

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut Komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra Mediálních studií

**Diplomová práce**

**2021**

**Jakub Bizub**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut Komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra Mediálních studií

**Hybridizácia punkovej a rapovej subkultúry: Emorap**

Diplomová práca

Autor práce: Jakub Bizub

Študijný program: Mediální studia

Vedúci práce: Mgr. Jan Miessler

Rok obhajoby: 2021

## **Prehlásenie**

- 1) Čestne vyhlasujem, že som záverečnú prácu vypracoval samostatne na základe svojich vedomostí s využitím informačných zdrojov v zozname bibliografických odkazov.
- 2) Prehlasujem, že práca nebola využitá k získaniu iného titulu
- 3) Súhlasím s tým, aby bola práca sprístupnená pre študijné a výskumné účely

V Prahe dňa

Jakub Bizub

## **Bibliografický záznam**

BIZUB Jakub. *Hybridizácia punkovej a rapovej subkultúry: Emorap*. Praha, 2021. 79 s. Diplomová práca (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálnych vied, Institut Komunikačných študií a žurnalistiky. Katedra Mediálnych študií. Vedúci diplomovej práce Mgr. Jan Miessler.

**Rozsah práce: 143 213.**

## **Abstrakt**

Cieľom tejto práce je stručne popísať a analyzovať subkultúru emorap pomocou fenoménu hybridizácie. Práca obsahuje definície základných kulturologických a sociologických pojmov, potrebných na popísanie a definíciu vznikajúcej subkultúry. Okrem toho práca pracuje s pojmami, ktoré v mediálnych štúdiách popisujú fenomény na základe ktorých vzniká nový, unikátny obsah. Práca sa snaží zistiť do akej miery je lyrický a tematický obsah tejto subkultúry hybridným obsahom, ktorý je produkoványm trením medzi emo a hiphopovou subkultúrou. Ústrednou časťou práce je semiotická analýza, pomocou ktorej je dokazovaná prítomnosť a význam znakov typických pre tieto subkultúry. Na preukázanie hybridizácie je použitá prevažne tematika a využitá lyrika kvôli zisteniu, že emo, ako subkultúra sa od svojej natívnej subkultúry typicky líši vo svojom obsahu. Výsledky analýzy dokazujú vysokú mieru hybridizácie v tematicko-lyrickej zložke hudby.

## **Abstract**

The goal of this master thesis is to describe and analyse emo rap subculture using hybridisation phenomenon. Thesis consists of definitions of basic culturological and sociological terms, which are needed to describe and define emerging subculture. Thesis also describes phenomenons which adress how culture produces new and unique content. Thesis tries to prove, how much the lyrical and topical content of this subculture is hybrid content, produced by combining emo and hiphop subculture. Central part of this thesis is semiotical analysis, which is used to further prove the presence and meaning of signs typical for these subcultures. The choice of lyrics and themes to prove hybridisation is intended, as the theoretical part of this thesis states, that emo is differed to its native subgenre mainly by its lyrical and thematical content. The results of the analysis indeed prove high degree of hybridisation between these two analysed subcultures.

## **Kľúčové slová**

subkultúra, emorap, emo, hiphop, rap, punk, hybridizácia

## **Keywords**

subculture, emorap, emo, hiphop, rap, punk, hybridisation

## **Title**

Hybridisation of punk and rap subculture: Emorap

## **Pod'akovanie**

Rád by som sa poďakoval svojmu školiteľovi Mgr. Janovi Miesslerovi za jeho neoceniteľné rady a znalosti, bez ktorých by táto diplomová práca nevznikla. Okrem toho nesmierna vďaka patrí rodičom a celej rodine, ktorá pri mne stála pri celom štúdiu, a o to viac pri písaní práce. V neposlednom rade by som chcel taktiež poďakovať svojim blízkym priateľom, bez ktorých podpory a motivácie by bolo štúdium a písanie práce o to obtiažnejšie. Ďakujem.

# Obsah

<b>ÚVOD .....</b>	<b>9</b>
<b>1 Teoretické vymedzenie využívaných pojmov .....</b>	<b>10</b>
1.1 Kultúra .....	10
1.2 Subkultúra.....	12
1.3 Mainstream, underground a ostatné kultúry .....	14
1.4 Žáner, subžáner.....	15
1.5 Hudobné subkultúry.....	18
1.5.1 Punk.....	18
1.5.2 Hardcore .....	20
1.5.3 Hip-hop.....	21
1.5.4 Emo .....	24
1.6 Emorap a jeho predstavitelia .....	30
<b>2 Vznik novej subkultúry .....</b>	<b>35</b>
2.1 Hybridizácia.....	35
2.2 Convergence culture, Henry Jenkins .....	39
2.3 Elitizmus a gatekeeping .....	40
2.4 Morálna panika .....	42
<b>3 Manifestácia hybridizácie v lyrike Lil Peepa .....</b>	<b>44</b>
3.1 Textový mód: Kategorizácia lyriky a tém, konkretizácia postupu .....	44
3.1.1 Emo mód .....	45
3.1.2 Hiphopový mód.....	48
3.2 Analýza textov Lil Peepa.....	51
3.2.1 Benz Truck (гелик).....	51
3.2.2 Save That Shit .....	53
3.2.3 Awful Things.....	56
3.2.4 U Said.....	59
3.2.5 Better Off (Dying).....	62
3.2.6 The Brightside .....	65
3.2.7 Problems.....	67
3.3 Sumarizácia, zistenia .....	69
<b>4 Záver .....</b>	<b>71</b>



<b>Zoznam bibliografických odkazov .....</b>	<b>74</b>
Knižné publikácie .....	74
Internetové odkazy.....	77
Hudobné zdroje.....	79

## ÚVOD

Cieľom práce je zistiť, akým spôsobom a do akej miery je z lyrického a tematického obsahu tvorba Lil Peepa hybridným mediálnym obsahom. Lil Peep je jedným z najznámejších predstaviteľov žánru emorap, a preto sa analýza sústreďí práve na jeho tvorbu. Sekundárne práca ašpiruje na jednoduché popísanie novej, vznikajúcej subkultúry, ktorá vzniká práve prostredníctvom hybridizácie týchto dvoch subkultúr. Práca je rozdelená do dvoch častí.

Teoretická časť sa zaoberá pojmovou problematikou. V prvej časti je to najširší teoretický rámec pojmov kultúra, subkultúra, mainstream a underground. Okrem toho prvá časť pozostáva aj z jednoduchých definícií a histórie žánrov, ktorých sa práca týka. Druhý segment sa venuje problematike kultúrneho fenoménu hybridizácie a ďalších možných spôsobov vzniku nových subkultúr. Tretia časť práce je konkrétnou analýzou hudobných textov.

V analytickej časti sa práca pomocou semiotickej analýzy tvorby emorapového interpreta Lil Peepa identifikuje jednotlivé prvky punkovej/emo a rapovej subkultúry v danom žánri. A následne interpretuje do akej miery je z tohto hľadiska daný obsah hybridným obsahom. Analýza textového a lyrického módu je vykonaná na základe teoretického poznatku, že emo subkultúra sa odlišuje od subkultúry z ktorej vychádza práve touto časťou obsahu.

Záver práce sa venuje možným dôvodom prečo sa emo subkultúra presunula do iného žánru, prečo je hudba potenciálne dôležitým fenoménom pre štúdium optikou mediálnych štúdií.

# 1 TEORETICKÉ VYMEDZENIE VYUŽÍVANÝCH POJMOV

Vzhľadom na kulturologický aspekt práce je potrebné na úvod vymedziť základné pojmy, ktoré budú referencované v práci. V najširšom kontexte sú to pojmy kultúra a subkultúra. V užšom kontexte sú to pojmy žáner, scéna, underground a mainstream. Emorapová scéna je vo svojej zásade hybridom medzi emo/punkovou subkultúrou a rapovou kultúrou.

## 1.1 Kultúra

Pojem kultúra je jeden z najširších pojmov, ktoré označujú ľudskú spoločnosť vôbec. Kultúra je súbor viacerých prvkov, ktoré označujú a popisujú danú skupinu ľudí. Týmito prvkami sú najčastejšie:

- a) **Produkty zámernej ale aj nezámernej ľudskej činnosti s istou symbolikou, ktoré sa prejavujú ako fyzická či duševná práca** – v tomto prípade môže ísť o hudbu, divadlo, architektúru, výtvarné umenie, atď.
- b) **Súbor materiálnych a duchovných hodnôt vytváraných a udržiavaných spoločnosťou ľudí**
- c) **Ľudské spoločenstvo charakterizované archetypálnym znakom** – Kultúra s linárnou keramikou (neolitická kultúra),
- d) **Označenie pestovanej plodiny** – kultúra vína, kultúra kávy
- e) **Zhluk buniek či iných mikroorganizmov, pestovaných v umelom či vedeckom prostredí.**

(Malina et. al, 2009)

V rámci tejto práce je najdôležitejšia práve druhá z definícií ponúkaná v Malinovom *Antropologickom slovníku*. Istým spôsobom ide o nachádzanie stereotypu v danej skupine ľudí, na základe istých konkrétnych znakov. Definícia kultúry podľa svetovej organizácie UNESCO, zo všeobecnej konferencie, ktorá sa konala v Paríži v roku 2001, je popísaná ako súbor spoločných duchovných, materiálnych a intelektuálnych črt. Okrem toho zahŕňa aj literatúru, umenie, spôsob života, spoločenských mravov, tradícií, hodnôt, jazyka či viery (UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity, 2001, unesdoc.unesco.org).

Raymond Williams hovorí o troch základných definíciách slova kultúra. Prvá definícia je idealistickou definíciou tohto termínu. Označuje proces zdokonaľovania ľudských hodnôt, smerom k absolútnym, alebo univerzálnym spoločenským hodnotám. Druhým stupňom Williamsovej definície je dokumentácia ľudskej spoločnosti v zmysle, že kultúra

je ľudský výtvor, ktorý svojou manifestáciou odzrkadľuje prežité ľudské myšlienky a skúsenosti prostredníctvom, najčastejšie, materiálnej formy. V takomto prípade môže kultúra byť subjektom kritického diskurzu (Williams, 1976, s. 57). Tretím, zrejme najdôležitejším vysvetlením tohto termínu, „[...] is the „social“ definition of culture, in which culture is a description of a particular way of life, which expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour. The analysis of culture, from such a definition, is the clarification of the meanings and values implicit and explicit in a particular way of life, a particular culture.“ (tamtiež). Táto definícia nahliada na kultúru ako na súbor nie len prirodzenej tvorby človeka, ale taktiež ako aj na súbor hodnôt, podľa ktorých sa človek správa. Podľa Williamsa v takomto prípade kultúra ovplyvňuje u človeka aj typicky „nekultúrne“ aspekty života, ako napríklad rodinné usporiadanie, inštitúcie ktoré dohliadajú na sociálne spoločenstvá alebo na sociálnu komunikáciu. Kultúra sa v takomto prípade manifestuje ako ideál, ku ktorému sa život daného jedinca snaží priblížiť. Dôležitým aspektom kultúry je však podľa Williamsa aj spôsob akým sa prejavuje. Toto nazýva „troma levelmi“ kultúry. Prvým je kultúra žitá, druhým je kultúra zaznamenaná (recorded), ktorá zahŕňa všetko od umenia po fakty každodenného života a tretia, „[...]the factor connecting lived culture and period cultures, the culture of the selective tradition.“ (Williams, 1976, s. 66).

Náhľad na kultúru ako na súbor hodnôt, ktoré nie sú len kreatívnym výstupom (umenie), ergo, na súbor hodnôt, ktorých význam sa aplikuje aj do každodenného života zdieľa aj Roland Barthes. Ten tvrdí, že každodenný život jednotlivca podlieha zvrchovanému, arbitrárnemu, organizovanému systému hodnôt, ktorým sa jedinec riadi. Podľa Barthesa sú tieto kódy uchované práve v každodennosti života a ukazujú sa práve spoločným nažívaním. Barthesovo vysvetlenie kultúry prostredníctvom semiotických znakov, ktoré sa manifestujú aj mimo tradičného jazyka tak dáva legitimitu vysvetľovania kultúry prostredníctvom týchto mýtov, ktoré sám zdefinoval. Kultúra v takomto prípade podľa Barthesa je súborom mýtov, zaužívaných konvencií, ktoré výsledne vytvárajú jeden súbor, ktorým sa jednotlivec riadi (Barthes, 1957).

Prirodzene, konkrétnejšie definície kultúry ako takej sa líšia aj vzhľadom na vedeckú disciplínu ktorá ju skúma. V každom prípade je však kultúra súborom paradigiem, do ktorých jedinec v kontexte so spoločnosťou viac či menej zapadá. Podľa Smolíka v práci *Subkultúry mládeže: Uvedení do problematiky* je kultúra špecifickým spôsobom života. Jednotlivé kultúry sa odlišujú správaním, názormi na svet, ideologickým smerovaním a rituálmi.

Podobne, s aktualizovaným náhľadom, možno pokladať za vymedzovacie znaky kultúry módu, či symboliku. Naopak, znakmi kultúry môže byť aj samostatné odmietanie niektorých zo spomínaných determinantov (Smolík, 2010).

## 1.2 Subkultúra

Základná definícia subkultúry sa v zásade od definície kultúry líši iba veľmi málo. Jedinou prerokviziou na vznik subkultúry je existencia dominantnej kultúry ako takej. Malina subkultúru definuje ako *“oddělená část \*dílčí kultury, vyčleňovaná podle formální specializace, tedy ve shodě se sociální pozicí skupiny lidí, kterým je tato část kultury vlastní, v systému sociálního organismu.“* (Malina et al., 2009. s. 3947). Znakmi subkultúry môžu byť napríklad: životný štýl, hodnoty, forma komunikácie či vlastný jazyk (žargón alebo argot). Subkultúra často obsahuje istý vizuálny alebo módný prvok, ktorým sa subkultúra stavia oproti dominantnej kultúre. V neposlednom rade sa môže subkultúra vyznačovať aj odlišnými morálnymi či duchovnými hodnotami. Pre subkultúru je dôležité jasné odlišenie sa od zvrchovanej kultúry. Podobne ako pri kultúre je taktiež možnosť subkultúru definovať aj na základe materiálneho, kreatívneho alebo inak podobného výstupu.

Podobne nahliada na subkultúru aj Smolík, ktorý v zjednodušenej definícii ponúka náhľad na subkultúru ako na spoločnosť, ktorej úlohou je ponúknuť jednotlivcovi spoločenské miesto, v ktorom je možné angažovať sa, a asociovať sa s ním. *„Subkultura jednoduše může usnadnit potřebu každého člověka někam patřit a mít zde slušnou pozici“* (Smolík, 2010. s. 32 – 33). Okrem toho však Smolík ponúka ďalší dôležitý náhľad na problematiku subkultúry. Podľa neho sa možno asociovať s viacerými subkultúrami simultánne. Niektoré subkultúry dokonca môžu žiť v istej forme symbiózy. Subkultúry takýmto spoločným nažívaním môžu produkovať nové, špecifickejšie subkultúry prostredníctvom apelovania na dôležitosť istého znaku, alebo naopak vypustením istého ideologického aspektu, ktorý danú subkultúru zo začiatku definoval. V opačnom prípade sa taktiež môžu subkultúry v istých prípadoch asimilovať (Smolík, 2010).

Dick Hebdige ponúka definíciu subkultúry v diele *Subculture: The Meaning of Style*, prostredníctvom niekoľkých krátkych anekdotálnych skúseností. Korene subkultúr a ich štýlov podľa Hebdiga siahajú približne do päťdesiatych rokov minulého storočia v jazzovej hudbe. *„the hipster and beat subcultures grew out of the same basic mythology, the two styles drew on black culture in different ways and were positioned differently in relation to that culture“* (Hebdige, 1979, s. 48). Tu môžeme vidieť jednu zo základných charakteristických

znakov subkultúr - potrebu odlíšiť sa v rovnakom priestore od zvrchovanej kultúry. Obidva prúdy, ktoré vzišli z jednej kultúry sa od seba potrebovali odlišovať, kvôli hodnotovým rozdielom a ideálom. „*The hipster style was assembled in relatively close proximity to the ghetto black: it gave formal expression to an experienced bond, it shared a certain amount of communal space, a common language, and revolved around similar focal concerns. The beat, on the other hand, lived an imaginary relation to the Negro-as-noble-savage, to that heroic Black poised, according to the mythology, between a 'life of constant humility' and 'everthreatening danger', between servitude and freedom*“ (Mailer in Hebdige, 1979, s. 48). Takáto fragmentácia na základe hodnotových ideálov je podľa Hebdiga prakticky nekonečná, kým je dostatok príslušníkov, ktorí sa s danými ideálmi môžu asociovať. „Znaky“ alebo esenciálne štýl, akým sa subkultúry od seba budú odlišovať závisí od toho ako kultúra (alebo subkultúra) z ktorej nová subkultúra vychádza nahliada na svet. Nie je netypické, aby nová subkultúra zmenila svoj štýl obliekania na výstrednejší, ak je prvotná subkultúra konzervatívna. A to platí aj naopak. Ak je subkultúra príliš výstredná, môže z nej vyvstať nová subkultúra, ktorá síce myšlienково súhlasí so svojou východiskovou subkultúrou, ale kvôli potrebám svojho života nemôže vystupovať tak výstredne. Túto skutočnosť Hebdige dokladuje vznikom „mods“ subkultúry, ktorá sa v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch minulého storočia obliekala tak, aby zapadla aj napriek svojmu rozdielnemu zmýšľaniu. Následne z tejto subkultúry vzišli „skins“, ktorí naopak, manifestovali svoju príslušnosť tejto novej subkultúre iným štýlom obliekania. Zmenili svoj vzťah zo slušne oblečených ľudí v obleku s nakrátko ostrihanými vlasmi na oblečenie, príznačné skôr pracovnej, nižšej triede (Hebdige, 1979).

Vzhľadom na to, že obraz o subkultúre funguje do istej miery na základe istej stereotypizácie, môže v mediálnom priestore niekedy dochádzať k jednoduchej zámene subkultúr. Jednoduchým príkladom môže byť zameniteľnosť metalovej a punkovej subkultúry, ktoré sa pri nezainteresovanom pohľade môžu javiť až identické (rýchla hudba vystavaná na gitarách, výstredné účesy, čierna farba, kovové doplnky,...). Súčasťami subkultúr môžu byť aj kontrakultúry, kultúry a undergroundová kultúra. Mládežnícke kultúry, ktoré môžu kopírovať charakter ktorýchkoľvek vymenovaných druhov subkultúr taktiež reflektujú hodnoty, svetonázory a vzorce správania spoločnosti. Kvôli psychologickým náturam adolescencie a skorej dospelosti, sa mládežnícke kultúry často vyznačujú inováciami oproti nastoleným kultúram, odmietaním starých noriem či hľadaním nových hodnôt (Oparina et al., 2020).

### 1.3 Mainstream, underground a ostatné kultúry

Vo svojej najjednoduchšej definícii je mainstream hlavný myšlienkový, hodnotový prúd alebo iný prúd, ktorý zdieľa široká verejnosť. Mainstream, alebo aj hlavný prúd, teda možno pomenovať ako synonymum pre normalitu, bežnosť alebo typickosť. Mainstream sa najčastejšie spája s mediálnym priestorom, a to priamo s populárnou kultúrou. V súčasnom diskurze môže slovo mainstream niest' aj istú negatívnu konotáciu (Pyšňáková, 2007).

Mainstream teda možno chápať ako priestor, ktorý kombinuje kultúrne prvky tak, aby bol čo najjednoduchšie prístupný širokej verejnosti. Podľa Hebdigeho, v jeho práci *Subculture, the meaning of style* (1979), mainstream pohlcuje undergroundové subkultúry tak, aby bol pre širokú verejnosť (a teda aj verejnosť, ktorá aktívne nechce patriť do širokej verejnosti) čo najprístupnejší. Keďže podľa Hebdigeho subkultúry medzi sebou a okolitým svetom komunikujú najčastejšie vo forme istého druhu tovaru (čo môže byť spomínaný módný prvok, ideológia alebo hudba) tak mainstream môže niektorý z týchto znakov-tovarov zachytiť a časom prebrať za svoj. Hebdige na ilustráciu tohto príkladu vo svojej knihe využíva napríklad mainstreamovú normalizáciu punkového oblečenia, ktoré sa jednou dobou stalo trendovým a teda, myšlienково vyprázdnilo punkový znak tohto oblečenia – stáť oproti mainstreamu (Hebdige, 1979). „*Once removed from their private contexts by the small entrepreneurs and big fashion interests who produce them on a mass scale, they become codified, made comprehensible, rendered at once public property and profitable merchandise.*“ (Hebdige, 1979, s 96).

Oproti mainstreamu je najčastejšie stavaný pojem underground, ktorý myl'ne označuje všetko, čo nie je mainstreamové. Hlavným poznávacím znakom pre underground je odmietanie mainstreamu a kategorické odmietanie zmýšľania, ktoré je prezentované v hlavnom prúde. Underground je charakteristický bojom proti establishmentu alebo inej ideologickej forme, ktorá je prezentovaná v mainstreame. Pre underground je dôležité revoltovať voči mainstreamu a vyznačuje sa apelom na zmenu mainstreamového zmýšľania (Jirous, 1997).

Okrem undergroundu teda oproti mainstreamu ešte možno stavať alternatívne kultúry, ktorých hlavnou ideou nie je búranie hlavného prúdu. Alternatívne kultúry v niektorých prípadoch jednoducho nechcú byť súčasťou mainstreamového diskurzu, alebo, sa ešte nestali natoľko populárne a relevantné aby sa súčasťou mainstreamového diskurzu mohli zúčastniť.

#### 1.4 Žáner, subžáner

Termín žáner vznikol ako potreba reagovať na nové, vznikajúce časti populárnej kultúry. Žáner ako termín zastrešuje nie len hudbu, ale taktiež zasahuje aj do modernej kultúry. Na tej najzákladnejšej úrovni žáner kategorizuje spoločné prvky nachádzajúce sa v umeleckom diele, podľa systematickej štruktúry (Holt, 2007). Žáner „*has implications for how, where, and with whom people make and experience music.*“ (Holt, 2007, s. 2). Z tejto citácie možno o žánri rozmýšľať ako o súbore hodnôt, ktoré ovplyvňujú vznik umeleckého diela a udáva možnosti ako na žáner kriticky nazerať. Ak hovoríme o žánri ako o kategorizačnom a kritickom termíne, tak o hudbe a umení možno hovoriť ako o komunikačnom nástroji, ktorý je predmetom ďalšej analýzy.

Diskurz o žánroch, najmä hudobných je pomerne mladý aj vďaka vysokej miere štandardizácie populárnej hudby a častou nejasnosťou v samotnom diskurze. O hudobných dielach často nemožno hovoriť iba v rámci jedného žánrového termínu a hudobné diela často možno kategorizovať ako hybridom medzi viacerými kategóriami. Úlohou žánrov však nie je len umelecké diela a hudbu kategorizovať, ale aj naopak, prepájať tieto diela medzi sebou. Nie je neobvyklé, že niektoré hudobné žánre spolu koexistujú a vytvárajú scény, ktoré sú revolvované okolo konkrétnych hudobných žánrov. Tu možno hovoriť aj o tom, že hudobné žánre, paradoxne, nevznikajú len okolo svojho prvotného zmyslu, hudby, ale okolo sociálnej sféry, v ktorej sa umelec pohybuje. O žánri tak možno hovoriť ako o termíne nabitom kultúrnou hodnotou, ktorá je reflektovaná v tom ako špecifické umelecké dielo komunikuje s vonkajším svetom (Holt, 2007).

Individuálne žánre sú tvorené „sietami“ jednotlivých menších samostatne fungujúcich jednotiek, ktoré sa od seba odlišujú počtom spoločných znakov. Ak sa však niektorá z častí týchto sietí identifikuje s konkrétnym žánrom, tak v tom prípade so zvrchovaným žánrom súhlasí aspoň v niekoľkých hlavných znakoch. Zároveň však neplatí, že niektoré súčasti siete sú medzi sebou natoľko kompatibilné ako sú so svojim materským žánrom. Siete majú rozdielnu veľkosť na základe diskurzu vedeného okolo daného žánru a taktiež na základe veľkosti samotného žánru. Z veľkosti týchto sietí a taktiež z veľkosti zvrchovaného žánru potom môžu siete rôzne vplývať na ďalšie rozširovanie sa žánru - „[...]where groups of core writers have formed discursive networks with specialized fan readerships.“ (Holt, 2007, s. 21).

Podľa Shukera sú fanúšikovia dôležitým faktorom vo formovaní žánrovej identity, „[...] fans will frequently identify themselves with particular genres, often demonstrating



*considerable knowledge of the complexities of their preferences (subgenres). Similarly, musicians will frequently situate their work by reference to genres and musical styles.*“ (Shuker, 1998, s. 145). Podobne ako podľa predošlých citácií je žáner súbor znakov, ktorými sa jednotlivé žánre od seba odlišujú, z čoho vyvstáva aj termín subžáner, ktorý špecifikuje hudobné rozdiely v rámci jednotlivého žánru. Termín subžáner je v tomto prípade dôležitý najmä pri žánroch, ktoré zahŕňajú svojou definíciou príliš veľké množstvo hudby (heavy metal, techno), alebo metažánre (alternatívny rock, world music) ktoré sú vágnymi kombináciami už existujúcich žánrov. Existencia subžánrov je taktiež dôležitá pri žánroch, ktoré sú si sonicky podobné, avšak jeden zo znakov je obmenený natoľko, že neseď do danej kategórie (problematika black metalu, ktorý je inherentne proti cirkvy a tzv. christian black metalu).

Proces vzájomného prepájania daných, menších, žánrových jednotiek, alebo prístojacich žánrov vytvára organické skupiny ľudí, ktoré medzi sebou interagujú. Názov týchto skupín sú „kolektívy“. Tento termín zahŕňa všetky interakcie, ktoré sa dejú medzi jednotlivými jednotkami, ktoré interagujú so žánrom. V tomto prípade sú to interakcie medzi fanúšikmi, kapelami či hudobnými scénami. V takýchto kolektívoch potom funguje istá hierarchia, ktorá určuje smerovanie daného žánrového združenia. Lídrmi týchto kolektívov môže byť vokálna fanúšikovská základňa, hudobní producenti, kritici alebo, najčastejšie, sú to najznámejší alebo iným spôsobom najzaujímavejší interpreti v žánri. V takomto prípade hrajú vo formovaní žánru a žánrovej identity významnú rolu taktiež masové médiá a ich recepcia daných žánrov (Holt, 2007).

Pre žánre sú dôležité nie len jeho sonické kvality ale taktiež aj jeho „[...] *standard iconography and record cover format; the locale and structure of performances, especially in concert, and the dress, make-up and hair styles adopted by both the performers and their listeners and fans.*“ (Shuker, 1998, s. 147). Taktiež podľa neho žáner definuje nie len samotný autor umeleckého diela ale aj publikum, ktorému je dielo určené. Na tomto základe potom vznikajú medzi jednotlivými žánrami hierarchie „[...] *based around the notions of authenticity, sincerity, and commercialism.*“ (Shuker, 1998, s. 148). Tieto sekundárne alebo aj terciárne žánrové kvality sa neskôr stávajú predmetom problematiky akou je vysoká či nízka kultúra.

Žáner ako koncept pracuje s kódmi, zvykmi a istými hodnotami. Takýto prístup k žánru prvotne naznačuje štrukturalistický prístup k tomuto pojmu. Žáner je de facto

znakový systém a skladá sa z niekoľkých kódov, ktoré inherentne žánre dodržiavajú. Prvotný žánrový kód je v hudobnej zložke daného žánru. Niektoré konkrétne hudobné prejavy, „*For instance, certain twelve-bar chord schemes are strongly identified with the blues, certain vocal techniques with soul, certain distorted guitar sounds with rock, and steel guitars with country.*“ (Holt, 2007, s. 22-23) sú presne asociované s konkrétnymi žánrami, iné sú abstraktnejšie alebo zapadajú medzi viaceré žánre. Niektoré z týchto znakov možno nachádzať naprieč jednotlivými žánrami a aj napriek tomu ich radiť ako kľúčové znaky daného žánru. Čím sú jednotlivé hudobné znaky medzi danými žánrami podobnejšie tým väčšiu úlohu potom hrajú v tvorbe žánru abstraktnejšie, všeobecnejšie znaky. Takýmto znakom môže byť napríklad mechanizmus, do akého predošlý menovaný znak zapadá. Esenciálne, kontext, jeho absencia, alebo aj absencia niektorého znaku je žánrotvorný element. Najabstraktnejším faktorom žánrotvorného procesu sú hodnoty, ktoré konkrétny žánr zastáva. Na tejto najabstraktnejšej forme sa dá hovoriť o znakoch, ktoré nie sú typickým umeleckým prejavom ale manifestujú sa ako sekundárne, kvalitatívne, nekvantifikovateľné znaky. Často v takomto prípade ide o nócie samotného diela, jeho intencia, historický a politický kontext a mnoho ďalších. Následne, s pripustením týchto sekundárnych, kvalitatívnych znakov je automaticky posledným žánrotvorným procesom aj recepcia týchto znakov, ergo, zvyklosť. V prípade hudby je to napríklad ako je hudba nie len produkovaná ale aj akým spôsobom je distribuovaná, akým spôsobom sa k nej dostať, ako je reprodukováaná a ako je vnímaná. Žánr teda môže byť definovaný okrem toho byť aj prvkami, ktoré nie sú primárne hudobné no vplyvajú na jeho recepciu vo verejnom priestore. Týmto prvkami môžu byť módné prvky, odmietanie mainstreamu či prezentácia hudobných kapiel (Silver et al, 2016). Tieto sekundárne, nehudobné znaky si žánr môže prepožičiavať na základe subkultúry alebo kultúry z ktorej vzišiel. Nové žánre vznikajú kombinovaním prvkov dvoch (alebo viacerých žánrov) čím sa oslabuje „žánrová konvencia“ – “*the more differentiated the system of genre classification, the less universal.*” (DiMaggio in Silver et al, 2016).

Shuker poukazuje podobne aj na problematiku rigidity žánrov a nedostatkov tohto termínu pri hybridných žánroch, alebo ironických žánrov, ktoré vznikajú zmesou žánrov, ktoré si ideologicky odporujú alebo si sú vzdialené (Shuker, 1998).

## 1.5 Hudobné subkultúry

Rozdelenie subkultúr na základe ich príslušností k istému hudobnému žánru a subsekvencnej hudobnej scéne je dôležité najmä kvôli ich ďalšej identifikácii a analýze. Ako už bolo spomenuté v sekcii o subkultúrach, každá zo subkultúr sa zaoberá vlastnými existenčnými otázkami. Vzhľadom na to, aký politický a sociologický názor subkultúra zastáva, tak sa mení aj spôsob akým s týmito otázkami subkultúra vysporiada. Mládežnícka kultúra je často spôsobilá za zmeny v populárnej kultúre aj kvôli svojmu vplyvu na hudobné subkultúry, ktoré sú neskôr pohlcované mainstreamom. Hlavnými znakmi hudobných subkultúr sú okrem inklinácie k hudobnému žánru aj móda, životný štýl. Následne, postupným absorbovaním týchto prvotných znakov sa hudobné subkultúry angažujú taktiež v politickom a sociálnom živote (Bennett, 2001). Pre rozpoznanie žánru a subkultúry emorap je dôležité poznať základné kultúrne pozadie žánrov punk a hardcore, emo a hiphop.

### 1.5.1 Punk

Východiskový žáner pre subkultúru a žáner emo je punk. Punk bol od svojho prvotného vzniku v sedemdesiatych rokoch minulého storočia kontroverzným žánrom, ktorý sa už od svojho sformovania viazal na underground a kontrakultúry. Mimo svojich hudobných kvalít punk bol a aj je ideologicky naplnený žáner. „*Punk je často vnímaný i jako širší společenský jev, který se projevoval a projevuje v kultuře (např. ve filmu, v literatuře), ale i v sociální a ekonomické sfěre.*“ (Smolík, 2010, s. 171). Punk je sympatickým žánrom pre mládež vďaka tomu, že v ňom hrá dôležitú úlohu autenticita, klasie sa dôraz na pocity a slobodu prejavu. Punk sa stal v minulom storočí odpoveďou na čoraz väčšiu pompéznosť a zložitosť glam rocku. To boli hlavné dôvody prečo sa s glam rockom mládež čoraz obtiažnejšie asociovala. Miesto toho, pre punk bol dôležitý dôraz na energiu, jednoduchosť posolstva a autenticitu hlásaných posolstiev. Autenticita sa prejavovala najmä lyrickou stránkou tohto žánru. Punk sa oproti glam rocku venoval prevažne každodennému životu, pouličnému životnému štýlu a najmä nihilistickým výhľadom do budúcnosti.

Na československej scéne je punk odpoveďou najmä na populárnu hudbu a mainstreamový životný štýl. To, že punk je viac myšlienkové hnutie ako konkrétna predstava o hudbe je očividné najmä v ideologickom rozkole, ktorému punk čelil nie len na tuzemskej scéne ale taktiež aj vo svete. Popri dichotómií intelektuálnej a chuligánskej vetvy sa punk stal rozdelený aj politicky „[...] na jedné straně vznikly kapely mířící k extrémní

*pravici a nacionalismu [...] a na druhej strane party orientované směřem na hardcore, straight edge, ekologii či squatting s názory mířící spíše doleva [...]*“ (Brož, 2011, s. 63). Podobne je tak aj vo svete, kde moderná dvojtvárnosť punku ako intelektuálnej subkultúry a zároveň chuligánskej, jednoduchej subkultúry pramení v prvých dvoch punkových vlnách, anglickej a americkej. Anglická vlna vychádzala práve prvej menovanej, zatiaľ čo v Amerike, konkrétne na New Yorkskej hudobnej scéne sa punk stal odpoveďou pre intelektuálne zameraných ľudí, ktorí sa nestihli zaradiť do spoločnosti (Smolík, 2010).

Podobne ako aj iné subkultúry, ktoré vystupujú oproti mainstreamu sa punk nevyhol mnohým kontroverziám, ktoré z tejto subkultúry urobili kandidáta na nálepkovanie spoločnosťou a médiami ako na disidentskú subkultúru. Od provokatívneho oblečenia, ešte provokatívnejšie texty až po pervazívnu náтуру „krčmovej kultúry“, ktorá sa s punkom spájala, sa stal punk jednoduchou obeťou na rôzne kultúrne problémy v očiach spoločnosti. Aj táto kontroverzia punku pomohla aby dosiahol svoju nesmiernu popularitu u mládeže a aj mimo nej. Punk bol autentický, viazaný na lokálne scény a najčastejšie sa rozširoval práve na nich. Avšak, práve to, že punk nikdy nebol ideologicky ohraničený a znamenal skôr myšlienku revolty voči mainstreamu, sa stalo jednou z príčin identickej krízy, ktorá viedla k zníženiu popularity tejto subkultúry najmä v moderných časoch. Hebdige punk popisuje ako „prázdny list“ - jeho myšlienkou bolo byť kontroverzný a nezáležalo na tom, akým spôsobom. Práve to, že punk je vyprázdnený od istej symbolickej hodnoty argumentuje tým, že príslušníci punku sa snažili a rovnako dodnes, sa snažia preberať znaky a symboly a ich reprodukovaním ich takpovediac zbaviť ich pôvodného myšlienkového náboja. Táto politika žánru sa však stala rovnako aj dôvodom prečo už punk nie je odpoveďou mládeže na mainstreamovú kultúru. Mainstream prebral túto rétoriku a prebral znaky punku za svoje. Esenciu punku však treba vždy brať v kultúrnom kontexte doby, v ktorej sa táto subkultúra nachádza. A práve to, že jedinou skutočnou myšlienkou punku je byť anti-establishment bez konkrétneho politického smerovania, je práve vzor toho ako vyzerala v rokoch formovania punk britská nižšia a stredná trieda. Nezáležalo na politickom zmýšľaní. Bolo to vyústenie socio-ekonomickej situácie, ktorá sa v Británii rozmáhala počas sedemdesiatych rokov minulého storočia. (Hebdige, 1979).

Hebdige punk označuje ako za hnutie, ktoré oslovovalo prevažne nízku, alebo spodnú strednú triedu. Tu sa však názorová jednota pohľadu na punk rozchádza. Podľa mnohých bola punková kultúra tak dôležitá práve preto, že spájala problémy medzi všetkými spoločenskými vrstvami. Vo svojej podstate nezáležalo na tom, kto jednotliviec je a z akej

triedy pochádza, ale či chce bojovať s establishmentom. Alebo aspoň, verejne vyjadriť svoju nespokojnosť s ním - „*Through their music and stylistic commitment, they suggested and enlarged the spaces for subversive cultural ‚play‘ within the seemingly banalised heartlands of daily life. [...] Punk proclaimed the necessity of violating the quite, everyday script of common sense.*“ (Chambers, 1985, s. 185). Subkultúra punku je symbolom kultúrnej krízy. Tento fakt je popísaný práve symbolovou vyprázdnenosťou punku. Nálepka „odmietania nálepk“ reflektuje stav mládeže a spoločenských nálad vo Veľkej Británii a neskôr aj mimo nej. Práve po popularizácii punku mimo Veľkej Británie začala punková subkultúra vytvárať koherentné, neskôr aj protichodné politické názory, čo je dôsledkom práve rozdielnych postojov v punku práve na socio-ekonomickej škále. V Maďarsku punk vznikol ako odpoveď na zlyhávajúci komunistický režim a vďaka rôznym spoločenským a ekonomickým faktorom naprieč príslušníkom subkultúry sa riešením komunistického problému stali rôzne pravicové alebo ľavicové ideológie. Podobne sa tak udialo v Rusku alebo Nemecku (Bennett, 2001).

### 1.5.2 Hardcore

Hardcore, paradoxne, vznikol ako odpoveď interpretov a scény na to, čo sa dialo s punkom. Podľa interpretov a samotnej scény sa punková subkultúra stávala príliš mainstreamovou. Avšak, hardcore ako subkultúra, ktorá stále mala korene a vznikla v punku si zachovávala isté punkové črty. Najviac charakteristickým a badateľným črtom bolo, a doteraz aj je silná „anti-“, nátura. Prvkom, ktorý sa stal kontrolou k punku bol práve paradox – ak je punk antisociálny, tak sa hardcore musí byť antiantisociálna subkultúra. „*Hardcore was born as a double-negative genre: a rebellion against a rebellion.*“ (United Blood: How hardcore conquered New York, 2005). Hlavnou ideou hardcore subkultúry bolo robiť punk viac punkovo, ako robili samotní príslušníci punkovej subkultúry. Hardcore sa teda zakladal práve na tom, robiť hudbu „divokejšie“ a žiť život „divokejšie“. Druhým hlavným rozdielom medzi punkom a hardcorovou kultúrou bol nazeranie na život ako taký. Aj z týchto dôvodov sa neskôr hardcore dostal do negatívneho svetla. „[...] *hardcore was regularly (and, often, fairly) criticized for its thuggery, its bigotry, its idiocy.*“ (tamtiež). Avšak, to čo hardcore od punku odlišovalo a vytváralo z neho útočisko pre čoraz viac mládeže bola ochota v rámci subkultúry hovoriť o problémoch otvorene. Tento trend hovoriť o problémoch otvorene a hovoriť o problémoch mládeže priamo neskôr vyústil v zrod emo subkultúry, ktorá sa zrodila práve v hardcorovej subkultúre.

Zatiaľ čo punk vágne útočil na establishmentové štruktúry, hardcore sa stal extrémne politický. „*Neexistuje subkultura mládeže, kde by politika hrála tak významnou a integrálnu rolu, ako je tomu v HC/punkovej scéne.*“ (Brož, 2011. s. 305). Hardcorová komunita je komunita, ktorá ľuďom umožňuje vyhradiť sa voči mainstreamovej spoločnosti. Práve odmietanie mainstreamovej kultúry a populárnych názorov je to, čo hardcore najviac spája s punkom. Vo svojej esencii by mala hardcorová komunita byť akousi „rodinou“. Takto sa často aj prezentuje. Politický potenciál zakorenený v tejto kultúre je extrémne vyhradený. Najzákladnejšou myšlienkou je nenávisť k akejkoľvek forme intolerancie a nacizmu. Okrem toho sa však v hardcorovej komunite často stretávať aj s *do it yourself* (DIY) ideológiou, pacifizmom, vegánstvom. Byť v hardcorovej komunite znamená byť senzitívny voči sociálnym problémom, problémom životného prostredia a znamená to taktiež mať na ne aj „správny názor“ (Brož, 2011).

Z hardcore sa takýmto spôsobom extrémneho politizovania a vyhradzovania sa voči populárnym myšlienkovým ideológiám, podobne ako pri punku, stala scéna väčšia a dôležitejšia ako samotná hudba (United Blood: How hardcore conquered New York, 2005). Niekedy až militantné odmietanie neonacizmu a pokusy neonacistov sa „infiltrovať“ do rôznych subkultúr vyústilo do medzinárodného subkultúrno-centrickeho projektu *Good Night, White Pride* (GNWP), ktorý zjednocoval mnoho subkultúr v boji práve proti týmto nežiadúcim prvkom v subkultúrach. GNWP sa okrem toho taktiež podarilo zjednotiť mnoho subkultúr, medzi ne patriac: skejterov, hip-hop, reggae, techno a mnoho ďalších. Hardcore bol od svojho samotného začiatku v New Yorku multi-kultúrna komunita. Jednou z kultových a najpopulárnejších kapiel je černošská kapela *Bad Brains*, ktorá stála pri zrode tohto žánru. (Brož, 2011). Hardcorová scéna však nebola nikdy „čistokrvne“ punková. Úspech kapely *Beastie Boys* na túto scénu vniesol množstvo hip-hopových koreňov, *Bad Brains* vychádzali z reggae koreňov a neskoršie kapely lákali metalových fanúšikov. Prínosom hardcorovej scény pre moderné hudobné scény, ktoré vychádzajú z undergroundu je práve otvorenosť a politická vyhranenosť. Vznikom a vplyvmi tejto scény sa do mainstreamového povedomia dostali nové subkultúry, ktoré majú korene práve v hardcore a jeho svojskom poňatí toho čo to znamená byť antiantisociálny.

### 1.5.3 Hip-hop

Podobne, ako hardcorová scéna, tak aj hiphopová scéna má svoje korene v New Yorku, kedy vznikala v sedemdesiatych rokoch. Postupne sa z hiphopovej scény a komunity

stala jedna z najväčších a najzásadnejších mládežníckych subkultúr vôbec. Komunita sa stala natoľko populárna, že prešla niekoľkými rôznymi evolúciami a v mainstreamovom podvedomí sa vyvíja dodnes. O hiphope dnes už sťažka hovoriť ako o undergroundovom žánri aj vďaka svojej názorovej rôznorodosti, flexibilitnosti a jednoduchej predávateľnosti. Hip-hop, často zameniteľný s termínom rap je strešný termín pre niekoľko ďalších mikrokomunit, ktoré súčasne tvoria túto obrovskú komunitu. Tak ako sa dá termínom punk popísať niekoľko často aj protichodných ideológií a žánrov tak hip-hop zahŕňa samotný rap, hudobníkov, DJovanie, graffiti a writerskú scénu, ktoré nie vždy musia byť ideologicky zhodné (Brož, 2011).

Hip-hopová scéna je charakteristická, podobne ako predošlé spomínané, svojim dôrazom na autenticitu, reflexiu slabých socio-ekonomických podmienok. Taktiež je o „každodennosti“. Špecifickou kvalitou hip-hopovej scény je jej prístup k tvorbe nových obsahov. Od svojho samotného začiatku, aj v kombinácii so spomínanými socio-ekonomickými podmienkami, ktoré sú často stredobodom lyrickej časti tejto tvorby, je hip-hop charakteristický svojou „jednoduchosťou“ resp. nízkonákladovosťou. „[...] *the absence of a need for musical skill, in the more conventional sense of being able to play a musical instrument, gave rap an essentially „hands-on“ quality, making it an ideal medium through which young people could spontaneously express their views or simply vent frustration [...]*“ (Bennett, 2001, s. 89). Vokálnosť a expresivita tejto komunity sa často niesla a dodnes nesie s kontroverziami. Hip-hopová scéna od svojho samotného vzniku nesie nálepku násilnej a často misogynnej komunity. Vzhľadom komunity nepomáha ani lyrika, ktorá sa spája s týmto žánrom. Texty bývajú naplnené hypermaskulínnymi témami fyzickej sily, zbraní, či násilia. Okrem toho sú v hiphope taktiež glamorizované témy ako peniaze, ženy alebo drogy, ktoré sa prirodzene vyskytujú v lyrike a videoklipech. Toto vyskytovanie materiálnych tém je prirodzené práve viazaním sa na nízku vrstvu, ktorú hip-hop oslovuje ako svoju primárnu cieľovú skupinu. (Bennett, 2001)

Neoddeliteľnou súčasťou hip-hopovej scény od jej samotného začiatku je mixovanie a preberanie rôznych kultúrnych prvkov za svoje vlastné. To sa najčastejšie deje pretváraním už známych hudobných segmentov, lyrických odkazov či vymenenou juxtapozíciou istých prvkov, ktoré sa nachádzajú v iných hudobných dielach. Tento post-moderný „dekonštruktivizmus“ a bastardizácia hudby síce nie je exkluzívny koncept výhradne vyskytujúci sa v hip-hopovej komunite. Možno ho nachádzať prakticky v každom hudobnom žánri, avšak v hip-hopovej scéne sa s ním dá stretnúť najľahšie aj vďaka jeho spomínanej

nenáročnosti na produkciu. „*This observed quality in rap has led some theorists to claim that this is a postmodern music whose reassembling of songs and soundbites from different eras, genres and „cultures“ of music corresponds with the blurring of stylistic boundaries now occurring across a range of cultural and artistic concerns*“ (Bennett, 2001, s. 90).

Jednou z najcharakteristickejších dekonštruktivistických metód upravovania a prispôsobovania hudobnej zložky je takzvaný „sampling“. Prostredníctvom samplingu jednotliví interpreti pretvárajú už známe hudobné slučky do svojej vlastnej perspektívy. Spolu so samplingom je na hiphopovej scéne populárne taktiež mixtapovanie, čo je „preberanie“ celých inštrumentálov a používaním ich (nekomerčne) na zviditeľnenie samotného interpreta. „*Sampling enables the manipulation of sound sources on a scale never before possible. Using sampling techniques, musicians and studio producers can effectively take sounds „out“ of their „original“ contexts and rework them into new pieces of music*“ (Bennett, 2001, s. 121).

Hiphopová subkultúra vo svojom začiatku bola síce exkluzívnou pre černochoch, no postupne ako sa stával vo svete populárny rap sa táto exkluzivita vytratila. To spôsobilo vznik ďalších mikrocén s rôznymi etnickými prímiesmi. Tu možno hovoriť napríklad o latino rape, g(ypsy)-funku a ďalších. V každej forme sa preberali základné prvky hiphopovej ideológie, autenticita, pouličná kultúra, socioekonomický status a spôsob akými sa o týchto prvkoch hovorilo a tvoril obsah sa prispôboval danej kultúre, ktorá obsahy tvorila. Hiphop sa v tomto momente stal reteritorializovaný. Kultúrne normy, ktoré platili v jeho zrode už neplatili všeobecne a boli následne ohýbané. Symboly, artefakty alebo spôsob života sa prispôboval lokálnym scénam a samotné scény si určovali čo je najdôležitejším symbolom danej scény. Zároveň však dôležitým faktom je, že medzi rapovými scénami a týmito mikrocénami zväčša panuje všeobecné pochopenie a akceptovanie jednotlivých životných štýlov. Podľa Bennetta je pre hiphopovú scénu v Európe príznačná najmä tematika týkajúca sa rasizmu, rasovej neznášanlivosti, problematiky občianstva a sociálnych problémov. (Bennett, 2001).

Tematika a najmä jej autenticita je jeden z najdôležitejších kľúčov k uchopeniu hiphopovej subkultúry. Esenciálne, lyrická časť nemusí obsahovať zmienky ilegálnej tematiky, na to, aby interpret a zároveň fanúšik bol prijatý do komunity, jeho vlastné myšlienky a emócie musia byť autentické. Subžáner, ktorý sa v hiphope venuje aj naďalej ilegálnej činnosti a pouličnému životnému štýlu je trap. Trap, okrem svojej charakteristickej lyrickej zložky unikátne pracuje s cymbalmi. Rýchly, tripletový úder cymbalu je



najrýchlejším poznávacím znakom tohto subžánru. Dnes je tento tripletový beat jedným z najviac používaných zvukov hiphopovej subkultúry (How Trap Music Came To Rule the World, 2018).

Samotné pomenovanie žánru „trap“ (pasca) vychádza zo slangového pomenovania pre dom, v ktorom sa predávali drogy. Prvé trapové albumy sa dostali do mainstreamového povedomia už na začiatku nového tisícročia, avšak neskoršia extrémna popularita a ovládnutie hudobných rebríčkov spôsobili, že tento hiphopový subžáner sa dostal na mainstreamový vrchol až na konci prvého desaťročia, albumom interpretu Waka Flocka Flame. Dnes je trap neoddeliteľnou súčasťou prakticky každého hiphopového hudobného diela a jeho zvuk a tematika dominuje celej hiphopovej scéne. Vzdušná hudobná zložka, ktorá kontrastuje s tvrdými basami a tripletovými cimbalmi sa spolu s lyrikou, ktorá reflektuje nebezpečný suburban životný štýl a nadpriemerné užívanie drog sa stali základom emo rapu. Čo emo rap oddeľuje od samotného trapového movementu je umiernenie agresivity. Tú nahradzuje citlivejšie texty a melodické linky, ktoré si však zanechávajú tradičný trapový zvuk (Types of Rap: A guide to the many styles of hip-hop, 2020).

#### 1.5.4 Emo

Emo subkultúra sa stala súčasťou mládežníckeho subkultúrneho mainstreamu približne v roku 2010, kedy ho zasiahla najväčšia miera komercializácie. Svoje korene má emo v punku a hardcore, no postupná komercializácia a neskorší mainstreamový zánik ho vyformovali do ďalších nových vln, ktoré postupne naberali prvky iných subkultúr. Emo sa dá považovať za nomadickú subkultúru, každá vlna v ktorej sa emo vyskytlo v undergrounde bola alebo je usadená v inom subkultúrnom kontexte. V najjednoduchšej forme je emo skratka pre emocionálny. Prvá vlna emo prakticky kopíruje hardcorovú scénu, „skoré emo“, alebo aj „emotional hardcore“ sa vyvinul zároveň s vznikajúcou hardcorovou scénou v New Yorku. Pri svojom zrode emo vytvára základnú štruktúru, ktorá sa neskôr opakuje v každej svojej itinerácii. Neskôr túto štruktúru prispôsobuje žánru, v ktorom sa nachádza. Najdôležitejším a najzákladnejším indikátorom toho, čo je emo je lyrická introspektíva a emočná nabitosť. „Originally, emo was short for „emocore,“ a strain of hardcore punk that was notable for its obsession with feelings (as opposed to politics, anger, and smashing stuff up).“ (Greenwald, 2003, s. 2).

Zatiaľ, čo textovo a hudobne je emo v hardcorovej forme pomerne často agresívne, málo kedy dosahuje miery agresivity svojho dominantného subžánru. „[...] jejich projev

*i textovej obsah byly miň agresivní, s akcentem na suburban poezii a intelektuální temata.*“ (Brož, 2011, s. 367). Emo vo svojej prvej vlne bolo pre mládež impozantné najmä tým, že kapely sa kvôli svojmu introspektívnemu charakteru nehanbili ísť za žánrové konvencie tehďajšieho hardcore a punku. Suburban a intelektuálna tematika boli zaujímavé práve pre intelektuálne punkové odnože spomínané v kapitole o punku. Emo kapely „[...] *alternovaly něco, co ani punk, ani hardcore v esenciální podobě nemohli kvůli dogmatickému klíči akcelarovat trochu jinam.*“ (tamtiež). Aby sa lyrický obsah dostal do popredia pred hudobnú zložku, ktorá v tomto prípade tvorila len sekundárnu rolu pre znásobenie emočného potenciálu sa emo odlišovalo od hardcoru práve menším dôrazom na melodickosť, hudobnú štruktúrovanosť, ktorá odnoži punku dominovala. Z emo sa takpovediac stal avant-gardný prístup k hardcoru a hardcorovej komunite (The Subgenres of Punk Rock, 2019).

To je jedným z možných dôvodov, prečo sa aj emo stalo subkultúrnym „nomádom“. Klasický punkový postoj odmietania nových konvencií je druhým z možných dôvodov prečo sa moderná emo scéna nikdy nedokázala vyformovať na ucelený subkultúrny celok ale, miesto toho sa pravidelne objavuje v rôznych verziách podľa momentálne prevládajúceho populárneho mládežníckeho hudobného subžánru. „*It's been the next big thing twice, the current big thing once, and so totally over millions of times. And yet, not only can no one agree on what it means, there is not now, nor has there ever been, a single major band that admits to being emo. Not one.*“ (Greenwald, 2003, s. 2).

Táto kríza identity sa neskôr stala podobne charakteristickou črtou emo subkultúry. Paradoxne, k emo kultúre prirodzene patrí myšlienková dichotómia – patriť a priznávať sa k emo subkultúre a zároveň o nej hovoriť ako o čomsi negatívnom, a rozmýšľať o tom, aká táto kultúra niekedy bola. Presná, alebo aspoň dostačujúca definícia tejto subkultúry, aj vďaka jej nomadickej povahe je doteraz mimoriadne obtiažna. Čo však emo, ako subkultúru a žáner, ak sa vôbec dá nazvať žánrom najčastejšie spája je však nátura a spoločné prvky, ktoré sa prejavujú v lyrických obsahoch každej generačnej vlne týchto kapiel. Emo kapely sa zaoberajú každodenným životom mimo politického spektra. Sústredí sa na to emocionálne vnemy, ktoré človek v živote prežíva. V kombinácii s mládežníckym aspektom tejto subkultúry sa emo lyrika najčastejšie viaže na problémy zaradenia sa, dospievania, vyrastania a podobne. „[...] *lyrics were like nothing ever heard before in punk rock: majestic, poetic, indulgent, ecstatic. At times he would swoon like a punch-drunk Rimbaud [...]*“ (Greenwald, 2003, s. 12). Práve poézia a náhla zmena lyrického obsahu daného subžánru, v ktorom sa emo vyskytne môže byť jedným z jeho základných identifikačných znakov.

Vzhľadom na to, že emo existuje ako samostatná subkultúra len obtiažne, a zväčša sa vyskytuje ako semi-samostatná kultúra v rámci väčšej a zvrchovanej kultúry tak práve táto zmena je charakteristický prvok štiepenia. Témy, ktoré emo rozoberá navyše nesú náboje nostalgie, trpkého romantického pocitu, ktorý sa najčastejšie spája práve s nostalgiou a všeobecnej poetickej zúfalosti, ktorá z nich pramení.

Všeobecne známu tematiku sebapoškodzovania, ktorá okolo emo subkultúry počas jej najväčšieho mainstreamového úspechu vyvolala vlnu morálnej paniky a možno prispela k jej následnému vytrateniu sa zo všeobecného populárneho diskurzu, možno pripisovať kapele, ktorá je často označovaná ako za zakladateľa „emocore“ – Rites of Spring. „*Somewhat perversely, Picciotto's relentless lyrical self-mutilation became a rallying cry for a community.*“ (Greenwald, 2003, s. 13). Texty frontmana sa situovali okolo turbulentného života, ktorý sa v tejto komunite viedol a Picciotto v nich opakovane zo seba robil martýra a texty sú taktiež často revolvované okolo konceptu fyzickej a psychickej bolesti.

*„But I woke up in this morning  
With a piece of past caught in my throat  
And then I choked*

*I, I bled  
I tried to hide the heart from the head  
And I, I said I bled  
In the arms of a girl I'd barely met.“*

(Rites of Spring. *Rites of Spring* – For Want Of. 1985.)

Prvá itinerácia emo, emocore, nepretrvala tak dlho. Rites of Spring odohrali len pár koncertov. Scéna, ktorá sa vytvorila okolo tejto kapely pokračovala kapelami Fugazi, Embrace a sčasti aj Minor Threat najmä vďaka tomu, že všetky tri frontmanoval Ian MacKaye, jedna z najpopulárnejších tvári hardcorovej scény v osemdesiatych rokoch. Postupne sa z nálepky emo stávalo niečo viac, než dokázala samotná scéna uniesť. Už počas prvej itinerácie emo subkultúry sa z emo stávalo niečo viac, než v skutočnosti bolo. Vzhľadom na krátkodobú činnosť Rites of Spring sa okolo nich vytvorilo mnoho fám, ktoré sa s emo spájajú dodnes. „*There was a mythology around them about everybody crying all the time, which was not really true*“ (MacKaye in Markarian, 2019, s. 23).

Postupne sa z emo stávala nálepka, do ktorej nechceli patriť ani hudobníci a ani fanúšikovia. Paradoxne sa však pod touto nálepkou aj tak združovali. „*To be labeled „emo“ was to be cast an outsider. If you were dubbed emo, something was wrong with you. But at the same time, I liked the fact that I was emo.*“ (Szabo in Markarian, 2019, s. 30). Byť emo znamenalo byť mimo tradičnej mládežníckej komunity. Komunita, ak sa to tak dalo nazvať boli kluby a bary, kde hrali kapely. Negatívna nálepka a morálna panika, ktorá sa spájala s emo bola najsilnejšia v dobe druhej mainstreamovej vlny, ktorá bola populárna v Amerike približne v rokoch 2004-2010 a v Európe s menším oneskorením. Ethan Fixell, bývalý riaditeľ hudobného, rockového magazínu Kerrang sa na margo druhej vlny emo vyjadril: „[...] *the lines between genres became so blurred that emo became a catch-all term for pop punk with whiny vocals and sensitive lyrics - music that's easy to ridicule as saccharine or cheesy. By the 2004/2005, the term „emo“ would become a punchline.*“ (Fixell in Markarian, 2019, s. 31-32).

Vzhľadom na to, že emo zahŕňalo na začiatku nového tisícročia nie len hardcore, ale aj pop-punk, punk rock, pop či indie, tak bola predurčená pre mainstreamové povedomie. Charakteristickými prvkami novej emo generácie boli, tak ako v predošlej, introspektívne, často melancholické texty, urban tematika. Následne bol kladený špecifický dôraz na melodické linky, tak aby komplimentovali lyrickému obsahu a dávali mu priestor lepšie vyniknúť. Druhá vlna emo si vypožičiavala módné ale aj tematické prvky z gothic subkultúry. Poetika prvej vlny bola nahradená priamočiarejšími textami, ktoré sa sústredili čím ďalej tým viac na depresiu, sebapoškodzovanie a samovražedné myšlienky. Androgýnnny štýl obliekania emo v druhej vlne sa spája s využívaním čiernej farby, kombinovanej s neónovými farbami (najčastejšie ružová), odznakmi, charakteristickými dlhými ofinami, často farbenými práve na čierne, lakovanými nechtami. Módnym symbolom sa stali topánky Converse (Smolík, 2010).

Druhá vlna emo sa nestretla s pozitívnymi názormi ani v rámci emo komunity a je odsudzovaná dodnes. Odmietanie je často odôvodnené tým, že emo bolo „unesené“ mainstreamom a vzniklo ako nálepka pre kapely, ktoré s ním nijako nesúviseli, len preto aby lepšie predávali a zachytili nový trh – hudbu od outsiderov pre outsiderov. Z pohľadu ľudí, ktorí sa asociovali alebo asociujú s prvou vlnou emo vyplýva, že druhá bola prakticky len death metalom s gothic výzorom. Do toho sa dokonca dostávali prímery ďalších žánrov, menovite hiphop a electro (prostredníctvom mikrožánru zvaného crunkcore) čo viedlo ešte k väčšiemu opovrhovaniu oboma generáciami medzi sebou. Prvá generácia často

označovala tú druhú za umelo vyprodukovanú mainstreamovou sférou (Brož, 2011). Emergencia emo v mainstreamovom povedomí, aj keď sa sčasti stretla negatívnou recepciou v médiách a taktiež s odmietaním hlavných predstaviteľov, zmenila sociálny diskurz o niektorých témach, najmä v oblastiach mentálneho zdravia. Keďže väčšina hudobníkov v tejto komunite bola mužského pohlavia, tak emo svojou popularitou znormalizovalo diskurz o mužských problémoch a vytváral sa nový obraz idey maskulinity ako takej. „*Emo music culture was brave enough to challenge the established idea of what it meant to be a man. It was brave enough and daring enough to admit that life wasn't all nice [...]*“ (Markarian, 2019, s. 41).

Chris Carrabba, frontman kapely Dashboard Confessional, ktorá sa stala legendou emo žánru v jeho druhej vlne emo komentoval ako „[...] *there was a lot of overlapping of different genres that were unified by the nakedness of the emotionality [...]*“ a následne dodáva, „*To me, that's what it means to be emo: being willing to feel the painful emotions as profoundly as the pleasant ones*“ (Carrabba in Markarian, 2019, s. 42).

Pomedzi tieto roky, kedy sa emo dostávalo do mainstreamového podvedomia a jednou dobou tvorilo jeho významnú časť sa paralelne s touto generáciou 2.0 vyvíjali ďalšie dva mikrožánre. Jedným z nich bola „midwest“ scéna, ktorá dostala svoj názov podľa geografickej polohy v USA. Midwest scéna je charakteristická svojim indie a math-rockovým vplyvom na punkovú a rockovú scénu. Táto paralelna vlna bola charakterizovaná najmä školským, neofenzívnym výzorom „normálneho“ školáka, čo sa stavalo oproti výstrednej čiernej alebo hardcorovému „športovému“ obliekaniu, ktoré dovtedy prevládalo v emo komunite (Greenwald, 2003). Midwest scéna prakticky znormalizovala alternatívny výzor v rámci tejto komunity a stala sa pivotnou a dominantnou emo scénou potom, ako emo vystúpila z mainstreamu. Zatiaľ čo sa emo scéna východnom pobreží Ameriky uberala primárne nasledovaním hardcorového a neskôr metalového zvuku, tak midwest sa sústredil na rozvoj jazzovo ovplyvneného zvuku, na ktorý sa neskôr nabaľovali okrem mathrockových vplyvov aj post-rockové, shoegazové a iné experimentálne žánrové prímiesy (Midwestern emo catches its second wind, 2013).

Druhou signifikantnou odnožou, ktorá tvorila v tej dobe tvorila emo underground je screamo scéna, ktorá dostala pomenovanie podľa agresívnych, kričaných (scream) vokálov. Screamo scéna je to čo ostalo z originálnej emo-hardcore scény New Yorku a New Jersey v deväťdesiatych rokoch a je jeho priamym pokračovaním. V rokoch 2000-2010 vyšla mainstreamová emo vlna práve z tejto scény, ktorá bola tou dobou charakterizovaná čiernym

oblečením spojeným s kontrastami, ofinami, androgýnnym obliekaním. Avšak, potom ako sa emo stalo mainstreamovým sa screamo voči tejto komunite vyhraňovalo. Screamo scéna je dnes jednou z najortodoxnejších emo scén vôbec. Aj počas doby, kedy sa tradičné screamo menilo a „prekrývalo“ s vyvíjajúcou sa novou screamo scénou tak boli fanúšikovia a kapely na toto zamieňanie termínu hákliví - „*fans that grew up on Glassjaw would probably punch you if you put them in the same category as Silverstein or Alexisonfire*“ (Markarian, 2019, s. 120). Aj keď, všetky tri spomínané kapely sú približne rovnako „emo“. Termín screamo sa neskôr začal používať podobne dáždnikovo ako sa používa na emo na všetko, čo obsahuje vnútornú citovú introspektívu a akceptuje, poprípade normalizuje akýmkoľvek spôsobom negatívne pocity. Všetko čo obsahovalo kričané, intenzívne vokály a patrilo do undergroundovej punkovej alebo metalovej scény dostalo automaticky nálepku screamo - „*[...] bands with any type of unclean vocal was blanketed by the term „screamo“ [...] by that logic, virtually any metal band could be called screamo.*“ (Markarian, 2019, s. 118). Zmätok pri tomto subžánri emo vzniká práve medzi reálnou screamo scénou a mediálnym a verejným obrazom o tom, čo screamo je. „*It is commonly held that bands such as Saetia, Pg. 99 and Orchid were some of the first pioneers of screamo, but listening to those bands now, they have more in common with grindcore than they do with the 2000s bands to which the word „screamo“ was typically attached.*“ (Markarian, 2009, s. 119).

Zmätok vzniká vďaka tomu, že screamo sa volá „screamo“ kvôli svojmu kričanému, charakteristickému vokálu, avšak, podľa veľmi špecifického druhu kričaného vokálu. Markarianová rozlišuje medzi niekoľkými kričanými (harsh alebo unclean) vokálmi. Hardcore využíva pomerne štandardný druh kričaného vokálu, ktorý pripomína zvolanie, či nahneváný, dominantný, autoritatívny krik. Screamo, na druhú stranu, je divoký, emocionálne podfarbený škrekot. Najväčší rozdiel medzi týmito originálnymi screamo kapelami, ktoré vyšli z originálnej hardcorovej scény a „screamo“ kapelami, ktoré sa stali populárne boli znaky ako strata typickej hardcorovej maskulinity. „2000’s screamo“ okrem toho značia tradične spievané vokály, najčastejšie v refrénových pasážach. Zaujímavým faktom je však to, že práve zmena hudby a obsiahnutie tradične spievaných vokálov je práve to, čo emo scénu „katapultovalo“ do mainstreamovej popularity, akej sa jej dostalo v najbližších rokoch. Mnoho piesní obsahovalo dve verzie, jednu s kričanými vokálmi popri tradičnom speve a druhú, adresovanú do hitparád MTV alebo iných rádii, ktorá tieto kričané vokály neobsahovala. Aj to neskôr prehĺbilo hostilitu medzi týmito dvoma screamo odnožami. Nakoniec, „*2000s screamo also reached a point where it became nearly*

*synonymous with post-hardcore*“ (Markarian 2009, s. 120). Dnes je vzťah medzi týmito prakticky troma scénami tak incestuálny a tak nejasný, že každý nový názor len prináša viac a viac zmätku a nevraživosti do tohto vzťahu.

„Originálna“ screamo scéna je silná práve v Českej republike, na festivale Fluff Fest, ktorý sa stal najvyhľadávanejším DIY hardcore punkovým festivalom v Európe. Nepochybne, aj zásluhou tohto festivalu je česká emo a screamo scéna tak silná ako je. Česká screamo scéna je charakteristická svojim vlastným zvukom, avšak ten nie je príliš vzdialeným od originálneho screamo zvuku. Lo-fi, undergroundová hudba, umučené výkriky a chaotická, ale energická hudba. Okrem toho je však táto scéna domovom aj pre mnoho experimentálnych aktov, zahŕňajúcich black metal, noise, techno alebo drone. Česká emo a screamo scéna, podobne ako tá svetová je rozdelená na niektoré väčšie scény, tradičnú screamo scénu, emo-indie scénu (viacmenej ide o českú verziu midwest emo) a potom aj o experimentálne elektronické, či blackmetalové projekty (The Sincere and Vibrant World of the Czech DIY Scene, 2017).

Okrem toho sa však na Fluff Feste objavilo aj niekoľko hip-hopových aktov, ako symbolická výpomoc undergroundovej scény. Organizátor Fluff festivalu, Michal Kočan, sa na ich margo vyjadril, *„Hip-hop má určité sílu nosného média - hodne podobného jako punková muzika, ale to se může týkat i folku atd.. Samozřejmě nějaký „gangsta hip-hop s bouhačkou a zlatým řetězem“ je směšná záležitost, stejně jako hip-hop založený na vulgaritě.“*

(Rozhovor s Michalem (Fluff Fest), 2011).

## **1.6 Emorap a jeho predstavitelia**

Predtým, než sa emorap vyvinul do takej podoby ako je v mainstreamovom hiphopovom priestore momentálne známy, sa týmto termínom označovali albumy, ktoré sa lyricky odlišovali od zvyšku žánru svojou vnútornou emocionálnou introspektívnosťou. Prototyp toho, čo znamenalo byť emo rapper bolo zo začiatku na hiphopovej scéne hovoriť o emóciách a o pocitoch inak, ako to bolo dovtedy dovolené, aj vzhľadom na spomínanú hypermaskulinitu scény. Jedným z prvých predstaviteľov tejto novej hiphopovej vlny je populárny americký rapper Kanye West. Kontroverzná figúra na hiphopovej scéne spustila albumom *„808’s & Heartbreak“* malú revolúciu, ktorá pre hiphopovú scénu znamenala normalizáciu diskurzu, ktorý sa týkal mužských emócií, o ktorých sa nehovorilo na tejto scéne tradične. Týmto emóciami boli najmä strach, panika, smútok alebo často až depresia.

Spomínaný Westov album „808's & Heartbreak” sa mediálne dočkal spočiatku zmiešanej kritickej reakcie, od priemerných recenzií až po recenzie extrémne pozitívne. Postupne, s odstupom času a najmä s príchodom novej generácie hiphopových umelcov sa tento album stal kultovým dielom, ktoré scénu otvorilo pre novú vlnu emo rapu. Okrem Westa boli predstaviteľmi tejto protoverzie emo rapu - rapu, ktorý začínal otvorene hovoriť o rapperoch ako o “cítiacich osobách” namiesto excentrických macho mužov, aj Kid Kudi, podpísaný pod nakladateľstvom spomínaného Kanyeho Westa, rapper Drake a kanadčan The Weeknd (To Be Young, Emo & Black, 2017).

Hiphopová scéna sa tou dobou revolvovala najmä tematiky pouličného životného štýlu, ktorý imponoval najmä spodnej triede. Briana Younger, publicistka hudobného portálu Pitchfork.com sa však vyjadrila vo svojom blogovom poste nasledovne „*Mental health dilemmas, real or imagined, were less commonly discussed within the black community back then [...] it felt impossible to see my adolescent self in rap's glamorous posturing and street tales.*“ Toto a známa mestská tematika vtedajšej emo hudby bola dôvodom prečo ako mladá afroameričanka inklinovala k emo scéne. O vtedajšej scéne hovorí nasledovne – „*It wasn't music that seemed like it was made for me, but the suburban, middle-class frustration [...] spoke in a language that I could understand – at a time when I thought no one would.*“. Problém, ktorému hiphopová komunita v závislosti s introspektívnymi textami v juxtapozícií s chťou luxusného, hypermaskulínneho, drogami naplného pártý života však hiphopovej scéne dodával masku materialistického nihilizmu, ktorý bol braný nie len umelcami ale aj fanúšikmi obzvlášť obtiažne (To Be Young, Angsty, and Black: On Rap's Emo Moment, 2017).

Emorapová komunita je úzko spätá s webstránkou SoundCloud, kde je možné voľne nahrávať hudbu (alebo aj akékoľvek iné audio súbory). SoundCloud je online audio distribučná platforma a voľne fungujúca hudobná sieť. Táto platforma je využívaná najmä indie, undergroundovými umelcami, ktorí sa chcú zviditeľniť, alebo hľadajú iný ako štandardný spôsob monetizácie svojich umeleckých diel. Neskôr sa SoundCloud stal synonymom pre istý druh hiphopu, charakteristický lo-fi zvukom, melodickými, minimalistickými beatmi, často inšpirovanými vaporwavovým trendom. Tento žáner v kombinácii s trapom sa stal základom pre emo rapový movement.

Následná generácia rapperov, z ktorých najznámejšie mená sú Lil Peep, XXXTentacion, Lil Tracy či Juice WRLD spopularizovali emo rap. Moderný emo rap je hudobne zakorenený práve v spomínanom hiphopovom subžánri trap, pričom jeho tematika



je extrapolovaná práve prostredníctvom textov, ktoré sa zaoberajú trapom, ergo peniazmi, drogami, a slávou. Avšak, rozoberajú tento aspekt života z druhej strany, kedy premýšľajú nad ich negativitou, alebo nad tým, čo spôsobuje drogová závislosť. Hudobne, popri charakteristických trapových beatoch si emo rap často vypožičiava hudobné prvky rocku a metalu, ktorý bol populárny medzi rokmi 2000 až 2010. S tým prirodzene prichádza taktiež časté využívanie samplov. Tie potom niekedy priamo odkazujú na vtedy pôsobiace emo kapely. Aj práve vďaka týmto vplyvom, ktoré korenia v punkovej a rockovej komunite je tomuto žánru pripisovaná nálepka emo. Moderný emo rap, podobne tak ako mainstreamové emo okolo samého seba vyprodukovalo značnú negatívnu stigma. Morálna panika vzniknutá okolo tejto subkomunity pramení práve v nadmernom užívaní drog a často priamočiarych, explicitných a depresívnych textoch, ktoré v rámci tak populárneho žánru ako je hiphop dovedy nikdy nemali obdobu (The History of „Emo Rap“, 2020).

Súčasná generácia moderného emo rapu je aj vďaka náhlym úmrtiam jej predstaviteľov (Lil Peep, XXXTentacion, Juice WRLD) charakterizovaná tvorbou rapperov pod americkým nezávislým hudobným vydavateľstvom Epitaph Records, založeným v roku 1980. Epitaph ako vydavateľstvo začalo ako platforma pre punkové a hardcorové nahrávky a postupne sa rozrástla o indie, emo a post-hardcorové akty. Dnes sú pod ním podpísané kultové metalové a hardcorové kapely ako Bring Me The Horizon, Parkway Drive, Architects alebo A Day To Remember, ktoré boli esenciálnymi kapelami pre metalcore, post-hardcore a hardcore počas mainstreamovej emo vlny a často s nimi boli a aj naďalej sú spájané. Ďalej Epitaph zahŕňa aj čistokrvné emo revival akty ako La Dispute, Defeater či The World Is A Beautiful Place & I Am No Longer Afraid To Die. Epitaph podpísali štyri mená – Guccihighwaters, Lil Lotus, smrtdeath a NascarAloe, ktorí pred kontraktom s týmto vydavateľstvom pôsobili najmä na undergroundovej soundcloudovej scéne.

Podobne ako u predošlých menovaných zástupcov subžánru aj tu rovnako platí miešanie emo estetiky s rapovou estetikou, samplovanie post-hardcorových a emo kapiel. Okrem toho aj tu dominujú trapové beaty, pomalý, melodický a autotunovaný rap (Rap Is Emo (Hip Hop's Sensitive New Wave, 2018)). Okrem týchto tradične využívaných elektronických beatov a samplovania starých emo a punkových piesní sa v tomto hiphopovom subžánri nadmerne vyskytuje využívanie beatov sprevádzaných gitarami. Nie je ani neobvyklé pre interpretov, ktorí vychádzajú na scénu kooperovať s menami známymi z pop-punkovej scény, menovite napríklad s bubeníkom Travisom Barkerom z kapely blink-182, ktorý spolupracuje s niekoľkými interpretmi z hiphopovej scény. Menovite sú to

napríklad raper, ktorý svoju tvorbu kombinuje s punkom - Machine Gun Kelly, emorapper nothing,nowhere, ďalší emorapper iann dior, alebo POORSTACY. (Emo Rap's Ascent to a Legitimate Musical Movement, 2020)

Jedným z najdôležitejších aktov emorapovej scény je kolektív pod menom GothBoiClique, ktorý vedie americký raper Wicca Springs Phase Eternal. GothBoiClique kolektív obsahuje alebo obsahoval niekoľko populárnych emorapperov alebo interpretov tomuto žánru príbuzných. Pod GothBoiClique vystupoval napríklad populárny raper Bones. Aj vďaka popularite Bonesa a vystupovaniu týchto rapperov popri iných zásadných menách na undergroundovej rapovej scéne (Suicideboys, Ghostemane). Okrem toho tento kolektív ešte obsahuje populárne mená ako spomínaný Lil Tracy, zosnulý Lil Peep, Cold Hart (ktorý niekoľkokrát spolupracoval so spomínaným Lil Lotusom), alebo Horsehead. GothBoiClique je vo svojom jadre hiphopové umelecké združenie, ktoré zoskupuje nie len hudobníkov ale aj producentov, grafických umelcov. Celá estetika tohto kolektívu však pramení primárne v hiphopovej subkultúre, ktorú ďalej inšpiruje trap, emo, black metal, goth alebo indie. GothBoiClique a najmä Wicca Springs Phase Eternal nadobudol priazeň najmä na punkovej a hardcorovej scéne. Vlastným menom Adam McIlwee je priateľom s populárnym industriálno-hardcorovým aktom Code Orange a sám bol do roku 2013 jeden z frontmanov emo revival, indie kapely Tigers Jaw (Wicca Phase Springs Eternal: Occult Genre-smasher Bred In Punk, Backed By Code Orange, 2018).

Samotný Wicca Phase Springs Eternal by sa dal pokladať za jedného z prvých populárnych interpretov na undergroundovej scéne, ktorý začal s kombinovaním melodických a akustických prvkov s trapovými beatmi a witch housovou, gotickou tematikou, ktorá bola emo vždy blízka. V spojení s prirodzenou popularitou predošlej kapely, Tigers Jaw, ktorá je dodnes rešpektovaným menom v emo revivalovej, indie komunitě sa tak prikladá estetika moderného emo rapu práve tomuto zoskupeniu okolo Adam McIlweeho. Štýlom obliekania je táto nová generácia emo rapu spirituálnym pokračovaním mainstreamového ema. Okrem klasického „oversized“ hiphopového obliekania kombinuje tradičnú tmavú emo estetiku. Najčastejšie sú tak príslušníci emo rapovej subkultúry charakterizovaní tmavými oversized mikinami, skinny jeans, výstrednými tetovaniami a rôznymi šperkovými doplnkami. Komunita okolo tohto interpreta a kolektívu často kategoricky spadá do prieniku medzi tradičnou modernou punkovou komunitou a alternatívnou hiphopovou scénou (Inside the Highly Strange World of Wicca Phase Springs Eternal, 2018).



## 2 VZNIK NOVEJ SUBKULTÚRY

Vznik subkultúr v dvadsiatomprvom storočí je ovplyvnený najmä dvoma veľkými míľnikmi. Jedným z nich je internet a možnosti extrémne rýchlej komunikácie, zbližovania jednotlivcov aj napriek vzdialenosti a taktiež post-modernizmus. Post-modernizmus sa v umení vyznačuje najmä búraním konvencií a definícií toho, čo by mal umelecký štýl alebo žáner reprezentovať. Post-modernizmus je o búraní štruktúr, pravidiel a zbližovaní často nezblížiteľných umeleckých štýlov (Galéria Tate Modern 2021)

Príchod digitálnych technológií a zrýchľovania komunikácie priniesol do kultúrneho sveta dve zásadné zmeny. Jednou z nich rýchlosť, akou sa nové informácie mohli šíriť a tou druhou je premostovanie medzi jednotlivými obsahmi. Post-modernistické búranie žánrov v tomto ohľade priniesli do sveta kultúry nekonečné možnosti ako kombinovať prvky, ktoré dovtedy kombinované neboli „[...] *classifications such as rap and rock were available. But with finer-grained classifications, new categories that need not respect old boundaries become possible. Combinations between seemingly unrelated sub-genres such as rap-folk or Nintendo Core should become more likely to occur [...]*“ (Silver D et al, *Genre Complexes in Popular Music*, 2006).

Búranie žánrových konvencií je v takomto prípade ešte viac urýchlené. Keďže hudobná scéna už nie je viazaná na konkrétnu geografickú lokalitu, ale na sieť, je možnosť prichádzať s novými kombináciami prostredníctvom jednoduchšieho prístupu ľudí do danej siete. Žáner ako taký však naďalej ostáva dôležitým pre identifikáciu umenia. Jednak slúži pre jednoduchú identifikáciu umeleckého diela pre recipienta a jednak pre samotného autora, ktorý žánrom uľahčuje kategorizáciu diela pre ďalšiu reprodukciu, napríklad v rádiu, ak sa jedná o hudobné dielo (tamtiež).

### 2.1 Hybridizácia

Hybridizáciu možno chápať ako dialóg medzi odlišnými kultúrami. Definícia prezentovaná Marwanom Kraidy v knihe *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalisation* je nasledovná: „*hybridity involves the fusion of two hitherto relatively distinct forms, styles, or identities, cross-cultural contact, which often occurs across national borders as well as across cultural boundaries*“ (Kraidy, 2005, s. 5). Podobne ako už bolo spomenuté, aj Kraidy vo svojej štúdií pripisuje vznik nových, moderných kultúr, ktoré nesú znaky viacerých separátnych kultúr najmä globalizácií, a to nie len mediálneho ale aj fyzického priestoru.

Hybridizácia, alebo aj hybridita je podľa neho prvotne pojem, ktorý popisuje prelínanie kultúr, ich adaptáciu na zmenené podmienky a ich vzájomný vplyv na seba. Dôležitým faktorom na vznik nových kultúr, resp. subkultúr je aj vývoj (a vznik nových) mediálnych publik (Kraidy, 2005). Za predpokladu, že vývoj publik je jedným z hlavných dôvodov prečo možno hovoriť o rozpade klasickej definície žánru a drobeniu kultúr, je dôležité pozrieť sa taktiež na to, ako tento fakt vplýva na dnešnú mládež. Ako už bolo spomenuté v podkapitole o subkultúrach, prechod medzi subkultúrami je plynulý a človek sa môže zaradzovať do viac než jednej subkultúry. V takomto prípade vzniká predpoklad, že pri tvorení nového kultúrneho materiálu bude jednotliviec čerpať inšpirácie na tvorbu nie len z jednej, ale z viacerých kultúr do ktorých aktívne patrí. Takýto materiál, ktorý čerpá svoje inšpirácie vo viacerých kultúrach potom možno označiť ako hybridný.

Kraidy však aj upozorňuje na problém termínu hybridita a upozorňuje, že hybridita ako taká ak je badateľná vo výslednom produkte, tak skúmaný predmet nie je natoľko hybridný aby hybridným byť mohol. „*The notion of hybridity invokes the fusion of two (or more) components into a third term irreducible to the sum of its parts. By unhinging the identities of its ingredients without congealing into a stable third term, hybridity enters a vicious circle where its condition of existence is at the same time its kiss of death.*“ (Kraidy, 2005, s.66). Ďalší problém hybridity ako takej je aj nazeranie na prvotné dve kultúry, ktoré majú stvoriť novú kultúru – kultúra v takomto prípade musí byť nemenný a statický objekt nie len v histórii ale rovnako aj v prítomnosti. Avšak aj napriek týmto výhradám voči samotnému konceptu hybridity je nahliadanie na hybriditu a žánrový synkretizmus validný, vzhľadom na to, že nová kultúra nemôže vzniknúť z ničoho.

Problematiku hybridity a hybridizácie pomenúvava vo svojich dielach aj Néstor Canclini, ktorý hybriditu pozoroval na juhoamerickej kultúre. Cancliniho štúdie sa však zakrátko vďaka svojej univerzalite preniesli do celého sveta a sú aplikovateľné aj mimo juhoamerickej kultúry. Vo svojich prvotných štúdiách hovorí Canclini o hybridite ako o zlučovaní a modernizovaní kultúry prostredníctvom kombinácie „*the desired modernity*“ a „*traditions they do not wish to cast away*“ (Canclini in Straubhaar, 2007, s. 37). Podľa Cancliniho má hybridizácia v kultúre niekoľko príčin. Vo svojej práci *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity (1995)* menuje medzi inými technologický pokrok, post-modernistický a dekonštruktivistický pohľad na modernú kultúru.

Hybridita je v takomto prípade lepšie využiteľný pojem ako synkretizmus alebo kreolizácia, pretože sa lepšie vzťahuje na potreby moderného technologického sveta.

Canclini tak tvrdí, že oproti spomínaným termínom hybridita efektívne zahŕňa „*modern cross-cultural mixtures, among others generated by the forms of integration conducted by nation-states, political populisms, and the culture industries.*“ (Canclini, 1995, s. xxxiv) a v takom prípade je lepšou odpoveďou na globalizáciu, ako jej ekvivalenty. Oslabenie významu hraníc a oslabenie autonómie tradičnej, lokálnej scény vedie k čoraz väčšej miere hybridity a miešaniu kultúr a kultúrnych prvkov z čoraz vzdialenejších kultúr. Canclini najzreteľnejšie vníma hybridizáciu práve v tradičných remeslách a hudbe, ktoré postupne konformujú masovej a populárnej kultúre tak, aby boli jednoduchšie speňažiteľné. Pri takýchto dielach potom vyvstáva otázka o zachovávaní tradičnej kultúry, avšak podľa neho výsledné dielo nie je o nič menej alebo viac autentické ako to predošlé, ide len o jeho modernizáciu a adaptáciu pre širšiu verejnosť.

Hybridizácia je dôležitý termín pre kultúrny vývoj, pretože vychádza z konvencie konzumovania istého komunikačného kanálu. Dnes je jedným z najpopulárnejších komunikačných kanálov práve ten mediálny. V modernej dobe je v spoločnosti prakticky nemožné médiá nekonzumovať a preto texty a produkty tvorené v tejto dobe sú vždy istým spôsobom hybridné – ako reakcia na populárnu kultúru, či už jej odmietanie alebo jej prijímanie. Okrem iného inhibítorom reakcie a podnetom k hybridizácii kultúry môže byť (a často aj je) práve ekonomický podtón (Canclini, 1995).

Hybridizácia je taktiež čoraz silnejšia aj vďaka vývoju internetu. Internet je podľa Cancliniho hybnou silou globalizácie a rovnaký vplyv má taktiež práve na hybridizáciu. V dnešnej dobe je podľa neho oveľa jednoduchšie tvoriť hypertextové diela, keď je prístup k týmto textom oveľa jednoduchší. „*Fragments of baroque, romantic, or jazz classics are summoned forth in rock and techno music. [...] Popular cultures have not been extinguished, but one must seek them out in other places or nonplaces.*“ (Canclini, 1995, s. xl). Z tohto náhľadu možno badať sentiment, že kultúra nie je statický pojem, ktorý je rezistentný voči času, ale naopak je dynamický a živý termín, ktorý prechádza evolúciou. Ak sa kultúra vytratí z verejného priestoru, často jej prvky nachádzajú v iných priestoroch, najčastejšie tých, ktoré danú kultúru nahradili.

Diskurz o hybridite a hybridizácii je vedený v dvoch hlavných formách. Tou prvou je vznik novej kultúry po vstupe dvoch alebo viacerých kultúr. Druhá forma je definovaná ako vzťah medzi dvoma a viacerými vrstvami kultúry. Obidve formy však zahŕňajú tie isté procedurálne formy a znaky – ľudí, kultúrne vstupy a potreby daných subkultúr. Výsledný produkt je potom výsledkom niekoľkých kultúrnych vrstiev. Prvky, ktoré sa podieľajú na

vzniku hybridných obsahov sú najčastejšie „*populations, racial or ethnic groups, religions and value systems, languages, social classes, and forms of political economy.*“ (Straubhaar, 2007, s. 40). Vznik nových kultúrnych obsahov je tak fundamentálne podmienený situáciou v ktorej sa nachádzajú kultúry. Vznik hybridných obsahov je podmienený stretom dvoch natoľko silných kultúrnych prvkov, že jeden nie je schopný absolútne pohltiť ten druhý a preto si zanecháva jeho prvky alebo, sú prvky zachované v približne rovnakom pomere. Výsledný objekt však musí obsahovať kľúčové prvky oboch kultúr, ktoré sa v tomto bode stretli.

Straubhaar rovnako tvrdí, že hybridizácia kultúry bola akcelerovaná najmä migráciou populácie, cestovaním, medzinárodnými médiami a ekonomickou globalizáciou. Miera rýchlosti hybridizácie medzi kultúrami je urýchľovaná práve interakciami medzi danými subkultúrami. Niektoré ideologické parametre nie sú vždy natoľko „ohýbateľné“ aby sa dali hybridizovať instantne, preto ich hybridizácia trvá dlhšiu dobu – napríklad náhľad na náboženstvo (Straubhaar, 2007).

Podľa Kraidyho sa hybridizované obsahy najčastejšie prispôbujú svojmu vlastnému publiku. Pri študovaní detskej rozprávky *Teletubbies* pre mexický trh popisuje, že štruktúra obsahu zväčša ostáva rovnaká a prispôbuje sa obsah tak, aby adekvátne fungoval vo svojej novej kultúre. Tento proces následne funguje podľa miery intertextuality a toho ako radikálne sa od seba originálny a výsledný produkt odlišujú. „[...] *odd mixture of icons, signs and object underscores a radical intertextuality where foreign cultural elements collide and fuse.*“ (Kraidy, 2005, s. 109-110) Ak je subjektom hybridizácie silný, známy a kultúrne zakorenený znak, tak jeho hybridizácia trvá dlhší čas, alebo kompletne zlyháva. Tento proces by však mal byť organický natoľko, aby nepôsoobil pre obidve publiká ako cudzí. Hybridné produkty sú reflexiou pôvodných štruktúr a trhov z ktorých vychádzajú.

Tu vyvstáva otázka identity pre hybridné produkty a (alebo) subkultúry. Podľa Kraidyho sú výsledkami hybridity produkty, ktorých identita je ťažko uchopiteľná. Zatiaľ čo vznik hybridného obsahu musí aspoň ako-tak fungovať pod princípom organického prístupu, identita, ktorá vzniká na základe asociácie s týmto obsahom organická nie je. Deje sa tak práve kvôli faktu, že táto identita je založená na odlišovaní sa od zvrchovanej kultúry a zároveň na fakte, že bez okamžitej identifikácie toho, odkiaľ tento hybridný produkt vzišiel, stráca svoju pôvodnú hodnotu. Hybridné obsahy sa teda u užívateľa snažia vyvolať pocit, že produkt je zároveň samostatný ale aj nie je. „Simulation [...] serves to hide that a void exists and to project the impression that the emptiness does not exist.“ (Kraidy,

2005, s. 138). Tento problém Kraidy ďalej identifikuje a popisuje termínom, že identity viazané na hybridné obsahy sú „nomadické“ a to tak, že svoju identitu pripisujú kultúram podľa kontextu v akom sa nachádzajú. V praxi to znamená, že kultúra emorapu sa pre raperov asociuje s emo kultúrou a naopak medzi príslušníkmi emo kultúry je emo raper silnejšie asociovaný s rapovou subkultúrou.

Tak ako aj pri samotnej kultúre, tak aj v rámci hybridizácie je dôležitý aspekt temporality. Hybridné produkty vyberajú kultúrne signifikantné prvky tak, aby vynikol historický kontext v novom produkte bol dostatočne badateľný. Tým sa vytvára časová zakotvenosť daného produktu a vzniká tak nový, súčasný produkt. Ten sa od svojho východiskového produktu odlišuje práve novou perspektívou, ktorá vzniká ako súčasný náhľad na historicky signifikantnú udalosť alebo kultúrny znak. Hybridné dielo však funguje aj naopak. „[...] *the present is also projected onto the past, insofar as the experience of a hybrid identity makes it imperative to construct a past that justifies the current state of affairs.*“ (Kraidy, 2005, s. 146) Podľa Kraidyho tak vzniká dielo, ktoré pracuje s históriou a prítomnosťou tak, že obidve spoločne a neoddeliteľne dávajú zmysel same sebe (Kraidy, 2005).

## 2.2 Convergence culture, Henry Jenkins

Kapitola o žánri načrtla istý spôsob, akým môže smerovanie umeleckého žánru ovplyvniť fanúšikovská komunita a masmédiá. V tomto prípade sa táto interakcia medzi vpúšťaním fanúšikovskej základe do mainstreamu a jej samotným ovplyvňovaním komerčného obsahu sa dosahuje miera naplnenia spokojnosti medzi oboma stranami symbiotickým vzťahom – fanúšik je ocenený samotným produktom, ktorý je vytvorený v jeho samotný obraz a médium produkujúce tento obsah je odmenené lepším vzťahom s fanúšikovskou základňou a potencionálne väčším obratom.

Henry Jenkins, americký profesor, ktorý sa celoživotne zaujíma o populárnu kultúru, jej vývoj a štruktúru v čase. „Participatory culture“ alebo aj kultúra participácie je koncept, ktorý sám predložil a dlhodobo skúma. Participatory culture je termín, ktorým označuje modernú internetovú kultúru, kde na mediálne publikum nazerá nie ako na publikum, ktoré kultúru výhradne konzumuje, ale taktiež ju aj aktívne produkuje vytváraním fanúšikovského obsahu, mém, a podobne. „*Consumers are learning how to use these different media technologies to bring the flow of media more fully under their control and to interact with other consumers. The promises of this new media environment raise expectations of a freer*



*flow of ideas and content.*“ (Jenkins, 2006, s.27). Henry Jenkins tento koncept viažne primárne na mediálnu tvorbu v hierarchii mediálne korporácie a publiká, avšak možno ho aplikovať aj na problematiku vzniku nových subkultúr a žánrov. Jenkins definuje posun individuálneho, izolovaného člena publika k novému druhu konzumenta – konzument, ktorý spolupracuje a vytvára obsah pre ďalších konzumentov. Konzumenti takto voľne migrujú medzi mediálnymi obsahmi a odmietajú loyality voči jednému mediálnemu kanálu. Túto paralelu možno rozvádzať ďalej. Ak nazeráme na žáner, alebo samotnú kultúru ako extenziu mainstreamového mediálneho kanálu, tak konzument rovnako svojou aktívnou revoltou voči spomínanému kanálu produkuje obsah, ktorý búra zaužívané kultúrne a žánrové paradigmy.

Predispozíciou na to aby obsah, ktorý bol vyprodukovaný mohol prejsť z úzkeho povedomia do širokého mainstreamu je podľa Jenkinsa dostatočne vysoká miera asociácie sa s daným mediálnym obsahom (Jenkins, 2006). Teória o tom ako fanúšikovská scéna produkcia ovplyvňuje smer komerčnej produkcie je dôležitá najmä kvôli faktu, že hudobná produkcia často je tvorená práve takýmto spôsobom, fanúšikovia žánru sa stávajú aj jeho tvorcami. Tento fakt bude ilustrovaný najmä v kapitole o predstaviteľoch žánru emorap.

### **2.3 Elitizmus a gatekeeping**

Gatekeeping pôvodne v mediálnych štúdiách slúžil ako termín, ktorý vysvetľuje prečo sa niektoré informácie nedokážu dostať do mainstreamového povedomia. Do role gatekeeperov tak stavia producentov mediálneho obsahu, ktorí rozhodujú o jeho publikácií. V hudobnom priemysle by sa za podobných gatekeeperov mohli označiť práve rádio stanice, ktoré ovplyvňujú aká hudba bude hraná v komerčom prostredí. *„Decisions on which releases, artists, and genres to accord air play or screentime help shape consumption preferences, and can consolidate new genres, such as US college radio and alternative rock, and MTV and heavy metal, in the late 1980s.“* (Shuker, 1998, s. 142).

Nie každá subkultúra sa môže dostať do mainstreamového povedomia. Dôvodov, prečo tomu tak je môže byť niekoľko. Subkultúra nemá aspiráciu byť v mainstreamovom povedomí, lebo mainstreamom opovrhuje alebo sa snaží o jeho radikálnu zmenu či zánik ako taký. Iné subkultúry sú natoľko okrajové svojimi záujmami, že len potiaľčo očakávať aby sa dostali do mainstreamového povedomia a prežívajú tak len s veľmi malým alebo žiadnym mediálnym záujmom. Ďalším dôvodom, prečo sa subkultúry vo svojom životnom cykle nikdy nedostanú do širšieho povedomia (alebo ostanú v undergrounde navždy) môže byť elitizmus a moderný, internetový náhľad na problematiku gatekeepingu. S príchodom

teórií o tom, že nie len samotný mediálny kanál je tvorcom mediálneho obsahu ale aj jeho konzumenti, sa v modernej internetovej a hudobnej kultúre problematika gatekeepingu sčasti rovnako presúva aj na publikum. Tento koncept súvisí práve s exkluzivitou niektorých subkultúr, najmä je znakom samotnej subkultúry jej exkluzivita. Túto exkluzivitu je často badať najmä v rockových žánroch a presnejšie v ich periodikách (Shuker, 1998).

Problematika elitizmu v subkultúrach, ktorých identita sa viaže na istý hudobný žáner je však dlhodobým problémom. Termín populárna hudba je pomerne vágny termín, ktorý však označuje hudbu, ktorá je vystavená ako protiklad k hudbe klasickej. Vo svojom jednoduchom zmysle však populárna hudba obsahuje štýly hudby, ktoré sú súčasťou populárnej kultúry. Tu vzniká paradox o tom, čo možno klasifikovať ako populárnu hudbu, pretože vo svojej podstate o „klasickej“ hudbe možno hovoriť ako o populárnejšom žánri ako napríklad u niektorých špecifických exkluzívnych metalových žánroch. Klasická hudba sa často objavuje v kombinácií s inými populárnymi umeleckými žánrami, ako napríklad film (Shuker, 1998). Známym kritikom populárnej hudby bol predstaviteľ frankfurtskej školy, Theodor Wiesengrund Adorno. Frankfurtská škola je známa svojou kritikou práve masového a populárneho kultúrneho priestoru. Adorno vo svojich prácach často kritizoval populárnu hudbu. Populárna hudba je podľa neho extrémne štandardizovaná, nevykazuje takú kvalitu ako dosahuje seriózna (klasická) hudba. Opakovanie motívov a istých pasáží v hudbe je podľa Adorna znevažovaním hudobného celku, čo argumentuje tým, že poslucháč tak v hudbe vie čo očakávať. To, čo vie očakávať potom očakáva od ďalších poslucháčov, čím vzniká dvojité elitizmus, jednak elitizmus z pohľadu kritika a fanúšika a elitizmus z pohľadu fanúšika a fanúšika. „*Obecně je lehká hudba až k Puccinimu, který do její sféry patří napůl, tím horší, čím pretenciózněji se tváří.*“ (Adorno, 2015, s. 34). Podobný elitizmus je často badať u niektorých hudobne asociovaných subkultúr. Tento fakt je dôležitý najmä z toho dôvodu, že hudba a umenie dovoľujú užívateľom nadobudnúť sociologický aspekt identifikácie. Podobne ako ostatné komunity je tak aj komunita vystavaná okolo špecifického umeleckého diela teritoriálna a skeptická voči novým ľuďom prichádzajúcim na perifériu takto vybudovanej subkultúry. „*Jako jeden z mnoha, kteří se identifikují s fiktivním subjektem, s hudebním já, cítí hned svou izolaci zmírněnou, začleňuje se do obce fans. Kdo si zapíše písničku, podvoluje se rituálu socializace.*“ (Adorno, 2015, s. 39). Adornov kritický prístup k populárnej hudbe však dnes neslúži len ako negatívny výstup voči populárnej kultúre. Jeho špecifická práca sa dá aplikovať aj na pozadí práve komerčného hudobného prostredia, kedy je práve výstrednosť oproti štandardizácií daného

hudobného producenta braná ako pozitívna kvalita, ktorou sa umelec diferencuje od zvyšku populárnej hudby (Shuker, 1998).

Výskum mládežníckych subkultúr vedený v Rusku poukázal na to, že medzi jednotlivými subkultúrami sa často vyskytuje rivalita, ktorá niekedy vedie až do otvorenej nenávisti voči iným subkultúram. Subkultúra, ktorá je asociovaná s rockovou hudbou je podľa tohto výskumu jedna z najstabilnejších subkultúr. Tento fakt je pripisovaný najmä jej exkluzivite voči ostatným subkultúram. Rocková subkultúra je vyhradená voči elektronickej hudbe, rapu a popu (Oparina et al., 2020). Tento fakt môže byť jedným z dôvodov, prečo je dnes rocková hudba v populárnych hitparádach na ústupe, a dôvodom prečo emo subkultúra migrovala do inej hudobnej subkultúry.

## 2.4 Morálna panika

S problémom gatekeepingu a vznikom nových subkultúr úzko súvisí aj sociologický termín morálna panika. Morálna panika označuje sociologický jav, kedy komunita, najčastejšie masová, negatívne reaguje na novovznikajúcu subkultúru. Tento negatívny náhľad je potom amplifikovaný odozvou médií, ktoré kopírujú nálady publika. Subkultúry sú potom často označované ako nebezpečenstvo pre spoločnosť, mládež alebo pre všeobecne uznávané hodnoty. Morálna panika sa ako termín prvýkrát objavila práve v spojení s vysokou a populárnou kultúrou. „*Popular culture was seen by its critics as diametrically opposed to high culture and something to be regulated, particularly in the interests of the susceptible young.*“ (Shuker, 1997, s. 192).

Prakticky zhodnú definíciu na morálnu paniku ponúka aj Stanley Cohen vo svojej knihe *Folk Devils and Moral Panics*. Podľa Cohena je morálna panika jav, kedy jedinec alebo skupina ľudí je označovaná a štylizovaná stereotypne pomocou masových médií. Za strojcov morálnej paniky označuje Cohen „right-thinking people“, medzi ktorých môžu patriť editori, políci či napríklad náboženský predstavitelia. Niekedy je tento jedinec alebo skupina novovznikajúca a niekedy to môže byť dlhodobo existujúca skupina, ktorá sa však rýchlo dostala do všeobecného povedomia. Cohen medzi možné príčiny morálnej paniky radí odlišný náhľad danej subkultúry alebo jedinca na sex, politiku, náboženstvá, drogy alebo násilie (Cohen, 2011). Dôležitou súčasťou morálnej paniky je však jej dlhotrvanosť v kolektívnom podvedomí. „[...] *the panic passes over and is forgotten, except in folklore and collective memory; at other times it has more serious and long-lasting repercussions*

*and might produce such changes as those in legal and social policy or even in the way the society conceives itself.*“ (Cohen, 2011, s.1).

### **3 MANIFESTÁCIA HYBRIDIZÁCIE V LYRIKE LIL PEEPA**

Na dokázanie hypotézy, že emorap je hybridným produktom emo a hiphopovej subkultúry bude využitá sémiotická analýza debutového štúdiového albumu interpretu Lil Peepa, *Come Over When You're Sober Pt.1*. Album bol vydaný v roku 2017 a je predmetom analýzy kvôli jeho signifikantnej popularite v rámci a rovnako mimo emo rapovej scény. Predmetom sémiotickej analýzy bude v tomto prípade najmä lyrická časť. Dôvody skúmania práve lyrickej časti autorovej tvorby práca načrtla v teoretickej časti prostredníctvom analýzy jednotlivých subkultúr a subžánrov, ktoré sa podieľajú na kreovaní tejto subkultúry. Emo sa od žánrov z ktorých vychádza odlišuje najmä lyrickou časťou, kým tá inštrumentálna a hudobná ostáva prevažne nemenná, alebo sa odlišuje len mierne. A zatiaľ čo inštrumentalizácia emo rapu sa príliš neodlišuje od typickej inštrumentalizácie a produkcie moderného hiphopového alebo presnejšie trapového diela, tak lyrická časť je dostatočne odlišná na preukázanie hybridizácie.

Prvou časťou analýzy je rozdelenie, kategorizácia a mapovanie slov a fráz, využívaných v oboch subžánroch. Vzhľadom na podobnosti medzi niektorými témami reflektovanými oboma subžánrami je taktiež dôležitý aj kontext, v ktorom sa spomínajú. Pomocným materiálom pre preukázanie toho ako typicky vyzerajú texty jednotlivých žánrov budú časti textov niekoľkých vybraných interpretov a jednoduchá sémiotická analýza textu a tematiky, ktorou sa texty zaoberajú.

Po základnej kategorizácii sa analýza presunie ku konkrétnej analýze textov Lil Peepa. Lyrika textov bude porovnávaná s materiálom spomínaným v prvej časti analýzy a taktiež bude podliehať ďalšej sémiotickej analýze, hlavne v oblasti všeobecnej tematiky piesní. Tá bude potom konfrontovaná s tematickými poznatkami oboch žánrov. Predpokladanou hypotézou je, že lyrickú časť textov tohto interpretu bude tvoriť hybridný obsah, ktorý bude amalgamátom oboch vytvorených kategórií.

#### **3.1 Textový mód: Kategorizácia lyriky a tém, konkretizácia postupu**

Prostredníctvom teoretickej dokumentácie toho, akými znakmi sú charakterizované dané subkultúry. Pre emo subkultúru je charakteristická vnútorná introspektíva, emocionálne nabitá slová a pod. Hiphopová subkultúra sa prominentne sústreďuje na tematiku nočného života, drog, bohatstva a podobne. Z tohto dôvodu sa bude sémiotická analýza sústreďovať na hľadanie a vysvetlenie týchto slov, čo značí ich prítomnosť v texte, akú tému označujú a ktorú zo subkultúr svojou prítomnosťou signalizujú. Samotné vyhotovenie

analýzy a jej výstavba je naplánované autorom práce. Každá konkrétna textová analýza sa skladá z dvoch častí, tou prvou je jednoduchá sémiotická analýza, prostredníctvom ktorej sa určia základný kontext medzi tematikami, ktoré skladby obsahujú a predostierajú poslucháčovi. Druhou časťou analýzy je vyhodnotenie miery, do akej pieseň na základe jej tematiky a využitej lyriky vykazuje mieru hybridizácie medzi týmito dvoma žánrami.

Prvou časťou analýzy je v tomto prípade vytvorenie dvoch kontrolných kategórií na ktoré sa bude konkrétna analýza textov Lil Peepa odkazovať. Vzhľadom na to, že myšlienkou je dokázať hybridizáciu medzi dvoma žánrami, je potrebné si vytvoriť referenčnú vzorku obidvoch týchto žánrov. Vznikajú tak dve kategórie.

1) *Emo mód*

2) *Hiphopový mód*

Úlohami týchto kategórií je následne určiť, ktoré sú signálne a opakujúce sa slová, frázy alebo tematiky, jednotlivých žánrov. Výber textov je určený podľa subjektívnej relevantnosti k daným žánrom. Nejedná sa o texty obskúrnych interpretov ale o interpretov, ktorí stabilne do žánru prispievajú, alebo do neho prispievali. Pri výberoch konkrétnych albumov a textov bola zohľadnená aj signifikantnosť albumov v danom žánri, ich popularita, verejná recepcia a to, ako konkrétne albumy zasiahli širšie mainstreamové publikum. Autorov výber je podmienený na základe dlhoročnej vlastnej skúsenosti s obidvoma žánrami. Na základe takto preukázanej žánrovej tematiky je následne možná analýza lyriky konkrétneho interpreta. V prípade tejto analýzy je predpoklad, že tradičná hiphopová tematika a lyrika sa bude miešať s emo tematikou a lyricizmom.

### 3.1.1 Emo mód

Smolík vo svojej práci *Subkultúry mládeže: Uvedení do problematiky mládežnickej subkultúre emo* pripisuje lyricizmus založený na rozoberaní vnútorných pocitov, depresie, sebapoškodzovania či samovražedného chovania. Prominentnou tematikou sú taktiež romantické vzťahy, city alebo partnerský život, ktorý je často druhou stranou neopätovaný (Smolík, 2010). Pre lepšiu identifikáciu a presnosť pre kategorizáciu obsahu využitého v analýze je potrebné uviesť niekoľko textov, ktoré poslúžia ako referenčný materiál. Ako prvý referenčný text poslúži pieseň od midwest emo kapely American Football z ich debutového albumu.

„[...]”

*Let's just forget everything said*

*And everything we did  
Best friends and better halves  
Goodbyes  
And the autumn night when we realized  
We were falling out of love  
[...]  
I just think it's best  
Cause you can't miss what you forget  
So, let's just pretend  
Everthing and anything  
Between you and me  
Was never meant“*

(American Football. *American Football – Never Meant*. 1999.)

Z ukážky je možné vymenovať niekoľko kľúčových identifikátorov toho z čoho pozostáva emo lyrika. Časté využívanie slov, alebo slovných spojení, ktoré sa asociujú z pocitmi – napríklad *love*, *friends*, či slovné spojenie *you and me*. Obvyklé je taktiež využívanie sloviess a fráz, ktoré indikujú ukončenie vzťahov a vysporiadavanie sa s týmto faktom. Najčastejšie ide o slovesá ako *forget*, *miss*. Okrem sloviess je však indikátorom aj slovo *goodbye*. Za ďalšie zo slov, ktoré podobne indikujú ukončený vzťahový pomer možno označiť aj frazeologizmus *falling out of love*. Tematicky sa celá skladba *Never Meant* zaoberá rozchodom a taktiež vysporiadavaním sa s neopätovaným citovým vzťahom. Frekventovaným motívom emo piesní je umiestňovanie tematiky piesní do večerných hodín a taktiež spomínanie ročných období, často je to jeseň aj zima, aj vďaka ich symbolike smútku, smrti a podobne. V tomto prípade je to jeseň.

Ďalšou referenčnou ukážkou je pieseň *I Would Hate You If I Could* z albumu *Peripheral Vision* od americkej kapely *Turnover*, ktorá sa podobne ako predošlá ukážka tematicky zaoberá vysporiadavaním sa s rozchodom.

„[...]  
*Can I erase from my mind anything that you said or  
Any time that we spent with each other?  
I don't want to waste away another cell on a memory  
When you're just another meaningless lover*

*Forget the nights that we spent laughing  
Till the morning on your bedroom floor*

*Without a thought about your roommate  
Asleep down the hall  
Forget the days we'd waste in bed, tangled  
The smoke still on your breath  
Undressed and pinning you up to the wall  
[...]"*

(Turnover. *Peripheral Vision* – I Would Hate You If I Could. 2015.)

Aj v druhej môžeme identifikovať niekoľko opakujúcich sa znakov, ktoré sú zhodné so znakmi identifikovanými v prvej ukážke. Rovnako ako v prvej ukážke sa tu nachádzajú slová odkazujúce na citový vzťah medzi autorom textu a ďalšiou osobou, menovite sú to slová *lover*, alebo v tomto prípade aj slovo *you*, ktoré odkazuje na bývalého partnera. Podobným indikátorom je taktiež slovné spojenie *each other*. Okrem toho je tu rekurentnou tematikou medzi ukážkami aj tematika večera a noci. Večer alebo noc nesú svoj význam pre mládež a mladých dospelých práve v spojení s citovými vzťahmi. Tu sa tieto časti dňa často spájajú aj s ročnými obdobiami letom alebo jeseňou (jeseň bola implikovaná práve v predošlej ukážke) kvôli spojení so študentskými prázdninami a tradičnou „bezstarostnosťou“ týchto dní. Nosnou myšlienkou textu sú v tomto prípade autorove negatívne myšlienky po rozchode, zatiaľ čo myšlienka refrénu je retrospektíva na vzťah, ktorý sa odohral. Zároveň skladba obsahuje mierny sexuálny podtón vo verši „*Undressed and pinning you up to the wall*“.

Tretia referenčná ukážka sa zameriava na tematiku sebapoškodzovania a vysporiadavania sa so smrťou, ktorá je emo subkomunite blízka. Text piesne King Park od kapely La Dispute z albumu *Wildlife* je tematicky zasadený do prvej osoby, avšak nerozpráva iba príbeh autora textu ale vžíva sa aj do pozície muža, ktorý pri gangovej prestrelke zastrelí dieťa. Autor textu je v tomto prípade jedným zo svedkov tejto udalosti. Muž sa nakoniec zastrelí, čo je však intencionálne v texte vynechané. Text je inšpirovaný reálnou udalosťou, ktorá sa udiala v meste Grand Rapids, Michigan („Another family is hurting“ after drive-by shooting suspect commits suicide in standoff, 2008). Nosnou myšlienkou textu je práve spôsob, akým sa lyrický hrdina vysporiada s týmto incidentom.

„[...]"

*I thought to slip through the door, I could've entered the room  
I felt the burden of murder, it shook the earth to the core*



*Felt like the world was collapsing  
Then we heard him speak  
„Can I still get into heaven if I kill myself?  
Can I still get into heaven if I kill myself?  
Can I ever be forgiven cause I killed that kid?  
It was an accident I swear it wasn't meant for him!  
And if I turn it on me  
If I even it out  
Can I still get in or will they send me to hell?  
Can I still get into heaven if I kill myself?  
I left the hotel behind  
Don't wanna know how it ends.“*

(La Dispute. *Wildlife* – King Park, 2015.)

Najsignifikantnejším indikátorom z tohto textu je práve explicitne vyslovená myšlienka smrti, ktorá sa manifestuje cez otázky jedného z lyrických subjektov textu. V tomto prípade autora myšlienok od smrti delí iba málo. Jedna z dôležitých myšlienok tohto textu je taktiež pocit zodpovednosti za vlastné činy, ktorú subjekt pociťuje. Signálnymi slovami a frázami kontemplácie o smrti je v tomto prípade slovo *kill*. Sekundárnymi signifikantmi emocionálneho náboja pri diskurze o smrti tvoria slová *burden*, *heaven*, *hell* a *forgive*. Svoje vlastné chyby a činy chce tak vyvážiť vlastnou smrťou. Unikátnym prvkom je využitie explicitného pseudo-dialógového módu na posilnenie tradičného emo poetického módu. Predošlé dve ukážky nefigurovali takým silne poetickým módom, avšak nedajú sa označiť ani za extrémne explicitné. V tomto prípade je práve explicita umeleckým prvkom, ktorý znásobuje jednak emocionálnu potenciu tejto skladby – využíva priamu reč na to, aby sa príjemca adekvátnejšie vcítil do autorského zámeru.

### 3.1.2 Hiphopový mód

V rámci teoretickej časti bola identifikovaná hiphopová tematika a lyrika ako „pouličná“ so zameraním sa na tematiky ako ženy, drogy, luxus (alebo ako ho dosiahnuť) a sociálne problémy, ktoré viažu na neuspokojenosť materiálnych potrieb vyplývajúcich zo života nižšej sociálnej vrstvy. Hiphop je charakteristický svojou vysokou mierou explicity a explicitného obsahu. Obvyklými bývajú aj vulgárne slová, ktoré napomáhajú zväčšiť mieru priamočiarosti a údernosti lyrického obsahu. Charakteristickým prvkom hiphopovej

lyriky býva aj opakovanie interpretovho mena či príslušnosti k istej hiphopovej crew, alebo skupine, najmä kvôli silnému teritoriálnemu prvku, a egoizmu, či machoizmu ktorý sa vyskytuje v hiphopovej subkultúre. Prominentná tematika hiphopových piesní je taktiež aj život populárneho človeka a nočný, klubový život či zbrane. Mnoho hiphopových interpretov má taktiež svoju vlastnú frázu, či podobný identifikátor (Bennett, 2001).

Prvou ukážkou, ktorá zachytáva esenciu hiphopovej lyriky je výsek textu interpreta vystupujúceho pod menom Dababy. Ukážku tvorí refrén piesne Goin Baby z jeho debutového štúdiového albumu *Baby on Baby*.

„[...]”  
*I'm goin' baby on baby (Uh-huh)*  
*That nigga a bitch, he think he a gangster*  
*He probably still slingin' a .380 (Ha)*  
*Probably told you I'm lit, come get you a sniff*  
*I'm pure like cocain in the 80's*  
*Pull up rockin' all white like I'm Gotti (Ha)*  
[...]

(Dababy. *Baby on Baby* – Goin Baby. 2019.)

Na pomerne malom textovom priestore interpret načrtne niekoľko spomínaných stereotypov hiphopovej textuality. Signálnymi pojmami hiphopovej tematiky sú v tomto prípade slová ako *gangster* a *.380*. *.380* je ráž pištole s menšou priereznosťou ako je klasická, široko rozšírená ráž 9mm, alebo *.45 ACP*. Dababy v prvom trojverší dokazuje na to, že je väčší *gangster* a že niekto, kto pri sebe nosí pištoľ ráže *.380* ho nemôže ohroziť. Okrem toho o sebe Dababy rozmýšľa ako o kokaíne, pretože je podľa jeho vlastného uváženia hudba návyková. V každom prípade tak manifestuje ďalší z tradičných hiphopových stereotypov, drogy. Celý refrén taktiež signalizuje interpretovo vyvyšovanie sa nad zvyšok lokálnej rapovej scény. V texte je prítomných aj niekoľko citoslovcí, ktoré sú obľúbeným doplnkom v hiphopovej subkultúre. Takzvané „adlibs“ nie sú plnohodnotné časti textu, zväčša sú improvizované alebo doplnené po nahrávaní. Tradične sú adlibs autorovým podpisom, a môžu obsahovať jeho tradične využívanú frázu, jeho pseudonym, alebo citoslovce, ktorým sa označuje. Niekedy sú adlibs aj zdvojením posledným slovom veršu, tak aby bol údernejší a zapamätateľnejší. V tomto prípade sú to citoslovcia *uh-huh*, alebo *ha*. Explicita celého textu je tu podporená vulgárnym slovom *bitch* a rasovou narážkou *nigger*.

Druhou ukázkou, ktorá manifestuje najmä vzťah hiphopovej scény k drogám a ženám, ale prakticky sa dotýka všetkých typicky hiphopových tém je kolaboračná pieseň Many Men, od interpretov 21 Savage a Metro Boomin z ich druhého kolaboračného albumu Savage Mode II.

„[...]  
*Edge of the bed, she sit up (Ayy)*  
*Suckin' on me 'til she got hiccups (Yeah)*  
*Back in the day I did stickups (Ayy)*  
*Favorite hotbox was a pick up (Yeah)*  
*Say you want smoke, don't pick us (21)*  
*Face shot, now you can't get up (21)*  
*Candlelight gang, nigga, shut up (21)*  
*We known for shootin' shit the fuck up (21)*  
[...]  
*I got your bitch in the yo (I do)*  
*She in the hills on the coke (She is)*  
*I pull it out of my pants (I did)*  
*She put it right in her throat (She did)*  
*Fish scales smellin' like polish (You dig?)*  
*They brought it right off the boat (You dig?)*  
[...]"

(21 Savage & Metro Boomin. *Savage Mode II* – Many Men. 2020.)

Z hľadiska tematiky sa ukážka zaoberá najmä sexuálnym vzťahom 21 Savage-a so ženou. Žena pre interpreta len sexuálny objekt, majetok a nič viac. To je zrejmé najmä v druhej citovanej strofe, kde ženu, s ktorou má sexuálny vzťah je „*your bitch*“. Sexuálna tematika okrem toho podporená niekoľkými slangovými slovami a frázami, ktoré vyjadrujú alebo signalizujú orálny sex. Okrem toho sa 21 Savage dotýka aj drogovej tematiky. Prvým je slangový termín *hotbox*, ktorý označuje špecifický druh konzumácie marihuany a *fish scales* a *polish*. *Fish scales* je eufemizmus pre kokaín. Zároveň, slovo *polish* implikuje acetónovú vôňu spomínanej drogy. Záverečný verš ukážky implikuje čerstvosť spomínaného produktu, ergo, 21 Savage sa chváli tým, že má najčerstvejší kokaín.

V tretej ukážke, *Invincible*, sklade od interpreta Pop Smoke, z mixtapového albumu *Meet The Woo 2*, Pop Smoke hovorí o svojej drogovej závislosti a o tom, ako drogy

ovplyvňujú jeho životný štýl. Pop Smoke berie drogy a alkohol ako súčasť rýchleho životného štýlu, ktorý je sprevádzaný slávou a nekonečnými párty.

„[...]  
*I pop a Perc', go retarded, then shoot up the party, then change the artillery*  
*Energy*  
*I'm givin' nothin' but energy*  
*I give her Perky and Hennessy*  
*I give two shots to the enemy, hope he remember me*  
*What the fuck a nigga tellin' me?*  
*I spent two hundred fifty on my wrist*  
*I spent two hundred fifty on my bitch*  
[...]"

(Pop Smoke. *Meet the Woo 2 – Invincible*, 2020.)

Text ukážky pracuje s dvoma rôznymi tematikami zároveň, jednou je Pop Smokova závislosť na drogách, ktorá spôsobuje to, že Pop Smoke má veľa energie a je schopný ju rozdávať a byť stredobodom na každej párty. *Perc* je slangovým výrazom pre anti-depresívum a okrem toho môže byť aj slangovým výrazom pre jednu zo súčiastok nástroja používaného na konzumáciu marihuany. Okrem toho Pop Smoke tvrdí, že na párty rozdáva okrem spomínaného antidepresíva *Hennessy*, drahý koňak, ktorý sa na rapovej scéne stal istým symbolom statusu. V polovici ukážky sa tematika mení na chválenie sa peniazmi, znova je tu prítomný mód, kedy sa o ženách rapper vyjadruje ako o *bitch*, čo potvrdzuje prítomnosť hipopovej misogynie a hypermaskulinizmu.

## 3.2 Analýza textov Lil Peepa

### 3.2.1 Benz Truck (гелик)

Prvou skladbou debutového albumu Lil Peepa je pieseň *Benz Truck* (гелик). Tematicky je pieseň najpriamočiarejšou a najstriktniejšie hipopovou pieseňou celého albumu. Z hľadiska obsahu rozoberá interpretov život a to, ako sa vysporiadáva so slávou a peniazmi. Z tohto hľadiska teda naozaj ide o striktnu hipopovú skladbu, bez akéhokoľvek vplyvu emo tematiky. Skladba sa ihneď začína tým, že Lil Peep deklaruje svoje vlastné meno – *Lil Bo Peep* a príslušnosť ku hipopovej crew, *GothBoiClique*. Prevažnú väčšinu slov, využitých na popisovanie Lil Peepovho bohatstva sa spája so

slangom, alebo s menovaním značiek. *Benz*, *limousine* sú symbolom statusu, rovnako ako slangová fráza *iced out*, čo znamená pokrytie šperkmi. Pokiaľ ide o *iced out teeth*, tak Lil Peep hovorí o šperkovaní zubov – grillz. *Iced out whip* poukazuje na luxusné auto, v ktorom sa Lil Peep vozí. Múd v ktorom sa hovorí o ženách rovnako indikuje hiphopovú inklináciu. To signalizuje najmä využitie slova *bitch*. Okrem toho však implikáciu tradičného misogýnného a sexualizovaného pohľadu na ženy, ktorý je súčasťou hiphopovej tematiky implikujú aj slová *fuck*, ktoré sú niekoľkokrát opakované v rovnakej konotácii. Podobne, slová *bitch* a *fuck*, sú rovnako explicitné slová a vulgarizmy, konotujúce spojitosť s hiphopovou lyrikou.

„[Intro]

*Lil Bo Peep with a brand new bitch  
In the back of the club with the GothBoiClique  
Iced out teeth on an iced out whip  
With the limousine tints, you can suck my dick  
Friends switch up when you in a Benz truck (Skrrt)  
Always wanna fuck, tell a bitch, "Good luck"  
Always wanna fuck 'cause I just came up, yeah  
(GothBoiClique)*

[Chorus]

*Lil Bo Peep with a brand new bitch  
In the back of the club with the GothBoiClique  
Iced out teeth on an iced out whip  
With the limousine tints, you can suck my dick  
Friends switch up when you in a Benz truck (Skrrt)  
Always wanna fuck, tell a bitch, "Good luck"  
Always wanna fuck 'cause I just came up  
Drugs in my nose, good drugs in my cup*

[Verse]

*I don't wanna wait now  
But I know you gon' make me  
Who you wanna hate now?  
Pretty soon you gonna hate me (GothBoiClique)  
Gettin' to the cake now  
All the hate don't faze me  
All the money that I make now*

*I'll never let it change me  
I don't wanna wait now  
But I know you gon' make me  
Who you wanna hate now?  
Pretty soon you gonna hate me  
Gettin' to the cake now  
All the hate don't faze me  
All the money that I make now  
I'll never let it change me*

*[Chorus]*

*Lil Bo Peep with a brand new bitch  
In the back of the club with the GothBoiClique  
Iced out teeth on an iced out whip  
With the limousine tints, you can suck my dick  
Friends switch up when you in a Benz truck (Skrrt)  
Always wanna fuck, tell a bitch, "Good luck"  
Always wanna fuck 'cause I just came up  
Drugs in my nose, good drugs in my cup*

*[Outro]*

*Lil Bo Peep with a brand new bitch  
In the back of the club with the GothBoiClique  
Iced out teeth on an iced out whip  
With the limousine tints, you can suck my dick“*

(Lil Peep. *Come Over When You're Sober, Pt.1 - Benz Truck* (гелик). 2017.)

Text prvej skladby albumu dokazuje po vykonaní semiotickej analýzy z hľadiska lyriky a tematiky piesne žiadnu alebo iba veľmi malú prítomnosť hybridizácie. Celková tematika a textová časť sa striktne drží hiphopového módu. V takomto prípade sa dá povedať, že prvá pieseň albumu je priamočiará hiphopová skladba.

### 3.2.2 Save That Shit

Druhá skladba albumu značí miernu zmenu tematiky. Skladba sa venuje vzťahovej problematike a teda značí premenu typického hiphopového lyrického módu na mód, ktorý je príznačný emo subkultúre. Prvotným módom je monológ v ktorom sa Lil Peep snaží

predať bohatstvo svojho života (bývalej) priateľke. A zatiaľ čo je tento tematický aspekt silne konotovaný s emo, tak spôsob, akým sa text vyvíja a štýl, akým interpret túto tematiku komunikuje ostáva pevne zasadený v hiphopovej tematike. Aj keď, na niektorých miestach je badať poetický aspekt, ktorý je kategoricky typickým znakom emo. V tomto prípade ide najmä o spôsob akým Lil Peep rozpráva o svojom živote a spôsobom, akým o ňom kontempluje. Interpret si je vedomý toho, že jeho život nie je dokonalý a morálne ťažko ospravedlniteľný. Najzreteľnejšie je to najmä v poslednom verši refrénu, ktorým sa zároveň pieseň otvára – „*Do I make you scared? Baby, won't you take me back?*“. Okrem toho silným indikátorom o kontemplácii nad životom je však aj úvodný verš „*Fuck my life, can't save that, girl*“. Po lyrickej stránke text ostáva primárne hiphopový, čo zaistí uje najmä časté využívanie explicitných slov (*motherfuckers, shit, fuck*) a prítomná sekundárna tematika – život bohatého a populárneho človeka

„[Chorus]

*Fuck my life, can't save that, girl*  
*Don't tell me you could save that shit*  
*All she want is payback for the way I always play that shit*  
*You ain't gettin' nothin' that I'm sayin'*  
*Don't tell me you is*  
*Nothin' like them other motherfuckers*  
*I can make you rich (I can make you rich)*  
*I can make you this, baby, I can make you that*  
*I can take you there, but baby, you won't make it back*  
*Growing sick of this and I don't wanna make you sad*  
*Do I make you scared? Baby, won't you take me back?*

[Refrain]

*Nothin' like them other motherfuckers*  
*I can make you rich (I can make you rich)*  
*Nothin' like them other motherfuckers*  
*I can make you rich (I can make you rich)*

[Chorus]

*Fuck my life, can't save that, girl*  
*Don't tell me you could save that shit*  
*All she want is payback for the way I always play that shit*  
*You ain't gettin' nothin' that I'm sayin'*

*Don't tell me you is  
Nothin' like them other motherfuckers  
I can make you rich (Make you rich)  
I can make you this, baby, I can make you that  
I can take you there, but baby, you won't make it back  
Growing sick of this and I don't wanna make you sad  
Do I make you scared? Baby, won't you take me back?  
(Do I make you scared?)*

*[Bridge]*

*Down another lonely road, I go  
Just another lonely road to home  
I just wanna know, I just gotta know  
Do you wanna glo? Baby, we could glo*

*[Chorus]*

*Fuck my life, can't save that, girl  
Don't tell me you could save that shit  
All she want is payback for the way I always play that shit  
You ain't gettin' nothin' that I'm sayin'  
Don't tell me you is  
Nothin' like them other motherfuckers  
I can make you rich (I can make you rich)  
I can make you this, baby, I can make you that  
I can take you there, but baby, you won't make it back  
Growing sick of this and I don't wanna make you sad  
Do I make you scared? Baby, won't you take me back?*

*[Outro]*

*Do I make you scared? Baby, won't you take me back?  
Nothin' like them other mothafuckas'  
I can make you rich (I can make you rich)“*

(Lil Peep. *Come Over When You're Sober, Pt.1* – Save That Shit. 2017.)

Druhá skladba albumu vykazuje výraznú prítomnosť hybridizácie morfovaním tradičnej hiphopovej lyriky na lyriku, ktorá vykazuje prvky emo žánru. Vytráca sa typická misogýnnosť a hypermaskulinita, ktorá je nahradzovaná emocionálnym vzťahom k žene.



Naopak, hypermaskulinita je projektovaná na poslucháča najmä prostredníctvom prítomného módu, ktorý hovorí o bohatstve a úspechu, avšak je spochybňovaná samotnou interpretovou kontempláciou nad tým, či je taký život správny a zároveň, jeho odmietaním. Dá sa tak povedať, že hybridný produkt tak vzniká vzájomným trením týchto dvoch tém, ktoré tvoria hlavnú myšlienku celej piesne. Tradične hiphopová tematika je vyobrazená z perspektívy človeka, ktorý nad vzťahmi rozmýšľa. Tento trend bol podobne popísaný v štádiu o žánroch, a „protoemorape“. Tu však autor vykazuje väčšiu mieru explicitnosti, akou rozpráva o svojom milostnom živote. Vágnosť myšlienok je odstránená tvorením pseudodialógu s druhou osobou, o ktorej autorský subjekt hovorí. Podobnú mieru v akej sa manifestuje hybridizácia je aj spôsob, akým sa interpret vyjadruje o samotnej žene. Misogýnná lyrika sa mení na oslovovanie familiárnejším a citovo zafarbeným slovom *baby*. To značí, že zmenu vzťahu medzi autorským subjektom a subjektom, o ktorom pieseň rozpráva. Typickým módom v ktorom emo lyrika rozpráva o rozchode je akceptácia a to, čo prichádza po ňom, avšak v tomto prípade Lil Peep využíva svoj status na to aby sa snažil prehovoriť svoju bývalú partnerku. Takto vzniká produkt, ktorý je zasadený do oboch subkultúr avšak kategoricky ho nemožno označiť za produkt, ktorý stopercentne patrí do jednej alebo do druhej subkultúry.

### 3.2.3 Awful Things

Tretia skladba, Awful Things, ktorá je kolaboráciou s ďalším členom GothBoiClique, Lil Tracym, je tematicky skladbou o toxickom vzťahu. Význam textu je možné interpretovať dvoma spôsobmi. Prvým spôsobom je interpretácia, že Lil Peep a Lil Tracy hovoria o toxickom a abuzívnom partnerskom vzťahu, zatiaľ čo druhou možnou interpretáciou je personifikácia drog do úlohy žien a manifestácia problémov životného štýlu spojeného s excesívnym užívaním omamných a psychotropných látok. Podobne ako v predošlom texte, aj tu ide o monológ, resp. pseudodialóg s neurčitou druhou osobou. Takýto typ dialógu je prítomný najmä v emo lyrike. Implicitnými, pre tento druh konverzácie sú slovné spojenia, ktoré obsahujú osobou *you*, ako napríklad verše „*You know I love it when you do that*“ alebo „*You like attention, I find it obvious*“. Znova, podobne ako v predošlom texte tak aj tu je tematika ženy spomínaná opatrnejšie a nie natoľko misogynne ako je pre hiphopový mód typické. Prítomnosť pozitívne konotovaného vzťahu je vyjadrená prostredníctvom neutrálneho pomenovania *girl*. Ako prvý text na albume je bez akejkoľvek prítomnosti vulgarizmov. Paradoxne, textovým módom, ktorý sa najviac podobá na typickú emo lyriku

je sloha od hosťujúceho Lil Tracyho. Táto sloha je využitím slov a fráz nabitých emocionálnou konotáciou a pátosom (*heart racing, head on my chest, scream your name, my last breath*) priam ukážkovým príkladom modernej emo lyriky. Avšak, aj napriek tomu sa v nej objavuje niekoľko hiphopových indikátorov. Tými sú *speeding*, ktorým sa indikuje znova rýchly životný štýl, ktorý pohrda autoritami, tak ako je to pri hiphope príznačné. Spomína sa taktiež aj *stage* v kombinácii s deklaráciou ku hiphopovej crew. Na záver sa sloha vracia k amalgamátu materializmu a potrebe získať si druhého človeka prostredníctvom bohatstva rapových intepretov. Tento zámer je manifestovaný prostredníctvom veršov „*Diamonds, rubies, and gems, you can have all of them*“.

„[Intro: Lil Peep]

*Bother me, tell me awful things  
You know I love it when you do that  
Helps me get through this without you*

[Chorus: Lil Peep]

*Bother me, tell me awful things  
You know I love it when you do that  
Helps me get through this without you  
Bother me, tell me awful things  
You know I love it when you move that on me  
Love it when you do that on me*

[Verse 1: Lil Peep]

*You like attention, I find it obvious  
She makes it obvious for me  
She feels the tension  
It's just the two of us, it's just the two of us, tonight  
Burn me down 'til I'm nothin' but memories  
I get it, girl (I get it, girl)  
I get it, girl  
Burn me down 'til I'm nothin' but memories  
I get it, girl (I get it, girl)  
I'm not the one*

[Chorus: Lil Peep]

*Bother me, tell me awful things  
You know I love it when you do that*

*Helps me get through this without you  
Bother me, tell me awful things  
You know I love it when you move that on me  
Love it when you do that on me*

*[Verse 2: Lil Tracy]*

*Don't you turn your back on me  
Let your teardrops fall on me  
Speeding away, the city in the rearview  
Heart racing whenever I'm near you  
GothBoi jumpin' off stage  
Carry me away, carry me away  
Burn me down till there's nothing left  
I would scream your name with my last breath  
Take off your favorite dress  
Lay your head on my chest  
Diamonds, rubies, and gems  
You can have all of them*

*[Chorus: Lil Peep]*

*Bother me, tell me awful things  
You know I love it when you do that  
Helps me get through this without you  
Bother me, tell me awful things  
You know I love it when you move that on me  
Love it when you do that on me“*

(Lil Peep, Lil Tracy. *Come Over When You're Sober, Pt.1 – Awful Things*. 2017.)

Tretia skladba albumu podobne ako druhá vykazuje vysokú mieru hybridizácie. Hybridizácia textového módu je v tomto prípade, podobne ako pri druhej piesni, tvorená morfovaním tradične hiphopovej tematiky do relatívne poetickej. To sa deje prostredníctvom využitia personifikácie drog a prenesenia ich charakteristík na ženskú osobu. Rovnako, mení sa aj miera celkovej explicitnosti piesní. Zatiaľ čo v prvej bolo možné badať prakticky v každom z veršov istú formu explicitnej nadávky, či priameho ukazovania na isté spôsoby drahého životného štýlu, tu sa stretávame s mazaním žánrových hraníc a textom s viacerými možnými interpretáciami. Vzhľadom na to, že poetickosť ako taká je symbolom emo subkultúry možno takto hovoriť o hybridizácií, ktorá vzniká práve

kontextuálnym čítaním a dvoma významovými módmi. Keďže autor nikde explicitne nevysvetľuje, či hovorí o milostnom subjekte alebo o drogách, je toto vysvetlenie na poslucháčovi. Hybridizácia tak funguje aj v kontexte rozprávania o drahom životnom štýle, ktorý je postavený do juxtapozície so ženami. Lyrika tak adresuje problematiku toho, že aj keď autor má bohatstvo, tak ho to bohatstvo nenapĺňa tak, ako život s blízkou osobou, aj keď toxický. V takomto prípade je miera hybridizácie o to väčšia, najmä silne mládežnícky vzatou myšlienkou lásky (emo) a bohatstva (hiphop). Text je zbavený akéhokoľvek machoizmu, ktorý je prítomný v hiphopovej lyrike a miesto toho je nahradený introspektívnym textom o tom, ako toxický vzťah vplýva na jednotlivca, ale zároveň robí všetko preto aby ten vzťah naďalej existoval sa aj niekde posunul sa ďalej. Z týchto dôvodov možno v tejto piesni hovoriť o vysokej miere hybridizácie.

#### 3.2.4 U Said

Štvrtá skladba na tomto albume je postavená do dvoch tematických celkov. Prvým tematickým okruhom štvrtej skladby je podobne ako v druhej skladbe vyrovnávanie sa s rozchodom s partnerom. Pieseň prostredníctvom druhého tematického okruhu, užívaniu omamných látok, vyobrazuje akým štýlom sa interpret vysporiada so spomínaným rozchodom. Emo, rozchodová tematika sa tak mieša s hiphopovou drogovou tematikou prostredníctvom vyobrazovania náročnosti post-rozchodového obdobia pre interpreta. Interpret sa pomocou užívania psychotropných látok (*poppin ' pills*) snaží uniknúť od bolesti, ktorú mu vyvolávajú spomienky na danú osobu. Samotný interpret so sebou a s rozchodom zvädza boj „*Runnin ' away from you takes time and pain and I don 't even want to*“. Následne tak deklaruje, že na to, aby na to nemusel myslieť, tak užíva drogy a pri tom myslí na svoju bývalú partnerku. Text slohy je aj napriek svojej extrémnej repetitívnosti veľkým indikátorom emo lyriky, kde interpret kontempluje svoju neschopnosť prestať byť citovo naviazaný na druhú osobu. Zároveň si však uvedomuje svoju vlastnú chybu na tom, čo sa stalo. To je manifestované slovami *heart, love*. Taktiež v druhej, predĺženej slohe je to slovo *hate*, ktoré sú všetky extrémne citovo nabité. V druhej časti sa zvýši explicita textu prostredníctvom vulgarizmov, avšak, tematická premisa ostáva rovnaká. Lyrika tu však nadobúda všeobecný charakter, Lil Peep už nehovorí za samého seba, ale hovorí za „ľudí“ (*we*), čím signalizuje to, že podobne rozmýšľajúcich ľudí ako on je viac. Rovnako, v druhej časti je indikátorom emo lyriky odkaz na krv, či je verš myslený obrazne, ergo, že autor už trpel veľa, alebo explicitne a teda, že sa samotný autor sebapoškodzuje.

*„[Intro: Lil Peep]*

*Yeah*

*Yeah, ayy*

*Ayy*

*[Chorus]*

*Runnin' away from you takes time and pain*

*And I don't even want to*

*So, I'm gettin' high all week without you*

*Poppin' pills, thinkin' about you (Thinkin' about you)*

*Runnin' away from you takes time and pain*

*And I don't even want to*

*So, I'm gettin' high all week without you*

*Poppin' pills, thinkin' about you*

*[Bridge]*

*I wish I didn't have a heart to love you*

*(I wish I didn't have a heart to love you)*

*I wish I didn't play a part to break you*

*(I wish I didn't play a part to break you)*

*I wish I didn't do a lot of the shit I do*

*(The shit I do)*

*And I wish you didn't too*

*[Chorus]*

*Runnin' away from you takes time and pain*

*And I don't even want to*

*So, I'm gettin' high all week without you*

*Poppin' pills, thinkin' about you*

*[Bridge]*

*I wish I didn't have a heart to love you*

*(I wish I didn't have a heart to love you)*

*I wish I didn't play a part to break you*

*(I wish I didn't play a part to break you)*

*I wish I didn't do a lot of the shit I do*

*(The shit I do)*

*And I wish you didn't too*

*Tell me that you hate me  
(I just wanna hear that)*

*Part 2: Sometimes Life Gets Fucked Up*

*[Chorus]*

*Sometimes life gets fucked up (Fucked up)  
That's why we get fucked up (We get fucked up)  
I can still feel your touch  
I still do those same drugs  
Sometimes life gets fucked up (Fucked up)  
That's why we get fucked up (Fucked up)  
I can still feel your touch  
I still do those same drugs*

*[Verse]*

*That we used to do  
I was used to you (I was used to you)  
"What have you been through?"  
She asked me  
Every fuckin' kind of abuse  
If you love me too  
You would give me you (Give me you)  
Lock me in your room  
Don't tell me the truth  
Everything you said (Everything you said)  
Stays inside my head (Stays inside my head)  
All the shit you said  
All the blood I bled*

*[Chorus]*

*Sometimes life gets fucked up (Fucked up)  
That's why we get fucked up (We get fucked up)  
I can still feel your touch  
I still do those same drugs  
Sometimes life gets fucked up (Fucked up)  
That's why we get fucked up (Fucked up)  
I can still feel your touch  
I still do those same drugs“*

(Lil Peep. *Come Over When You're Sober, Pt.1* - U Said. 2017.)

Štvrtá pieseň je tak v oboch svojich častiach vo vysokej miere hybridizovaná, znova, prelínaním dvoch tematických módov. Hybridný produkt vzniká spájaním dvoch tém, respektíve, využívaním oboch tém na vykreslenie ich vzájomného vzťahu. Vysporiadanie sa s neopätovanou láskou, či s nefunkčným vzťahom je prezentované cez optiku tematiky, ktorá je natívne hiphopová, avšak, manifestuje emo prvky cez slová a štýl akým o tejto problematike hovorí. Jednotlivé témy sú pre autora textu nesmierne prepletené a adresuje existenciu oboch svojich životných problémov ich vzájomnou koexistenciou. Nemožnosť rozdeliť celok na dve korektne funkčné celky, bez toho aby dávali zmysel je taktiež znakom hybridity. Okrem toho však je miera hybridizácie podporená práve rozoberaním a náhľadom na jednu z najzákladnejších tém emo žánru, rozchodu a neopätovanej lásky prostredníctvom črtu, ktorý patrí primárne do hiphopovej subkultúry. Užívanie omamných látok a drog nie je primárne súčasťou emo subkultúry, preto práve týmto tematickým rozšírením daného problému vzniká unikátny produkt, ktorý je situovaný na pomedzí oboch subkultúr. Využitá lyrika v piesni signalizuje nadmerné využívanie emo slov a fráz, ktoré sú kontrastované explicitnou a abstraktnou hiphopovou lyrikou. V rámci kontextu celej piesne však vzniká o to silnejší hybridný produkt, keď zoberieme do úvahy to, že výskyt hiphopovej lyriky je v úzadí, aby vynikla emocionálna podstata textu, pretože silne emocionálny text sprevádza typicky trapová, resp. hiphopová hudba.

### 3.2.5 Better Off (Dying)

Piata pieseň sa tematicky vracia do hiphopovej tematiky. Uvodný refrén in medias res rozoberá materiálne bohatstvo (*chains on shining, you can see me riding*) a životný štýl slávnej osoby. Avšak, rozoberá ho, tak ako je interpretovi príznačné z tej negatívnej stránky – čo implikuje verš „*Cocaine lined up, secrets that I'm hidin*“. Z tohto veršu taktiež možno vyčítať znovuprítomnú hiphopovú tematiku drog. Autor sám hovorí, že nechce aby sa žena s ktorou sa zhovára dozvedela, aký život žije. Podľa vlastných slov by jej radšej klamal, alebo umrel (*better off lying, better off dying*). Vzhľadom na využitie takýchto hodnotiacich tvrdení v negatívnej konotácii môžeme tvrdiť, že ide o emo mód. Po-refrénová sloha kontemplatívna sloha ďalej expanduje na refrénovej tematike, avšak, zbavuje sa hiphopovej tematiky. Ako identifikátor akejkoľvek hiphopovej tematiky (žien) ostáva len familiárne oslovenie *baby*, ktoré už v predošlých piesňach bolo identifikované ako pomenovanie pre

blízku priateľku autora v emo móde, preto nemožno hovoriť o hiphopovom móde. Nadalej, kontemplatívnosť a absentujúca explicita tejto slohy ďalej potvrdzuje emo mód piesne. Nasledujúca sloha hybridizuje tematiku lásky prostredníctvom jej materializácie. Autor hovorí o tom, ako má srdce, a teda city osoby, ktorej je pieseň venovaná vo svojich rukách. A má nad nimi teoretickú moc. Zároveň si uvedomuje, že vzťah, ktorý má s druhou osobou je vytvorený na základe klamstva o ktorom rozpráva v refréne.

„[Chorus]

*Chains on shining, you can see me riding  
Cocaine lined up, secrets that I'm hidin'  
You don't wanna find out, better off lying  
You don't wanna cry now, better off dying  
Chains on shining, you can see me riding  
Cocaine lined up, secrets that I'm hidin'  
You don't wanna find out, better off lying  
You don't wanna cry now, better off dyin'*

[Post-Chorus]

*Baby, I'ma dive in, I don't put the time in  
Even if I try hard, I ain't gonna make it  
We ain't gonna make it  
We ain't gonna make it  
Baby, I'ma dive in, I don't put the time in  
Even if I try hard, I ain't gonna make it  
We ain't gonna make it  
We ain't gonna make it*

[Verse]

*I ain't gonna make it  
But, I love it when you fake, yeah  
Got her little heart in my hand  
And I don't wanna break it  
I ain't gonna make it  
But, I love it when you fake, yeah  
Got her little heart in my hand  
And I don't wanna break it*

[Chorus]



*Chains on shining, you can see me riding  
Cocaine lined up, secrets that I'm hidin'  
You don't wanna find out, better off lying  
You don't wanna cry now, better off dying  
Chains on shining, you can see me riding  
Cocaine lined up, secrets that I'm hidin'  
You don't wanna find out, better off lying  
You don't wanna cry now, better off dyin'*

*[Outro]*

*Baby, I'ma dive in, I don't put the time in  
Even if I try hard, I ain't gonna make it  
We ain't gonna make it  
We ain't gonna make it  
I ain't gonna make it  
But, I love it when you fake, yeah  
Got her little heart in my hand  
And I don't wanna break it"*

(Lil Peep. *Come Over When You're Sober, Pt. 1* – Better Off (Dying). 2017.)

Hybridizácia sa vo piatej piesni manifestuje prostredníctvom morfovania tematickej časti piesne. Typicky hiphopová tematika je opäť, tak ako pri predošlých piesňach, sledovaná prostredníctvom, pre tento žáner unikátnej, optiky. Touto optikou je práve internalizovaný vnútorný diskurz autora, ktorý sa nachádza v emocionálnom diskomforte. Pieseň je v tomto prípade hybridná aj vďaka tomu, že berie typický subjekt emo lyriky, partnera ale, hovorí o ňom, respektíve o jeho emóciach na miestach ako o majetku. Takto vzniká amalgamát tematík, ktoré vzájomne referencujú samé seba a nie je možné o nich teda hovoriť ináč ako o hybridnom produkte, ktorý vzniká práve spájaním tém z dvoch rôznych žánrových spektier. Z hľadiska hybridity je tu významná práve najmä pasáž, ktorá hovorí o tom, ako má autor vo svojich rukách city osoby, o ktorej je táto pieseň, pretože sa stretávame s doteraz jedinečným prístupom nazerania na emo tematiku prostredníctvom hiphopového materializmu. Autor hovorí o tom, že subjekt svojich citov de facto vlastní, avšak, zároveň si je vedomý aj svojej moci a nevyužíva ju len na to, aby zo ženy urobil majetok. Takto sa prehľbuje miera hybridizácie medzi obidvoma tematikami. Zároveň mimo tematickej časti, v časti lyrickej vzniká hybridný produkt podobným spôsobom ako

v predošlých piesňach. Jej vysokú mieru zaist'uje striedanie slov, ktoré signalizujú oba žánre. V tomto prípade je hiphopová slovná zásoba značne v úzadí, a je signalizovaná len na niektorých miestach, najmä prostredníctvom spomínania omamných látok, čo však v kontexte aj s hudobnou stránkou piesne dodáva piesni ďalší hybridný rozmer. Lyricky následne emo tematiku symbolizuje špecifickosť a negatívnosť rozprávania o autorovom živote, konkrétne spomínanie emócií, ktoré autor má k subjektu, ktorému je pieseň venovaná.

### 3.2.6 The Brightside

Predposledná pieseň albumu sa tematicky revoljuje okolo ukončeného vzťahu, podobne, ako predošlé piesne. The Brightside je z tohto pohľadu tematicky pravdepodobne najviac čistým emo dielom. Frázy alebo slová, ktoré signalizujú prítomnosť hiphopového módu sú značne redukované. Ide prakticky len o slová *club lights* (nočný život, spájajúci sa s hiphopovou subkultúrou), *high again* a *rolling* (drogy). *Rolling* je slangový termín pre užívanie MDMA, alebo extázy. Aj vďaka prakticky absentujúcemu hiphopovému módu sa tak jedná o najpriamočiarejšiu emo pieseň albumu, z hľadiska lyriky. Autor kontempluje o svojom predošlom vzťahu od úvodného verša prvej slohy. Signálnymi slovami sú tu takto slová, ktoré reflektujú milostný vzťah – *want you, you want me, you're mine*. Okrem toho sa prvýkrát v autorovej tvorbe stretávame s tematikou noci, avšak v takej forme, že signalizuje emo tematiku. Nespomína sa v kontexte užívania omamných látok, alebo intenzívneho života. Kontext využívania tejto frázy svedčí o tom, že autor rozmýšľa nad tým, že jeho život je neúplný bez tej druhej osoby. Negatívny náhľad, ktorý je často spájaný s emo lyrikou je ironicky načrtnutý veršom „*Just look at the bright side*“. Eskaláciou tohto módu je samotný refrén piesne, ktorý ďalej rozširuje myšlienku neschopnosti vysporiadania sa s rozchodom s blízkou osobou. Okrem sa explicitne pohráva s myšlienkou smrti, prostredníctvom veršu „*Everybody tellin' me life's short, but I wanna die*“. V poslednom verši refrénu sa naspäť vraciame k čiastočným hiphopovým referenciám, kedy autor odkazuje na to, že je pod konštatným vplyvom drog, aby sa s realitou vyrovnal.

„[Verse]

*I know that you want me, you know that I want you  
The memories haunt me, I know that they haunt you too  
But it's alright, you'll be fine  
Baby, it's alright, you'll be fine*

*As long as you're mine, take a look at the time  
It gets cold at night, when you're alone outside  
But it's fine, I'll be fine  
Pay me no mind, girl, pay me no mind*

*[Pre-Chorus]*

*Just look at the bright side (Just look at the bright side)  
Just look at the club lights (Rollin' under the club lights)  
I gotta look at the bright side (Look at the bright side)  
I guess she wasn't the one, right, this isn't what love's like, that's for sure*

*[Chorus]*

*Help me find a way to pass the time (To pass the time)  
Everybody tellin' me life's short, but I wanna die (I wanna die)  
Help me find a way to make you mine (Make you mine)  
Everybody tellin' me not to, but I'm gonna try  
Now I'm gettin' high again, tonight*

*[Verse]*

*I know that you want me, you know that I want you  
The memories haunt me, I know that they haunt you too  
But it's alright, you'll be fine  
Baby, it's alright, you'll be fine  
As long as you're mine, take a look at the time  
It gets cold at night, when you're alone outside  
But it's fine, I'll be fine  
Pay me no mind, girl, pay me no mind*

*[Pre-Chorus]*

*Just look at the bright side (Just look at the bright side)  
Just look at the club lights (Rollin' under the club lights)  
I gotta look at the bright side (Look at the bright side)  
I guess she wasn't the one, right, this isn't what love's like, that's for sure*

*[Chorus]*

*Help me find a way to pass the time (To pass the time)  
Everybody tellin' me life's short, but I wanna die (I wanna die)  
Help me find a way to make you mine (Make you mine)  
Everybody tellin' me not to, but I'm gonna try  
Now I'm gettin' high again, tonight*

[Outro]

*Just look at the bright side (Just look at the bright side)*

*Just look at the club lights (Rollin' under the club lights)*

*Just look at the nightlife (Just look at the nightlife)*

*Watchin' the sunrise by my side*

*We gotta look at the bright side (Just look at the bright side)*

*Rollin' under the club lights (Rollin' under the club lights)*

*I gotta look at the bright side (Just look at the bright side)*

*I guess she wasn't the one, right*

*This isn't what love's like*

*That's for sure“*

(Lil Peep. *Come Over When You're Sober, Pt.1* – The Brightside. 2017.)

Predposledná pieseň prostredníctvom svojej tematiky a jej vykreslenia silno implikuje príslušnosť k emo subkultúre. Hybridizácia je tak manifestovaná iba veľmi málo a to prostredníctvom využívania striedmych referencií a odkazov na drogy, nočný život a štýl života, ktorý implikuje inernetnú prítomnosť interpretu v hiphopovej kultúre. The Brightside je z tematického hľadiska prakticky emo pieseň, bez toho vykazovala akékoľvek príznaky hybridizácie v jej tematickom a textovom móde. Autor spomína na niektorých miestach drogy a životný štýl, ktorý sa viaže na hiphopovú subkultúrnu tematiku, avšak je využívaný extrémne striedmo, pomocou len niekoľkých veršov. O hybridnom produkte z hľadiska tematiky možno hovoriť len obtiažne. Hybridizácia sa v tejto piesni deje mimo jej lyrického a tematického kontextu, kedy dochádza k hybridizácií prostredníctvom kontrastu striktno emo tematiky s hiphopovým beatom. Avšak, o tematicko-lyrickej hybridizácií hovoriť obtiažne.

### 3.2.7 Problems

Záverečná pieseň albumu fluktuuje medzi oboma módmi. Stredobodom tematiky je opäť život slávneho človeka, avšak, tak ako v predošlých piesniach je aj tu lyrika ponímaná zo strany, kde interpret kontempluje nad jej negatívnou stranou. Do hiphopovosť v lyrike je do značnej miery manifestovaná jej explicitou, prostredníctvom vulgarizmov, opomínania slova *background*, ktoré je tu vystavené ako opozitum k životu populárneho človeka. Prítomnosť hiphopovej lyriky je taktiež badateľná aj zbraňovou tematikou, avšak, v kontexte

v akom sa vyskytuje možno hovoriť o signalizačnom slove, ktoré vyobrazuje obe tematiky, *revolver* funguje ako slovo, ktoré signalizuje násilie hiphopovej subkultúry, avšak, v tomto prípade ho autor nechce používať na vydobíjanie rešpektu od zvyšku scény. *Revolver* tak rovnako pôsobí ako indikátor emo tematiky, kde symbolizuje najvyšší možný mód sebapoškodzovania – samovraždu. Táto tematika autorovi na celom albume nie je cudzia a v tomto prípade eskaluje do najexplicitnejšej formy, kedy Lil Peep avizuje, že už nemá čo stratiť – „*I got nothin' to lose (I dot my problems)*“. Emo tematika je však prítomná aj prostredníctvom spomínania minulosti s osobou, o ktorej celý album rozpráva (*she part of my past now*).

„[Chorus]

*Spent a lot of time in the background*  
*You know I spent a lot of time in the background*  
*Everytime that we together, I black out*  
*Everytime that we together, she tap out*  
*I remember, but she part of my past now*  
*I remember all this shit from the past now*  
*Took a pill and we passed out*  
*I made a deal with the devil*

[Bridge]

*You know I got my problems (Problems)*  
*Know you got yours too (Know you got yours too)*  
*Hold on to my revolver (Revolver)*  
*They ain't lookin' for you (They ain't lookin' for you)*  
*Oh, girl, don't even bother (Bother)*  
*Why she act brand new? (Why she act brand new?)*  
*Take what the devil offers (Offers)*  
*I got nothin' to lose (I got nothin' to lose)*  
*(I got my problems)*

[Chorus]

*Spent a lot of time in the background*  
*You know I spent a lot of time in the background*  
*Everytime that we together, I black out*  
*Everytime that we together, she tap out*  
*I remember, but she part of my past now*  
*I remember all this shit from the past now*

*Took a pill and we passed out*  
*I made a deal with the devil*  
*[Bridge]*  
*You know I got my problems (Problems)*  
*Know you got yours too (Know you got yours too)*  
*Hold on to my revolver (Revolver)*  
*They ain't lookin' for you (They ain't lookin' for you)*  
*Oh, girl, don't even bother (Bother)*  
*Why she act brand new? (Why she act brand new?)*  
*Take what the devil offers (Offers)*  
*I got nothin' to lose (I got nothin' to lose)“*

(Lil Peep. *Come Over When You're Sober, Pt.1* – Problems. 2017.)

Posledná pieseň na albume tak vykazuje prvky hybridizácie opäť vďaka ponímaní tradičnej tematiky prostredníctvom perspektívy druhej subkultúry, ktorej tendencie interpret vykazuje. Najsilnejším hybridizačným prvkom je v tomto prípade spojenie typicky hiphopového módu, zbrane s emo tematikou odobratia života a sebapoškodzovania, ktoré je prominentnou témou tejto subkultúry. Pieseň sa stáva hybridným produktom prostredníctvom vytvorenia stredobodu obidvoch tém práve v slove revolver. Potreba jeho vlastníctva v hiphopovej tematike vzniká obranou majetku a bohatstva, ktoré hiphop glamoruje, zatiaľ čo v emo subkultúre revolver znamená spôsob na odobratie si života. Autor tak šikovne spája tieto dve subkultúry prostredníctvom jedného spoločného bodu. Hybridizačným prvkom, ktoré spája tieto subkultúry je však aj spôsob akým Lil Peep rozpráva o hiphopovom životnom štýle. Je síce silne glamorizovaný, prostredníctvom konštantného menovania materiálnych statkov, ktoré autor nadobudol, alebo konštantným spomínaním drogovej tematiky a toho, ako drogy vplývajú na život interpreta. Táto introspektívna sonda do „odvrátenej strany“ životného štýlu je tak prostriedkom, ktorým interpret vnáša emo do typicky hiphopového tematického podvedomia. Zaujímavé je sledovať aj autorov tematický obrat. V tomto prípade, oproti predošlým dvom skladbám je váha tematiky obrátená, nehybridizuje sa emo tematika na hiphopovú, ale hiphopová na emo.

### **3.3 Sumarizácia, zistenia**

Všetky piesne, okrem prvej preukazujú väčšiu či menšiu mieru hybridizácie vo svojej tematicko-lyrickej časti. Prostredníctvom hybridizácie obidvoch žánrových noriem

a stereotypov autor textov vytvára jedinečný spôsob náhľadu na tematiky, ktoré sú obvykle vyobrazované v oboch subkultúrach a subžánroch. V analyzovanom obsahu sa hybridizácia deje viacerými spôsobmi. Prvým, najčastejším spôsobom je práve spomínané prezentovanie tém cez optiku druhej subkultúry, čím vzniká unikátny pohľad na danú tematiku. Druhým spôsobom, ktorým vzniká hybridný produkt, je čo sa týka hiphopového módu piesní ich znižujúca sa miera explicity. Tá je kompenzovaná vkladáním nového a alternatívneho módu čítania originálneho textu. Pozoruhodným zistením je, že v autorovej tvorbe dochádza k odstraňovaniu explicitných slov, najmä vulgarizmov so zväčšujúcou sa gradáciou emocionálne nabitého obsahu. Tretím spôsob, ktorým sa hybridizácia obsahu deje je mimotextová hybridizácia, ktorá vzniká práve „emocionalizáciou“ hiphopovej piesne, tak ako to bolo zistené najmä v šiestej piesni albumu. Rovnako zaujímavé je, že samotné meno piesne je nepriamym odkazom pieseň Mr. Brightside od kapely The Killers. Táto kapela bola populárna najmä v rokoch mainstreamovej emo vlny. Takýto odkaz však nie je prekvapivý, berúc do úvahy aspekt toho, že hiphopová subkultúra je notoricky známa práve vytváraním obsahu, cez odkazy na staršie hudobné diela. Jedným z týchto príkladov bol spomínaný sampling. Aj napriek jednej piesni, ktorá svojou tematikou a lyrikou spadá do typicky hiphopového subjektu, len ťažko možno hovoriť o hudobnom obsahu, ktorý je rýdzo hiphopovou nahrávkou. Nedá sa však hovoriť ani o nahrávke, ktorá svojim obsahom patrí priamo do emo subkultúry. Jedným z ďalších pozoruhodných zistení, je to, akým štýlom práve posledná pieseň, kde sa prakticky jedno slovo v rámci rešpektívnych kontextov stáva silným hybridizačným prvkom.

## 4 ZÁVER

Emo subkultúra v modernom mediálnom mainstreame zažíva obrodu prostredníctvom synkretizácie s hiphopovou subkultúrou. Aj vzhľadom na históriu tejto subkultúry, popísanú v teoretickej časti sa zdá, že manifestácia emo subkultúry vzniká ako reakcia na momentálnu mainstreamovú kultúru. Emo subkultúra v rámci daných žánrov vzniká ako nutnosť vyrastajúcej mládeže rozprávať o svojich emocionálnych problémoch prostredníctvom dostupného mediálneho kanálu. Hudba sa javí ako efektívne využiteľný mediálny kanál pre mládež vďaka jej dostupnosti, jednoduchej šíriteľnosti a každoročne stúpajúcej produkcii a zároveň aj v počte skonzumovaných hudobných diel, či už vo forme playlistov, albumov a podobne.

Hudba ako médium poskytuje pomerne jednoduchú a ľahko dostupnú platformu pre mládež v rámci ktorej možno slobodne vyjadrovať svoje pocity, či názory. Tvorba hudby je dnes limitovaná prakticky iba tým, či interpret vlastní počítač. A aj preto môže byť jedným z prvých mediálnych kanálov, ktoré si dnešná mládež vyberá na komunikáciu so svojim okolím. Tento trend však nie je netradičný, ako bolo dokázané v práci v teoretických kapitolách o žánroch punk a hardcore, kde bola hudba využívaná doslova ako médium komunikácie spoločenských požiadavok voči spoločnosti u mladých dospelých a mládeže. Dnes nie je žiadnym problémom nájsť celé albumy alebo playlisty, ktoré sa svojim obsahom niekedy približujú až k politickým manifestom. Na opačnom spektre stoja hudobné žánre, ktorých hlavnou motiváciou je vyjadrovanie všeobecnej emocionálnej spokojnosti či nespokojnosti s moderným svetom.

Dnes, už aj vďaka každoročne zvyšujúcej sa miere spájania obsahov, žánrových synkretizácií do rôznych, práve hybridných obsahov a kanálov je už mimoriadne ťažké hovoriť o médiu, ktoré nie je vo väčšej alebo menšej miere ovplyvnené aj iným médiom. Hudbu, a jej publiká, rozhodne nemožno vylúčiť z mediálnej analýzy aj vďaka spomínanej politickej angažovanosti hudobných žánrov. V minulosti, rovnako ako dnes, nebolo netradičné, aby kapely a ich publiká figurovali s istými politickými požiadavkami, avšak v dnešnej dobe, kedy je obsah tak jednoducho šíriteľný a produktovateľný sa stáva z hudobnej scény platforma, ktorú nemožno diskreditovať, v rámci širšieho výskumu mediálnych publik.

Analýza dokázala nepochybniteľnú mieru hybridizácie vo vybranom mediálnom obsahu. Prečo však vzniká hybridizácia práve medzi týmito dvoma žánrami, keď jeden



z nich je žáner, ktorý existuje len na periférií mainstreamu alebo priamo v jeho undergrounde by mohla adresovať ďalšia, logicky vyplývajúca analýza, ktorej predmetom by mohlo byť práve to, prečo hybridizujú tieto dve konkrétne subkultúry. Teoretická časť sa mierne dotkla tejto problematiky. Obidve mládežnícke subkultúry sa stretávajú pri niektorých podobných aktivitách, spojitom medzi punkom a hiphopom môže byť práve skejtová scéna, ktorá je často prienikom medzi obidvoma subkultúrami. Okrem toho však bol podobne spomenutý komunitný aspekt undergroundovej scény. V Česku, v rámci scény, populárny Fluff Fest má svoj vlastný hiphopový stage, kde práve k počiatočným stretom medzi obidvoma scénami môže dochádzať.

Výber konceptu použitého na dokazovanie žánrovej synkretizácie a vznikajúceho hybridného produktu bol intencionálny práve aj z dôvodu širokej aplikovateľnosti konceptov, ktoré primárne popisujú mediálne obsahy. Vzhľadom na kulturologický aspekt fenoménu, ktorý popisuje hybridizácia je práve sledovanie obsahu prostredníctvom tejto optiky vhodný výber na adresovanie tejto problematiky.

## Summary

Currently, emo subculture is being reborn as in media mainstream by being syncretised with hiphop subculture. As theoretical part shows, emo subculture is a reactionary youth subculture that reflects the moods and views of mainstream culture. Emo culture is an everchanging subject, thanks to everchanging worldviews that young people hold. This is the precise reason that young people speak about their problems with such a fervor, they end up as a centerpiece of whole subculture and a centerpiece of an art, which music is part of. Music seems like a preferable communication channel for young people, because of its shareability, and easy, constant access to it. Other than that music's popularity is on the rise every year, be it, in its production, or yearly consumption, either in form of albums, playlists or singles.

Music offers quite easy access to a platform, which can be used for personal expression of youth. Music is easily shareable nowadays and, the only component one needs to create music is a personal computer, which could be the reason music tends to be first channel a youth uses to communicate with its peers and with public. Using music as a vessel for declaring a political view is not a new concept, as seen and documented in this thesis. Punk and hardcore have been used as media platforms used to channel frustration, wants and needs of youth. Nowadays, with digital age and ease of access to all forms of media, it is not

hard, to come across various playlists, albums and artists with strong political opinion. On the other side of a spectrum seems to be music, that channels emotions, distanced from political discourse.

Nowadays, in an era of genre syncretisations, globalisation, and hybridisation it produces it is difficult to tell which form of media is not directly or indirectly influenced by music, and culture it produces. Music and its audiences can not be dismissed from media analysis through the merit of previously mentioned politically engaged music genres, subcultures and audiences. In past, it was not uncommon for music to also be charged similarly with such political and emotional content, but nowadays, with how easily content is produced and shared, music can not be omitted from studies regarding various medial audiences.

Analysis indeed confirms high level of hybridisation in chosen media content. As to, why the hybridisation between these two genres actually manifests could be a point of further analysis. The starting point was already laid down by this thesis, the emo and hiphop subculture often meets in similar places. Skating is a popular underground pasttime and subculture, in which often both of these mentioned subculture participants meet. Other than that, Czechia's scene-famous festival Fluff Fest has its own hiphop stage, which could be a point of „first meeting“ between participants of these subcultures. The idea of looking for hybridisation, and using it as a central motif of this thesis, was intentional – to prove that the primarily a medial phenomenon, and secondarily a culturological phenomenon could be used as a good optic for adressation of such hypothesis.

## ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV

### Knížné publikácie

ADORNO, T.W., 2015: *Úvod do sociologie hudby: Dvanáct teoretických přednášek.*

Praha: Filosofia. Preklad: Josef Hlaváček.

ISBN: 978-80-7007-429-9

BARTHES, R., 2004: *Mytologie.*

Praha: František Xaver Šalda. Preklad: Josef Fulka. 170 s.

ISBN: 80-96569-73-X

BROŽ, V. et al., 2001: *Kmeny.*

Praha: BIGGBOSS. 517 s.

ISBN: 978-8090397323

BENNETT, A., 2001: *Cultures of Popular Music (Issues in Cultural & Media Studies).*

Londýn: Open University Press. 194 s.

ISBN: 978-0335202508

CANCLINI, N.G., 1995: *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity.*

Minneapolis: University of Minnesota Press 293 s.

ISBN: 978-0816646685

CHAMBERS, I., 1985: *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture.*

Londýn: Macmillan. 272 s.

ISBN: 978-0333340127

COHEN, S., 2011: *Folk Devils and Moral Panics.*

Londýn: Routledge. Routledge Classics, 4th Edition. 282 s.

ISBN: 978-0415610162

GREENWALD, A. (2003): *Nothing Feels Good: Punk Rock, Teenagers, Emo.*

New York: St. Martin's Press, 320 s.

ISBN 0-312-30863-9

HEBDIGE, D., 1979: *Subculture: The Meaning of Style*.

Londýn: Routledge. 195 s.

ISBN 978-80-451-039-499

HOLT, F., 2007: *Genre in popular music*.

Chicago: The University of Chicago. 221 s.

ISBN 978-0-226-35037-0

JENKINS, H., 2006: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*.

New York: NYU Press. 308 s.

ISBN 978-0814742815

JIROUS, Ivan M., 1997: *Magorův zápisník*.

1. vyd. Praha: TORST. 801 s.

ISBN 80-7215-033-2

KRAIDY, M., 2005: *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*.

Philadelphia: Temple University Press. 226 s.

ISBN 978-1592131440

MALINA, J. et al, 2009: *Antropologický slovník (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění) aneb co by mohl o člověku vědet každý člověk*.

Brno: Akademické nakladatelství CERM. 4738 s.

ISBN 978-80-7204-560-0

MARKARIAN, T., 2019: *From the Basement: A History of Emo Music And How It Changed Society*.

Florida: Mango Media Publishing, 226 s.

ISBN 978-1642501148

OPARINA, N.A. et al, 2020: *Youth subculture and modern society*.

Journal of Critical Reviews. 3 s. [cit. 15.2.2020].

ISSN: 2394-5125

Dostupné na: <http://www.jcreview.com/fulltext/197-1593081168.pdf>

SHUKER, R., 1998: *Popular Music: The Key Concepts*.

Londýn: Routledge. 365 s.

ISBN 978-1138680937

SMOLÍK, J., 2010: *Subkultury mládeže, Uvedení do problematiky*.

1. vyd. Praha: Grada. 281 s.

ISBN 978-80-247-2907-7

STRAUBHAAR, J., 2007: *World television from global to local*.

Sage: The University of Texas at Austin, USA. 312 s.

ISBN 978-0803954632

WILLIAMS, R., 1984: *The Long Revolution (Revised Edition)*.

Londýn: Penguin Books Ltd. 367 s.

ISBN 978-0140207620

## Internetové odkazy

COOPER, R., 2019: *The Subgenres of Punk Rock: Punk Rock Comes in an Array of Sounds*.

[cit. 2021-03-14].

Dostupné na: <https://www.liveabout.com/subgenres-of-punk-rock-2803348>

DEASCENT., 2017: *To Be Young, Emo & Black. The rise of „Emo Rap“ and the artists who paved the way*.

[cit. 2021-03-19]

Dostupné na: <https://www.popdust.com/to-be-young-emo-black-2430350601.html>

DODDERIDGE, T., 2020: *Emo Rap's Ascent to a Legitimate Musical Movement*.

[cit. 2021-03-20]

Dostupné na: <https://mindequalsblown.net/music/emo-raps-ascent-to-a-legitimate-musical-movement>

FANTANO, A. (theneedledrop), 2018: *Rap is Emo (Hip Hop's Sensitive New Wave)*

[cit. 2021-03-20]

Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=tHMY3JKSEoo>

GALIL, L., 2013: *Midwestern emo catches its second wind*. [cit. 2021-03-16]

Dostupné na: <https://www.chicagoreader.com/chicago/emo-twiabp-topshelf-swerp-capn-jazz-midwestern-braid-reflex/Content?oid=10550897>

GARLAND, E., 2018: *Inside The Highly Strange World of Wicca Phase Springs Eternal*.

[cit. 2021-03-20]

Dostupné na: <https://www.vice.com/en/article/ywkaby/inside-the-highly-strange-world-of-wicca-phase-springs-eternal>

JETHANI, R., 2020: *The History of „Emo Rap“*. [cit. 2021-03-20]

Dostupné na: <https://tafttribune.org/5204/arts-entertainment/the-history-of-emo-rap/>

PYŠŇÁKOVÁ, M.: *Mainstreamová kultura mládeže*. Sociální studia 4 (1-2). [cit. 2021-02-06].

Dostupné na: [https://journals.muni.cz/socialni\\_studia/article/view/5559/4656](https://journals.muni.cz/socialni_studia/article/view/5559/4656)

REEVES, M., 2018: *Wicca Phase Springs Eternal: Occult Genre-smasher Bred In Punk, Backed by Code Orange*. [cit. 2021-03-20]

Dostupné na: <https://www.revolvermag.com/music/wicca-phase-springs-eternal-occult-genre-smasher-bred-punk-backed-code-orange>

SANNA, J., 2017: *The Sincere and Vibrant World of the Czech DIY Scene*. [cit. 2021-03-17].

Dostupné na: <https://daily.bandcamp.com/scene-report/czech-diy-list>

SANNEH, K., 2005: *United Blood: How hardcore conquered New York*. [cit. 2021-03-12].

Dostupné na:

<https://www.newyorker.com/magazine/2015/03/09/united-blood>

SETARO, S., 2018: *How Trap Music Came to Rule The World*. [cit. 2021-03-16.]

Dostupné na:

<https://www.complex.com/music/2018/02/how-trap-music-came-to-rule-the-world>

SILVER, D. – LEE, M. – CHILDRESS, CC., 2016: *Genre Complexes in Popular Music*. [cit. 2021-02-06]. PLoS ONE

Dostupné na:

<https://journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0155471&type=printable>

STACEY, R., 2020: *Types of Rap: A guide to the many styles of hip-hop*. [cit. 2021-03-16]

Dostupné na:

<https://www.redbull.com/us-en/types-of-rap>

TATE MODERN, TATE ORG.UK., 2020: *Postmodernism*. [cit. 2021-02-08]

Dostupné na: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/postmodernism>

UNESCO., 2001: *Records of the General Conference, 31st Session, Paris, 15 October to 3 November 2001*. [cit. 2021-02-03].

Dostupné na:

[https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef\\_0000124687&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach\\_import\\_ff876097-f321-419d-81ab-1b67fcd29032%3F\\_%3D124687eng.pdf&locale=en&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000124687/PDF/124687eng.pdf#23](https://unesdoc.unesco.org/in/documentViewer.xhtml?v=2.1.196&id=p::usmarcdef_0000124687&file=/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_ff876097-f321-419d-81ab-1b67fcd29032%3F_%3D124687eng.pdf&locale=en&multi=true&ark=/ark:/48223/pf0000124687/PDF/124687eng.pdf#23)

YOUNGER, B.: *To Be Young, Angsty, and Black: On Rap's Emo Moment*. [cit. 2021-03-19]

Dostupné na:

<https://pitchfork.com/thepitch/1481-to-be-young-angsty-and-black-on-raps-emo-moment/>

## **Hudobné zdroje**

21 Savage, Metro Boomin. (2020) – *Savage Mode II*. New York: Slaughter Gang, Epic Records.

American Football. (1999) – *American Football*. Illinois: Polyvinyl Record Co..

Dababy. (2019) – *Baby on Baby*. California: Interscope Records.

La Dispute. (2015) – *Wildlife*. California: No Sleep Records.

Lil Peep. (2017) – *Come Over When You're Sober Pt.1*. Londýn: AWAL.

Pop Smoke. (2020) – *Meet The Woo 2*. New York: Republic Records.

Rites of Spring. (1985) – *Rites of Spring*. Washington D.C., Dischord Entertainment.

Turnover. (2015) – *Peripheral Vision*. Boston: Run for Cover Records.