v New Yorku označují výrazy Mecca (pro Harlem) a Medina (pro Brooklyn), což se oklikou vrací k tématu mé bakalářské práce: tedy provázání populární hudby, identity a města.

9. Závěr

Předložená bakalářská práce ukazuje, jak je postindustriální městský vývoj svázán s kulturní produkcí. Symptomy postindustrializace (nezaměstnanost, ghettoizace, chudoba ve městě, kriminalita, drogy) jsou v rapových textech všudypřítomné, ať už explicitně, či implicitně a výsledky analýzy jsou tak v souladu s dosud existující literaturou o hip hopu. Analýza ukázala, jak důležitý je pro hip hop prostor, ve kterém se odehrává, jak důležité jsou osobní zkušenosti, identita a jak se v něm odráží tzv. zákony ulice, které je třeba také chápat v kontextu radikálních proměn města. Ghetto je popisováno jako místo, kde by nikdo nechtěl žít, ale jeho obyvatelé nemají jinou možnost. Tlakem vnějších okolností se mění ve válečnou zónu, kde lidem nezbývá nic jiného než bojovat. Je to svět, kde přežívá nejsilnější: pokud se někdo nebude řídit zákony ulice, může se dostat do problémů. Svět v ghettu je začarovaný kruh, který se stává čím dál sebenaplnujícím proroctvím. Kriminalita, drogy a zobrazování násilí nejsou jen konkrétními odpověďmi na tíživou existenční situaci jedince, ale prolínají se právě se zákony ulice (tedy mají funkci, která posiluje status a identitu jedince) a v některých případech jsou vnímány jako rezistence vůči strukturálním tlakům nebo životnímu postoji většinové společnosti.

Odkazování se k čtvrti, odkud interpret pochází, prostupuje hip hopem až do dnes. Čtvrť či město, odkud interpret pochází, pro jedince tvoří zásadní prvek identity a mnoho interpretů si velmi dobře uvědomuje, jak je vnější prostředí zformovalo. Ulice jsou stále školou života a v současném rapu zaznívá mnoho z výše zmiňovaných problémů také. Peníze jsou stále mantrou, která představuje buď únik z ghetta, nebo minimálně získání respektu ze strany většinové společnosti – zatímco v 90. letech znamenaly symbolický útěk z ghetta, postupem času se z předvádění bohatství stalo schematické klišé, jež se naprosto odpoutalo reality vyloučených lokalit a svého historického významu.

V průběhu analýzy byla překvapivá zjištění o všudypřítomných myšlenkách islámu a hnutí *Five Percent Nation*, o kterých jsem zpočátku věděla pouze zběžně a netušila jsem, že se odráží v rapu až v takové míře. Další zajímavá zjištění se týkala problémů afroamerické komunity, které jsou v rapu také často zmiňované a toho, jak je mířena kritika mezi vlastní řady (jedná se o vztahy mezi muži a ženami, rasové vztahy, nesoudržné vztahy uvnitř komunity, školství, chudoba, rasismus, reparace, rezignace, politická apatie, nihilismus). Každá zmiňovaná kategorie by zasloužila vlastní analýzu, ale pro účely práce už na ně nezbylo místa.

S nárůstem popularity a s postupnou komercializací žánru koncem 90. let, s rozvojem a rozšířením digitálních technologií, sociálních médií, s volným pohybem osob, kapitálu a distribučních materiálů se z hip hopu a rapu stal v době globalizace celosvětový fenomén, který se již neomezuje pouze na lokální zkušenost. Ústřední témata, která jsou v práci pojednána, se však opakují významnou měrou na různých scénách v různých zemích – svázanost s městem, prostorem, ghettem a identitou menšiny mladých migrantů je viditelná jak na scéně v Německu (kde je však rap spojen převážně s tureckou menšinou) nebo ve Francii, ale i v různých variacích po celých Spojených státech (jsou rozdíly mezi rapem západního a východního pobřeží, nebo jižním rapem, stejně tak jako jsou rozdílné jejich místní kontexty). Prací o současném rapu je o poznání méně, stejně tak prací, které by pojednávaly o této formě kulturního transferu, kdy lokální scény odráží lokální problémy, ale stále se vztahují ke globálnímu fenoménu, jakým hip hop je. V současné době se opět začíná projevovat vlna politického rapu, který upozorňuje například na institucionalizovaný rasismus a policejní brutalitu. Příkladem může být Kendrick Lamar, jehož píseň *Alright* (2015) se stala soundtrackem hnutí Black Lives Matter, a který získal v minulém roce Pulitzerovu cenu za hudbu. Jak ukázala kniha Dana Hancoxe *Inner City Pressure* (2018), podobně jako se o hip hopu mluvilo jako o zrcadle postindustriálního amerického města, mluví se v současné době o britském grimeu. Žánr vyrostl z britské sound-systémové a raveové kultury, jeho specifickým projevem je rychlý „štěkavý“ rap a je svázaný s jižním Londýnem: odráží lokální problémy jako jsou městské proměna, gentrifikace, drogy, rasismus a postkoloniální zkušenost. Moje bakalářská práce by tak měla být dalším příspěvkem do diskuze o propojenosti města, populární hudby a identity. (Sub)kultura, populární kultura a hudba nikdy nevzniká ve vakuu, proto je nutné přijmout předpoklad, že bude vždy nějakým způsobem odrážet sociálně-politicko-ekonomické klima – a zde se skrývá mnoho podnětných témat a interdisciplinárních výzev pro sociologii i urbánní sociologii.

Seznam použité literatury

- Anderson, E. (1999). *Code of the Street: Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*. New York, NY: W. W. Norton & Company, Inc.
- Bailey, T., & Waldinger, R. (1991). The Changing Ethinc/Racial Division of Labor. In *Dual City: Restructuring New York* (s. 43–78). New York: Russell Sage Foundation.
- Balon, J., & Hladík, R. (2010). Proměny studia kultury: projekt kulturních studií. In J. Šubrt, *Soudobá sociologie IV. Aktuální a každodenní*. Praha: Karolinum.
- Barker, C. (2006a). Místo. In *Slovník kulturních studií* (s. 118–119). Praha: Portál.
- Barker, C. (2006b). Reprezentace. In *Slovník kulturních studií* (s. 172–173). Praha: Portál.
- Bell, D. (1973). *The coming of post-industrial society: a venture in social forecasting*. New York: Basic Books.
- Bennett, A. (2000). *Popular music and youth culture: music, identity, and place*. New York: Palgrave.
- Connell, J., & Gibson, C. (2003). *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*.
- Cooper, A. D., & Smith, E. L. (2011). *Homicide Trends in the United States, 1980-2008*.
Získáno z Bureau of Justice Statistics website:
<http://www.bjs.gov/index.cfm?ty=pbdetail&iid=2221>
- Crowder, K. (2000). The Racial Context of White Mobility: An Individual-Level Assessment of the White Flight Hypothesis. *Social Science Research*, 29(2), 223–257. <https://doi.org/10.1006/ssre.1999.0668>
- Cutler, D. M., Glaeser, E. L., & Vigdor, J. L. (1999). The Rise and Decline of the American Ghetto. *Journal of Political Economy*, 107(3), 455–506.
- Daulatzai, S. (2012). *Black Star, Crescent Moon: The Muslim International and Black Freedom beyond America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Drennan, M. P. (1991). The Decline and Rise of the New York Economy. In *Dual City: Restructuring New York* (s. 25–42). New York: Russell Sage Foundation.

- Fiske, J. (2017). *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis.
- Fitch, R. (1993). *The Assassination of New York*. London, UK: Verso.
- Forman, M. (2000). 'Represent': race, space and place in rap music. *Popular Music*, 19(1), 65–90. <https://doi.org/10.1017/S0261143000000015>
- Gelder, K., & Thornton, S. (Ed.). (1997). *The subcultures reader*. London ; New York: Routledge.
- Gilroy, P. (1999). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (3. impr., reprint). London: Verso.
- Granovetter, M. (1995). *Getting a Job: A Study of Contacts and Careers*.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage in association with the Open University.
- Hancox, D. (2018). *Inner city pressure: the story of Grime*. London: William Collins.
- Heath, J., & Potter, A. (2012). *Kup si svou revoltu!: O mýtu kontrakultury aneb Proč revolta proti konzumnímu kapitalismu není pro systém hrozbou, ale naopak hnací silou*. V Praze: Rybka.
- Hubbard, P. (2005). Space/Place. In D. Atkinson (Ed.), *Cultural geography: a critical dictionary of key concepts* (s. 41–48).
- Hunnicutt, G., & Andrews, K. H. (2009). Tragic Narratives in Popular Culture: Depictions of Homicide in Rap Music. *Sociological Forum*, 24(3), 611–630. <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2009.01122.x>
- Chang, J. (2007). *Can't stop, won't stop: a history of the hip-hop generation*. London: Ebury.
- Kasarda, J. D. (1983). Entry-Level Jobs, Mobility, and Urban Minority Unemployment. *Urban Affairs Quarterly*, 19(1), 21–40.
- Keller, J. (2011). Koncept postindustriální společnosti a jeho slabiny. *Sociológia*, 43(4), 323–337.

- Kimble, J. (2007). The Role of the Federal Housing Administration in the Urban Ghettoization of African Americans. *Law & Social Inquiry*, (2), 399–434.
- Kitwana, B. (2008). *The hip hop generation: young blacks and the crisis in African American culture* (Nachdr.). New York: Basic Civitas Books.
- Kohlbacher, F. (2006). The Use of Qualitative Content Analysis in Case Study Research. *Forum: Qualitative Social Research*, 7(1), 24.
- Krims, A. (2007). *Music and urban geography*. New York: Routledge.
- Kubrin, C. E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music. *Social Problems*, 52(3), 360–378.
<https://doi.org/10.1525/sp.2005.52.3.360>
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford, UK: Basil Blackwell Ltd.
- Lena, J. C. (2006). Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995. *Social Forces*, 85(1), 479–495. <https://doi.org/10.1353/sof.2006.0131>
- Leyshon, A., Matless, D., & Revill, G. (Ed.). (1998). *The place of music*. New York: Guilford Press.
- Lichter, D. T. (1985). Racial Concentration and Segregation Across U.S. Countries, 1950-1980. *Demography*, 22(4), 603. <https://doi.org/10.2307/2061590>
- Liska, A. E., & Bellair, P. E. (1995). Violent-Crime Rates and Racial Composition: Covergence Over Time. *American Journal of Sociology*, 101(3), 578–610.
<https://doi.org/10.1086/230754>
- Logan, J. R., Zhang, W., & Chunyu, M. D. (2015). Emergent Ghettos: Black Neighborhoods in New York and Chicago, 1880–1940. *American Journal of Sociology*, 120(4), 1055–1094. <https://doi.org/10.1086/680680>
- Marcuse, P. (1997). The Enclave, the Citadel, and the Ghetto: What Has Changed in the Post-Fordist U.S. City. *Urban Affairs Review*, 33(2), 228–264.

- Massey, D. S., & Denton, N. A. (1988). Suburbanization and Segregation in U.S. Metropolitan Areas. *American Journal of Sociology*, 94(3), 592–626.
<https://doi.org/10.1086/229031>
- Massey, D. S., & Denton, N. A. (1989). Hypersegregation in U.S. Metropolitan Areas: Black and Hispanic Segregation along Five Dimensions. *Demography*, 26(3), 373.
<https://doi.org/10.2307/2061599>
- Massey, D. S., & Denton, N. A. (2003). *American apartheid: segregation and the making of the underclass* (10. print). Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Mayring, P. (2000). Qualitative Content Analysis. *Forum: Qualitative Social Research*, 11.
- Mayring, P. (2004). Qualitative Content Analysis. In *A Companion to Qualitative Research* (s. 266–269). London, UK: Sage Publications Ltd.
- Mollenkopf, J. H., & Castells, M. (Ed.). (1991). *Dual city: restructuring New York*. New York: Russell Sage Foundation.
- Neal, M. A. (2004). No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates. In *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (s. 57–60). New York: Routledge.
- Neal, M. A., & Forman, M. (Ed.). (2004). *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. New York: Routledge.
- Nolan, K., & Anyon, J. (2004). Learning to Do Time: Willis's Model of Cultural Reproduction in an Era of Postindustrialism, Globalization, and Mass Incarceration. In *Learning to labor in new times* (s. 114–128). Získáno z <https://ebookcentral-proquest-com.ezproxy.is.cuni.cz/lib/cuni/reader.action?ppg=1&docID=182913&tm=1541762530705>
- NYCHA 2018 Fact Sheet. (2018). Získáno z https://www1.nyc.gov/assets/nycha/downloads/pdf/NYCHA-Fact-Sheet_2018_Final.pdf

- Ogbar, J. O. G. (2007). *Hip-hop revolution the culture and politics of rap*. Lawrence (Kan.): The University Press of Kansas.
- Penty, A. J. (1922). *Post-industrialism*. Získáno z <https://archive.org/details/postindustriali00pentuoft>
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood: politics and poetics in hip hop*. Durham: Duke University Press.
- Peterson, R. D., & Krivo, L. J. (1993). Racial Segregation and Black Urban Homicide. *Social Forces*, 71(4), 1001–1026.
- Petrusek, M. (2006). Postindustriální společnost. In *Společnosti pozdní doby* (s. 271–277). Sociologické Nakladatelství (SLON).
- Pospíšil, M. (2013). *Koncepce studia populární hudby pro česká mediální studia* (Dizertační práce). Univerzita Karlova v Praze.
- Quinn, M. (1996). „Never Shoulda Been Let out the Penitentiary“: Gangsta Rap and the Struggle over Racial Identity. *Cultural Critique*, (34), 65. <https://doi.org/10.2307/1354612>
- Raphael, S., & Winter-Ebmer, R. (2001). Identifying the Effect of Unemployment on Crime. *The Journal of Law and Economics*, 44(1), 259–283. <https://doi.org/10.1086/320275>
- Rose, T. (1994a). A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip Hop. In *Microphone Fiends: Youth Music & Youth Culture* (Roč. 1994, s. 71–88). New York: Routledge.
- Rose, T. (1994b). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press of New England.
- Rosenbaum, E., & Argeros, G. (2005). Holding the Line: Housing Turnover and the Persistence of Racial/Ethnic Segregation in New York City. *Journal of Urban Affairs*, 27(3), 261–281. <https://doi.org/10.1111/j.0735-2166.2005.00236.x>

- Sedlák, L. (2011). *Du Bois and Rap Music: Two Ways of Awakening of the African American Self-Consciousness* (Bakalářská práce). Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha.
- Semyonov, M., Hoyt, D. R., & Scott, R. I. (1984). Place, Race and Differential Occupational Opportunities. *Demography*, 21(2), 259.
<https://doi.org/10.2307/2061043>
- Shihadeh, E. S., & Flynn, N. (1996). Segregation and Crime: The Effect of Black Social Isolation on the Rates of Black Urban Violence. *Social Forces*, 74(4), 1325–1352.
- Söderman, J., & Sernhede, O. (2016). Hip-hop – what’s in it for the academy? Self-understanding, pedagogy and aesthetical learning processes in everyday cultural Praxis. *Music Education Research*, 18(2), 142–155.
<https://doi.org/10.1080/14613808.2015.1049257>
- Söderström, O. (2005). Representation. In D. Atkinson (Ed.), *Cultural geography: a critical dictionary of key concepts* (s. 11–15).
- Solníčková, S. (2018). *Jižní Bronx jako kolébka hip hopu: lokalita jako klíčový faktor vzniku hiphopové subkultury* (Bakalářská práce). Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy, Praha.
- Storey, J. (Ed.). (2009). *Cultural theory and popular culture: a reader* (4th ed). Harlow, England ; New York: Pearson Longman.
- Susser, I. (1991). The Separation of Mothers and Children. In *Dual City: Restructuring New York* (s. 207–224). New York: Russell Sage Foundation.
- Šubrt, J., & Balon, J. (2010). *Soudobá sociologická teorie*. Praha: Grada.
- Watkins, S. C. (2008). *Hip hop matters: politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement*. Boston (Mass.): Beacon Press.
- Wilson, W. J. (1987). *The truly disadvantaged: the inner city, the underclass, and public policy* (Second edition). Chicago ; London: University of Chicago Press.

Wilson, W. J. (1997). *When work disappears: the world of the new urban poor* (1. Vintage Books ed). New Yor, NY: Vintage Books.

Zipp, S. (2010). *Manhattan projects: the rise and fall of urban renewal in cold war New York*. Oxford ; New York: Oxford University Press.

Seznam použitých skladeb

1. A Tribe Called Quest (1993). 8 Million Stories. *Midnight Marauders*. New York: Jive Records.
2. A Tribe Called Quest (1993). Midnight. *Midnight Marauders*. New York: Jive Records.
3. A Tribe Called Quest (1993). Steve Biko (Stir It Up). *Midnight Marauders*. New York: Jive Records.
4. A Tribe Called Quest (1993). Sucka Nigga. *Midnight Marauders*. New York: Jive Records.
5. A Tribe Called Quest (1993). We Can Get Down. *Midnight Marauders*. New York: Jive Records.
6. AZ (1995). Doe or Die. *Doe or Die*. US: EMI Catalogue (Recorded 1994-1995).
7. AZ (1995). Gimme Yours. *Doe or Die*. US: EMI Catalogue (Recorded 1994-1995).
8. AZ (1995). I Feel For You. *Doe or Die*. US: EMI Catalogue (Recorded 1994-1995).
9. AZ (1995). Mo Money, Mo Murder, Homicide. *Doe or Die*. US: EMI Catalogue (Recorded 1994-1995).
10. AZ (1995). Sugar Hill. *Doe or Die*. US: EMI Catalogue (Recorded 1994-1995).
11. AZ (1995). Uncut Raw. *Doe or Die*. US: EMI Catalogue (Recorded 1994-1995).
12. AZ (1995). We Can't Win. *Doe or Die*. US: EMI Catalogue (Recorded 1994-1995).
13. Grandmaster Flash & the Furious Five (1982). The Message. *The Message*. New Jersey: Sugar Hill Records.
14. Joel, B. (1976). New York State of Mind. *Turnstiles*. New York: Columbia Records.
15. Lamar, K. (2015). Alright. *To Pimp a Butterfly*. Los Angeles: Top Dawg Entertainment.
16. M.O.P. (1996). Anticipation. *Firing Squad*. New York: Relativity Records.
17. M.O.P. (1996). Brownsville. *Firing Squad*. New York: Relativity Records.
18. M.O.P. (1996). Firing Squad. *Firing Squad*. New York: Relativity Records.

19. M.O.P. (1996). Lifestyles of a Ghetto Child. *Firing Squad*. New York: Relativity Records.
20. M.O.P. (1996). New Jack City. *Firing Squad*. New York: Relativity Records.
21. M.O.P. (1996). Stick To Ya Gunz. *Firing Squad*. New York: Relativity Records.
22. Nas (1994). Halftime. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
23. Nas (1994). Life's a Bitch. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
24. Nas (1994). Memory Lane. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
25. Nas (1994). NY State of Mind. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
26. Nas (1994). One Love. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
27. Nas (1994). One Time 4 Your Mind. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
28. Nas (1994). Represent. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
29. Nas (1994). The World Is Yours. *Illmatic*. New York: Columbia Records (Recorded 1992-1993).
30. Public Enemy (1990). 911 Is a Joke. *Fear of Black Planet*. New York: Def Jam Recordings (Recorded 1989).
31. Public Enemy (1990). Anti-Nigger Machine. *Fear of Black Planet*. New York: Def Jam Recordings (Recorded 1989).
32. Public Enemy (1990). Can't Do Nuttin For Ya Man. *Fear of Black Planet*. New York: Def Jam Recordings (Recorded 1989).

33. Public Enemy (1990). Who Stole the Soul. *Fear of Black Planet*. New York: Def Jam Recordings (Recorded 1989).
34. Wonder, S. (1973). Living for the City. *Innervisions*. New York: Tamla Motown.
35. Wu-Tang Clan (1997). A Better Tomorrow. *Wu-Tang Forever*. New York: RCA Records (Recorded 1996-1997).
36. Wu-Tang Clan (1997). Bells of War. *Wu-Tang Forever*. New York: RCA Records (Recorded 1996-1997).
37. Wu-Tang Clan (1997). Hellz Wind Staff. *Wu-Tang Forever*. New York: RCA Records (Recorded 1996-1997).
38. Wu-Tang Clan (1997). Impossible. *Wu-Tang Forever*. New York: RCA Records (Recorded 1996-1997).
39. Wu-Tang Clan (1997). The City. *Wu-Tang Forever*. New York: RCA Records (Recorded 1996-1997).
40. Wu-Tang Clan (1997). The Projects. *Wu-Tang Forever*. New York: RCA Records (Recorded 1996-1997).
41. Wu-Tang Clan (1997). Wu-Revolution. *Wu-Tang Forever*. New York: RCA Records (Recorded 1996-1997).