

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta

Ústav etnologie, středoevropských a balkánských studií

# Bakalářská práce

Max Stejskal

Lokální specifika na české rapové scéně  
Local specificity of the Czech rap scene

Praha 2025

Studijní program: Etnologie a kulturní antropologie  
Vedoucí práce: doc. PhDr. Petr Janeček, Ph.D.

Rád bych poděkoval za pomoc při vypracovávání práce mému vedoucímu Petru Janečkovi. Za konzultaci a dlouhé diskuze v oblasti nejen rapové hudby děkuji Karlu Veselému, Michalu Ormandíkovi, Antonínovi Závodnému, Marianu Jeriníci, Matyášovi Teclovi a mnoha dalším, kteří vážili chvíle a byli ochotni poslouchat a argumentovat. Dále bych poděkoval Ankimu a PYRABOYZ za ochotu uskutečnit hloubkový rozhovor. Děkuji svým rodičům za finanční a psychickou podporu během mého studia, protože bez nich bych neměl takové možnosti se na výzkum soustředit.

**Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 12. May 2025

Max Stejskal

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Max Stejskal', written in a cursive style.

**Klíčová slova**

Rap, hip-hop, globalizace, glokalizace, autenticita, žánr, médium, českost, subkultura

**Klíčová slova**

Rap, hip-hop, globalisation, glocalisation, authenticity, genre, medium, Czechness, subculture

## **Abstrakt**

V mé bakalářské práci se zabývám současným stavem české rapové scény, který vychází z interdisciplinární metodologicko-teoretické analýzy výzkumů v této oblasti posledních několik desítek let, jak v českém, tak v mezinárodním kontextu. Popisují, jakým způsobem se rap a s ním spojená kultura stala globálně populárním fenoménem, který byl adaptován v každé zemi naší planety a jaké síly způsobily, že rap má svoji distinktivní podobu u nás. Mnou provedený výzkum a pozorování se zaměřuje na kategorie autenticity, apropriace, afektivního managementu, subkultury, žánru, tělesnosti a technologií, médií a kulturních technik nebo genderu, na kterých ukazují lokální specifika tuzemské rapové scény a zároveň poukazují skrze teorie globalizace na fakt, že obdobné principy lze nalézt i v jiných národních rapových scénách a vzájemně je komparovat. V konečném důsledku však tato práce směřuje k imperativu, že rapová kultura a s ní spojené praktiky jsou inherentně transnacionální transkulturní.

**Abstract**

In my bachelor thesis, I am exploring contemporary environment of the Czech rap scene, which is based on interdisciplinary methodological-theoretical analysis of scientific works in this area from the past decades in the Czech and international context. I am describing, how rap and the whole culture around it, has become globally popular phenomena, which was adapted in every single country of our Planet and what caused that the Czech rap has its distinctive form. My research and observation focus on categories such as authenticity, appropriation, affective management, subculture, genre, physicality & technologies, mediums & cultural techniques or gender, on which I expose local specificities of the Czech rap scene. Based on the theory of globalisation I refer to the fact, that these similar principles could be found in different national rap scenes and that we are able to compare them each other. Finally, this thesis points out the imperative, that the rap culture and all the practices which surround it, are inherently transnational and transcultural.

## Obsah

Úvod .....	1
<b>1 Identita v kontextu globalizovaného světa .....</b>	<b>1</b>
<b>2 Historie hip-hopu a žánrově-kulturní distinkce.....</b>	<b>2</b>
Type chapter level (level 2) .....	2
Type chapter title (level 3) .....	3
<b>2 Tělo a technologie .....</b>	<b>4</b>
Type chapter level (level 2) .....	5
Type chapter title (level 3) .....	6
<b>4 Internet a radikální změny v produkci a konzumentství.....</b>	<b>4</b>
<b>5 Klub jakožto mýtus současného hudebního průmyslu.....</b>	<b>5</b>
<b>6 Subkulturní hledisko současných rapových scén.....</b>	<b>6</b>
<b>7 Rap na pomezí mainstreamu a subverze.....</b>	<b>7</b>
<b>8 Glokalizace a vyjednávání autenticity.....</b>	<b>8</b>
<b>9 Genderová rovina českých rapových scén.....</b>	<b>9</b>
<b>Závěr.....</b>	<b>9</b>
<b>Citační zdroje.....</b>	<b>9</b>

## Úvod

Co je vlastně rap a jakou zastává roli v současné globální kulturní ekonomice? Jaké nabírá specifické podoby v českém prostředí, kde je lokálně adaptován? To jsou základní otázky, které jsem si položil při psaní této práce. Rap ve své podstatě způsob rytmizovaného frázování do hudebního podkladu, který však nevznikl ve vakuu. Je instrumentálně navázán na hip-hopovou a rapovou (sub)kulturu a má své specifické transnacionální historické kořeny vycházející ze socioekonomických podmínek afroamerických a afrokaribských menšin žijících v metropolích Západního světa.

Ve svém výzkumu se pokouším interdisciplinárním způsobem rámovat důležité kontexty spojené s rozvojem rapu a hip-hopu na Západě a jeho postupným šířením a globálním adaptováním v prostředí České republiky. Práce je rozdělena do osmi kapitol, které z různých perspektiv nahlíží na otázky globalizace, amerikanizace, autenticity, subkultur a neo-kmenů, radikální demokratizace digitálních technologií nebo platformizace a algoritmizace kanálů přenosu rapových a hip-hopových praktik a znaků. Detailně, leč v obecné a metodologicko-teoretické rovině zde pojmenovávám diskurzy, praktiky, kontexty a uvažování o současných českých rapových scénách s přihlédnutím na kulturně-historické kořeny, ze kterých se inspirovaly a vyvíjely do podoby, jakou zastávají dnes.

Tento prostor je natolik dezorganizovaný, komplexní a členitý, že není možné ani na celém rozpětí této práce pojmut všechny hlavní i dílčí fenomény. Práci proto chápejte jako esejisticko-teoretické pátrání po základních elementech i velmi konkrétních příkladech, na kterých lze nějakým způsobem popsat, co se na české rapové scéně stalo a děje.

Základním rámcem pro výzkum rapu a hip-hopové kultury jsou subkulturní studia, která do jisté míry předurčila, jakým způsobem je tento fenomén teoreticky chápán. Kategorie subkultury podrobím kritickému rozboru a pokusím se skrze interdisciplinární vstup z jiných teoretických disciplín, revidovat fenomén českých rapových scén, které již nejsou rigidně vázané na pravidla a hodnoty daných subkultur, ale zasahují do celé šíře hudebního průmyslu a s ním spojených hudebních praktik. Pokusím se ukázat, jak se rap postupně oddělil od rapové a hip-hopové kultury a stal se médiem sám o sobě. Tento fenomén zasadím do kontextu postmoderní kultury a identity, globální kulturní ekonomiky a mediální infrastruktury, které měly určující vliv na vývoj rapu v českém prostředí.

Výzkum byl motivován mou vlastní pozicí insidera, dlouholetého fanouška, hudebního producenta a rappera, která podnítila touhu konceptualizovat neustále se rozšiřující organismus českých rapových scén. Má pozice v rámci scény je však periferní a podmíněna zájmem o černošskou hudební tradici a kulturu i jiné hudební scény v oblasti experimentální elektronické hudby, klubové taneční hudby nebo dramaturgie a organizace hudebních akcí a festivalů. Zároveň jsem se v minulosti aktivně věnoval natáčení rapových videoklipů a díky studiu na katedře filmových studií na FF UK, se pokouším zúročit znalosti z oblasti přemýšlení i praxe v oblasti audiovizuální kultury, která rap a hip-hopovou kulturu od svého počátku prostupuje.

Všechny tyto aspekty mé vlastní situovanosti uvnitř mnou zkoumaného tématu determinují mé nahlížení a nutně se promítly do toho, jakým způsobem byl výzkum prováděn. To na jednu stranu může být výhodou, jelikož disponuji vysokou mírou subkulturního kapitálu v dané oblasti. Na stranu druhou mě však tato pozice předurčuje k tomu, že se na určité fenomény budu dívat skrze svůj vlastní vkus a (v kontextu rapové kultury nutně) tribalistickou pozici uvnitř scény. Přesto se snažím na fenomény nazírat prizmatem vědce a vytvářet vlastní hodnotová stanoviska na základě racionalizované a rešeršované argumentace, která je sice podepřena mým subkulturním kapitálem, ale měla by platit i v případech, kdy s mou vlastní pozicí či kontextem nesouvisí. Snažil jsem se práci psát tak, aby byla srozumitelná pro lidi, kteří nejsou součástí subkultury nebo nedisponují tak vysokým subkulturním kapitálem. S tím, jak se rap rozšířil do všech možných myšlených míst našich životů, pokládám za důležité rozšířit debatu i mimo subkulturní hranice, jelikož rap v dnešním světě zaplavil každodenní realitu nás všech, aniž bychom se o to sami přičinili.

# Identita v kontextu globalizovaného světa

## Základní vymezení globální kulturní ekonomiky

Nová forma globální masové kultury je dominantně (severo)americká. Svět, ve kterém žijeme je rozštěpený, protože zde zároveň působí síly starých národních států a národní kultury evropských společností, které se dostávají do nového prostoru mezinárodní globální kultury. Jakožto důsledek nových forem kulturní komunikace a kulturního znázorňování se otevřelo celé nové pole nejen vizuálního zobrazování. (Hall, 2013, 43-4)

Je v podstatě nemožné cestovat po světě, aniž byste nenarazili na formy hip-hopové hudby a kultury. Hip-hop je specifický výraz graffiti, který se materializují po zdech celého světa. Je to nejnovější tanec, který hýbe mladými lidmi na ulicích i prašných cestách. Jsou to bassové beaty a styly oblékání v tanečních klubech. Jsou to lokální MCs na mikrofonu s rukama zdviženýma v rytmu beatů. Hip-hop je všude. (Morgan, Bennett, 2011, 176)

Šíření afroamerické kultury můžeme spojovat se silící pozicí Spojených států amerických ve světovém dění od konce devatenáctého století: například v roce 1973 byly před britskou královnou Viktorií prezentovány černošské spirituály. Afroamerická hudba a kultura se šířila tam, kam se afroamerická těla pohybovat nemohla. Ve dvacátém století se navzdory segregacním zákonům Jima Crowa, šířila afroamerická hudba světem dál a na konci dvacátého století s nástupem hip-hopu završila svoji globální cestu, která do dvacátého prvního století otevírá nové otázky procesů korporátní globalizace a nových digitálních technologií a změn v principech hudební produkce i distribuce. (Morgan, Bennett, 2011, 182-3)

Podíváme-li se blíže na proces globalizace, ukážou se nám některé vlastnosti, které jsou těžko dohledatelné v předcházejících fázích sociální historie. Mezi takové vlastnosti patří: implementace nových technologií, nové módy produkce, změny v komunikaci a transportu, změny v časoprostorových vztazích, modifikace fungování národního státu, kulturní změny a změny ovlivňující každodennost i psychologii jednotlivce. (Baltzis, 2005)

Navzdory tomu, že nové technologie byly součástí ekonomických a sociálních změn u společenství před globalizací, technologie vzniknuvší za procesu globalizace jsou nástroji univerzálními – takové nástroje můžeme použít v jinak rozličných aktivitách. Digitální technologie nám daly možnost vykonávat na jednom stroji skládání, psaní, procesování, přehrávání, produkování a propagování hudebních produktů. (Baltzis, 2005)

Globální masová kultura<sup>1</sup> je dominantně produkována na Západě. Jde tu o západní technologii, západní koncentraci kapitálu, techniky, školené pracovní síly a taky západní příběhy a znázornění. Západ je hlavní hybnou silou globální masové kultury, takže vždy sídlí na Západě a vždy mluví anglicky. Další charakteristikou této formy globální masové kultury je mimořádná homogenizace. Je to homogenizující forma kulturní reprezentace, s mimořádně absorpční silou, jenže tato homogenizace není nikdy zcela úplná, ani k úplnosti nesměřuje. Nesnaží se vytvořit na všech místech lokální drobné verze anglickosti nebo americkosti. Chce rozdíly rozpoznat a vstřebat je ve větším kontextu s dalekým dosahem, tedy v tom, co je základem amerického pojetí světa. Tak mocné postavení má díky zakotvení ve stále se vyvíjející koncentraci kultury a jiných forem kapitálu. Tato forma kapitálu může vládnout jen pomocí jiných lokálních kapitálů, a proto vytváří partnerství s jinými ekonomikami a politickými elitami. Nesnaží se je vyhladit, funguje jejich prostřednictvím. Musí se snažit udržet celý rámec globalizace na místě a zároveň tento systém hlídat: takříkajíc režuruje jeho nezávislost. (Hall, 2013, 44)

Změny v časoprostorových relacích jsou bezprecedentním milníkem globalizačních principů. Komprese časoprostorové percepce úzce souvisí se změnami sociálních a kulturních vztazích, stejně jako s módy produkce, vztahem k práci a novými formami komunikace. Zmenšení globálního časoprostoru je navíc v posledních desetiletích natolik akcelerováno, že má zásadní vliv na dezorientace a narušení v politicko-ekonomických praktikách, rozložení třídních sil a v kulturním a sociálním životě. Hranice národních států se staly lépe průchodnými a byť v posledních letech dochází k pomalému obratu od globalizačních principů volných hranic, digitální prostor zůstal vůči nim takřka imunní. (Baltzis, 2005)

Takové projevy dezorganizace mají vliv na změny ve fungování národních států. V uplynulém období po pádu železné opony, můžeme sledovat slábnoucí vliv ideologických mechanismů státu, v jehož důsledku se snižuje i jeho kulturní vliv. Na druhé straně se stejný úpadek děje v občanské kontrole každodenního života. Joseph Stiglitz popisuje tento systém jako globální vládnutí bez globální vlády. Jen několik málo institucí či nadnárodních korporací má vliv na globální fluktuaci financí a obchodu. Tyto subjekty sledují své vlastní finanční a obchodní zájmy, aby ovládli trh, čímž zanechávají většinu dotčených hlasů němých. (Baltzis, 2005, 140)

---

<sup>1</sup> Globální masovou kulturu můžeme chápat jako komplexní systém procesů produkce a distribuce všech druhů kulturních komodit, které se skrze globalizovaný systém ekonomik a médií distribuují napříč národními státy. Tento pojem se začal používat v souvislosti se snahami teoretizovat fenomén globalizace, které rozvinuli zástupci Výmarských teorií a byly rozvíjeny v druhé polovině 20. století (pozn. autora).

Globalizaci ve své celé šíři nemůžeme vnímat jako něco, co se hudbě stalo, spíše se změny v hudební kultuře staly konstitutivními aspekty globalizace a projevují se na úrovni institucí i systému hodnot hudebních sociálních skupin a jednotlivců. Globalizace hudební kultury má dokonce své vlastní historické pozadí, které lze dohledat staletí dozadu ve východním Středomoří nebo na Balkáně. Procesy hudební akulturace jsou důsledkem i kolonialismu a otroctví, kde se pohyb odehrával napříč Atlantikem. (Baltzis, 2005)

Ústřední otázkou současných globálních interakcí je napětí mezi kulturní homogenizací a kulturní heterogenizací. Pod homogenizační argument obvykle spadá ještě argument o „komoditizaci“, s nímž je homogenizační argument úzce spjat. Tyto argumenty však nevidí, že přinejmenším stejně rychle, jako se síly různých metropolí dostávají do nových společností, mají sklon se v těchto společnostech zdomácňovat (indigenized) jedním nebo druhým způsobem: platí to pro hudbu a styl bydlení stejně jako pro vědu a terorismus, spektakly a konstitute. V dynamice tohoto zdomácnění vždy vyvstává obava menších politických obcí, že budou kulturně pohlceny obcemi většími, a to především těmi, které se nacházejí v blízkosti. (Appadurai, 2013, 84) Situace Česka je v tomto ohledu příznačná: Zatímco historicky jsme se obávali z pohlcení německým, dnes se stejné obavy v různých politických diskurzích odehrávají ve vztahu k USA, západní Evropě nebo Rusku.

Logiku globální masové kultury nelze pochopit bez logiky kapitálu, který na ni vyvíjí soustavnou sílu. Logika kapitálu však nelze vnímat v singulární a jednotné povaze. Vedle hlavní hybné síly, která přetváří vše ve zboží, funguje i kritická část logiky postavená na specifičnosti. Kapitál vždy genderově rozděloval práci, vždy dokázal fungovat mezi rozličnými etnickými a rasově odlišnými pracovními silami. Pojetí kapitálu jakožto něčeho překlenujícího, totálně racionalizujícího, nás mělo přimět k domněnce, že kapitál je plně integrací a plně absorpční systém. Kapitál se však pohybuje na rozporuplném terénu. Expanduje díky tomu, že překonává neslučitelnosti. Náboženství, ani nacionalismu jakožto fenomény odlišnosti nevytizely. Moderní formy kapitálu v globálním měřítku nadále pracují s těmito starými formami specifičnosti. Kapitál nadále rozděluje svět na ten vyspělý a nevyspělý, nadále pracuje s rozdělením pracovní síly podle pohlaví, aby uspěl v komodifikaci sociálního života. Je proto důležité vnímat logiku kapitálu ve svém rozporuplném pojetí, které vede k různým fázím globální expanze, abychom vůbec mohli pochopit kulturní prostředí masové globalizace. Nové formy globální ekonomické a kulturní moci jsou na jedné straně mnohonárodní, ale zároveň decentralizované. Nesměřují k jednotě jediného celospolečenského podnikání, které by se

snažilo svázat celý svět, ale k mnohem decentralizovanějším formám sociálního a ekonomického fungování. (Hall, 2013, 45-6)

Hudební průmysl již dávno není organizován jen nahrávacími společnostmi. Komplikovaný hudební sociální systém zaujímá rozličné funkce jako je výroba hudebních nástrojů, produkci hudebních tiskovin, hudební management, organizace koncertů, kontrola autorských práv, propagace hudby, ale i management výroby nahrávacích, postprodukčních a reprodukčních zařízení. Stejným způsobem musíme vnímat i vliv médií jako je rádio, televize, film, publicistika a internetová hudební kultura jako taková. Současný hudební průmysl musíme vnímat jako komplexní sociální i ekonomický systém, bez kterého nad současnými společnostmi zkrátka nemůžeme přemýšlet. (Baltzis, 2005)

Novou globální kulturní ekonomiku musíme chápat jako komplexní, překrývající se, disjunktivní řád, který nelze uchopit v rovině existujících modelů centra a periferie, a to včetně těch, které počítají s více centry a perifériemi. Ani ty nejkompexnější a nejflexibilnější teorie globálního rozvoje, které vyšly z neomarxistické tradice, nejsou odpovídající a neshodují se s tím, co Lash a Urry obvykle nazývají „dezorganizovaný kapitalismus“. Komplexnost současné globální ekonomiky souvisí s určitou fundamentální disjunkcí mezi ekonomikou, kulturou a politikou. Arjun Appadurai pro tyto úvahy nabízí základní rámec vztahu pěti dimenzí globálních kulturních toků, které nazývá: (a) etnokrajiny, (b) mediální krajiny, (c) technokrajiny, (d) finanční krajiny a (e) ideokrajiny. Substantivum krajiny zde používá, aby naznačil, že tyto dimenze nejsou objektivně danými vztahy, které z každého úhlu vypadají stejně, ale že se jedná spíše o konstrukty, které velmi ovlivňuje konkrétní perspektiva a které do značné míry podléhají historické, jazykové a politické situovanosti a celé řady aktérů: národních států, nadnárodních korporací, diaspor i menších skupin a hnutí (náboženských, politických i ekonomických) – a dokonce i intimních skupin, jejichž členové se setkávají tváří v tvář, jako jsou vesnice, sousedství a rodiny nebo internet. Individua se zde pohybují jako aktéři, kteří zakoušejí i ustavují rozsáhlejší formace, a to do určité míry na základě svého vlastního zhodnocení, co jim tyto krajiny můžou nabídnout. Proto jsou tyto krajiny základními kameny toho, co by v návaznosti na Benedicta Andersona šlo nazvat „imaginárními světy“, tedy rozličnými světy, které jsou utvořeny na základě historicky ukotvených představivosti jednotlivců i skupin po celém světě. Mnoho lidí žije právě v těchto „imaginárních světech“ a nejen imaginárních společenstvích, a proto dokážou zpochybňovat a někdy dokonce podvracet „imaginární světy“ oficiálního myšlení a všudypřítomné podnikatelské mentality. (Appadurai, 2013, 85-6)

Etnokrajiny je myšlen prostor, který zalidňují osoby, jež tvoří dnešní proměnlivý svět: turisté, přistěhovalci, uprchlíci, emigranti, zahraniční pracovníci a další pohybující se skupiny i jednotlivci, které mají dříve netušený vliv na národní politiku i mezinárodní vztahy. Stále více lidí se potýká s faktem, že byli donuceni k pohybu, nebo se skutečností, že o pohybu sní. S tím, jak se proměňují potřeby mezinárodního kapitálu a politiky národních států vůči uprchlíkům, nemohou tyto pohyblivé skupiny po delší dobu soustřeďovat své představy na jedno místo, i kdyby si to přály. (Appadurai, 2013, 87)

Technokrajiny jsou globální technologické konfigurace, které jsou nesmírně fluidní a skládají se z vysokých i nízkých technologií, z technologií mechanických, informačních i kontrolních a které se dnes pohybují obrovskou rychlostí, napříč dříve neproniknutelnými hranicemi. Podivná distribuce technologií a s ní související zvláštnosti těchto technokrajín jsou v čím dál tím vyšší míře určovány nikoli úsporami z rozsahu, politickou kontrolou nebo tržní racionalitou, ale stále komplexnějšími vztahy mezi toky peněz, politickými možnostmi a dostupností málo kvalifikované a vysoce kvalifikované pracovní síly. Zatímco tedy Indie vyváží číšníky a šoféry do Dubaje nebo Šardžá, vyváží také softwarové inženýry do USA. Ve Spojených státech pak tito lidé procházejí sítem ministerstva vnitra, aby se stali movitými „usazenými cizinci“ a jako takoví jsou soustavně lákáni k investicím peněz a know-how do indických federálních a státních projektů. V této současné situaci již nelze smysluplně porovnávat mzdy v Japonsku a Spojených státech nebo ceny nemovitostí v New Yorku a Tokyu, aniž bychom se zabývali nadmíru komplexními fiskálními a investičními toky, které tyto dvě ekonomiky propojují napříč globální maticí, v níž se spekuluje s měnami a dochází k transferu kapitálu. (Appadurai, 2013, 88)

Proto je na místě mluvit o finančních krajinách. Jak se v rámci trhu s měnou (dnes i tou digitální), národních burz a spekulací s komoditami přesouvají obrovská množství peněz přímo oslepující rychlostí, jak zásadní dopady mají, byť drobné rozdíly v procentech a časových jednotkách v rámci těchto přesunů, tak jsou dnes dispozice globálního kapitálu ještě tajemnější, rychlejší a náročnější než kdy dříve. Zásadní je však skutečnost, že globální vztah mezi etnokrajiny, technokrajiny a finančními krajinami je hluboce disjunktivní a nevypočitatelný, neboť nejenže každá z krajin podléhá vlastním omezením a motivacím (politickým, informačním nebo například technonologicko-environmentálním), ale zároveň každá funguje jako omezení a parametr pro pohyby té druhé. (Appadurai, 2013, 88)

Na základě těchto vzájemně propojených disjunkcí je vybudováno to, co Appadurai nazývá mediálními krajinami a ideokrajiny. Mediální krajiny jsou jak distribuce elektronických kapacit pro tvorbu a šíření informací (noviny, časopisy, televize, filmová studia,

digitální média atd.), které nabízejí stále více obsahu soukromým i veřejným zájmům po celém světě; tak samotné obrazy světa vytvářené médii. Součástí těchto obrazů je také jejich komplikované ohýbání v závislosti na modu (dokumentárním nebo zábavném), hardwaru (elektronickém nebo mechanickém), publiku (místním, národním nebo mezinárodním) a zájmech těch, který je vlastní a ovládají. Na mediálních krajinách je nejpodstatnější to, že svým konzumentům přinášejí obrovské a komplexní repertoáry obrazů, narativů a etnokrajin, ve kterém se zcela mísí svět zboží a politiky. Mezi „realistickými“ a fikčními krajinami, které mají před očima nebo v uších, je natolik rozmazaná hranice, že čím jsou konzumenti vzdálenější metropolitnímu životu, tím pravděpodobněji si budou konstruovat „imaginární světy“, které jsou chimérickými, estetickými nebo dokonce fantastickými objekty, a to zvláště pokud jsou tyto krajiny posuzovány na základě kritérií vlastních nějaké jiné perspektivě, jinému „imaginárnímu světu“. (Appadurai, 2013, 88-9)

Hip-hopové adaptace kultury mimo území Spojených států se od svého počátku setkávalo s problematickými situacemi. Výzkumníci popsali explicitně rasistické parodie a zesměšňující kopie gangsta person, které se objevovaly zejména v počátcích. Příkladem mohou být mladí Japonci reprezentující hip-hopové Afroamerické dědictví. Ti se intenzivně opalovali, užívali vlasové přípravky na kudrnacení afra nebo dredů a karikovali stereotypizovanou městskou maskulinitu jako obhajobu násilí na mladých ženách. Jak se však hip-hopová kulturní přesvědčení začala globálně šířit, získal hip-hop po celém světě svou vlastní identitu, reflektující kulturu, kreativitu a lokální styly mladých. Co bylo však přehlíženo je fakt, že šíření hip-hopu není jen skrze rapovou hudbu, ale všemi formami populární i alternativní hudby, rádia, televize, filmu, reklamy a digitálních médií po celém světě. (Morgan, Bennett, 2011)

Na obrazech a narativech založené mediální krajiny vždy představují popisy střípků skutečnosti, a to bez ohledu na to, zda jsou tyto krajiny vytvářeny soukromými nebo státními zájmy. Mediální krajiny pak nabízejí těm, kteří je zakoušejí a proměňují, základní prvky (jako jsou postavy, zápletky, textové nebo audio formy), z nichž lze tvořit scénáře imaginárních životů, a to jak život vlastních, tak život těch, kteří přebývají na vzdálených místech. Tyto scénáře lze rozložit na komplexní vztahy metafor, podle nichž lidé žijí, přičemž tyto narativy pomáhají ustavovat narativy o „druhém“ a proto-narativy o možných životech, tedy fantazie, ze kterých se mohou stát sítě předpokladů k touze po přivlastňování a po pohybu. (Appadurai, 2013, 89) Zde Appadurai naráží na akt přenosu globálními toky, který predestinuje metodologický prostor, kterým se budu později zabývat. Apropriacce a dekontextualizace oběživa mediálních krajin měla zcela zásadní roli na rozvoj rapu v českém prostředí a

způsobech, jakým byl žánr, subkultura i médium rapu samotné přivlastňován tuzemskými rappery, producenty i fanouškovskou základnou.

Formy moderní reklamy jsou pořád hluboce zakořeněny v uzavřeném, mocném, dominantním a vysoce maskulinním fordistickém zobrazování, pracující s velmi omezeným souborem identit. Vedle nich stojí nová exotika, která spočívá v exploraci a apropriaci různosti – týdně můžeme zkonzumovat patnáct jídel z patnácti různých světových kuchyní. Při cestování nejasáme, že je všude všechno stejné, ale naopak nás láká všechno to jiné. Jinakost přináší ohromení z pluralismu a překoncentrované, celospolečenské, přeintegrované a kondenzované formy ekonomické moci, která kulturně žije prostřednictvím jinakosti a kterou neustále ponoukají slasti transgresivního Jiného. Takový svět je světem globální postmoderny. Globální postmoderna není unitární systém, protože je sám v napětí vůči oné starší, bojovné, mnohem sevřenější a jednotnější, mnohem stejnorodější identitě. Oba hlasy bojují o své místo. Na jedné straně slyšíme hlas nekonečné radostné spotřeby a toho, čemu se říká „exotická kuchyně“, na straně druhé hlas morální většiny, která hlásá mnohem fundamentálnější a tradičně konzervativní pravdy. (Hall, 2013, 47-8)

Je však nutné si uvědomit, že exotickou kuchyni si nebudou dopřávat toliko v Kalkatě, jako na Manhattanu. Proces zde probíhající je značně až propastně nerovný ve smyslu intersekcionalním. Onu konfliktnost ještě posiluje fakt, že samotná globalizace nabývá různých forem. Mezi ty takřka protikladné a vzájemně soupeřící patří ta starší, uzavřená, celospolečenská, čím dál víc stojící v opozici, která vzhlíží zpět směrem k nacionalismu a národní kulturní identitě, a to vysoce obranným způsobem, protože pokud okolo sebe nepostaví ochranný val, tak se rozpadne. Druhá forma globálně postmoderní se snaží rozdíly žít, ale zároveň je i překonávat, zmocnit se jich a včlenit sama do sebe. (Hall, 2013, 49)

Multikulturalismus představoval výše zmíněnou „exotiku“ jinakosti. Lidé nechtěli hovořit o rasismu, označoval se za něco překonaného a neaktuálního, ale ti samí lidé se rozplývaly nad „mezinárodními večery“, kde se měly jíst národní pokrmy a v národních krojích zpívat národní písně. (Hall, 2013, 70) Tímto konkrétním případem Hall poukazuje na performativní rovinu „exotiky“, která je na Západ přivážena jako něco nového; zábava či povyražení, které však kromě úžasu z jinakosti a spektakularity představující to Jiné, nenesl závažné obsahy. A stejně jako tak učinili avantgardní umělci počátku 20. století, i oni se tou jinakostí nechali oslnit a apropriovali jejich vyjadřovací kódy.

Ideokrajiny jsou rovněž řetězce obrazů, nicméně mnohdy jsou přímo politické a často souvisí s ideologiemi státu a protichůdnými ideologiemi různých hnutí, která se explicitně chtějí chopit státní moci nebo její části. Sestávají se z prvků osvíceneckého světonázoru, který

je tvořen idejemi, pojmy a obrazy jako například „svoboda“, „blahobyt“, „práva“, „suverenita“, „reprezentace“, a také řídicí pojem „demokracie“. Vůdčí narativ osvícenství vznikl s určitou vnitřní logikou a předpokládal určitý vztah mezi čtením, reprezentací a veřejnou sférou. Nicméně světová diaspora osvícenských myšlenek, především od devatenáctého století, vedla k rozvolnění vnitřní koherence, která udržovala uvedené pojmy a obrazy pohromadě v řídicím euroamerickém narativu, a místo toho nabídla volně strukturovaný synopticon politiky, v němž jednotlivé národní státy v rámci svého vývoje organizovaly své politické kultury okolo odlišných „klíčových slov“. Důsledkem různorodé diaspory těchto „klíčových slov“ je, že politické narativy řídicí komunikaci mezi elitami a těmi, kdo je následují, v různých částech světa zahrnují potíže sémantické i pragmatické povahy: sémantické do té míry, že slova (a jejich lexikální ekvivalenty) si v kontextu globálních i lokálních hnutí žádají překlad z jednoho kontextu do druhého; pragmatické do té míry, že užívání těchto pojmů ze strany politických aktérů a veřejnosti může podléhat různým sadám kontextuálních konvencí, jež zprostředkovávají jejich převod do veřejných politik. (Appadurai, 2013, 89-90)

To můžeme volně přenést na český kontext, kde se pojem „svoboda“ ztotožnil s kapitalismem a jako jeho protiklad byl nastolen předcházející komunistický režim, který jeho obyvatelstvo zakusilo a mohlo se s tímto narativem ztotožnit. Ačkoliv byl po roce 1990 narušen binární narativ války Spojených států a Sovětského svazu, česká liberální společnost se kolektivně přimkla k americkému kontextuálnímu výkladu „svobody“ a antikomunismu jako pokračujícímu boji s „východním“ vlivem.

Pod globalizací stojí lokální prostor. Jde o strategii, která přichází, když nás formy modernity v podobě globalizace přivedou k odmítnutí. Globalizace nad námi stojí jako obrovský kolos, kterému nerozumíme, nemáme ho pod kontrolou, nemáme politiku, která by ji zvládla, takže se zaměříme věci mezi, malé mezírky a drobné prostory. Taková perspektiva je vždy vztahově nerovnoměrná, globální vždy představuje dominantní diskurz a systém. Nejzávažnější kulturní revoluce dvacátého století nastoupila v důsledku toho, že se začala reprezentovat periférie – v umění, malířství, literatuře, ve veškerém moderním umění, ale také v politice a všeobecně ve společenském životě. Naše životy se proměnily tím, že věci na okraji zájmu začaly bojovat o svou reprezentaci. Nemělo je reprezentovat jen nějaké jiné či imperializující vidění; chtěly si vymoci určitou formu vlastní reprezentace. Zůstává paradoxem, jakou moc má v našem světě marginalita. Při ohlédnutí do moderního a současného umění lze dokonce říct, že nové věci zpravidla přicházejí z periférií. Nové subjekty, nové gendery, nové etnicity, nové regiony i nové komunity, jež byly dosud mimo hlavní formy kulturní reprezentace a nedokázaly sami sebe lokalizovat jinak než jako něco stojícího stranou

centra, jako něco subalterního si díky boji vydobily možnost poprvé v historii mluvit samy za sebe. Mocenské diskurzy naší společnosti, ony diskurzy dominujících režimů, byly bezesporu ohroženy tímto decentrovaným kulturním nabytím moci ze strany marginálního a lokálního. Stejným způsobem, jako byla řeč o homogenizaci a absorpci a pak také o pluralitě a diverzitě jako rysech převládající kulturní postmoderny, je možné nahlížet na formy lokální opozice a rezistence probíhající ve stejnou dobu. (Hall, 2013, 49-50)

Od konce devatenáctého století můžeme sledovat postupné změny ve strukturálním uspořádání lokálních hudebních kultur. Ve společenstvích, kde hudba hrála roli kulturní, jsou tyto změny nejpatrnější. Došlo zde k dezintegraci lokálního hudebního života a zavedení racionálních struktur produkce, cirkulačních a recepčních systémů a k rozvoji hudby jako formy masové komunikace, která odsunula to, co Heinrich Bessler pojmenoval participační hudbou. (Baltzis, 2005)

Lokální hudba se stala moderní ve smyslu institucionalizace, ekonomizace a enkulturace. Produkce a distribuce hudby je strukturována podle organizačních principů, které vycházejí ze specifických podmínek společností, zatímco se vytvářejí nové trhy (globalizace lokálního v institucionálně-ekonomickém smyslu). Určité typy lokální hudby se stávají globálně rozšířenými po celém světě (globalizace lokálního v kulturním smyslu). Ve stejný moment jsou globalizované kulturní formy integrovány do lokálních hudebních kultur a vytvářejí tak nové hybridní styly. Čínský jazz je odlišitelný a jiný než jeho afroamerický originál. V brazilské hudbě můžeme zase zpozorovat vlivy jazzu, rocku nebo rapu, které v kombinaci s tradičními brazilskými styly, vytváří úplně nové hudební žánry a styly. Změny, které jsou popisovány již století, jsou v posledních dekáдах akcelerovány v institucionálním a ekonomickém kontextu. (Baltzis, 2005)

Sociální systém hudebního průmyslu navíc operuje s konceptem individuálního duševního vlastnictví, což je fenomén, který zpochybnil hodnotu kulturních vzorců těchto společenství. V prostředí globálních nerovností, asymetrií a exkluzivních restrikcí copyrightu, se hudba jako koncept *res facta* v tradičních a předmoderních společnostech, rozpadá. Takový typ dezintegrace nemusíme nutně vnímat jako negativní. Hudební kultury se vždy měnily společně se sociálním kontextem, ve kterém existují. Snahy o uchování a zakonzervování určitých kulturních vzorců může vést k dalším kontradikcím, jako je posílení nacionálních, izolacionistických a xenofobních tendencí. (Baltzis, 2005)

Výše načrtnutý vývoj s sebou nese i asymetrie a kontradikce. Hlavní asymetrie vychází z nerovné struktury hudebního průmyslu a celosvětové disproporcí aropriace autorského vlastnictví. Hlavními vlastnostmi hudebního průmyslu je oligopol (trh je dominován nízkým

počtem společností, které vlastní většinu výstupů), extendovaná koncentrace (produkce a práce je koncentrována do několika málo firem), horizontální integrace (vycházející z dvou či více společností v jednom odvětví průmyslu, které jsou na stejné úrovni produkce), vertikální integrace (společnosti s rozdílnými úrovněmi produkčních řetězců – výrobci hudebních nosičů, nahrávací společnosti, maloobchodní společnosti) a diverzifikace (konglomeráty nabízejí širokou škálu celosvětové produkce se svými lokálními divizemi a hudba se pro ně stává jen parciální operací). Žádná z těchto vlastností (kromě diverzifikace) se zásadně nezměnila během dvacátého století. Avšak již od osmdesátých let můžeme sledovat postupné ovládnutí trhu globálními multimediálními konglomeráty, které kontrolují většinu kanálů distribuce. (Baltzis, 2005)

Nemůže být lokální jen krátkou etapou? Není zapsáno jen tam, kde se nachází, existuje pro sebe a není nijak hluboké? Snad jenom čeká na své začlenění, až jej pohltí vševidoucí oko globálního kapitálu, které se šíří prostorem. Avšak lokální se také pohybuje, historicky se přeměňuje, mluví bez ohledu na staré a nové jazyky. Všechny nejprogressivnější hudební styly jsou crossovery. Estetika moderní populární hudby je estetikou hybridity, estetikou míšení, estetikou diaspory, kreolizace. Jde o hudební mix, který je pro mladého člověka pocházejícího z Evropy, jež si o sobě rád myslí, že je starobylou civilizací, vzrušující a který se dá z pohledu Evropy kontrolovat. Jenže v okamžiku, kdy se tyto národy pokusí získat nikoli technologii devatenáctého století (a udělat všechny chyby, jež dělal Západ dalších sto let), nýbrž nějakou z moderních technologií, aby mohly promlouvat vlastním jazykem, vymknou se kontrole a ono Jiné už nebude tam, kde má být. Primitiv jaksi uniká dohledu. (Hall, 2013, 54)

## Současné horizonty identity

Globální a lokální bychom tedy měli nahlížet jako pojmy vzájemně si odporující. Ve středu uvažování o změnách lokálního a globálního v období vznikajících celosvětových kulturních politik pak stojí otázky moci a apropriace. (Hall, 2013, 56)

Takové uvažování nás vrací k identitě jakožto základu reprezentace. Filozoficky byla staré identita, již mnozí kritizovali v její formě starého karteziánského subjektu, myšleno prostřednictvím principu bytí samého, počátkem jednání. Identita jako základ veškerého jednání. V novějších dobách tu máme velmi podobný psychologický diskurz pojednávající o já. Jde o pojetí kontinuálního, samostatného, rozvíjejícího se, vnitřně dialektického já. Nikdy plně nedosáhneme identity, ale vždy jsme na cestě k ní, a když tam dorazíme, aspoň konečně

zjistíme, kým že vlastně jsme. V tomto pojetí nebo diskurzu identity máme přece jen nějakou jistotu. Máme díky němu pocit hloubky, uvnitř i vně. Vše je prostorově organizované. Značná část diskurzu vnitřku a vnějšku, totožného a jiného, individuálního a společenského, subjektu a objektu je založena právě na tomto pojetí identity. (Hall, 2013, 57)

Takové pojetí identity je však navždy pryč. Skončilo z řady příčin. V první řadě kvůli obrovskému decentrování moderního uvažování. Marx hovořil o člověku jako tvůrci dějin, za podmínek, které si však ne zvolil. Individuální i kolektivní subjekt byl ukotven v určité historické zkušenosti, tudíž jsme jako jedinci či skupiny nikdy nebyli jedinými původci ani autory takových praktik. Freud pak rozvrátil představy identity dál tím, že do jejího centra umístil psychický život, který je však na určité úrovni nepoznatelný. Aby to však nebylo všechno, zbývající argument: „mluvím, tedy musím být něčím“ rozvrátili Saussure a následující strukturalistická a poststrukturalistická kritika tím, že původ naší mluvy umístili do diskurzu, který naše jazykové schopnosti etabloval a jehož jsme součástí. Filozoficky vzato je konec s transparentní kontinuitou mezi jazykem a něčím tam venku, čemu se může říkat reálné nebo pravda. Všechny tyto procesy narušené kontinuity subjektu a stability identity odpovídají přechodu do modernity, která už nechápe sebe sama jako osvětlení a pokrok, ale jako problém. Mimo jiné dochází k relativizaci západního epistémé, vlivem jiných kultur a také oslabení mužského pohledu na věc. (Hall, 2013, 58-9)

Dochází-li k oslabení a erozi národních států, národních ekonomik a národních identit, probíhá zároveň i rozdrobování a fragmentace kolektivní sociální identity. Tím jsou myšleny velké kolektivní identity, pojímané jako obrovské, všeobjímající, homogenní a unifikované, o nichž lze hovořit téměř jako singulárních činitelích s vlastními právy, a které nám umožňovaly chápat a číst imperativy individuálního Já: velké kolektivní sociální identity třídy, rasy, národa, rodu a Západu. Tyto kolektivní sociální identity vyvstaly z dlouhodobých historických procesů, jež stály u zrodu moderního světa a byly stabilizovány industrializací, kapitalismem, urbanizací, vytvořením celosvětového trhu a společenskou a sexuální dělbou práce, rozdělením na soukromou a veřejnou sféru života, a nakonec ztotožněním pozápadnění s modernitou jako takovou. (Hall, 2013, 59)

Tyto velké kolektivní sociální identity nezmizely, nadále obývají místa, kde zastávají moc a autoritu, ale vymizely ze sociálních, historických a epistemologických míst, které dříve zastávaly a tvořily tím představy o světě. Již je nemůžeme vnímat jako homogenní formy, nejsou již oněmi danými stabilitami a celky. Už nedisponují takovou spojující, strukturující a stabilizující silou, abychom poznali, co jsme, jen tím, že budeme definovat sami sebe na základě vztahu k nim. Neurčují naši identitu tak, jak tomu bylo v minulosti. (Hall, 2013, 60)

V současnosti nelze uvažovat o otázkách identity, sociální i individuální, jinak než v kontextu jejich eroze a úpadku, protože již nemají takovou moc a přesvědčovací vliv jako předtím. Odstraníme-li však identity z diskurzivního uvažování o subjektu, zjistíme, že nějakou přece jen potřebujeme. Ze současného uvažování o identitách ovlivněného feminismem a psychoanalýzou vyplývá, že identita je i není něčím jako předpisem. Díky tomu si můžeme uvědomit, že identity nejsou nikdy ukončené ani uzavřené. Jsou po vzoru subjektivity stále v chodu. Hegelovské pojetí identity jako něčeho, k čemu každým dnem směřujeme, abychom se jím stávali stále více je dosti uzavřené pojetí. Identita je spíše v neustálém procesu tvorby (Hall, 2013, 61-2)

Identita zahrnuje proces identifikace, jenže z feministické a psychoanalytické perspektivy je identita vždy konstruována pomocí ambivalence. Vždy spočívá na rozštěpení mezi jedním a druhým. Jde o Jiné uvnitř Stejného. Jiné, jež může člověk poznat pouze z místa, kde sám stojí. Tak vypadá Já, které je vepsáno v pohledu Jiného. Toto pojetí bourá hranice mezi tím, co je vně a co uvnitř, mezi tím, že někdo někam patří a někdo ne. Jak popsal Frantz Fanon v knize Černé kůže, bílé masky; teprve když stál před bílým francouzským dítětem, které ho označilo za „negra“, zjistil, kým je. Stal se Jiným ve zraku Jiného. Zde se ukazuje dvojjakost diskurzu, tato potřeba Jiného vůči Já. Identita by se v tomto smyslu mohla vykládat dvěma způsoby; jedna ležící zde, druhá tam, dvě historie, jež nikdy neměly nic společného. A když je přemístíme z psychoanalytického prostředí na historické území, ve stále globalizovanějším světě již nejsou obhajitelné. Identita Angličana spočívá v pití čaje, jenže čaj pochází ze Srí Lanky a Indie. Právě ta neznámá historie stojí za vlastní historii Angličanů. Bez této vnější historie by žádné anglické dějiny nebyly. Názor, že identita má co dočinění s lidmi, kteří vypadají stejně, cítí stejně, nazývají sami sebe stejně, je hloupost. Identita jakožto proces, vyprávění, diskurz je vždy pronášena z pozice Jiného. Navíc je identita vždy zčásti vyprávěním a zčásti druhem reprezentace. Identita se nevytváří zvenku, je to to, co vyprávíme uvnitř sebe samých. Identitu bereme jako něco, co si vnitřně odporuje, co se skládá z více než jednoho diskurzu, jako něco, co vzniklo díky ambivalenci a touze. Jinakost již tedy není jen soustavou binárních a navzájem prohoditelných opozic, sexuální jinakost se již nevnímá jen jako předem daný protiklad muž-žena. Berou se v potaz anomální pozice, které jsou neustále v pohybu, ono „mezi“, které nehybnou skálu sexuality uvádí do čím dál tím většího neklidu. (Hall, 2013, 62-4)

## Dimenze rasy v globalizovaném světě

Z řad afroamerických a afrokaribských umělců i myslitelů přichází nová touha a potřeba znovu nacházet vlastní ztracené historie. Historie, které nebyly nikým vyprávěny, nebyly učeny ve školách ani nestály v knihách. Tento obrovský zlom Stuart Hall nazývá politickou re-identifikací a re-teritorializací, bez které by žádná opozice nevznikla. Periférie začala promlouvat z pozice marginalizovaných, dala se do boje a vše lokální se začíná také reprezentovat. (Hall, 2013, 67)

Zabývat se diskurzy o černoštví a maskulinitě, rase a genderu, a zapomínat na to, jak bylo černošské obyvatelstvo z nejnižší třídy situováno v třídním systému, jakým způsobem byli vystaveni ústrkům v podobě policejního násilí, mizerné práce a nemožnosti postupu, jímž museli čelit i bílé dělnictvo, by opomenulo zásadní stránku hip-hopové kultury. (Hall, 2013, 71-2)

Na příkladě obrazové reklamy německé banky Hessen-Thüringen, Mita Banerjee popisuje symboly amerikanizace ve dvou diskurzích: Amerikanizace jako proces modernizace a vtělení Amerikanizace/modernizace do postavy afroamerického hippie. Přítomnost afroamerického muže chápe jako způsob imaginace americkosti, která kromě toho, že je moderní, tak zároveň implikuje jinakost. Postava Afroameričana se nachází mezi dvěma ženami. Zatímco jedna je světlé pleti, druhá je tmavé tak, aby muž uprostřed odpovídal pomyslnému mezi na škále tmavosti pleti. (Banerjee, 2009)

Banerjee dále popisuje vlastnost opomíjet rasový kontext při konzumaci popkulturního obsahu. V momentě, kdy je afroamerická kultura exportována, stává se americkou kulturou. Diskurz amerikanizace tedy opomíjí element rasy. Navzdory tomu však Banerjee pracuje s historickým výzkumem Cornelia Partsche, který se zabýval rekognicí jazzu za Výmarské republiky a na základě toho nachází společnou genealogii mezi afroamerickou komunitou a německou kulturní imaginací. Právě historizující pohled na německou imaginaci nám může prozradit více. Ze zjištění Adelheid von Saldern, Banerjee dále vyvozuje, že ani jazz, navzdory tomu, že byl přijímán intelektuálními kruhy, nebyl veřejností za Výmarské republiky uznán a šlo spíše o druh exotické zábavy. Lze tedy nacházet historické paralely, které nám ukazují, že přítomnost afroamerického či jiného černošského obyvatelstva je v německé kulturní imaginaci byla vykládána jako něco cizího, co se s německou kulturou neprotíná. (Banerjee, 2009) Absence takového kontextu v německé imaginaci lze vykládat různými způsoby, nicméně vypovídá o problematice kontextualizaci černošské kultury v evropském prostředí.

Obdobnou percepci vzhledem ke kulturním a geografickým podobnostem s Německem, můžeme očekávat i v českém prostředí. Fakt, že Česká republika na rozdíl od Německa nikdy neměla kolonie, nám může prozrazovat, že percepcie afroamerické a černošské kultury bude na našem území ještě více exotizovaná. Klíčovou otázkou pro výzkum českého rapu zůstává, jakým způsobem se rasový kontext rapové a hip-hopové kultury drží a zachovává při přenosu rapových kulturních artefaktů (fyzických i duševních) a jakým způsobem je přijímán a reflektován?

Zajímavá situace však nastane, nahradíme-li postavu afroamerického hippie, turecko-německým rapperem. Muž má na sobě sluneční brýle, tudíž nejsme schopni rozlišit přesnou podobu tváře. Taková varianta může být v souladu s globalizačními principy adaptace americké populární kultury do lokálních kontextů. Turecká menšina v Německu apropriovala afroamerické kulturní projevy protestu a jinakosti, kterými se vymezuje vůči německé dominantní a opresivní kultuře. Německá image černošství Turkům posloužila jako způsob kulturní alienace. (Banerjee, 2008) Stejným způsobem můžeme podobné znaky alienace nacházet v diskografii romského rappera českého původu Dollara Prynca.

## Globalizace jako garant diferenciac

To, čemu říkáme globální, má daleko k něčemu, co by systematicky válčilo vše ostatní, co by vytvářelo stejnost: globální ve skutečnosti operuje pomocí specifčnosti, zdolává specifické prostory, specifické etnicity, pracuje tak, že mobilizuje specifické identity. Je zde tedy kontinuální dialektika mezi lokálním a globálním. (Hall, 2013, 77)

Globální se skládá z mnoha artikulovaných partikulárností. Globální je pak sebe prezentací vládnoucí individuality. Je to způsob, jakým dominantní individualita lokalizuje a naturalizuje sebe samu a připojuje k sobě množství minorit. Globální souvisí s hegemonickým rozmachem, v němž se jisté konfigurace lokálních individualit pokoušejí vše ovládnout, snaží se zmobilizovat technologii a v subalterním postavení začlenit co možná nejvíce lokalizovaných identit ve snaze vybudovat další historický projekt. (Hall, 2013, 82)

Hegemonie v tomto smyslu není uzavřená. Vždy se do sebe snaží pojmout další rozdíly. Tedy nikoli do sebe. Nestojí o to, aby jinakost vypadala nakonec přesně stejně jako ona. Chce, aby individuální projekty a projekty menších identit byly možné jedině tehdy, budou-li možné ty větší. Právě tak v sobě umisťoval menší identity thatcherismus (a stejným způsobem tak činí dnešní trumpismus). Chcete tradiční rodinu? Nemůžete ji implementovat samotnou, protože

tradiční rodina závisí na větších politických a ekonomických faktorech. Musíte se začlenit do většího projektu, abyste mohli uplatnit svůj menší. Musíte se ztotožnit se s většími součástmi tohoto projektu. Jen tak se stanete součástí dějin. Pak nastane okamžik, kdy se tato struktura prohlásí za univerzálně platnou, danou skutečnost – tehdy přichází chvíle naturalizace. Hranice této struktury mají odpovídat pravdě, realitě historie. A právě v tento okamžik cosi uniká. (Hall, 2013, 83)

Globalizace kultury není totéž jako její homogenizace, ale součástí globalizace je celá řada nástrojů homogenizace (zbrojení, reklamní postupy, hegemonie jazyka, styly oblékání a podobně), které se stávají součástí lokálních politických a kulturních ekonomik jen proto, aby byly repatriovány jako heterogenní dialogy o národní suverenitě, o svobodném podnikání, o fundamentalismu apod. V těchto dialozích hraje stát stále delikátnější úlohu: příliš se otevřít globálním tokům totiž znamená, že národní stát je ohrožen revoltou – tzv. čínský syndrom; naproti tomu příliš malá otevřenost vede k tomu, že stát opouští mezinárodní scénu, jako se tomu stalo různými způsoby v Barmě, Albánii a KLDK. Obecně platí, že se stát stal arbitrem v otázce repatriace odlišnosti (odlišností mající podobu zboží, znaků, sloganů, stylů apod.). Jenže repatriace nebo export struktur zboží, které se vážou k odlišnosti, neustále posilují „vnitřní“ politiky majoritizace a hegemonizace, které jsou prosazovány nejčastěji v souvislosti s debatami o odkazu a dědictví předcházejících generací. (Appadurai, 2013, 98)

Proces repatriace se zdá být stěžejním aspektem současné globální kultury. Výchozím bodem je úroveň globalizace, která v lokální perspektivě nemusí být vnímatelná. Teprve komparací s hegemonními vzorci kultury můžeme nalézat vzájemné podobnosti mezi globálně rozšířeným (převážně americkým) prvkem a tím lokalizovaným v určitém geografickém a kulturním kontextu. Stejně tak, jako je možné konkrétní scény i interprety české rapové scény mapovat jako více či méně repatriované vzory amerických rapových scén a osobností (Vladimír 518 je český Jay-Z, Calin je český Drake nebo slovenský label FCK THEM je repatriovanou formou newyorského labelu ASAP Mob), fenomén populistických (autoritativních) politiků v podobě Donalda Trumpa je repatriován do českého prostředí jiným miliardářem, tedy Andrejem Babišem.

Německé firmy navzdory tomu, že se jim podařilo úspěšně odolat americké konkurenci, nové produkční televizní společnosti, televizní stanice, a dokonce i turecko-německý rap nadále užívá vzorce amerických produktů. Kulturní kritici by mohli tvrdit, že německá společnost je natolik vyvinutá, že vytváří vlastní amerikanizovaný průmysl. Na úrovni kolektivní imaginace si to můžeme představit tak, že německá kultura produkuje vlastní představu o Americe, kterou adaptuje do svých reálií. (Banerjee, 2009) Navážeme-li na teorie

transnacionalismu, můžeme tuto představu o Americe chápat jako zcela novou vrstvu, která není ani americká, ani německá. Je složena z obrovského množství nerovnoměrně šířených informačních toků, tudíž není stabilní, ale je natolik silná, že napomáhá reprodukovat německou představu o americkém životě do ekonomických, výrobních, produkčních, sociálních i kulturních vztahů. Obdobný princip není složité aplikovat i na české prostředí, kde se kult Ameriky budoval již za doby socialismu, kde nabíral ještě fantasknější podoby tím, že česká populace snila o životě v liberální demokracii a jejíž životní styl se za železnou oponu dostával pomaleji. Dnes, kdy se zdá být otázka o vliv Spojených států na Evropu obrovskou (nejen) politickou otázkou, je na místě uvažovat, jaká představivost se u nás o Americe vytváří a jakým způsobem pak ovlivňuje zažité praktiky obyvatel.

Z amerikanistických debat vyplývá jeden důležitý konsenzus, že kulturní prvky nejsou nikdy jen absorbovány jako model chování, ale jsou reappropriovány v různých kontextech za rozličnými účely a smysly. (Banerjee, 2009) Nemůžeme tedy očekávat, že by prvky americké kultury repatriované v českém prostředí byly neměnné od těch původních. Nabírají své lokální povahy vzhledem k prostředí, ve kterém se nacházejí. Podvratnost však nastává v momentě, kdy si uvědomíme, že proces repatriace zastírá fakt, že kulturní a sociální prvky jsou již dávno globalizované, zatímco my je považujeme za lokální. Realita současné globalizace ukazuje, že mnohé prvky současné kultury i ekonomiky jsou daleko univerzálnější a zároveň dekontextualizované soustavným pendlováním mezi globalizovanou univerzálností a repatriovanou lokálností, tudíž lze hovořit o nerovnoměrném prolínání „české“ představivosti s českou představou o „americké“ představivosti, které se stávají tím samým.

Stěžejní vlastnost současné globální kultury je tak situace, kdy se politika stejnosti a politika diference snaží navzájem pohltit, a přitom každá z nich prohlašuje, že se s úspěchem zmocnila osvícenských dvojčat – ideje triumfální univerzality a ideje nezdolné partikularity. Toto vzájemné pohlcování ukazuje svou odvrácenou tvář v povstáních a nepokojích, v uprchlictví, ve státem schvalovaném mučení a státem podporované i nepodporované etnocidě. světlejší stránka se projevuje v rozšíření mnoha individuálních horizontů naděje a fantazie; v šíření technik boje proti dehydrataci a jiných technicky nekomplikovaných postupů, které mohou zlepšit kvalitu života. Pro odvrácenou tvář i světlejší stránku se najde mnoho příkladů. Zásadní je, že obě strany mince současného globálního kulturního procesu jsou výsledky nekonečně různých soupeření mezi stejností a odlišností, které se spolu utkávají na hřišti, jež se vyznačuje radikálními disjunkcemi mezi různými typy globálních toků a mezi nejistými krajinami, které v těchto disjunkcích a jejich prostřednictvím vznikají. (Appadurai, 2013, 98-9) Současná politická situace evropských zemí potvrzuje různé podoby soupeření

politik stejnosti a diference, kde se v sociologii nebo politologii hovoří o státech dvou (a více) společnostmi, které stojí na opačné straně binárních hodnotových opozic a kdy se hranice mezi nimi stále více vzdalují.

## Historie hip-hopu a žánrově-kulturní distinkce

### Jak se hip-hop utvářel a co ho charakterizuje?

Socioekonomický kontext vzniku hip-hopu je úzce spojený s gentrifikací čtvrtí amerických velkoměst, kde developerské skupiny začaly uplatňovat zájmy na výstavbu luxusních čtvrtí a právě chudinské etnické čtvrti nabízely pozemky s nízkou tržní hodnotou. Reaganovská Amerika 80. let zapříčinila zhoršení ekonomické situace Afroameričanů nebo Hispánců. Neoliberální politika amerických republikánů dále rozevřela nůžky mezi bohatnoucí střední a vyšší střední třídou a etnickou nižší střední třídou a chudinou. Čtvrti zasažené vysokou nezaměstnaností a absencí státní podpory měla za následek nárůst kriminality a distribuci drog. Komunity se stratifikují do gangových uskupení, které mezi sebou vedou souboj o moc. Špatné vzdělávání a vysoké procento odpadnuvšího studentstva, stejně jako absence center pro mládež, vede obyvatele ghatt k hledání vlastního způsobu zábavy a vyjádření. Hip-hopová kultura vznikla jako zdroj alternativní identity mladých a sociální status v komunitě tam, kde místní podpůrné instituce byly zničeny spolu s rozsáhlou částí jimi vybudovaného prostředí. Identita v hip-hopu je hluboce zakořeněna v místní zkušenosti, je svázána s lokální skupinou, ve které jedinec získal svůj status. Přesto a zároveň právě proto úspěšně funguje v rámci kulturní globalizace. (Linhartová, 2009)

Hip-hop se skládá z pěti základních elementů: DJing a turntabilism, rap delivery neboli MCing, break dance a jiné podoby hip-hopového tance, graffiti a systém znalostí (knowledge), který je celý sjednocuje. Hip-hopová znalost odkazuje k estetickým, sociálním, intelektuálním a politickým identitám, přesvědčením, jednáním a hodnotám utvářeným jejich členy, kteří hip-hop myslí jako identitu, světonázor a způsob života. (Morgan, Bennett, 2011, 177)

Existuje výčet základních estetických kvalit, kterými je rapový přednes posuzován. Mezi ty patří: texty, styl, flow a zvuk. Tím, že rap je ze své podstaty přímá a osobní forma umění, drtivá většina rapperů si píše své vlastní texty. Slovo text (lyrics) odkazuje k tématu písní, ale

i psané konstrukci písně. Tradiční chápání rapového textu je analogické s poezií – nacházíme zde tropy a figury, hodnotíme kreativní expresi, originalitu, zprostředkování emoce. Styl odkazuje k tonální kvalitě rapperových vokálů a úrovni originality v prezentaci a delivery (pojem užívaný pro označení rapperova vokálního zprostředkování). Styl může být monotónní, čímž rapper zdůrazňuje vyznění textu. Mezi přední představitele monotónního stylu v USA patří Earl Sweatshirt. Kendrick Lamar naopak rapuje velmi dynamicky a emocionálně. Stylizuje se do různých osobností, které mají svůj specificky rapovaný projev, čímž se od sebe jednotlivé sloky rozlišují na základě emoční afektovanosti a způsobu promluvy. Rappeři mají zpravidla své oblíbené styly, které opakují ve svých písních a které je distingují od jiných rapperů. Flow popisuje rapperův cit pro rytmus a načasování. Koncept flow rozlišuje rap od mluveného slova. Rapové texty jsou performovány v rytmické kadenci, nikoliv recitovány nebo melodicky pozpěvovány. Kvalita rytmické delivery je to, co definuje flow. Podaří-li se rapperovi flow, vokál se prolne do kontinuální melodické (ačkoliv ne nutně) linky jako proud not jazzového sólisty. Stejně jako v jiných žánrech, i v rapu platí, že si rappeři svou praxí vytvoří svůj specifický zvuk. Vlastní zvuk rappera odlišuje od jiných a posluchač je tak schopen na základě typických znaků rozpoznat, kdo právě rapuje. (Salaam, 1995)

Rap ve svých počátcích přeměroval pozornost k rytmice a na rozdíl od popu, upozadil melodičnost a harmonii. (Salaam, 1995)

Ačkoliv je běžně považován New York v sedmdesátých letech minulého století za kolébkou hip-hopu, trasy globálních multikulturních cest jsou spojeny s různými formami afrických diasporických kulturních komunit. Obzvláště v případě rapování/rýmování, je v podstatě nemožné izolovat jednotlivou trajektorii původu, jelikož estetické a lingvistické podoby lyrického rýmování můžeme nalézt v Africe, Karibiku i ve Spojených státech. Množství průkopníků hip-hopu v Americe, byli imigranti nebo potomci imigrantů z Karibiku nebo Afriky. Obzvláště jamajské hudební techniky se staly důležitým prostředkem rozvoje hip-hopových praktik. Reflexe afroamerické hudební tradice nám ukazuje, že estetické znaky hip-hopu můžeme najít v komplexních kořenech afroamerické historie. Hudebník a zvukový kurátor David Toop popisuje zdroje hip-hopové kultury jako úzce propojené s celou afroamerickou kulturou. Rap oživil disco, radiové DJe, bebopové zpěváky, stand-up, the Last Poets, vězeňskou a vojenskou hudbu, a ačkoliv ovlivnil japonské videohry nebo cool evropskou elektroniku, jeho kořeny patří do moderní Afroamerické hudby. (Morgan, Bennett, 2011, 180-1)

Již v 80. letech začalo být zřejmé, že právě rap ze všech elementů nejlépe vystihuje podstatu hip-hopové subkultury a stal se progresivní hudební inovací, jež dosáhla široké popularity. (Čech, 2018)

Jamis Androutsopoulos a Arno Scholz identifikovali na základě analýzy rapu z Itálie, Francie a Německa 7 základních témat a 7 modelových slovních výroků. Ta jsou různě zastoupena v různých lokálních scénách, ale jejich obecný charakter se přenáší napříč rapovými kulturami.

(I) Sebe-prezentace: Rapper mluví k sobě a ke skupině, do které patří. Jde o nejtradičnější a nejvýraznější způsob vytváření vlastní identity, které spočívá v přirovnávání anebo srovnávání sebe s ostatními prostřednictvím jazykových prostředků nebo nadsazeným sebehodnocením.

(II) Diskurz scény: Hodnocení charakteru místní/národní scény. Kritika často zahrnuje hudební elementy, ale i celou hip-hopovou kulturu nebo reflektuje vztahy mezi scénou a kulturním průmyslem. Nejčastěji jsou tyto diskuze vedeny ve vztahu undergroundu a komerce.

(III) Sociální kritika: reflexe sociálních a politických otázek, ať už na úrovní globální, národní nebo regionální. Předmětem kritiky bývá politika, způsob vlády, jednotliví politici nebo orgány, ale taky společnost jako taková. Téma se stává stěžejní v souvislosti s migranty, utlačovanými skupinami atd.

(IV) Úvahy: Vyjadřování vlastních názorů a úvah je v rapu naprosto základním článkem. Zároveň s sebou nese požadavek na vysokou míru autenticity. Může jít o osobní až emocionální projevy jedince a svého příběhu nebo se může rapper postavit do role mluvčího dané skupiny.

(V) Drogy: Hip-hopová kultura se vyznačuje specifickým vztahem k drogám. Rappereři v Americe ve svých nuzných podmínkách ghatt často neměli jinou možnost, než si vydělávat prodejem drog. Zároveň se touto činností dotovaly jejich hudební kariéry. Drogy jsou tak prvkem, který úže souvisí s lokálním kontextem.

(VI) Láska/sex: Témata sexuality a lásky jsou zásadním tématem hip-hopu. Tradiční pojetí hip-hopové kultury je homofobní a misogynní, avšak v posledních letech vznikají projekty, které subverzivně zpochybňují heteronormativní principy hip-hopové kultury. Pravdou však zůstává, že rap lze bohatě interpretovat feministickou kritikou díky svému neskrývanému sexismu a soustředění na perpsektivu mužské sexuality.

(VII) Party/zábava: Hudba je prostředkem zábavy a souvisí i s vlastní formou koncertování a tedy způsoby fanouškovské participace. Z afroamerické perspektivy je navíc vhodné dodat, že zábava sloužila jako způsob úniku z reality ghett.

V rapu se používají ustálené formy promluv, jinými slovy modely slovních výroků. Jejich prostřednictvím dochází ke konkrétní lokalizaci kultury a integraci místního kontextu nebo vlastní identity hip-hopové kultury.

a) Sebe-referenční výrok: Jedná se o způsob, jakým rapper identifikuje sám sebe a hodnotí své schopnosti a projev. Vytváří tak identitární obraz, kterým ukazuje veřejnosti, kým je.

b) Na posluchače orientovaný výrok: Jde o cílené oslovení a výzvu posluchačům, aby sdělení jeho autora vnímali určitým způsobem, což může fungovat jako prostředek posílení identity, ale také jako návod k orientaci v určitých situacích a problémech.

c) Chvástání: Zahrnuje nejrůznější způsoby pozitivního sebehodnocení a vyzdvihování svých schopností. Takové výroky můžeme brát vážně a zároveň mohou být formou nadsázky nebo vtípu. V obou případech jde ve prospěch posílení identity, ale může sloužit k pouhé zábavě.

d) Dissing: Verbální útok a symbolické ponížení jiného rappera, instituce nebo komuniky je pro hip-hopovou kulturu typickým prvkem. Je to způsob posilování vlastní integrity, fanouškovské základny nebo způsob vymezení vůči nepřátelům diskurzům.

e) Časoprostorové reference: Identita se v hip-hopové kultuře buduje spojením konkrétního místa a času. Jejich zvýznamování přispívá lokalizaci kultury. Reference však mohou odkazovat k subkultuře nebo estetickému proudu, inspiračním zdrojům či popkulturním odkazům a nemusí nutně souviset pouze s lokalitou, kde se rapper nachází. S rozšířením internetu 2.0 zde můžeme spatřovat nejrůznější internetové a post-internetové odkazy k vybraným internetovým praxím, platformám, kulturám, subkulturám nebo neo-kmenům.

f) Identifikace (naming): Rapperi si vytvářejí různé přezdívky, pseudonymy nebo alterega, které proměňují nebo jsou stálé a propojují text a vizuální styl s autorem.

g) Reprezentace: Jde o explicitní deklarace sebe jako místního reprezentanta hip-hopové kultury. Příkladem může být v českém prostředí Smack jako pionýr a reprezentant britského zvuku na české scéně nebo Rytmus, reprezentant a kultovní postava československého romského hip-hopu, jehož značka je poslouchána i v Polsku. (Linhartová, 2009, 30-34)

Obecně platí, že freestyle a psaní textů jsou mezi rappery brány jako dvě odlišné kategorie přístupu. (Oravcová, 2019)

Za vyvrcholení mediální pozornosti obrácené k hip-hopu v devadesátých letech můžeme považovat mimo jiné i spory mezi reprezentanty East Coast rapu (východního pobřeží); Tupacem Shakurem a West Coast rapu (západního pobřeží); Notorousem B.I.G., který vyvrcholil k jejich zabití a válkou gangů. Tehdejší veřejným prostorem informace o kauze živě kolovaly a zároveň měly podíl na mytizaci žánru a jeho osobností. (Čech, 2018)

### Hip-hop, jazykové ideologie a možnosti globální solidarity

Tím, že hip-hop dosáhnul globální popularity, jeho vzdorovité a sebedefinující hlasy byly multiplikovány a amplifikovány do takové míry, že pokoušejí hranice konvenčních konceptů identity a národnosti. Globální hip-hop se rozrostl v kulturu, pokouší a přijímá inovativní umělecké praxe, znalosti, produkce, sociální identifikace a politické mobilizace. V těchto ohledech transcenduje a vyzývá tradiční konstrukce identity, rasy, národa, komunity, estetiky a znalostí. Pojem Hip-hop Nation se užívá k označení členů globální hip-hopové kulturní komunity. Hip-hop nation je mezinárodní, transnacionální, multirasový, multietnický, multilinguální komunita složená z jednotlivců různých třídních, genderových a sexuálních identit. Zatímco tzv. hip-hop heads pochází ze všech věkových skupin, hip-hopová kultura je hnána zejména mladými. Občanství v hip-hop nation není definováno konvenčními národními nebo rasovými hranicemi, ale závazku vůči multimedialní hip-hopové umělecké kultuře, která reprezentuje sociální a politické životy jejích členů. Hip-hop nation sdílí kontury toho, co Benedict Anderson označuje myšlenými komunitami (imagined communities). (Morgan, Bennett, 2011, 177)

Hip-hopovou kulturu a s ní spojený jazyk můžeme zároveň vnímat jako strategii řečových her. Teoretizace Hip-hop Nation Language a další jazykové strategie slouží jako kritický aparát k široké škále kritiky, která se mimo jiné charakterizuje dvojsmyslností, mnohaznačnou interpretací a subverzivními praktikami, které dokážou pojmenovávat

problémy formou, která pro nezasvěcené často může vést ke špatné interpretaci pojmů a smyslu. Skvělým příkladem je slovo coke, označující slangově kokain a obecně uhelné palivo. Zároveň coke bývá užíván i v souvislosti s nealkoholickým nápojem Coca-Cola. (Setničková, 2018)

Stejně jako kulturní komunita, Hip-hop Nation je i komunitou imaginace. Její praktiky nejsou součástí kultury, ale v samotném jejím středu, pohání ji a udržují naživu. Hip-hopová kultura je postavena na demokratizaci kreativního a estetického étosu, což historicky umožnilo jedincům, kteří zkombinovali autentickou formu sebe prezentace a vyvinuté umělecké schopnosti v médiu hip-hopu, stát se legitimním hip-hopovým umělcem. Jelikož je hip-hop sebevzdělávací nebo učený v rámci komunity, mladí lidé z nejrůznějších socioekonomických kontextů jsou vedeni k rozvinutí schopností svou vlastní cestou. Hodnota těchto umělců není validována komerčním úspěchem nebo elitně kulturním kriticizmem, ale zakládá se na respektu uvnitř lokální hip-hopové komunity. (Morgan, Bennett, 2011)

Debaty okolo hip-hopové kultury a umění mezi jejími členy je také centrální součástí kultury. Tato skupina celosvětově vytvořila to, co politický teoretik Antonio Gramsci popisuje jako organické intelektuály. Jsou to ti, kdo používají hip-hop jako nástroj kritického myšlení a analytických dovedností, které užívají v každém směru svého života. Za následek to má rozšíření lokálních hip-hopových scén, kde jejich členstvo praktikuje elementy hip-hopu a debatuje, reprezentuje a kritizuje kulturní formy jejich sociálního života. (Morgan, Bennett, 2011, 177-8)

Někteří odborníci popisují hip-hopovou kulturu jako formu diaspory, tím, že šíří podobné etnické charakteristiky. Globální hip-hopové scény jsou popisovány jako translokální, jelikož reprezentují komplexní kulturní, umělecké a politické dialogy mezi lokálními inovacemi rozličných hip-hopových forem. Pohyb se děje mezi Spojenými státy a zbytkem světa, stejně jako uvnitř Spojených států samotných. Zatímco se dynamiky globální hip-hopové diaspory šíří do nekonečného množství proudů, existují dva hlavní proudy kulturní globalizace hip-hopu; Afroamerická kultura a africká diasporická kultura je tím prvním. (Morgan, Bennett, 2011)

Druhým hlavním proudem hip-hopové kultury je její pohyb k lokálním mladým kulturám okolo celého světa. Brzy poté, co se hip-hop etabloval ve Spojených státech, rozšířil se jako součást největší americké globální mediální distribuce. Promiskuitní charakter šíření hip-hopové kultury neničí kulturní identitu. Hip-hopová kultura, stejně jako další africké estetické kořeny se šíří mezi širokou škálu diasporických skupin Afričanů. Praktiky africké diasporické kultury navíc ovlivnily estetické vědomí a vkus ne-Afroamerických obyvatel po

staletí. Masová globální popularity hip-hopu je jen projev takového vlivu. (Morgan, Bennett, 2011)

Předpokladem členství v hip-hopové subkultuře je kulturní kapitál – v bourdieovském smyslu – který jednicům pomáhá v orientaci uvnitř kultury. Míra kulturního kapitálu pak definuje možnosti, se kterými lze v rámci kultury pracovat. Rapové texty svou formou umožňují kondenzovat velké množství odkazů k událostem, symbolům a postavám z nejrůznějších světů. Kulturní kapitál se skládá z výslednicí lokálních kontaktů, znalostí místního kontextu a poměrů, globálně platných praktik, významů, jazyka apod. Takový typ kulturního kapitálu je z logiky věci bytostně transkulturní. (Linhartová, 2009)

Prostorové dimenze hip-hopové kultury jsou v nejobecnějším pojetí diskurzivním prostorem. Jazyk a symbolické formy umožňují komunikovat a vytvářet významy a jsou základem rapové praxe. Tento diskurzivní prostor s imůžeme představovat jako diskurzivní brikoláž, otevřený systém, v rámci kterého dochází ke hře s dominantními kódy, jejich posilování či odmítání. Tato brikoláž spočívá ve vypůjčování z různých diskurzů a schopností přecházet z jednoho (dominantního) diskurzu do druhého (v tomto případě afroamerický dialekt), tedy code switching. (Oravcová, 2019)

Rapové texty četně užívají tzv. sociolektismy, tedy mluvené kulturně ohraničené slovní zásoby užívané v neformálních komunikačních situacích. Motivace vzniku je podnícena ekonomii výrazu, snahou o neotřelost vyjadřování, vymezení se vůči starší generaci, demonstrace výjimečnosti, důraz na specificitu prostředí a vztah k němu, snaha o jazykový humor a využívání náhodných jazykových aktualizací. (Setničková, 2018)

Vzhledem ke své povaze se v hip-hopové kultuře vytvořilo množství slangových a argotických výrazů, které se utvářely uvnitř relativně uzavřené skupiny. Souvisí to s požadavkem na autenticitu, žitou realitu a důrazem na hovorový jazyk při rapování. S popularizací a komercializací hip-hopové kultury penetrovaly tyto výrazy hovorovou lexikální vrstvu. Výrazy se dostávají mimo úzkou oblast užití a ztrácí svůj slangový ráz. Z tohoto hlediska lze brát rap jako vlivný zdroj spoluvytváření českého hovorového jazyka. Mezi takové výrazy patří různé označování drog, jejich konzumace a distribuce, která je historicky z hip-hopovou kulturou spojena (výrazy jako herák, tripy, piko, peří, matro, molly, koks, Mary Jane, skéro, ganja, zelí, weed, KG, sellit, hustle atd.). (Setničková, 2018) Na druhou stranu zase rappeři a rapperky organicky inkorporují soudobé jazykové trendy do svých skladeb, takže je fungují multilaterální vztahy výměny slov a frází mezi různými subkulturami a neo-kmeny, které mohou být fyzické i digitální.

Další vrstvou hip-hopové slovní imaginace jsou peníze. Hip-hop jako forma kultury, vznikla v podmínkách neoliberální pravicové politiky 80. let, což výrazně ovlivnilo vymezení kultury, jejímž jmenovatelem se stala idea amerického snu, který lze zajistit vymaněním se z podmínek ghett, ve kterém Afroameričané žili. Důraz na finanční úspěch jako útěk z beznadějně reality se stal hnacím motorem jedinců i skupin. Peníze se proto staly implikujícím faktorem rapových kariér a penetroval tak i jazykovou vrstvu. Pojmy jako vata, kasa, cash, love, papír, zelený, škvára nebo chips se staly konstitutivními prvky nejen hovorové řeči hip-hopové komunity, ale mluví tak, ať už mladí nebo podnikatelé na burze. (Setničková, 2018)

Na úrovni jazykové vrstvy je přejímání slov z cizích jazyků nejproduktivnějším způsobem obohacování slovní zásoby, což u rapu platí obdobně. Obzvláště ve specifické hip-hopové hudební i kulturní terminologii používáme přejatá a počestělá slova jako DJ, MC, rapper, spíkr, beat atd. (Setničková, 2018)

Není však výjimkou, že dochází v textech českých rapperů k přejímání slov z jiných jazyků jako je španělština, italština, němčina, francouzština nebo japonština v případech inspirace anime. Často se jedná o obecně známé fráze, které nechápou jen rodilí mluvčí, ale jsou srozumitelné širší vrstvou obyvatel nebo jsou součástí určitého neo-kmene (jako právě u fanoušků anime). (Setničková, 2018)

V českém prostředí již vznikly odborné práce zabývající se jazykovými prostředky Huga Toxxx. Slovní zásoba bývá popisována jako střídáma, s využitím neologismů, anglicismů (často v počestěných variantách), citoslovcí, slangových výrazů nebo metaforických příměrů souvisící se zvířecí říší. Důležitá však zůstává surrealistická nebo dadaistická obrazotvornost, díky které si Toxxx získal takového uznání.

Nejde jen o slova a exprese, které vytvářejí vztah mezi hip-hopovými fanoušky okolo světa. Je to afroamerická jazyková ideologie, ve které jsou slova mnohoznačného smyslu užívána ke kritice moci. Afroamerická angličtina je skrze hip-hop politizována a přejímá symbolický dialekt, ve kterém jsou uživatelé vědomi komplexních protichůdných procesů stigmatizace, valorizace a sociální kontroly. Jazyk hip-hopové komunity není nutně lingvisticky nebo fyzicky lokalizován, ale spíše spojován sdílenou jazykovou ideologií jako součástí politiky, kultury, sociálních podmínek, norem, hodnot a postojů. Hip-hopová jazyková ideologie se nachází v centru kultury globální i lokální a díky národním jazykům a komplexním kódovacím technikám, umožňuje členům Hip-hop Nation vytvářet jazyky, identity a jiné formy sil. (Morgan, Bennett, 2011, 182)

V současné době, kdy elementy hip-hopu již nadržují celistvou strukturu a byly rozšířeny médii po celém světě, je možné na rap music pohlížet jako na nadmnožinu hip-hopu. Pojem hip-hop je v současnosti chápán jako styl, připomínající svou hudební strukturu z 80. a 90. let a bývá řazen k tzv. old-schoolu. (Čech, 2018) Kromě historicky ukotveného stylu, je hip-hop označením pro celou kulturu, zatímco rap je jeden z elementů. Pojmy však mohou nabývat v různých kontextech jiných významů. Ve Velké Británii je například naprosto převládající pojem rap, který označuje britskou hudební scénu užívající rapového frázování a s pojmem hip-hop se zde setkáme minimálně.

Problematika rasy a černošství se vyjevuje ve vztahu k módě, která je pro hip-hopovou kulturu zcela zásadní. Hip-hop a rap hýbly trendy současné módy od konce osmdesátých let a generuje obrovské zisky oděvním konglomerátům. V devadesátých letech se podle Naomi Klein stali Afroameričané z chudinských čtvrtí pro marketéry a brand-buildery nejprogresivnějším zdrojem významu a identity značek. Globální konglomeráty jako Nike nebo Tommy Hilfiger okopírovaly styl mladých Afroameričanů z ghett v době, kdy se hip-hopové klipy dostaly do programu MTV. Příznačný je pro tuto dobu singl od Run DMC z roku 1986 "My Adidas", kde skupina vyjadřuje poctu své oblíbené značce. Fanoušci odpovídají zlatými chainy, černobílými teplákovkami a sneakery od Adidas, které nosí bez tkaniček. Firma Adidas reagovala uvedením řady bot Super Star a Ultra Star, které bylo možné nosit bez tkaniček. Společnost Nike má dokonce pro takové typy vypůjčování vkusu, významu a představ vlastní název "bro-ing". Nové okopírované prototypy vrací zpět do ghett se slovy: "Hey, bro, check out these shoes." (Linhartová, 2009, 21)

Podle autorů Martinez a Malone hip-hop ve svém jádru a ve svých elementech obsahuje ojedinělou kulturu hnutí, které obsahují kulturní, sociální a politické možnosti, které jiné hudební žánry vycházející z určitých tradic v sobě nemají. Z tohoto hlediska je hip-hop implicitně politický, jelikož vychází z afroamerické orální tradice a je tak součástí afroamerických hnutí. Kódovaný jazyk a skryté vzkazy jako forma rezistence jsou jedny z rapových postupů, které vycházejí z písní otroků, bluesových tradic, černošských kostelů, harlemské renesance nebo Black Art Movement. Proto jsou rapperi označováni za "organické intelektuály", kteří zachycují životní zkušenost černošských komunit v centrech amerických velkoměst. Rap v tomto smyslu můžeme myslet jako "rytmickou sociální antropologii", která nejenže odráží okolní svět a sociální podmínky, ale může být i zdrojem společenské transformace. (Oravcová, 2019, 31)

Specifický subžánr rapové hudby zaměřený na reflexi sociálních podmínek, se nazývá “uvědomělý” či “společensky uvědomělý” rap. Ten reflektuje současný i minulý sociopolitický kontext a podmínky, které následně vztahuje k různým zájmům komunity prostřednictvím různých uměleckých strategií. Uvědomělý rap má svou tradici od svých počátků v podobě Grandmastera Flashe, přes Public Enemy až po současné zástupce billyho woodse nebo Moor Mother. Mnoho politických interpretů bylo odsunuto do undergroundu, zejména z důvodu propagace černošského nacionalismu, který nahrávací průmysl odmítl podporovat. (Oravcová, 2019)

Význam hip-hopu se zdá být ještě více zřejmý, uvědomíme-li si, že Arabské jaro v severní Africe a na Blízkém východě v roce 2011 bylo vedeno za zvuků hip-hopu. Zde se stal hlasem svobodného slova a politického odporu. (Morgan, Bennett, 2011)

Tématy tohoto subžánru jsou rasová profilace, policejní brutalita, válka proti drogám, soukromé věznice či masové věznění, kolonialismus a otroctví, transgenerační traumata a témata úzce spojená s rasismem a problémy afroamerických či jiných minoritních komunit. Bonnette však poukazuje na fakt, že někteří interpreti odmítají tuto nálepku, protože se od nich očekává kritika společnosti vředy. Pozornost by se měla přesunout na konkrétní skladby a ty zasazovat do politického kontextu. Autorka dále specifikuje tři kritéria k posouzení, zda jde o politickou skladbu: (1) musí obsahovat implicitní nebo explicitní odkaz na politiku a zároveň (2) odkazovat na nějaký společenský problém, anebo (3) nabídnout nějaké východisko a řešení konkrétního problému ve společnosti. (Oravcová, 2019, 32)

Z amerických studií z přelomu milénia je cítit velká pozornost upřená k lokálním scénám, vztahům a praxím, která stály na počátku afroamerické hudební kultury. Ať už se jednalo o nezávislé labely a nahrávací společnosti nebo komunity shromážděné okolo block parties, vztah města, městského života, sousedství a lokálních hierarchií hrálo zcela zásadní roli na formování lokálních hip-hopových identit. (Forman, 2000)

I český rap si prošel svými lokalizačními obdobími jako bylo album Repertoár od PSH, kde rappeři vědomě pracovali s identitou Prahy a kopírovali tak principy ze Spojených států. Nezávislé labely pak nabíraly své oblíbenosti v nultých a desátých letech. Dnes jsou z těch nejstarších značky zakořeněné v kolektivní paměti a generují vlastní fanouškovské základny. Praxe posledních několika let však ukazuje, že doba vstřícná pro nezávislé labely je dávno pryč. Vysoké náklady neumožňují start větších nezávislých labelů a streamovací platformy otevřely brány pro online distribuce a celkový obrat k individualizovanému hudebnímu managementu, který se odehrává primárně na internetu.

Pokud na přelomu milénia ve Spojených státech platilo, že rapper musí být uznán svým sousedstvím (hoodem), jeho texty musí ověřit lidé z obdobné socioekonomického a geografického prostředí. Pokud rapper prokáže takové kvality a jeho hudba má lokální/místní nádech, může se dál šířit ve svém sousedství a nabírat na své popularitě a uznání. (Forman, 2000)

Český rap do jisté míry funguje a fungoval na podobných principech lokalizace. Obzvláště pak u regionálních scén, které jsou spojené s určitými subkulturami (neo-kmeny) nebo etnickými menšinami. Tanvaldský romský rapper si jistě musí nejdřív získat své lokální publikum a aspekt lokální scény zde nabírá své důležitost zvláště s přihlédnutím na komunitní charakter vazeb v romských menšinách. Na druhou stranu však dochází k masovému přenosu hudby do online prostředí a posluchač či fanoušek tak nemá přímý kontakt s interpretem. Identita takových rapperů je tedy utvářena především hudebními nahrávkami, vizuální reprezentací ve videoklipech nebo ve veřejném prostoru a na internetu. Rappeři tak budují jakousi ideální podobu rapperské osoby tak, aby naplňovala své předpoklady na základě zavedených hip-hopových kulturních znaků a zároveň se slučovala s jeho vlastní identitou. Prostředí sociálních sítí sice vytváří dojem autenticity, nicméně ten je budován fragmenty životních zážitků a myšlenek publikovaných na sítě a z klasického hip-hopové náhledu na autenticitu a realnost, je autenticita těžko ověřitelná a výsostně subjektivní.

S tím, jak američtí hip-hopoví umělci dosáhli velkých finančních úspěchů nejen na americkém, ale i na mezinárodních trzích, začaly být lokální scény aktivní ve své vlastní produkci. Ovlivnění americkou hip-hopovou formou, lokální umělci sahají po vlastních stylech vycházejících z lokálních a národních kulturních forem a formují sociální a politická témata, která zažívá právě jejich komunita. Tyto lokální komunity na jednu stranu zvedly širší zájem o hip-hopovou kulturu a zároveň podpořily úspěch komerční hip-hopové hudby v národních kontextech. (Morgan, Bennett, 2011)

Jako reakci na stoupající mezinárodní popularitu hip-hopu, se v kategoriích hudebních cen objevil nové žánry, reflektující městské hudební scény. Hip-hopové videoklipy, které byly nejdříve vyloučeny z programu MTV stejně jako jiné afroamerické žánry, se staly důležitým nástrojem propagace hudby. Navzdory tomu, že videoklipy vznikaly zejména se záměrem zvýšit prodejní potenciál nahrávek, zůstaly videoklipy pro hip-hop i důležitým nástrojem transkulturní výměny. Mladí lidé sledují hip-hopové videoklipy z jiných zemí a předávají si tím znalosti nejen hudby, ale hip-hopové kultury obecně (tanec, móda, styl, estetika). (Morgan, Bennett, 2011)

Všechny „naivní“ naděje mladé kultury (včetně hip-hopu), které měly potenciál změnit cokoliv, byly nahrazeny tvrdohlavým zdůrazňováním a brutálním redukováním verze „reality“. Simon Reynolds pro *The Wire* popisuje v roce 1996, že „real“ (reálné) má dva významy. Zaprvé to vyjadřuje autentickou, nekompromisní hudbu, která se odmítá zaprodat hudebnímu průmyslu a ředit své sdělení crossovery. „Real“ také znamená, že hudba reflektuje „reality“ konstituovanou pozdně kapitalistickou ekonomikou nestability, institucionálního rasismu, stoupajícího dohledu a policejního pronásledování mladých. „Real“ znamená smrt sociálního – korporace neodpovídají na stoupající příjmy zvyšováním mezd nebo zlepšováním benefitů, ale spíše snižováním (permanentní pracovní síla je vyměňována za bazén plovoucího zaměstnání částečných úvazků a freelancingu, kterým neposkytují pracovní benefity ani pracovní jistoty). (Fisher, 2009, 10)

Právě první verze hip-hopové performance představovala první verzi „real“ – nekompromisního, což umožnilo jednoduchou inkorporaci druhé verze, reality pozdně kapitalistické ekonomické nestability, kde se taková autenticita ukázala jako skvěle zpeněžitelná. Gangster rap nereprezentuje ani tak předcházející sociální podmínky, jak mnoho jeho obhájců tvrdí, ani nezpůsobil takové sociální podmínky, jak tvrdí zase jeho kritici. Spíše bychom měli chápat oběživo vztahů, kde se gangster rapu a pozdní kapitalismus setkávají a podporují jako proces, transformace kapitalistického realismu do vlastní podoby anti-mýtického mýtu. Afinita mezi hip-hopem a gangsterskými filmy jako jsou *Zjizvená tvář*, trilogie *Kmotr*, *Gauneři*, *Mafiáni* nebo *Pulp Fiction* vychází právě z obecné představy strhnutí sentimentálních iluzí a nahlížení na svět tak, „jaký doopravdy je“: válka všech proti všem, systém neustálé exploatace a obecné kriminality. Reynolds píše, že v hip-hopu „být real“ znamená se konfrontovat se stavem, kde pes jí jiného psa, kde jsou i vítězové poražení a kde většina prohrává. (Fisher, 2009, 10-11)

Moc kapitalistického realismu spočívá částečně v tom, jakým způsobem dokáže zahrnovat a konzumovat celou předcházející historii. Jedním z projevů je tzv. „systém ekvivalence“, který dokáže veškeré kulturní objekty, ať už jsou nábožensky ikonografické, pornografické nebo dokonce kritické k samotnému kapitalismu, převést na monetární hodnotu. Praktiky a rituály jsou konvertovány do estetických objektů, přesvědčení předcházejících kultur je ironizováno a transformováno do artefaktů. (Fisher, 2009, 4)

Greg Tate charakterizuje hip-hop jako folkovou kulturu a stroj na pozdně kapitalistické sny zároveň. (Zuberi, 292) Pozastavíme-li se nad vztahem kapitalistického realismu a rapu, vyvstávají nám velmi pozoruhodné otázky. Hip-hop vznikl v nastupujících neoliberálních podmínkách éry Ronalda Reagana a Margaret Thatcherové, což se zcela zásadně podílelo na

konstituci formálních i obsahových praktikách. Pokud toto období označujeme jako nástup krajního individualismu v Západní společnosti, v hip-hopu se odráží právě mediací reality vzájemného boje každého proti každému. Požadavek na artikulaci autenticity, která vychází ze specifické sebe-prezentace a potvrzení statusu je právě jeden z projevu inkorporace kapitalistického realismu do hip-hopové kultury. Zároveň hip-hop konstituoval rovinu artikulace podmínek a poukazování na sociální nerovnosti, násilí, korupci nebo rasismus a svými praktikami se stal kontra-kulturní odpovědí na neoliberalismus, který američtí rappeři více či méně vsazovali do širšího společenského kontextu. Vztah mezi neoliberalismem (kapitalistickým realismem) a zoufalými sociálními podmínkami tedy nemusel být vždy a srozumitelně artikulován. Trpělivost, kontinuita, tvrdá práce a vůbec celý mýtus amerického (a glokálně adaptovaného) snu a s ním spojené symboly, znaky a sociální praktiky byly postupně plně inkorporovány do reality rapové praxe a hip-hopové kultury.

Pojem kapitalistický realismus, jak ho Fisher chápe, nelze redukovat na umění nebo kvazi-propagandistický způsob, jakým funguje reklama. Je to spíše všeprostupující atmosféra, podmínky nejen produkce kultury, ale i regulace práce a vzdělávání. Chová se jako typ neviditelné bariéry omezující myšlení a akci. Morální kritika kapitalismu, zdůrazňující projevy chudoby, hladu a válek, je prezentována jako nevyhnutelná součást reality a naděje na eliminaci těchto jevů, jsou jednoduše zaškatulkovány jako naivní utopismus. (Fisher, 2009, 16)

Ono „real“ se tedy jeví jako nevyhnutelná realita, z něhož existuje jen jediné východisko. Proto je na místě hovořit minimálně o krizi či selhání projektu Hip-Hop Nation, jakožto prostředku transnacionální sociální solidarity. Takové představy o kolektivním spojení na základě kultury se dnes jeví jako naivní utopie, ačkoliv forma vzájemné rapové solidarity na individuální a komunitní úrovni nadále existuje.

To, co považujeme za „realistické“, co se zdá být možné na jakékoliv sociální úrovni, je definováno politickými determinacemi. Ideologická pozice nemůže být úspěšná, dokud není naturalizována, dokud je stále myšlena jakožto hodnota, a ne jako fakt. Neoliberalismu se podařilo eliminovat kategorii hodnoty z etického smyslu. Od osmdesátých let kapitalistický realismus úspěšně instaloval „byznysovou ontologii“, kde je zkrátka zřejmé, že všechno ve společnosti, včetně zdravotnictví a vzdělávání, má být řízeno byznysově. (Fisher, 2009, 16-7)

Neoliberalismus od svého vzniku dodnes funguje jako fakt/realita. Pokud hip-hopová kultura byla etablována jako forma odporu marginalizovaných skupin, etické hledisko se vlivem neoliberalismu postupně vytrácí nebo je neutralizováno jakožto něco nevyhnutelného. Byznysová ontologie přichází jako odpověď. Jako všeprostupující metoda přežití a orientace, která se zhmotnila již v konstituujících procesech vzniku hip-hopové kultury. Může se to jevit

jako paradoxní, že tatáž kultura dá vzniknout sociálnímu odporu vůči neoliberalismu a zároveň individualizované strategii jeho implementace do osobního života, ale to se ukazuje jako základní modus operandi kapitalismu samotného.

Kapitalismus se zdá být úspěšný v apropiaci antikapitalistických symbolů, které jsou užívány jako prostředky další komodifikace. (Banerjee, 2009) Pokud vztáhneme tuto perspektivu k rapperům a producentům afroamerického původu, jedná se o strategii, kdy aktéři využívají prostředky vlastní marginalizované a opoziční kultury jako způsob artikulace vlastních ambicí mimo jiné za účelem zisku peněz, sociálního statusu nebo uznání, tedy výtahem z vlastních sociálních podmínek.

## Tělo a technologie

Transnacionální kultura točící se okolo beatové a heavy-bass hudby je fixována na materialitu medií jako jsou počítače, zesilovače, reproduktory, syntetizátory nebo turntables. Takové typy komodit často pronikají do spektakulární módy fungující okolo hudebních komunit. V hip-hopových videoklipech zase můžeme sledovat flashforward záběry v tempu mohutných subbasových frekvencí. Pixelace plakátů a coverů je zase praktika osvojená z počítačového rozhraní. (Zuberi, 2007)

Hip-hop svými praktikami zdůraznil roli fyzických nástrojů v žité realitě hudebního průmyslu. Hip-hop emancipoval fragmenty materiality jako jsou scratche, breaky nebo sampley. Pojem schizofonie od skladatele a teoretika Murraye Schafera vystihuje proces oddělení hudby od svého zdroje. Právě materiální uvažování o povaze zvuků a jejich možnosti reprodukce a vsazování do odlišných kontextů posunulo hranice tradiční hudební teorie. Tóny a ténbr se staly předmětem analýzy nad dříve upřednostňovanou harmonií, melodií a totalitou díla. Naše pozornost se přesouvá k relativně krátkým hudebním fragmentům, které jsou na internetu volně distribuované, klonované a připomínají počítačové virusy, které se šíří na nejrůznějších platformách. (Zuberi, 2009) Samplování navíc usnadňují nástroje jako jsou youtube convertory, které dokáží stáhnout jakýkoliv obsah z platformy YouTube. S rapidním nástupem AI je nyní možné generovat napodobeniny existujících skladeb bez rizika narušení autorských práv nebo oddělit jednotlivé stopy nahrávek na jednotlivé hudební nástroje.

Friedrich Kittler, zástupce německé školy kulturních technik, ve svých teoriích poukazuje na „materiální hardware technologického zápisu“. Z jeho hlediska „technologické podmínky“ hrají historickou roli a priori, jsou tedy propojené se samotnou epistemologií a ontologií. Ve svých analýzách zpochybňuje hegemonii psaného jazyka typickou pro post-strukturalistické myšlení a obrací se přímo k samotným nástrojům přenosu. Klávesnice psacího stroje, respektive stroj jako takový, je determinačním prvkem následného uspořádání diskurzu. Zatímco Foucault a lidé na něho navazující, začínají rozbor diskurzu až v momentě „kódování“ dobové „teorie-praxe“, odhlíží od technologického vývoje jako takového, materialita je pro ně daností, nikoliv předmětem analýzy. Kittlerovo myšlení obrací pozornost ke zviditelnění hardwaru. Kittler sám tvrdil, že z lidí zbývá jen to, co dokážou uchovat a dále předávat média. (Charvát, 2022, 25-6)

Klíčovým přínosem studia médií je na metodologické úrovni to, že média se nevztahují ke „komunikaci“, ale k materiálním strukturám, kulturním praktikám a infrastrukturám od hardwaru k nařízení a normám. (Charvát, 2022)

Přistoupíme-li na to, že rap je médium samo o sobě, odehrává se ve vzájemném vztahu a prolínání s dalšími médii. Mohli bychom jej chápat jako spletenec médií umožňující jeho ukládání, přenos a specifickou povahu. Rap vychází z tradičních systémů zapisování a přenosu. Jedná se o médium determinované jazykem (anglickým kreolizovaným) a jeho formou psaného zápisu nebo orálního přenosu. Jeho specifikem je inherentní návaznost na zvuk a hudební performanci.

Jussi Parikka dále zdůrazňuje, že tělo není nezávislým a inherentním objektem, ale de facto kanálem přenosu metafory tělesného charakteru spojující rovinu biologie s informačními technologiemi. Tělo je již od počátku hluboce mediální. I podle Foucaulta je tělo prostorem zápisu, který ve svých expresích nese „stopy minulých událostí“, jež mají událostně-traumaticko-afektivní charakter. Tělo nikdy není nevinné a přirozené, ale je formováno celou řadou kulturních, mocenských, politicko-náboženských technik a strategií a ve stejné chvíli i diskurzivními formami artikulace vztahu člověka, technologie a světa. Diskurzivní formace stratifikující pole (digitální) kultury jsou vždy prochnuty cirkulací moci. Moc zásadním způsobem ustanovuje kulturní techniky a funkce, je filtrem, skrze nějž nabývají kulturní diskurzy a nediskurzivní praktiky výrazu. Zabýváme-li se materialistou médií, je nutné chápat technologické artefakty a aparáty jako „události“ determinující a proměňující zkušenost zakoušení světa. I pro Deleuze je tělo kompozitem afektů, modulární asambláží, jíž prochází rozličné typy sil, jež tělo „ztvárňují“, subjektivují. Technologie jsou vždy součástí sociálních asambláží, které jsou tvořeny těly. O tělu, sociální a technologii nelze podle Parikky uvažovat

jako o neprostupných rastrech. Vytváří spolu rhizom současné mediální kultury, jež je založená na konvergenci heterogenních forem výrazu a obsahu. (Charvát, 2022)

Takže nejen vokální přenos, ale samotný subjekt je podmínkou existence rapového média, které se konstituuje skrze subjektivní zkušenost se světem. Rapperovo tělo, jak bylo zmíněno výše, není izolované, ale koexistuje v neustálém propojení s digitálními médii, které strukturují a ovlivňují jeho percepce i aktivitu. Mezi technologická média užívaná rappery a hudebními producenty patří mikrofón, soundsystém a všechny propojovací technologie (kabely či bluetooth), syntetizátory, zvukové karty, bicí automaty, samplery nebo notebooky a jejich interface DAW software programů. Právě Digital Audio Workstation programy svou dominantně lineární strukturou umožňující komponování zvuků a nástrojů výrazně determinuje postup práce při tvorbě, která zdůrazňuje i vizuální povahu zvuků. V tomto smyslu je například vizuální interface ekvalizéru postaven na vizuální orientaci ve škále frekvenčního rozsahu, což je technologie primárně spojená s digitálním interfacem, jelikož původní ekvalizační hardwary fungovaly primárně na systému knobů, kde hudební producent neměl vizuální představu o zvukové struktuře a musel ji vnímat primárně auditivně.

V současné době jsou kulturní techniky převážně digitálními technikami, ať už je řeč o každodenní pracovní činnosti nebo o digitálním odvětví popkulturního průmyslu. Celá oblast kulturních digitálních technik je podmíněna materiální/hardwarovou infrastrukturou, která svůj výraz nachází v počítačových sítích. Materiální pojetí kultury zdůrazňující konvolut významů, artikulací, percepce, metafor a výroků nemá svou existenci samu o sobě, ale vychází ze struktury informačních kanálů. (Charvát, 2022)

Parikka se dál zaměřuje na to, jak je kolem vztahu médií a vnímání konstituován diskurz. McLuhan v souvislosti filmem píše, že každé „nové“ médium se musíme naučit „vnímat“, musíme si k němu vytvořit určitý typ postoje, který zároveň ovlivňuje obecná schémata našeho nahlížení na svět a orientace v něm. (Charvát, 2022, 35)

Mediální teoretici jako Richard Grusin a Jay David Bolter shrnují, že naše kultura šíří zprávy skrze média a zároveň tyto média vymazávají stopy vlastní mediace. Tyto procesy působí souběžně a v období transformace médií jsou ty staré integrovány do nových. Stejným způsobem hudební producenti vytvářejí vztahy mezi přítomností a minulostí samplováním existujících nahrávek, které ve své fragmentované podobě přivádějí k dalšímu životu. Nejenže artikulují pocit ztráty starých zvuků a technologií, které jim daly svůj specifický zvukový charakter (šumění vinyly), ale principy pastiše nebo parodie se mohou stát integrální součástí nových děl i žánrů. Návrat takových speciálních efektů Simon Reynolds chápe spíše jako širší

diskurzivní praktiku, než jako fixovaný styl se svými zástupci a jasnými hranicemi. Přesněji tak označuje tyto prostředky jako haunted audio (hauntologický zvuk). (Zuberi, 2007)

Typické užití praskání a šumu u hauntologických hudebních děl zdůrazňující slyšitelnou materialitu. (Fisher, 2012)

Šum není součástí samotné nahrávky, ale stává se nástrojem mediace gramofonu, čímž zviditelňuje technologii a její mediaci samotnou. (Zuberi, 2007)

Takové pojetí mediální teorie však podmiňuje některé paradoxy. Média sice podmiňují naši situaci: Vidíme a zakoušíme prostřednictvím médií. Samotné médium činí čitelným, slyšitelným, viditelným a vnímatelným, ale zároveň má tendenci vymazávat sebe sama a svůj konstitutivní podíl na těchto smyslových jevech. (Svatoňová, 2016)

Bolter a Grusin dále rozvíjejí myšlenku konceptem imediace jako strategii remediace, tedy strategii formální logiky, jak se k sobě (nová) média vztahují. Na úrovni počítačové technologie uvádějí příklad imediace na virtuální realitě nebo jí předcházejícím filmovém médiu. Filmové médium vyvolává dojem vtažení recipienta do dění na plátně principem obraz-pohyb. Virtuální realita předstírá imerzi neboli iluzi přímé účasti v médiu. Díky „transparentnímu rozhraní“ a technologických extenzích má uživatel tělesný dojem prozkoumávání a pohybu ve virtuálním prostředí. Cílem je tedy vytvořit v divácích pocit přítomnosti. Aby zapomněli na to, že používají počítačový interface a přijmou jeho grafický obraz jako svůj vlastní. (Charvát, 2022, 50)

Obdobný princip lze uplatnit na zvuková média, která vytvářejí dojem imerze samotnou fyzickou povahou zvuku, který v různých vlnových délkách působí odlišně lidské tělo. Stejný pocit imediace můžeme zakoušet při návštěvě hudebního klubu, který bude předmětem následujících kapitol, kde si ukážeme spojitost mezi imediací a hauntologickým zvukem.

Imediace rapového projevu probíhá skrze tradičně používaný mikrofon, který je napojen na celý technologický soundsystém, který ho pomáhá reprodukovat, jinými slovy remediovat. Mikrofon a na něj navázaný technologický systém, se jako médium zviditelní pouze v případě ruptur nebo chyb, jako je vypnutí mikrofonu, špatná ekvalizace frekvenčního spektra, „vazbení ozvěny“, nápadně nízká či vysoká hlasitost a další chyby spojené užíváním technologií.

Proces imediace je ale možné zpozorovat i při užívání sociálních sítí na mobilu či počítači. Zde nejsou nástroje imerze natolik silné jako u virtuální reality, ale autentické fotografie nebo formát krátkých videí reels či TikTok, fungují jako sekvencovitý proud obrovského množství obsahu, který jako by nás každý zval do své malé reality. Je složený

z partikulárních zdrojů odkazující ke konkrétním kontextům, ale ve svém množství je i svého druhu filmovým pásmem často nesouvisejících informačních toků.

Poslání černošské hudby v posledních dekadách 20. století bylo právě oživit starší žánry. Počátky hip-hopu jsou spojeny se samplováním soulových a funkových nahrávek Chicagský house spojil disco a sekularizované erotické gospelové nahrávky a Jamaičané se vrátily ke starým koloniálním a africkým rytmickým patternům, aby dali vzniknout novým analogově manipulovaným dubovým rytmům. (Zuberi, 2007)

Konceptualizace hudby africké diaspory vedla k revizi traumatu otroctví. Princip návratu k existujícím hudebním trendům ztělesňují vtělené truchlení a touhy po návratu do země původu a faktické nemožnosti takových utopií. Improvizace, volání a odpovědi, breaky a ústřižky jsou symptomatická vyjádření takových tužeb. Skrze hudbu je manifestována diasporická problematika času a prostoru. Diasporické teorie pracují s hrou mezi repeticí a diferenciací. Fonografické praktiky jako je MC a DJ battle, verze, duby, breaky, scratche, mix a remix byly revidovány jako nové přístupy k časovým a prostorovým dislokacím, se kterými se africké diaspory vyrovnávají. Skladba Statik od Jeru the Damaja z desky *The Sun Rises in the East* (1994) posouvá myšlenku do extrému. Textura šumu funguje jako konstitutivní prvek instrumentálního loopu a stává se hudebním prvkem sám o sobě. Šum starých nahrávek se od té doby stal jednou ze základních samplovacích technik klubové i rapové hudby. (Zuberi, 2007, 287)

Paradoxní pro hip-hop zůstává, píše Greg Tate, že jak dobře žánr popsal figury a definitivy pozdního dvacátého století, stejným způsobem pojmenovává i vize nového milénia naplněného organizovaným zločinem, kybernetickým kapitalismem a kreativitou a stoupajícím nedemokratickým aparátem kontroly a dohledu. K takovým tématům se žánr vyjadřoval již na začátku 80. let. (Zuberi, 2007)

Mark Deuze tvrdí, že média nejsou jen určité typy technologií ovlivňující člověka jako vnější činitel. Na dnešní používání a osvojování médií lze nahlížet jako na něco, co splývá se vším, co lidé dělají, se všemi místy, na kterých se nacházejí a se všemi lidmi, se kterými se setkávají. Život vně médií si ve skutečnosti můžeme jen představovat. (Charvát, 2022)

David Crane popisuje figury černošského hip v různých sci-fi filmech, kde tato image slouží k naturalizaci nových technologií pro bílé hrdiny. Tyto figury přechází mezi kyberprostorem a starými technologiemi se svou hip, městskou a subkulturní autenticitou. (Zuberi, 2007)

Zaměříme-li se na konceptuální rámec samplu, ukáže se, že nedává smysl rozlišovat média na staré a nová. Vinyl se navrácí v popularitě nejen v prodeji desek, ale i jeho přítomnost v digitálních nahrávkách je důležitým zdrojem teoretizace materiality v hudební kultuře. Podobný, ačkoliv slabší návrat zažívají i kazety, které navrátily do rapu formát mixtapes. (Zuberi, 2007)

Afrofuturismus byl řadu let důležitým prostředkem teoretizace vztahu technologií a afrických diaspor. Reprodukovatelnost a šíření digitálních sítí může připomínat měnící se kontury diasporických komunit, které se větví v čase i prostoru napříč dříve transatlantickým prostorem, ale v dnešní době nabývá plně globalizované podoby.

Lawrence Grossberg popsal počátek milénia jako období, kdy v populární hudbě dominuje tzv. neo-eklektický mainstream, který pracuje s logikou samplingu jako produkční technikou i rutinizovaným posluchačstvím. Důraz na technologický rámec i každodenní konzumaci se stává důležitým při uvažování o dnešních podmínkách takřka neomezeného stahování, trhání a pálení, ačkoliv zůstává faktem, že sampling úzce souvisí s akumulací nebo databázemi. Možnosti práce s nahrávkami jsou obrovské. Hudebníci mohou pracovat s různými zdroji (vinyl, CD, MP3, kazety) a vytvářet nové kompozice pracující s původním zdrojem a jeho kulturními asociacemi. Sample v nových konstelacích mohou připomínat něco známého nebo jsou častěji maskovány za hranice rozlišení. V momentě, kdy je možné jednotlivé sample materializovat do jiného druhu hudby, je možné násobit smysl napříč různými prostory. Sample dokážou generovat vlastní komerční i kulturní hodnotu. Mohou také navyšovat hodnotu původního zdroje. Mohou se objevovat i v podobách mash-upů, které ve své podstatě kombinují dva a více nahrávek do sebe. V sonickém prostoru neomezené kombinatoriky se sample pohybují na úrovni legálně ošetřených i pirátských ekonomik. (Zuberi, 2007, 294)

Simon Reynolds zdůraznil schopnost samplu vytvářet zombie: vtělená energie bicích, dechových nástrojů nebo zpěvu je loopována do řad, kde se transformují části lidského nadšení do mlýnů posmrtné produktivity (Zuberi, 2007)

Nad písní můžeme přemýšlet jako nad uzlem, který působí v síti na krátký čas a může se pohybovat v různých místech internetu. Deleziánský kritik Drew Hemment používá pro označení takových procesů pojem de-kompozice, kdy se z muzea nebo zvukového objektu stává nejen opakovaný nerozlišitelný kus, ale může být přepracován v nomádský záznam zvuku měnící svoji podobu i kontext v různých teritoriích. Digitální technologie nejsou ničím zcela novým, ale rozvíjejí a zintenzivňují schizofonii nahrávacích a přehrávacích zařízení 19. století. Etnomuzikolog Steven Feld popisuje, že v období schizofonické mimesis (myšleno

nástupem samplingu) se akcelerace sonických kopií, echa, rezonance, stop, vzpomínek, podobností, imitací a duplikací promítnula do všech historií i možností. V této souvislosti digitální technologie zvýšily obavy o hudebním autorství, intelektuálním vlastnictví a copyrightu. (Zuberi, 2007, 295)

Nástup samplingu se stal v očích fanoušků i odborníků vítanou výzvou v boji proti oligarchizovaným hudebním korporacím a srovnal tak veřejný prostor digitálními právy, technologickým managementem, legislativním lobby a soudními spory. Populární diskurz publicistiky a fanouškovství zdůrazňoval libertariánský nebo anarchistický přístup k samplingu. Sampling zároveň zdůraznil neadekvátnost romantického diskurzu umělce jako individuálního génia související s kreativitou i autorstvím. Historie uměleckých druhů je protkána dialogickým vztahem mezi umělectvem, praktikami a objekty. Jason Toynbee tvrdí, že zvuková média rozlišily fonografickou oralitu, skrze níž se hudebníci učí zpívat, hrát a skládat hudbu. (Zuberi, 2007)

Stejně jako pozitivní, se brzy objevily i kritické reakce na užívání samplingu v hudbě. Příkladem je elektronický popový producent Moby, který dosáhl popularity zejména díky svému albu *Play* z roku 1999. Několik tracků na albu je složeno z nahrávek bluesových muzikantů etnomuzikologem Alanem Lomaxem. Kritici Mobymu vyčítají nedostatečnou kreditaci nebo kompenzaci afroamerickým hudebníkům za zásluhy na nahrávkách. Kulturní nerovnosti v samplování se projevují opakováním rasových klišé, kterými bílí Američani reprezentují černošskou identitu. Případ Mobyho odkazuje k dlouho teoretizovaným diskurzům o bílých hudebnících vykořeňující Afroameričany skrze projektování vlastních fantazií o rasové rozdílnosti. Etnomuzikologie se v současné době tématem distribuce moci v globálním hudebním průmyslu zabývá dlouhodobě. V tomto smyslu nachází společnou řeč s kulturní antropologií, která se reflexí koloniální historie Západu a zobrazování jiného technologiemi fotky, videa a zvukového záznamu, problém tematizuje. (Zuberi, 2007, 296)

Steven Feld popsal principy samplingu a napodobování původních a nezápadních zvukových kompozicí v digitální éře. Množství takových samplů se objevuje v řadách populárních nahrávek na silnějších trzích. Nahrávky pořizované etnomuzikology se záměrem ochrany a uchování paradoxně způsobily jednodušší šíření a samplování mezi hudebníky populární hudby v bohatších zemích. Feld zasahuje jev do kontextu současné schizofonie tím, že zdůrazňuje vlastnost samplingu stimulovat a redefinovat vztah k identitě. Nahrávky uchovávají vztah ke konkrétnímu místu a lidem, který se může pohybovat společně s nimi. Ve stejný čas jejich materiální a komoditní podmínky vytvářejí nové možnosti, ve kterých mohou být lidé i místo rekontextualizováno, rematerializováno a znovuobjeveno. Bity a byty zvuku

jsou materializovány v určitých formách a médiích, které dávají smysl skrze samotné aktivity a jejich účastníky. Tím může docházet k dislokaci původních obsahů. Nahrávky se však nepohybují kyberprostorem bez záchytných bodů. Zakotvují v konkrétních tělech i na krátkou chvíli. Prostředí, ve kterých je hudba hrána, je na ni tancováno, je o ni mluveno nebo psáno, odhalují hudební teritoria a identity, jejich hranice a možnosti transgrese. Diskuze ohledně autorských práv, odhalují mocenské síly působící v různých hudebních prostředích. Steven Shaviro navrhuje, aby byl problém řešen v individuálních případech, nacházíme-li se v digitálních dialogických vztazích, které nemusí být nutně exploatační nebo rovnocenné. Ačkoliv boje o autorství, technologické praxe a etika usměrnily proudění zvuků, sledováním cirkulací se můžeme dozvědět více než definováním entit, esencí či provincií. (Zuberi, 2007)

Platformový kapitalismus přináší masivní desakralizaci kultury. Systém není řízen jakýmkoliv transcendentním zákonem, naopak, všechny takové kódy jsou rozmontovány a znovu nainstalovány nahodile. Limity kapitalismu nejsou fixní, ale jsou definovány a redefinovány pragmaticky a improvizovaně. (Fisher, 2009) Organizace kódů se podmiňuje ekonomikou pozornosti, algoritmizovanému sběru a analýze dat a afektivnímu managementu, dále pak šířenými tiktokizovanými formáty s vizuálním doprovodem nebo ilustrací. Kontextuální informace a subkulturní kapitál zde ztrácí svůj význam, je banalizován při otázkách apropriace anebo se stává definující součástí hudebního managementu a marketingových rozhodnutí.

## Internet a radikální změny v produkci a konzumentství

Bruno Deschenes pojmenovává hlavní změny v posluchačských návycích současnosti: zatímco dříve lidé mohli poslouchat relativně nízké množství nahrávek, které se tím stávaly exkluzivní, dnes již lidé nejsou bezprostředně determinováni k poslouchání svou sociální třídou či kontextem, ve kterých se nacházejí a množství konzumované hudby se díky digitálním technologiím mnohonásobně zvýšilo; dnes lidé mohou poslouchat hudební nahrávky opakovaně ve velmi krátkých časových úsecích; v předcházejících stoletích lidé poslouchali hudbu náležitě k jejich sociokulturnímu kontextu, nicméně ve 21. století se počet existujících stylů a žánrů neustále rozrůstá (zejména neevropské); díky dostupnosti digitálních přehrávačů se hudba stala integrální součástí každodenní lidské zkušenosti v různých prostředích, které

navštíví; prostupnost hudebního průmyslu se ve 21. století stala daleko otevřenější a úspěšnými se mohou stát lidé z neprivilegovaných poměrů. (Deschenes, 1998)

Na přelomu 20. a 21. století navíc přichází nová fáze vývoje hudebního průmyslu, kdy se transnacionální zábavní korporace obrací k distribuci hudby skrze příjmy ze streamování a nejsou již vztaženy ke konkrétním hudebním kariérám. Takové institucionální změny nejsou jen ekonomické povahy, ale vedou k celkové virtualizaci a internetizaci komoditních vztahů, které opět zmenšují časoprostorové relace a ve svém důsledku i dezorganizují lokální systémy distribuce hudby. (Baltzis, 2005)

Virtualizace komoditních vztahů si můžeme představit jako proces transformace vztahů do obrazového rozhraní displejů a do digitálních zvukových souborů. Komoditní vztahy označují specifické typy vztahů, kde se užití peněz stává způsobem ukládání abstraktních výměnných hodnot věcí a služeb. Peníze jsou univerzální komoditou a profit finálním cílem transakce. Procesy sbírání, procesualizace a distribuce kulturních artefaktů je přesunut a reprezentován displeji. Internetizaci si můžeme představit jako virtuální systém vztahů mezi lidmi skrze síť, který nyní může trvat v řadu minut i vteřin. (Baltzis, 2005)

Změny v digitalizaci hudby a technologickém vývoji ve všech směrech zvukového managementu, mají za následek změny v šíření hudby a ukazují další reorganizace již existujících struktur hudebního života. Příkladem může posloužit úbytek nezávislých obchodů s hudebními nosiči takřka ve všech částech západního světa v posledních více jak dvaceti letech. (Baltzis, 2005)

Od roku 2005 se můžeme setkat s explozí uživateli vytvořeného obsahu na webu. Takový rozvoj byl umožněn bezplatnými webovými platformami a levnými softwarovými nástroji ke sdílení mediálního obsahu mezi lidmi. Zlevnění profesionální záznamové techniky od kamer, přes mikrofony až po chytré telefony zajistilo globální disperzi takových nástrojů. Současná situace ale není jen rozšíření médií 20. století, ale projevuje se pohybem od médií k sociálním médiím. Sociální média jsou často diskutována v souvislosti s termínem web 2.0 (popsaným Timem O'Reillym v roce 2004), který odkazuje k množství rozličných technických, ekonomických a sociálních rozmachů. Lev Manovich zdůrazňuje dvě myšlenky, přičemž jen ta druhá je opřena o statistiku. V nultých letech tohoto století jsme se stali svědky posunu od situace, kdy většina internetových uživatelů získává přístup k obsahu produkovaným daleko menší skupinou profesionálních producentů, k situaci, kdy je stále více obsahu produkováno neprofesionálními uživateli. Za druhé, zatímco v devadesátých letech byl web především publikačním médiem, od nultých let se stává primárně komunikačním médiem v širokém slova smyslu. (Manovich, 2009, 319)

První zmíněnou tezi lze opřít o statistiky z roku 2023, kdy pouze 19,16 % uživatelů Spotify má více jak 1000 posluchačů za měsíc, což odpovídá asi 1,8 milionu uživatelů z celkového počtu necelých deseti milionů aktivních hudebních projektů. Spotify navíc ve stejném roce zavedl pravidlo, kdy všechny písně nedosahující alespoň 1000 streamů v období 12 měsíců, nebudou monetizovány. Rozhodnutí vychází ze změny strategie Spotify, které se inspirovalo u Universal Music Group a spočívá v prioritizaci prémiových umělců a prémiového obsahu na úkor tzv. písní s nízkou kvalitou a nízkou angažovaností. Jejich byznysová strategie využívá pojem engagement (angažovanost), jakožto nástroj vyhodnocování potenciálního úspěchu. Ke stejnému rozhodnutí došel i konkurenční Deezer a rétorika je směřována k omezení systematicky ztracených peněz, které generují nahrávky s nízkým počtem streamů. Systém je inkluzivní pro interprety s vyšším počtem streamů a pomáhá jim generovat ještě větší zisky, zatímco malé umělce nechává stranou. Z rétoriky je zřejmá snaha o striktní rozdělení hudby na hodnotnou, a naopak nehodnotnou a vychází z čistě ekonomického předpokladu a absentuje reálný obsah nahrávek. (Music Business Worldwide, 2021)

Přístupnost širokého spektra světových hudebních žánrů je jeden z projevů demokratizace hudebního života. Navzdory tomu však stále platí, že tyto podmínky demokratizace jsou přístupné zejména skupinám a zemím ekonomicky a kulturně zvýhodněným. Koncentrace kontroly hudebních kanálů se stává v posledních letech stále palčivější otázkou. Pierre Bourdieu se stal předním teoretikem otázek kulturní hegemonie. Poukázal právě na kontradikce formální demokratizace globální kultury, kde však nadále platí nerovnosti v distribuci intelektuálního vlastnictví, technologií mezi lokálními společnostmi. V tomto smyslu nemůžeme přemýšlet nad globalizací v kulturním smyslu, aniž bychom brali v potaz její ekonomický, technologický a politický rozměr. (Baltzis, 2005)

Množství sociálních kontaktů probíhá mezi umělci a publikem. Nové podmínky digitalizace, virtualizace a internetizace uvedly v platnost i nové možnosti komunikace umělců a publika. V tomto důsledku se i hranice mezi umělcem a posluchačem staly výrazně proměnlivé. Lidé globálně i lokálně mají daleko lepší přístup k hudebním kulturám mimo jejich lokální okruh. Do lokálních kontextů se dostávají dosud neznámé hudební žánry a styly. Ve stejný čas se rozkládají dosud funkční systémy managementu autorského vlastnictví, které pokládají nové otázky asymetrie exkluzivně protěžovaných umělců streamovacími platformami a s nástupem AI, i otázky kreativity a invence. (Baltzis, 2005)

Narůstající trend neprofesionálního obsahu šířeného po webech můžeme analyzovat z kategorií navržených Michelelem de Certeau, který rozděluje institucionální a mocenské strategie oproti individuální taktice subjektu v každodenním životě. Zatímco strukturní podoba

města, značení a pravidla jízdy či parkování jsou strategie vytvořené vládou či korporacemi, individuální pohyb po městě – zkratky, toulání, navigace – jsou taktikami. Jednotlivec nedokáže reorganizovat podobu města, ale dokáže adaptovat své potřeby na základě vlastní volby pohybu a směřuje tím k vlastnímu pocitu zabydlení. (Manovich, 2008)

V moderních společnostech je většina objektů každodenního užítku masově vyráběná. Tyto objekty jsou expresí strategie designerů, producentů a marketérů. Lidé vytvářejí svět a identifikují se s dostupnými objekty různými taktikami: brikoláž, asambláž, customizace a zejména remix. V praxi lidé nenosí oděvy tak, jak byly prezentovány na módních přehlídkách, ale mixují je s jinými oděvy z jiných zdrojů. Zároveň tyto kousky nosí jinými způsoby, než jak byly vytvořeny a mohou si je sami přizpůsobovat knoflíky, pásky, nášivkami a dalším příslušenstvím. Stejným způsobem lidé dekorují své domácnosti, připravují jídla a obecně konstruují svůj životní styl. (Manovich, 2009)

Změny se dějí i v ekonomii konzumenta. Nové strategie a taktiky jsou navázané na interaktivitu vztahů, čemuž odpovídají i funkce platform. Obzvláště u průmyslu a médií vzniknuvší v digitálním prostředí, jako jsou softwary, počítačové hry, webové stránky a sociální sítě, je to zřejmé. Jejich produkty jsou explicitně vyvíjeny ke customizaci uživateli. Například původní grafický uživatelský interface (popularizovaný jako Apple Macintosh v roce 1984) umožňoval uživatelské úpravy vzhledu a funkcí počítače i aplikací. Současný webový interface Google, Facebook, Instagramu nabízí široké pole úpravy domácích stránek, aplikací či informačních zdrojů. Zároveň tyto společnosti nabádají své uživatele, aby přicházeli s návrhy úprav, novými službami a aplikacemi. (Manovich, 2009) Působnost těchto sociálních sítí se stále rozrůstá o nové funkce, ve kterých zároveň inkorporují konkurenční formáty, jako tomu je s rozšířením formátu reels z TikToku na Instagram, YouTube i Facebook. Počítačové hry navíc nabízejí editorské pozice pro své uživatele, které jim umožňují vytvořit vlastní úroveň hry i fikčního světa.

Současná kultura je charakteristická tím, že média jsou vypočítávána a zpracovávána za pomoci algoritmů. Informační technologie a média se tedy prolínají. (Charvát, 2022, 49)

Mark Fisher však poukazuje na do jisté míry iluzorní představu aktivní participace. Aktivita na sociálních sítích se strukturuje dle algoritmických souvislostí, které jsou automatizované a kontrolované právě nadnárodními korporacemi a veškerá naše aktivita je sledována, analyzována a uchována pro účely reprodukce extraktivních strategií. To narušuje vesměs techno-optimistický náhled Leva Manoviche, jelikož možnosti uživatelstva jsou determinovány možnostmi interface a nástrojů daných sociálních platform. Ostatně v dnešní době dochází k extrakci takřka jakéhokoliv obsahu na internetu korporacemi, které na obsahu

trénují své programy umělé inteligence. Veškeré tyto strategie extrakce podléhají firemním tajemstvím, tudíž v podstatě nelze zjistit jejich skutečný modus operandi. Fungování sociálních sítí a platforem se tak podobá spíše black boxu, než transparentnímu demokratizovanému fungování popsaného Levem Manovichem. Lze však říci, že se tyto trenažery a algoritmické procesy odehrávají v zrcadlovém principu vůči reálnému obsahu internetu. Může zde tedy docházet k reprodukci diskriminace, která na individuální úrovni není zpozorovatelná, jelikož distribuce obsahu na sociálních sítích podléhá individualizaci zkrátka tím, že každému uživateli je obsah na sociálních sítích customizován na základě jeho specifické digitální stopy. Digitální platformy tak představují zcela nový fenomén globální ekonomiky, který například Václav Janoščík souhrně nazývá behaviorálním kapitalismem.

Interpasivní simulace participace v postmoderních médiích a internetový narcisismus komunikativních médií jako je Facebook nebo Instagram, však vytváří obsah, který je repetitivní, parazitický a konformistický. Zůstává ironií, že mediálně třídící odmítnutí paternalismu, nevytvořilo vertikálně-horizontální kulturu diverzity, ale kulturu sílícího infantilismu. Jako kontrast, právě paternalistické kultury pracují s diváctvem jako dospělými, od kterých očekávají, že budou přijímat a přenášet kulturní produkty, které jsou komplexní a intelektuálně náročné. Důvod, proč skupinové diskuze a kapitalistický systém zpětné vazby selhává, je, že ačkoliv generují produkty, které jsou nesmírně populární, lidé nevědí, co požadují. Je to proto, že lidské touhy jsou přítomné, ale skryté před nimi. Zároveň ty nejsilnější formy touhy, jsou chutě po zvláštním, neočekávaném a divném. Tyto potřeby mohou být zajištěny umělci a mediálními profesionály i amatéry či fanoušky, kteří jsou připraveni dát lidem něco jiného než to, čím již byli uspokojeni. Tedy pro ty, co jsou ochotni přijmout jistou úroveň risku. (Fisher, 2009, 75-6)

Oslava DIY praktik v různých konzumentských průmyslech je další příklad stoupajícího trendu. Manovichovy slovy lze říct, že od publikování *The Practice of Everyday Life*, si společnosti vyvinuly strategie, které mimikují taktiky brikoláže, asambláže a remixu. Logika taktik se stala logikou strategií. Web 2.0 reprezentuje nejdramatičtější rekonfiguraci vztahů mezi strategiemi a taktikami. Ve svých analýzách z roku 1980 de Certau tvrdí, že se taktiky nemusí nutně stát stabilním a permanentním objektem. Na rozdíl od strategie, taktika nemá centralizovanou strukturu. Vytváří vlastní nepředvídatelné aktivity a formy subverze. Avšak od 80. let, začaly konzumentské a kulturní průmysly systematicky proměňovat všechny subkultury (obzvláště ty mladé jako je hip-hop a rap, rock, punk, skinhead, goth nebo ravers), v produkty. Lidské kulturní taktiky se staly strategiemi, a tak jsou dnes prodávány. V protikladu k mainstreamu dnes máme obrovské množství lifestylů doprovázených subkulturními aspekty

od hudby a vizuálního stylu až po slang, a vše dostupné k zakoupení. (Manovich, 2009, 323-4)

V nultých letech tohoto století se transformace lidských taktik do byznysových strategií vydalo novými směry. Webové platformy dramaticky snížily cenu mediálních záznamů a zpětných přehrávání, posílily globální pohyb a stoupající konzumentské ekonomiky mnoha zemí se po roce 1990 připojily do globálního světa. Narůst nových trhů vedl k explozi uživatelsky generovaného obsahu v digitální podobě. Společnosti operující na webu 2.0 vytvořily platformy designované k hostování takového obsahu po celém světě. Nejen části znaků a určitých subkultur, ale detaily každodenního života miliard lidí se uploadováním staly veřejným. (Manovich, 2009)

Sociální mediální platformy nám dávají neomezený prostor úschovy a mnoho nástrojů k organizaci, propagaci a přenos myšlenek, názorů, chování a médií. Streamovat můžeme přes notebook, ale i mobilní telefon a nestálý přenos se postupně stává konstitutivní složkou našeho života. (Manovich, 324) Trend je obzvláště patrný v nárůstu uživatelů i streamů na streamovacích platformách. Mezi lety 2021 a 2024 se aktivní počet uživatelů Spotify celosvětově rozrostl z 365 mil. na 626 mil. uživatelů. (Business of Apps, 2025)

Z výše zmíněného můžeme odvodit patrný jev, kdy sociální mediální společnosti vypadají spíše jako taktiky v původním smyslu pojmenovaným de Certeau, než strategie. Od té doby, co společnosti vyvinuly sociální mediální platformy vydělávající peníze na základě kvantitativní participace uživatelů (distribucí reklam, prodáváním uživatelských dat jiným společnostem, prodáváním reklamních služeb atd.), zůstává v jejich zájmu snaha, aby uživatelé sdíleli co největší část svého života na platformách. V důsledku tak nabízejí uživatelům neomezený prostor pro ukládání jejich médií a customizaci online života (například tím, co je viditelné kým) rozšiřováním funkcionality platformem. (Manovich, 2009)

To však nutně neznamená, že by si strategie a taktiky zcela vyměnily místo. Zaměříme-li se na mediální obsah produkovaný uživateli, zde je vztah strategií a taktik jiný. Jak již bylo zmíněno, společnosti se již desetiletí snaží systematicky měnit elementy rozličných subkultur do komerčních produktů, nicméně tyto subkultury se málokdy rozšířily z ničeho. Jsou spíše výsledkem kulturní apropriace a remixu dřívějších komerčních kultur. Takovým způsobem existuje například subkultura anime, která je postavena na remixování existujících ukázek z různých anime seriálů, které se šíří mediálními řečišti. Na jedné straně se tato komunita objevuje v mainstreamových sociálních médiích jako je YouTube a naplňuje tak fenomén strategií jako taktik. Na druhou stranu, na úrovni obsahu prezentují to, co by de Certeau popsal jako taktiky s využitím komerčního anime a komerční hudby. To však nutně neznamená, že by

takový fan art nebyl kreativní nebo originální, ale spíše je odlišný od romantických a modernistických modelů vytváření něčeho nového tak, jak byly budovány v 19. a 20. století. (Manovich, 2009)

Praktiky webu 2.0 redefinovaly pojmy jako jsou obsah, kulturní objekt, kulturní produkce a kulturní konzumace. V nových způsobech komunikace se faktický obsah, názory a konverzace nedají zřetelně rozdělit. Například množství příspěvků na blozích se skládá z obsahu z jiných zdrojů. Nebo naopak komentářová sekce některých fór vytváří nové a originální cesty úvah, které jsou daleko vzdálené od původního předmětu diskuze. V otázkách digitální komunikace můžeme jít ještě dál a zmínit postřehy designera sociálních médií Adriana Chana, který zdůrazňuje dvojznačnou povahu záměru a motivu (můžeme dekódovat smysl samotné zprávy, ale uživatelský motiv ne). To nabízí recipientovi zdvojený smysl interakce a komunikace, díky které může odpovídat na zprávy samotné nebo na uživatele za ním. Stejným způsobem je komunikace vedena s obrazy, videi a samozřejmě s hudbou. Nakonec Manovich vytváří paralelu mezi aspekty současné digitální kultury a jinými precedentními komunikačními situacemi. Například moderní umění můžeme chápat jako širokou diskuzi umělců, uměleckých škol, kritiků a kurátorů. Umělecké trendy odpovídají svými pracemi na práci svých předchůdců, stejně jako modernisté reagovali na klasickou kulturu 19. století. (Manovich, 2009)

Dvojznačná povaha záměru a motivu může být produktivní ve smyslu rozvrstvení diskuze, ale na druhou stranu pokládá nové otázky dezinterpretace, apropriace a rekontextualizace, která může nabývat různé problematické podoby.

Stejným způsobem, akorát v daleko kratších intervalech kolují estetické a kulturní trendy digitálním prostorem a vytvářejí si své lokální základny po celém světě. Když se však ještě vrátíme do minulosti, konverzace mezi umělci a uměleckými školami dlouho nebyly úplně konverzacemi. Umělci a školy produkovali díla, na které s odstupem reagovali další vlastní produkcí, tudíž se jednalo spíše o jednosměrnou komunikaci. Od počátku 80. let, kdy se profesionalizovaly mediální praktiky, bylo možné odpovídat rychleji a efektivně. Hudební videoklipy ovlivnily střihačské strategie celovečerních filmů a televize, nefilmové pohyblivé grafiky využívají narativní postupy, kinematografie je užívána v počítačových hrách atd. (Manovich, 2009)

Ačkoliv diskuze, které daly vzniknout modernímu umění, byly daleko delší než diskuze uživatelů a fanoušků, nadále platí, že tvarují kulturní prostředí. Navíc tyto diskuze mají čím dál větší roli ve vytváření profesionálně produkováných médií. Herní producenti, hudebníci a

filmové společnosti reagují na fanouškovské požadavky a implementují je do svého obsahu, čímž mohou měnit i samotnou podobu nabízeného obsahu. (Manovich, 2009)

Pro Baudrillarda jsou fenomény jako moucha na zdi (spojená s dokumentárními filmy) nebo předvolební průzkumy nástroje, které samy sebe označují jako nemediované zprostředkovatele reality. Toto tvrzení však přináší dilema, jelikož jak přítomnost kamery v určitém prostředí, tak předvolební průzkumy ovlivňují sledované aktéry. Tvrzení, že jde o autentický zdroj reality bude vždy iluzivní. To, co se jeví jako syrové a pravé, bude vždy spíše představovat to, co Baudrillard nazývá „hyperrealitou“. Nejúspěšnější reality shows zpravidla propojovaly metody mouchy na zdi s interaktivním hlasováním. V důsledku můžeme hovořit o dvou úrovních „reality“: chování participujících v „reálném životě“ a nepředvídatelné odpovídání diváctva u televize, které pak následně ovlivňuje chování participujících v pořadu. Reality TV je neustále podrobována otázkami reality a iluze, stejně jako snad každé umělecké dílo, rapu nevyjímaje. Slogan pořadu Velký bratr je „ty rozhodneš“, který trefně charakterizuje modus kontroly postavený na zpětné vazbě, který nahradil staré centralizované formy moci. Obsazujeme prázdný prostor moci, který operuje na základě našich odpovědí. My jakožto diváctvo, nejsme podrobeni moci vycházející zvenčí. Namísto toho jsme integrováni do kontrolního oběhu, který vlastní naše touhy a preference jakožto jediný mandát. Tyto touhy a preference jsou navraceny k nám, nikoliv jako naše, ale jako součást systému oběživa. Kybernetické systémy zpětné vazby jsou integrální součástí veškerých služeb, včetně vzdělávání nebo politiky. (Fisher, 2009, 48-9)

Známým výrokiem Frederica Jamesona je tvrzení, že postmodernismus je kulturní logikou pozdního kapitalismu. Zánik budoucnosti (a nenaplnění modernistických utopií) konstituoval postmoderní kulturní scénu, která začala být dominována principy pastiše a revivalismu. (Fisher, 2009)

Postmodernismus zahrnuje vztahy k modernismu. Jamesonova práce o postmodernismu vychází z předpokladu (podporovaným například Adornem), že modernismus přinesl revoluční potenciál ve smyslu své povahy vytvářet formální inovace. Jameson však sleduje, jak se modernistické motivy inkorporují do populární kultury (např. surrealistické techniky jsou běžnou součástí reklamy). Zatímco jsou některé modernistické formy absorbovány a komodifikovány, modernistická kréda a jejich přesvědčení o elitní, monologické a hierarchizované kultuře, byly kriticky zhodnoceny a odmítnuty ve prospěch „jinakosti“, „diverzity“ a „multiplicity“. Kapitalistický realismus však již nekonfrontuje takovým způsobem s modernismem. Modernismus je něco, co se může periodicky vracet, ale už jen jako zamrzlý a stálý estetický styl bez svých představ o žití. (Fisher, 2009)

Klíčovou otázkou zůstává, zda mohou profesionální umělci přežít radikální demokratizaci mediálních produktů? Na jedné straně je tato otázka zbytečná. Moderní umění nikdy nedosáhlo takového komerčního úspěchu. Současné umění se stalo další formou masové kultury. Globálně se rozrostl počet galerií současného umění a architekti jako Frank Gehry, Zaha Hadid nebo Rem Koolhaas stojí za novými muzei současného umění po celém světě. (Manovich, 2009) Výše zmínění zástupci architektů se řadí ke globálně prestižní špičce v architektuře, avšak jejich modus operandi inherentně vychází z užití tržních a PR praktik, které jsou plně integrovány v kapitalistickém systému produkce. Například zesnulá Zaha Hadid stála v čele Zaha Hadid Architects, kde dodnes pracují stovky architektů v často velmi stresujících podmínkách, aby vytvářeli architektonické produkty mimikující styl své zesulé šéfkyně. Miliony turistů navštěvují slavné galerie postavené slavnými architekty, avšak v těchto esteticky opulentních projektech často schází praktická řešení pro instalace různých mediálních forem. Navíc se tyto architektonické objekty staly dalším zbožím, kterými mohou města jako Sevilla nebo Los Angeles lákat na nové spektakly. Otázkou pak zůstává, zda takto podbízivý přístup hvězd současného umění, nevytváří jen estetické dekorum pro masy, aniž by cokoliv nového sděloval? Nestává se z těchto děl jen další estetický fetišizující symbol?

V dnešní době je naprostým předpokladem jakékoliv tvůrčí činnosti i aktivita na sociálních sítích. Tvůrci a tvůrkyně publikují záznamy svých prací, portfolia a další doprovodné obsahy. Tvorba se tak dostává na web, kde je čistě teoreticky dostupná lidem z celého světa. (Manovich, 2009)

V souvislosti se stáří architekti je však namístě si položit otázku oběhu kulturních artefaktů. Úspěšní architekti zde reprezentují svůj osobitý (zdánlivě) individualizovaný styl, který se stává kultovním a populárním prostřednictvím opakování. Podmínkou je tedy reprodukce stylu, která v tržní perspektivě připomíná princip branding. Umělci a umělkyně se stávají marketéři své značky a podmínkou k dosažení úspěchu je její neustálá reprodukce a ikonizace. Tím se produkt dostává do povědomí veřejnosti, jelikož představuje relativně stabilní entitu, od které můžeme očekávat výtvar podobný tomu předcházejícímu. Umělci a umělkyně jsou v tomto smyslu do jisté míry podřízeni značce, kterou vytvořili a na jejíž stabilní výkon si fanouškovská a veřejná obec může vytvářet nárok. Vystoupení z komfortní zóny pak může být vnímáno odmítavě, jelikož nenaplnilo očekávání diváctva, čímž může ztratit svůj tržní potenciál. Ohlédneme-li se na některá Fisherova tvrzení, globální kulturní ekonomika tak vytváří tlak na umělce a umělkyně v tom smyslu, že pokus o variaci není považován jako komoditně progresivní. Pokud si chtějí udržet svoji fanouškovskou základnu, musí tvořit

stabilní a očekávatelné kulturní artefakty. Takový fenomén se neprojevuje jen na úrovni uměleckého mainstreamu. Logika globální kulturní digitalizované ekonomiky staví do pozice brand managerů i lidi z pomyslné alternativy, kteří pak musí prodávat svoji stabilní identitu jinakosti vůči hegemonním strukturám, ale již na stejných principech kapitalizace.

Existuje také hlubší změna, která je vedena disjunkcemi mezi všemi krajinami, jež se týká vztahu mezi produkcí a spotřebou v dnešní globalizované ekonomice. Appadurai se opírá o Marxovu tezi o fetišizaci zboží a tvrdí, že tento fetišismus byl ve světě (který nyní vnímáme jako jeden velký, interaktivní systém sestavený z mnoha komplexních subsystémů) z velké části nahrazen dvěma vzájemně se podpírajícími následovníky, které nazývá fetišismem produkce a fetišismem spotřebitele. (Appadurai, 2013, 97)

Fetišmem produkce je myšlena iluze, kterou tvoří místa současné nadnárodní výroby, jež maskují prostřednictvím jazyka a spektaklu (spočívajícího v lokální kontrole), v národní produktivitě a teritoriální suverenitě, realitu, která sestává z translokálního kapitálu, nadnárodních toků výtěžku, z globálního managementu a často také pracujících na dalekých místech. Z různých zón volného obchodu se výroba sama stala fetišem, který nemaskuje společenské vztahy samotné, ale produkční vztahy, které jsou stále více nadnárodní. Lokalita (ve smyslu místní výroby) se stala fetišem, který zakrývá globálně rozptýlené síly, jež jsou skutečným motorem produkčních procesů. Z toho vzniká dvojnásobně zesílené odcizení (v Marxově smyslu), jelikož sociální dimenze odcizení je nyní znásobena díky komplikované dynamice, která je stále globálnější. (Appadurai, 2013, 97)

Fetišismus spotřebitele je proces, ve kterém se spotřebitel prostřednictvím toku zboží (a mediálních krajin, především pak reklamou s nimi spojenou) proměnil ve znak. Spotřebitel se stává znakem jednak ve smyslu Baudrillardova simulacra (nápodoba, vyprázdněný obraz, forma bez obsahu), která se pouze blíží formě skutečného sociálního aktéra, a dále v tom smyslu, že se stává maskou, která ukrývá skutečné místo, v němž probíhá jednání, přičemž tímto místem není spotřebitel, ale výrobce a řada vztahů, které ustavují produkci. Globální reklama je klíčovou technologií pro celosvětové šíření přešle kreativních a kulturně pečlivě vybraných idejí o spotřebitelském jednání. Tyto obrazy jednání ve stále větší míře zkreslují svět merchandisingu natolik rafinovaně, že spotřebitele neustále navádějí k tomu, aby uvěřil, že je jedajícím aktérem, zatímco v nejlepším případě je tím, kdo si může vybrat z různých výrobků a jehož data o aktivitě v digitálním prostoru jsou nadále využívána ke zdokonalení idejí o spotřebitelském jednání. (Appadurai, 2013, 97-8) Byznysová ontologie se zde setkává se stále propracovanějšími způsoby PR využívající poznatky ze sociologie nebo psychologie. Umění v tomto ohledu není izolovaným artefaktem či myšlenkou, ale je inhibováno celým

souborem marketingových praktik a spotřebitelských jednání, které rozhodují o jeho viditelnosti, afektivnosti, vizuální i obsahové podobě, čímž ovlivňuje potenciální výsledný úspěch. Koneckonců i rap jakožto médium by šlo definovat jako nástroj artikulace spotřebitelských praktik.

Mark Fisher si všímá kontur režimu afektivního managementu, který se stal hlavním modelem zábavního průmyslu. Mediální kultura již divákům neříká, co si mají myslet, ale jak se mají cítit. Při sledování televizních pořadů nebo při poslechu hudby se vydáváme na emocionální pouť protagonistů a skrze formální postupy jednotlivých médií nám jsou předkládány požadované a schválené formy pocitů. Při analýze současné televize se setkáváme se systémem návodů. Děj nám předkládá, kdy se máme cítit dobře a kdy špatně. Emocionální návod má za cíl ze špatných pocitů přinést postavě (a tedy i divákům) pozitivní emoce, tzv. „objetí a polibky“. (Fisher, 2009) Paralelu můžeme nacházet v nových strategiích hudebních platforem. Nejen Spotify již léta pracuje na principu mood managementu, kdy jsou playlisty a skladby organizovány dle emocionálního impaktu, který v posluchačích vyvolávají. Nová hodnota posluchačských návyků se projevuje managementu stávajících a požadovaných emocí, které mají být v posluchačích posíleny či oslabeny.

Moralita byla vyměněna za pocity. V „impériu sebe“ se „všichni cítí stejně“, aniž by vystoupili ze svého solipsismu. Lidé trpí tím, že jsou uvěznění v sobě samých, cituje Fisher filmaře Adama Curtise. Ve světě individualismu jsme všichni uvěznění ve vlastních pocitech a imaginaci. (Fisher, 2009, 74) Posloucháním rapových skladeb navozujeme určité emoce a pracujeme s nabízenými módy imaginace. Identifikujeme se s promluvou a pocity interpretů a interpretek, čímž zrcadlíme jejich pocity a prožívání s naší zkušeností.

Curtis dále obviňuje internet za to, že posílil komunity solipsistů, interpasivní sítě stejně smýšlejících, které se upevňují ve svých názorech namísto toho, aby vyzývaly naše předpoklady a předsudky. Namísto toho, abychom byli konfrontováni s jinými pohledy na věc v soutěživé veřejné sféře, tyto komunity se obracejí do uzavřených oběhů. Fisher dále tvrdí, že Curtisova kritika má logiku, ale namítá, že absentuje důležitou dimenzi toho, jak funguje internet. Blogy mohou generovat nové diskurzivní sítě, které nemusí korelovat se sociální sférou mimo kyberprostor. Jak se stará média stále více podřizují PR v reakci na sílící význam nových mediálních sítí, konzumentské zprávy nahradily kritické eseje. Stále však existují kyberprostory nabízející rezistenci vůči „kritické kompresi“, která obsadila okolní prostor. (Fisher, 2009)

V prostředí hudebního průmyslu je tak nanejvýš výmluvná situace okolo platformy Bandcamp, která měla představovat svým ekonomickým modelem pro hudebnictvo spravedlivější systém odměňování prostřednictvím zakupování konkrétních skladeb či alb, kde většinový podíl míří přímo hudebnictvu. Bandcamp byl však v roce 2022 odkoupen herní korporací Epic Games, která ji o rok později přeprodala další hudební platformě Soundtradr. V tomto důsledku dostalo 16 % zaměstnanců výpověď a CEO Paul Wiltshire oznámil změnu byznysového modelu Bandcamp, který v jeho očích není dostatečně profitabilní. Postupně jsou tak omezovány dříve populární kurátorské rubriky, které byly dříve řízeny zaměstnanými hudebními publicisty. Většina zbývajících zaměstnanců byla vyhozena a vedení Soundtradr odmítlo návrhy zbývajících zaměstnanců na zformování odborů.

## Transkulturní imperativ současné hudební tvorby

Moderní technologie zásadním způsobem ovlivnily způsob, jakým posloucháme hudbu. Do konce dvacátého století byla hudební zkušenost určována zejména jednotlivým a občasným posloucháním. Dnes se náš hodnotící soud může vytvářet na základě opakovaného poslouchání. Digitální a analogové technologie nám zároveň umožňují ve velkém množství sbírat a uchovávat hudbu. (Deschenes, 1998)

Fundamentálním přístupem ke kategorizaci různých forem umění je určitý typ rámce. Žánr a styl jsou nejvíce užívané pojmy k označování takových rámců. To nemusí nutně znamenat, že všechny druhy umění musí nutně zapadat do některého z těchto rámců, ale spíše, že umělecké praktiky jsou vždy kódovány stylisticky-generativními pojmy. I tzv. svobodná hudba (free music) je kódována ve smyslu, že vzdoruje systému orientace, očekávání a konvencí daných stylem a žánrem. Dalším problematickým příkladem je crossover; zatímco tato kategorie narušuje logiku a koherenci strukturálních rámců, zároveň podtrhuje fakt, že bez klasifikace nedokážeme fungovat. Crossover tedy vyjadřuje proces přecházení mezi dvěma a více styly/žánry. Crossover může vytvářet své vlastní znaky, zákony a konvence, čímž se může stát stylem či žánrem sám o sobě. (Johansson, 2016)

Současné konceptualizace žánru a stylu v uměleckých disciplínách pracují s východisky recepčních studií. Ačkoliv jsou žánry a styly nástroji ke kategorizaci, distinkci a

identifikaci podobností mezi různými díly, je nutné podotknout, že smysl, který konceptualizací do děl vkládáme, není inherentní, ale je kulturně utvářen v průběhu své existence. Metrická organizace nebo struktura tonálních vztahů jsou vyvozovány a vkládány do hudebních jevů, nejsou reprezentací fyzického zvuku. Hudba není univerzálním jazykem a skládá se různých typů kódování, které se člověk musí naučit rozeznat a interpretovat, aby podle nich mohl zavést typ klasifikace. Hudba samotná nám neříká nic o tom, jak je poskládána do vzorců nebo co má hudba vyjadřovat esteticky, symbolicky, ironicky či jinak. Hudba dokáže takové typy informací komunikovat, pouze pokud je zarámována a kódována, což stojí v samotném centru konceptualizace stylu a žánru. To také znamená, že neexistují neutrální kritéria klasifikace zvukové reprezentace stylů a žánrů, jelikož ty samy jsou stylisticky kódovány. To platí na styly a žánry v širokém slova smyslu. Některé žánry jsou navíc chápány nejen jako hudební žánry, ale jako specifické formy postojů, ideologií, filozofií, přístupů, obrazů stojící v protikladu k těm popovým (mezi takové patří rock, punk nebo rap). Hudební aspekty jsou stejně relevantní jako sociologická kritéria. Signifikance konkrétních zvuků a jejich kombinací je kulturně a kontextuálně determinována. Mění se v různých prostředích a může se stát, že dva velmi podobné hlasy, melodie nebo hudební detaily budou performery nebo posluchači chápány jako dva zcela odlišné znaky. Stejným způsobem se bude lišit i rozpoznávací kapacita posluchače, který není fanouškem daného žánru od zanícených podporovatelů. Koncept stejnosti pokládá otázky kulturně podmíněným hranicím a citlivosti, podle které jsou některé znaky neviditelné pouhou observací nebo komparací. Je tedy implicitní, že typy kritérií, se kterými přistupujeme ke kategorizaci žánru a stylu se mohou velmi lišit. Ačkoliv je stylistická stejnost kódována definicí, neexistují univerzálie k tomu, jak tyto kódy fungují. (Johansson, 2016)

Pojem hyperkultury popisuje proces, kde nedochází jen k transkulturní výměně a narušování kulturních hranic, ale vztahuje se k situaci, kdy kulturní hranice přestávají existovat a kulturní vzorce jsou široce dostupné. (Kim, 2017)

Takto rozsáhlé změny v podmínkách se evidentně projevují i ve způsobech, jak je hudba vytvářena. Institucionální a ekonomické změny mění kontext, ve kterém hudba vzniká. (Baltzis, 2005)

Kim používá ve své studii spojení mezikulturní hudební tvorba, které implikuje nejen transkulturní rozměr současných kulturních interakcí, ale operuje s kulturou jako žitou realitou, která se skládá z praxe, kterou hudebníci praktikují, tedy vytvářejí. Hudbu nechápeme jako objekt, nýbrž jako proces formování, skrze níž je vykonávána aktivita a participace. (Kim, 2017)

Transkulturalita je nový fenomén, který má za následek zintenzivnění interakcí mezi odlišnými kulturami a rozbourání ekonomických a kulturních bariér. Národní kultury jsou narušovány transkulturními vlivy, které tak vytvářejí nové otázky autenticity. V takových podmínkách můžeme v relativně homogenním celku jako je Česká republika nacházet fragmentované a kulturně různorodé projevy kultury. V takových podmínkách se může tvorba Čechů nechat ovlivňovat hudebními světy, které nejsou geograficky či prostorově s českým prostředím spřízněné. Transkulturní hudební světy navíc mohou náležet přítomnosti i minulosti, čímž se vytváří prostor pro práci s hudebními vlivy z různých časových období. (Baltzis, 2005)

Termín mezikulturní vychází z kulturně a politicky orientovaných věd, kde se tyto diskurzy prolínají. Ačkoliv lze pojem použít v neutrálním smyslu, neměli bychom z něj odjímat postkoloniální kontext, který teoretizovali lidé jako Stuart Hall nebo Homi K. Bhaba. V tomto kontextu hovoříme o vztahu rozdílných etnik, zejména pak mezi evropskými a neevropskými etniky, tedy kulturou „vlastní“ a „cizí“. V současných podmínkách globalizovaného světa však lze říct, že naprostá většina kulturních praktik hudební tvorby je mezikulturní, aniž by si aktéři těchto technik toho byli vědomi. (Kim, 2017)

Ze sociologie znalostí si můžeme vypůjčit termín znalostí, který zastřešuje kontext kompletní kolekce sociální praxe. Praktiky znalostí se soustředí na úrovni sociálních struktur, které jsou implementovány, organizovány a šířeny socializací, medializací a nejrůznějšími institucemi. Znalosti jsou udržovány, předávány a zanikají. Procházejí rozhovory, kontextualizací, evaluací a kanonizací. Neustále se vtělují do sociálních struktur moci a generují dominantní a subverzivní formy znalostí. Mezikulturní tvorba hudby je chápána právě skrze kontext konkurenčního vztahu produkce moci a strukturování znalostí. Malá skupina intelektuálů (zejména pak muzikologů), patřící k mainstreamu veřejné diskuze, dominovala tomuto procesu. V pozdním devatenáctém století se rozlišovaly dva typy hudby: hudba a etnohudba. V tomto smyslu vznikla evropská/americká perspektiva distinkce mezi naší hudbou a hudbou ostatních. Distinkce je produktem západního myšlení a dominantních struktur v muzikologii, stejným způsobem zpozorovatelná v antropologii nebo dějinách umění. Myšlení obklopující tyto dva – po většinu 20. století – rozdělené diskurzy se začalo vzájemně propojovat až v osmdesátých letech minulého století s nástupem kulturních studií a teorií globalizace. (Kim, 2017)

Vývoj hudby v posledním století měl zásadní vliv na způsob poslouchání, které se stalo daleko komplexnější a nepolapitelné. Vývoj šel paralelně s psychosociálními, psychokulturními, filozofickými, estetickými a kognitivními změnami v našich návycích. Do

popředí se dostává rovina hudebního vkusu a volby, která dříve pro hudbu nebyla tématem. (Deschênes, 1998)

Navzdory obrovským možnostem, který nám dnešní svět při poslouchání hudby umožňuje, jsme nadále ovlivněni v naší volbě při poslouchání psychosociálním a psychokulturním zázemím, podle kterého hudbu i hodnotíme. V praxi nikdy nehodnotíme hudbu pouze podle estetických kvalit, ale na základě našeho sociokulturního kontextu. (Deschenes, 1998)

Navzdory tomu, že neexistují teoretické koncepce, které by byly schopny vytvořit absolutní hranice mezi styly, žánry a hudebním i kulturami, proces konstrukce, vyjednávání hranic zůstává důležitým nástrojem porozumění hudebním aktivitám. Hudební kategorie jsou produkty diskurzivních konstrukcí, které se v čase projevují kolektivními reprezentacemi. Styl může sloužit k institucionalizaci praktik a koncepcí, které utvářejí realitu uvnitř uměleckého chování a kde je hudební hodnocení rámováno. Stylistické formace z této logiky mají silný vliv na hudební praktiky, které přinášejí škálu mezi odporem a fragmentarizací. Důležitou otázkou zůstává, jakým způsobem kontextualizovat otázky žánru a stylu v transkulturním prostoru, kterým je náš svět, kde jsou hranice smazávány. Kulturní formace musíme chápat jako flexibilní a otevřené systémy, ve kterých jejich členové apropriují různé kulturní zdroje. To přenáší pozornost na způsoby, jakými se aktéři vztahují k určitým kulturním majetkům. Cizí hudební styly jsou inkorporovány nepůvodním posluchačstvím a ve formativních procesech není možné přikládat ve smyslu identifikace takovým praktikám menší hodnotu než těm patřícím původní kultuře. (Johansson, 2016)

V Evropě a ve Spojených státech byla dlouho mezikulturní hudba chápána v kontextu evropského kolonialismu a později v průmyslově zarámovaném kontextu world music, což byl termín, který hanlivě označoval hudbu rozličných kultur z celého světa a byl zařazován k termínům bezdomovecké hudby, hudby nikoho, hudby, kam patří cokoliv a v postkoloniálním smyslu tedy silně reduktivními. (Kim, 2017)

Základní problém teoretizace mezikulturní hudební tvorby, vycházející z výše zmíněných genealogií, je nedostatečný zájem a nedostatek pojmového aparátu, se kterým by se v tomto směru rozvinul. Zároveň je proces mezikulturní výměny stále chápán jako výjimečný fenomén, který lze stejným způsobem ignorovat, jelikož nezapadá do obvyčejného. Podíváme-li se však do různých kulturních kontextů lokálních i globálních metropolí, mezikulturní hudební výměna probíhá na každodenní bázi a je praktikována většinou aktivních hudebníků. V takových podmínkách mezikulturní výměny vzniká jak populární hudba, tak ta

artová/alternativní. Právě s touto premisou můžeme chápat mezikulturní/transkulturní hudbu jako samostatnou plochu studia se svým vlastním institucionálním zázemím. (Kim, 2017)

Koncepty žánru a stylu jsou kolektivně sdílené. Lidé nezakoušejí hudbu v náhodných a nepředvídaných podmínkách. Existují základní pravidla, které jako posluchači sdílíme a jsou od nás při poslechu očekávány. Dostaneme-li se do určité interakce s hudbou, činíme tak v určitém sociálním, hudebním a interpretativním kontextu. Tyto interakce jsou v souladu s pravidly komunity, která se okolo ní pohybuje a která se může sestávat z členů z různých prostředí. Komunita sdílí určité formy enkulturace a participace, které ji udržují při životě. (Johansson, 2016)

Mluvíme-li o populární hudbě, diskuze se zpravidla stáčí k otázkám komunitní formace, která se skládá z členů se stejným zájmem a mírou zanícení pro sdílenou hudební aktivitu. Takové teorie vystupují do kontrastu vůči klasickým teoriím etnického či jinak dědičného kulturního vlastnictví, kde je členství v takové skupině exkluzivní. Akademici při takovém pohledu inklinují k chápání hudebních praktik jako konstitutivní části identity a vidí jako neoddělitelné, vztah mezi sociální identitou a hudební expresí. (Johansson, 2016)

Konceptuální uchopení stylu a žánru se tedy odehrává v prostoru určité komunity. Pro rozvoj stylu takové konceptualizace vyžadují existenci institucionální záštity, která umožní rozvinutí takového stylu. Uvnitř instituce se vytváří debaty o inkluzi, exkluzi a pravidlech nebo možnostech jednání. Hranice hudebních kategorií mohou existovat, pokud dochází k neformální validaci skupinou lidí či komunitou. Vztah mezi procesy stylistické a sociální formace jsou v transkulturním kontextu důležité, jelikož nás mohou odkázat k referenčním zdrojům, které danou komunitu formují. (Johansson, 2016)

V druhé polovině dvacátého století můžeme zaznamenat nový hudební fenomén: tribalizace hudby. Skupiny lidí utvářejí kmeny na základě stylu hudby, který poslouchají a identifikují se s ním. Ačkoliv je fenomén nejpatrnější mezi dospívajícími a mladými dospělými, podobný typ tribalistického chování můžeme nalézt napříč celým věkovým spektrem. Rap byl hudební žánr, pro který je tribalismus nejspecifičtější. Vychází ze způsobu chování mladých Afroameričanů ve vyloučených lokalitách velkých měst. Aby se jedinec stal součástí takového kmene, musí se ztotožňovat s hodnotovým systémem stylu a sdílet stejný kulturní model. Můžeme takové specifické jednání spatřovat ve způsobu chování, postojích, slangu, oblékání, gestech apod. Takové chování je pro každý kmen specifické a tím se i zástupci jednotlivých kmenů odlišují. (Deschênes, 1998)

Institucionalizované praktiky znalostí se řadí do dvou kategorií: (a) individuální aktéři na osobní a skupinové úrovni (skladatelé, hudebníci, učitelé, kritici) a (b) hudební instituce,

společnosti a asociace. Praktikované znalosti definují rozdíly mezi těmi, co tvoří mezikulturní hudbu a těmi vytvářejí monokulturní hudbu. V tradičním vnímání je první skupina vnímána jako podřadná té druhé. Zároveň existuje asymetrie mezi umělci praktikující mezikulturní hudbu v Evropě a mimo ni. Zatímco pro evropské hudebnictvo je mezikulturní hudební tvorba otázkou vlastního rozhodnutí (můžeme ovšem uvažovat nad tím, do jaké míry jsou tyto rozhodnutí dobrovolné nebo již enkulturované v evropské hudební praxi), pro mimoevropské hudebnictvo je sociální podmínkou, aby mohlo dosáhnout statutu členství v určité institucionalizované scéně. Takové praxe jsou obzvláště zřejmé v regionech receptivních vůči evropské hudbě jako je východní a jihovýchodní Asie. (Kim, 2017)

Dalšími projevy asymetrie je například fakt, že evropská hudební tradice funguje jako rámec pro referenci, zatímco neevropské hudební kultury jsou proměnlivou součástí tohoto rámce. Z této logiky vyplývá, že ve velmi málo případech se mezikulturní hudební tvorba projevuje bez vlivu evropské hudební tradice (Kim, 2017)

Podoby komunit se s novými digitálními rozhraními mění. Diskuze uvnitř těchto komunit mohou působit chaoticky a nejednotně, nicméně vypovídají o kolektivně sdílených znalostech. Existence instituce nemusí nutně implikovat shodu nad diskutovanými tématy uvnitř komunity, nicméně vypovídá o podmínkách, ve kterých taková komunita funguje a o kontextech, které jsou diskutovány. Komentářová sekce na sociálních sítích je ukázkovým příkladem veřejné diskuze, která je volně dostupná a teoreticky každý k ní má přístup. (Johansson, 2016)

Celý hudební průmysl je živen mýty. Jsou popsány tři základní typy mýtů: mýtus umění, mýtus umělce a hvězdný mýtus. Mýtus umění rozlišuje, co umění je a co už umění není. Mýtus umělce rozděluje umělce a ne-umělce: umělec má psychosociální výsadu, který běžný člověk nemůže dosáhnout. Vystupuje nad každodenní obyčejnost. Hvězdný mýtus dává umělcovi vlivný psychosociální obraz, který je sdílen velkou skupinou lidí. Mnoho fanoušků se identifikuje se svými hvězdami takovým způsobem, že se chtějí chovat a vypadat jako oni. Umělci v takové pozici mohou ovlivňovat společenské, politické i enviromentální dění na základě svého vlivu na fanoušky. (Deschenes, 1998)

Každá hudební forma vyžaduje určitý typ pozornosti, která se liší od naší běžné pozornosti. Americký psycholog Clifford Madsen tvrdí, že společným faktorem poslouchání hudby je právě pozornost. Naše emocionální rozpoložení je modifikováno mírou pozornosti. Pozornost je ovšem velmi selektivní a mezi všemi akustickými signály putující k posluchači, úroveň pozornosti rozlišuje na to, co má estetickou hodnotu. Intenzita a stav pozornosti je ovlivněn psychosociálními podmínkami (známe hranou hudbu či nikoliv, známe-li žánr, máme-

li vlastní hudební praxi, máme-li o hudbu zájem, máme-li rádi performujícího hudebníka, máme-li nějaký osobní vztah k hrané hudbě). Naše pozornost je logicky větší, posloucháme-li známou hudbu, oproti té, která se nám nelíbí. Naše míra pozornosti tedy není určována jen psychologickými a kognitivními stavy při poslouchání, ale vychází stejnou měrou z kulturních modelů odpovídající performované hudbě a míře, se kterou se s daným kulturním modelem ztotožňujeme. (Deschenes, 1998)

Senzorická antropologie vychází z předpokladu, že kognitivní uchopení určitého prostředí je determinováno smysly, nejen individuálně, ale i sociálně a kulturně. Společnosti si vybírají dominantní smysly, jež se stanou psychosociálním rámcem, který modeluje způsob myšlení a percepce členů společnosti. Kódování percepce do určitých modalit má za následek, že jsou sociálně a kulturně sdílené modalities přijímány a zároveň jsou filtrem. Cokoliv, co nekoreluje s takovou modalitou je ignorováno. Dvě nejběžnější senzorní modalities v lidských společnostech jsou vizuální a orální. Vizuální společnosti obecně utvářejí smysl pro rozdělení sebe a toho, co je pocíťováno. Takový typ rozdělení se stává etickým, morálním i fenomenologickým. Základní mód vizuálních společností je lineární a unilaterální: obklopující realita je nahlížena ve smyslu prostoru a vzdálenosti. Akusticko-orální společnosti užívají mód, kde jsou myšlenky asociativní a referenční. Vše, co je pocíťováno, zažíváno a vyjadřováno je vzájemně provázané. Oralita je multisměrná a kontextuálně vázaná. Já je součástí toho, co je zakoušeno, zatímco vizualita je jednosměrná a obsahově vázaná. Vizuální myšlení je individuální, zatímco akusticko-orální jsou společně sdílené. (Deschênes, 1998)

Senzorní modalities můžeme uplatnit i na pozorování současných žánrů. Nejpopulárnější a etnické styly hudby jsou v základě orální (rock, jazz, blues, reaggae nebo rap). Mladí však navštěvují koncerty nejen kvůli hudbě, ale kvůli kolektivnímu zážitku. V Evropě, kde se historicky vyvinula technologie knihtisku, převládají vizuální společnosti. Takto zásadní objev a přeorientování z akusticko-orální společnosti na vizuální mělo zásadní vliv i na formování hudebních stylů v Evropě. Filozofické spisy o hudbě jsou nadevše výmluvné. Hudba je chápána jako fenomén kontemplace. Umělecké dílo je odděleno od posluchače, a dokonce i skladatele. Kontemplace je v základu vizuálním konceptem. Vizuální estetika evropských společností je statické, krása je vztažena k vyzařování, zatímco orální společnosti jsou dynamické a kontextuální. Dokonce i výuka hudby v západních společnostech je vizuální, ačkoliv hlavní zájem mladých studentů hudby je primárně akustický. Nejprve se studenti musí naučit číst hudbu, aby mohli pochopit hudební koncepty. Smysl toho, co zakoušejí akusticky je sekundární. Pro mnoho učitelů hudby je za dobrého studenta považován ten, kdo dokáže rychle pochopit hudební koncepty. Výhoda takového studenta je v tom, že

dokáže rychle spojit hudební koncepty s tím, co slyší, což je věc, která je od každého studenta hudby očekávána. (Deschênes, 1998)

Nakonec i samotná struktura muzikologické praxe se vyznačuje mezinárodními konstelacemi dělby moci, která spočívá v rozdílech distribuce služeb, teoretického i praktického vzdělání, ekonomických podmínkách, rozdělení moci politického a kulturního systému a mají zásadní vliv na šíři možností participujících. Všechny výše zmíněné aspekty působí v pozadí každého muzikologického výzkumu a není vždy reflektováno. To samé platí o mezinárodních hudebních institucích, společenstvích a asociacích, kde se nerovné vztahy moci projevují ve spektru možných aktivit. (Kim, 2017)

Mezikulturní hudební tvorbu bychom podle Kim měli chápat jako konstitutivní prvek současné hudební praxe, který je neoddělitelný od běžné hudební tvorby. Zároveň bychom měli vnímat mezikulturní proces tvorby jako specifický, dynamický a komplexní proces, determinovaný konfigurací vznikajících vztahů mezi rozdílnými systémy reference a označování. To zahrnuje etnické, sociální, národní, regionální, institucionální a mediální systémy, které nejsou izolované, ale proměňují svoji podobu v rozličných podmínkách vzájemné výměny. Mezikulturní hudební tvorba je charakterizována probouráváním hranic, která vyplývá ze své hybridní, kreolizované a hypertextuální podoby. Zároveň ale dokáže vytvářet nové hranice, což zdůrazňuje její konstruktivně dekonstruktivní potenciál. Díky těmto kvalitám můžeme vnímat mezikulturní hudební tvorbu jako metodologický nástroj, který dokáže zbavit tradiční vnímání hudby implicitních nacionálních a eurocentristických postojů. V neposlední řadě nevnímá hudební kultury jako homogenní celky s předem determinovanými historickými podmínkami, ale jako analytický nástroj k empirickému výzkumu konkrétních a specifických projevů hudební kultury. V tomto smyslu navazuje na etnologické praxe kvalitativních výzkumných praktik. (Kim, 2017)

Johansson uvádí příklad Nordické folkové hudby, která v současné době není definována konkrétní národní příslušností. Nejsme schopni říct, zda jsou hudebníci Švédí, Norové nebo Finové. (Johansson, 2016) Stejným způsobem můžeme uvažovat nad kategorií českého rapu, která nemusí být nutně ohraničena českým jazykem, jak by to název mohl implikovat. Do kategorie českého rapu mohou patřit cizinci užívající český jazyk, ale i Slováci usazení v českém prostředí, kteří jsou členy české rapové komunity uznáváni stejně jako rodilí Češi. Podobným způsobem můžeme přistupovat i k umělcům, kteří rapují v cizím jazyce, ačkoliv působí na české scéně. Mezi takové patří například rapper francouzského původu Lboy, který byl podepsán pod českým labelem Blakkwood.

## Klub jakožto mýtus současného hudebního průmyslu

Pro pochopení spojení mezi klubovou kulturou a rapem se nabízí nahlédnout do britského prostředí, kde se klubová kultura stala esenciální součástí mladé generace vyrůstající v 90. letech. (Sarah Thornton, 1996)

Právě v tomto prostředí klubové kultury a pirátských rádií se zrodily nové žánrové odnože britské a afrokaribské hudby, která dala vzniknout grimeu, drum'n bassu, dubstepu a dalším žánrům, které postupně přijaly rapovou performance do svých skladeb. Zde nacházíme významnou osu střetu klubové hudby s rapem, která nadále působí na evropskou hudební scénu v novém miléniu. V Británii postupné prolnutí pirátského odporu s mainstreamem proběhlo již v nultých letech a nadále se reinkaroval ve svých alternativních podobách pod věhlasnými labely jako Warp Records, Hyperdub nebo PC Music. Právě skrze poslední zmíněný label se klubová hudba smísila s popem v podobě hyperpopové fascinace postmoderním remixováním, samplováním a kopírováním popových taktik do ADHD kultury spojené s post-ironií tak typickou pro desátá a dvacátá léta tohoto století.

Zde je vhodné klást důraz na dospívající generaci, která začala zaplňovat prostor svou hudbou. S tím související portabilizace hudebních přehrávačů umožnila uzavření se do prostoru vlastní hudební dramaturgie. (Thornton, 1996) Co začalo jako odpor vůči dominujícímu mainstreamu starší generace mobilním přesouváním radiových vysílačů se stalo široce přijímaným konsenzem, kde později i radiový giganti jako veřejnoprávní BBC přijala hudbu černošské menšiny a zapojila ji do běžného provozu. Komerencializaci se neubránily ani osobnosti disidentského městského přežívání jako byl Dizzie Rascal, pro kterého to byl na druhou stranu únik z chudinských podmínek.

V 50. – 80. létech minulého století byl kladen zvláštní důraz na význam živě hrané hudby jako prvek autentizace. Paralelně s tím se technická kvalita nahrávek významně zvyšovala a přibližovala svému živému předobrazu. (Thornton, 1996) V dnešní době můžeme tuto polaritu chápat obráceně, jelikož nejlepší technické podmínky nám zajistí kvalitní formát záznamu přehrávaný na kvalitním nosiči. Pozornost fanoušků se přesouvá na digitální platformy, kde jsou ostře sledovány nové projekty známých interpretů. Naše zkušenost s hudbou je převážně určována poslechem hudebních nahrávek. V tomto světle i živé vystoupení nabírá spíše význam fanouškovský, kdy posluchač hudbu nejdříve poslouchá na osobní rovině a poté si potvrzuje svůj fanouškovský status návštěvou koncertů. Pochopitelně to neznamená, že posluchači přestali na koncerty chodit, aby se seznámili s novou hudbou, ale

nesmíme opomenout dominantní účel prohlubování vztahu s již známým interpretem. Zároveň se zcela jiné podmínky kladou na začínající a méně známé interprety než mainstream, který spíše potvrzuje svou dominanci, zatímco propagační prvek získávání si nových posluchačů je specifický pro menší scény. Sarah Thornton dále argumentuje, že se zásadně změnilы podmínky živého hraní, které se vyjma úspěšných hudebníků, ekonomicky nevyplatí. (Thornton, 1996) Trefně to ilustruje současný fenomén, kdy američtí hudebníci přestávají koncertovat v Evropě, jelikož se jim to přestává ekonomicky zhodnocovat. Prostor zabydlený menšími a alternativními scénami se vyklidil ve prospěch velkých amerických hudebníků, kteří fungují v mainstreamovém proudu a mají proto zastoupení fanoušků v Evropě nebo dosahují takových příjmů, že je tour po Evropě finančně neohroží. Výsady si nicméně udrželi umělci, kteří mají velmi silnou posluchačskou základnu v Evropě.

Na druhou stranu zde ale máme novou generaci hudebníků, kteří fungují primárně studiově, tedy vydávají své písně na streamovacích platformách a v současné situaci mohou i získávat finanční příjem a popularitu skrze algoritmické šíření na internetu, aniž by kdekoliv naživo hráli. Již v šedesátých letech s nástupem magnetických pásek, producenti začali soustředit svou pozornost na nahrávku jako ideál než jako záznam reálné události. V sedmdesátých a osmdesátých letech pak nástroje jako syntetizátory a samplery umožnily nahrávat tzv. z ničeho. (Thornton, 1996) Dominance nahrávky se dále posilovala rozvojem internetu, který umožnil jednodušší replikaci, pohyb a šíření audio obsahu. Nahrávky zbořily představu exkluzivity a unikátnosti uměleckého objektu, ale masová kulturní produkce nemusí být jen imitativní a umělá, ale i archetypální a autentická. Posluchačské ucho se naučilo i skrze nahrávky rozeznávat autentické dílo, ačkoliv si vyžaduje proces enkulturace. (Thornton, 1996)

Tento proces byl popsán ve čtyřech sférách: apropriace (vlastnictví), objektifikace (dekorativní zaplnění prostoru), inkorporace (do časové struktury každodenního života) a konverze (do témat konverzace a sociálních vazeb). (Thornton, 1996) V této souvislosti je vhodné vyzdvihnout Firthovy úvahy o významu technologického rozvoje mikrofonu, který otevřel interpretům nové horizonty autenticity. Mikrofon zviditelnil hvězdy, posunul konvence osobnosti a vůbec přesunul pozornost z písně na interpreta. (Thornton, 1996)

Přestože jsou rap i další klubové žánry spojovány s živým vystoupením, stoupající popularitu získávají nahrávky. Transformaci hudebního průmyslu s nahrávkami sledujeme v postupném přechodu z kazet a CD do nehmotné podoby streamovacích platform, ale i vinylových desek. Úbytek živých vystoupení lze vidět i ve stoupající popularitě diskoték a DJské kultury, která postupně nahrazuje živá vystoupení raveovou kulturou. Nahrávky se přesunuly z funkce záznamové do formativní a preskriptivní. Původ tohoto obratu však

můžeme spatřovat již v rock'n rollu 60. let a rozvinutí koncepčních alb, kde se nahrané album stává událostí samo o sobě. (Thornton, 1996)

Klub se stal alternativou vůči hospodě. Odmítnutí generační reprezentace domácího prostředí v podobě hospodské kultury a přijetí od času a prostoru izolovaného temna klubu nabídla útěk od své přítomné situace do globální vesnice tanečních zvuků. Absence oken, vizuální efekty a hlasitá hudba spojená s konzumací legálních i nelegálních substancí napomáhá této transgresi. (Thornton, 1996)

DJ se stal aktérem, který díky technologii turntabilismu mohl přehrávat písně v kontinuálním pořadí bez pauz. To ve svém důsledku vytváří prostor vymykající se časově segmentovanému přerušovanému poslechu a vytváří živý proud přelévajících se písní, která zpravidla funguje v lineární posloupnosti, ale mimo běžně zažívané časové relace. Posluchač se tak může ponořit do tohoto proudu. DJ zajišťuje svou selekcí subkulturní autenticitu a provádí návštěvníky večerem. Zároveň je reprezentantem statusu, který obhájí skrze selekci nahrávek, čímž se stává prostředníkem určitého vkusu. DJ jako dirigent určitého vkusu vychází z historických souvislostí, kdy byli DJ i vlastníkem vinylových desek, které přehrával. (Thornton, 1996) Jeho činnost je výsostně postmoderní, jelikož pracuje s existujícími nahrávkami, které propojuje do vzájemných vztahů. Je aktivním činitelem mixování a efektování nahrávek.

Pro klub charakteristický motiv osvobození je důležitý v kontextu dospívajících v prostoru liberální tržní demokracie. Emancipující refrény a citace osobností jako je Martin Luther King smazávají hranice politické a afektivní svobody. Birminghamskou tradicí byl tento proces vyčlenění vnímán jako vítězství subverzivních sil, nicméně realitou britské klubové kultury zůstalo, že největší zastoupení mělo bílé pracující heterosexuální obyvatelstvo. Nový prostor veskrze kopíroval již existující sociální rozčlenění. (Thornton, 1996)

Důležitým determinantem, jak jsou skupiny segregovány v klubech je pohlaví. V různých etapách míra genderového rozdělení variovala, stejně jako nadále funguje dělení gay a lesbických klubů. (Thornton, 1996)

Druhým nejdůležitějším faktorem je hudební vkus. Vychází tak ze způsobu promování akcí, jelikož hudba zůstává jediným atributem, který je vždy mezi respondenty zmíněn. Hudba je pak dělena dle žánrů (techno, trance, hardcore, jungle atd.) a dle jmen vystupujících, kteří jsou asociovaní s konkrétními styly a publikem. George Lewis tvrdí, že posloucháme to, co nás baví, stejnou hudbu jako poslouchají lidé, které máme rádi a se kterými se identifikujeme. (Thornton, 1996)

Prolínání vizuální dimenze s akustickou se ukázala v transformaci diskoték a klubů, kde světelný design i způsob dekorace prostoru nabíral nové formy. Světelný design zintenzivňoval rytmus i melodičnost hraných písní. Důležitý byl prvek identifikace se symboly, ale i silnější důraz na afektivní zážitek při tancování. Samotná situace performujícího davu, který se ve světlech stroboskopu jevil esteticky přidávala celému dojmu. (Thornton, 1996)

Klub se stává novým prostorem zírání (gaze) ve způsobu oblékání, tanečních pohybů a osciluje mezi potmělou atmosférou anonymity a upoutáváním pozornosti. (Thornton, 1996)

Bennett své úvahy opírá o empirický výzkum klubové scény v Newcastlu. Klubová hudba obecně do hudební praxe uvedla nové kompoziční i formální postupy. S vlivem samplingu a dalších technologií se jednotlivec dostává do technologizovaného snového prostředí, kde se zvuk rekonstruuje. Posluchačské chování se však zásadně nemění a vychází z tradičních posluchačských strategií poválečných hudebních konzumentů. Současné producentství a DJství demonstrují jednak radikální technologické změny a zároveň zdůrazňují eklektickou a neustále se proměňující povahu konzumentské citlivosti postavené na individuální volbě a vkusu. Stejným způsobem i clubbing nenahlížíme jako jednotlivou a stálou aktivitu, ale jako sérii fragmentovaných, časově ohraničených zážitků, které oscilují mezi různými kluby a publikem. (Bennett, 1999)

„Kontinuální přítomnost“ je pojem, který Jameson používá jako charakteristický jev postmoderní temporality. Na příkladech filmů jako je série s Jasonem Bournem, Memento nebo Věčný svit neposkvrněné mysli Fisher ukazuje fragmentaci děje na série prchavých událostních šifer a akčních sekvencí, které naskládané po sobě nepřinášejí srozumitelný narativ. Narativní paměť je redukována na formální paměť – paměť technik, praktik a akcí, které jsou vtělené do sérií fyzických reflexů. Narušená paměť hlavních postav rezonuje s modem postmoderní nostalgie, kde se jeví současné i futuristické reference na úrovni obsahu jako obskurní a spoléhají na zavedené modely na úrovni formy. Na jedné straně tato kultura upřednostňuje přítomnost a bezprostřednost. Vykorenění dlouhého času se rozšiřuje do minulosti i budoucnosti. Mediální příběhy monopolizují pozornost na týden nebo jen pár dní, aby na události bylo brzy opět zapomenuto. Na druhé straně jde o kulturu, která je excesivně nostalgická, zaseknutá v retrospekci a neschopnosti generovat cokoli nového. (Fisher, 2009, 58-9)

Kontinuální přítomnost popsaná výše může posloužit jako analogie ke stavu pohroužení do osobních hudebních playlistů, které posloucháme ve sluchátkách a které čím dál více generují algoritmizované nástroje AI. V situaci, kdy nás každý den bombardují nové informace z celého světa a které si neudrží aktualitu trvání déle než pár dní, se klubu jeví jako analogie

k nekonečnému proudu zvuků a obrazů, kde vítězí zavedené formální postupy, které se na sebe více či méně logicky skládají a zacelují tak zdánlivě bezvýhodnou realitu přítomna. Koneckonců klub vznikl jako alternativa úniku z reality, která měla být futuristická. Současná klubová produkce atakovala všechny možné horizonty popu a nostalgické ohlasy autentické klubové atmosféry byly zadupány stejným způsobem jako britská popová hvězda FKA Twigs na svém posledním albu *Eusexua* apropriovala a orientalizovala pražskou klubovou scénu.

Termín hauntologie se začal objevovat při popisu děl některých hudebníků (Burial, Ghost Box label) a vztahuje se k jednomu ústřednímu motivu selhání budoucnosti. S rokem 2005 začalo být zřejmé, že elektronická hudba už nedokáže zprostředkovat futuristický zvuk. Právě vývoj elektronické hudby od druhé světové války od studiových experimentátorů (Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen) přes synthpopové kapely až po producenty taneční hudby, zavedl do širšího kulturního povědomí postupy vytvářející dojem futurismu, do takové míry, že film a televize při potřebě navodit pocit budoucnosti, sáhly vždy po elektronické hudbě. Po roce 2005 již elektronická hudba nedokáže simulovat cizorodý a disonantní charakter budoucnosti, navzdory tomu, že se budoucnost stala její samotnou definicí. Téměř všechny nahrávky z 21. století znějí jako nahrávky z let 90., což způsobilo, že se elektronická hudba dostala do bodu své vlastní retrospektivní reflexivity. (Fisher, 2012, 16)

Pokud v dnešní době zajdete do klubu, dostáváte se do různorodého prostředí stylu a vkusu, avšak společným jmenovatelem všeho, co zde uvidíte a uslyšíte je remix a pastiš. Na jedné straně uslyšíme žánrové sety ovlivněné konkrétními historickými žánry nebo jejich současnými alteracemi a na druhé straně až kýčovitou snahu o nejjobskurnější podoby crossoveru žánrů a stylů, která vychází ze silného důrazu juxtapozici. Vzít dva a více existujících zdrojů, ideálně z různých časových období, se stává dominantním modelem produkce.

Pochopitelně se tento bod odráží nejen ve sféře hudebních stylů, ale v širším obratu, kdy se možnosti radikálně jiných představ světa vyprazdňují. Akceptace současného vývoje bez radikálních změn v uměleckém diskurzu, stejně tak i toho politického, nás přivádí k Fukuyamově konci dějin. Slovy Frederica Jamesona měl nástup postmodernismu za následek neschopnost najít formy odpovídající současnosti, a o to méně pak budoucnosti. Budoucnost se vyznačuje hauntologicky: virtualita, která má vliv na přítomnost tím, že podmiňuje očekávání a motivace kulturní produkce. Právě hauntologická hudba počátku milénia se vyznačuje selháním budoucnosti, avšak ne tolik coby budoucnosti jako aktuality, jako spíše úplnou absencí efektivní virtuality. (Fisher, 2012, 16)

Virtualita už nepředstavuje to, co jsme spatřovali při pohledu na avantgardní díla modernistických hnutí. Spíše se podobá metodě výběru skladby z nabídky archivu neuvěřitelného množství zaznamenaných hauntologických střípků. Archiv se stává aktérem sám o sobě a DJové a producenti budují své osobní archivy záznamů pro své další zpracování.

Pokud poruchy paměti představují analogii ke glitchům v kapitalistickém realismu, model hladkého fungování je snění. Když sníme, zapomínáme, že tak činíme. V momentě, kdy jsou mezery v naší paměti vyphotoshopovány a zaceleny, tak nás neobtěžují ani netrápí. Snění produkuje konzistenci, která zakrývá anomálie a kontradikce. Snění tak přináší trefný model k pochopení současných forem moci. (Fisher, 2009)

Algoritmizované programy doporučeného poslechu, stejně jako halucinogenní obrazy hektických světél v klubu slouží k zacelení těchto děr. Pokud se hlavní ambicí rappera stal úspěch a k dosažení je potřeba kumulace kapitálu a budování své značky, stává se i tento tunnel vision modelem snění. Sníme, abychom dosáhli cíle, takže musíme eliminovat glitche. Zpochybňovat hegemonické absolutno kapitalistického realismu by znamenalo probuzení ze snu, a proto je sociální kritika neproduktivní. Ve světě Já se raději neohlížíme, protože všechno okolo probíhá tak rychle, že zastavit se a zamyslet vytváří prostor pro stagnaci, která nás od cíle vzdaluje.

Jameson popisuje nastupující formu kulturní produkce jako modus nostalgie. Pokud přijmeme toto paradigma, vyjeví se nám soubor anachronismů, které obklopují současnou uměleckou produkci. Prvky odkazující k současné realitě jsou vystříhnuty a nahrazeny prvky z minulosti, které posilují dojem historického času. Schopnost vytvářet reprezentace odpovídající minulosti se stává stále méně efektivní. (Fisher, 2009)

V takové situaci samotný čas přestává hrát roli. Minulost se stává idylickou předlohou kulturní produkce. Taková minulost však není autentická. Představuje naší idealizovanou podobu, která je zpravidla silně ideologicky zabarvená. Kontext přestává být koherentní, stačí si jen vybírat znaky z nekonečných archivů. Dostáváme se tak do paradoxního momentu, kdy nás zcela ovládla nostalgická minulost vydávaná za něco současného. Budoucnost se stává sněním s cílem přežít v tomto kompetitivním světě. Stav transu při návštěvě klubu je nástrojem vymanění se ze současnosti, která je charakterizována každotýdenními novinkami v technologickém světě nadnárodních korporací a mizejícími ozvěnami představ o minulosti.

Populární modernismus vyjádřený experimenty na poli rozhlasových her a radiovysílání ve Velké Británii, umožněný Radiofonickým Workshopem BBC a dalšími aktivitami na poli radiových a televizních dramát, však nenaplnil svá očekávání sociální demokracie, které byly možná od svého počátku spíše utopické. Populární modernismus byl

nahrazen populistickým konzervatismem tak typickým pro desátá a dvacátá léta 21. století. Síly byznys plánů a návrat k důvěrně známé estetice a kulturním formám jsou právě projevy tohoto posunu. Taková podoba kultury se stává verzí americkou namísto britské, kterou považuje za výchozí bod zakládajících hauntologických děl. Obnova konzervatismu byla však nabourána novou normativitou – nástupem nových sociálními hnutí usilující o intoleranci ve věci sexismu, rasismu a homofobie. Následkem nové normativity je však rozpad sociální demokracie a dělnického hnutí, které vůbec vytvořily podmínky pro normativní posuny. (Fisher, 2012)

Rozpadlý smysl pro čas se stává základním momentem nejen hauntologie, ale celé derridovské dekonstrukce. Tím se pojem dostává do protikladu vůči ontologii, která sebereferenčně přítomná. Hauntologie nemůže být přítomná, protože a priori pracuje se vztahy, které tu už nejsou. Fisher hovoří o dvou směrech hauntologie, přičemž první postavený na věcech, které už tu nejsou, je stále ovlivněn virtualitou (traumatickou obsesí opakovat, opakující se strukturou), zatímco druhý směr odkazuje k věcem, které se ještě nestaly, ale mají již vliv na virtuálně přítomna (předjímání budoucího tvarování chování). (Fisher, 2012) Právě zde můžeme spatřovat dvě strategie, která hauntologie na naší percepci má. Obsesivní nostalgie je doplňována či vylučována věcmi, které se ještě nestaly, ale mají vliv na virtuálně přítomna. Grind a hussle culture, jež si v současnosti těší velké obliby zejména u mladých mužů, a která se konstituovala v součinnosti rapové kultury, se stává ontologickou realitou přítomné virtuality. Máme pevný časový harmonogram, pracujeme na sobě, cvičíme, investujeme a podnikáme, aby naše vytrvalá práce byla odměněna budoucím úspěchem. Peníze jsou svoboda, takže pokud chceme v budoucnosti přežít, přestaňte scrollovat na mobilu a sledovat přihlouplé seriály a začněte budovat své tělo a mysl, abyste Vy byli těmi vítězi. Není asi potřeba zmiňovat, že právě tato obsesivní inklinace k budoucímu úspěchu má pevné ideologické vazby na velmi staré ideologie navlékající nové oděvy internetové kultury.

Derrida dále odkazuje k historickému kontextu, kdy pád východního bloku a zánik existujícího socialismu umožnil globální dominanci kapitalismu. Nástup internetu pak zanechal klíčový vliv na fungování tele-technologií, které se staly určujícím dějištěm lidské recepce, distribuce a konzumace kultury, obzvláště té hudební. Hauntologický diskurz tak zapustil kořeny v populární kultuře šířené kyberprostorem oproštěného od geografických vztahů. (Fisher, 2012)

## Subkulturní hledisko současných rapových scén

Teoretické modely zaměřené na studium subkultur mládeže je historicky orientován zejména západní společnosti a je otázkou, zda lze aplikovat i na postsocialistické hudební formace. Kolářová shledává, že globální charakter subkultur byl vždy důležitý v oblastech bývalého východního bloku. V rámci výzkumu současných českých subkultur (punk, hip-hop, techno a skinheads) dochází k závěru, že v utváření subkultur hraje důležitou roli transkulturní přenos ve spojení s lokální absorpcí zejména západních vlivů. Kolářová zachytila prolínání subkultur v našem kontextu, ale i tradiční prvky, například čistotu stylu a míru uzavřenosti. Hranice subkultury jsou dále určovány vztahem k hodnotám, typu zábavy či užívání drog. Mají často společné hodnoty, sdílený hudební vkus a smysl pro vytváření komunity. V rámci dané komunity je však potřeba odlišovat jádro subkultury (aktivní členstvo) a obyčejné konzumenty (neaktivní fanouškovstvo). Tato fragmentace je bližší definici postsubkultur. Z hlediska politické angažovanosti a aktivismu tyto formace v Česku nezapadají do ideálního modelu postsubkultur. (Oravcová, 2019)

Andy Bennett ve svých úvahách navazuje na Sarah Thornton, která uvedla do teorie subkultur mediální aspekt, jež se podílí na budování subkulturních identit. Bennett dále pracuje s postmoderním pojetím identity jedince, která je dynamická a fluidní. Z tohoto pohledu už není skupina centrálním zájmem individua, ale spíše jedna ze sérií prostředí, kde jednotlivec může žít s dočasnou rolí nebo identitou, než se přemístí do jiného prostředí a tam nabývá dalších identit. S tím přichází i problematizace pojmu skupina, který nenahlížíme jako permanentní a stálou kvalitu, charakteristiku, viditelnost. Životnost skupiny je zcela závislá na konkrétních formách interakce jejího členstva. Takový popis skupiny, dodává Bennett, spíše odpovídá Maffesoliho konceptu tribu (tribe) neboli kmene. Kmeny se charakterizují absencí rigidních forem organizace, které jsou nám známé a odkazuje k určitému prostředí, stavu mysli a je vyjadřován spíše životním stylem, než vzhledem a formou. (Bennett, 1999)

Výše uvedený koncept kmene odráží kolektivní asociace jednotlivců ve společnosti jako konzumně orientované. Kmeny zároveň zahrnují deregulaci skrze modernizaci a individualizaci moderních forem solidarity a identity založené na třídním postavení, lokalitě a genderu. Kmenové identity slouží jako ilustrace časovosti kolektivních identit moderních konzumních společností, kde se jednotlivci neustále pohybují mezi rozdílnými prostředími kolektivní exprese a podle nich se rekonstruují. Existují neshody na správném definování pojmu kmene, ale v Maffesoliho pojetí jej můžeme chápat jako postmoderní kmen nebo

pseudo-kmen. Bennett ve své studii sám preferuje termín neo-kmen, který podle něj nejlépe navazuje na Maffesoliho pojetí. (Bennett, 1999, 606)

Dalším užitečným pojmem pro pochopení neo-kmenů je životní styl. Ten popisuje citlivosti použity jednotlivci při výběru určitých komodit a vzorců konzumace a artikuluje tyto kulturní zdroje jako módy osobní exprese. V takovém smyslu je životní styl svobodně zvolený. Pokud navíc chápeme experimentování jako centrální charakteristiku pozdně moderních identit, životní styl nemusí být jakkoliv spjat se specifickým třídním původem. Hlavní argumentací Bennettových tezí je, že masové společnosti spíše osvobozují, než omezují jednotlivce tím, že jim nabízí možnosti individuální exprese skrze širokou škálu komodit a zdrojů, se kterými pak jedinci zacházejí ve svých životních stylech a prostředích. (Bennett, 1999) Jedinec se tak stává osvobozeným subjektem, který zažívá specifickou cestu napříč neo-kmeny, které jsou ze své podstaty konzumně orientované. Na druhou stranu tato ztráta fixních vazeb a často tedy i hloubkového porozumění a svévolná apropriace nevázaná na hodnotové rámce do jisté míry napomáhají vytrácení významových vztahů, které se tak dostávají do nových kontextů. Konzumentské podmínky, ve které se nacházejí artefakty a symboly neo-kmenů navíc podléhají komodifikaci, která se váže na popularitu, respektive viralitu. Ta symboly zviditelňuje, čímž napomáhá k jejímu dalšímu rámování i komodifikování. Nacházíme se v situaci, kdy můžeme svévolně nosit a užívat typy komodit, ale jejich význam už nemusí nést znaky kolektivních identit a stává se tím individualizovanou expresí.

Osobně považuji směry subkulturní a kmenové za vzájemně komplementární v praktikách současných neo-kmenů, postsubkultur, fanouškovstva i subkulturně nerapového posluchačstva.

Právě klubová hudba měla vliv na mísení různých vizuálních stylů na jednom parketu, kde se tím pádem mohly setkávat zcela rozdílné subkultury. Postupné vytrácení charakteristických znaků subkultur a jejich vzájemné mísení nejen opět pokládá otázku po aktualitě subkultur, ale odpovídá i současnému diskurzu recyklování starších trendů do nových koláží. Tradiční vnímání subkultur v tomto kontextu neodpovídá současnému vztahu hudebního vkusu a stylistických vizuálních preferencí, které v nových odstínech nejsou na sebe tak rigidně vázané. (Bennett, 1999)

Thornton dále oponuje předcházejícím subkulturním teoriím, že opomíjí proces vzniku subkultury, která musí nejdříve krystalizovat do podoby, kterou je následně reprezentována. Proces, kdy zvuk, styl, slang a rituály budují určitou subkulturu nazývá socio-symbolickou homologií. Stejně jako se DNA, RNA a další proteiny na sebe vážou do určitých struktur, které mají vliv na podobu předávaného genomu je analogický vůči kulturním strukturám.

Sarah Thornton se proto zaměřuje na samotný proces krystalizace. V prvním plánu myslí proces, kdy se tendence stává hudebním brandem se specifickým zvukem, ideologií a preferovaným modelem konzumace. Nevnímá proto dané žánry jako existující samy o sobě.

V druhém plánu se zaměřuje na to, jak se nesourodé kulturní prvky a specifická publika začleňují do určitého žánru. Pro Thornton jsou v tomto smyslu zásadní specializovaná (niche) hudební média. (Thornton, 1996)

Taková média jsou důležitá i proto, že autoři obsahu jsou často součástí daných subkultur a sdílejí podobné variace undergroundové ideologie. Vztah konzumenta a autora je blízký také kvůli sdílenému subkulturnímu kapitálu. I specializovaná média fungují v tržním modu produkce, tudíž musí reagovat na momentální popularitu určitých scén, protože jsou na nich ekonomicky závislé. (Thornton, 1996)

Thornton užívá pojmu subkulturní konzumentské magazíny, které podle ní vhodně vystihují jak ekonomickou, tak subkulturní provázanost s danou scénou. V dnešních podmínkách je na místě hovořit o subkulturních konzumentských médiích v širokém smyslu, který nepokrývá jen tištěná média, ale i ty digitální. Takovéto typy médií zároveň plní role reproduktivní, vypravěcí či explanační a budují tak smysl pro hudbu i s ní související módu. Specializovaná konzumentská média manifestují důvěryhodnost tím, jak se vážou na dané subkultury, čímž přinášejí prvek autenticity v procesu pokrývání i konstruování subkultur. (Thornton, 1996)

Komerční aktéři konstruují žánry a subžánry stejným způsobem jako je nacházejí. Proto je tak důležité věnovat pozornost kulturnímu průmyslu v celé své šíři. Mediální i průmyslový sektor má své nekomerční kultury, které produkují a pojmenovávají. Komerčnost však dle Thornton nemá vliv na aktivitu a kreativitu jejich konzumentů. Pokud je appropriate průmyslovým faktem, stává se poněkud naivní představa, že užívání kulturních prvků daných subkultur je profánní či subverzivní. Klasické teorie subkultur vždy vytvářely dělicí čáru mezi komerčním a autentickým a ve stejném duchu zdůrazňují subkulturní odpor vůči mainstreamovému. (Thornton, 1996)

Fisher tvrdí, že pro lidi do dvaceti let obývající prostor Severní Ameriky a Evropy, není otázka alternativ vůči kapitalismu problémem. Kapitalismus okupuje celý horizont myšleného. Jameson popisuje, jak se kapitalismus zapsal do nevědomého – kolonizoval svět snů populace do takové míry, že ani nepotřebuje komentář. Bylo by však nebezpečné a zavádějící si představovat, že blízká minulost byla složena z hojného množství politického potenciálu k vytváření alternativ. Je spíše důležité pamatovat na to, jakou roli sehrála komodifikace v kulturní produkci v průběhu celého dvacátého století. (Fisher, 2009)

Spíše než binární dělení dominantního a subverzivního, Thornton klade důraz na složitou síť vzájemných hierarchií a projevů moci, kterou se vyznačují heterogenní skupiny v podmínkách tržního kapitalismu. Konflikty a debaty uvnitř a mezi scénami určují vzájemné postavení aktérů, které nemusí přímo souviset s vládnoucí třídou. (Thornton, 1996)

Oproti klasickým teoriím hegemonie se Thornton pozastavuje nad funkcí jinakosti. Ta ve svém politickém smyslu a v kontextu postindustriální společnosti nenesení jen bilaterální boj mezi vládnoucí třídou a utlačovanými. Individualizace konzumentů a operativní aparáty moci nahrávají klasifikaci a segregaci. Společnost se takto fragmentarizuje na menší články, které mezi sebou zastávají určité pozice. Kulturní distinkce slouží jako potenciál k určení vlastní pozice uvnitř hierarchie. Boj se tedy svádí i mezi jednotlivými skupinami a vztahy jsou v tomto smyslu multilaterální. Politika diference má tedy ve svém důsledku vliv na diskriminaci i distinkci kulturních prvků. (Thornton, 1996)

Stejným způsobem i členové subkultury apropriují politické, aby mohli vlastní kultuře dát legitimizaci. To však není dle Thornton projev politizace mladých tolik jako estetizace politiky. (Thornton, 1996)

Na příkladu acid housu, Thornton tvrdí, že takový způsob importu určitého žánru do míst, kde nemá historické základy (acid house se rozvinul ve Spojených státech, konkrétně v Chicagu), následně vede k jiným formám identifikace. Koncem 80. let neměl ve Velké Británii acid house svou subkulturní podobu. Acid house zde spíše plnil roli zástupnou tou měrou, že se hypnotický a halucinogenní styl acid housových produkcí, stal novou hudební identitou, ke které se mohli přihlásit jiné subkulturní skupiny (např. hippies), které sdílejí podobné ideologické rámce. (Thornton, 1996) Stejným způsobem se k rapu v českém kontextu přihlásili například zástupci slovenské punkové scény.

Stejným způsobem jako BBC má zásadní roli na konstrukci současné národní kultury, i subkulturní konzumentská média nebo průmysly tvarují a vytvářejí hranice subkultur v jejím procesu utváření i postupného proměňování. (Thornton, 1996) Právě procesuální vnímání subkultur je zásadní pro jejich popis. Česká rapová scéna prošla za posledních dvacet let proměnou k nepoznání. Tím, jak je rap živé a stále populární médium, odráží proměny ve společnosti, ať už ve smyslu konzumentských návyků, trendů ve zvuku či širších socioekonomických souvislostí. I z tohoto důvodu nemůže má práce pokrýt celou šíři scény.

Klíčovým vyjádřením příslušnosti k hudební subkultuře představuje adopce (potažmo adaptace) specifického stylu. Subkulturní styl zahrnuje vzájemně propojené složky: celkovou vizáž a estetická rozhodnutí (oblečení, účes, vizuální identita), vystupování (používání gest,

ale také postoj) a slang (znalost odborných termínů a jejich správné užívání). Proces vytváření stylu lze pojímat jako selektivní apropiaci symbolických objektů z velkého pole možností, krystalizaci praktik, aktivit a vzhledu kolem expresivních forem a jejich organizace do koherentního shluku. Styl je pak důležitý ve vytváření skupinové identity a důležitou roli hraje definování hranic jak vnějších (vztah k jiným skupinám a reakce na jejich styl), tak vnitřních (co je zrovna “in”). (Oravcová, 2019)

Hip-hopové subkultury vykazují dimenze lokálních, translokálních i virtuálních scén. Díky internetu a sociálním sítím mohou lokální subkultury udržovat vztah s jinými členy a členkami v rámci jedné země i mezinárodně. V důsledku vývoje digitálních technologií mohou rappeři a rapperky spolupracovat takřka s kýmkoliv, aniž bys se musely setkat či znát osobně. (Oravcová, 2019)

Prostor textový pak zahrnuje texty písní a různé polysémické produkty populární kultury – videoklipy, časopisy, filmy, televizní seriály nebo memy atd. Slova, obrazy, a ideologie v nich obsažená vytvářejí reprezentaci společenské reality, jejíž interpretace závisí na kulturním a sociálním zázemí člověka. (Oravcová, 2019) V praxi se ukazuje, že dekodování rapových textů může být složité, obzvláště pak v jiných jazykových prostředích než v tom českém. Z tohoto předpokladu lze vyvozovat, že množství kontextuálních informací zůstává českým rapperům, rapperkám, fanouškům i fanyнкám, zakódováno. Vliv na znalosti kontextu dále souvisí s obeznameností s tvorbou rappera, tedy jeho osobností, specifickým stylem, názory či postoji. (Oravcová, 2019)

Prostor hudebního průmyslu Oravcová pojímá jako dominantní prostor reprezentující autoritu a vliv. Má na jedné straně nesporný ekonomický vliv a mocenské vztahy a na straně druhé globální dosah. Oravcová dále tvrdí, že prostor hudebního průmyslu nemá žádnou moc nad tím, jakým způsobem bude kulturně vytvořené zboží přizpůsobené lokálním praktikám a žité zkušenosti posluchačů a posluchček. (Oravcová, 2019) Zde se však opomíjí zásadní vliv kapitalismu na žitou realitu hudebních aktérů. Rappeři jsou zároveň marketéři, tedy přemýšlejí na základě potenciálního úspěchu a plánují si fáze své kariéry, dělají komerční rozhodnutí v podobě spolupráce, PP, online distributorů, PR strategických agentur nebo nejrůznější marketing AI views boosters platforms, rozmyšlejí své spolupráce s dalším rapperstvem a hudebnictvem a v různých mírách veškeré své umělecké a mimoumelecké kroky. Rapper Rohony je ukázkovým příkladem globálního vymezení na základě abstraktního zautentičnění vesnické identity z Moravy, přináležitostí k týmu Sparta Praha, posílení venkovské a okresní fotbalové kultury – proslavenou fikčním světem Okresního přeboru nebo seriálem Vyšehrad. Vykročení s hudební kariérou do pozice vloggera a TikTokera, rozšířenou o lokální platformu

herhero.co s platební branou, rozšířila jeho polohy autenticity do hodin materiálů s fotbalovou tematikou, která se rozrůstá o každodenní kontakt. Jde o programové strategie, které jsou podmíněné trhem a kategorií autenticity. Rohony prodává svůj humor, nálady, životní zážitky, názory a stává se součástí šoubyznysu. Spoluprací s MMA, tedy propojení rapu a bojových sportů (tato linka se datuje do počátku hip-hopu, v zlaté éře ji jako symbol městského boje o přežití zpopularizoval např. RZA a jeho fikční světy), je běžnou praktikou v zahraničí. U nás mezi ně patří komerčně úspěšný Marpo (části rapové scény vyřazený za svou “komerčnost”, “neautentičnost” nebo “patetičnost”), skupiny, subkultury i neo-kmeny. Napojení těchto dvou rozsáhlých kultur je u nás jistě téma na celou další práci. Z mého krátkodobého pozorování tábora thaiboxu vyplývá napojení jak na hudební mainstream (Calin, Viktor Sheen), tak na osobnosti a neokmeny české rapové scény starších škol (Rest, Tafrob), motivačních a názorových rapperů spojených s bojovými sporty, které však nejsou hlubším předmětem mé práce.

## Rap na pomezí mainstreamu a subverze

Současný americký (i světový) rap charakterizuje jeho duální postavení. Rap je na jednu stranu hlavní součástí průmyslu populární kultury, což stojí v protikladu vůči představě rapu jako opoziční kultury. Rapová kultura funguje na několika úrovních: (1) výnosné kulturní vyjádření a komerční průmysl; (2) síť grasrootových organizací tematizující problémy spojené se sociální spravedlností; (3) platforma politického aktivismu. (Oravcová, 2019, 32)

Kořeny českého rapu historicky nesdílely silný vztah k politicky angažovaným tématům, vyjma antifašismu, antirasmismu, který výrazněji rezonoval v nultých a desátých letech tohoto století. S nastupující generací mileniálských rapperů se do popředí dostává antikomunismus jakožto ústřední síla obzvláště v mainstreamu a je identitární složkou liberálně demokratického individualistického narativu porevolučního Česka. V této souvislosti je poněkud zapeklité mluvit o grasrootových organizacích, které existují spíše jako periferní entity okrajových scén nebo jsou institucionálně zašticené komerčními, neziskovými nebo vzdělávacími institucemi. Po rozpoutání otevřeného konfliktu mezi Ruskou federací a Ukrajinou se objevily iniciativy části scény na pomoc Ukrajině. Ty však byly spíše jednorázového charakteru, takže v praxi si síť grassrootových hnutí spíše zvou jednotlivé, alespoň částečně hodnotově afinitní rappery, aby účinkovali na vybraných akcích, než že by se rappeři do nich aktivně zapojovali nebo je sami iniciovali. Výjimkou je James Cole, který

založil organizaci za legalizování marihuany, ovšem širší politický apel nebo dokonce politický aktivismus je spíše pasivní a hlásí se k němu zástupci a zástupkyně rapové alternativy nebo anarcho-levicové kruhy. Výjimečně někteří rapperi podpoří politické kandidáty do voleb jako to udělal Sergei Barracuda, který otevřeně podpořil Danuši Nerudovou. Vzhledem k jeho jiným vyjádřením a textům plným sexismu, rasismu, homofobie a transfobie je však otázkou, nakolik pak taková podpora vyznívá autenticky a nejde spíše o marketingové proklamace.

Na druhé straně zde máme virální a komplexně propojenou digitální scénu spojenou s českým rapem, která recipuje, kontextualizuje a sdílí dál obsahy na sociálních sítích, kde můžeme nalézt snahy artikulovat některá témata své fanouškovské komunity. Kromě podpisových peticí a občasných proklamací ale čeští rapperi (zejména pak v hlavním proudu) nesdílejí politický obsah příliš často. Komunitní charakter scén je kompenzován pravidelnou komunikací s fanoušky na sociálních sítích a dále pak ve veřejném prostoru skrze organizování koncertů, kde se mohou různé scény a komunity setkávat a propojovat. Avšak kromě ideologicky jasně ohraničených uskupení i jednotlivců, zde nedochází k artikulaci politických témat nebo otázek sociální spravedlnosti (vyjma kritiky zákona ilegalizující pěstování a distribuci marihuany). Komunity naplňují na koncertech především fanouškovský a sociální potenciál vzájemné interakce s podporovateli. Situace se může měnit v různých regionálních kontextech. Ty jsou však v současných podmínkách těžko zkoumatelné, protože na úrovni aktivit na sociálních sítích nejsou viditelné a pohybují se mimo zájem fanouškovských komunit.

## Historická perspektiva výzkumu hranic mainstreamu a subverze

Hierarchické rozdělení mezi mainstreamem a alternativou bylo vycházejícím činitelem výzkumů 70. a 80. let. Lawrence Grossberg však koncem 80. let přichází s tezí, že hranice mezi mainstreamovou hudbou a alternativou jsou fluidní do té míry, že je není možné od sebe rozeznat. Postmoderní subkultura se vyznačovala volným přechodem symbolů mezi různými úrovněmi scény. Učinil tak obrácením polarit tak, že do centra umístil plující konfiguraci marginality, zatímco homogenita je sociálním pastišem; konformita je snahou o individualismus, zatímco autenticita je skutečnou kooptací. (Thornton, 1996)

Dle Thornton však Grossberg nadále vnímá mladou generaci jako jednotnou masu – homogenní ve své heterogenitě a bez možnosti specifické distinkce. Zadruhé opomíná sociální význam konceptu mainstreamu pro mapu mladých jejich kulturního světa.

Thornton nakonec přichází se svým pojetím mainstreamu jako vtělené sociální struktury mladých. Považuje za důležité vnímat perspektivu mladých a zdůrazňuje význam kontextualizace srovnání a kontrastu v jejich perspektivách. (Thornton, 1996)

Mainstream chápeme jako multidimenzionální, mezigeneračně sdílený prostor, ve kterém dochází k synchronizaci homogenity a heterogenity a zároveň posiluje konformitu a kreativitu. Underground také není statický koncept, ale spíše metaforou, která členstvu přisuzuje určitý status a vymezuje hranice těch, kdo jsou “in” a “out”. Undergroundu můžeme rozumět jako škálu strategií od naprostého odmítnutí spojitosti s komercí a hrdostí vyplývající z nezaprodané tvorby, až po cílené využívání komerčně prospěšných aktivit ve prospěch dosažení cílů, které mohou být v souladu se základními principy toho “pravého” hip-hopu. (Oravcová, 2019, 49-50)

Navzdory tomu, že se zdá nemožné popsat národní hudební kulturu, je na místě rozlišovat vkus, způsob tance, rituály a způsob oblékání. Mladí se obklopují symboly, které utváří sociální světy hudební kultury. Tyto mentální mapy bohaté na kulturní detaily a hodnotové rámce nabízí smysl pro své místo a místo ostatních. Navzdory tomu, že se skupiny identifikují jako heterogenní skupiny se složitou klasifikací, rádi se identifikují s davem, do kterého nepatří. Zatímco zde máme spoustu jiných scén, většina fanoušků se v klubové kultuře identifikuje s opozicí vůči mainstreamu. (Thornton, 1996)

Na základě rozhovorů dochází Bennett ke konkluzi, že mladí lidé nejsou ve svém vkusu a výběru hudby tolik ovlivněny subkulturními kategoriemi a jejich citlivost je obrácena k širšímu spektru populární hudby. (Bennett, 1999)

Je zde tedy patrná ambivalence v přijímání mainstreamu, ale vzhledem k době, kdy byly tyto dva výzkumy provedeny, lze odvozovat, že subkulturní klubové posluchačstvo postupně integrovalo mainstream do svého posluchačského rámce. Je to patrné i při návštěvách klubu dnes, kde zástupci generace Z i mileniálští DJové velmi často používají popové písně (české i mezinárodní a zároveň z různých historických období od druhé poloviny minulého století) v kombinaci žánry klubové hudby.

Zajímavým rozměrem subkulturního kapitálu se vyjevuje při pohledu na to, co skupiny nemají rády a s čím se neidentifikují. (Thornton, 1996) Zde opět platí osvědčené pravidlo definice negací, která se často stává daleko funkčnějším nástrojem orientace na scéně. Aspekt vymezení se pojí s rapovou kulturou od svého počátku a odkazuje k tribalistickému charakteru některých rapových scén. Výsledkem je složitá síť hierarchických vztahů, které se mění v čase i prostoru a jsou průběžně aktualizovány.

Odvěký boj mezi subverzí a inkorporací již není aktuální. To, s čím se dnes setkáváme, už není inkorporace materiálů, které původně přinášely subverzivní potenciál, ale jejich „prekorporace“ (precorporation): preventivní formátování, utváření tužeb, aspirace a naděje jsou utvářeny kapitalistickou kulturou samotnou. Například zavedené kulturní zóny „alternativy“ a „nezávislosti“, které dokola opakují stará gesta rebelie a odporu jako by to bylo poprvé. „Alternativa“ a „nezávislost“ již nepředstavují něco mimo mainstreamovou kulturu, jsou dominantními styly uvnitř mainstreamu. (Fisher, 2009, 9)

V tomto smyslu můžeme vnímat jev, kdy se hudební neo-kmeny a subkultury vymezují vůči mainstreamu, ačkoliv praktiky užívané při produkci, performanci a produkci jsou inherentně prekorporovány kapitalistickou kulturou samotnou. Obzvláště pak pro nastupující generaci mladých rapperů a rapperek, jsou prekorporační strategie zcela inherentní a na ideologické úrovni normalizovány a obhájeny. Ze svého pozorování sleduji, že prekorporace skrze aktivitu na sociálních sítích je zcela přirozená, ba dokonce nezbytná pro získávání fanoušků.

V americkém kontextu současného rapu již není underground považován za marginální pozici vůči kulturnímu průmyslu. Vliv na to měl přesun hudebního průmyslu na streamovací platformy a masové šíření sociálními sítěmi. Mainstream je pak chápán jako hudba mediálně podporovaná a preferovaná. Underground je prostorem pro umělce, kteří nemají v úmyslu přizpůsobovat tvorbu masovým trendům. Současní umělci používají strategie propagace na sociálních sítích bez ohledu na příslušnost k mainstreamu či undergroundu. Současní umělci i streamovací platformy jako Spotify preferují označení “independent artist”, což je zbavuje konotace s pojmem underground. (Oravcová, 2019)

Koncept independent artist lze chápat jako důsledek individualistického diskurzu, který upřednostňuje individualní ambice nad abstraktní ideou undergroundové solidarity. Underground však nemusí být automaticky spojován s politickým či ideologickým odporem vůči dominantní ideologii, stává se jeho konstitutivní součástí. Je na pováženu, zda streamovací platformy nevytváří svými tržními strategiemi nové způsoby marginalizace nemasové tvorby. Na toto téma dosud neexistuje tolik dat, jelikož si streamovací platformy diskrétně chrání svá firemní tajemství, nicméně ve veřejném prostoru (zejména pak na Západě) jsou tyto otázky nahlíženy stále více kriticky, zejména pak v souvislosti s aktivitami globálního hegemonu Spotify.

V dichotomní dělbě subkulturního prostoru na mainstream a underground jsou důležité pojmy komodifikace a komercializace. Pokud někdo využije rap za účelem zisku, mluvíme o komercializaci. Prvky hip-hopu a rapu zároveň můžeme spatřovat ve všech odvětvích

zábavního průmyslu – ve filmech, seriálech, prolínajících se hudebních žánrech, divadle či tanci. Asi nejvýraznějším projevem komercializace rapu je napojení na reklamu. Komercializaci můžeme spatřovat k vnějším i vnitřním aktérům. Subkulturní ideologie binárního dělení na mainstream a underground vychází právě z toho, do jaké míry interpret “zaprodá” žánr ve prospěch finančního výdělku. Takový typ dělení není však specifický pro rap, ale objevuje se ve všech hudebních subkulturách, kde je underground prezentován jako autentický a inovační a je stavěn do protikladu vůči parazitnímu mainstreamu. Ve specifickém hip-hopovém diskurzu se dále mluví o tzv. Dumbing down, čili zjednodušení rapových textů, aby splňovaly zdánlivou nenáročnost populární hudby. Dle tohoto narativu velké nahrávací společnosti vyžadují od rapperů, aby podporovali stereotypní obraz černošské maskulinity. (Oravcová, 2019)

Dumbing down však nemusí být jen institucionálně zaštitěn nahrávacími společnostmi, ale může vycházet z osobních rozhodnutí aktérů, kteří své tvůrčí i marketingové rozhodnutí dělají vědomě právě s ohledem na tržní potenciál.

Zároveň je nutné brát v potaz, že sociální rozměr odporu je v české adaptaci rapu specifický, jelikož zde zpravidla absentuje sociální kritika nebo je individualizována na jeden konkrétní případ daného rappera či jeho skupinu. Hlavní silou odporu se tedy stává mladiství vzdor vůči tradicím a životnímu stylu starších generací. V podmínkách kapitalistického realismu se tedy jedná o hledání vlastní identitární integrity, která zajistí osobní úspěch. Jeden z nejúspěšnějších českých rapperů současnosti Yzomandias to popisuje svou osvědčenou frází „nezaprodát se a vydělat cash“. Zaprodání se opět jeví jako relativní sociální konstrukt, který si v individualizovaném světě rapu může každý apropriovat po svém.

Jedním z významných debat uvnitř rapové komunity byl generační rozpor mezi tzv. old schoolem a new schoolem. Zástupci old schoolu věřili v sílu hip-hopu jako sociální změny a ostře kritizovali úzký vztah s komercí. V nové generaci new schoolu se naopak převažuje vědomí limitovaných kapacit hip-hopu jako něčeho, co by mělo zprostředkovat vůdčí sílu v novém miléniu. New school zaštitil širokou škálu hip-hopu od progresivních směrů přes ty udržující status quo až po ty regresivní. (Zuberi, 2007) New school lze obecně charakterizovat jako daleko hlouběji individualizovaný v rovině ambicí a cílů. Globálně nejpopulárnějším subžánrem či subkulturou now schoolu je trap. Rezignace na sociální změnu je v Česku ještě posílena tím, že politická angažovanost zde nikdy nehrála tak vysokou roli.

Hranice diskurzivních konstruktů mainstreamu a undergroundu se mění. Určujícími faktory jsou (1) co rappeři od své tvorby očekávají (ambice i způsob sebe prezentace); (2) ke komu promlouvají a (3) co je obsahem jejich textů. (Oravcová, 2019, 100)

Představa, že autentická kultura není viděna médii a komercí je důležitou hodnotou. Ve své romantizované představě toto tvrzení tvrdí, že autentická kultura nachází kdesi hluboko, bojuje a vzdoruje vlivu kolonizujících médií. Tato představa často vychází ze samotných teoretiků a výzkumníků, nicméně Sarah Thornton přichází s tezí, že rozdělení subkultur je utvářeno samotnými médii. Podle ní neexistuje opozice mezi subkulturou a médii, kromě té ideologické. Některá média se ideologicky podílí na budování těchto hranic. Odborně laděná hudební média konstruuji subkultury stejně jako je dokumentují. Národní mass média vytváří mládežnická hnutí stejným způsobem jako je rozvrací. Média a kulturní instituce fungují od počátku subkulturního formování a „tvoří skupiny skrze slova“. (Thornton, 1996) Ať už se jedná o hudební publicistiku, podcasty, recenzní skupiny nebo memetickou kulturu na internetu, rovina mediálního rámování je dnes ještě zásadnější, než dříve a rozhoduje o viditelnosti i potenciálnímu úspěchu. Instituce jako Vinyla nebo časopis FullMoon a další zde fungují jako klíčové zdroje mediálního rámování zejména pak alternativních a menšinových rapových scén.

Pojem underground funguje jako referent k subkulturnímu. Spíše než módní a trendy, bývá přiřazováno k autentickému a v kontrastu vůči masově produkovanému a masově konzumovanému. Bývá zařazován exkluzivním světům, které by neměly být elitní, ale odpovídají určitému publiku. Undergroundová scéna se vyžívá v paternalistickém nepochopení, negativním mediálním pokrytí a v možném právním omezení. Co je však více antagonistické vůči undergroundu než zákon, jsou média, která hrozí, že vypustí jejich znalosti ostatním. (Thornton, 1996) Bylo by však naivní si myslet, že zde nedochází k elitářské distinkci mezi „chytrým“ a „hloupým“ rapem. Ten je v různých kontextech, zejména pak u niche a vysokoškolsky vzdělaného publika, neustále aktualizován. Zároveň je patrné, že mainstreamový nebo „hloupý“ rap se stává u mladého publika popkulturním referentem, který se dostává do kulturního povědomí a je široce sdílený napříč různými skupinami obyvatel. Stává se zábavou do té míry, do jaké ho mladí lidé častují slovy „cringe“ nebo „edgy“ a vztahují se k němu, ačkoliv rapovými fanoušky sami nejsou. Další otázkou pak je, zda antagonismus undergroundu a médií je nadále aktuální. Samozvané undergroundové scény v dnešní době závisí na mediálním pokrytí i sociálních sítích. Jejich reprezentace a sebe prezentace se formálně, esteticky i obsahově vyděluje oproti mainstreamu, ale participuje na stejných platformách a rozdíl je pak spíše v tom, jaký typ médií jim věnuje pozornost.

Stejně jako subkultury, i underground je mlhavá konstrukce, která může odkazovat k místu, stylu, ethosu nebo publiku. Sami sebe označují jako promixované, nicméně v realitě nedokážou prostupovat roviny tříd, rasy nebo sexuální orientace. Obecně jsou undergroundové skupiny napojené na zvuk. Jejich zvuk bývá více radikální, stejně jako jejich publikum, které je ve výběru hudby více selektivní. Tradičně se s undergroundovou hudbou pojí specifický formát „white label“ – dvanáctipalcový singl vinyl v limitovaném nákladu bez jakékoliv grafiky na obalu. (Thornton, 1996) Dodnes některé menší české labely vydávající nezávislou klubovou hudbu využívají tohoto modelu, kdy vydávají nízkonákladové vinyly či kazety. Na druhou stranu od devadesátých let vyrostla nová generace hudebníků, kteří pojmají vizuální reprezentaci jako základní znak svého identitárního sebeurčení. Grafika a vizuální identita tedy mohou sehrávat určující roli, na tom, do jaké scény se řadí a jaké publikum těmito rozhodnutími působí.

Pro undergroundovou scénu je systém módnosti relativní entitou. Zásadní role má pozice, kontext a načasování, na které mají určující roli média a distribuce informací. Série institucionálně zakotvených sítí je zcela zásadní pro identifikaci jedinců a pro vzájemnou klasifikaci svého subkulturního kapitálu. (Thornton, 1996)

Mladé undergroundové ideologie bývají spojovány s odporem vůči masovým sdělovacím prostředkům a jejím vymezením si samy vytyčují své hranice. Bylo by však naivní si myslet, že se jen vyvlékají z hlavních mediálních toků. V současné post-covidové praxi se globální informační toky dotýkají i subkulturních skupin. Thornton popsala, že kultura britských klubů byla v 90. letech nepřátelská vůči chartpopu a hlavní význam byl přikládán míře mediální expozice daných osobností. Zaprodání se je pak z hlediska hodnot vnímáno jako přijetí marketingových praktik mainstreamu a odmítnutí antikomerčního étosu. Komplexita současných způsobů komunikace vnáší dva důležité termíny: zaprodání se a morální panika. Dick Hebdige proces zaprodání se teoretizuje jako inkorporace do hegemonického celku. Komeracionalizace se stává estetickou metamorfózou, která je ideologická spíše než materiální a má za následek, že do té doby subverzivní znaky jsou konvertovány do masově prodávaných komodit (Thornton, 1996)

Tato populární rétorika slova zaprodat se, která implikuje, že desky s nízkým prodejem zaprodané nejsou (ačkoliv se podílí na komercializované produktivitě), validuje praktiky konzumního kapitalismu. V klubovém undergroundu je slovo zaprodat se synonymem pro zradu, tím že ztrácí svou pozici exkluzivity a komunitní přináležitosti. Dostává se tak mezi skupinu outsiderů, tedy do skupiny mladší a starší generace, která se nachází mimo klubový

diskurz. (Thornton, 1996) Zde je opět na místě revize těchto úvah. Rád bych zdůraznil, že nemůžeme škálu mezi mainstreamem (zaprodáním se) a undergroundem vnímat jednodimenzionálně. Rapová ani hip-hopová kultura v českém prostředí již dávno není celistvý tvar s jasnými hranicemi, ale penetruje celou krajinu tuzemského hudebního průmyslu a zde nachází více či méně celistvé odrazy rapové kultury. Příznačně to ilustruje brněnský písničkář Martin Kyšperský, který před časem vydal rapovou píseň, která je dle jeho slov „pro všechny, kdo nemají rádi rap“. Můžeme sledovat multisměrnou disperzi znaků (v baudrillardovském smyslu) rapové kultury do širokého prostoru nejen populární hudby. Velká část z nich již není rigidně vázána na rapovou subkulturu, ale spíše konstruuji vlastní subscény a neo-kmeny, které pracují s dílčím vztahováním se k rapové kultuře. Dílčí v tom smyslu, že užívají rapové formální i obsahové znaky a mohou mimikovat určité představy o životním stylu, ale často ani nedisponují subkulturním kapitálem. Rap se tak stává díky svému globálnímu charakteru mainstreamového hudebního nástroje spíše prázdnou nádobou, kterou je možné libovolně adaptovat a naplnit svými potřebami nebo ambicemi, aniž by jim nutně hrozilo nařčení z kulturní aropriace či zaprodání.

Nejslavnější rapové písně globálního mainstreamu (pocházející zejména z USA) se pak stávají zvukovým doprovodem nejrůznějších promo videí politických stran nebo lokálních i nadnárodních firem a staly se tak klíčovou součástí globální kulturní ekonomiky. Ideologické a hodnotové souvislosti zde ztrácejí jakýkoliv význam, takže hudba osobnosti současného amerického uvědomělého a politického rapu Kendricka Lamara, se stává podkladem pro obsah například krajně pravicového politika Tomia Okamury.

Význam videa jako způsobu reprezentace je obzvláště patrný u undergroundové muziky, kde formální a estetické rozhodnutí hrají významnou roli při sebedefinování a může tak i v kontextu televizního nebo jiného masového vysílání uchovat svoji autentickou autonomii. (Thornton, 1996) V mainstreamové tvorbě je vizualitě kladen rovněž obrovský význam. Zde ale finanční prostředky zásadně ovlivňují možnosti interpretů a jejich spolupracovníků. Můžeme se proto setkat s množstvím spektakulárních vizuálních zážitků jak na koncertech, tak na sociálních sítích. Opět zde ale dochází ke splynutí (původně) undergroundových vizualit s mainstreamem, kde jsou více či méně vytrhnuty od svých původních kořenů a na základě afektivního subjektivního vztahu reinstalovány.

Hollywoodský film posledních dekad se vyznačuje manifestováním nejnovějších technologických vizualizací jako je CGI. Zpřítomňují tak přítomný vývoj, který je natolik explicitní, že nás uvádí do stavu, kdy formální postupy připomínají stav vyčerpání. Proud technologických inovací, které zakoušíme zrakem a sluchem zcela zastiňují jakoukoliv snahu

o formální inovaci či nový smyslový zážitek. (Fisher, 2009) Obdobná situace probíhá i na úrovni hudebních videoklipů, které v rapovém prostředí na jednu stranu kopírují osvědčené žánrové motivy a prvky obohacené o spektakulární obrazy, na straně druhé zde dochází k radikální multiplikaci instantního personalizovaného internetového obsahu, který je napojen na autentizační principy známé od veřejně známých osobností nebo internetových influencerů.

Paradoxní situace vzniká v momentě, kdy se undergroundové stává mainstreamovým. Právě díky překonání hranic vlastního publika se undergroundová hudba stává subkulturně uznávanou, jelikož dochází k jejímu širšímu zarámování na poli mainstreamové hudební scény. Underground, který se z těchto hranic nedostane, je považován za neúspěšný. (Thornton, 1996) Zde však Thornton naráží na zřetelný paradox. Underground je neúspěšný, dokud se nestane široce uznávaným, ale zároveň v případě úspěchu ztrácí svou undergroundovou povahu.

Kurt Cobain stejně jako Frederic Jameson došli k podobnému závěru: našli se ve světě, kde stylistické inovace již nejsou možné a zbývá jen imitovat mrtvé styly, mluvit skrze masky hlasem stylů v imaginárním muzeu. V tomto světě znamená i úspěch porážku, pokud uspět znamená představit něco nového, co by systém mohl zpeněžit. (Fisher, 2009, 9) Tato radikální teze se může zdát v některých kontextech více či méně relevantní, ale pokládá otázky po tom, jakým způsobem má underground možnosti operovat v současné tržní platformizované ekonomice hudebního průmyslu.

Subkultury nesouhlasí s mainstreamovým zobrazováním své kultury, nicméně je pro ně taková mediální pozornost důležitá. Vystávají zde nové dimenze morální paniky, což je hojně užívaný diskurz mezi mainstreamovými médii. Takový popis vyzdvihuje popisovanou skupinu a její agendu, která se stává vůči té mainstreamové radikální. Ve Velké Británii je jako mainstreamové médium chápána veřejnoprávní BBC a bulvární vysokonákladové deníky typu The Sun. (Thornton, 1996) Český rap nebyl dlouho legitimizován na úrovni české populární kultury, dokud se nestal virálním žánrem nejmladší generace a nezpůsobil, že se z něj stal finančně nejvýdělečnější aspekt současného českého hudebního průmyslu. Konvenční česká populární kultura a šoubyznys začal přijímat rap a osobnosti českého rapu až v posledních letech a stále je zde patrné významné generační nepochopení, které se projevuje právě rámováním morální panikou.

Morální panika v případě deníku The Sun byla vedena v obvyklém tónu „sex, drogy, rock'n'roll“, což vedlo k pobuřování nad tím, že se mladí až příliš baví. Na příkladu Velké Británie je příznačné zmínit, jak se postoj vůči acid housu mezi lety 1988 a 1991 proměnil do takové míry, že z pobouřených článků o nových drogových návycích mladých se staly lifestylové doporučení, jak nejlépe strávit svoji víkendovou noc. (Thornton, 1996) Takové

otočení diskurzu nutně vede ke zbavení subkultury svých stavebních prvků. Do té doby akt odboje vůči mainstreamu se stává populární zábavou pro široké publikum. V tomto momentě se subkultura zdánlivě vyprazdňuje.

Z hlediska kulturních studií je morální panika chápána jako útok na nevinné oběti negativní stigmatizace. Nepochopení masových médií je zároveň předmětem aktivit určitých subkulturních průmyslů spíše než cílený útok na mladé. Morální paniku tak můžeme chápat i jako pozornost vytvořenou kulturními průmysly s cílem zamířit na trh mladých. Hudební tisk rozumí morální panice jako způsobu zaměřování nových prostředí pro prodej svých komodit (v tomto případě informací). Rčení špatná reklama, taky reklama zde nabývá své platnosti. (Thornton, 1996)

Morální panika ve svém důsledku redukuje heterogenní skupinu na jednoho imaginárního jedince a tím selhává v popisu dané skupiny.

V souvislosti s rapovou kulturou je dobré zmínit kritiku na adresu rapových textů, které mají vysoký obsah vulgarismů a zejména sexuálně explicitního jazyka. Po vydání alba *As Nasty as We Wanna Be* floridské skupiny 2 Live Crew bylo rozhodnuto, že rapová alba s obscénním jazykem a vulgarismy musí být označována nálepkou parental advisory explicit content jako varování pro rodiče. (Oravcová, 2019)

Tricia Rose tvrdí, že tento strach spočívá v obavách z dopadu hip-hopu a rapové hudby na hodnoty bílé americké společnosti. Ta mezi lety 1995-2001 skládala 70-75 % posluchačské základny hip-hopu. Kritika na adresu rapové hudby a hip-hopové kultury se objevuje v různých situacích, na různých místech a ze strany různých zájmových skupin. Mezi nejčastější argumenty patří, že: (1) vyvolává násilí, zejména gangsterská rapová hudba svou propagací kriminálního života a ilegálních aktivit; (2) podporuje dysfunkční kulturu ghet, zejména narativy spojené s prodejem drog; (3) upevňuje patologické představy o černošské maskulinitě a feminitě; (4) ničí americké hodnoty a (5) ponižuje ženy. (Oravcová, 2019, 27)

Diskuze o vlivu rapové hudby jsou polarizující, na jedné straně obránci hodnot kritizují hip-hop bez porozumění jeho kořenům, vnitřní dynamice, a na straně druhé slepě zarytí insideri obhajují hip-hop bez jakékoliv reflexivní kritiky. Diskuze v naprosté většině nikam nevedly. V našem prostředí morální paniku vyvolal specifický subžánr rapu, tedy horrorcore. Horrorcorové texty jsou často plné násilí, vulgarismů, extrémních názorů či sexismu a misogynie. "Brutální realismus," který rappeři v textech zobrazují, je interpretován jako nadsázka a ironie, způsob jak poukázat na problémy současnosti. Na druhé straně členové a členky hip-hopové kultury často tento subžánr odmítají jako příliš extrémní nebo edgy. Nejvýznamnější figurou se v českém prostředí stal Řezník, který byl za skladbu *Konečný řešení*

(2008) obviněn z rasismu a extrémismu. Rappři nakonec byli osvobozeni s odkazem na ústavní právo pro svobodu projevu či umělecké tvorby. O dva roky později měl dostat ocenění hudebních cen Slavík za Hvězdu internetu, ale byl vyřazen v momentě, kdy bylo jasné, že v internetové anketě zvítězí s odůvodněním, že jsou jeho texty příliš vulgární. Podobné případy morální paniky jsou v českém prostředí relativně ojedinělé. (Oravcová, 2019) Před pár lety rozvířila vody českého internetu slovenská zpěvačka a hudebnice Katarzia, která obvinila vybrané rappery české a slovenské scény za mizogynii a sexistické texty. Útoky na konkrétní rappery jako byl Vladimír 518, Rytmus nebo Ca\$hanova Bulhar byly emocionálně zabarvené, a ačkoliv Katarzia správně pojmenovala některé sexistické praktiky hudebního průmyslu i rapové kultury samotné, argumentaci se nepovedlo dovést k produktivnímu řešení.

Populární hudba v obecné rovině pátrá po významu. Témata sexu, drog či smrti poukazují k žité realitě, která přenáší pozornost od jednoduché zábavy k serióznímu hédonismu. Spojení acid housu s drogami vytvořilo ze subkultury obsah vhodný pro masové mediální pokrytí. Zatímco subkulturní studia vnímají subkulturu jako subverzivní odpor do momentu, kdy začne být reprezentována masovými médii, Thornton argumentuje, že určitý typ kulturního vkusu začne být politicky relevantní, pokud je tak zarámován. Negativní mediální pokrytí není tedy výsledkem, ale samotnou podstatou odporu. (Thornton, 1996)

Mikromédia na druhou stranu zastávají opačnou pozici vůči masovým. Specializovaná periodika, podcasty, rozhovory, fanouškovské ziny, meme stránky či jiné formy reflexe hudební činnosti mají sice nízký objem cirkulace, nicméně míří přímo do fanouškovských komunit a sehrávají tak významnou roli mezi insidery. Návštěvníci klubů nejsou spojeni nějakým mystickým kolektivním nevědomím, ale složitými sítěmi komunikace. Mikromédia dokáží vytvořit představu, že jsou autonomní a nachází v intimní blízkosti současného dění, nicméně jsou stále součástí politiky pozornosti, která předurčuje jejich editorská rozhodnutí. Sociální i ekonomické faktory tedy hrají roli na komplikaci této domnělé intimity. (Thornton, 1996)

Komunikační proudy mikromédií ve své praxi jsou ale daleko selektivnější, než je naše obecná představa. V praxi musí reagovat na dění mezi nejpopulárnějšími osobnostmi, jelikož z čistě pragmatického důvodu, mají daleko větší dosah.

Úpadek tištěného média má za následek přesun zpravodajství do instantních formátů typů reels nebo TikTok. Kontakt s fyzickou podobou reportujících dodává větší autenticity. Slyšíme jejich barvu hlasu i způsob vyjadřování. Podobnou renesancí si nyní prochází médium podcastu, které si získalo od počátku covidu výsadní postavení na poli nejruznějších diskuzních, zpravodajských i zábavních sfér.

Současné prostředky masových informačních kanálů jsou mnohonásobně rychlejší než ty z přelomu devadesátých let v případě britského acid housu. Reakce mohou přijít jen několik minut po události a zahltit internetový prostor. Komunita se v tomto prostředí stává daleko lépe propojenou s možností instantní reakce. Na druhou stranu v tomto prostoru tvrdé kompetence o pozornost, se velké množství obsahu ztrácí na úkor silnějšího a populárnějšího. V takovéto situaci, kdy jsou naše možnosti nacházení nových scén limitované na algoritmizované procesy sociálních sítí, je stále složitější nacházet periferní, subverzivní a neviditelné, jelikož se vůbec nemusí dostat do mediálního oběživa. Tento problém se však netýká jen médií a mikromédií, ale může být potenciální otázkou pro výzkum současných českých rapových scén obecně. Je vůbec možné v podmínkách platformového kapitalismu, který zásadním způsobem ovlivňuje současné hudební scény, z pozice výzkumníka či výzkumnice nalézt subverzivní tendence v českém rapu, pokud se vůbec do našeho feedu nedostanou? Mohou být současné výzkumy českého rapu relevantní, pokud se soustředí okolo mainstreamu a mediálně exponovaných osobností undergroundu či alternativy, když naprostá většina tvorby je zcela mimo pozornost médií a dokonce i samotných insiderů? Nacházet inovativní projekty, které jsou mimo viditelná centra? Vznikne-li v České Třebové nebo v Karviné (či jiné periferní oblasti) radikálně nová rapová undergroundová scéna, může se dostat do zorného pole pozornosti mikromédií, subkultury či odborné publicistiky?

Představa, že jsou subkulturní scény zasazeny mikromédii, kultivovány odbornými médii a sklizeny masovými médii je spíše výjimkou než pravidlem. Neexistuje přirozený předpoklad pro takový kulturní rozvoj. V kompetitivních ekonomikách současného tržního kapitalismu se nemohou média rozvíjet a kultivovat kulturní prostředí a spíše fungují jako mediátory určité představy o fungování scény, která validuje právě ty praktiky, které jsou z hlediska PR nejefektivnější. Existující média nejrůznějších podob jsou dle Thornton příliš jednotná, aby dokázala zaštitit celou škálu současné populární kultury. (Thornton, 1996) Je ovšem pravdou, že s rozvojem internetu 2.0 se možnosti fanouškovské participace zásadně rozšířily a vztah mezi content creatorem a konzumentem se problematizoval natolik, že už nemůžeme tyto dvě pozice rozlišovat. Mikromédia fungující na TikToku nebo Instagramu dokážou pokrýt velké pole nejrůznějších světových i tuzemských rapových scén. Odborná periodika však selhávají v pokrytí kulturních scén mimo svá centra. V tomto důsledku jsou média typu FullMoon pragoцентриcká nebo brnoцентриcká. Naprostá většina aktivit mimo centrum je odsunuto mimo pozornost kulturní publicistiky. Stejným neduhem trpí i ocenění pro alternativní hudební scénu Vinyla, která upřednostňuje mladé hudebníky z Prahy a Brna na úkor jiného decentralizovaného dění. Argumentem může být fakt, že se tímto způsobem

selekce utváří vlastní konstrukce alternativní hudební scény zaštitěna právě Vinylou, nicméně jde opět o reduktivní popis reality, který z hlediska hudební heterogenity české scény nemůže nabít obecné platnosti. Kultura je schopna se rozvíjet uvnitř nebo mimo média a není na nich závislá. Média ale mají zcela zásadní vliv na jejich popularizaci a šíření, ať už uvnitř subkultury nebo mimo ni.

Hudebně zaměřená média fungují uvnitř subkultury. Udržují povědomí o momentálně pulzujících tendencích, ale zároveň je musíme chápat jako samotné určovatele trendů. Pojmenovávají soudobé diskurzivní praktiky s různou úrovní vědomí si vlastního diskurzivního rámce. Právě v tomto důsledku může docházet k selekci, která je dána osobním vkusem i celkovou filozofií médií a jejich zacílení na určité diváctvo. Zároveň je třeba brát na paměti, že podmínky hudebně zaměřených médií závisí na infrastruktuře, kde na jednu stranu tradiční média spoléhají na zavedené produkční principy, které se pokoušejí přesouvat do digitálního prostoru a na druhé straně máme decentralizované podcasty, recenzní stránky, blogy a další mikromédia, která jsou integrována do platformizovaného systému sociálních sítí.

Pozice rapu na současné české hudební scéně již dávno není okrajový. Úspěch osobností jako Calin nebo Viktor Sheen, ukazuje, že rap se stal i v českých podmínkách mainstreamem. Společně s tím se změnil zvuk rapových nahrávek a vůbec pojetí rappera. Komerční úspěch žánru umožnil expanzi do jiných žánrových spekter a celkové fluktuaci rapových praktik do dalších žánrových přesahů. I v tomto světle nelze vnímat rap z čistě subkulturní pozice, jelikož nedokáže pojmut celou škálu dané scény.

Pozice rapu na české hudební scéně navzdory své masové popularitě je však stále velmi okrajová. Existují institucionalizované nástroje, nicméně jsou dodnes zbylou hudební scénou opomíjeny. Pozornosti mainstreamových médií se pak dostává úspěšným rapperům, kteří však nemusí být zástupci rapové subkultury přijímání. Zcela specifickou kategorií pak zastává kanál THE MAG, který je jakýmsi samozvaným garantem dění na lokální rapové scéně. Patronem tohoto projektu se stal režisér a podnikatel Jan Strach, který THE MAG po svém úspěšném etablování na poli režie videoklipů pro mainstreamové rappery, odkoupil. Na svém instagramovém účtu pravidelně informují o aktuálním dění, výměnou za finanční obnos mohou propagovat nové projekty místních umělců, vytvářejí zpravodajská videa, rozhovory a formát připomínající tvorbu youtuberů. Od roku 2022 každoročně pořádají rapovou reality show THE MAG Wrap, kde po vzoru americké franchise série Rythm + Flow oslovují úspěšné rappery, kteří si na základě castingů vybírají přihlášené soutěžící, kteří pak absolvují soutěžní kola v daných disciplínách. Formát se ukázal v českém prostředí populární a soutěž má každým rokem profesionálnější produkční zázemí. Soutěžící proti sobě soupeří v disciplínách jako jsou

rap battles, studiová tvorba skladeb, natáčení videoklipů, živé koncertování, ale i ve výběru oblečení. Magazín se na trendy v oblékání zaměřuje dlouhodobě i svým pravidelným informováním ze světa streetwearové módy, především té popkulturní a prémiové. Je však nutné podotknout, že jejich informační pokrytí je velmi nekonzistentní a selektivní. Výběr rapperů a informování o nich působí často nahodile a celý formát je silně komercionalizovaný. Hlavními partnery jsou například značky lihovin, řetězec KFC nebo energetické nápoje Tiger. Byznysová ontologie, kterou ztělesňuje osoba Jana Stracha se projevuje takřka v každém detailu, když v minulém ročníku byla hlavním partnerem banka AirBank a část soutěžního programu byla postavena na systému finančních kreditů, se kterým museli soutěžící hospodařit. Z řad fanoušků rapu i samotných rapperů bývá THE MAG často předmětem výsměchu a je považován za velmi komercionalizované médium s nízkou informační hodnotou. Při mém výzkumu jsem měl možnost zhlédnout brazilskou verzi Rythm + Flow, která mi posloužila jako zajímavá komparace. Důležitým motivem soutěží je vysoký nárok na kompetitivnost a pracovitost, což jsou leitmotivy opakující se v obou verzích. Odhlédneme-li od rozpočtů soutěží, kde panují silné nepoměry (brazilská Rythm + Flow vyšla na platformě Netflix), vyjevují se zde zjevné kulturní rozdíly. U soutěžících je kladena velká váha na techniku rapu, flows, vystupování, oblečení, texty a další, což je vcelku očekávatelný přístup. Rozdílné však jsou systémy, na kterých daní porotci (rapperi a rapperky) prioritizují dané kategorie. Zatímco v brazilském pořadu byl velký důraz kladen na textovou obsáhlost (opakovaně se zde mluvilo o rapu jakožto poezii), v české sérii je na texty zpravidla kladen zdaleka nejmenší důraz a důležitou hodnotou se zde stává vystupování. Zároveň skladba soutěžících je zcela rozdílná. Zatímco v brazilském pořadu zcela dominují zástupci menšin, zejména té afrobrazilské, ženy nebo queer osoby, v české verzi se objevují ženy výrazně méně než muži. Romové zastupují výraznou skupinu menšin v českém a slovenském kontextu (soutěž je česko-slovenská). Jsou zde zcela patrné rozdíly v otázkách prestiže, což je z hlediska sociokulturního kontextu i velikosti zemí nepřekvapivé. V brazilské soutěži dominují sociálně angažované skladby, což potvrzuje i fakt, že vítěznou skladbou se stala právě ta politická. Brazilská série si nese silný kontrakulturní tón, navzdory své opulentní produkci. THE MAG Wrap oproti tomu působí jako neškodné pátrání po showmanství. Ačkoliv se za uplynulé roky etablovalo několik málo osobností díky této soutěži, z mé perspektivy (i perspektivy mnoha dotazovaných insiderů i outsiderů) nemohu říct, že by ze soutěže za tři uplynulé sezóny vyšel objevný projekt. Komercionalizovaná podoba toho franchisového formátu je navíc spíše projevem plně integrované byznysové ontologie v širokém povědomí (lokálním i globálním). Subkulturní autenticita je zajišťována výraznými osobnostmi rapové scény v porotě, tudíž tento

ontologický charakter široce prostupuje nejen celou (především mainstreamovou) scénu, ale vůbec veškerý prostor, kde se s rapem můžeme setkat.

## Glokalizace a vyjednávání autenticity

Fernandes na základě svého výzkumu shledává hlavní faktory v přenosu rapu mimo USA: (1) mediální obrazy a přístup ke sdělovacím prostředkům; (2) disponibilní příjem (nutný k pořizování nahrávek) a (3) příbuzenstvo v zahraničí či možnost cestovat. (Oravcová, 2019, 35)

Proces glokalizace rapu představuje boj plný napětí a protirečení, spíše než plynulý a konsenzuální přechod, jelikož se mladí lidé snaží sladit prvky autenticity spojené s hudebním stylem a lokálními prvky, jejich identitou a každodenním životem. Lokální rapová (sub)kultura ovlivňují lokální podmínky stejně jako globální tok komodit, názorů a lidí. Vytvářejí tak související, ale zároveň unikátní žánr, který má svou vlastní vnitřní dynamiku a referenční body. Přikládání významu rapové komunity se mění v závislosti na čase a prostoru hostující země. Motley a Henderson definují tři hlavní složky procesu glokalizace: (1) apropriace, (2) adaptace, a následně (3) konstrukce autenticity. Všechny apropriované formy rapových subkultur probíhají procesem dialektického vztahu k zemi původu, tedy neustálé srovnávání s americkým, britským (a v posledních letech třeba s německým nebo francouzským) rapem, a to nezávisle na tom, do jaké míry se v dané oblasti rap lokalizoval. (Oravcová, 2019, 34-5) Akt dialektického srovnávání je v praxi a diskuzích mezi rapovým fanouškovstvím velmi důležitý a slouží jako jeden ze základních nástrojů hodnocení a vůbec orientace na české i zahraniční rapové scéně.

Autenticita je určována úrovní asimilace a legitimizace subkulturou. Autentizace je závěrečnou fází enkulturace. Autenticita působí v přímé souvislosti s diskurzem, který obklopuje populární hudbu. (Thornton, 1996)

Autenticita je konstitutivním prvkem rapové kultury. Neustálé hledání autenticity souvisí s pocitem společenského odcizení, které vytváří modernita. Snaha dosáhnout autenticity je kulturní konstrukt, který se objevuje, mimo jiné, spolu s růstem důrazu na individualismus, s vývojem pozdního kapitalismu a nástupem nacionalismu. To, co jednotlivé

hudební subkultury považují za autentické vyjádření, může sloužit jako ukazatel toho, co jejich členové považují v současnosti za důležité. (Oravcová, 2019)

Autenticita je složitý a těžko uchopitelný pojem s nejasným vymezením. Definice se mění v různých vědních disciplínách a způsobech nazírání na sociální realitu. Autenticitu můžeme pojímat jako sociální konstrukt s morálním podtextem, spíše, než objektivní nezaujaté hodnocení. Autenticita jako taková nemůže být nikdy autentická, musí být vždy performovaná, hrána, vytvořena či jinak domyšlena. To, co členové a členky rapové subkultury caárou jako autentický či opravdový projev, je diskurzivní a sociální konstrukt. Autenticita není inherentní vlastností sociálních objektů, ale aspekt procesu interakce a zkušenosti v každodenním životě. Jedná se o soubor atributů, na kterých se určitá skupina v daném čase a prostoru shodne, čímž pro ně představuje ideál. Autenticita je neustále vyjednávána a její definice se mění v závislosti na aktérech diskuze. Autenticitu můžeme chápat jako určitý proces zvýznamňování. Základním aktem autentizace je apropriace – přivlastnění určitého hudebního žánru, stylu, formy. V akademické diskuzi se hovoří o třech typech autentizace hudby: (1) autenticita první osoby se vztahuje k samotnému umělectvu, kteří mluví pravdu sami o sobě. Dokáží u svého publika vytvořit dojem, že jejich sdělení má integritu, jejich komikace je spontánní a ničím neovlivněná (třeba komerčními zájmy). (2) Autenticita druhé osoby se vztahuje k publiku. Umělectvo mluví pravdu o své kultuře, reprezentuje přítomné Jiné, ale hlavně potvrzuje kulturní identitu posluchačstva. Pokud v posluchačstvu interpret vyvolá pocit potvrzení životní zkušenosti, lze takové jednání považovat za autentické. (3) Autenticita třetí osoby se týká nepřítomných jiných a jejich situace. Umělectvo dokáže vzbudit dojem, že umění přesně reprezentovat ustálené tradice vystupování, které jsou spojené s daným hudebním žánrem. (Oravcová, 2019, 41-3)

Jelikož je autenticita hodnotově zatížený pojem, který v sobě inherentně obsahuje klasifikaci a diferenciaci, vytváří tak hierarchie a kategorie “my” (ti praví) a “oni” (ti falešní, pseudo, fake). Koncept autenticity jakožto prvek homogenizace a prostředek exkluze, může být problematický, jelikož jeho varianty mohou sloužit k různým ideologickým účelům. (Oravcová, 2019)

Ve fanouškovství se běžně používá termín “hater”, který dokazuje k člověku, který naživo nebo přes internet dissí rappery a jejich tvorbu. Množství haterů se zároveň stalo jedním ze statusových symbolů rapu. Čím více haterů, tím dál to rapper dopracoval. (Oravcová, 2019)

Rozlišení “my” a “oni” lze aplikovat jak na vztahy subkultury vůči širší společnosti, tak uvnitř subkultury samotné. Podle Laury Speers je autenticita uvnitř subkultury budována aktivitami dané skupiny. Autenticita je relační, jelikož ji nelze prozrát bez konkrétního

společenského kontextu, ve kterém se odehrává a na základě dialogu s danou komunitou. Rapper také musí vyjednávat svou osobní autenticitu vyjádření (rapper authenticity) v konfrontaci a dialogu s konvencemi dané komunity (hip-hop authenticity). Musí být osobitý a originální a zároveň dodržovat pravidla, praktiky a tropy vyplývající z historie rapu. Speers dále představuje sedm strategií či taktik, na základě kterých rappeři proplouvají každodenním životem a vypořádávají se tak s kulturními, technologickými a sociálně-ekonomickými změnami. (1) Strategie integrace různých vrstev identity (stratified integration), tedy osobního, profesního i rodinného života tak, aby se neustále vztahoval k hip-hopu a rapu. (2) Druhá strategie spočívá v pozicionalitě rappera či rapperky v opozici (oppositional positioning) k “neautentickému” jinému jako způsob vyjednávání tenze mezi osobní a rapovou autenticitou. Jiného může představovat rapper vyznávající jiné hodnoty, rétorika komercializace a mainstreamu, “pozéři”, či kdokoliv jiný, kdo nezapadá do scény. (3) Světové společenství (universal community) evokuje pocit komunity a sounáležitosti a chápe rap jako prostor otevřený pro všechny. Nezávisle na různých životních zkušenostech, všichni jsme lidé, co mají často stejné obavy. (4) Vztah k rapové a hip-hopové historii (historical affiliation) je další strategie autentizace, na základě které se rappeři různými způsoby vztahují ke kořenům žánru a kultury. (5) Takřka v opozici figuruje radikální individualismus (radical individualism), jako snaha o vytvoření originální identity a rezistence vůči konformitě například důrazem na určitou životní fázi či určité preferované téma. (6) Další strategií představuje explicitní vyjádření (explicit claims) authenticity v textech, ve formálních a neformálních rozhovorech či příspěvcích na sociálních sítích. (7) Internet je předpokladem k poslední strategii, spravování sociálních médií (social media management). Zde se mohou objevovat všechny výše zmíněné strategie. (Oravcová, 2019, 46-7)

Z výzkumu Anny Oravcové vyplývá, že českou hip-hopovou subkulturu a český rap není možné analyzovat bez ohledu na původní, afroamerickou hip-hopovou kulturu, která dodnes slouží jako předloha. (Oravcová, 2019)

V důsledku komerčního úspěchu žánru a využívání prvků hip-hopové kultury v médiích a populární kultuře hlavního proudu jsou diskurzy ohledně toho, co je či není považováno za autentické hip-hopové vyjádření, zásadní. Autenticita je důležitá nejen z důvodu vyjednávání pozice v hierarchickém žebříčku lokální subkultury. Pro členstvo globálního hip-hopu, zejména pokud sami nepocházejí z domácího území Spojených států amerických, je důležité dokázat, že jsou schopni reprezentovat žánr, který přímo nevytvořili. Otázkou tedy je, jak je autenticita vytvářena, jakými způsoby legitimizují své hodnoty a aktivity, komu a v jakých situacích ji připisují, a jak ji ztělesňují. Autenticita zároveň vymezuje hranici mezi pravými členy a

členkami hip-hopové subkultury a pozéry, jejichž rapová sebe prezentace je považována za neautentickou. (Oravcová, 2019)

Požadavky na autenticitu jsou v postmoderní situaci pregnantnějšími a zároveň stojí v pozici univerzálie hip-hopové kultury. Míra autenticity vychází ze znalostí transkulturního kapitálu, tedy schopnosti chápat kontexty, ve kterých se nachází, správně identifikovat výše zmíněné kulturní symboly a co nejlépe je využít k vytvoření a upevnění své identity tak, aby byla pro danou kulturu uvěřitelná. V hip-hopové kultuře existuje široká paleta prostředků, které umožňují naplnit požadavky autenticity jako jsou různé způsoby deklarování vlastní autonomie a jedinečnosti a s tím spojený velký důraz na autorství. (Linhartová, 2009)

Paradoxně však vzniká jistá míra ambivalence tím, že takové typy projevu jsou pro hip-hop univerzální. Pokud je deklarace autonomie hlavním formálním a obsahovým prvkem rapové výpovědi, sledujeme-li jejich rapidní zmnožení daný obrovskou popularitou žánru, opakování deklarace o vlastní autonomii v nesčetně si podobných obdobích, ztrácí svůj autentizační potenciál. Jsou-li hip-hopové znaky globálně sdílené, nemůže dojít k vyprchání originality autorské výpovědi nebo k vytracení bytí real? V tomto případě bývá argumentováno právě lokálním kontextem dané scény, nicméně stačí užívání českého jazyka jako dostatečný prvek autentizace, slyšíme-li v zásadě kopii již existujících vzorců v jiném jazyce? Otázka autorství je důležitá v rapové kultuře nejen aspirací na autenticitu, ale otevírá otázky originality, samplingu, výpovědi, autorských práv nebo třeba využití AI v hudbě.

V procesu adopce, adaptace a apropriace žánrů může dojít k tomu, že lokalizovaná forma rapu popírá jakýkoliv vztah k původní, afroamerické kultuře. Václav Walach rozlišuje dva typy využití rapu: subkulturní a instrumentální. Zatímco instrumentální využití znamená, že jedinec přejme jen elementy, specifický slang a módní styl, v subkulturním využití je zapotřebí také rapový postoj (attitude). Takové rozlišení často hraje roli v hierarchizaci subkultury a určování nepravého členstva. (Oravcová, 2019) S tím, jak se subkulturní hranice rapu rozplývají, mizí i možnost jasné distinkce mezi subkulturní a instrumentální adaptací. Diverzifikace scén má pak za následek, že se zde vytváří vlastní subkulturní či kmenová pravidla daných scén, které se na původní subkulturní znaky nemusí vázat a vytvářejí vlastní pojetí apropriace rapových znaků nebo představ o životním stylu.

V návaznosti na kulturní apropriaci afroamerických hudebních žánrů se občas objevují obavy z vybělení (whitewashingu) kultury. Obavy z vymazání afroamerického podílu na historii žánru je taková, že se rasa a etnicita stala základním prvkem konstrukce rapové autenticity. Nelze však tvrdit, že bělošská mládež neměla žádný vliv na vznik a vývoj rapu a hip-hopu. Bělošská populace představuje primární skupinu konzumentů. (Oravcová, 2019)

V českém kontextu můžeme do jisté míry hovořit o situaci, kdy byl rap dávno vybělen již ve svém základu. Rap proniká do českého prostředí jakožto mainstreamový styl (a to ve smyslu instrumentace, módy nebo vyjadřovacích prostředků), tudíž se z něj z velké části vytratila kontrakturní povaha vázaná na třídní a zejména pak rasové aspekty. Lze argumentovat, že v krajně individualistickém prostředí rapu je stále největší důraz kladen na integritu a autenticitu rappera či rapperky, nicméně způsoby propagace, PR a dalších produkčních postupů veskrze odpovídají mainstreamovému proudu sebe prezentace. Autenticita se tak nachází v neustálém pnutí mezi komercializovanými nástroji propagace a opozičním postojem. Pokud se však stal hlavním jmenovatelem umělecké hodnoty úspěch, i rapové fanouškovství (ačkoliv u mainstreamově úspěšných rapperů se je fanouškovská základna zdaleka neskládá jen z rapových fanoušků) takové postupy neodsuzuje, a naopak je považuje za zcela integrální pro konstrukci rapperské identity.

Eminem je ústřední figurou inverze, kdy byl do afroamerické rapové komunity přijat běloch, který poukazoval na těžší propustnost do subkultury. Na druhou stranu mu jeho "bělošskost" umožnila větší přístup k trhu a prodejnosti (identifikace bílého posluchače). (Oravcová, 2019)

Téma whitewashingu a přebírání zásluh rapové kultury bílými rappery je aktuálním tématem v americkém kontextu. Seriál *Atlanta* na tyto procesy kriticky a s důvtipem poukazuje. "Problém bělošských rapperů" se ale projevuje i v percepci českého publika vůči americkému rapu. Eminem je často mezi českými fanoušky, ale i mimo rapovou komunitu považován za nejlepšího a nejúspěšnějšího rappera právě kvůli díky své barvy pleti.

Young rozlišuje dva druhy apropriace: (1) neinventivní, kdy umělec nevytváří novou kategorii umění, pouze se drží stanovených standartů v rámci dané kultury. V protikladu stojí (2) inovativní apropriace obsahu, tedy přizpůsobení určitého stylu či motivu jedné kultury a jeho využití způsobem, který se v původní kultuře neobjevuje. Ze studií rapových subkultur vyplývá, že se tyto pozice vzájemně nevylučují a mohou být různě chápány a vztahovat se k jiným umělcům v závislosti na kontextu. (Oravcová, 2019, 67)

Kulturní přenos rapu mimo USA, je doprovázen různou mírou fascinace, ale také neporozuměním. V lokálních variacích rapu tak běžně dochází k rozporům spojeným s nepochopením (například specifické afroamerické zkušenosti), vynášení soudů na základě předpokladů postavených na stereotypech či na základě smíšených signálů. Příznačné je to u používání N word (Nigga), který má širokou škálu kontextů a užití a byl přejat z původně hanlivé označení Nigger jako převrácený stereotyp, který označuje skupinovou identitu v pozitivním smyslu. (Oravcová, 2019)

Velké množství informací se přenosem (obzvláště pak tím digitálním) vytrácí, což má vliv na obecnou percepci afroamerické kultury v českém prostředí. Mita Banerjee na výzkumu amerikanizace a percepcie afroamerické kultury v Německu, dochází k tomu, německá kultura má tendenci vytvářet vlastní německou představu o americké kultuře, ve které pak v případě rapu a afroamerické kultury dochází k redukci třídních a rasových kontextů dané kultury. V českém prostředí, kde je kontakt s jinakostí (zejména pak tou černošskou) předmětem ještě silnější exotizace, pak dochází k tomu, že si česká kultura naturalizuje globálně rozšířený fenomén (v tomto případě rap a jeho kulturu) a dokáže z něj odstranit kritickou rovinu třídy a rasy, jež byla konstitutivním elementem při jejím vzniku. Ve chvíli, kdy dojde k takové neutralizaci, jsou pak otevřeny brány pro adaptaci rapu a jeho kultury kýmkoliv, aniž by na sebe vázal etické otázky apropriace. Pochopitelně takovým způsobem nelze generalizovat celý prostor, který dnes rap v české kultuře prostupuje. Dochází k dílčímu vyjednávání na úrovni subkultury i mimo ni, nicméně kritické diskuze, zejména pak v otázce rasy, jsou spíše výjimkou než pravidlem. Jsou-li takové argumenty ve veřejném prostoru vysloveny, často bývají označovány “woke” agendu nebo jako “levičácké”, což neutralizuje možnosti produktivní diskuze. Česká kultura dle mého obecně sdílí vysokou míru nepochopení třídních a rasových rozměrů globální kultury, což pochopitelně nelze aplikovat na celou rapovou subkulturu, která si ve svém kontrakulturním postavení vymezuje vůči rámování hegemonní kulturou. Tím, jak se rap stal globálním fenoménem a byl plně naturalizován v popu, je na místě pracovat v těchto otázkách s českou společností jakožto celkem, který se se zlomky globální i české rapové kultury setkává takřka denně.

V anglicky mluvících zemích se rap a hip-hopová kultura uchytila daleko rychleji a v jejím důsledku se v zemích někdejších britských kolonií, vytvářely lokální hip-hopové scény již od 80. let. Jiná situace byla v zemích, kde angličtina nebyla rodným jazykem. Zde se vztah k hip-hopové kultuře šířil spíše skrze grafitti a break dance. (Morgan, Bennett, 2011) Český rap ve svých počátcích sdílel velmi úzký vztah zejména s grafitti scénou. Dodnes existují scény, které se ke grafitti nebo break dancu vztahují, ale nejsou zdaleka tak dominantní jako dříve.

Jeden z projevů vytrácení kontextu je například absence kvalitativní distinkce mezi rapperem a MC, které se na rozdíl od amerického rapu nerozlišuje, ačkoliv mezi “ortodoxními” fanoušky může být nadále používána. (Oravcová, 2019)

K tomu, aby bylo možné zaběhnuté užívání určitého žánru využít novým způsobem (a novými aktéry), je důležité provést dekontextualizaci a rekontextualizaci. (Oravcová, 2019) V českém prostředí se díky absenci výše zmíněných třídních a zejména pak rasových aspektů kultury, osvojily jiné principy rekontextualizace, která se vztahuje k různým formám české

kulturní identity. Jedná se například o pivní kulturu, která je s českým rapem dlouhodobě spojena a váže na sebe jakousi představu “průměrného Čecha”. Ten se stává předmětem nejrůznější satirizace i glorifikace, často ze strany mladých lidí, kteří tuto identitu jednoznačně nenaplnují. Mezi takové strategie můžeme zařadit uskupení Opak Dissu nebo zástupce divadelního rapu Mutanti hledaj východisko, kteří ve skladbě Klimeš vytvářejí obraz “typického” Čecha, který vypije denně nejmíň patnáct piv, je praktický, pracuje rukama a je kutilem, který není napojen na internet. Tyto figury jsou často artikulovány ze strany liberálního spektra společnosti, která tyto seterotypizované znaky apropriuje a romantizuje. Tato deklarace má však dvojjakou podobu, jelikož akcentovaná romantizace může naopak vytvářet dojem elitářského nadhledu, jehož následkem pak může být satirizace a zesměšnění lidí mimo liberální spektrum společnosti. Na jednu stranu lze argumentovat, že rap stojí na principu tribalistického dělení na “my” a “oni”, nicméně je otázkou, zda takové projevy nevytvářejí ještě hlubší propasti uvnitř fragmentarizované společnosti a zda je nelze rámovat jako formu pohrdání ze strany vysokoškolsky vzdělaného mladého liberálního publika vůči abstraktní entitě “typických” Čechů.

Z hlediska konstrukce autenticity je důležité vymezení historických období, kteří akademici popisují. Období tzv. “zlatých časů” (Golden Age), vymezený přibližně lety 1985-92, je obecně považováno jako období “pravého hip-hopu”, od kterého je pojetí autenticity odvozováno. (Oravcová, 2019) Zde se však opět potýkáme s generačním posunem. Současné rapové scény se nevztahují k osobnostem “pravého hip-hopu”, ale přemístily se přes pokojíčky, internetové neo-kmeny a nejrůznější žánrové mash-upy do prostoru, kde je rap pouze mediálním rámcem nebo nástrojem k realizaci osobních ambicí. Z rozhovorů a dalších prohlášení rapperů v mainstreamu, ale i na okrajích je znát, že vztah k původní hip-hopové kultuře není ani požadavkem, ani podmínkou. Rapper Anki dokonce tvrdí, že generace Z, která rap apropriuje z různých žánrových a subkulturních pozic není zatížena původní kulturou. Ačkoliv sám sebe považuje za fanouška “zlatých časů” hip-hopu a zná dobový kontext hudby, kauzy typu P Diddy podle něj poukazují na velmi toxické prostředí hip-hopového hudebního průmyslu, ke kterému se současná generace mladých rapperů a rapperek nemusí nikterak vztahovat.

Zatímco “tradicionalisté” subkultury odmítají oddělit rap od historie a spojitosti s afroamerickou kulturou, můžeme na druhé straně sledovat různé formy apropriace žánru krajní pravici k posilování nacionalistických postojů. (Oravcová, 2019)

V českém prostředí jsou projevy odmítnutí rasismu, neonacismu spojené s rapovou subkulturou od svého počátku, stejně tak ale dochází k apropriaci ze strany např. fotbalových ultras. Nemusíme však hovořit o krajní pravici, abychom nabyli pocitu, že dnešní rap je spíše

spletencem mezižánrových vlivů, kde se původní kultura vytrácí nebo nabírá podobu deklaratorních symbolů a mimetických znaků.

Pozoruhodným východiskem mých výzkumných poznatků je situace, kdy nedochází jen k mimetickému napodobování a inspirování se rapovými postupy nebo kulturními praktikami zahraničních (nejen) mainstreamově uznávanými rapperů a rapperek, kde lze analyticky komparovat dílčí globální diskurzivní trendy s českými adaptacemi, ale je možné dohledávat na české scéně osobnosti, které navazují už na existující osobnosti české scény. V tomto smyslu můžeme o české scéně říct, že si vytvořila vlastní stabilní rámec, ze kterého mladší generace mohou vycházet a navazovat na něj. Díky transkulturnímu charakteru rapové kultury pak dochází k dalšímu vrstvení znaků, kontextů a vlivů, což je na jednu stranu znak komplexnosti dané scény, ale zároveň může mít vliv na vymazávání původních instrumentálních kontextů dané kultury (mladí rappeři a rapperky se už nemusí nutně vztahovat k rapu jako fenoménu pocházejícímu z USA, Anglie atd., ale jako hudební formě, která je plně integrována v české kultuře). Můžeme proto nalézt fanouškovské skupiny rapu, které poslouchají zahraniční rap, ale ne ten český, nebo naopak posluchače českého rapu, kteří neposlouchají ten zahraniční. Český rap může být nahlížen jako samostatná entita s vlastní historií, kontextem a trendy, které mohou cyklicky referovat k předcházejícím historiím českého rapu.

S přechodem rapu do hlavního proudu souvisí i fakt, že si styl a módu typickou pro rapové a hip-hopové subkultury, osvojují mladí bez ohledu na příslušnost k rapové subkultuře či komunitě. (Oravcová, 2019) Stejný proces můžeme sledovat v disperzi žánrových znaků v samotné hudbě jako je třeba masivní rozšíření trapové hi-hat instrumentace do popových písní.

V souvislosti s minoritami se v České republice vedou diskuze o pozici romské komunity. Oravcová se Slačálkem se inspirojí konceptem “dvojí neautenticity” (nacházejí se v cizí kultuře a přejímají cizí uměleckou formu vyjádření) a poukazují na “trojí neautenticitu” (obsah vyjádření musí splňovat představy “romství” tak, jak ji definuje česká majorita). (Oravcová, 2019, 72) Zde narážíme na problematiku roviny rasy a třídy, která v českém rapu byla jen minimálně artikulována. Romská menšina, která je navíc majoritní společností ostrakizována a strukturálně znevýhodněna, si zde v počátcích rapu nevybudovala hlas menšiny, který můžeme znát v Německu (v případě turecké menšiny) nebo ve Francii (ze strany černošské nebo muslimské) ve svých počátcích. Vliv na to měla jednoznačně nedostupnost technologií a sociální stratifikace romského obyvatelstva u nás. Dnes je romský rap v českém (i slovenském prostředí) velmi populární, zejména pak ze strany romské společnosti samotné, nicméně zástupci romského rapu nadále musejí bojovat s trojí neautenticitou, kterou užívání

rapového média a osvojování kulturních praktik spojené s rapovou kulturou, vyžaduje. Další nezanedbatelnou rovinu je podle mě i fakt, že romský rap (v Česku úzce spojen s tím slovenským) od svého nástupu do mainstreamu existuje ve stínu jeho nejvýznamnější postavy – slovenského rappera Ryt muse, který zpopularizoval a zároveň definoval některé základní rámce romského rapu a který je dodnes nejsilnějším inspiračním zdrojem pro mladé romské rappery.

Bennett na svém výzkumu německého a britského rapu poukazuje na dva přístupy k apropriaci rapu: (1) rap a hip-hop lze pojímat pouze jako afroamerické vyjádření, které nelze oddělit od jeho amerických kořenů (britský hip-hop a rap je oxymorón). (Oravcová, 2019, 35)

Zde je však nutné poukázat na transatlantickou povahu afroamerické zkušenosti, která se nevztahuje k homogenní představě afroamerického obyvatelstva v USA, ale ke komplexnímu předivu vztahů mezi africkým kontinentem, Karibikem a Spojenými státy. Britský rap sice aprorioval formy afroamerického rapu, nicméně má svoji vlastní hlubokou tradici afrokaribské kultury, která vycházela ze stejných tradic jako afroamerická. Mystlitelé jako Paul Gilroy již dávno poukázali na komplexní systém vztahů a ačkoliv afroamerický rap vznikl a etabloval se historicky dříve, než britský, oba vycházejí z transatlantických mechanismů přenosu a výměny a byly aprorioovány rozdílnými způsoby v jiných geografických kontextech, nicméně si oba dva směry vytvořily svou autentickou podobu. V tomto smyslu nelze považovat britský rap jako oxymorón, jelikož bychom tím zjednodušili komplexní povahu vztahů, inspirací a přenosů černošské kultury. Britský rap se svou specifickou instrumentální i rapovou formou představuje samostojnou a autonomní kulturní formu vycházející z černošské diasporické zkušenosti, nad kterou dle mého výzkumu nelze nahlížet jako singulární fenomén spojený americkými metropolemi, ale spíše rhizomatickou strukturou obrovského množství vlivů, které se disperzí a adaptací šířil a dodnes šíří napříč (nejen) atlantickým prostorem.

Bennett představuje další přístup apropriace, tedy (2) přizpůsobení rapu jako médium, které přímo odráží zkušenosti (v jeho případě) britské pracující třídy. Bennett však poukazuje na to, že přijímání rapu a hip-hopového stylu (vycházející z černošské kultury) u mladých lidí, kteří žijí převážně v homogenním prostředí jiných bělochů, jde v ruku v ruce s netolerancí černošských minorit. (Oravcová, 2019)

Navzdory mým námitkám, jsou oba přístupy validní. Zejména ze stran oldschoolových zátupců a fanoušků rapové scény náležící k afroamerické komunitě, můžeme slyšet kritiku ke způsobům apropriace rapu, který je z jejich hlediska vnímán jako vyprázdněný a neautentický ze strany bělošské populace. Na druhou stranu byl rap vlivem masové komercializace natolik

rozšířen, že přístup k němu má v podstatě každý a má tedy možnost s ním náležitým způsobem pracovat.

V Evropě si rap našel své specifické místo jako vyjádření sociální solidarity a politické opozice, zejména pak mezi dětmi a vnoučaty migrantů původních kolonií a periférií. Na druhou stranu Franz, který se zaměřil na rap ve střední Evropě, která oproti západní má úplně jiný vztah ke koloniální minulosti, tvrdí, že to byl právě důvod, proč trvalo delší dobu, než se rap začal využívat jako prostředek vyjádření politických postojů a společenských problémů. Roli v tom sehrál fakt, že rap a hip-hop se do těchto oblastí dostává prostřednictvím masových médií ve své komercializované formě (prostřednictvím MTV a dalších kanálů), zatímco undergroundový rap musel člověk aktivně vyhledávat. (Oravcová, 2019)

Franz dále tvrdí, že rap má ve střední Evropě dvě zvláštní charakteristiky: (a) byl adoptován a adaptován jako zboží pro střední třídu a (b) obsahuje specifické chápání “černošskosti” v nejširším smyslu – zahrnující všechny “jiné” minority. Rap se stal nejdůležitějším prostředkem vyjádření smíšených identit mladých umělců a umělkyně, kteří se nacházejí mezi dvěma a více kulturami. Zároveň je však rap důležitý pro mládež většinové společnosti, kteří se cítí zanedbaná a znuděná tím, co nabízí populární kultura hlavního proudu. Rapová identita tak může být určitou formou rebelie nehledě na svůj socioekonomický status. (Oravcová, 2019) Identifikace s rebelií tedy nenabírá třídního rozměru a jelikož jsou rap a hip-hopová kultura českým kulturním mainstreamem dlouhodobě upozadovány (dokonce i v době, kdy jsou na Západě rapové osobnosti naprostou přirozenou součástí bulváru, širokého popkulturního mainstreamu a jsou například běžně zváni do diskuzních pořadů, aniž by čelili naprostému nepochopení a banalizaci ze strany moderátorů a médií jako je tomu u nás), může se k němu přihlásit takřka kdokoliv mladý, který se s českým kulturním mainstreamem neztotožňuje. Paradoxně i tento dlouhodobý nezájem a jistá snaha separovat český kulturní mainstream od rapu, mohl napomoci šíření rapu mezi mladými. Rap se stal jinými slovy univerzálním jazykovým a hudebním nástrojem artikulace osobních ambic české společnosti, bez ohledu na sociální status nebo etnickou příslušnost.

Pozoruhodné však zůstává, že dnešní vůbec nejpůvodnější čeští rappeři, sdílejí alespoň částečně nečeské kořeny, ačkoliv jejich etnická příslušnost nemusí být vždy explicitně artikulována. Za zmínku stojí rapper a zpěvák moldavského původu Calin, Viktor Sheen – rapper kazažského původu, Ektor, který je napůl Řek nebo ukrajinský rapper Michajlov. Na scéně v dnešní době můžeme spatřovat participaci osobností nečeského původu, tudíž došlo k jistému dorovnání vůči situaci v západních zemích Evropy. Jejich původ je více či méně artikulován a v případě Michajlova třeba můžeme mluvit o tom, že se stal hlasem ukrajinské

menšiny v českém rapu. V kontextu obrovské šíře a masivní multiplikace rapových forem ale nelze mluvit o pravidlu, že jiný než šeský původ zajistí lepší uchycení na scéně, ačkoliv může mít zásadní vliv na percepci autenticity publikem. Rapper vietnamského původu Anki se stal hlasem vietnamské menšiny v českém rapu, ačkoliv zaujímá místo někde mezi alternativní a rapovou scénou. Tato specifická pozice, která je v opozici vůči mainstreamovému pojetí českého rapu, mu zajistila odborné uznání ze strany tuzemských hudebních cen a odborné veřejnosti.

Zatímco v prostředí Ameriky a v zemích západní Evropy je dodnes rap vnímán jako prostředek, který dává hlas lidem na okraji společnosti, v Čechách se rapu ujala spíše (nižší) střední třída mladých bílých mužů. (Oravcová, 2019) Toto tvrzení je potřeba brát v obecné podobě, jelikož není pravidlem a uvnitř heterogenní scény se vytvářejí různé síly kontextualizující svůj původ a zázemí vůči přejaté hudební formě. Je však pravda, že zejména počátky českého rapu se nesou v tomto duchu a můžeme spekulovat, zda se tato výchozí pozice nepromítla do toho, jak byl rap ze zahraničí dále přijímán a adaptován v českém prostředí.

Z výzkumu Oravcové vyplývá, že politický rap není v České republice příliš relevantní a dotazování rapperů měli problém vůbec vybrat nějaký politický rap, kromě Smacka. Ve tvorbách rapperů však můžeme nacházet skladby či jejich části, které jsou věnované reflexi stavu dnešní společnosti. V drtivé většině se však jedná o pouhá konstatování společenského problému, bez jakékoliv analýzy. (Oravcová, 2019) Výjimku zastupují alternativní punk-rapové formace původem ze Slovenska, které dlouhodobě pobývají v Čechách. Mezi takové interprety patří Fvck Kvlt, Dušan Vlk, Berlin Manson, Edův syn nebo v oblasti boombapu Prezident Lourajder. Jejich tvorba je silně ovlivněna politickým a socioekonomickým stavem na Slovensku, které ze sociálně kritických pozic napadají. Mezi politicky angažované skladby můžeme zařadit i některé skladby rappera, producenta a šéfa labelu Ty Nikdy Ideu, který společně s rapperkou a zpěvačkou Hellwanou vydali skladbu Abrakadabra, kde reflektují zvnitřněný rasismus v české populaci. Hellwana díky svým afrokaribským kořenům akcentuje svou menšinovou perspektivu. Zároveň v minulosti spolupracovala s rapperkou Arletou, která si v roce 2021 získala pozornost díky svým feministicky angažovaným skladbám. Na poli alternativní scény stojí jistě za zmínku rapper s vietnamskými kořeny Anki, který ve své dosavadní tvorbě vylíčil zkušenosti vyrůstání ve večerce. Ve svých skladbách se vrací k mládí strávenému v okolí Chebu a popisuje zkušenost vietnamské menšiny žijící ve vyloučené lokalitě, konflikty s neonacisty, domácí násilí nebo závislosti. Všechny tyto příklady však spadají do pole alternativní scény, která se s mainstreamem protíná relativně zřídka.

Vztah rapu a poezie byl jak v americkém, tak v českém kontextu věnována pozornost. Sdílejí podobný přístup k autorské výpovědi. Rytmizovaný verbální projev je zase přibližuje po stránce formální. Distinkce se sama vytváří na základě prohlášení některých osobností scény a z jejich textů. Obecně někteří rappeři oddělují rap od poezii svým důrazem na syrovost, brutalitu a vulgárnost. Například Hugo Toxxx se ve své skladbě Proč si na mě tak zlá? z roku 2008 otevřeně vymezuje vůči poezii slovy: „tohle je rap, já nepíšu básně“ a v podobných vymezeních vůči poezii můžeme sledovat více. Různé scény zaujímají vlastní stanoviska, tudíž zde vládne heterogenita názorů, kterou nelze převést na statistická čísla. Názory se budou lišit, ale můžeme spatřovat kladný vztah k poezii nebo rovnou různé způsoby adaptace básnického jazyka do rapu na poli alternativní scény nebo u tzv. conscious rapu, tedy rapu postaveném na sdělení. Český rap má vlastní linie snah o propojení rapu a poezie. Ze strašáků můžeme jmenovat WWW nebo BPM rapperů Lipa a Paulieho Garanda, kteří se svými dvěma deskami zahýbaly lokální alternativní scénou. Jejich album dokonce v roce 2010 zvítězilo na udělení cen Anděl v kategorii rap. Ve svých textech otevřeně navazují na básníka Vladimíra Holana a jejich texty s rapovými postupy pracují jen jako otevřenou formou, kterou plní básnickými obraty jako je: „Ruce mi páchnou horkou ocelí. Cejtím / zatvrdlý břicha prsů, / když se dotknu listin, / archivů, kreseb mejch expozicí, / svázaných v rohu v prachu v kartonu; už cizí“.

(Horváth, 2017, 11-3)

Nepochybně můžeme při poslechu této hudby konstatovat, že se jedná o snahu lokálního přizpůsobení žánrové rapové formy ke specifické české výpovědi. Ta je posílena o návaznost na českou literární tradici, ze kterých oba autoři důsledně vycházejí. Jazyk lze hluboce analyzovat z hlediska tropů, frazémů i témat. Z literárního hlediska se tedy jedná o rap, který na papíře může působit přesvědčivě tím, že je hlouběji rozebratelný nástroj jazykového rozboru, nicméně tento příklad selhává na úrovni kulturní. Projekt BPM již dávno neexistuje, oba rappeři pokračují ve svých sólových kariérách a obě alba můžeme z pohledu dvacátých let tohoto století vnímat jako zastaralá ba dokonce za slepou linku vývoje. Koneckonců ani uznání v podobě ocenění Anděl nezpůsobilo, že by tvorba BPM byla širší českou rapovou komunitou přijata jako autentickou a plnohodnotnou součástí lokální české scény. Jedná se spíše o nástroj intelektuálů, kteří k hip-hopové kultuře nemají vztah, aby se mohli s lokální tvorbou identifikovat, aniž by museli přijímat sexistický a vulgární jazyk scény. Snaha alternativní scény vložit českému rapu vlastní jazyk, který by nebyl zatížen stereotypními figurami a jazykem nebo se tematicky vymezoval vůči mainstreamu, sahá do historie. České intelektuální a umělecké kruhy se dlouhodobě k rapu snaží zaujmout vlastní postoj. Co je pro ně vnímáno jako nízká forma sdělení (sex, drogy, peníze, egoismus, prestiž),

může být v jejich podání přeneseno na hlubší společenská sdělení, umělečtější jazyk a vůbec vymanění se z obrazu rappera jako drsného a tvrdého ega. Dochází zde však, dle mého názoru, k řadě paradoxních situací, kdy je rapová forma ze strany intelektuálů dekonstruována jen parciálně a ve svém důsledku na sebe řetězí další stereotypizující figury, což pak může narušovat dojem autentického vyjádření. Podíl na tom může mít i to, že mladí vysokoškolsky vzdělaní lidé nemusejí mít o rapové kultuře a jejích kořenech takové povědomí a rap pojmají spíše jako nástroj seberealizace mimo „standarty rapového žargonu“ a zábavy. V této souvislosti si jistě zaslouží hlubší výzkum rostoucí fenomén „divadelního rapu“, který zde nehodlám hlouběji analyzovat z důvodu absence terénních dat, ale v jednoduchém příkladu se zde pokusím rozvinout základní myšlenkovou konstrukci: divadelní rap zde (stejně jako v jiných zemích) vznikl jako způsob integrace globálně populárního hudebního fenoménu do principů performativních a dramatických uměleckých disciplín. Divadelní prostředí, které se institucionálně podílelo na formaci tohoto fenoménu, je ve své podstatě postaveno na nápodobě a vytváření dojmu reprezentace nereprezentovaného skrze divadelní abstrakci. Tyto principy se konstitutivně podílejí na kulturních praktikách „divadelních“ rapperů a rapperek, což můžeme sledovat ve způsobech koncertní performance i ve způsobech rapování nebo konstruování rapových textů. Afroamerická teorie se velmi kriticky stavěla k principům „hraní si na rap/černoča“, o čemž svědčí kritika užívání black face v divadle. Z této perspektivy se nabízí otázka, zda „divadelní rap“ bere v potaz tuto rovinu nápodoby, která vychází z média divadla/performance jako takového a zda nedochází k apropriaci, která by v afroamerickém diskurzu nemohla vyznívat rasisticky?

„Divadelní rap“ lze diskurzivně řadit do české rapové alternativy, která nese v našem kontextu dědictví vycházející z rapového uskupení WWW Neurobeat, které v počátcích českého rapu představovalo hlavní způsob apropriace rapu způsobem, který nepřejímá běžné figury typické pro rapovou kulturu a žánr. Na úrovni instrumentace je jejich tvorba podobná spíše alternativní klubové elektronice a rapová performance je silně stylizovaná. Texty si drží vysoce abstraktní až absurdní charakter a v obecném povědomí jsou WWW Neurobeat a zejména pak Sifon chápáni jako „uměleckou“ variaci rapu. Tento typ hudby má své specifické posluchačstvo, které se nutně neprolíná s tradiční rapovou subkulturou, nicméně v historické perspektivě je odbornou veřejností integrován do genealogického vývoje českého rapu, jako se tomu stalo v případě dokumentární série Rap Story.

Thornton popsala i diferenciaci mezi černošskou a bělošskou taneční hudbou. Zatímco černošská taneční hudba zaujímá rétorickou pozici těla a duše, bílá evropská taneční hudba vychází směrem k futuristické oslavě technologie na úkor člověka. Pochopitelně jsou tyto

kategorie jen málo spojené s tím, jakou pleť doopravdy hudební producenti mají. Lepší je tyto kategorie brát jako dva diskurzivní směry, které vypovídají o hodnotových rámcích taneční hudby. Oba diskurzy vykazují svoji autenticitu – pro mladé bělochy a bělošky je černošská hudba spojena s tělem, zatímco například Euro-dance jako zástupce bělošské autenticity je odtělesněný, neviditelný a high-tech. (Thornton, 1996) Lze jistě argumentovat, že takovéto rozdělení nese jistou úroveň stereotypizace, nicméně oba směry jsou extenzemi rozvoje studiových experimentů od 50. a 60. let 20. století. Nové technologie jako syntetizéry, drum machine a samplery umožnily prozkoumávat nové estetické dimenze hudební produkce. Taneční a elektronická hudba ve své historické dráze vychází z odhalování technologií. Žánry jako house, hip-hop nebo techno jsou instrumentálně spojeny s technologiemi, které zůstaly jiným žánrům neviditelné. Můžeme si pokládat otázku, zda jsou tyto diskurzivní koncepty relevantní pro výzkum, jelikož technologie (jak bylo řečeno v kapitole Tělo a technologie) jsou konstitutivní součástí hip-hopové a rapové kultury, nicméně právě WWW Neurobeat můžeme v českém kontextu chápat jako typickou extenzi bělošského hudebního diskurzu: Sifonová rapová performance je odlidštěná a připomíná spíše robotické pohyby, klubová instrumentace posiluje technokratický ráz celého hudebního projevu a z mé posluchačské zkušenosti mi koncert WWW Neurobeat připomíná především techno-utopistickou vizi, kdy jsou člověk a jeho tělesnost zneviditelněny ve prospěch digitálních technologických aparátů.

Pokud bych se ještě vrátil k otázce pozice poezie v českém rapu, je na místě zmínit, že mimo alternativní scénu nebo rap napojený na jiné umělecké disciplíny, je pozice poezie minoritní a nad textuální či lyrickou kvalitou rapových textů v dominantním českém rapovém diskurzu, není vedena širší diskuze. Rap je v první řadě pojímán jako kulturní praktika a artikulace vlastních ambicí, kde daleko silnější roli zastává fenomén vtipu, humoru či nadsázky. V této souvislosti je na místě zmínit diskurzivní fenomén, který se velkou rolí podílel na specifické artikulaci humoru a nadsázky a přinesl s tím úplně nové jazykové prostředky, které sice vycházejí s fungujícími praktikami zejména pak „jižanského“ amerického rapu, ale ve své době byly na české scéně neprozkoumány. Tento diskurzivní fenomén reprezentuje zejména postava Huga Toxxxu, jehož nekompromisní lyrika volných asociací plných sci-fi prvků (Horváth, 2017), vulgarity bez servítek útočící na osobnosti českého šoubyznysu, zároveň plná nadsázky, přetvářky, perverze oslavující heterosexuální nebo různé nestandardní sexuální fantazie a specifického absurdního humoru, ovlivnila další generace českých rapperů a rapperek. Uskupení Supercrooo, které založil s rapperem Jamesem Coolem v roce 2004 nastolilo úplně nové rapové praktiky v psaní rapu i freestylování. Vliv Huga Toxxxu je natolik

silný, že umožnil vzniku celé rapové subkultury, která se okolo trapu navazujícího na tzv. „dirty South“ vysloužila velké popularity ze strany ortodoxnějších rapových fanoušků a scén. Stejně jako v případě Ryt muse s romským rapem, zde došlo k podobnému principu, kdy celý diskurz dominovaný odkazem Huga Toxxxu, tak trochu žije v jeho stínu a musí vyjednávat vlastní pozice, jak se k jeho odkazu postavit a nakolik ho následovat. Legendární album Toxic Funk je kultovní klasikou české rapové scény a v dnešní době můžeme sledovat různé způsoby variace diskurzivních praktik vycházející z této části scény, ale propíjejí se i mimo subkulturní rámec tohoto specifického typu rapové hudby. Uskupení PYRABOYZ ve své aktuální tvorbě přináší nové variace motivů, které jsou aktualizovány pro mladou generaci a současný společenský kontext. S obdobnou mírou nadsázky, humoru a asociativnosti artikuluji konflikty současných kulturních, socioekonomických, environmentálních a politických konfliktů, které jsou na jedné straně cílem o „cloudchasing“ (získání si popularity artikulováním aktuálních témat, která disponují velkou společenskou pozorností) a zároveň až post-ironickou snahou satirizovat nejrůznější souvislosti ve prospěch zábavy a humoru. Politická pozice zde není deklaratorní a satira je vedena v duchu útoku na všechny strany a zpochybnění všech názorových proudů, což v důsledku může vést k banalizaci těchto témat. V centru pozornosti je pak schopnost vymyslet co nejvtipnější a nejabsurdnější verše, což vychází i z autentické kulturní praxe známé z USA. V tomto typu rapu je důraz kladen na freestylování, kdy rappeři nahrávají a vrsteví na sebe stále vtipnější „punchlines“, čímž se z praxe stává i forma kompetence. Z mého výzkumu s PYRABOYZ vyplývá, že ačkoliv rasová a třídní rovina není v jejich rapových kulturních praktikách explicitně deklarována, dochází zde k autentickému adaptování kulturních praktik známých ze scén ve Spojených státech a k důslednému navazování na žánrové vzorce a vizualitu specifickou pro tento typ rapových scén.

Zatímco ve Spojených státech jsou diss tracky a beefy běžnou součástí hip-hopové kultury, které vychází z bojů mezi gangy a vzájemnou rivalitou v ghettech, v českém prostředí není beef spojený s tímto socio-ekonomickým kontextem. Beef se u nás historicky používal jako forma vymezení se vůči určitému stylu (viz beef mezi Hugo Toxxxem a Indy & Wichem), který předznamenal v roce 2005 novou éru českého rapu. V současné době se dissují především přední osobnosti českého a slovenského rapu, kde se vede spor o to, kdo je na pomyslném vrcholu scény. Snad neplodnějším dissujícím rapperem je Ektor, který se obouává do osobností jako je Ryt mus nebo Smack. Kromě posílení své prestiže zde můžeme pozorovat i úzké propojení na kapitálové zájmy – shazováním návštěvnosti Ryt musova vystoupení v O2 aréně před vlastním chystaným vystoupením v O2 aréně. Naplněná O2 aréna je v kontextu československého rapu považována za vrchol, kterého lze v českém kontextu dosáhnout.

Ektorova rétorika směřuje k hodnocení právě skrze kvantitativní naplněnost. Paradoxem zůstává, že část české rapové scény (rapperstvo i fanouškovstvo) nepovažuje Ektora jako součást scény s poukázáním na nedostatek autentičnosti, finanční a marketingové kalkulace a že působí tzv. „moc na sílu“.

Z úst rapperů, kteří se vydali na mainstreamovou tržní dráhu, bývá většinou argumentováno, že jde o experimentaci. (Oravcová, 2019) Slovní deklarace jsou na jednu stranu pojistkou autenticity, ale na straně druhé se z nich zcela vyprazdňuje obsah. Termíny jako experiment, alternativa, nezávislost nebo underground nabývají podobu Baudrillardových simulaker, která jsou apropriována a fungují v individualistických diskurzích samotných rapperů, popříadě fanoušků nebo publicistů. Vtip spočívá v tom, že takřka jakoukoliv aktivitu lze v tomto individualistickém diskurzu obhájit jako experiment, aniž by na to šlo efektivně argumentovat, jelikož v daném individualistickém diskurzu jsou rozhodnutí vždy obhajitelná. Ostatně asi nejprizmatičnějším příkladem takového jednání je americký rapper Kanye West, který byl sice znám svými kontroverzními výroky již dávno, ale jeho „edgy“ vyjadřování v současné době došlo do takové míry, že otevřeně tvrdí, že jeho hudba má „antisemitský zvuk“ nebo prodává merch se svastikami. V současném světě post-faktu a s tím souvisící post-ironie, lze zkrátka říct a udělat veřejně takřka cokoliv a pak to prohlásit za vtip nebo marketingovou strategii.

Stejně tak jako v otázkách měření výkonnosti a výsledků zaměstnanců, i ve sféře oběživa kulturních artefaktů, dochází k plynulému přesunu určitých procesů a služeb do sféry marketizace. Ve svém důsledku nedochází k přímému srovnávání výkonnosti pracovníků nebo hodnotě kulturních artefaktů a výstupů, ale k srovnávání deklarované reprezentace výkonnosti či hodnoty a výstupu. Práce je nahlížena z hlediska adresování určité reprezentace (např. ve veřejném prostoru), než cíli práce samotné. Z antropologických studií lokálních britských vlád vyplývá, že je více úsilí nakládáno k ujišťování, že služby lokálních autorit jsou správně reprezentovány než k faktickému zlepšování těchto služeb. Takové obrácení priorit je ústředním kamenem systému, který Fisher nazývá „tržně stalinistický“. Pozdní kapitalismus přebírá od stalinismu právě tento způsob zhodnocování symbolů úspěchu nad samotnými úspěchy. Implementované iniciativy zasahují reálný svět do té míry, do jaké jsou registrovány na úrovni PR. Na úrovni vzdělávání se logika projevuje v enormním usilí soustředěném na úspěšné absolvování testů, namísto vytvoření širšího vztahu k vyučovaným oborům. Bylo by však chybou považovat tržní stalinismus jako deviaci vůči pravé duši kapitalismu. Spíše se nabízí říct, že esenciální dimenze stalinismu byla inhibována svou asociací se sociálními projekty jako byl socialismus a může být rozšířena v pozdně kapitalistických kulturách, kde

obrazy nabírají autonomní sílu od svého obsahu. Hodnota není generována vykonanou prací, ale percepcí a vírou v její (budoucí) výkon. V kapitalismu, kde se vše pevné rozpouští v PR, je pozdní kapitalismus definován konstantní tendencí posilovat PR produkci, stejně jako implementováním tržních mechanismů. (Fisher, 2009, 42-4)

Deklaratorní reprezentace se stává marketingovým nástrojem. Každý úspěšný rapper vám řekne, že cílem k úspěchu je tvrdě pracovat, čímž jednak deklarují svoji image o vykonané práci a zároveň implementuje tržní mechanismy neoliberální ideologie do své tvorby.

## Genderová rovina českých rapových scén

Thornton píše, že autenticita je chápána ve smyslu generického maskulina, takže jakákoliv spojitost s feminitou je považována za neautentickou. Ženy musí vynaložit daleko víc snahy k akumulaci subkulturního kapitálu. Pokud chtějí dosáhnout stejného statusu jako muži, “musí se stát jednou z kluků”. (Thornton, 1996)

Převládající mužský pohled i v kontextu teoretické konceptualizace klubové hudby ve Velké Británii může být vysvětlen mužskou touhou kulturní asociace tance s ženami. Může se zde projevat i mužský strach z proniknutí diferencovaných agend do ženské zkušenosti a potěšení z tance. Absence vtělených technik v hudební teorii je nicméně hluboce zakořeněný postoj v nahrávání a mediaci hudebních performancí od konce devatenáctého století. (Zuberi, 2007)

Je zřejmé, že inkluze do rapového prostředí je zásadně složitější pro ženy, nicméně situace posledních let ve Spojených státech ukazuje nástup nejrůznějších rapperek, které se etablovaly v mainstreamu a dokáží artikulovat silná feministická témata. V Česku je situace výrazně odlišná a místní scéna si udržuje takřka naprostou dominanci muži, ačkoliv můžeme sledovat nástup českých rapperek v posledních letech, které se však z hlediska poslouchanosti a pozornosti drží daleko za muži.

V českém stejně jako tom zahraničním rapu je patrný sexismus, který se propíjí do žité reality subkultur. Dominuje zde agresivní maskulinita, patriarchální řád a sexualizovaný jazyk. V rámci subkultur převládá genderová dělba práce, kdy se ženy věnují produkčním záležitostem, prodeji merche nebo péči o vystupující. (Orvacová, 2019)

Ačkoliv jsou ženy dnes v subkulturách viditelné, nadále jsou udržovány v pozadí. Ženy se prosadily jako hudebnice, textařky, producentky, zpěvačky, žurnalistky, moderátorky, dramaturgyně, vydavatelky či organizátorky akcí. Subkultury mládeže však nadále staví na maskulinních formách. Ženy jsou v těchto prostředích především vnímány jako ženy, až pak jako hudebnice (rozdílné chování zvukařů k hudebníkům a hudebnicím a poukazování na jejich technické neznalosti). Styl, chování, či subkulturní kapitál a autenticita jsou nadále definovány muži. Jakákoliv aktivita je hodnocena na základě dvojích standartů přísněji nebo je banalizována. (Oravcová, 2019)

Tradiční představa rozdělení na mužské vysoké umění a feminin nízké umění je reprodukována populární kulturou samotnou. Mezi mladými v Británii existují dvojí artikulace nízkého feminního: jiné kultury jsou označovány za feminin a dívčí kultura devalvována jako imitativní a pasivní. Autentická kultura je v protikladu chápána jako bezpohlavní nebo maskulinní a zůstává výsadou mužů. (Thornton, 1996)

Hajdíková a Prokúpková poukazují na maskulinní formy omezující participaci žen. Mosh, charakteristický styl tance vycházející z hardcore subkultury, ale plně integrován do rapové subkultury, je drsný, tvrdý a maskulinní, s možností úrazu, do kterého se zapojují převážně muži. (Oravcová, 2019)

Mezi faktory přispívající ke konstrukci jako maskulinní disciplíně, přispívá časté přirovnávání rapu ke sportu, zejména pak ty až stereotypně spojené s afroamerickou komunitou jako je box nebo basketbal. Jay-Z často používal metaforu boxu jako způsob přímé konfrontace rapových protivníků v tzv. "battles". Rapové subkultury jsou často spojovány s pojmem "crew" nebo "mandem" a jedná se mužské skupiny jejichž žitá realita se vztahuje k pouličnímu prodeji drog. Volný čas je popisován z mužské perspektivy a odlišná socializace žena a mužů je dalším důvodem nízkého zapojení do rapových komunit. (Oravcová, 2019)

Tradičně pojímaná rapová maskulinita je postavena na pozitivním hodnocení agrese, heterosexuality a kapitalistického úspěchu, slouží jako socializační prvek pro muže, ale i pro ženy. Tato maskulinní identita vystupuje v opozici vůči feminitě. Mužství je tradičně spojováno se sociálním a ekonomickým statusem, imperativem mít všechno pod kontrolou, vládnout veřejné sféře, být svým vlastním pánem. (Oravcová, 2019)

Hypermaskulinita a "coolness" vyplývá z černošské konstrukce maskulinity. "Coolness" jako způsob neprojevení emocí, je jedna z tradičních způsobů vyrovnávání se s rasismem a potvrzení své mužnosti. Nahrávací průmysl obraz patologie černošské sexuality a náchylnosti ke kriminalitě podporuje a naplňuje tak fantazie bělošské společnosti o životě v chudých černošských ghettech. (Oravcová, 2019)

Tradiční aspekty maskulinity v rapové subkultuře staví ženy do specifických rolí tanečnic, zpěvaček (refrénu a doplňujících vokálů), fanynek či přítelkyně slavných rapperů. Objektivizace žen v rapu vytváří vnitřní hierarchie mezi ženami. V hudebních videoklipech i samotných textech je běžně kodifikován “ideál krásy”. Kromě vzhledu se ženy musí vyrovnat s dichotomickým diskurzem dvou kategorií žen. V rapové mytologii existují “dobré” ženy, které splňují patriarchální požadavky tradiční feminity (“poslušná” přítelkyně) a “špatné” ženy, které jsou promiskuitní, využívají svou sexualitu za účelem zisku nebo určitého postavení. Zatímco ženy, které se snaží získat v rapu určitý status, musí hlídat své soukromí, aby nepůsobily promiskuitně, status muže je často odvozován právě od schopnosti mít kolem sebe velké množství atraktivních žen. (Oravcová, 2019)

Dalšími typickými mýtickými figurami bývá binární dělení žen a partnerek na ty, které omezují mužovu svobodu a dělají z nich “podpantofláky” a na ty, co řeší jen obsah mužovi peněženky, pro které se ustálil pojem “zlatokopky” (golddiggers). Druhé zmiňované jsou v představách rapperů ochotné pro finanční jistoty udělat cokoli (zejména v oblasti sexu). Mezi nejsilnější propagátory stereotypního zobrazování žen na “dobré” a “špatné” patří rapper Ektor, který se proslavil několika skandály od napadení po veřejná prohlášení. (Oravcová, 2019)

Tricia Rose poukazuje na to, jak diskurzivní praktiky degradujícího označování žen v podstatě podporují image rappera, jeho status a hodnotu jako alfa-samce, proto musí specifický obraz žen neustále vytvářet a potvrzovat svoji dominanci. (Oravcová, 2019)

Častou diskurzivní strategií ve spojení se ženami, je popis jejich vzhledu a oblékání spíše než jejich rapu. (Oravcová, 2019)

O takto přežívajících stereotypech nás přesvědčil například Rytmus v rapové soutěži The MAG Wrap z roku 2024, kde se otevřeně vyjadřoval k pubickému ochlupení jedné z vystupujících nebo v roce 2025 komentoval absenci podprsenky další z vystupujících.

Jason King ve své eseji o producentovi Timbaland píše, že jeho tělesný přístup odkazuje k zadku jako vysoce konfliktnímu a ambivalentnímu prostoru, který anticipuje na současné politice i kultuře. (Zuberi, 2007)

Zadek je jedním z nejvýznamnějších tropů v rapu. Z úst rapperů je tato část těla na ženách tradičně objektivizována. Muž jakožto subjekt se dívá, komentuje nebo se dotýká, zatímco ženský zadek je objektem, který se pohybuje, ukazuje mužskému pohledu a přináší mu potěšení. V rapové hudební kultuře se rozvinul specifický typ tance, kterému se říká twerking. Při tomto populárním tanci žena třese a pohupuje hýžděmi. Často v situacích, kdy v její těsné blízkosti stojí muž, kterému tak twerkuje “před rozkrokem”. Tento typ kultury je úzce spojen s afroamerickou komunitou, ale je populární třeba v latinské Americe. Artikulace tužeb

rapperů odkazuje ke snaze zmocnit se této části těla, byť jen v rovině symbolické. Často můžeme v rapových textech zaznamenat motiv pohybu zadku nahoru a dolů, což můžeme chápat jako formu vábení předcházející sexuálnímu aktu. Na druhou stranu se twerking v určitých kontextech stal emancipačním nástrojem ženských rapperek, který odkazuje k sebevědomí ohledně ženské tělesnosti.

I v rovině fanouškovství se vytváří odlišné genderové představy. Zatímco ženy jsou automaticky považovány za “groupies”, které nejdou na koncert rappera jako takového, ale zajímá je jeho status a pozice, u mužů se předpokládá láska k žánru a specifické produkci interpreta. Zcela zásadní je pak i volba oblečení. Pokud je žena oblečena ve pro subkulturu přijatelném oblečení, neláká takovou pozornost. Pokud však vstoupí žena ve formálním oblečení indikující jinou subkulturní skupinu, stává se okamžitě předmětem pozornosti, jelikož působí nepatřičně. Mezi rappery zároveň převládá představa, že “sex prodává”, tudíž obsazení vysvětlečných žen v klipech posílí dosah klipů. Ženy v tomto kontextu dělají krásu mužům, fungují jako statusový symbol. (Oravcová, 2019)

Dalším typickým tropem rapové subkultury je “bad bitch”, což je asertivní žena, charakterizovaná vyzývavým oblečením, otevřeným vyjadřováním sexuality a sexuálně explicitním jazykem. Výklad slovního spojení je závislý na kontextu, ve kterém je používáno. V online participacních kulturách můžeme sledovat přebírání obrazu z masmédií mezi mladými (zejména afroamerickými) ženami, které mimikují pasivní postavení žen ve videoklipech a poukazují na enkulturaci patriarchálních vzorců při socializaci. (Oravcová, 2019)

V českém kontextu se kromě ustálených anglicismů “bitch” a “hoe” používá také “děvka”, “kunda” nebo “kurva”.

Pro ženy jsou přípustné dvě stratifikační pozice: sexuální objekt nebo výjimečná, silná žena (“girl boss”). Rappeři konstruují identitu žen zejména v romantickém vztahu nebo vytváří fiktivní postavy žen, které zasazují do vlastních představ o ženském myšlení a rozhodnutích. Ženy z úst rapperů musí splňovat kritéria, aby se mohly stát partnerkami. Z rappera dělá vhodného partnera jeho status a moc. Rappeři často mluví o lásce způsobem, který nezpochybnuje jejich maskulinitu. Žena musí být loajální a poslušná, zatímco na muže se nevztahují takové požadavky. Prolínání žánrů zejména pak R&B a neo-soulu však může vytvářet nové identity, ve kterých zdůrazňována intimita, péče a spojení na intelektuální úrovni. (Oravcová, 2019)

Aneta Martínková se ve svém dokumentárním podcastu Údolí ozvěn zabývá dvěma rovinami artikulace emocí v českém hudebním průmyslu. Vychází z kontextu postsocialistické

země, kde byly otázky feminizmu účelně banalizovány i ze stran samotných autorek a veřejných osobností. Otázky zahrnující práva jednoho z pohlaví působily slovy Václava Havla “dada” už na generaci disidentek. Ačkoliv socialistický režim svými kroky posunul ženskou emancipaci, spojení s feministickým hnutím si nese pachut’ v českém prostoru dodnes. Zábavní průmysl a veřejný prostor generoval i po revoluci stereotypizované figury žen, které jsou hezké, a proto slouží k potěšení mužů nebo naopak jako “ošklivé rašple”, které muže jen omezují ve své svobodě. (Martínková, 2022)

Zvrat na české scéně Martínková spatřuje s nástupem ženských hudebnic generace Z, které se nebály vystoupit s vlastním hlasem reprezentující své intimní emoce a přinesly tak autentickou ženskou perspektivu. Vliv na to měly nesporně osobnosti zahraniční popové scény generace mileniálek jako je Adele. Etablovat se však této nové ženské generaci povedlo primárně na úrovni české alternativní hudební scény a dosud nezasáhují do širšího mainstreamu. Pražská hudebnice Amelie Siba se stala emblematickou figurou nového směru se svoji akcentací citlivosti, komunikace a vzájemného respektu ve vztazích. Podle Martínkové nová generace hudebnic dokázala překonat zvnitřnělou nenávist k vlastnímu ženství a vlastní sebevědomí tak mohou vnímat inherentně, aniž by si ho musely zasloužit. (Martínková, 2022)

Nejzásadnější osobností české scény, která se zároveň dostala do spektra rapové subkultury je zpěvačka a rapperka ruského původu známá pod pseudonymem Annet X. Spolupráce s hudebníkem Benem Cristovaeem ji pomohl se dostat do širšího povědomí a pohotové spojení své bloggerské kariéry s úspěšnými singly ji vyneslo popularitu na sociálních sítích. Album Až budu velká, chci býta Aneta Charitonová však znamenala zlom od její předešlé kariéry. Na pomezí R&B, popu a rapu se vypořádává s nepříjemnými zážitky, které jako teenagerka ve světě showbizny zažila. Annet X zachycuje mocenské praktiky zábavního průmyslu a toxické vztahy v něm nebo touhu být brána vážně jako žena bez ohledu na tělo. Digitální archiv její bloggerské kariéry pak slouží jako bohatý zdroj inspirace pro své písně. (Martínková, 2022)

Martínková se ve druhém plánu zabývá hudbou komerčně nejúspěšnějších rapperů české scény. Mezi takové rappery řadí Nik Tenda, Yzomandias, Calina, Viktora Sheena nebo Ca\$hanovu Bulhara, kteří se ve svých textech vypořádávají s rodinnými zraněními i proměnou společnosti. Martínková stejně jako Oravcová reflektují svou ženskou pozici, která inherentně problematizuje způsoby identifikace s žánrem a zároveň vytváří vyšší nároky z řad členů subkultury na jejich znalosti nebo vůbec jejich přístup do subkultury. (Martínková, 2022)

Potenciální debaty o rapu v českém prostředí byly po dlouhou dobu zamrazeny až ostentativním odmítáním žánru, což vytvořilo bariéru mezi fanoušky a členy subkultury a oficiální kulturou středního proudu. Tento konflikt se pak dlouhodobě rámuje jako boj prudérních elitářských gatekeeperů a hudbou zdola. Situace však neodpovídá realitě, která poukazuje na současný status rapperů jakožto influencerů, úspěšných podnikatelů a všeobecně inspirativních mužů. Ti se již několik let pohybují na naprosté špičce co do popularity a streamování. (Martínková, 2022)

Současná generace nejúspěšnějších rapperů nabízí širší pole identifikace než nabízela předcházející, která (jak vyplývá i z výzkumu Oravcové) zdůrazňovala zejména integritu vůči hip-hopové a rapové kultuře a jejímu poli témat. Současní rappeři jako Viktor Sheen nebo Nik Tendo však podnikají rap jako sondu do svého života a myšlení. Vliv na to mělo podle Martínkové posun ve vnímání maskulinity a v éře sociálních sítí také fakt, že vyprávění vlastního příběhu je základním předpokladem sebe prezentace na platformách. (Martínková, 2022)

Martínková pozoruje diskurzivní posun z rapového “herního hřiště” dominovaného nadsázkou a soupeřením o pozici na scéně, ve zcela seriózní a upřímné vyjadřování připomínající mentorské rady cest k úspěchu. Posun k rapu jako “dramatickému seriálu”, kde sledujeme životní etapy našich hrdinů, byl logickou a efektivní cestou k získávání nového publika a umožnil posluchačstvu nové způsoby afektivní identifikace. Tématicky se rappeři obrací k rodinným traumatům, pokřiveným rodičovským vztahům, nepřítomným otcům, citově nedostupné matkám, rozvodům a nefunkčním partnerstvím. (Martínková, 2022)

Ca\$hanova Bulhar na svém albu Romeo z roku 2021 otevřeně přiznává, že absence lásky v rodinném prostředí měla vliv na většinu rozhodnutí v jeho životě. Viktor Sheen poukazuje na byznysové neúspěchy jeho otce a neschopnost zaopatřit rodinu v jeho dětství. Vyjadřuje stesk a lítost nad nefunkčními vztahy jeho rodičů, které měly zásadní vliv na jeho vyrůstání. Yzomandias zase v singlu Rodinnej typ reflektuje absenci otce, který od rodiny odešel. (Martínková, 2022)

Fisher pro svou argumentaci uvádí příklad s duševním onemocněním, které bylo privatizováno stejně jako jakékoliv projevy stresu v současné společnosti. Statistiky ukazují prudký nárůst psychických onemocnění zejména mezi mladými lidmi. Kapitalistický realismus přistupuje k psychickým onemocněním jako k přírodnímu faktu stejně jako počasí (ačkoliv ani jedno nemůže být přírodním faktem, pokud na ně působí ekonomicko-politické vlivy). Oliver James v knize The Selfish Capitalist popisuje korelaci mezi prudkým nárůstem duševních

onemocnění a neoliberálním systémem kapitalismu rozšířeném v zemích jako je Velká Británie, USA nebo Austrálie. (Fisher, 2009, 19)

Jelikož je rap a hip-hop zejména nástrojem a kulturou mladých, téma duševních nemocí se objevuje v různých podobách. Zejména pak mladší generace artikuluje tyto problémy otevřeně. I zde však můžeme spatřovat opakující se vzor individualizace duševních stavů na osobní autentické příběhy, ze kterých se jako jediná cesta jeví individuální řešení. Vyrovnávání se např. s rodinnými traumaty je vedeno v individuálním ražení, kdy se maximální úsilí věnuje dosažení osobních cílů, které rappera posunou od traumatické minulosti nebo kompenzace v podobě návykových látek.

Jelikož jsou rodinná traumata a psychické zdraví samotnými rappery rámovány jako jejich individuální příběh, jakékoliv otázky širších systematických vlivů jsou eliminovány. (Fisher, 2009)

V průběžích mileniálních rapperů můžeme slyšet témata lásky, její absence a odmítnutí. Zformovalo je odmítnutí, které museli přeprat. Často takové strategie vedly rappery k zastoupení rodičovských rolí v neúplných rodinách. Americká feministka Bell Hooks ve své knize *Will to Change* popisuje fenomén, kdy chlapce vyrůstající v rodině bez otce, vychovávají matky k přehnané maskulinitě ze strachu, aby z nich nevyrostli “pussies”, tedy zženštilí muži odsouzení ve světě tvrdých chlapů k neúspěchu. Absence otcovské figury provází muže celý život společně s touhou takovou figuru najít nebo se jí sám stát. Label Million+ vzniká jako rapové bratrstvo v čele s otcem a vzorem Yzomandiasem. Ca\$hanova Bulhar hledá cestu za svým otcem, o kterém brzy zjišťuje, že je legendární postavou kultovního studentského filmu *Nejkrásnější portrét*, na čemž si následně postavil kariéru. Viktor Sheen zase zakládá vlastní rodinu. Rap se tak jeví jako prostředí s lepším zázemím pro život, než biologická rodina. (Martínková, 2022)

Zatímco na alternativní rapové scéně se frustrace, křivda a hněv obrací proti systému, na poli mainstreamu si rappeři stejné pocity kompenzují osobními útoky. (Martínková, 2022)

Na sociálních sítích rapové labely a crews konstruují představu dobře fungujícího rodinné firmy, kde se důraz klade na loajalitu a disciplínu. V dokumentu *KRTEK MONEY LIFE* labelu Million+ můžeme vidět hysterické nadávky duchovního otce Yzomandiasa na další členy a obhajování z řad samotných členů se slovy “on to myslí dobře”. Kultovní charakter takových bratrství, kde výměnou za naprostou oddanost, mohou dosáhnout statusových cílů, je podle Martínkové zřejmý. Důraz na přísnou morálku a tvrdost je slyšet i z úst CEO labelu Million+ přezdívaného JS, který to vnímá jako bezpodmínečný předpoklad k úspěchu. (Martínková, 2022)

Socioložka Eva Illouz popisuje, že ve společnosti, která klade důraz na ženskou emancipaci a posiluje vzdělanost žen a jejich pozici na trhu práce, vzniká nová forma maskulinity. Muži sice ztrácejí dominantní postavení v rodinách, firmách nebo politice, ale na rozdíl od žen, kterým po studiích nezbyvá moc času na kariéru a založení rodiny, je nic netlačí do rodičovství či vážných vztahů. Svou maskulinitu pak mohou využívat na poli sexuality, což má podíl na konstruování obrazu nezávislého muže s velkým množstvím sexuálních partnerek, ke kterým neudržují jakékoliv emoční pouto. Jsou úplně chladní. Jsou úspěšní, bohatí a milovaní, ale sami nemilují, protože by jim to potenciální cestu za úspěchem mohlo zpomalit. (Martínková, 2022)

Vyjednávání o podmínkách partnerství se stává na rapových albech stále větším tématem. Viktor Sheen, který ještě na albu Barvy zdůrazňuje naplnění života novou rodinou, v dalším albu Příběhy a sny rapuje o hádkách s partnerkou, matkou jeho dvou dětí, která protestuje proti jeho pracovnímu nasazení. Opakujícím se motivem takového vyjednávání bývá nesmlouvavý přístup rapperů, kteří vyžadují ve vztahu dominantní postavení. (Martínková, 2022)

Zatímco rány od mužů si rapperi řeší individuálně, zklamání z žen se trestá plošně. Ať už jde o nevěrné partnerky nebo nemilující matky, stávají se témata zklamání z druhého pohlaví důležitým tématem, který podporuje jejich pocit frustrace ze současné společnosti. Martínková si všímá, že pokud odmítnutí překročí hranice rezignace, vytrácí se rapových textů složitost partnerských vztahů a začne převažovat cílené zneužívání žen. Vybírají si přitom často zranitelné typy. Yzomandias opakovaně ve svých textech mluví o vztazích s ženami závislých na drogách, aby je pak všechny "vítězoslavně" označil za nespolehlivé. Ca\$hanova Bulhar a Viktor Sheen zase útočí na své vlastní fanyanky, které zneužívají třeba za cílem sexu, aby je následně ponižili. (Martínková, 2022)

Často zmiňovaný argument, že když rapperi mluví o "děvkách", myslí tím jen ženy, co chodí na jejich koncerty s cílem mít s nimi sex. Argument však nemůže příliš obstát, jelikož jiný způsob zobrazování žen v rapu v zásadě absentuje. Obrazy "zlatokopky" a "hysterky" jsou součástí mechanismů exkluze participace žen. Můžeme ho chápat jako způsob vytváření obranných mechanismů v momentě, kdy je rapový prostor pro vytváření mužské solidarity narušován přítomností žen, které odvádějí jejich pozornost. (Oravcová, 2019)

Fantazie podnikatelské společnosti jsou postavené na předpokladu, že každý může být Alanem Sugarem nebo Billem Gatesem, ačkoliv šance na realizaci takových cílů se výrazně snížily od sedmdesátých let minulého století. To, co Jameson nazývá toxiny „Sobeckého kapitalisty“, jsou systematická ujišťování myšlenkami, že materiální blahobyt je klíčem

k uspokojení, že pouze blahobyt je vítězstvím a dosažení vrcholu je otevřeno každému, který je ochoten pracovat dostatečně tvrdě, bez ohledu na jeho rodinné, etnické, sociální nebo ekonomické zázemí. A pokud neuspějeme, je pouze jeden člověk, kterého bychom za to měli obviňovat – sebe. (Fisher, 2009, 36)

Odpor vůči pravidlům a příznaky rebélie, které můžeme sledovat na generaci nejúspěšnějších českých rapperů, se netýká kritiky životních poměrů v české společnosti, ale nechť dodržovat stejná pravidla společně s ostatními. Úspěšný rapper se tak stává mocenskou figurou, která se v individualistickém diskurzu zodpovídá jen sobě a své crew. Neplatí na ni pravidla společnosti a může si proto užívat svého exkluzivního postavení. V momentě, kdy svět vyrůstajících rapperů penetruje politika, odkazují se k Sametové revoluci. Oslavují individuální svobodu, antikomunismus a volnotržní praktiky. Přenáší tak na mladou generaci svou vlastní perspektivu, kde se současným kulturním otázkám nemusí přizpůsobovat a jistě by si zasloužilo samostatnou studii pozorování, jakým způsobem rapová manoféra ovlivňuje názory nejmladší generace. Z českého rapového mainstreamu je zřejmé, uzavírá Martínková, že tradiční figury patriarchální kapitalistické společnosti, jsou finančně a posluchačsky nejúspěšnějším artiklem na tuzemské hudební scéně. (Martínková, 2022)

## Závěr

Průběh mého výzkumu se za několik let, co se tomuto tématu věnuji, výrazně změnil. Mým původním záměrem bylo popsat konkrétní diskurzy či širší tematické celky, které na české rapové scéně zaujímají dominantní roli nebo jsou v různých ohledech specifické pro české prostředí. Tyto celky jsem měl rámcově pojmenované (sudetský rap, dědictví UK soundu, fenomén Hugo Toxxx a další) a pro charakterizování vyžadovalo terénní rozhovory s konkrétními aktéry. Bohužel se však naplnil často kolovaný stereotyp, že rappeři a rapperky nemají zájem participovat na akademickém výzkumu. Podařilo se mi provést dva hloubkové rozhovory s rapperem vietnamského původu Ankim a dvoučlenným uskupením PYRABOYZ, kteří se oba řadí k periferním či alternativním koncům scény. Avšak i na tak malém množství dat se mi podařilo postavit teze, které se mi i v případě tak menšinových scén jako jsou ty obývané Ankim a PYRABOYZ, potvrdily.

Tíha mého výzkumu se tedy přesunula do metodologicko-teoretického rámce, kde jsem se po přečtení nejrůznějších textů v oblasti globalizace, amerikanizace, subkultur, hudebních žánrů, platformového kapitalismu, feminismu, teorie médií a kulturních technik, postkolonialismu a dalších, pokusil revidovat některé aktuální horizonty uvažování o rapu a české rapové scéně, které se mi zdály neaktuální vůči současnosti. V této souvislosti jsem chtěl navázat na dlouhodobé výzkumy Anny Oravcové, která sehrála významnou roli v oblasti teoretizace české rapové scény v posledních letech a položit nové otázky s tím, jak se kultura i celý na ni navázaný ekonomický průmysl neustále mění.

Zároveň jsem chtěl rozšířit debatu o nové interdisciplinární horizonty přemýšlení nad rapem, jeho praktikami a kulturou, které vycházejí z autentických diskurzů afroamerických a afrokaribských menšin na Západě. Spojení českého rapu a spletenců původní afroamerické a afrokaribské kultury, ze kterých hip-hop a rap vzešel, považuji za zcela zásadní pro možnosti výzkumu a další debaty. Moje pozice v rámci české rapové scény je někde na samotném okraji tohoto obrovského organismu, ačkoliv jsem fanouškem českého i zahraničního rapu od základní školy. Zároveň se přes čtyři roky sám věnuji hudební praxi, která se sice nepohybuje jen v prostředí rapu a hip-hopu (experimentální elektronická hudba, klubová taneční hudba, dramaturgie a organizace hudebních akcí a festivalů), ale díky mému hlubokému zájmu o celou

šíří černošské hudební tradice, její praktiky, principy, hodnoty a filozofie přejímám a implementuji do svého hudební i sociální praxe. Tím, že jsem si neprošel tradiční evropskou výukou hudební teorie, je pro mě orálně-kontextuální pojetí vycházející z černošské hudební tradice, nosnou alternativou ve způsobech, jak hudbu dělám, přemýšlím o ni i poslouchám.

Uvědomuji si však, že moje ortodoxní pozice vůči původní předloze, nutně naráží na současný stav, ve kterém se rap, rapová a hip-hopová kultura v českém prostředí nachází, kde přestávají platit pravidla kulturní apropriace a vůbec všechna psaná i nepsaná pravidla původně relativně kompaktní a uzavřené subkultury.

Současný rap na tuzemské scéně lze charakterizovat jako performativní vtělený soubor praktik spojených s představou životního stylu podmíněnou mediální dostupností, socioekonomickými podmínkami a subjektivizovanou (sub)kulturní/neo-kmenovou představou o Spojených státech (později o Velkou Británii a vůbec celém globalizovaném světě) a úloze rapu a hip-hopové kultury v daných společnostech. Tím, jak se rap a hip-hopová kultura ve více či méně fragmentarizovaných útržcích dostaly na široké pole hudebního průmyslu i životního stylu, naturalizovala se obecná a nerovnoměrně šířená představa o jejich charakteru, který existuje v kolektivním povědomí takřka celé společnosti. Rap existuje uvnitř subkultury, ale i mimo ni a šířením na sebe bere vrstvy dalších subkulturních, žánrových i kmenových znaků, které se skládají do heterogenních mozaiek postmoderních identit. Rap je díky své technologické povaze a masivní demokratizaci technologických nástrojů široce dostupný téměř všem vrstvám společnosti. Vytváření, produkce a distribuce rapové (nebo rapem či hip-hopem ovlivněné) hudby vyžaduje minimální náklady (rapovou skladbu lze vytvořit v domácích podmínkách v řádech nižších tisíců korun i méně), což v našich podmínkách umožnilo to, že rap může dělat takřka kdokoliv. Z výzkumů dále vyplývá, že přenos a globální úspěch rapu a hip-hopové kultury způsobil v postsocialistických zemích, distinktivní způsob percepce, adaptace, provádění kulturních praktik a ovlivnil celou infrastrukturu i diskurzivní rámec českého rapu. Kromě toho, že rap v českých zemích historicky neměl ani dnes nemá v centru svého diskurzivního rámce politická nebo sociálně angažovaná témata, došlo také k vymazání kategorie třídy a rasy ze způsobů pojmání rapové a hip-hopové kultury. Z mého pozorování vyplývá, že tyto dva aspekty jsou úzce propojeny a souvisí s širšími společenskými souvislostmi porevolučního vývoje české společnosti, politiky atd. Neoliberální ekonomická politika, která byla postupně implementována v 90. letech minulého století do českého prostředí a postupně penetrovala českou kolektivní imaginaci, zajistila organickou adaptaci tržních, byznysových a marketingově orientovaných praktik do samotné ontologické reality rapové kultury, kde původ ani barva pleti nehrají roli, jelikož tvrdá

práce a odevzdání se věci, samo o sobě zajistí potenciální úspěch. Jelikož je „byznysová“ ontologie a „podnikatelská aura“ v samotném centru české rapové scény a stala se její neoddiskutovatelnou realitou, vznikají a vždy existovaly periferní oblasti a scény, kde je tento model odmítnut, vyjednáván či podroben kritice. Na základě Fisherovy analýzy je však nutné podotknout, že periferní oblasti typu alternativa, underground, experimentální scény nebo nezávislý umělci jsou plně integrovány do platformizovaného systému tržní ekonomiky a v jejich centru se nachází subjektivizované a subkulturní/neo-kmenové strategie vyjednávání vlastních pozic vůči systému afektivního managementu globalizované tržní ekonomiky. Mladé začínající rapperstvo a producentstvo musí spoléhat na subkulturní kapitál, ale stále větší roli hrají platformizované sociální sítě a streamovací služby, jelikož v obrovské multiplikaci aktivit spojených s rapem, které byly zároveň v posledních letech výrazně digitalizovány, představují hlavní prostředek sebe prezentace, generování nového fanouškovstva a budování kariéry. Zde nadále platí asi nejsilnější mantra současného rapu pocházející z úst jednoho z nejúspěšnějších současných českých rapperů Yzomandias: „nezaprodát se a vydělat cash“. Fráze „nezaprodát se“ je v současných podmínkách plně subjektivizována na úroveň vlastních rozhodnutí nebo převažujících narativů daných scén a na této subjektivizované úrovni takřka vždy obhajitelná. Peníze a úspěch jsou určující silou pozdně kapitalistického snu, který rap v naší společnosti v dominantní formě reprezentuje. Rap si nadále drží punc svěžesti pro mladé lidi tím, jak se mu podařilo se stát nejposlouchanějším žánrem na tuzemské scéně, aniž by dosáhl pokrytí tradiční mediální infrastrukturou. Rap se stal hlasem mladé generace a širokou popularitou se každým dnem posouvá a rozrůstá. Zároveň zůstal důležitým kulturním fenoménem pro stárnoucí generace, které si za posledních třicet let k českému (ale i zahraničnímu) rapu našli cestu. Výsledkem je situace, kdy rap nabírá takových podob, že při vzájemné komparaci (ať už čase nebo napříč scénami) mohou dvě rapové skladby znít natolik jinak, že by nás ani nenapadlo, že je společným kořenem rap nebo hip-hopová kultura. Nabízí se otázky po tom, kde jsou hranice rapu a co lze ještě takto nazývat, pokud se samotné médium rapu (tedy rytmického frázování) propojilo se zpěvem, básněním, screamem a dalšími vokálními technikami a jeho subkulturní povaha byla dávno rozptýlena a kreolizována do nesmírného množství lokálně adaptovaných podob. Karel Veselý trefně shrnuje, že rap je jako houba, která dokáže do sebe pojmout vše, co ji obklopuje. Proto je potřeba při uvažování nad rapem a kulturou s ním spojenou, mít na paměti, že subkultura (byť ortodoxní ve svém centru) už není stabilní entitou, ale spíše fluidní hmotou, která se disperzí šíří po celém prostoru sociálního života většiny lidí v této zemi. Rap se zároveň na mnoha úrovních oddělil od hip-hopové a

rapové kultury samotné a existuje sám o sobě jakožto univerzální médium či kulturní technika volně dostupná k subjektivní adaptaci pro vlastní ambice, hodnoty a potřeby.

Obrovské společenské změny způsobené globalizací, internetizací, digitalizací, demokratizací technologií, transformací státního socialismu do globálního tržního kapitalismu, platformizací a algoritmizací sociálních vztahů, mediální exponovaností a dalšími fenomény, nás dostaly do současné situace, kterou jsem se pokusil v práci popsat. Není ani možné vyčerpávat všechny fenomény, které se k současné podobě českých rapových scén vztahují, jelikož jich je zkrátka moc a mnohé zůstanou neviditelné. Díky výzkumům Sarah Thornton v oblasti britské klubové scény, které se v dnešní perspektivě jeví ještě aktuálnějšími, můžeme říct, že možnosti viditelnosti a vůbec rámování fenoménů okolo rapu, rapové a hip-hopové kultury, jsou výrazně utvářeny médii všeho druhu (masová, odborná, mikromédia, fanouškovské aktivity na sociálních sítích), které zároveň rozhodují o jejich potenciálním úspěchu či neúspěchu. Ačkoliv si rap v Česku vybojoval svůj primát bez přičinění tradičních médií a oficiální kultury, mediální infrastruktura v tom nejširším smyslu měla zcela zásadní vliv na přenos (amerikanizaci tuzemského prostoru), percepci, adaptaci a vůbec všech způsobech vtělení kulturních technik spojených s rapem a jeho kulturou. Mediální infrastruktura je však ovlivněna podmínkami kompetitivního tržního prostředí a režim afektivního managementu do velké míry determinuje, co se k nám dostane a v jaké podobě. Vytváří se na jedné straně česká představa o amerikanizované kultuře, která je implementována do naší reality a na straně druhé mediální infrastruktura (a vůbec celá odborná veřejnost) selhává v možnostech hledání nových, radikálních nebo inovativních scén, které by bylo mimo pole již etablovaných gatekeeperů a insiderů. Mediální infrastruktura a instituce proto vytvářejí vlastní kategorie a rámy, kterými popisují to, k čemu mají dosah (často pragoцентриcky nebo brnoцентриcky orientovány).

V prostředí české rapové scény z velké části absentují některé kritické diskuze ohledně praktik či diskurzů, které jsou sice průběžně aktualizovány některými autoritami na scéně, ale z většiny se drží ve specifických subkulturních či neo-kmenových prostředích mimo rámec mainstreamu a jsou spojeny s niche scénami, alternativou, odbornou veřejností či jinými trans(sub)kulturními scénami.

Sarah Thornton jsem zároveň cíleně využil, jelikož pozoruji, jak se významnou diskurzivním fenoménem stává klubová taneční hudba, která pronikla do širokého mainstreamu, popu a logicky se stala i hojně užívaným instrumentálním podkladem pro nejrůznější praktiky s rapovým médiem. Tento fenomén si jistě zaslouží hlubší výzkum do budoucna, jelikož se stává stále více určující silou současných (nejen) českých rapových scén.

Výstup této práce je spíše takový výkop do členitého, nepřehledného a složitého terénu současných českých rapových scén. Představuje zejména metodologický rámec postavený na vlastní pozici insidera, fanouška, hudebního producenta a rappera, interdisciplinární analýze široké škály uvažování o současném hudebním průmyslu a s ním spojených kulturách a praktikách nebo poznatcích dalších insiderů. Práce je tedy částečně interpretativní a lze ji napadnout z hlediska nedostatečného terénního pokrytí, které bylo způsobeno nezájmem rapperů o rozhovory. Tento nedostatek jsem se pokusil vykompenzovat snahou přerámovat některé probíhající diskuze novými perspektivami, které snad obohatí dosud nepříliš rozsáhlé bádání o tomto virálním fenoménu v našem prostředí.

## Citační zdroje

APPADURAI, Arjun, HAVRÁNEK, Vít a LÁNSKÝ, Ondřej (ed.). Postkoloniální myšlení. IV. Přeložil Antonín HANDL. Navigace ;. Praha : Tranzit, 2013. ISBN 978-80-87259-24-5.

THORNTON, Sarah. Club cultures: music, media, and subcultural capital. Music/culture. Middletown: Wesleyan University Press, 1996. ISBN 0-8195-6297-1.

KRTILOVÁ, Kateřina a SVATOŇOVÁ, Kateřina (ed.). Medienwissenschaft: východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií. Přeložil Martin RITTER, přeložil Martin POKORNÝ, přeložil Petr MAREŠ. Vizuální studia. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2565-4.

CHARVÁT, Martin. Jussi Parikka: Od archeologie ke geologii médií. V Praze: NAMU, 2022. ISBN 978-80-7331-576-4.

FISHER, Mark. Capitalist realism: is there no alternative? Winchester, UK: Zero Books, [2009]. ISBN 978-1-84694-317-1.

SALAAM, Mtume ya. The Aesthetics of Rap. Online. African American Review, roč. 29, č. 2, 1995, s. 303–15. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3042309>. [citováno 2024-10-24]

MORGAN, Marcyliena, BENNETT Dionne. Hip-Hop & the Global Imprint of a Black Cultural Form. Online. Daedalus, roč. 140, č. 2, 2011, s. 176–96. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23047460>. [citováno 2024-11-05].

MANOVICH, Lev. The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production? Online. Critical Inquiry, roč. 35, č. 2, 2009, s. 319–31. JSTOR, <https://doi.org/10.1086/596645>. [citováno 2024-09-27]

DESCHÊNES, Bruno. Toward an Anthropology of Music Listening. Online. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, roč. 29, č. 2, 1998, s. 135–53. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3108385>. [citováno 2024-09-12]

JOHANSSON, Mats Sigvard. Making Sense of Genre and Style in the Age of Transcultural Reproduction. Online. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, roč. 47, č. 1, 2016, s. 45–62. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43869453>. [citováno 2024-09-10]

BANERJEE, Mita. Cultural Studies and Americanization. Online. Amerikastudien / American Studies, roč. 54, č. 3, 2009, s. 499–521. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41158452>. [citováno 2024-09-03].

BALTZIS, Alexandros G. Globalization and Musical Culture. Online. Acta Musicologica, roč. 77, č. 1, 2005, s. 137–50. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25071251>. [citováno 2024-09-07]

KIM, Jin-Ah. »Cross-Cultural Music Making«: Concepts, Conditions and Perspectives. Online. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, roč. 48, č. 1, 2017, s. 19–32. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44259473>. [citováno 2024-08-28]

BENNETTt, Andy. SUBCULTURES OR NEO-TRIBES? RETHINKING THE RELATIONSHIP BETWEEN YOUTH, STYLE AND MUSICAL TASTE. Online. *Sociology*, roč. 33, č. 3, 1999, s. 599–617. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/42857964>. [citováno 2024-10-17]

FORMAN, Murray. 'Represent': Race, Space and Place in Rap Music. Online. *Popular Music*, roč. 19, č. 1, 2000, s. 65–90. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/853712>. [citováno 2025-02-06]

ZUBERI, Nabeel. Is This the Future? Black Music and Technology Discourse. Online. *Science Fiction Studies*, roč. 34, č. 2, 2007, s. 283–300. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4241526>. [citováno 2025-01-18]

FISHER, Mark. What Is Hauntology? Online. *Film Quarterly*, roč. 66, č. 1, 2012, s. 16–24. JSTOR, <https://doi.org/10.1525/fq.2012.66.1.16>. [citováno 2024-11-13]

MARTÍNKOVÁ, Adéla. Území ozvěn [podcast]. Praha: Full Moon Zine & Vinyla, 2022.

Music Business Worldwide. Webové sídlo. Aktualizováno 15. 4. 2024. Dostupné z: <https://www.musicbusinessworldwide.com/only-19-of-artists-on-spotify-had-over-1000-monthly-listeners-in-20231/> [citováno 2024-04-15]

Business of Apps. Webové sídlo. Aktualizováno 13. 4. 2025. Dostupné z: <https://www.businessofapps.com/data/music-streaming-market/> [citováno 2025-04-13]

LINHARTOVÁ, Adéla. Globalizace a lokalizace hip-hopové kultury. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. 2009.

ORAVCOVÁ, Anna. Česká hip-hopová subkultura: konstrukce autenticity v českém rapu. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. 2019.

HORVÁTH, Michal. Vybrané motivy a specifika českých a slovenských rapových textů. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta. 2017.

SETNIČKOVÁ, Lucie. Specifika slovní zásoby současného českého rapu. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. 2018.

ČECH, Tomáš. Distribuce a propagace rap music v kontextu světového a českého hudebního průmyslu. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2018.