

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra genderových studií

**Bc. Anna Oravcová**

**Raperky a jejich pozice  
v rámci české hip hopové subkultury**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: **Mgr. Kateřina Kolářová, Ph.D.**

Praha 2010

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury. Zároveň souhlasím s tím, aby tato práce byla zpřístupněna a používána ke studijním účelům v příslušné knihovně Univerzity Karlovy, jako i prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři.

V Praze dne 18. 5. 2010

.....

podpis

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Mgr. Kateřině Kolářové, Ph.D. za vedení, konstruktivní kritiku a čas, které věnovala mé práci. Dále chci poděkovat své rodině za jejich trpělivost a podporu, a také respondentkám za ochotnou spolupráci.

## OBSAH:

<i>Abstrakty</i> .....	6
<b>1. Úvod</b> .....	<b>8</b>
<b>2. Teoretická část</b> .....	<b>11</b>
<b>2.1. „Chicagská škola“</b> .....	<b>11</b>
<b>2.2. CCCS a koncept subkultury</b> .....	<b>14</b>
2.2.1. Hegemonie.....	17
2.2.2. Styl.....	19
<b>2.3. Kritika CCCS a post-subkulturní studia</b> .....	<b>21</b>
2.3.1. Subkulturní kapitál.....	23
2.3.2. Performativita.....	25
<b>2.4. Hip hopová (sub)kultura</b> .....	<b>29</b>
2.4.1. Rapová hudba.....	33
2.4.2. Komercializace a komodifikace hip hopu.....	35
2.4.3. Vzдор a politizace hip hopu.....	37
2.4.4. Prostor.....	39
2.4.5. Identita a autenticita.....	40
<b>2.5. Gender a hip hop</b> .....	<b>43</b>
2.5.1. Hip hopový feminismus.....	48
2.5.1.1. Dichotomie „světice“/„děvka“.....	51
2.5.1.2. Feministická a pro-ženská sdělení v textech raperek.....	52
<b>2.6. Česká hip hopová subkultura</b> .....	<b>54</b>
<b>3. Empirická část</b> .....	<b>58</b>
<b>3.1. Metodologická východiska</b> .....	<b>58</b>
<b>3.2. Analýza rozhovorů s rapperkami</b> .....	<b>62</b>
3.2.1. Metodologie.....	62
3.2.2. Motivace raperek k aktivní participaci na hip hopové subkulturě.....	63
3.2.3. Vztah raperek k freestylu.....	66
3.2.4. Vývoj kariéry raperek.....	69
3.2.5. Kritéria úspěšné rapové kariéry očima raperek.....	71
3.2.5.1. Obecná kritéria úspěchu v rapu.....	72
3.2.5.2. Kritéria úspěchu pro ženy.....	74
3.2.6. „Ženský“ rap.....	78
3.2.7. „Female MCs Party“.....	82
3.2.8. Kritika českého mainstreamového rapu.....	86
3.2.9. Blýská se na lepší budoucnost?.....	90
3.2.10. Shmutí.....	93
<b>3.3. Textová analýza vybrané tvorby raperek</b> .....	<b>95</b>
3.3.1. Metodologie.....	95
3.3.2. Lara303.....	97
3.3.2.1. „Mám co ty“.....	97
3.3.2.2. „Revoluce“.....	100
3.3.3. MC Zuzka.....	103
3.3.3.1. „Protí všem děvkám“.....	103
3.3.3.2. „Kabaret“.....	105
3.3.4. Kenta.....	107
3.3.4.1. „Šepot ulice“ featuring Khomator.....	107
3.3.4.2. „Tvoje čisté víno“.....	109
3.3.5. Shmutí.....	111
<b>4. Závěr</b> .....	<b>112</b>

<i>Použitá literatura</i> .....	115
<i>Rejstřík pojmů</i> .....	121
<i>Přílohy</i> .....	123
Příloha č. 1 .....	123
Příloha č. 2 .....	124
Příloha č. 3 .....	125

# Abstrakty

## Raperky a jejich pozice v rámci české hip hopové subkultury

Tématem této práce je postavení raperek v české hip hopové subkultuře. Teoretická část obsahuje přehled vývoje pojmu subkultura, přičemž zdůrazňuje genderové hledisko a zabývá se rolemi, které ženy v hudebních subkulturách zastávají. Dále se teoretická část věnuje vzniku a vývoji hip hopu jakožto uměleckého a kulturního hnutí. Práce vychází zejména z amerických studií věnovaných specifickému postavení žen v hip hopové subkultuře. Empirie se skládá ze dvou částí. První z nich je založena na kvalitativní analýze rozhovorů s českými raperkami. Cílem této analýzy bylo zjistit, co tyto ženy motivovalo začít rapovat; jaká kritéria musí podle jejich názoru ženy splňovat pro dosažení úspěchu v mainstreamovém rapu; jakým způsobem konstruují vlastní pozici raperky či jak se vztahují k označení „ženský“ rap. Textová analýza vybrané tvorby raperek tvořící druhou část empirie, zkoumá způsob, jakým dané interpretky konstruují vlastní autenticitu a specifickou genderovou identitu jakožto raperky.

**Klíčová slova:** subkultura, gender, feminismus, rap, hip hop, autenticita, subkulturní kapitál, mainstream, underground

## **Female rappers and their position within the Czech hip hop subculture**

This study focuses on the position of female rappers within the Czech hip hop subculture. The theoretical part contains the development of the term “subculture” in regard to gender, and the role of women within music subcultures. The second part of the theory deals with the birth and development of hip hop as an artistic and cultural movement. In relation to hip hop, this study is inspired by American literature that focuses on female rappers and their roles within hip hop subculture. The research work has two parts. First part of the research is based on the qualitative analysis of interviews with Czech female rappers. These female rappers were asked about their motivation to become rappers, in their opinion what it takes for women to be successful in rap, how they see their position as female rappers, and how they feel about the label “female” rap. The second part of the research is based on textual analysis of selected rap songs by these artists. The main focus of this analysis is on the construction of authenticity and their gender identity as female rappers.

**Keywords:** subculture, gender, feminism, rap, hip hop, authenticity, subcultural capital, mainstream, underground

# 1. Úvod

Nadměrné velikosti triček a mikin, volné kalhoty skoro u kolen, na hlavě kšiltovka, mluva plná anglického slangu a vulgarismů, divná gesta u pozdravu a do toho monotónní opakující se hudba, do které kdosi cosi recituje. K tomu se tváří všichni tito mladíci „drsně“ a tvrdí, že dělají „umění“. I tak může působit mládež poslouchající hip hop, na mainstreamovou společnost (viz například číslo časopisu Čili-Chilli věnované hudebním subkulturám, července/srpen 2009).

Populární hudba hraje důležitou roli v životě mladých lidí. Pro některé z nich se stává centrem jejich života. Členství v určité hudební subkultuře často přesahuje pouze způsob trávení volného času a formuje nejen individuální, ale také kolektivní identitu jedinců. Toto členství v subkultuře umožňuje zvýznamňovat svět kolem sebe, rozumět kontradikcím ve společnosti a v neposlední řadě umožňuje i formu odporu, revolty.

Hip hopová kultura se zrodila v sedmdesátých letech dvacátého století v americkém New Yorku. Jedním ze základních prvků této kultury je rap, který v současnosti dominuje populární hudbě v globálním měřítku. Svůj ohlas našel i v Čechách. V dnešní době i u nás rap proniká do mainstreamové populární hudby a česká hip hopová subkultura se neustále rozrůstá. Nejedná se však pouze o hudbu. Hip hop má i další charakteristiky: styl oblékání, specifickou gestikulaci a mluvu, a zejména pět možných způsobů kreativního sebevyjádření. Graffiti představuje malbu na městské zdi. Breakdance je tanec s akrobatickými prvky, ke kterému se dnes připojují populárnější formy hip hopových tanečních stylů. DJ zprostředkovává hudební doprovod, a beatbox spočívá ve vytváření hudby a rytmického doprovodu pusou<sup>1</sup>. Nejpopulárnější ze všech základních prvků hip hopu je nesporně rap, rýmované vyprávěčství.

Česká hip hopová subkultura je v zásadě hybridního charakteru. Na jedné straně je tato subkultura ovlivněna americkým hip hopen (jeho vývojem a současnou formou), který vysílá hudební stanice MTV, a ke kterému se lze dostat prostřednictvím internetu. Na straně druhé je původní afroamerická kulturní forma vyjádření přizpůsobena českým podmínkám a vyjádřena v českém jazyce. Zatím chybí detailní výzkum, který by se zaměřil na historické, kulturní, politické a společenské podmínky, které vedly k vzniku hip hopové subkultury v Čechách.

---

<sup>1</sup> Odborné termíny hip hopové subkultury vysvětlují také v části „rejstřík pojmů“ na konci této práce.



Když jsem se chystala psát bakalářskou práci, bylo mi doporučeno, abych psala o tom co znám, o tom co mě baví. Hip hop je to co znám, v čem jsem vyrůstala a co značně ovlivnilo můj život. Sledovala jsem postupný vývoj hip hopové subkultury a přechod rapu do mainstreamové populární hudby. Celou dobu jsem si kladla následující otázku: čím to je, že se tak málo žen aktivně podílí na hip hopové subkultuře? To byla základní otázka výzkumu v rámci projektu mé bakalářské práce. Dle mých zjištění je větší participace žen v hip hopové subkultuře omezena jednak strukturálními bariérami a jednak různými mechanismy vylučování žen ze strany mužů. České raperky, se kterými jsem dělala rozhovory, identifikovaly příčiny menšího zapojení žen v rámci hip hopové subkultury následovně: nedostatek financí, času (nemožnost skloubení tohoto „koníčku“ s pracovní dobou a zároveň s partnerským vztahem), málo vzorů žen, které by byly v rapu úspěšné či nedostatek podpory ze strany mužů. Výrazně se v rozhovorech ukazoval i mocenský aspekt: na základě genderových stereotypů muži dominující v této subkultuře mají tendence určovat pozici ženám jako tanečnice či vokalistky, ne však raperky (Oravcová, 2007).

Raperky, se kterými jsem v roce 2007 dělala rozhovory, neměly nahrávací smlouvy, často ani neměly demo a vystupovaly pouze v rámci lokálních hip hopových koncertů. Výraznějšího úspěchu v celostátním měřítku, v rámci mainstreamového hip hopu však nedosáhly. Krátce po tom, co jsem dopsala bakalářskou práci, se objevily raperky, které začaly nahrávat vlastní tvorbu a dostaly se do povědomí členů a členek hip hopové subkultury v celé České republice, potažmo i na Slovensku. Právě na tyto raperky se zaměřuji ve své diplomové práci.

Cílem mé diplomové práce je dát hlas raperkám, ukázat hip hop jejich očima a zjistit, jakým způsobem vyjednávají svou pozici v oblasti, kterou ovládají muži. Co tyto ženy inspirovalo, aby začaly rapovat? Kdo a co stojí za jejich mainstreamovým úspěchem? Jakým způsobem raperky racionalizují vlastní pozici v rámci české hip hopové subkultury? Jak se staví k označení „ženský“ rap a k takzvaným „Female MCs Night“? Do jaké míry hraje roli to, že se jedná o ženy? Jak se staví k maskulinnímu charakteru české hip hopové subkultury? Tyto a další otázky jsem pokládala v rozhovorech s raperkami.

V druhé části výzkumu se zaměřím na textovou analýzu skladeb daných interpretek. Budu se tak snažit doplnit, konfrontovat či potvrdit jejich výpovědi. Z důvodu rozsahu práce si nedělám nárok na reprezentativnost textů a v zásadě vybírám ty, které raperky či jejich fanoušci/fanyanky označili/y za oblíbené, přičemž se jedná o

první a nejnovější singl dané interpretky. Mou snahou je poukázat na témata, o kterých raperky pojednávají a propojit je se širšími souvislostmi: s charakteristikami rapu jakožto žánru, a s jejich specifickou pozicí žen v hip hopu. Zaměřím se také na to, jakým způsobem tyto ženy konstruují vlastní identitu jakožto raperky, jaké strategie při tom používají i na jejich konstrukci autenticity v rámci hip hopové subkultury.

Vycházím z předpokladu, že mskulinní charakter, narůstající míra sexismu a objektivizace žen v rámci české hip hopové subkultury, zejména v českém mainstreamovém rapu, ztěžuje pozici ženám, které se snaží do této subkultury aktivně zapojit. Jsem toho názoru, že kritiku hip hopu/rapu je nutné rozvíjet i v prostředí České republiky, a to zejména z důvodu jeho velkého dosahu na dnešní mládež.

## 2. Teoretická část

V teoretické části se zaměřím na vývoj konceptu subkultury. Nejdříve shrnu základní východiska takzvané Chicagské školy, a posléze se budu zabývat konceptem subkultury z pohledu Centra pro současná kulturní studia na Birminghamské univerzitě (dále CCCS) a kritikou jejich východisek ze strany post-subkulturních studií. Přičemž pozornost zaměřím zejména na studie a teze, které se zabývají postavením a rolí žen v rámci subkulturních seskupení.

Andy Bennett upozorňuje, že koncept subkultury se dnes používá arbitrárně, jako vše-zahrnující termín pro jakoukoliv stránku společenského života, kde dochází k propojení volného času mladých lidí s určitým stylem a hudbou (1999: 599). Ve své teoretické části se budu snažit ukázat, že pokud zohledníme kritiku konceptů subkultury, je tento pojem nadále nosný a vhodný pro studium zejména hip hopové subkultury.

Právě hip hopové subkultuře se budu věnovat v druhé části teorie. Budu ji analyzovat na základě konceptů jako jsou vzdor, identita, autenticita, inkorporace či prostor. Mimo jiné se také zaměřím na kulturní přenos původně afroamerického hudebního a kulturního vyjádření mimo prostor Spojených států a na implikace, které taková translace obnáší.

Poslední část teorie budu věnovat otázkám genderových vztahů v rámci hip hopové subkultury. V dnešní komerční podobě je hip hop (zejména rapová hudba) spojován s hypermaskulinitou, sexismem až misogynií, násilím či používáním vulgárního jazyka. Mark Anthony Neal popisuje tuto situaci následovně: „Hip hop má genderový problém“<sup>2</sup> (2004). Pozornost proto zaměřím i na vznik takzvaného „hip hopového feminismu“ a na jeho hlavní teze a východiska.

### 2.1. „Chicagská škola“

Katedra sociologie na Chicagské univerzitě byla založena v roce 1982 a do poloviny třicátých let dvacátého století dominovala americké sociologické teorii a praxi. Největší přínos má Chicagská škola v oblasti urbanizace a sociologie města. Přílivem nové populace, zejména evropských emigrantů, se z Chicaga, původně agrární,

---

<sup>2</sup> V textu pracuji s anglicky psanou literaturou, která z valné většiny nebyla přeložena do češtiny. Všechny uvedené citace jsou mými pracovními překlady.

homogenní komunity, stalo heterogenní industriální velkoměsto. Není tedy divu, že hlavní představitelé tohoto směru (Robert E. Park, Ernest W. Burgess, William I. Thomson či Louis Wirth mezi jinými) zaměřili svou pozornost na společenské podmínky, sociální změny a problémy spojené se životem ve městě (Gelder, 2005).

Přínos akademiků spojovaných s Chicagskou školou pro další studium sociálních skupin spočívá v jejich využívání kvalitativních metod. Místo pouhého teoretizování „u stolu“ vyrazili do ulic, a z města si udělali vlastní „laboratoř“. Pro výzkum se staly klíčové antropologické metody jako je terénní výzkum, zúčastněné pozorování, analýza psaných dokumentů či jednotlivé případové studie. Cílem těchto akademiků bylo studovat lidi v jejich přirozeném prostředí se snahou zachytit jejich perspektivu (Gelder, 2005; Baldwin et al., 2004).

Autoři Chicagské školy dále obrátili pozornost a subkulturní identitu jedinců, kterou často spojovali s „deviantním“ chováním v důsledku propojení sociologie s kriminologií. V tomto směru je důležitá studie Thomase *Sociological Perspective on Social Deviance*, kde autor pojímá deviaci jako přirozenou reakci na společenské podmínky, ve kterých se lidé nacházejí. „Deviantní“ chování Thomas chápe nikoliv jako charakterový rys jednotlivce, ale pojímá ho v širším, společenském rámci. Kriminalita je vnímaná jako problém zapříčiněný společenskou dezorganizací, způsobenou urbanizací a industrialismem (Thomas citován in Andersen, Taylor, 2002: 22). V zásadě tedy jde o zkoumání skupin, které představují v jistém smyslu problém pro společnost, narušují řád a vytvářejí dichotomii „my“ a „oni“. Z pohledu mainstreamové společnosti jsou „deviantní skupiny ty, které se odlišují „od nás ostatních“ (Baldwin et al., 2004: 313).

Chicagská škola v zásadě omezovala studium sociálních skupin pouze na muže<sup>3</sup>. To souvisí s faktem, že veškeré výzkumy prováděli muži. Andersen a Taylor (2002) poukazují na to, že ačkoliv Chicagská univerzita byla progresivní v tom, že přijímala studentky, neumožňovala ženám profesuru. Ženy byly často zaměstnávány jako asistentky a jejich přínos byl přehlížen či připsán jejich mužským kolegům. Tehdejší sexistické praktiky ženy vylučovaly a neumožňovaly jim kariéru, která byla dostupná mužům. Nemožnost uplatnění se v akademickém prostředí kompenzovaly ženy tím, že se zaměřily na sociální práci. To přispělo k genderové segregaci oborů: zatímco muži dělali abstraktní, lépe hodnocenou teoretickou práci v oboru sociologie, ženy se

---

<sup>3</sup> Výjimku v tomto ohledu představuje Paul Cressey (2005) a jeho studie zaměřenou na životní cykly žen tvořící subkulturu takzvaných „taxi-tanečnic“ a vnitřní hierarchizaci této subkultury.

věnovaly práci aplikované, méně hodnocené. Mezi autorky, jejichž přínos je dnes opětovně objeven, patří například: Jane Addams (držitelka Nobelovy ceny), Marion Talbot či Edith Abbot (2002: 21). V případě výzkumů, které byly prováděny muži a výhradně o mužích ve studiu subkultur, Baldwin et al. navrhuji dvě opatření. Buďto se tyto studie přijmou jako pouze aplikovatelné na muže a pozornost se zaměří na odlišnou povahu kultury žen, anebo se budou dřívější studie číst „proti srsti“, jako analýzy maskulinity, na které jsou takové subkultury stavěny (2004: 342).

Jako důležitou studii, která propojuje americký přístup k sociálním skupinám z pohledu „deviace“ s následným přístupem britských kulturních studií označují Baldwin et al. dílo Stanleyho Cohena *Folk Devils and Moral Panics*. Dle Cohena dochází ke vzniku subkultur v momentě konfliktu mezi sociální strukturou a kulturou. Vytvořený „tlak“ dává podnět k formaci subkultur, kterých hodnoty a aktivity jsou v opozici k dominantní „respektované kultuře“. Daný „tlak“ může být způsobený například přesunem ekonomického kapitálu či společenskými změnami následkem přestavby městských oblastí (Cohen citován in Baldwin et al., 2004: 323).

Tento přístup odpovídá vzniku hip hopové subkultury v kontextu restrukturalizace New Yorku. Koncem šedesátých let minulého století byla naplánována výstavba dálnice napříč newyorským Bronxem, která měla spojit New Jersey a Long Island a zlepšit dopravní podmínky. Důsledkem výstavby došlo k velkému přesídlování ekonomicky slabšího obyvatelstva jiné barvy pleti než bílé do jižních částí Bronxu. Následné rozsáhlé stavby a změny v etnickém složení obyvatelstva zapříčinily odliv ekonomického kapitálu a postupné zavírání podniků. V létě roku 1977 došlo k výpadku proudu, což vedlo k nepokojům, násilí a rabování. Tricia Rose je toho názoru, že tyto události vedly k tomu, že jižní Bronx byl v dané době symbolem úpadku a izolace, a zároveň místem vzniku hip hopové kultury (1994: 30-32).

Kromě modelu konfliktu mezi společenskými strukturami a kulturou lze jako podnět k formování subkultur označit moment, kdy se jedinci nacházejí v přechodné fázi mezi adolescencí a dospělostí, přičemž kultura dané subkultury je úzce spojena s třídní příslušností jejich členů. Tento přístup je charakteristický pro CCCS, které kritizovalo Chicagskou školu za to, že nevěnovala dostatečnou pozornost reflexi třídní stratifikace. Předmětem další kritiky bylo pojmání vztahů v rámci „deviantních“ skupin a gangů. Představitelé a představitelky CCCS poukázali/y na fakt, že vztahy v rámci gangů jsou mnohem provázanější a vyžadují větší loajalitu než subkultury mladých, které se objevily v poválečné Británii (Baldwin et al., 2004:322).

## 2.2. CCCS a koncept subkultury

Centrum pro současná kulturní studia na Birminghamské univerzitě bylo založeno v roce 1964 Richardem Hoggartem a svou činnost bylo nuceno ukončit v roce 2002. Mezi nejvýznamnější autory/autorky patří například Stuart Hall, Paul Willis, Angela McRobbie či Paul Gilroy. V centru zájmu těchto autorů/autorek byla role, kterou kultura sehrávala v rámci odporu a hegemnické nadvlády. V zásadě pojímali/y subkultury v kontextu třídy, jako vázané jednak na (pracující) třídu rodičů a jednak ve vztahu k dominantní kultuře. Na tomto místě je nutné podotknout, že v analýze subkultur mládeže představitelé a představitelky CCCS pracují s dvěma významy kultury. Na jedné straně to je kultura jako práce, určitá umělecká či intelektuální činnost. Za kulturní formy jsou považovány například hudba, malby či literatura a v jejich posuzování je často kladen důraz na to, jaká hodnota jim je přisuzována. To je často spojováno s rozlišováním „vysoké“ a „nízké“ kultury. Na straně druhé je kultura chápána jako způsob života. Zahrnuje určité praktiky a hodnoty, které jsou členům a členkám dané kultury smysluplné, dávají jí tvar a formu (Baldwin et al., 2004: 327).

V roce 1976 CCCS vydalo sbírku studií pod názvem *Resistance Through Rituals*, ve které formulovalo základní přístupy ke studiu subkultur. Vzestup různých kultur mládeže interpretovali/y autoři a autorky spojené s CCCS jako reakci na kulturní a společenskou změnu v poválečné Británii. Členství v subkultuře bylo chápáno jako snaha o odlišení od kultury rodičů a zároveň jako spoluúčast na nové konzumní ekonomii, přičemž byl zachován smysl pro solidaritu a komunitu. Specifické pro CCCS je zaměření na styl subkultur, na to, jakým způsobem členové a členky subkultury vytvářejí a organizují svůj zevnějšek prostřednictvím módy. Metodou zkoumání byla sémiotika, čtení symbolů a znaků subkultur se snahou zjistit, jakým způsobem získávají svou společenskou identitu (Gelder, 2005).

Hlavní koncepty a témata studia subkultur nastiňují Clarke et al. (2006) v první kapitole sbírky „Subcultures, cultures and class“. Dle autorů přispělo ke vzniku nových kultur mládeže pět faktorů. (1) Obecný blahobyt společnosti přispěl k tomu, že mladí měli větší možnost utrácet. Nová konzumní společnost umožnila mladým více se soustředit na aktivity spojené s trávením volného času. (2) Rozšíření masové komunikace, zejména televize, přičemž masová kultura a zábava byly pojímány negativně, jako hrozba pro mládež. (3) Další změny byly způsobeny společenskou proměnou v poválečné Británii. Válka narušila životní cyklus většiny rodin. Důsledkem

výchovy jedním rodičem (v zásadě matkou) a neustálým násilím, vznikala „nová“ kriminalita mládeže poloviny padesátých let. (4) Vývoj kultur mládeže dále ovlivnila změna ve vzdělání. Zejména dostupnost středoškolského vzdělání pro všechny, ve věkově rozdělených školách a velké rozšíření možnosti účastnit se na vyšším vzdělání. (5) V neposlední řadě ke vzniku subkultur přispělo množství nových stylů a módních trendů (2006: 11-13).

Dle autorů Clarke et al. musí subkultura splňovat určité charakteristiky. Musí mít tvar a strukturu, které se odlišují jednak od většinové kultury a jednak od kultury rodičů. V pojmání těchto autorů musí členové a členky subkultury spojovat určitá aktivity, musí se sdružovat na specifických místech a vyznávat hodnoty, které je odlišují od širší společnosti. Autoři zaměřují pozornost na takové subkultury, které mají relativně pevně dané hranice, jsou okamžitě rozeznatelné od mainstreamové společnosti, a jsou spojované s určitou věkovou kategorií. V zásadě jsou to subkultury mládeže (2006: 7).

Výhradní pojmání subkultur ve spojení s určitou fází životního cyklu, například přechod z adolescence k dospělosti v pojetí CCCS, bylo předmětem mnohé kritiky. Jednu z takových kritik přináší Judith Halberstam z pozice queer studies. Autorka se vymezuje vůči binární konstrukci opozice mezi dospíváním a dospělostí, kde je subkulturní participace chápána jako přechodné stádium v opozici k celoživotnímu závazku, jímž je založení rodiny. Odmítá značně zjednodušující a triviální pojmání subkultur jako skupinu mládeže v krizovém období. Zpochybňuje také představu dospělosti chápanou v heterosexuálním rámci jako reprodukční vyspělost (2005: 161). Zapojení do určité subkultury je často chápáno pouze jako určitá fáze života, nežli celoživotní závazek. Pro členy a členky queer subkultur je charakteristické odlišné pojmání času, jelikož nejsou podřízeni/y normativnímu očekávání založit rodinu a důrazu na reprodukci. Jejich participace na subkultuře může být prodloužena i do věku čtyřiceti či padesáti let (2005: 174).

Sarah Thornton (1996) uvádí, že mezi demografickými charakteristikami jako je gender, etnicita, rasa či třída je právě věk nejdůležitější pro podílení se na klubové kultuře. Největší skupinu tvoří mladí lidé ve věku od patnácti do devatenácti a od dvaceti do čtyřiaadvaceti let, přičemž návštěva klubů je ovlivněna faktory jako je možnost trávit noc mimo domov, dostatek financí pro zaplacení vstupu do klubů či dosažení věkové hranice pro požívání alkoholu. Na druhé straně partnerský život, uzavření manželství či odchod z domova rodičů jsou důvody vedoucí k snížení zájmu o

klubovou kulturu (1996: 15-16). Toto pojetí odpovídá představě skupinové identifikace jako pouhé přechodné fáze mládeže mezi adolescencí a dospělostí.

Co se týče hip hopu, autorky Layli Phillips, Kerri Reddick-Morgan a Dionne Stephens zastávají názor, že přes více než třicetiletou historii<sup>4</sup> je právě mládež hlavním motorem hip hopu. Autorky tvrdí, že ačkoliv se členové a členky hip hopové subkultury liší věkem, hodnoty, světonázory a témata hip hopu odrážejí zájmy teenagerů a mladých, spíše než lidí jiných věkových skupin<sup>5</sup> (2005: 260).

Vlna kritiky namířená vůči pojmání subkultur z pozice CCCS byla směřována na výhradní zaměření se na subkultury mužů. Tato kritika vzešla zevnitř CCCS a její hlavní představitelkou je Angela McRobbie. McRobbie a Garber (2006) reagují na nedostatečnou pozornost věnovanou zapojení žen do subkultur. I tam, kde dochází ke zmínce o ženách, jsou většinou komentáře omezeny na jejich vzhled a přitažlivost. Autorky si tudíž kladou tři základní otázky: (1) Opravdu dívky v subkulturách poválečné Británii chybějí, nebo je jejich přítomnost zneviditelnována? Zájem médií pouze o členství mužů v rámci subkultur, maskulinní hodnoty a aktivity, pouze sekundární důkazy participace malého počtu žen v rámci subkultur a odlišná struktura trávení volného času přispívají k tomu, že neviditelnost žen je „sebe-naplňující prorocství a začarovaný kruh“ (2006: 180). (2) Jaká je role dívek v subkulturách, ve kterých je jejich přítomnost evidentní? Na základě analýzy participace žen v motorkářské, mod a hippie subkultuře dospěly autorky k závěru, že role žen v rámci subkultur je ovlivněna jejich rolí v širší společnosti. Členství v subkultuře často záleží na vztahu dívek k mužům (jako přítelkyně či sestry) a jejich postavení odráží druhotnou pozici, která je spojená s privátní sférou rodiny a domova. Nakonec autorky zpochybňují vhodnost pojmu „subkultura“ pro vysvětlení organizace kulturního života dívek a tážou se, (3) zdali existuje jiný, alternativní způsob. Jako příklad McRobbie a Garber uvádějí kulturu „Teeny Bopper“, kde se dívky ve věku 10-15 let scházejí ve svých pokojíčkách, kde mohou poslouchat hudbu a obdivovat hudební hvězdy. Zbožňování zpěváků a romantické představy opět fungují jako způsob, jak udržet jejich podřízenou pozici (McRobbie, Garber 2006:187).

---

<sup>4</sup> Časové vymezení vzniku hip hopu je značně nejednotné. V podstatě lze říci, že hip hop vznikl v letech 1973-1976

<sup>5</sup> Domnívám se, že otázka věku členů a členek subkultury je mnohem složitější. Souhlasím s autorkami v tom smyslu, že největší skupinu fanoušků a fanynek hip hopu tvoří mladí lidé. Avšak je nutné brát ohled na to, jestli se jedná o komerční hip hop nebo o takzvaný underground. O komplexnosti problému vypovídá také užívání konceptů jako je hip hopová generace a post hip hopová generace, ke kterým se vrátím později.



Podle Clarke et al. (2006), je subkulturou seskupení mladých lidí, jejichž snahou je najít odpověď na zkušenost s vlastní třídní příslušností. Subkultury si vydobýly určité území v dané čtvrti, kde mohou trávit volný čas. V rámci svých volnočasových aktivit se zabývají událostmi, které jsou spojené s vnitřním chodem subkultury a věnují se aktivitám charakteristickým pro jejich kolektivní identitu. V rámci subkultury také dochází k hierarchizacím, k vytvoření strukturovaných vztahů mezi členy a členkami na základě věku či zkušenosti (2006: 35).

Pro autory a autorky, které spojuje CCCS jsou pro analýzu důležité koncepty jako ideologie a hegemonie. Jak již bylo řečeno, tyto autoři interpretují subkulturu mládeže ve spojitosti s kulturou rodičů a s dominantní kulturou. Koncept hegemonie je vhodný jak pro vysvětlení složitých vztahů mezi kulturami, tak i mechanismů jejich vzájemného působení. V následující části se zaměřím na výklad pojmu hegemonie v pojetí Antonia Gramsciho.

### **2.2.1. Hegemonie**

Antonio Gramsci se snažil vytvořit koncept, na základě kterého by bylo možné propojit třídními vztahy s kulturou a mocí. Cílem Gramsciho bylo objasnit způsob, jakým dominantní třídy prosazují svou vládu na základě konsenzu i přesto, že ekonomická a politická moc často neslouží ve prospěch tříd podřízených (Baldwin et al., 2004: 38).

Dle Gramsciho je hegemonie schopnost dosáhnout konsenzu takovým způsobem, že podřízená třída přijímá hodnoty, názory a významy dominantní třídy jako něco přirozeného a „normálního“. Hegemoniální kulturní řád se snaží kolem sebe soustředit všechny možné způsoby vnímání světa. Nejde o to, že by takový řád předepisoval specifický obsah myšlenek, ale určuje meze, v rámci kterých se myšlenky pohybují, a v rámci nichž dochází k řešení konfliktů. Hegemonie není jediná statická mocenská kultura. Právě naopak, vyžaduje alianci různých vůdčích skupin a zároveň souhlas skupin podřízených. Tento souhlas musí být neustále vyjednáván a obnovován. Ve vztahu k hegemonii vládnoucí třídy, je pracující třída podřízenou společenskou a kulturní formací. Tak jako dominantní třída, i třída podřízená si vytvořila vlastní kulturu, vlastní formu společenských vztahů a charakteristické instituce, hodnoty a způsob života. Cílem hegemonie je zajistit, aby v rámci společenských vztahů mezi třídami, každá nepřetržitě reprodukovala svoje již existující postavení ve vztahu

dominance-podřízení. Tento vztah dominance-podřízení však není neměnný. Naopak dle Gramsciho je hegemonie „pohyblivá rovnováha“, její síly se mění a mohou být nakloněny buďto dominantní hegemonii nebo hegemoniím alternativním (Gramsci citován in Clarke et al. 2004: 30).

Jako příklad mocenského vyjednávání mezi různými třídami Clarke et al. uvádějí čtvrtě, ve kterých bydlí příslušníci pracující třídy. Tady mají možnost formovat vlastní způsob života, který zahrnuje materiální a společenské formy, způsob trávení volného času, využívání společných prostorů či povahu vztahů mezi lidmi. Taková čtvrt je společensky a ekonomicky vázána k dominantní třídě ve dvou úrovních: *a. horizontální* (vazby svazující prostor a instituce k lokalitě, čtvrti, lokální kultuře a tradici) a *b. vertikální* (ty struktury, které pracující třídu vážou k dominantním institucím a kulturám; např. škola). Vztahy mezi dominantní a podřízenou třídou (či kulturou) lze popsat na základě vyjednávání, neustálého boje a odporu. Vyjednávání pozice subkultur v rámci mocenského boje dominantní-podřízený je vždy ve vztahu k jiným mladým, ke strategiím kultury rodičů a ke kultuře dominantní a jejím způsobům kontroly (2006: 33).

Hegemonie, jakožto koncept, který není pevně daný, ale podléhá vyjednávání, umožňuje existenci určité opoziční síly. Ze samotné podstaty konceptu hegemonie poskytuje možnost odporu, možnost znovunabytí prostoru od vládnoucích tříd. Subkultury tak činily dvěma způsoby: 1) vytyčením určitého území si nárokovaly vlastní prostor, kterému přiřadily subkulturní hodnotu a 2) na základě stylu, využíváním produktů dominantní kultury odlišným, subverzivním způsobem (Gelder, 2007: 90)

Podle Geldera nicméně subkultury zcela neřeší problémy pracující třídy právě proto, že svůj odpor vyjadřují ve volném čase nikoliv v práci, čili v neproduktivní oblasti, která je sice méně omezoována, ale omezena, co se týče politické aktivity (2005: 83). Neexistuje žádné možné „subkulturní řešení“ nezaměstnanosti, bariér a znevýhodňování ve vzdělávání, neperspektivních a rutinních zaměstnání či nízkých platů. Subkulturní strategie tak nemohou, dle Clarke et al. odpovědět, či řešit strukturální rozměry třídních konfliktů dané doby<sup>6</sup> (2006: 35). Samotný fakt, že se subkultury začaly objevovat, dokazuje rozpad konsensu v britském poválečném období.

---

<sup>6</sup> Výzkum Paula Willise *Learning to Labour* lze použít jako příklad toho, že zapojení se do subkultur neřeší problémy spojené s třídní příslušností. Willis se zaměřil na studium dvanácti středoškoláků, takzvaných „lads“ (mladík, hoch), kteří v rámci akademického prostředí vytvářeli určitou subkulturu zaměřenou proti normám a hodnotám prosazovaným v rámci vzdělávacího systému. Tito „hoši“ bojovali proti autoritám ve škole, porušovali pravidla a zaujímali pozice „tvrdé“ maskulinity (neustálými bitkami a

Subkulturní styl představuje další možnost, jak vyjádřit odpor vůči dominantní třídě/kultuře. Dle Hebdige módní trendy subkultur, plné kontradikcí, představují výzvu hegemonii. Tato výzva je vyjádřena právě prostřednictvím stylu (1976: 17). Dekódování subkulturních stylů a jejich sémiotická analýza tvoří velkou oblast, které autoři a autorky CCCS věnovali/y značnou pozornost.

### 2.2.2. Styl

Přelomové dílo v analýze subkulturního stylu (zejména punkové subkultury) představuje *Subculture: The Meaning of Style* (1979) Dicka Hebdige. Hebdige poukázal na to, že veškeré zboží je možné využívat konvenčním i nekonvenčním způsobem. Subkultury mohou objekty „ukrást“ a opatřit je novými, tajnými významy, které vyjadřují určitou formu odporu vůči řádu, který udržuje jejich podřízení. Subkulturní styl je dle Hebdige plný významů, které jsou „proti přírodě“ a jejichž účelem je provokace většinové společnosti. Autorovým záměrem je tyto skryté významy odhalit a vystopovat jejich významové mapy (1979: 18).

Pro tvorbu stylu je důležitá aktivní stylizace. Pouhé přivlastnění si určité věci, nošení určitého typu oblečení či poslouchání hudby ještě netvoří styl. Styl vzniká novým způsobem organizace objektů, které jsou propojeny s celkovým vzhledem a aktivitami dané skupiny. Vytvoření subkulturního stylu odráží skupinovou identitu, určitou představu o „bytí ve světě“ (Clark et al., 2006: 42). Clarke (2006) považuje koncept „brikoláže“ za vhodný nástroj pro analýzu vzniku nových subkulturních stylů. Objekty nemají jeden jediný pevný význam. Objekty a jejich význam vytvářejí znak, který má dvě úrovně: označující a označované. V každé kultuře jsou znaky spojeny do určitých forem diskurzu. Jelikož význam je objektu připisován společenským užíváním, není fixní a může být přetvořen. Pojem brikoláž se vztahuje k přeskupování a novému spojování objektů tak, aby vytvářely nové významy v novém kontextu. Kulturní znaky

---

objektivizací žen). Cílem Willise bylo poukázat na to, jakým způsobem vzdělávací systém připravuje mladé lidi pro různé pozice na pracovním trhu. Vycházel přitom z předpokladu, že vzdělávací systém hraje významnou roli v zachování dělby práce v kapitalistické společnosti. „Hoši“ z pracující třídy jsou si vědomi, že jakkoliv by se snažili dosáhnout akademického úspěchu, jejich reálná šance získat jinou, než rutinní a manuální práci je mizivá. Nakonec k takovému přístupu přispívají i samotní učitelé, zejména co se týče poskytování rad ohledně budoucího zaměstnání. „Lads“ z pracující třídy proto vytvářejí opoziční skupiny jako vyjádření odporu a zároveň solidarity ke třídě rodičů. Taková opozice zcela vyhovuje dominantní kultuře z toho důvodu, že tyto hochy v zásadě připravuje na budoucí rutinní a manuální práci (Baldwin et al., 2004: 339-340; Willis, 2005).

či objekty s určitým ustáleným symbolickým významem jsou přeorganizovány do nových významových kódů, ve vztahu k jiným objektům (2006: 149). Clarke dále upozorňuje, že distinktivní subkulturní styly sehrávají klíčovou roli v (dobrovolné) stigmatizaci. Vznik specifického stylu nepředstavuje pouze výzvu širší společnosti, ale ovlivňuje i to, jak tato společnost následně danou subkulturu vnímá, a jak na ní reaguje. Následkem medializace má širší veřejnost značné povědomí o tom, které stylistické prvky přináleží té či oné subkultuře. Podle vzhledu a způsobu oblékání mohou například sociální pracovníci a pracovníce či policie určitou skupinu identifikovat a přisoudit jí určitý typ chování (2006: 154).

Inkorporace a komodifikace subkulturních stylů většinovou společností tvoří další důležitou oblast zájmu v přístupu CCCS. Jelikož subkultury neexistují ve společenském vakuu, jejich styl vyvolává ohlas u široké veřejnosti. Dle Hebdige jsou první reakce na nové subkulturní styly většinou doprovázené vlnou hysterie a morální paniky, které jsou v zásadě ambivalentní (strach i fascinace, pohoršení i pobavení). Následně jsou subkulturní styly ohrožené inkorporací do dominantní kultury. Tento proces má dvě stádia (1) komodifikace: přenesení subkulturních znaků, jako je oblečení či hudba, do masové produkce a (2) označí a redefinice deviantního chování policií, médii a právním systémem tak, aby znovu zapadalo do dominantního rámce, což danou subkulturu trivializuje jako určitou atrakci (1979: 92-94).

I Clarke popisuje vykořisťování subkulturních stylů dominantní kulturou, které má dva protichůdné aspekty: pozitivní (komerční zájem o módní trendy mládeže) a negativní (využívání stylových charakteristik jako jsou stereotypy pro určení deviantních skupin) (2006: 156). Clarke dále poukazuje na proces, na základě kterého jsou subkulturní styly oslabovány tím, že jsou zahrnuty do masového trhu. Pro komerční úspěch je daný styl často vyňat z kontextu, ve kterém vznikl a je převzat jen s těmi elementy, které lze prodat většinové společnosti, přičemž základním znakem komerčního potenciálu je jejich novota (2006: 158).

Sémiotická analýza subkulturních stylů má i svoje nedostatky. Není dostačující pro to, abychom zjistili, jaké významy danému stylu připisují samotní členové a členky subkultury. Sémiotická analýza se nezabývá například tím, odkud subkulturní styly pocházejí, či jak a kdo je vytváří. Dle McRobbie jednou z příčin, proč nebyl v subkulturní analýze věnován dostatečný prostor zkoumání vzniku stylu, procesu hledání a nakupování oděvů, je to, že nakupování je považováno za ženskou aktivitu. Aktivita nakupování dále často spadá pod kategorii domácích prací, či je spojována

s konzumerismem, ve kterém dívky a ženy zastávají obzvlášť důležitou roli. McRobbie se na druhou stranu snažila ukázat, že co se týče prodeje a nákupu subkulturního stylu, jde o více než o výměnu zboží za peníze (2005: 133). McRobbie poukazuje na dělbu práce dle pohlaví, která se v subkulturách objevuje a odráží tak představy širší společnosti. Ženy a dívky se často angažují v subkulturách roznášením letáků, přípravou koncertů či právě nakupováním oblečení. Často se však zapomíná, že i tato práce vyžaduje manažerské dovednosti a schopnost podnikat. Tvorba subkulturního stylu je tudíž kreativní práce, která vyžaduje specifickou znalost kde a kdy nakupovat: které secondhandy a obchody s oděvy poskytují vhodné oblečení pro danou subkulturu. V této oblasti hrají klíčovou roli právě ženy, protože nejen vyhledávají to „pravé“ oblečení, ale také vědí kde je možné toto oblečení co nejlevněji a nejrychleji obstarat (McRobbie, 2005:139)

### **2.3. Kritika CCCS a post-subkulturní studia**

Akademici a akademičky pracující v rámci CCCS si sami/y uvědomovali/y několi nedostatků či problematických bodů ve vlastních koncepcích subkultury. Do této oblasti patří například otázka generalizace, co se týče kultury mladých. Většina mládeže se například do subkultur vůbec nemusí zapojit, tudíž subkulturní analýzu nelze zobecnit na všechny mladé lidi. CCCS dále uznalo, že členové subkultury také nemusí vždy myslet v první řadě na nějakou formu odporu (Williams, 2007: 576).

Vliv CCCS na současná studia subkultur je nepopíratelný. Každá další snaha vymezit hlavní charakteristiky a teoretické rámce kultur mládeže se jistým způsobem odvolává a reviduje základní koncepty tak, jak je používalo CCCS. Geldner ve své knize *Subcultures* (2007) vymezuje tři hlavní oblasti kritiky CCCS. (1) V první řadě je to kritika přehnaného důrazu na subkulturní odlišnost, vymezování se vůči masové kultuře a výrazné zaměření se na sémiotickou analýzu ve snaze dekodovat kulturní objekty. V této snaze CCCS ignorovalo zaprvé ty charakteristiky, které členové a členky subkultur sdílejí s širší, dominantní společností a zadruhé to, jakým způsobem jsou stylistické prvky subkultur užívány lidmi v jejich žité realitě (Gelder, 2007: 101).

(2) Druhou oblast kritiky představuje důraz zejména na pracující třídu jako determinující kategorii subkultur. Akademici a akademičky kolem CCCS chápali/y subkultury jako výsledek lokálního tlaku na komunity pracující třídy. Nebrali/y ale

v potaz transnacionální či globální vlivy (Gelder, 2007: 103). Subkultury byly pojímány jako statické a homogenní entity tváří v tvář dominantnímu kulturnímu režimu. Jejich proměnlivost byla chápána a priori jako ideologický boj, aniž by byla tato oblast empiricky prozkoumána (Williams, 2007: 557). Také Bennett a Khan-Harris (2004) upozorňují, že většina mládeže z pracující třídy mění své identity, prochází různými skupinami a role, které přebírá ve svém volném čase, mohou být hrány pro zábavu. Členství mládeže v různých subkulturách tudíž není závazné a pevně dané (2004: 8).

(3) Třetí oblast, kde dle Geldera dochází k rozchodu s CCCS, je důraz současných kulturních studií na spotřebitelskou reflexivitu. Autor tvrdí, že se může zdát, že se subkultury mladých v poválečné Británii chovají, jako by přesně věděly, co dělají. Naopak v post-subkulturní perspektivě je kladen větší důraz na to, že členové a členky subkultury dělají jak vědomá rozhodnutí, tak i rozhodnutí nesmělá a rozpačitá (Gelder, 2007: 105).

Mezi další oblasti kritiky CCCS patří například úzké věkové vymezení „mládeže“ či převaha orientace na mužské hodnoty a maskulinní charakteristiky subkultur, o kterých jsem se již zmiňovala. Mezeru představuje také opomenutí CCCS zohlednit roli médií a jiných odvětví kulturního průmyslu. Subkultury jsou produktem dynamického a vysoce reflexivního vztahu mládeže k masmédiím. Ty poskytují vizuální a ideologické zdroje, které jsou pak začleňovány do kolektivních subkulturních identit (Bennett, Khan-Harris, 2004: 10).

Co jsou tedy post-subkulturní studia? Weinzierl a Muggleton, editoři sbírky s názvem *The Post-Subcultures Reader* (2003) je charakterizují jako snahu zachytit způsob, jakým se globální a lokální vlivy prolínají novým způsobem a formují hybridní kulturní vzorce, přičemž hlavní důraz je kladen na fragmentaci subkulturních identit a fluiditu přechodu mezi nimi (2003: 3). Tito autoři rozlišují dvě větve post-subkulturních studií. Na jedné straně je to snaha kompletně se oprostit od konceptů CCCS v pojetí subkultur a nahradit je novými teoretickými rámci pro studium současných seskupení. Pro tento směr jsou důležití: Pierre Bourdieu a jeho koncepty vkusu, distinkce a kulturního kapitálu, Judith Butler a její koncept performativity, a Michel Maffesoli, který se zaměřuje na fluiditu různých „kmenových“ formací (2003: 5).

Druhý proud post-subkulturních studií je tvořen směry, které jednoznačně odmítají termín „subkultura“ jako takový. Cílem tohoto směru je najít adekvátnější koncepci, která by byla schopná zachytit měnící se praktiky post-subkulturních formací. Nabízejí se termíny jako „klubová kultura“, „novo-kmen“ („neo-tribe“), či „scéna“,

kteřé nemusí být nutně neslučitelné a jsou často zaměnitelné (Weinzierl, Muggleton 2003: 6). Jsem přesvědčena o tom, že vezmeme-li koncept subkultury v pojetí CCCS a aplikujeme-li na něj kritiku, které byl podroben, může nadále sloužit k analýze dnešních subkultur. Post-subkulturní studia přinášeji další vhodné analytické nástroje. Pro můj výzkum jsou důležité zejména koncepty subkulturního kapitálu a performativity.

### **2.3.1. Subkulturní kapitál**

Dílo Thornton *The Club Cultures* (1996) je přelomové z několika důvodů. Autorka zaměřila pozornost na vnitřní hierarchizaci kulturních a společenských uskupení mládeže, na postoje a hodnoty mužů a žen, jejichž život se odvíjí kolem návštěvy klubů, a na jejich vztah k mainstreamové kultuře, ve kterém hrají důležitou roli média. Thornton pracuje s konceptem subkulturní ideologie, což představuje odklon od předchozího zkoumání vztahu mezi dominantní ideologií a subverzivními subkulturami. Tyto subkulturní ideologie představují určitý prostředek, způsob, jakým mladí lidé pojmají nejen vlastní skupinu, ale i ostatní společenské skupiny. Na základě těchto představ potvrzují vlastní, distinktivní charakter a vytvářejí identitu, která je jasně odlišitelná od pouhého anonymního členství v homogenní skupině. Účelem distinkce není pouhé odlišení se, ale také možnost nárokovat si určitou vyšší pozici a předpokládat nižší status „jiných“ (ať už se jedná o většinovou společnost či jiné členy dané kultury) (1996: 10).

Thornton používá termín „klubová kultura“ jako hovorový výraz pro kulturu mládeže, jejíž hlavní společenské jádro představují taneční kluby, a posléze rave. Nejedná se o jednotnou kulturu, ale seskupení mladých lidí, kteří sdílí společný prostor, a zároveň si udržují svůj osobitý způsob oblékání, tance, hudebního žánru a množství rituálů. Tyto skupiny se scházejí na základě sdíleného hudebního vkusu. Účast na klubových kulturách vytváří další úzké vztahy, na základě kterých jsou nově přichozí socializováni/y do kultury a obeznámeni/y s hodnotami, preferencemi a významy dané kultury. Jsou to tudíž „ad hoc vytvořené komunity s fluidními hranicemi, mohou vzniknout a zaniknout v průběhu jednoho léta nebo vydržet několik let“ (1996: 3). Thornton odmítá teoretickou koncepci subkultur v pojetí CCCS, nicméně s termínem subkultura nadále pracuje. Pojem „subkultura“ používá k označení kultur založených na sdíleném vkusu („taste cultures“), které média označují jako subkultury a slovo

„subkulturní“ jako synonymum pro praktiky, které samotní aktéři klubových kultur označují jako „underground“ (1996: 8).

Ve snaze porozumět systému hodnot a hierarchiím klubové kultury využívá Thornton koncept kulturního kapitálu, který rozpracoval Pierre Bourdieu. Bourdieu se zabýval mimo jiné, postavením jedince či skupiny ve společnosti, k čemuž mu sloužili různé druhy kapitálu. *Kulturní kapitál* je znalost nasbíraná v průběhu výchovy a vzdělání. Liší se od *ekonomického kapitálu*, který má formu hmotných statků či finančních prostředků. Kulturní kapitál, jakožto souhrn společenských a intelektuálních vědomostí přináší také zisk, a to ve formě statusu či mocenské pozice a výhod, které takové postavení poskytuje. Vysoký příjem může být v souladu s vysokým kulturním kapitálem, není to však pravidlem. Kulturní hierarchie tedy korespondují se společenskými hierarchiemi a vkus lidí je často znakem jejich třídní příslušnosti.

Třetí dimenzi tvoří *sociální kapitál*, jakožto síť vztahů, které jedinec může využít k dosažení lepšího postavení ve společnosti. Tento druh kapitálu zahrnuje vztahy s přáteli/přítelkyněmi, známými či kolegy/kolegyněmi, přičemž důležité je také to, jakým kulturním a ekonomickým kapitálem tyto známý/é disponují. Všechny tři druhy kapitálu mají vliv na postavení jedince ve společnosti a vytvářejí komplexní síť vztahů v prostoru, který má mnoho rozměrů (Bourdieu citován in Thornton, 1996: 10).

Na základě těchto konceptů formuluje Thornton (1996) koncept „subkulturního kapitálu“, který zásadně ovlivnil další studium kultur mládeže. Subkulturní kapitál má dvě podoby. Může být zhmotněn ve formě moderních účesů či v kolekci relevantních hudebních nosičů, zejména když obsahují limitované či speciální vydání. Může být ztělesněn také ve formě zasvěcenosti, například užíváním současného slangu či znalostí nejnovějších tanečních kroků. Přičemž je důležité, aby využití subkulturních znalostí působilo přirozeně. Subkulturní kapitál je rozhodující v určení postavení jedince v rámci klubové kultury. Je to znalost, kterou se nelze naučit ve škole, a kterou lze proměnit v peněžní zisk zejména v oblastech jako je módní návrhářství, organizace klubových akcí, žurnalistika v oblasti hudby a módního stylu či různé odborné pozice v nahrávacím průmyslu. Klíčovou roli v utváření a šíření subkulturního kapitálu sehrávají také média. Například to, do jaké míry různá masmédia přinášejí zpravodajství o kultuře mládeže, souvisí s tím, co lze považovat za „in“ či „out“ ve vztahu k módě. Subkulturní kapitál také poskytuje cestu úniku od nástrah třídy rodičů. Potvrzení subkulturní odlišnosti z části závisí na představě o neexistenci třídního rozdělení (1996: 11-13).



Thornton věnovala také pozornost otázkám spojeným s genderem. Vymezovala se vůči představě klubové kultury jako všezahrnující, nezávislé na třídním postavení, rasové či etnické příslušnosti a genderu. Tento přístup považovala za značně utopistický. Navazovala na předchozí studie, které v zapojení se žen a dívek do taneční kultury viděly možnost, jak získat osvobozující prostor, ve kterém dochází k jejich posílení. Dle Thornton prostředí diskotéky poskytuje pouze pocit volnosti, který nelze zaměňovat s reálnými politickými právy a svobodami (1996: 21). Také to, že rave je primárně akcí, která se zbavuje konotace se sexem tím, že prosazuje unisex oblečení a cílem jeho návštěvy není najít si sexuální/ho partnera/partnerku, neznamená ještě, že názory účastníků a účastnic jsou sexuálně progresivní (1996: 56).

Ačkoliv dle Thornton byla feministická analýza kultur mládeže často omezena na kritiku podhodnocování femininity a zaměřena na zkoumání podřízených pozic dívek (1996: 8), sama dospívá ke stejnému závěru. Subkulturní kapitál je důležitý pro status jedince v rámci klubové kultury. Má však zásadně jiné požadavky pro muže a pro ženy. Dle Thornton to souvisí s pojmáním autenticity. Vše, co je spojováno s ženskostí, je považováno za neautentické, tudíž autenticita bývá chápána ve smyslu generického maskulina. V praxi to znamená, že dívky a ženy musí často prokázat hlubší subkulturní znalosti k legitimizaci vlastní pozice v rámci klubové kultury. Dívky tudíž nadále zastávají nižší pozice, a pokud chtějí dělat víc, než jen vést šatnu, obsluhovat bar nebo zpívat, musí se snažit dvakrát více, než muži (1996: 72). Také to, že platové ohodnocení žen a mužů se nadále zásadně liší, přispívá k tomu, že subkulturní kapitál je ve větší míře dostupný mužům. I představa, že ženy utrácejí více za kosmetiku a oblečení nežli za hudbu a trávení času mimo domov, vede k domnění, že nemají tak zvláštní vztah k hudbě a symbolicky i doslova věnují hudební kultuře méně času. Aby dívka disponovala statusem, který je rovný mužům, musí se v zásadě stát „jedním z nich“. Autentická kultura nadále zůstává definována maskulinními pojmy a zůstává doménou mužů (1996: 104).

### **2.3.2. Performativita**

Cílem Butler (1999) je odhalit zdánlivou stabilitu a „přirozenost“ genderových identit. Nezpochybňuje však jenom gender jako společenskou a kulturní konstrukci, ale také anatomické pohlaví. Autorka ukazuje, jakým způsobem dochází k tělesnému

vyjádření genderové identity, které předchozí teorie chápaly jako vyplývající z „vnitřku“, z psychického jádra jedince. Navazuje na Foucaultovo dílo *Dohlížet a trestat*, ve kterém nejde o to, aby byli vězni přinuceni omezit své touhy, ale o to, aby zákony byly vepsané na jejich těla. A to způsobem, že se ze zákonů stane základ jejich osobnosti, podvědomí či duše, a také zákonem určující jejich touhy. Takové ztělesnění zákona je zároveň latentní i zjevné, protože se zdá být vždy vně subjektu a jeho subjektivního těla (1999: 171).

Butler si klade otázku, co je omezujícím zákonem, který vytváří fyzickou stylizaci genderu. Dospívá k závěru, že tímto zákonem je představa heterosexuální koherence: jednoty binárních opozic femininity a maskulinity, které zaručují regulaci sexuality ve prospěch reprodukce. Tato konstrukce se snaží zakrýt to, že v rámci heterosexuálního, bisexuálního, či gay a lesbického kontextu dochází k nesourodosti genderu s pohlavím či touhou (1999: 172). Dle Butler se obecně předpokládá, že existuje nějaké vnitřní jádro, ze kterého pramení genderová identita jedince, která se posléze projevuje na povrchu těla: určitými gesty, stylizací, praktikami. Když takto určíme příčinu určitého chování či gest jako tkvící „uvnitř“ jedince, odvedeme pozornost od politického a diskurzivního původu zdánlivě jednotné genderové identity. Dle autorky jsou různé gendery vytvářeny jako důsledek diskurzu, který konstruuje představu esenciální, stálé genderové identity, jenž je závazná a musí se odehrávat v rámci reprodukční heterosexuality.

Praktiky drag queens, drag kings a cross-dresserů pracují dle Butler s genderovou parodií. Zpochybňují tak vztah mezi „originálem“ a „imitací“. Například drag, který vytváří představu „pravé ženy“ (chová se tak, vypadá tak a je v tom hodně přesvědčivý) upozorňuje na to, že genderová identita není ani „přirozená“ ani jednotná s pohlavím. Tato parodie je postavena na tom, že zpochybňuje vůbec představu originálu – jde o to, že „originální“ genderová identita, podle které se jedinec fyzicky stylizuje, je imitace bez originálu, je napodobením mýtu originálu (1999: 175).

Gender je performativní: je to stylizované opakování určitých úkonů, opětovné ustanovení a prožívání určité společensky ustanovené série významů. Je to konstrukce, která zamlžuje svůj původ. Dle Butler se jedná o kolektivní dohodu, kulturní fikci, která nutí vytvářet, vykonávat a udržovat odlišné, polární gendery a zároveň věřit v jejich přirozenost a nezbytnost. Performativita genderu se odehrává v čase a je kolektivního a zejména veřejného charakteru. Jakýkoliv odklon či selhání ve fyzické stylizaci „pravého“ genderu je potrestáno a doprovázeno nesouhlasem ze strany společnosti.

Právě možnost selhání v neustálém opakování genderových aktů a pozměněné či parodické opakování dokazují možnost změny genderu a odhalují představu trvalé identity jako křehkou politickou konstrukci. Opakované společenské úkony, akty, vytvářejí genderovou realitu. Představa anatomického pohlaví a pravé (závazné) femininity a maskulinity jsou společenské a kulturní konstrukce. Tyto konstrukce mají sloužit k tomu, aby byl performativní charakter genderu a nové, performativní možnosti genderových sestav mimo omezující rámce povinné heterosexuality, zamlženy či aby byla jejich existence popřena a nemohlo dojít k narušení binární představy genderů v heterosexuálním rámci. „Gendre nemohou být ani pravé či nepravé, ani skutečné či zdánlivé, ani původní či odvozené“ (Butler 1999: 180).

Koncept performativity genderových rolí je vhodný pro analýzu genderových identit, které muži a ženy v hip hopu zastávají. Dle Perry (2004) pouhá kritika sexismu v rapu nepostačuje. Hypermaskulinitu v hip hop chápe jako performativní proces, odpověď na složitou situaci, ve které se afroameričtí muži nacházejí. Jejich maskulinita je často zpochybňována ze strany „bílých“ mužů. Afroameričané (zejména jejich těla) jsou objektivizováni a redukováni na pozice atleta, gangstera či hypersexuální bytosti, přičemž fyzická stránka je vyzdvihována na úkor jejich inteligence. Taková patriarchální objektivizace ze strany „bělochů“ následně Afroameričany zženšťuje. Hypermaskulinní pozice a sexismus projevován vůči ženám jim vrací nabouranou pozici v rámci americké patriarchální společnosti (2004: 121-126).

Byron Hurt ve svém dokumentu *Hip Hop: Beyond Beats and Rhymes* (2006) pozici hypermaskulinity spojuje s americkou kulturou jako takovou, která je založena na násilí a omezeném pojmání maskulinity jako nutnosti mít moc, sílu a kontrolu nad ženami, což se projevuje nejen v hip hopu, ale i ve filmovém a televizním průmyslu. Toto pojmání maskulinity chápe jako limitující a svazující pro muže samotné a vyzývá k širšímu vymezení maskulinity a vytvoření platformy pro možnost vyjádření širšího spektra pocitů. Podle Byrona je nutné podívat se na to, kdo dělá rozhodnutí v hudebním průmyslu a kritika by měla být namířena proti strukturám, které udržují patriarchát a tradičně pojímanou formu maskulinity.

Stejně tak performativita genderových rolí žen v hip hopu je plná rozporů. Dle Nataki Goodall musely raperky v počátcích hip hopu zastávat pozice „jedné z mužů“, aby dosáhly nějakého úspěch v rámci muži dominované sféry, tudíž byly nuceny obětovat svojí ženskost (1994: 86). Na druhé straně se v současnosti od žen očekává, že budou zdůrazňovat svojí sexualitu. Rose však tvrdí, že se nejedná o vlastní pojmání

sexuality daných raperek, ale o naplnění mužských sexuálních fantasií. Ve výsledku se zvýrazňování sexuality raperek nijak neliší od sexistických obrazů, které se často objevují ve tvorbě mužských raperů (2008: 124). V rámci hip hopu je pozice žen komplikovaná zejména v tom, jakým způsobem se rozhodnou svou genderovou identitu vykonávat, přičemž toto rozhodnutí do značné míry ovlivňují muži (zejména producenti a výkonní manažeři nahrávacích společností).

Williams (2007) zastává názor, že ačkoliv subkulturní teorie byla různě revidována, její přínos je v poskytnutí klíčových analytických prostředků k porozumění kultur mladých. Tyto koncepty jsou nadále využívány v rámci subkulturních studií (někdy jenom jeden z nich, jindy naopak všechny). Koncepty jako styl, vzdor, prostor, reakce společnosti, identita a autenticita jsou klíčové také pro můj vlastní výzkum a analýzu hip hopové subkultury. Williams tvrdí, že hudba je důležitým aspektem, na základě kterého mladí lidé zvýznamňují svět kolem sebe. Preferovaná hudba, taneční formy, gesta či slang jsou dle autora prvky stylizace, prostřednictvím kterých nabývá subkulturní praxe význam (2007: 579). Specifický styl (hudební) subkultury hraje zásadní roli v odlišení se jak od jiných subkultur, tak od většinové společnosti. Sémiotická analýza stylu CCCS se ukázala jako nedostačující pro vysvětlení stylistických prvků subkultur. Důležitější je zaměřit se na to, jak a kdo vytváří styl, či jaký význam mu přiřkládají členové a členky subkultury. V pojmání CCCS styl funguje také jako určitá forma vzdoru (od účesů až po oblečení). To v zásadě může platit i pro hip hopovou subkulturu. Avšak vzdor je v rámci této subkultury vyjádřen explicitněji v rapových textech a politizaci subkultury jako takové.

Dalším důležitým aspektem hip hopové subkultury je její vztah k místu a prostoru. Williams rozlišuje tři druhy subkulturního prostoru: lokální, translokální a virtuální. Komunikace mezi lokálními a globálními formami subkultury je důležitá pro vlastní vývoj subkultury. Zejména internet v současnosti poskytuje nejrychlejší způsob šíření informací týkajících se nejnovějších trendů (2007: 582). Internet a další masmédiá hrají zásadní roli v šíření poznatků o subkultuře. Jejich role je však ambivalentní. Na jedné straně neustále zpravodajství o negativních a ilegálních aspektech subkultury může vést k stigmatizaci jejich členů a členek, či k morální panice. Na druhé straně viditelnost subkultury v médiích má ten efekt, že subkultura se stává všední, nezajímavá (Williams 2007: 584). Pozornost médií přináší větší zájem veřejnosti a příliv investic.

Zejména v případě hip hopu došlo k rozdělení subkultury na takzvaný mainstream a underground v důsledku stále větší mainstreamové popularity.

V studiu kultury mládeže je dále důležitá otázka identity a autenticity. Subkulturní identita jedince má dle Williamse dvě roviny - společenskou (nutnou k identifikaci jakožto člen/členka určité skupiny) a osobní (určující jedinečnost v porovnání s ostatními členy/členkami subkultury) (2007: 586). Subkulturní identita je hierarchicky strukturována na základě subkulturního kapitálu a založena na odlišení „pravých“ od „falešných“. Autenticita je tudíž dalším důležitým aspektem účasti na subkultuře. Zejména v případě hip hopu má důraz na autenticitu dalekosáhlé následky, zejména co se týče zapojení žen do této subkultury.

## **2.4. Hip hopová (sub)kultura**

Hip hop je umělecké hnutí mládeže, které vzniklo v newyorském Bronxu začátkem 70. let minulého století. V akademické literatuře zaměřené na hip hop, autoři a autorky rozlišují čtyři základní pilíře hip hopu: DJing, rap, breakdance a graffiti (Keyes, 2004: 1; Cobb 2007: 3; Asante 2008: 9). Beatbox<sup>7</sup>, zvuk vytvářený ústy a jazykem, se často z analýzy hip hopové kultury vytrácí, přesto, že se objevuje již v osmdesátých letech. Z důvodu nesrovnalostí ohledně základních pilířů hip hopu jsem se rozhodla udělat vlastní výzkum a dotazovala jsem se členů a členek hip hopové subkultury jak v Čechách, tak v New Yorku, kolik je základních elementů hip hopu, a které to jsou. Valná většina odpověděla, že je jich pět a nezpochybňovala beatbox jako jeden z pilířů hip hopu.

Tricia Rose (1994) ve své knize *Black Noise*, pojímá hip hopovou kulturu jako zdroj alternativní konstrukce identity a společenského statusu pro marginalizovanou mládež afroamerického či afrokaribského původu žijící v postindustriálních městských částech Ameriky. Hip hop podle Rose odráží zkušenost městského života této mládeže, která si v symbolické rovině přivlastňuje městský prostor prostřednictvím specifického postoje („attitude“), stylu, tance a hudby. Hip hop je způsob, jak vyjednávat společenské

---

<sup>7</sup> Historie beatboxu lze najít například na: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Beatboxing>> (citováno 21. 2. 2010). Mezi nejznámější beatboxery patří jeho zakladatel Doug E. Fresh, Biz Markie či Rahzel. V českém prostředí slaví úspěch Beatburger Band, kteří získali druhé místo na světovém šampionátu v beatboxu v Berlíně v roce 2009, a jejichž členové jsou držitelé různých cen za beatbo. Viz například dokument v programu Víkend TV Nova: <<http://www.youtube.com/watch?v=EKxUK-sLSfY>> (citováno 5. 3. 2010).

odcizení, zkušenost s nezaměstnaností, policejní diskriminací či společenskou a ekonomickou izolací. Hip hop je nejen zdroj přežití, ale i potěšení (1994: 71). Avšak, jak Rose poznamenává ve své druhé knize *The Hip Hop Wars* (2008), takové vymezení platí pro období, kdy hip hop sloužil jako alternativní prostor, ve kterém se utvářela multikulturní, anti-rasistická komunita mužů a žen. Pro období, kdy hip hop nebyl na prvním místě v nahrávacím průmyslu, kdy se ještě nestal novým popem. Autoři zabývající se historií hip hopové kultury ve Spojených státech toto období označují jako „zlaté časy“ („golden age“), odehrávající se v letech 1984-1992 (Cobb, 2007:41; Chang, 2005).

Kontradikce a tenze, které ovlivňují hip hopovou kulturu, způsobují také to, že je těžké ji interpretovat. Na jedné straně je na hip hop nahlíženo jako na typický příklad postmoderní praxe, jiní ho chápou jako pokračování orální tradice. Někteří vyzdvihují jeho kritiku konzumního kapitalismu, jiní ho odsuzují za spoluúčast na komercialismu. Jedna skupina kritiků a kritiček vyzdvihuje způsob, jakým hip hop spojuje elementy projevu a písně, tance a okázalosti, čímž dává prostor k vytváření nových identit a subjektivních pozic. Pro jiné je hip hop pouhá ukázka fantasmagorické formy kulturní logiky pozdního kapitalismu (Rose, 1994: 72).

Dnes již existuje celá řada knih a akademických prací zabývajících se nejen socioekonomickou, politickou a historickou stránkou hip hopu, ale také stránkou estetickou. Důkazem toho je mimo jiné obsáhlá sbírka esejů *That's the Joint! Hip Hop Studies Reader* (Neal, Forman 2004), která pokrývá témata jako je historie hip hopu, pojmání autenticity, propojování lokálního a globálního prostoru, otázky spojené s genderem, politikou, vzdorem, komercializací či technickou stránkou produkce hip hopové hudby. Zapojení hip hopu do vzdělávacího procesu dnes už také není výjimečnou záležitostí, zejména na katedrách afroamerických, kulturních či mediálních studií. Internetový portál [www.hiphoparchive.org](http://www.hiphoparchive.org) nabízí seznam kurzů zaměřených na hip hopovou kulturu a v současnosti buduje projekt s názvem *Hip Hop University*, který se zaměřuje na vytváření celosvětové komunity badatelů a badatelek zabývajících se hip hopem.

Literatura, která popisuje kulturní translaci původně afroamerického fenoménu hip hopu není zatím tak obsáhlá. Nejznámější je sbírka esejů *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside of USA* (Mitchell, 2001). Proces kulturního přenosu Tony Mitchell vysvětluje na základě pojmů adopce a adaptace, přisvojení si kultury a její následné přetvoření na základě specifických kulturních, socioekonomických a historických

podmínek. Největší důraz je kladen na rapový projev ve vlastním, mateřském jazyce či nářečí jako znak autenticity. James Lull (1995) popisuje kulturní translaci na základě konceptu přivlastňování, který má tři fáze: vyjmutí kulturního vzorce z původního společenského kontextu, kulturní zprostředkování a splývání, a nakonec integrace do nové společnosti. Největší význam přikládá střední fázi, která má také tři složky: transkulturační (vnášení jedné kultury do jiné, zejména prostřednictvím masmédií), hybridizace (míšení různých kultur) a indigenizace (zdomácnění kultury a vytvoření nového kulturního prostoru) (1995: 146-154). Dle Jannis Androutsopoulos a Arno Scholz (2003) se hybridní charakter rapu v Evropě projevuje jak v textu odkazem k lokálním tématům a institucím, tak v hudbě, zapojením prvků tradiční hudby dané krajiny. Rapování v rodném jazyce chápou jako konečnou fázi kulturní translace.

Ve studiích zabývajících se hip hopovou subkulturou mimo Spojené státy americké převládá domněnka, že právě etnické minority přebírají tuto kulturu jako první. Souvisí to s poněkud romantickou představou hip hopu, jakožto kulturní formou, která dává hlas utiskovaným či umlčovaným (příčemž pro hudební žánr založený na maskulinních hodnotách je symptomatické, že se do této skupiny ženy nepočítají). Michael Eric Dyson je toho názoru, že šířením hip hopu na mezinárodní úrovni dochází k jeho obnově a oživení: „Hip hop dokáže obnovit svou duchovní identitu, když se spojí s kulturním vyjádřením ponižovaných a utiskovaných lidí po celém světě.“ (2007: 50) Studie multikulturních měst Evropy dokazují, že je více pravděpodobné, že hip hopovou kulturu převzali nejdříve emigranti a etnické minority (Mitchell, 2001; Horak, 2003). Je však otázkou, kdo následně získává komerční úspěch a za jakých podmínek.

Co však krajiny, které jsou vnímané jako rasově homogenní? Renata Pasternak-Mazur (2009) se ve své studii zabývá vznikem polského hip hopu v rámci specifického kontextu přechodu ze socialismu k demokracii a ekonomii volného trhu. Přejít ke kapitalismu, prohloubení rozdílu mezi bohatými/mocnými a chudými/bezmocnými a vysoká nezaměstnanost jsou faktory, které autorka považuje za katalyzátor vzniku polského hip hopu. Prvními, které přitahoval hip hop, jakožto kultura dávající hlas lidem na okraji společnosti, byli mladí lidé z takzvaných „blokowisk“ („sídlišť“), kteří nejvíce trpěli snížením socioekonomického statusu následkem zavírání státních podniků, které je do té doby živily. V tomto prostředí vznikl „uliczny hip hop“, který obsahoval prvky gangsterského rapu a zaměřoval se na drogy, kriminální činnost či beznaděj. V opozici k pouličnímu hip hopu, který bral inspiraci přímo z amerických hitů, vznikl později „inteligentny hip hop“ zaměřen na polskou kulturu. Co se týče

jazyka, polský hip hop bere inspiraci z kriminálního slangu, amerického hip hopu (ve formě, kterou si přizpůsobili) a starého polského jazyka. Autorka označuje rok 1998 za zlomový, kdy polská produkce převážila nad zahraniční a kdy většina fanoušků a fanynek poslouchala výhradně polské interprety. Přechod hip hopu do mainstreamové hudby byl jen otázkou času. Dnes je komerční hip hop v Polsku spojován s věkovou kategorií 13-15 let, a největší důraz je zde kladen na hip hopový styl oblečení. Komerční hip hop si vysloužil nálepku „hip-hopolo“ kde přípona „-polo“ znamená něco bez vkusu a je kritizován za odklon od společenských problémů a za jeho zaměření na takzvaný „party rap“ vyzdvihující zábavu, alkohol, majetek a ženy (většinou adresovány jako „bitch“).

Konstrukcí slovenské identity v rapové hudbě se zabýval Peter Barrer (2009). Dle autora je pro rapera nejdůležitější umělecké zobrazení vlastního sídliště (či města) a své zkušenosti tak, jak jí prožívá. Záměrem je vyprovokovat nějakou reakci, přilákat média a vytvořit vlastní identitu v rámci komerční sféry slovenského hudebního průmyslu. Barrer dále zaměřil svou pozornost na momenty, ve kterých se slovenský hip hop odlišuje od gangsterského archetypu: důraz na textovou stránku a lyrické schopnosti rapera; vyjádření slovanské solidarity; životní styl spojen s prodejem tvrdých drog jako součást autobiografie, přičemž konzumace tvrdých drog se zásadně odmítá. Stránky, které slovenský hip hop spojuje s americkým gangsterským rapem Barrer charakterizuje jako: požívání marihuany; image spojená s finančním úspěchem a dobýváním žen či sexismus, machismus a objektivizace žen. Generické maskulinum používám v tomto případě záměrně, protože sám autor se přínosem žen vůbec nezabývá. Je to však ojedinělá studie v našem prostředí, založená na obsahové analýze textů slovenských interpretů.

Studie zabývající se hip hopovou kulturou mimo americký kontext poukazují na fakt, že raperek je vždy v poměru k raperům méně a je nutno zaměřit pozornost na genderové vztahy. Není to jejich primární záměr, tudíž vyžaduje další zkoumání, které zatím provedeno nebylo. V českém prostředí se objevilo několik bakalářských či diplomových prací zabývajících se některou ze stránek hip hopové subkultury<sup>8</sup>. Avšak historie českého hip hopu, společenské, kulturní a ekonomické podmínky jeho vzniku, zatím nebyly zdokumentovány.

---

<sup>8</sup> Například: Hlavoňová Kateřina. 2008. *Česko-slovenská scéna optikou gender*. Brno: FSS MU; Pelinková, Milena. 2008. *Street art jako jeden z projevů hip-hopové subkultury*. Brno: FF MU; Maryášová, Markéta. 2008. *Problematika hip hopové subkultury se zaměřením na fenomén graffiti*. Brno: FF MU; Hamm-Kalmanová, Daniela. 2009. *Hip-Hop Feminism*. Praha: FSV UK.



Zatímco v počátcích hip hopu se všechny základní pilíře vzájemně stylisticky ovlivňovaly, dnes výrazně převládá rapová hudba jako hlavní element hip hopového hnutí. Termíny hip hop a rap jsou v současnosti používány takřka zaměnitelně. Dle duchovního otce hip hopu, rapera *KRS-One*: „Rap je to, co děláš, hip hop je to, jak žiješ“ (Anderson 2003: 1). Hip hop můžeme chápat jako kulturu ve smyslu způsobu života, preferovaných hodnot a názorů, zatímco rap je kulturní forma, konkrétní provedení určitého způsobu uměleckého vyjádření. Označení hip hoper, hip hoperka tudíž znamená, že člověk se identifikuje s danou subkulturou, nemusí to však znamenat, že se sám/sama aktivně zapojuje ať již rapem, beatboxem, breakdancem, DJingem či prostřednictvím tvorby graffiti.

### **2.4.1. Rapová hudba**

Rapovou hudbu lze definovat jako hudební formu, která využívá rým, rytmický projev a slang. Často je recitována či volně zpívána za hudebního doprovodu (Keyes 2002: 1). Podobně Imani Perry (2004) definuje rap jako druh umění, který spojuje poezii, prózu, píseň, hudbu a divadlo. Může mít formu vyprávění, autobiografie, science fiction nebo debaty (2004: 38). Rap má svou vlastní estetickou stránku, určitá pravidla, a ve svém jádru se skládá ze třech částí: hudba, texty a „flow“, čili specifický způsob spojení hudby a textu. Improvizace, artikulace a verbální schopnost jsou základními nástroji raperů a raperek, které musí dokonale ovládat. Interpreti a interpretky mají k dispozici celou škálu poetických prvků: rým, metaforu, přirovnání, aliterace. To vše tvoří součást rapu jakožto umělecké formy, přičemž důraz je kladen na jejich inovační využití (Cobb 2007: 14). Od raperů a raperek dále vyžaduje velká slovní zásoba a kulturní, společenský a politický rozhled. Z těchto oblastí interpreti a interpretky čerpají náměty ke tvorbě textu a různé metafory.

V rámci hip hopové kultury se používají dvě označení: raper a MC. Ačkoliv se používají zcela zaměnitelně, William Cobb poukazuje na jejich kvalitativní odlišnost. Nemalý vliv na toto rozlišení má komercializace a komodifikace rapu, který v současnosti představuje dominantní formu kultury mládeže na celém světě. MC je dle Cobba charismatická osobnost a posuzuje se podle toho, jak dokáže strhnout na sebe pozornost, zaujmout publikum svým přednesem a obsahem svých textů („move the crowd“). Raper je na druhé straně hodnocen prodejem svých desek a funguje zejména

jako živá reklama: od oblečení, které nosí, auta, které má k dispozici, a vlastně veškeré jeho okolí je součástí reklamy, čehož důkazem jsou rapové videoklipy. Cobb říká: „MC píše svůj vlastní text a bude ho psát, i když nebude mít nahrávací smlouvu. Raper bez nahrávací smlouvy je jako reklama bez vysílacího času“ (2007: 8). Autor ve své knize používá zásadně generické maskulinum. Ačkoliv místy zaměřuje pozornost na ženy, v převážné míře charakterizuje rap jako záležitost mužů se zaměřením na maskulinní hodnoty.

Rap se dále skládá z různých disciplin. Kromě rapové skladby Cobb identifikuje jako samostatnou disciplínu freestyle a battle. Freestyle je schopnost rapera/raperky skládat rýmy z patra tak, aby dávaly smysl a obsahovaly pointu. Základem je improvizace a schopnost reagovat na změnu témat. Například v pražském klubu Pantheon, kde se každé pondělí odehrávala akce s názvem *Freestyle Nandej*, byla schopnost raperů a raperek testována tím, že na plátno byly promítány slova či obrázky, které se každých 30 vteřin měnily. Cílem vystupující/ho bylo reagovat na tuto změnu a přitom dát svému přednesu nějakou myšlenku či pointu. Rap a freestyle jsou odlišné kategorie. Cobb je toho názoru, že dobrý freestyler/ka nemusí být dobrým raperem/raperkou a naopak. Přesto se však od každé/ho MC očekává, že bude do jisté míry freestyle ovládat. Složení rapového textu není nijak časově omezené, avšak pravé schopnosti, takzvané „skills“, se ukážou teprve ve spontánním, nepřipraveném přednesu (2007: 78).

Battle, neboli freestyle battle je další rapová disciplína. Tento souboj dvou freestylerů je odvozen z afroamerické praxe, takzvané „the dozen“. Základem soutěže je srovnat si síly ve verbálních schopnostech a oponenta popíchnout tak, aby to pobavilo publikum. Důležitým faktorem je vyrovnanost, proto je snahou freestylerů vyvést toho druhého z míry. Cobb (2007) poukazuje na to, že ve svém počátku byl battle chápán nejen jako soutěž lyrických schopností, ale také jako důležitý krok v tom, jakým směrem se bude hip hop ubírat. Byl to souboj stylů, přičemž v sázce byla vždy nejen reputace, ale i celá kariéra daného rapera. Tuto disciplínu přirovnává k boxu. Dobrý freestyler umí rozdávat smrtelné rány a zároveň se umí jakýmkoliv zásahům vyhnout. Bojuje až do konce a nezná míru, kdy přestat (2007: 81). Není překvapivé, že Cobb nepočítá s účastí žen na aktivitě, kterou sám definuje v tak silně maskulinních termínech.

Freestyle battle byl zpopularizován zejména americkým filmem *8 Mile* (8. míle, 2002) s raperem Eminemem v hlavní roli. V českém prostředí je freestyle battle také

populární. Například akce s názvem *Battle Night* v lednu 2010 měla už čtrnácté pokračování, ve kterém nadějní raperi mohli soutěžit o hlavní cenu 30 000,- korun českých. V celé historii této akce se zatím přihlásila jenom jedna raperka – patnáctiletá *Sharkass*, která následně dané kolo i vyhrála. Ve vlastním výzkumu jsem se také zaměřila na vztah českých raperek k freestylu a freestyle battlům, zdali ho dělají, a v případě, že ne, z jakých důvodů.

#### **2.4.2. Komercializace a komodifikace hip hopu**

V průběhu více než třiceti let své existence se rapová hudba posunula z městských sídlišť do mainstreamu populární kultury. Masmédia (zejména odvětví reklamy) rozpoznala hodnotu rapu jako prostředek k vyššímu prodeji zboží, ačkoliv často neznají vnitřní logiku hip hopové subkultury. Z hip hopu jakožto organické, grassrootové formy se stala transnacionální komodita. Vstup hip hopu do mainstreamu zásadně změnil jeho produkci, distribuci, recepci a hlavně funkci jakožto druh umění (Forman 2004: 493). Elizabeth Blair poukazuje na to, že názory, které kritizují rap za to, že se z něj stala komerční záležitost, vyplývají z představy, že komercializace hudby znamená jednak posun od hudební produkce k pasivní spotřebě, a jednak úpadek kulturních tradic a komunity (2004: 499). Odvolávání se na „staré dobré časy“, kdy hip hop nebyl zatížen komerčními silami Craig Watkins (2006) chápe jako typický nostalgický narativ spojený s přechodem hip hopu do mainstreamové populární hudby. Nicméně již v počátcích hip hopu existoval rozpor mezi komerčním potenciálem hip hopu a jeho chápáním jakožto hnutí mládeže za společenskou změnu. Dle Watkinse nelze tvrdit, že by si průkopníci/průkopnice rapu a hip hopu nechtěli vydělávat svým uměním. Šlo spíše o to, že netušili/y, že jim je tato možnost dostupná (2006: 10).

Watkins poznamenává, že nejdůležitějším faktorem, který přispěl k tomu, že hip hop dnes představuje globální fenomén, byl příchod nové informační technologie, která zaznamenává prodej hudebních nosičů – SoundScan (2006: 35). Zavedení tohoto systému umožnilo nahrávacím společnostem získat přehled o tom, co je zrovna „in“ a zároveň ukázalo, že rap/hip hop je mnohem populárnější, než se tyto společnosti domnívaly. Velké nahrávací společnosti začaly odkupovat nezávislé společnosti produkující hip hopovou hudbu a z hudebního stylu, který se jevil jako pouhá přechodní záležitost, se stal multimilionový hip hopový průmysl (Rose, 2008: 15).

Přechod hip hopu do mainstreamu populární hudby ve svém důsledku rozdělil hip hopovou subkulturu na takzvaný mainstream, komerční hip hop a underground. Hlavním kritériem tohoto rozdělení je dle Dysona (2004) obsah sdělení rapové hudby. Autor formuluje tezi, na základě které pojímá „pop rap“ jako ten, který neobsahuje žádná hlubší sdělení a tudíž je přijatelnější pro masová média. Na druhé straně stojí „společensky uvědomělý“ („socially conscious“) rap, základem kterého jsou realistická zobrazení sociálních a ekonomických podmínek či politicky laděné texty. Tento směr však nepřináší korporacím dostatek zisku a byl odsunut do rapového undergroundu (2004: 64).

V současnosti se vedou rozsáhlé debaty o tom, jaký má na hip hop, jakožto kulturní a společenské hnutí, dopad komodifikace, přechod pod velké nahrávací společnosti. Rose (2008) ve své nejnovější knize *Hip Hop Wars* reaguje na současné debaty kolem hip hopové kultury a rapové hudby. Dle autorky se z hip hopu stala mediální a komerční mašinérie, která stojí na skrytých formách rasismu, sexismu a misogynie, přičemž ve středě zájmu stojí jednostranné příběhy o životě Afroameričanů v ghettech. „Zejména v posledním desetiletí je gangsterský život v centru stále se zvyšující prodejnosti alb, a to se vším násilím, kriminalitou, sexuální ‚deviací‘ a misogynií, které obsahuje“ (2008: 3). Dle Rose současnému komerčnímu rapu dominuje trojice „gangster-pasák-děvka“ („gangsta-pimp-ho“). Tato trojice byla propagována mainstreamem a přijata obecenstvem do té míry, že se z ní stal základ žánru i jeho světónázor (2008:4). Podobně i dle Dysona současný komerční hip hop určuje trojice „coury, chlast, šperky“ („broads, booze, jewelery“) (2007: 8). Je pravda, že hip hop je vnitřně diferencovaný, a vedle komerčního rapu najdeme dále například již zmiňovaný „uvědomělý“ rap, alternativní, gangsterský, horrorcore, g-funk, crunk a mnoho dalších<sup>9</sup>. Avšak právě komerční hip hop má největší vliv na aspirující raperky a rapery po celém světě (Asante, 2008).

Rose dále upozorňuje na rasové složení publika. Od roku 1995 do dnes tvoří 70-75 procent spotřebitelů a spotřebitelek rapové hudby bělošská mládež (2008: 4). Interpretace tohoto faktu je značně složitá. Na jedné straně například Patric Williams (2007) tvrdí, že globální popularita rapové hudby umožňuje většinové společnosti střední třídy lepší vnímavost vůči rasovým a třídním problémům Afroameričanů/Afroameričanek (2007: 585). Na druhé straně Perry (2004) zastává

---

<sup>9</sup> Viz například < [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_hip\\_hop\\_genres](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_hip_hop_genres)> (citováno 15.1.2010)

názor, že mainstreamoví posluchači a posluchačky rapu v něm mohou nacházet uspokojení voyeuristických fantazií o jinakosti Afroameričanů a Afroameričanek, čímž dochází k zachování rasistických předsudků a postojů (2004: 42).

Asante (2008) je toho názoru, že stále větší popularita hip hopu a jeho komercializace má za následek to, že se hip hop vzdaluje od těch, kteří/teré stáli/y v jeho počátku a které měl zastupovat a reprezentovat. Hip hop, který původně sloužil jako forma vyjádření nesouhlasu Afroameričanů a Afroameričanek, se stal jazykem světa reklamy. Cílem reklamy je však prodat co nejvíce zboží a rozšířit trh a to za příslibu autenticity, osvobození a vzpoury. Assante k tomu dodává: „Dnes jsou mladí lidé lstí vedeni k tomu, aby akt spotřeby chápali jako akt vzpoury“ (2008: 12).

V opozici k mainstreamu je hip hopový underground vnímán jako místo, kde dochází k zachovávání kořenů hip hopu. Je to prostor, kde rapeři a raperky mohou vyjádřovat odpor vůči „systému“ a mainstreamovým institucím či proti podmínkám, ve kterých člověk žije.

### **2.4.3. Vzдор a politizace hip hopu**

Vzdor a odpor v hip hopu je primárně vyjádřen prostřednictvím rapových textů a na rapových koncertech, kde existuje menší možnost cenzury rapového přednesu. Avšak podle autorů a autorek zabývajících se historií a kritikou hip hopu se v důsledku komodifikace hip hopu vytratil jeho potenciál jakožto politického a společenského hnutí.

Craig Watkins (2008), jeden z předních historiků hip hopu, označuje píseň „The Message“ od skupiny *Grandmaster Flash and The Furious Five*, vydanou v roce 1982 za první hip hopovou skladbu, která odráží sociální podmínky mladých Afroameričanů v americkém velkoměstě. Je to také počátek společensky uvědomělého hip hopu jakožto hnutí, které reflektuje společenské, kulturní a politické podmínky. Zejména příslušníci undergroundu tento rozměr vyžadují od veškeré hip hopové tvorby. Asante (2008) na druhé straně poukazuje na problémy, které hip hop jako komunita, umění či kultura nebyl schopen zodpovědět či vyřešit. Mezi ně řadí negativní dopady globalizace, nespravedlivé války, různé krize nastávající ve městech či znečišťování přírody. Assante proto přichází s konceptem „post-hiphopové generace“ jakožto označení těch, kteří cítí, že hip hop nereprezentuje jejich touhu po radikální změně a není vhodnou

reakcí na kritický stav dnešního světa. Od této generace očekává, že vezme to, co již bylo řečeno a promění to v pozitivní společenskou a politickou akci. Jak autor sám říká, „žádné hnutí nemůže být pouze o hudbě a rýmech – to jsou pouhé nástroje, které pokud uchopíme správným způsobem, mohou pomoci zobrazit nový svět, ve kterém chceme žít“ (2008: 71).

Vzdor je v rapové hudbě vyjádřen prostřednictvím obsahu textů. Perry (2004) chápe rap jako prostor pro otevřený diskurz, kde může být cokoli řečeno, a zároveň následně popřeno. Dle autorky „násilí, sexualita, spiritualita, láska, zlost a mnoho dalších emocí a myšlenek, to všechno tvoří součást diskurzivního prostoru. Je to hudba, která umožňuje tak široký rozsah pozic a to i ve tvorbě jednoho interpreta“ (2004: 6). Běžně se předpokládá, že interpreti a interpretky nedělají nic jiného, nežli vyjadřují svou zkušenost, své názory a stanoviska. Zastávají i pozici reprezentanta/reprezentantky vlastní komunity a jako takoví/é, mají možnost určovat způsob interpretace hudby. Texty daných raperů a raperek nelze vnímat jen jako obraz společenských a politických podmínek. Je nutné brát v potaz to, že v každé umělecké tvorbě dochází k vědomému rozhodnutí interpreta či interpretky použít ten či onen narativ nebo kompozici (2004: 39).

Rose (1994) upozorňuje, že moc a odpor se uplatňují prostřednictvím znaku, jazyka i institucí. Politika rapové hudby zahrnuje spor o veřejný prostor, významy, interpretace a hodnoty nejen textů, ale i hudby. „Nejde jen o to, co je řečeno, ale také o to, kde to můžete říct, jak na to reagují ostatní a zdali máte přístup k veřejnému prostoru“ (1994: 124). Dyson vidí právě rapový koncert jako místo, kde „je raperům dovoleno zapojit se do rituálního odmítnutí cenzurovaného projevu. Rapový koncert vytváří prostředí pro kulturní vzdor a individuální jednání, jelikož se vytrácí tyranizující dohled a odsouzení mainstreamové společnosti, naopak se podporují relativně nezávislé formy sebevyjádření a kulturní kreativity“ (2004: 62). Rapový koncert představuje prostředí, ve kterém je možné vyjádřit názor na témata jako je rasismus, třídní rozdělení, sociální nerovnosti a strasti městského života.

Otázkou je, do jaké míry je možné dosáhnout společenské změny a jak účinná je společenská kritika v specifickém prostředí hudebního klubu. Olivek Marchant (2003) je toho názoru, že důrazem na „mikro-politiku“ každodenního života subkultur se vytratil zájem o širší politické rozměry. Veškerá politická angažovanost odehrávající se uvnitř uzavřené subkultury není efektivní, pokud neprorazí do sféry veřejné, dokud se z členů subkultury nestanou občané státu. Marchant identifikuje čtyři podmínky

přechodu z mikro-politiky každodenního života k oblasti makro-politiky. Nejdříve musí dojít k explicitnímu vyjádření odporu, posléze k vytvoření určité skupiny, která je jistým způsobem organizována, a nakonec je nutné zahájit hnutí, jehož cílem je všeobecné přijetí požadavků (2003: 94). „Subkultura dosáhne politického rozměru, jen pokud je schopna opustit tmavé prostory klubu a vstoupit do světla veřejného prostoru“ (Marchant, 2003: 96).

#### **2.4.4. Prostor**

Pro rapovou hudbu a hip hopovou kulturu je odkaz na místo původu zásadní. Jak jsem již zmínila, postindustriální město hraje klíčovou roli v utváření hip hopové kultury. Rapeři a raperky často odkazují na své rodné město či jeho část, ať už tématickým zaměřením celé písně, nebo dodatečnými „pokřiky“ („shout-out“) na konci skladby. Ve skladbách, které se věnují konkrétnímu území, se nejedná o pouhý popis, ale o zvýznamňování. Znalost původu místa dané/ho rapera/raperky napomáhá porozumění jeho/její perspektivě a společensko-ekonomickým podmínkám, které určují jeho/její pohled na svět. Základním referenčním rámcem je čtvrť, sídliště („hood“). Pro rapery a raperky je zásadní získat reputaci právě na tomto domácím území, přičemž se předpokládá, že i po dosažení většího úspěchu neztratí kontakt se svým sídlištěm (Forman 2004: 221).

Perry (2004) zastává podobný názor, když říká, že i v momentě, kdy hip hop tvoří národní kulturu mládeže prostřednictvím oblečení, a způsobu mluvy a má určitá ideologická umístění a mezinárodní ohlas, zachovává si svá lokální specifika. „Specifičnost domova, toho, odkud interpreti a interpretky pochází, tvoří klíčový prvek jejich tvorby“ (2004: 23). To na jedné straně ukotvuje hudbu v rámci konkrétní historické, kulturní a lingvistické komunity a na druhé straně obeznamuje posluchače a posluchačky s charakterem dané komunity. Andy Bennett zastává tezi, že hip hop jako forma hudebního vyjádření je jak lokální, tak globální: „Hip hop je glokální kultura“ (2004: 80)

Důraz na místo původu se projevuje i v českém kontextu. Svědčí o tom i první česká rapová skladba „Jižák“ od skupiny *Manželé*, kterou dále zpopularizovala skupina *PSH*. „Jižák“ je výpovědí o životě v jednom ze sídlišť Prahy, v Jižním Městě. Na základě zúčastněného pozorování freestylových akcí mohu říci, že odkaz na čtvrť či

sídliště tvoří standardní součást každého vystoupení. Ať už ve formě „Zdravím Žižkov“ či „Smíchov reprezent“. Většinou dochází k vyzdvžení čtvrtě, města a posléze republiky. Propojenost s prostorem, lokálním a globálním má i další rozměr, pro ilustraci představím výzkum Bennetta ve dvou evropských městech.

V předchozí kapitole jsem se zaměřila na komercializace a komodifikace hip hopové kultury a rapové hudby. Mediální pokrytí, ve kterém hraje velkou roli vysílání hudební stanice MTV, a v současnosti také široká dostupnost internetu jsou faktory, které ovlivňují „glokální“ ráz hip hopu a rapu ve všech částech světa. Studium významu a zvyznamňování lokálního prostoru a jeho propojení v globálním měřítku, tvoří samostatnou oblast studia hip hopové kultury, které se věnuje zejména Murray Forman. To, jakým způsobem je internet a virtuální prostor využíván ve formování hip hopové kultury a vzájemné komunikaci hip hopových subkultur po celém světě, zatím zkoumáno nebylo.

#### **2.4.5. Identita a autenticita**

V současné době, s rostoucím globálním úspěchem hip hopu, se mladí lidé začínají ztotožňovat s touto kulturou a vytvářet vlastní identitu na základě standardů, které hip hopová subkultura prosazuje. Nejzjevnější je to ve Spojených státech, kde autoři a autorky dokumentující hip hopovou kulturu pracují s pojmy jako je hip hopová či post-hip hopová generace a vyzdvihují tak kolektivní identitu členů a členek této subkultury. Pro konstrukci identity v rámci hip hopu je důležitá autenticita jako určující faktor statusu a pozice rapera/raperky či člena/členky subkultury obecně. Důraz na autenticitu je také jedním z dalších důsledků rozdělení hip hopové kultury na mainstream a underground.

Rose chápe hip hopovou kulturu jako zdroj formování alternativní identity mládeže. „Identita v rámci hip hopu je hluboce propojena se specifickou, lokální zkušeností a se statusem v rámci lokální skupiny, která funguje jako alternativní rodina“ (1994: 34). Tato nová rodina poskytuje podporu v komplikovaném prostředí amerických velkoměst a může sloužit jako základ pro nová sociální hnutí. Teze o funkci hip hopové kultury jakožto sociálním hnutí, které by bojovalo za změnu společenských podmínek a statusu quo se nepotvrdila. Rose vidí problém v tom, že hip hop přitáhl zájem médií a korporací, které ho nejen zviditelňují, ale zároveň kontrolují a ovlivňují.



Ve své pozdější práci Rose (2008) klade důraz na to, že v současnosti je hip hop jako kulturní a hudební forma definujícím faktorem pro konstrukci identity jedné celé generace nejen Afroameričanů a Afroameričanek. Rose tvrdí, že „dnes je ve velké míře běžné, že hip hopoví fanoušci a fanyanky všech ras a etnik, považují sebe sama za více, než pouhé fanoušky/fanyanky. Jsou to lidé, kteří žijí a dýchají hip hop každý den“ (2008: 8). Problémem je podle Rose to, že tito lidé omezují svou identitu a své možnosti na základě hranic vytyčených hip hopen. Otázkou je také, jestli je zdrojem jejich identity komerční hip hop, či hip hop alternativní, undergroundový. Přestože je mediálně zviditelňována jen jedna část hip hopu, ze všech neduhů současné americké společnosti je viněna celá hip hopová generace: propagace násilí, vulgárního jazyka, sexismu, misogynie – to všechno (dle většinové společnosti) rozbíjí americké hodnoty.

Kolektivní identitu fanoušků a fanynek hip hopu autoři a autorky zabývající se hip hopovou kulturou označují termínem „hip hopová generace“. Tento termín byl poprvé použit v roce 1992 pro vymezení generace, která se narodila v období následujícím po třech hnutích (hnutí za občanská práva černochů, hnutí „black power“ a feministického hnutí), a která jimi byla hluboce ovlivněna. Označuje zejména ty, kteří pocházejí z velkoměst a jejich okrajových částí (Sharpley-Whiting 2007: xv). Termín byl dále zpopularizován knihou Barakiho Kitwana stejnojmenného názvu, který do této generace zahrnul lidi narozené v letech 1965-1984 (2002: xiii). Jeff Chang (2007) chápe hip hopovou generaci jako propojení místa a různých kultur, žhavých rytmů a hybridity. Označení hip hopová generace pojímá jako způsob, pro zdůraznění kolektivní identity členů a členek hip hopové subkultury (2007: 2).

Následující generaci (narození po roce 1984) označuje Asante (2008) jako „post-hip hopovou generaci“. Ta v jeho pojetí hledá hlubší porozumění sebe sama v kontextu mimo mainstreamový hip hopový monopol a vyžaduje větší společenské změny. „Post-hip hop“ je víc než hudba, je to prostor pro nové hnutí mládeže, kde hip hop „funguje jako soundtrack k novým postojům, myšlenkám, a perspektivám. Všechny formy umění jsou pro post-hip hopovou generaci zásadní, jelikož umění má tu úžasnou schopnost změnit nejen to, co vidíme, ale i jak to vidíme“ (Asante, 2008: 11-12).

Pro členy a členky hip hopové kultury, kteří na jejím základě formují svoji identitu je důležitá autenticita. Rap jakožto způsob rýmovaného vypravěčství spočívá na zprostředkování zkušenosti rapera/raperky jeho/jejímu obecenstvu. Mezi základní konstrukty, na nichž autenticita spočívá, patří autorství vlastních textů, zobrazování

vlastní reality a zejména vyjádřování se výhradně v mateřském jazyce. „V rámci hip hopové komunity je základním předpokladem to, že rap promlouvá ke skutečným lidem, ve vlastním jazyce a o skutečných problémech“ (Light 2004: 144). Tento způsob konstruování autenticity je problematický zejména pro ženy. Zatímco pro rapery je docela časté, že si vypomáhají v oblasti tvorby textů<sup>10</sup>, u žen je jejich autorství zpochybňováno. Zdali daná rapperka píše vlastní texty je často jednou z prvních otázek a první podmínkou přijetí její tvorby. Obsah textů žen však také podléhá důkladnější kritice, než je běžné u jejich mužských protějšků (Philips et al., 2005: 259).

Autenticitu v rámci hip hopové kultury vystihuje krédo „keep it real“ - být sám/sama sebou, nepředstírat, že je člověk někým jiným. Assante (2008) říká, že v počátcích hip hopové kultury rapeři a rapperky využívali/y prvky nadsázky, ironie či sebeironie. V současnosti však důraz na „opravdovost“ výroků vládne nade vše a každý/každá, kdo rapuje o něčem, co není jeho/její zkušeností či realitou, ztrácí důvěryhodnost a autenticitu. „Na rapera/raperku je vyvíjen nátlak, aby si plně osvojil/a svou fiktivní osobnost v reálném životě, jelikož je hodnocen/a podle toho, do jaké míry se chová podle svých textů. Hip hop začal chápat sám sebe úplně doslova“ (Assante, 2008: 30).

Podle Rose lze požadavek „keep it real“ chápat v několika rovinách. Na jedné straně to může být kritika ze strany fanoušků a fanynek vůči nereálnému hyperkonzumu propagovaného rapery a rapperkami. Obsahy textů zaměřené na množství majetku, luxusních aut a extravagantního oblečení a šperků jsou na míle vzdálené realitě hip hopových fanoušků a fanynek, zejména těch, kteří pocházejí z velkoměst. Rose je však toho názoru, že mnohem častěji funguje toto slovní spojení jako obrana v momentě, kdy je kritizována obsahová stránka hip hopových textů. Rapeři/rapperky, kteří/které rapují o kriminálním životě, a v jejichž textech se objevuje násilí, sexismus či homofobie používají spojení „keep it real“ jako důkaz, že hip hop se nebojí artikulovat pravdu, kterou by jiní raději neviděli, a která se týká chudých Afroameričanů a Afroameričanek z městských čtvrtí (2008: 135-137).

Otázka autenticity v hip hopu souvisí s rozdělením kultury na mainstream a underground. Oproti „prorokům“ undergroundu, kteří se nebojí vyslovit často krutou realitu, stojí ti, kteří se zaprodali („sell outs“) mainstreamu. Toto pojmání je totožné s výsledky výzkumu, kterým se zabýval Kembrew McLeod (1999). Vycházel ze studia

---

<sup>10</sup> Jedná se o takzvaný „ghost writing“, kdy jeden raper napíše text pro jiného a sám si nenárokuje autorství textu. Tato praxe funguje zejména v rámci jedné „crew“, tj. skupiny raperů.

textových materiálů (rozhovory s rapery a raperkami v časopisech, reakce čtenářů, texty rapových skladeb či úvodníky redaktorů časopisů) a z vlastních rozhovorů s lidmi aktivními v rámci hip hopové kultury. Jeho hlavní otázka zněla: jakým způsobem jsou diskurzivně utvářeny nároky na autenticitu kultury, která je ohrožena asimilací? (1999: 135). McLeod je toho názoru, že důraz na koncept autenticity v rámci hip hopové subkultury se objevil v momentě, kdy se subkultura ocitla „uvnitř“ mainstreamové kultury, proti které se primárně vymezovala. Autenticitu McLeod pojímá jako způsob zachování distinktivní identity subkultury. Z jeho výzkumu vyplynulo, že autenticita se používá ve spojení s rasovou identifikací, společenským umístěním, individualismem, hip hopovou hudbou, hudebním průmyslem a v neposlední řadě s genderem. Autentičtí jsou ti, kteří reprezentují sami sebe, věrohodnost ulice (spojené se sídlištěm původu), jsou spojováni s etnickými a rasovými minoritami, patří k hip hopovému undergroundu, znají dějiny hip hopu a zauímají pozici „tvrdé“ maskulinity. Na druhé straně neautenticky působí každý, kdo podléhá konformitě mainstreamového hip hopu vysílaného na MTV a v mainstreamových rádiích. Jedná se o posluchače „bílé“ většiny pocházející z bohatých předměstí velkoměst, kteří chápou hip hop jako pouhý produkt a postrádají dostatečnou znalost jeho kořenů a historie.

McLeod je toho názoru, že být „pravý rapper“ neznamena pouze mít mužské pohlaví, ale také ztělesňovat maskulinitu. Kromě genderu je autenticita spojována i se sexualitou, to je také jeden z důvodů, proč je hip hopová kultura často otevřeně homofobní. Rapery, kteří dosáhnou mainstreamového úspěchu, jsou označováni jako „měkký“ i z toho důvodu, že se zaměřují na ženské obecenstvo například tím, že píšou milostné písně (1999: 142). Ačkoliv McLeod v úvodu říká, že se dotazoval jak mužů, tak žen, nijak netematizuje přístup žen k tomuto problému. Konstrukci autenticity analyzuje čistě jako záležitost mužů. Takové pojmání autenticity ženy z hip hopu apriori vyčleňuje. Ve vlastním výzkumu se proto zaměřím na to, jakým způsobem české raperky konstruují, a dosahují autenticity.

## **2.5. Gender a hip hop**

Na různých místech v textu jsem se již zmínila o problematických bodech propojení hip hopu s genderem. Na úvod této kapitoly shrnu základní skutečnosti související s hip hopovou subkulturou. Hip hop je „pánský klub“, je to

oblast, kde je mužů početně více, což jim umožňuje zaujímat mocenskou pozici vůči ženám. Muži dominující v hip hopu vytvářejí skryté i otevřené mechanismy omezování účasti žen na subkulturu (a to ve všech jejích sférách). Mainstreamový a veřejný diskurz týkající se hip hopu je maskulinní – prosazuje mužské hodnoty, sexistické praktiky a celkovou větší viditelnost mužských zájmů. Zároveň je však hip hop komplexní a rozporuplná oblast, do které se muži i ženy zapojují způsobem, který je může jak posilňovat, tak utiskovat (Phillips et al., 2005: 254; Rose, 1994; Keyes, 2004; Sharpey-Whitting, 2007).

Cílem kritiček a kritiků hip hopové kultury je zpochybnit primární postavení mužů tím, že se zaměří na zkušenost žen, na jejich roli v historii vývoje hip hopové kultury, na jejich přínos, co se týče formy rapu či na to, jakým způsobem dosáhnout větší aktivní participace žen.

Nancy Guevara (1996) je autorkou vůbec první studie (z roku 1987), která se zaměřila na ženy aktivní v oblastech rapu, breakdance a graffiti, čímž se snažila „napravit“ představu hip hopu jakožto domény mužů. Ve svém výzkumu dělala rozhovor s dvěma writerkami, dvěma tanečnicemi breakdance a dvěma raperkami. Guevera je toho názoru, že všechny tyto ženy spojuje otázka, jak pracovat s femininitou? Musí se tudíž rozhodnout, jestli používat při malbě graffiti barvy tradičně spojovány s femininitou (růžovou či červenou), či se zaměřit při tanci spíše na „holčičí kroky“ a vyvarovat se namáhavějších akrobatických prvků, anebo rapovat méně agresivně a používat jemnější jazyk. To jsou dle autorky momenty, které musí ženy aktivní v oblasti hip hopové subkultury vyjednávat a najít si vlastní cestu. Kromě toho, co se týče rapu, Guevera poukazuje na důležitou otázku vzhledu raperek. Její respondentky vyjádřily názor, že jsou často vedeny k tomu, aby na pódiu působily atraktivně (v minisukni a podpatcích), protože tak nejspíše zaujmou mužské publikum. Na druhé straně mají tyto raperky obavu, že budou redukovány pouze na sexuální objekt na úkor jejich umělecké tvorby.

Obecně se předpokládá, že muži mají největší (místy také jediný) podíl na tvorbě hip hopové kultury. Kyra Guant (2004) je však toho názoru, že tato představa je výsledkem větší autority mužů, kteří mají moc rozhodovat nejen o směru hip hopové kultury jako takové, ale i tom, co se dostane do dějin této kultury. Dle autorky hegemonický diskurs rapu staví ženy a dívky do pozic tanečnic, fanynek či imitátorek mužských protějšků. Zapojení žen do hip hopu je pojmáno jako pouhá snaha „ulovit“ slavného rapera, spíše než snaha o hlubší participaci na kulturu jako takové. Tento

přístup popírá jakékoliv aktivní zapojení žen a dívek na tvorbě hip hopové kultury (Gaunt 2004: 252; Guevara 1996: 51). Gaunt (2004) však ukazuje, že mladé afroamerické dívky mohou být iniciátorky a tvůrkyně afroamerické hudby. Dokazuje to na základě dívčích her, které odrážejí afroamerickou hudební a orální tradici. Mezi tyto hry patří například tleskání rukama, skupinové hry doprovázeny tancem a různými popěvkami či básničkami a zejména „double dutch“. „Double dutch“ je skákání přes dvě dlouhá švihadla, která jsou točená v opačném směru. Tato aktivita vyžaduje koordinaci a přesně načasovanou pohyblivost (jak těch dívek, které přes švihadlo skáčou, tak těch, které jim točí) a je doprovázeno básněmi či popěvkami. Zvuk švihadla a skoků vytváří rytmický základ a hra jako taková umožňuje improvizaci, nekonvenční sebevyjádření v rámci stanovených pravidel. Gaunt tvrdí, že ještě v roce 1982 bylo „double dutch“ součástí hip hopové kultury. Poukazuje na to, že tento typ zábavy obsahoval sexuálně laděné texty popěvek a taneční prvky. Strach ze sexuality žen, maskulinizace rapu a genderová politika patriarchální ideologie zapříčinily, že „double dutch“ bylo odsunuto na marginální pozici a vyňato z historie hip hopové kultury (2004: 260). Gaunt je však přesvědčena, že tyto hry mladých dívek jsou ve vztahu k afroamerické populární hudbě klíčové, protože jsou zdrojem její inspirace. Rap promlouvá k afroamerickým ženám právě proto, že funguje jako vzpomínka na jejich vlastní, výrazně ženskou hudební zkušenost (2004: 251). Studie Gaunt je příkladem alternativní historie, objevování ženských aktivit, které byly součástí hip hopové kultury od jejího počátku, avšak v důsledku sexistických praktik patriarchální americké společnosti byly potlačeny a zapomenuty.

Autorky Layli Phillips, Kerri Reddick-Morgan a Dionne Stephens (2005) se také zabývají alternativní historií, která opětovně odhaluje přínos žen v rámci hip hopové kultury, zejména v oblasti vývoje ženského rapu. Tyto autorky zaměřují pozornost na tradici takzvaných „dis“ písní, které v současnosti v rapu dominují. Cílem tohoto specifického druhu skladeb je buďto: (1) obnovit respekt ponižených osob; (2) zkrotit příliš arogantní jedince a postavit je tam, kam patří; (3) verbálně napadat jiné interprety/interpretky a vytvořit tak dramatickou situaci (Phillips et al., 2005: 262). Dle autorek tato tradice dlouho náležela ženám. Založila ji *Roxanne Shanté* v roce 1984, kdy reagovala na sexistický obraz žen ve skladbě „Roxanne Roxanne“ mužské skupiny *U.T.F.O.* Ve své podstatě je její odpověď „Roxanne’s Revenge“ daleko známější nežli originál, na nějž reaguje. A ačkoliv před ní bylo mnoho raperek, právě *Roxanne Shanté* je často považována za první, která prorazila do mainstreamu (Rose, 1994: 57). Slovo

„dis“ je dnes jedním ze slangových výrazů charakteristických i pro českou hip hopovou subkulturu. Někoho „disovat“ či „vydisovat“ odpovídá všem třem výše zmíněným charakteristikám.

Maskulinní charakter hip hopu a maskulinní hodnoty, které prosazuje, ztěžují ženám vstup do subkultury. Otázkou tedy zůstává, jak docílit toho, aby měly dívky a ženy větší možnost zapojit se do hip hopové subkultury. Sarah Barker a Bruce Cohen (2008) provedli/y rozsáhlou studii, kde se zaměřili/y na komunitní centra, která poskytují možnost hudebních aktivit pro mládež etnického původu. Výzkum byl prováděn současně v Austrálii, Německu, Británii a ve Spojených státech amerických, přičemž nejžádanější hudební aktivity byly v oblasti rockové a hip hopové hudby. Na základě pozorovaných genderových odlišností v hudebních aktivitách chlapců a dívek a nerovnováhy jejich zastoupení například v hodinách breakdance či rapu, Barker a Cohen vznesli/y otázku, jakým způsobem je možné pomoci dívkám k větší participaci v rámci hudebních aktivit v komunitních centrech. Jako jednu ze strategií identifikovali/y vytvoření oddělených kurzů, do kterých se mohly přihlásit pouze dívky, a vytvořit tak bezpečné místo, ve kterém se nemusí neustále vymezovat vůči klukům (2008: 326). I přesto dívky nadále vykazovaly menší a nepravidelnou návštěvnost těchto kurzů, což znamenalo ztrátu dotací a vedlo k tomu, že specifické „dívčí“ kurzy se konaly jenom občas a převážně o víkend. Na druhé straně oddělení hudebních aktivit na základě genderu vnímaly dívky jako omezující faktor v jejich hudebním rozvoji. Dožadovaly se smíšených kurzů a to i přesto, že je kluci ignorovali a považovali za neschopné zvládnout aktivity spojené s hip hopovou kulturou (2008: 330). Neméně důležité je to, kdo vede daný kurz. Když kurz vedla žena, s kterou se dívky mohly identifikovat, návštěvnost stoupala. Nejenže takových žen je málo, ale komunitní centra si často nemohou dovolit odbornici v dané aktivitě zaplatit. V závěru Cohen a Barker navrhuji následující kroky k větší participaci žen: 1) více žen, které by v komunitních centrech pracovaly na plný úvazek; 2) kurzy, které nabízejí následné praktické využití nasbíraných vědomostí; 3) začátečnické kurzy formulovat jako genderově separované, posléze je však vzájemně propojit; a 4) mluvit s mladými muži a ženami o genderových stereotypch, rolích a zkušenostech v oblasti hudební produkce (2008: 336).

Osobně se často setkávám s názorem, že kdyby měly ženy vážný zájem aktivně se podílet na hip hopové subkultuře, tak by to prostě dělaly. Jak však vyplývá z výše zmíněné studie, odhodlanost a zájem tvořit hudbu není zdaleka jediným faktorem, který je nutno splnit za účelem participace na subkultuře. Zásadní roli hrají také strukturální

bariéry, genderové stereotypy či možnost identifikovat se s úspěšným vzorem. Cohen a Barker také poukazují na nutnost vytvoření prostoru, ve kterém by se dívky cítily bezpečně a mohly by budovat sebevědomí a důvěru ve vlastní schopnosti. V momentě, kdy se v České republice dostaly raperky do povědomí lidí na celostátní úrovni, objevila se tendence organizovat takzvané „Female MCs“ koncerty, určené výhradně pro známé i začínající raperky. Ve vlastním výzkumu se proto budu zabývat mimo jiné i otázkou, jakým způsobem raperky vnímají koncerty, kde rapují pouze ženy, a koncerty smíšené, a jaké v tom vidí výhody a nevýhody.

Snaha přepsat historii zapojení žen do hip hopu není jediný způsob, jak reagovat na genderový problém hip hopu. Stejně tak kritika sexismu, misogynie a násilí nestačí k porozumění tomu, jakým způsobem je konstruována maskulinita v hip hopu, odkud se tyto názory berou, kdo podporuje jejich cirkulaci a jaký dopad mají na publikum. Také se nedá říci, že se jedná čistě o záležitost Afroameričanů a Afroameričanek. Na tuto problematiku poukazuje bell hooks (1994), podle které se často zapomíná, že hip hopová kultura nevznikla a nevyvíjí se v kulturním vakuu. Sexismus, misogynie a patriarchální způsob uvažování, které se projevují v rapu, jsou dle hooks odrazem hodnot americké společnosti, která je postavena na nadvládě kapitalistického patriarchy „bílých“ mužů. Rapeři jsou tak součástí sexistického prostředí, které je ve své podstatě nutné k udržení patriarchálního společenského řádu. Problém v současnosti představuje to, že sexismus, misogynie a násilí jsou prezentovány jako čistě problém afroamerických mužů. hooks tento problém dále propojuje s hédonistickým konzumerismem: je těžké odolat pokušení, když je obecně známo, že sexistické texty vydělávají peníze a ještě k tomu lze dosáhnout slávy a statusu celebrity. Otázka zní: kdo se podílí na produkci a marketingu takové hudby? Mainstreamová kultura „bílých“ se dle hooks nezabývala násilím a sexismem, pokud se jednalo o afroamerické ženy a děti. Problém nastal v momentě, kdy převážilo „bílé“ posluchačstvo a hip hop začalo používat jako nástroj k podkopávání hodnot většinové společnosti. A je vždy lehčí vybrat nějakého obětího beránka, v tomto případě rap, než konfrontovat kulturu, pro kterou je násilí vůči ženám nezbytné pro zachování patriarchálního řádu.

Ve své eseji hooks kritizuje rasistické praktiky, na základě kterých je hip hop/rap pojímán jako „nebezpečný“ a hodný kritiky jen tehdy, když existuje potenciál ohrozit bělošskou mládež, přičemž hip hopová generace (zejména afroamerického původu) nese vinu za šíření násilí, sexismu či homofobie. Konstruktivní kritika se však musí zaměřit nejen na konkrétní interprety či posluchačstvo hip hopu, ale na média a nahrávací

společnosti, které často drží v rukou zásadní rozhodnutí o produkci hip hopové hudby. Celá diskuze se často zvrhává ve vzájemné obviňování nahrávacích společností a rapových interpretů a pře se o to, kdo za co může. Přičemž rapeři argumentují, tím, že tvoří na základě kritérií stanovených nahrávacími společnostmi, které obratem reagují, že vydávají tvorbu, kterou chce slyšet většina posluchačů a posluchaček hip hopu. Komerční hip hop je však značně jednostranný a dominují v něm skladby, ve kterých rapeři prezentují svou maskulinitu, své bohatství, moc a také kontrolu nad ženami. Veškerá alternativní tvorba je odsunuta do undergroundu, ke kterému se většinové posluchačstvo hip hopu dostává jen ztěží a v zásadě to vychází z jejich vlastní iniciativy a touhy po alternativním obrazu hip hopu.

Boj proti sexismu a misogynii v americkém hip hopu se donedávna odehrával pouze v rámci hip hopové subkultury. Avšak s globálním úspěchem žánru, s jeho přesahem za hranice subkultury do povědomí většinové společnosti, se tento boj stává ještě důležitější a otevřenější. Dle Rose (2008) a Sharpley-Whiting (2007) kritika sexismu a misogynie v hip hopu vzešla nejen zevnitř komunity samotné, ale také ze strany většinové společnosti, která v hip hopu začala vidět úpadek amerických hodnot. V současnosti většinová společnost vnímá hip hop jako kulturu lidí afroamerického původu, která prosazuje násilí, sexismus a homofobii. Z veřejných diskuzí ohledně tohoto problému často vypadáva role kapitalismu, konzumní společnosti či institucionalizovaného patriarchátu. Právě na tyto oblasti se zaměřují kritici a kritičky hip hopové kultury, mezi které patří například Tricia Rose, bell hooks, Michael Eric Dyson, Gwendolyn Pough, Aisha Dunham, Murray Forman, Kevin Powell, Deanan Sharpley-Whitting či dream hampton. Pro tyto autory/ky je často charakteristické, že hip hopovou kulturu zkoumají také z pozic feministických.

### **2.5.1. Hip hopový feminismus**

Hip hop je často prezentován jako revoluční a subverzivní hnutí. Avšak role, které ženy v hip hopu zastávají, jsou odrazem jejich pozice v širší společnosti. Ženy v hip hopu jsou zneviditelňovány, marginalizovány a pojímány na základě tradičních genderových stereotypů. Kritici a kritičky hip hopové kultury vidí spojení hip hopu s feminismem jako nutnost pro dosažení politické či společenské změny.



Pokud budeme feminismus pojímat jako hnutí, jehož cílem je ukončení sexismu a sexuálního útlaku žen, pak nabývá důležitosti zejména ve vztahu k hip hopu. Gwendolyn Pough (2007) definuje hip hopový feminismus jako hnutí, které je zaměřeno na kritiku hip hopové kultury, která zohledňuje otázky rasy, třídy, genderu a sexuality. Cílem tohoto hnutí je zpochybnit představu hip hopu jako domény mužů. S hip hopovou kulturou pracuje jako se světonázorem, který odráží zkušenosti etnických minorit, a který poskytuje prostor pro vyjádření nových genderových identit a genderových vztahů (2007: vi).

*Homegirls Make Some Noise* (Pough et al., 2007) představuje sbírku esejů autorek a studentek, které se identifikují jako hip hopové feministky. Naznačuje různost pozic, které toto hnutí obsahuje. V úvodu knihy Pough upozorňuje, že hip hopový feminismus je zatím ve fázi formování. Předkládá množství otázek, které je nutné zodpovědět. Mezi tyto otázky patří: způsob reprezentace žen v hip hopu; moc vytvářet či kontrolovat obrazy žen, které v hip hopu kolují; co to znamená být ženou v hip hopu; vytvoření prostoru pro vyjádření žen; umožnit větší rozmanitost obrazů femininity či sexuality žen a různost pozic dostupných ženám v rámci hip hopové subkultury (2007: vii). Pough definuje hip hopovou feministku/feministu jako osobu, která zná hip hopovou kulturu, je v ní zainteresována a zejména hraje aktivní roli v rozšiřování znalostí o této kultuře s důrazem na otázky spojené s genderem, jejich vlivu na společnost a způsob, jak je možné dosáhnout změny ve stávajících genderových vztazích (2007: vi).

Whitney Peoples (2008) je toho názoru, že základem sociopolitické agendy hip hopových feministek je pozdvižení sebevědomí žen a dívek. Feminismus chápe jako analytický nástroj vhodný ke kritice společenských, politických a ekonomických struktur, které jednak ovlivňují život žen a jednak vytvářejí podmínky, které následně produkují násilí a misogynii evidentní ve většině mainstreamové rapové hudby. Podle Peoples myšlenky hip hopového feminismu prosazují zejména mladší, vysokoškolsky vzdělané Afroameričanky střední vrstvy, které jsou nejvíc ovlivněny hip hopovou kulturou i feminismem. Autorka však varuje, že přístup hip hopových feministek, které se snaží zachránit všechny „zatracené duše“, které jsou vystaveny sexismu a misogynii hip hopové kultury, může být značně paternalistický. Dle Peoples mladé dívky a ženy hip hopové (či post hip hopové) generace nejsou pasivní masou, ale mají vlastní způsoby jednání a využívání hip hopu, což by mělo reflektovat i hip hopové feministické hnutí (2008: 26-8).

Peoples se dále zaměřila na vztah mezi druhou vlnou feminismu a hip hopovým feminismem, jakožto jedním z proudů třetí vlny. Shrnuje tři základní námitky hip hopových feministek vůči druhé vlně: (1) feministky druhé vlny se zaměřují pouze na misogynii hip hopové kultury, čímž opomíjejí jeho další aspekty a jejich potenciál, například jako reprezentaci současných genderových vztahů. (2) Hip hopové feministky kritizují úzké a statické vymezení feministických identit druhé vlny, která zpochybňuje samotnou možnost spojení feminismu s hip hopem. Hip hopové feministky si nárokují možnost vytvořit vlastní feministickou identitu. (3) Třetí kritika je namířena vůči strategiím zvyšování sebevědomí mladých žen. Hip hopové feministky považují strategie druhé vlny za zastaralé a neefektivní. Na druhé straně však samy využívají metodu skupin pro zvyšování sebevědomí („consciousness raising groups“). Feministky druhé vlny naopak vnímají hip hopové feministky jako apolitické, právě z toho důvodu, že zatím nedospěly k tomu, jak efektivně proměnit teorii v praxi (2008: 40-42).

Cílem hip hopového feminismu i feminismu druhé vlny je posílení žen a dosažení rovného společenského postavení. Dle Peoples se tyto dva směry rozcházejí pouze v tom, jak tohoto cíle dosáhnout. Hip hopové feministky jsou přesvědčeny, že hip hopová kultura je vhodným prostředkem pro šíření feministických myšlenek a rozvíjení schopností kritické analýzy. Toto přesvědčení staví, na tom, že hip hop má potenciál oslovit mladé dívky dřív, než se dostanou ke kurzům úvodů do feministických teorií, v případě, že se vůbec rozhodnou pro vysokoškolské studium (2008: 48).

Co se týče sexismu, objektivizace a komodifikace žen v hip hopu, zorganizovala Chicagská univerzita v roce 2005 konferenci s názvem „Hip hop a feminismus“, jejíž hlavní otázka zněla: co bychom měly/i udělat pro dosažení změny ve stávajících genderových vztazích v současném hip hopu?<sup>11</sup> Autoři a autorky vystupující v rámci konference se shodly/i na tom, že je nutné zaměřit se na feminismus, který se vztahuje ke konkrétním lidem, praktikám a rutinám každodenního života členek a členů hip hopové subkultury. Nejen na to, co je v hip hopu řečeno, ale jako ho členky a členové subkultury využívají. Cílem hip hopového feminismu je organizace a politizace nejen mladých žen a aktivní kritika genderu, sexuality a patriarchy v hip hopové kultuře. Přičemž panelisti a panelistky přítomny/i na konferenci poukazovaly/i na fakt, že hip hopová feministická hnutí jsou často pouze lokální a undergroundová, a je tudíž nutné tuto politiku prosadit v rámci širší společnosti.

---

<sup>11</sup> Záznamy z konference přístupné na <<http://www.hiphoparchive.org/prepare-yourself/conference-videos>> (citováno 15. 3. 2010).

Je nutné podotknout, že kritika hip hopu z feministických a pro-ženských pozic je širší než takzvaný hip hopový feminismus. Mnoho afroamerických žen odmítá nálepku „feminismus“, protože si pod tímto pojmem představuje hnutí „bílých“ žen, které je namířeno proti Afroameričanům, nežli proti ukončení sexismu, rasismu a mužských privilegií (Sharpley Whiting, 2007: 154; Rose 1994: 177). Sharpley-Whiting (2007) říká: „Já nejsem hip hopová feministka. Jsem však feministka hip hopové generace, která chápe, že ať už si budem říkat jakkoliv, hip hop nás ovlivňuje do takové míry, že jako ženy musíme mluvit o tématech jako je naše sexualita, pojmání krásy či naše role ve společnosti“ (2007: 155-6).

V následujících podkapitolách se zaměřím na dichotomii „světice“/„děvka“, která určuje velkou část tvorby raperů a na studie, které se zabývají potenciálním feministickým či pro-ženským obsahem textů raperek.

### **2.5.1.1. Dichotomie „světice“/„děvka“**

Dle Rose (2008) je současný komerční hip hop postaven na trojici „gangster-pasák-děvka“. Ať už vizuálně, či slovně, „čubky“, „kurvy“ a „děvky“ dominují současnému komerčnímu rapu. Co se týče této problematiky, Rose (2008) identifikuje čtyři typy obranných reakcí ze strany amerických raperů, kteří ve své tvorbě tímto způsobem ženy běžně oslovují : (1) jsou přece důležitější věci, o kterých je potřeba mluvit. Rapeři tak naznačují, že existuje určitá hierarchizace důležitosti témat (válka, chudoba, přírodní katastrofy), čímž implikují, že otázka reprezentace žen je nepodstatná. Rose se však táže: „Proč tedy nerapují více o těchto důležitých věcech?“ (2008: 170). Druhý typ reakcí pracuje s představou, že (2) muži jsou také „kurvy“. Tato logika předpokládá, že každý, kdo se „příliš“ zapojuje do sexuálních aktivit, si zaslouží toto označení. Tato výmluva nebere v potaz dvojí standard ohledně sexuality mužů a žen, kdy promiskuita mužů je chápána jako samozřejmost, tedy pokud se jedná o heterosexuální vztahy. Dle Rose v případě mužů funguje označení „děvka“ jako urážka jejich mužství, protože konotuje ženství, které v sobě nižší status již obsahuje (2008: 171).

Poslední dva argumenty, které rapeři používají na obranu sexismu a misogynie vůči ženám, jsou nejčastěji internalizovány samotnými ženami hip hopové generace. Jedná se o logiku: (3) nemluvíme o všech (afroamerických) ženách a (4) „děvky“ a

„čubky“ přece existují. Dle Kitwana (2002) lze typickou reakci žen vyjádřit následovně: „Já na tom nevidím nic špatného. Některé ženy se tak chovají, a zaslouží si takové oslovení. Nejsem ani čubka, ani děvka, takže mě to nezajímá, protože vím, že nemluví o mě“ (2002: 86; Hurt 2006).

Legitimizace používání degradujících označení žen spočívá na rozdělení dobrá/špatná žena, „světice“/„děvka“, které v hip hopu převládají. Jako příklad v této oblasti se používá dnes už neslavně proslulá skladba rapera Jay-Z „Bitches and Sisters“, kde shrnuje základní předpoklady v tomto fiktivním rozdělení žen. Dobrá žena, „sestra“, splňuje všechny patriarchální požadavky: rodí děti, pečuje o domácnost, je věrná svému muži, a zároveň chápe jeho promiskuitní chování a podvádění. A za spoluúčast na tomto systému je odměňována. Na druhé straně „děvka“ je ta, která neustále hraje hry a využívá svojí sexualitu, aby získala peníze, majetek a slávu muže. Děvka lže, pořád strká nos tam, kam nemá (do podnikání muže) a je připravena opustit muže v momentě, kdy se najde někdo lukrativnější. Tato dichotomie, kterou muži udržují, ve svém důsledku ženy od sebe izoluje, a staví proti sobě. I z toho důvodu veškerý hněv „dobré“ ženy není namířen na muže, ale na „ty druhé“, „děvky“ (Ulen 2007: 143-4).

Výmluva, že rapeři nemluví o všech ženách dle Rose (2008) neobstojí z toho důvodu, že v zásadě o jiných ženách nežli o „děvkách“, rapeři nemluví. Výjimkou jsou například písně věnované matce. I písně, ve kterých rapeři vyznávají lásku svým ženským protějškům, jsou implicitně postaveny na dichotomii „světice“/„děvka“. Rose však upozorňuje, že hranice mezi těmi ženami, které si „zaslouží“ označení „děvka“ a mezi těmi, které si to nezaslouží, je pouze pomyslná. Tak či onak, moc rozhodnout o tom, kdy je toto oslovení „vhodné“ drží v rukou muži (2008: 178). Současný hip hop mladým ženám nedává jinou možnost, než tuto dichotomii přijmout, jestliže chtějí získat nějaké postavení v rámci hip hopu. Ženy jsou v hip hopu pojímány primárně jako sexuální objekty. Tudíž sexualita je to jediné, s čím mohou pracovat. Dělení na dobré a zlé ženy ztěžuje pozici zejména raperkám.

### **2.5.1.2. Feministická a pro-ženská sdělení v textech raperek**

Autorky a autoři zabývající se hip hopovou kulturou považují rapové texty za vhodnou platformu pro vyjádření feministických a pro-ženských názorů. První analýzu tvorby raperek, které vyjadřují feministické a pro-ženské názory, provedla Rose (1994).

V kapitole *Bad Sistas* se autorka zaměřuje jak na textovou, tak vizuální stránku vybrané tvorby raperek Salt'n'Pepa, MC Lyte či Queen Latifah. Rose vidí přínos těchto a dalších raperek v tom, že změnilly výkladový rámec tvorby raperů, přispěly ke změně diskurzu ohledně genderu a rasy a poukázaly na nutnost perspektivy z pohledu afroamerických žen. Mezi hlavní témata těchto raperek Rose řadí: heterosexuální navazování známostí (které může jak potvrzovat, tak jít proti patriarchální ideologii), důležitost ženského názoru a solidarity či vyjádření tělesné a sexuální svobody (Rose, 1994: kap. 5).

Podobně Matthew Oware (2009) provedl textovou analýzu tvorby raperek vydanou v letech 1992-2000 a zaměřil se na protichůdné názory, které se v nich objevují. Tvorbu raperek rozdělil do dvou generací. Mezi témata adresovanými první generací, do které patří raperky analyzované Rose, Oware zahrnuje: marginalizaci, úpadek měst, domácí násilí, sexismus, či útisk. Oproti tomu raperky druhé generace (Foxy Brown, Lil Kim, Eve, či Trina) mluví o: konzumaci drog a alkoholu, sexualitě, posílení sebevědomí, „disují“ či pracují s dichotomií „světice“/„děvka“. Na základě svého výzkumu dochází Oware k závěru, že ta sdělení raperek, které mají potenciál posílit sebevědomí žen a vyjadřují jejich vzájemnou solidaritu, jsou následně podkopána výpověďmi raperek, které reprodukuje hegemonické sexistické představy o femininitě. Sexuálně explicitní jazyk, prostřednictvím kterého se raperky druhé generace vyjadřují, může být emancipující a osvobozující. Díky němu se z raperek stávají sexuální subjekty, oproti objektivizaci raperů. Často však přejímají sexistický a misogynní formy vyjádření raperů (2009: 798-9).

Textové analýze raperek druhé generace se věnuje také Perry (2004). Zastává názor, že mnoho žen, které sází na zdůraznění vlastní femininity a sexuality, se zároveň zmocňuje mužského prostoru prostřednictvím svých textů. Na příkladu Lil Kim a Foxy Brown ukazuje, že násilí, které se objevuje v jejich textech, může být chápáno v několika rovinách. Zaprvé je důkazem nacionalismu žen, které jsou ochotny jít do války po boku mužů. Zadruhé násilí funguje v jejich případě jako vědomá volba, jako alternativa vůči viktimizaci. A zatřetí umožňuje prostor pro vyjádření hněvu a frustrace (2004: 162-5).

Studie zabývající se textovými analýzami tvorby raperek končí rokem 2004. V zásadě z toho důvodu, že od roku 2007 se v hip hopu neobjevila žádná raperka, která by dosáhla většího mainstreamového úspěchu. Raperky první i druhé generace se začaly věnovat jiným aktivitám, jako je zpěv či herecká kariéra, anebo se pohybují v hip

hopovém undergroundu. Jakýkoliv dosah feministických sdělení, která byla zjevnější začátkem devadesátých let, na dnešní dívky a ženy, je diskutabilní.

Někteří autoři a autorky jsou toho názoru, že současný stav hip hopu neposkytuje ani dnes, ani v budoucnu, žádnou možnost participace žen. Dle Dysona dnešní hip hopovou kulturu charakterizuje „femiphobia“, naprostý strach z žen (2007: 22). Podle autora je jen ojediněle alternativní pohled žen (jejich myšlenky a zájmy) brán vážně. Nevidí žádnou budoucnost žen v hip hopu, v důsledku jak sexistických praktik raperů, tak patriarchálních praktik širší společnosti (2007: 25). Dream hampton (2001) zastává podobný názor. Ve své eseji zobrazuje různé osudy žen hip hopové generace. Poukazuje na sexistické praktiky hip hopového průmyslu i na to, jak hip hop naučil mladé ženy nenávidět jedna druhou a raději trávit čas s muži. Dle hampton současný hip hop nelze považovat za progresivní hnutí, a představa, že tvářit se „drsně“ v souladu s „tvrdou“ maskulinitou je dobré, či se jedná pouze o pózu, k obhajobě hip hopu v dnešní podobně nestačí (2001: 3).

Jaká je situace v České republice? Jaké témata se objevují v textech českých raperek? Lze jejich sdělení považovat za feministická či pro-ženská? S jakými narativy raperky pracují? Mají raperky budoucnost v českém hip hopu? To jsou otázky, které se budu snažit zodpovědět zejména v druhé části empirie.

## **2.6. Česká hip hopová subkultura**

Za první českou rapovou skladbu je považován dnes již legendární „Jižák“ od skupiny *Manželé*, jenž vznikl v roce 1984. Lesík Hajdovský, který v té době bydlel na Jižním Městě, si pořídil anténu, aby mohl chytat vlny rádii ze západního Německa. Tam slyšel legendární skupinu *Grandmaster Flash & The Furious 5* a jejich skladbu „New York, New York“. V rozhovoru v hip hopovém pořadu „5. Element“ hudební stanice Óčko, Hajdovský uvedl: „To nebyl zpěv, ale recitace do rytmického základu s basou a to mne tak nadchlo, že jsem se pokusil o Jižák.“<sup>12</sup>

Po revoluci začali mladí lidé jezdit do Berlína, a s sebou přiváželi nový výtvarný fenomén graffiti. Mezi první rapové skupiny, které se objevily kolem roku 1993, patří například *WWW* nebo *Peneři Strýčka Homeboye* (dnes ve zkratce *PSH*), které fungují dodnes. Největší komerční úspěch zaznamenala skupina *Chaozz*, která v průběhu let

---

<sup>12</sup> Dostupné z: <<http://ocko.stream.cz/patyelement/371726-5-element-manzele>> (citováno 15. 1. 2010)

1996-2002 vydala čtyři alba. Nemalý podíl na jejich úspěchu mělo nasazení jejich písní do hitparády Eso televizní stanice Nova. Jejich tvorba se tak dostala za hranice jejich domovské Prahy a skupina sklízela úspěch i na území Slovenska. V roce 2000 založili DJ Smogg a romský raper Gipsy skupinu *Syndrom Snopp*, jejichž tvorba se zabývala tématy jako je boj proti fašismu a rasismu, proti konzumaci drog či nadměrné konzumaci marihuany. Kapela fungovala do roku 2005. Následně přišel Gipsy s projektem *Gipsy.cz*, která spojuje rap s tradiční romskou hudbou. Tato kapela získala cenu „objev roku“, udílenou akademií populární hudby Anděl, v roce 2006 a v roce 2009 reprezentovala Českou republiku v rámci mezinárodní soutěže Eurosong. Mezi další významné interprety patří například *Indy a Wich*, *Naše věc*, *Pio Squad*, *Supercroo* a mnoho dalších, které z důvodu rozsahu práce nebudu jmenovat.

Lze říci, že k rozšíření hip hopové kultury v Česku došlo díky skupině mladých, kteří v říjnu 2001 založili hip hopový magazín *Bbarák*. Jednou do měsíce také organizovali dnes již zaniklou akci pod názvem *Hip hop foundation*, která spojovala všech pět elementů hip hopu. V průběhu večera se konaly takzvané „battly“, ve kterých soupeřili vždy dva zástupci daného elementu. Postupně se začaly objevovat specializované obchody, které kromě potřeb na tvorbu graffiti prodávaly také hip hopové oblečení. Od roku 2002 pořádá *Bbarák* třídní hip hopový festival *Hip hop kemp*, který dnes patří k největším ve střední Evropě s návštěvností až 20 000 lidí. Hudební stanice Óčko vysílá pravidelný pořad o hip hopu s názvem *5. Element* a v lednu 2007 zahájilo v Praze vysílání *rádio Spin*, zcela zaměřené na rap, hip hop a R&B. V tom samém roce byl zorganizován i druhý hip hopový festival *Hip hop jam*, jehož čtvrtý ročník se bude konat od 15. do 17. 7. 2010.

S rostoucím mainstreamovým úspěchem se ani česká hip hopová subkultura nevyhnula komodifikaci. Svědčí o tom i to, že akademie populární hudby zařadila „hip hop“ jako žánrovou kategorii pro udělování cen v roce 2005 (nominováni jsou vždy tři interpreti). Velké nadnárodní korporace také rozpoznaly potenciál českého hip hopu. Například společnost Tic Tac poskytuje záštitu pro celonárodní soutěž *Tic Tac Hip Hop Talents*, do které se mohou přihlásit nadějní rapeři či producenti hip hopu. Za rok 2009 bylo v kategoriích nejlepší text, instrumentál, klip a kompletní skladba, odevzdáno 2045 děl<sup>13</sup>. Tento rok je kategorie nejlepší text nahrazena kategorií „ladies battle“, určená speciálně ženám.

---

<sup>13</sup> Dostupné z: < <http://www.tictac.cz/tt-hip-hop-talents/>> (citováno 15.1.2010)

Přesto, že se ženy do českého rapu zapojovaly od počátku, nikdy nebyly tak úspěšné či viditelné, jako jejich mužští kolegové. První rapperka, která upoutala pozornost a upozornila na fenomén „Female MC“ je *MC Zuzka*. V roce 2007 vydala svůj první singl „Proti všem děvkám“, rozpoutala bouřlivé reakce a dostala se do mainstreamového hip hopu. Ačkoliv rapperky jako *Lela* (členka jedné z prvních rapových skupin, legendární *WWW*), *Tchybo* rapující se *Syndrom Snopp* či *Lara303*, se pohybovaly v hip hopové subkultuře dlouho, nedosáhly celostátního úspěchu do takové míry, jako *MC Zuzka*. Stejného názoru je Jaro Vacek, hip hopový fotograf a žurnalista, autor zatím nevydané biografie MC Zuzky a její manager. Vacek (2009) považuje vůbec za první rapperku Slovenku *Michaelu Paštěkovou*, „která pod patronátem Petra Nagyho vydala v roce 1991 desku, které se prodalo desetitisíce kusů. Všichni si vzpomenou na hit „Sprayer frajer“, který kopíruje i ve vizuální podobě znělku seriálu *The Fresh Prince of Bel Air*“ (2009: 21). Vacek je jedním z mála mužů, kteří aktivně prosazují rapperky. Je také organizátorem první „Female MCs Party“, která se uskutečnila 13. června 2008 v pražském klubu Bordo. Jeho zásluhou se v roce 2008 poprvé objevil „female stage“ v rámci hip hopového festivalu *Hip hop kemp*. Po boku desítek raperek ze zahraničí vystoupily i čtyři české rapperky: *Kenta*, *Lara303*, *MC Zuzka* a *Groopi*. V osobním rozhovoru se mi Vacek svěřil, že vůbec nebylo lehké prosadit „ženský“ rap v rámci tohoto festivalu, protože organizátoři (*Bbarák*) „o tom nechtěli ani slyšet“.

Populární časopis *Bbarák* je nejvlivnější v určování směru českého hip hopu. Ačkoliv se snaží do každého čísla zařadit rubriku „Female MC“, ve kterém přináší profil (zahraničních) raperek, do značné míry ovlivňuje diskurz ohledně ženského rapu. Samotné označení „ženský“ rap je z mého pohledu problematické, protože implicitně snižuje jeho důležitost či autenticitu. Označení „ženský“ často konotuje tradiční atributy ženskosti, co se týče vzhledu či role žen, která je primárně spojována s domovem a mateřstvím. Taková představa se často neslučuje s předpokladem autority, moci a zejména mužskosti prosazované v hip hopové subkultuře. Označení „mužský rap“ se nepoužívá – rap JE mužský. Rap žen je tudíž „odvozená“ kategorie. Avšak *Bbarák* (a většina hip hopové komunity) používá označení jako „dívčí“ či „holčičí“ rap, které poukazuje nejen na femininitu, ale i na nevspělost jako definující atributy rapu žen. Oblíbené je také označení „rap v sukni“, které samo o sobě působí nepředstavitelně, když vezmeme v potaz preferovaný styl oblečení v rámci hip hopové komunity.



Kromě *MC Zuzky* patří do „první generace českých rapperek“ (Vacek, 2009: 22) také *Lara303*, která se pohybuje v rámci české subkultury již skoro devět let a 17. listopadu 2010 vydala CD „Revolution“, první oficiální hudební nosič české rapperky. *Kenta* má na svém kontě EP<sup>14</sup> s názvem „Do roka a do dne“, a natočila klip k písni „Zlý sen“, všechno na vlastní náklady. Raperka *Groopi* vydala album „Rapl“ v létě roku 2009. Její tvorba spadá pod sub-žánr rapu: horrorcore. Tento druh rapu se zaměřuje na témata jako je vražda, sebevražda, satanismus či kanibalismus. Není proto divu, že její tvorba vyvolává v rámci hip hopové komunity rozporuplné reakce. Tuto „čtyřku“ nedávno doplnila *Sharkass*, která se prosadila jako zatím jediná výherkyně *Battle Night*. Zatím vydala demo „Komix životem“. Raperky, které vystupují na lokálních koncertech je víc. Například na portálu [www.bandzone.cz](http://www.bandzone.cz), kde může sdílet svou hudbu každý, kdo chce, se objevuje mnoho nových příspěvků od mladých dívek.

Marty, autor jedné z recenzí alba „Revolution“ rapperky *Lary303* pro hip hopový internetový portál [www.hiphopstage.cz](http://www.hiphopstage.cz), v úvodu říká: „To, že česká scéna není na female MCs moc zvyklá, je věc všeobecně známá. Dovolil bych si toto tvrzení poupravit. Česká scéna není na ženy za mikrofonem připravená.“<sup>15</sup> Stejně tak Vacek ve své knize věnované biografii *MC Zuzky* říká, že český hip hop jako takový je zatím v počátečním stadiu, a stále se čeká na tu, která by výrazně prorazila na české rapové scéně: „Na Helenu Vondráčkovou domácího rapu si Čechy budou muset počkat“ (2009: 23). Jaký mají na situaci názor samotné rapperky? Co je vedlo k rozhodnutí vzít mikrofon do ruky? Jak vnímají vlastní pozici v rámci českého rapu? Jak vidí budoucnost „Female MCs“? Tyto a další otázky se budu snažit zodpovědět v empirické části, na základě rozhovorů s rapperkami a prostřednictvím analýzy jejich tvorby.

---

<sup>14</sup> EP (extended play) je zkratka pro označení hudebních nosičů střední velikosti, které ndosahují rozsahu klasického CD nosiče, viz také „rejstřík pojmů“.

<sup>15</sup> Recenze dostupná na: <<http://www.hiphopstage.cz/recenze/lara-303-revoluce-jsme-pripraveni-na-zeny-za-mikrofonem/>> (citováno 2. 4. 2010).

### **3. Empirická část**

V teoretické části jsem se zaměřila na vymezení hlavních teoretických přístupů ke studiu nejen subkultur samotných, ale také k problematice spojené se specifickou pozicí, které v nich zastávají ženy. V druhé části teorie jsem kladla důraz na analýzu postavení žen v rámci hip hopové subkultury a feministickou kritiku. V empirické části představím vlastní výzkum: metodologická východiska, použité metody a následně vlastní analýzu a interpretaci získaných dat.

#### **3.1. Metodologická východiska**

Ve své práci vycházím z feministických metodologií. Hlavními charakteristikami tohoto přístupu jsou, mimo jiné, snaha přiblížit zkušenosti a zájmy žen, nabourávání tradičního pojetí objektivitu či snaha podporovat změny, které povedou k zlepšení statusu žen (DeVault, 1996: 29; Reinharz, 1992: kap. 8).

Můj výzkum se skládá ze dvou částí. První část představuje analýza polostrukturovaných rozhovorů se čtyřmi rapperkami, které se prosadily v rámci českého mainstreamového hip hopu. Pro dokreslení pozice, kterou rapperky v české hip hopové subkultuře zastávají, se v druhé části výzkumu zaměřím na kvalitativní textovou analýzu jejich vybrané tvorby. Mým záměrem je zjistit, jakým způsobem rapperky konstruují autenticitu a vlastní pozici rapperky, a jakým způsobem využívají rapovou hudbu a její zaběhlá pravidla.

Jednou ze základních charakteristik feministických výzkumů je důraz na reflexi pozice výzkumnice/výzkumníka. Kdo provádí výzkum, na co se ve svém výzkumu zaměřuje, a jaké otázky si klade, následně ovlivňuje charakter poznání, které je vytvořeno. Každý napsaný text lze považovat za interpretaci. Má interpretace je ovlivněna jednak feministickými teoriemi a jednak mou vlastní pozicí v rámci zkoumané subkultury (Reinharz, 1992: 146).

Ve studiu subkultur je kladen důraz na zkušenost, hodnoty a na samotné pojmání dané subkultury jejími členy a členkami. Hodkinson (2005) shrnuje pozitiva a negativa takzvaného „insider research“, kdy je výzkum prováděn osobou „zasvěcenou“ do dané subkultury. Výhody vidí v usnadnění samotného výzkumného procesu, jelikož výzkumník či výzkumnice jsou již v určitém počátečním blízkém vztahu ke svým

potenciálním respondentům a respondentkám. To může vést k větší otevřenosti a ochotě spolupracovat ze strany členek a členů subkultury, protože daná výzkumnice či výzkumník již sdílí jejich jazyk či zkušenosti, čili má určité „kulturní oprávnění“ (2005: 138) vyžadované k společnému trávení času a ke sdílení prostoru. Na druhou stranu i ti/ty, kteří/teré jsou součástí subkultury, musí reflektovat svou relativní blízkost či vzdálenost k dotazovaným. Hodkinson je toho názoru, že duální pozice výzkumníka/výzkumnice, který/á je zároveň členem/členkou dané subkultury, může pracovat v jeho/její prospěch. Tato duální pozice umožňuje čerpat jak z akademického zázemí, tak z vlastní zkušenosti v rámci subkultury. Na druhou stranu je však nutné dávat si pozor na to, aby nepřevážila loajálnost k subkultuře, či nedostatečné odpoutání se od sdílené skupinové identity. To jsou momenty, kde se z výzkumníka/výzkumnice stává spíše mluvčí subkultury na úkor kritické analýzy (2005: 142-3). Můj vlastní výzkum lze také zařadit pod pojem „insider research“. Zásady tohoto typu výzkumu značně rezonují se zásadami feministicky orientovaného výzkumu, který si neklade za cíl objektivní poznání. Naopak vyzdvihuje důležitost reflexivity vlastní, subjektivní pozice výzkumnice, která následně ovlivňuje druh a záměr výzkumu.

Má vlastní pozice „insiderky“ v rámci hip hopové subkultury ovlivňuje zaměření výzkumu: na ženy, které se prosadily v rámci českého mainstreamového rapu, přičemž jsem vycházela z předpokladu, že český rap je oblast silně dominována muži, a že pro ženy je v zásadě těžké do této sféry proniknout. Jedním z důvodů je sexismus a objektivizace žen, které se v mainstreamovém hip hopu objevují. Často se setkávám s názorem, že sexismus je pouze součástí hip hopové rétoriky, ale že v „reálném životě“ se neprojevuje. Tento předpoklad je však problematický v momentě, kdy je kolektivní identita členů a členek subkultury formována touto rétorikou, tudíž má potenciál ovlivňovat právě „reálný život“ jedinců.

Členkou české hip hopové subkultury jsem od roku 2001, kdy jsem se za studiem přistěhovala do Prahy. V té době jsem pravidelně navštěvovala „chat“ na internetovém portálu [www.xchat.cz](http://www.xchat.cz) s názvem „hip hop“, kde se tehdy vytvářela celostátní komunita fanoušků a fanynek hip hopu. V případě, že se v Praze konal koncert mezinárodní/ho interpreta/ky, ve velkém počtu jsme se setkávali a na koncert vyrazili společně. Pravidelně jsem se také účastnila akce *Hip Hop Foundation* a jezdila na koncerty po celé republice. Postupem času jsem se zaměřila na studium hip hopu jako kulturního fenoménu. Již jsem si pečlivě vybírala akce, kterých se zúčastním.

Jedním z důvodů tohoto rozhodnutí byl nárůst sexismu a objektivizace žen v komerčním rapu.

Začala jsem vyhledávat alternativní zdroje hip hopové subkultury, které jsem našla v rámci takzvaného undergroundu. Český undergroundový hip hop se začal utvářet primárně kolem klubu Pantheon, který jako první vsadil na program spojený s rapem a hip hopovou kulturou sedm dní v týdnu. Mezi pravidelné akce v tomto klubu patřily freestylové pondělky, středy věnované graffiti a čtvrtky breakdance. Původně bylo mým záměrem studovat právě toto prostředí, které se na první pohled jevilo jako otevřenější participaci žen. Z toho důvodu jsem v březnu 2009 započala terénní výzkum v prostředí klubu s cílem zkoumat dynamiku genderových vztahů a způsoby, jakými se ženy zapojují do aktivit, které poskytoval. Moje původní teze o otevřenosti prostoru pro ženy se však nepotvrdila. Mou pozornost upoutaly zejména freestylové pondělky, kdy byl mikrofon k dispozici všem bez rozdílu. Přesto se ukázalo, že ženy se do této sféry nezapojují v tak hojném počtu, jak muži. Nicméně jsem ve zúčastněném pozorování pokračovala až do prosince 2009, kdy byl klub zavřen.

Zúčastněné pozorování jsem prováděla také na akcích, které byly určeny speciálně pro ženy, na „Female MCs Party“. Zajímalo mne, v čem jsou tyto akce specifické a odlišné od ostatních rapových akcí, které nepotřebují označení „ženské“. To bylo určující i pro má další rozhodnutí o směru mého výzkumu. Obrátila jsem se na raperky, které často vystupují společně v rámci „Ladies' Night“, a které mají na svém kontě CD, EP či demo nahrávky. Kritérium vlastní nahrávky považuji důležité z toho důvodu, že představuje dosažení určité mety, spojené s uznáním v rámci hip hopové subkultury a umožňuje fanouškům a fanyнкám na tuto tvorbu reagovat.

V úvodu jsem se zmínila, že jedním z kritérií feministicky orientovaného výzkumu je snaha zlepšit status žen, změnit podmínky, představy a názory, které udržují jejich nižší postavení. Podle DeVault je zejména pro feministickou terénní práci zásadní zpětná vazba, práce s členy a členkami určité skupiny. Jen tak je možné dosáhnout určité změny (1996: 38). To je cílem i mého projektu. Závěrečným akademickým pracím často hrozí, že zůstanou v archívech a nedostanou se mimo akademickou oblast. Proto považuji za nutné rozvíjet zpětnou vazbu. Jednak obeznamovat členy a členky subkultury se závěry, které vyplývají z rozhovorů s raperkami a z jejich zkušeností v rámci subkultury. A také prohlubovat mé vlastní znalosti o tom, jakou roli hraje gender v hip hopu, na jakých předpokladech a stereotypech staví a jak je možno dosáhnout změny tohoto pojmání.

Nutnost zpětné vazby, spolupráce s členy a členkami subkultury, jsem pochopila zejména v průběhu akce nazvané *Hip Hop Subway Series*. Jedná se o akci, jejímž cílem je změnit obraz hip hopové subkultury v mainstreamových médiích. Česká verze původně newyorského fenoménu se odehrává jednou měsíčně, typicky v neděli večer, kdy členové hip hopové subkultury vyrazí do města a v prostorech pražského metra předvádějí své umění: rapují, breakují či dělají beatbox. Každý díl této akce má vlastní tematické zaměření (například rasismus, moc, solidarita, hip hopová kultura jako taková), přičemž obsah vystoupení by měl kritizovat obecně sdílené předpoklady a stereotypy spojené s daným tématem. Jeden takový díl byl zaměřen na ženy a jejich pozici ve společnosti. Bohužel však účastníci (ženy se zapojují jen sporadicky, spíše jako přihlížející) často sklouzávali právě k objektivizaci žen a k zmiňované dichotomii „svěťice“/„děvka“. Ačkoliv sama nerapuju, považovala jsem za nezbytné vystoupit a promluvit jednak o tom, jakým způsobem strukturální bariéry neumožňují ženám stejnou míru participace na subkultuře jako mužům, a také o genderových stereotypech, které i v rámci hip hopové subkultury převládají a ovlivňují pojmání „ženského“ rapu. Stejně tak považuji za nezbytné kritizovat jakýkoliv projev sexismu ze strany mužů v rámci hip hopového undergroundu, ve kterém se pohybuji.

Mé snahy měnit názory raperů ohledně žen a jejich role ve společnosti končí většinou tak, že si daní rapeři spíše dávají pozor, co v mé přítomnosti řeknou. Osobní konfrontace sexistických postojů mužů z hip hopové subkultury tudíž často nepostačuje. Proto považuji za nutné otevřít veřejnou diskuzi, která by se zabývala otázkou sexismu v hip hopu a zpochybňovala pojmání hip hopu jakožto domény mužů. K tomuto účelu jsou vhodná zejména internetová vysílání rádií a televizí, které mají potenciál prorazit i za hranice hip hopové subkultury. Za přínosné považuji také propojení s hip hopovými subkulturami na mezinárodní úrovni. Mým cílem je navázat spolupráci s takzvanou „Hip hopovou univerzitou“, americkou organizací, která se zaměřuje na sběr akademických prací ohledně hip hopu z celého světa a na vytvoření sítě propojující hip hopové subkultury. Síť, která může vést k obohacení znalostí o hip hopové kultuře, a která má potenciál vytvořit celosvětovou agendu co se týče otázek jako je diskriminace, rasismus, násilí či sexismus.

V této části jsem představila reflexi vlastní pozice v hip hopové subkultuře, a také jsem nastínila obecná metodologická východiska výzkumu. V následujících pasážích představím konkrétní metodologii a vybranou metodu dvou fází kvalitativního výzkumu: polostrukturovaných rozhovorů a textové analýzy tvorby raperek.

## 3.2. Analýza rozhovorů s raperkami

### 3.2.1. Metodologie

Hip hopová subkultura se skládá z pěti prvků: *beatbox*, *rap*, *breakdance*, *graffiti* a *djing*. Přičemž nejoblíbenějším a nejviditelnějším ze všech prvků subkultury je rap. Proto jsem se ve svém výzkumu zaměřila na raperky. Kritériem pro výběr dotazovaných raperek bylo: dosažení úspěchu v hip hopové subkultuře v celostátním měřítku, vydávání vlastní tvorby a vystupování na akcích zaměřených na „ženský“ hip hop.

Jednu z raperek znám léta, často jí potkávám na koncertech a spolupracovala jsem s ní již na bakalářské práci, zaměřené na genderové stereotypy v hip hopové subkultuře očima raperek. Oslovila jsem ji prostřednictvím internetu, a respondentka bez váhání souhlasila se spoluprací na tomto projektu. Ostatní respondentky jsem osobně neznala. Také jsem je oslovila prostřednictvím internetu krátce před konáním další „Female MCs Night“ v pražském klubu Pantheon. V tomto směru mi pomohl zejména Jaro Vacek, který jako jeden z mála mužů v české hip hopové subkultuře podporuje „ženský“ rap, a jak raperky samy tvrdí, je jejich velkou oporou. Právě Vacek mi zprostředkoval dva z rozhovorů. Další respondentku jsem oslovila přímo na koncertě. Původně jsem oslovila ještě další dvě raperky, které přestože nejdříve se spoluprací souhlasily, později na mé žádosti o rozhovor nereagovaly. Jelikož jsem nechtěla působit agresivně a „pronásledovat“ své respondentky, což považuje za problematické z hlediska etiky i DeVault (1996: 38), rozhovory jsem vedla pouze se čtyřmi raperkami.<sup>16</sup>

Pro sběr informací jsem použila kvalitativní polostrukturovaný rozhovor ve volném formátu, který umožňuje neformální styl kladení otázek. Předem stanovené otázky slouží pouze jako vodítko, mohou být přeformulovány podle potřeby a jejich pořadí může být změněno dle toku rozhovoru. Tento typ rozhovoru by měl

---

<sup>16</sup> První kontakt proběhl buď osobně, nebo prostřednictvím pošty na Facebooku. Dle doporučení Hermannse (2004) jsem krátce nastínila cíle projektu, způsob jakým budou informace, které mi poskytnou využity a archivovány, a dále jsem respondentky obeznámila s anonymním charakterem výzkumu. Pro uvolněnější atmosféru jsem výběr místa a času rozhovoru nechala na dotazovaných raperkách, přičemž jsem upozornila na fakt, že rozhovor bude zaznamenán na diktafon, a proto by bylo vhodnější, kdyby se jednalo o méně hlučné prostředí. Jednalo se tedy zejména o oblíbené kavárny či podniky. Následně jsem znovu popsala projekt a jeho záměry a opět respondentky ujistila o anonymní formě výzkumu. Raperky jsem také obeznámila s právem neodpovídat na jakoukoli otázku a možnosti pozastavení nahrávání kdykoliv by si přály. Jednotlivé rozhovory trvaly čtyřicet minut až dvě hodiny. Nakonec jsem poděkovala a dala respondentkám prostor pro případné otázky či komentáře (Deacon et al., 1999).

respondentkám poskytovat dostatek prostoru pro vyjádření názorů jejich vlastními slovy (Hopf 2004).

Pro analýzu a interpretaci nasbíraného materiálu jsem zvolila metodu kódování a vytváření konceptů dle Coffey a Atkinson (1996: kap. 2). Kódování se skládá ze tří druhů operací: rozpoznání relevantních fenoménů, sbírání jejich příkladů a následně jejich analýzy (1996: 29). Využila jsem při tom jak kódy „in vivo“ (slova a označení, které používali/y respondenti a respondentky), tak vlastní konstruované kódy. Následnou analýzu jsem prováděla prostřednictvím dekontextualizace (roztřídění údajů do různých sad) a následné rekontextualizace (opětovné uspořádání dat). Tato metoda nepředstavuje pouze zjednodušení nasbíraných údajů. Naopak se jedná o způsob, jak vytvářet teoretické závěry na základě různých kombinací jednotlivých sad údajů s cílem nacházet nové spojitosti či odlišnosti, a tak vytvářet nové otázky, odpovědi a teoretické závěry (1996: 30-2). Pro tuto metodu jsem se rozhodla především proto, že rozpětí nasbíraných dat a informací je značně široké v důsledku neomezeného prostoru pro odpověď a možnosti vyjádřit se vlastními slovy.

V rozhovoru se čtyřmi raperkami ve věku od 15 do 24 let jsem se zaměřila na tyto okruhy:

- jak a kdy se dotazované raperky dostaly k hip hopu?
- co tyto ženy motivovalo začít rapovat a co pro ně hip hop znamená?
- jaká kritéria jsou podle raperek důležitá pro prosazení se v rapu?
- jaké mají zkušenosti s vystupováním na koncertech, zejména s „Female MCs Party“?
- jak vnímají vlastní pozici v rapu?
- jakou roli hraje v rapu to, že jsou ženy?
- jaký je jejich názor na současnou rapovou produkci?
- co plánují dotazované raperky do budoucna?

Abych zachovala kritérium anonymity budu v následující analýze označovat jednotlivé výpovědi respondentek jako R1 až R4.

### **3.2.2. Motivace raperek k aktivní participaci na hip hopové subkulturě**

Na úvod rozhovoru jsem pro uvolnění atmosféry zvolila otázku: „Jak a kdy ses dostala k hip hopu?“ Způsob, jakým se respondentky dostaly k hip hopové subkulturě a k aktivní participaci, je rozmanitý. V případě jedné raperky to byl „starší brácha, a ten si

přitáhl domů kazety, kde byli Manželé a staří Peneři, a vlastně od té doby jsem začala poslouchat hip hop“ (R1). Jiná respondentka se k hip hopu „dostala náhodou, když jsem to slyšela v rádiu“ (R4). Další dvě raperky se setkaly s hip hopovou subkulturou v rámci skupiny přátel, ve které se pohybovaly:

Když jsem přešla ze základky na gympl, já jsem šla z páté třídy, a tam to poslouchali nějakí kluci. A kluci také jezdili na skejtu a byl to takový první, syrový český rap. A mně se to líbilo, tak jsem to s nimi začala poslouchat a pak jsem se dala dohromady s nějakými kluky od nás a s nimi jsme lítali každý den po venku. A už to byla taková pravá hip hopová nadšenost, banda lidí, každý den jsme jeli ten hip hop. (R2)

Na otázku, jestli byla jedinou holkou v této skupině mužů, respondentka odpověděla: „Ale jo, nějaké holky tam taky chodily“ (R2). Zdůvodňovala to tím, že v oblasti, ze které sama pochází, jsou holky průbojnější a nebojí se říct, co si myslí. Pohyb v určitém kolektivu jako zdroj prvního kontaktu s hip hopovou subkulturou identifikovala i další raperka. Zdá se, že hip hop jakožto zdroj kolektivní identity oslovil pouze dvě z respondentek. Tento fakt lze interpretovat jako nabourání obecné představy provázanosti hip hopové kultury s kolektivní identitou (Rose, 1994). Je však možné, že kolektivní identita nehraje tak zásadní roli pro ženy, protože jich je početně méně a pohybují se v mužském prostředí, které nemusí poskytovat prvky identifikace.

Co však motivovalo dotazované raperky k tomu, aby samy začaly rapovat? Touha po seberealizaci, uměleckém vyjádření vlastních postojů a názorů jako motivace k aktivní participaci na hip hopové subkultuře zazněla ve všech výpovědích respondentek. Jedna z raperek tento přístup popisuje následovně: „Samozřejmě jsem chtěla něco dosáhnout... protože mi vždy všechno šlo, škola, hudebka a tak, ale neměla jsem nic takového, co by mi říkalo, to je ono, to tě baví, naplňuje, v tom se realizuješ“ (R3). Rozhodnutí aktivně začít rapovat vyplývá také z toho, jak respondenty pojmají hip hop a co pro ně znamená. Další raperku oslovila nejen hudební a textová stránka hip hopu, ale také pojmání hip hopu jakožto kultury, určitého způsobu života:

Na mě působilo to, že to spojuje lidi dohromady. (...) V té době jsem se zamilovala do „Repertoáru“ od PSH, od té doby podle mě v Čechách nic lepšího nevzniklo. A hlavně to jak mluvili o kultuře, o tom rapu a hip hopu, to bylo směrodatné. Plus ta hudba, spojení textů a hudby. (R2)

Pro dotazované raperky je hip hop prostorem pro vytvoření vlastního pojmání světa, který je otevřený pro kreativitu a přizpůsobení. Podle jedné z raperek je hip hop „taková skládanka a ty si ji utváříš podle svého“ (R3). Je to koníček a zároveň způsob



vyjádření vlastních názorů a pocitů. Tomuto přístupu odpovídá také proces tvorby rapových skladeb. Raperky se shodují na tom, že podnětem pro napsání rapové skladby je často nějaká zásadní událost či pocit, který získávají z poslechu instrumentálu: „Musí to být dost silné téma, které se mě v té době týká, tak vezmu to a napíšu to (...) Pak to hodně závisí od toho, jakou instrumentálku si vyberu. Podle toho jakou mi to dá náladu tak něco napíšu“ (R2). Další z raperek pojímá proces psaní rapové skladby jako způsob, na základě kterého dává smysl své zkušenosti: „Já beru jako inspiraci ke psaní prostě to, co se mi stane (...) Člověk si právě v těch textech uvědomí, co všechno zažil, co má za sebou“ (R1). Všechny výpovědi raperek spojuje pojmání rapu jakožto způsob, jak prostřednictvím rýmů vyjádřit své zkušenosti.

Dalším faktorem, který přispěl k rozhodnutí raperek vzít mikrofon a začít rapovat je návštěva rapového koncertu. Jedna z respondentek viděla rapovat jinou ženu na vůbec prvním hip hopovém koncertě, který navštívila. To ji podnítilo k vlastní participaci na hip hopové subkultuře:

První setkání s koncertem bylo, když jsme měli rozlučku se základkou a tam jsme šli na hip hop párty a tam jsem viděla jednu holku rapovat s jejím přítelem a moc se mi to líbilo. Tam jsem se také seznámila s budoucím přítelem, který byl DJ, a spolu jsme začali chodit na různé akce. (R3)

Nutné je však podotknout, že tento případ je značně ojedinělý. Pro ostatní raperky jsou dodnes vzorem jejich mužští kolegové. Možnost nechat se inspirovat ženou v pozici „role model“ považují za ojedinělou z toho důvodu, že respondentky poslouchají výhradně český rap. V počátcích české hip hopové subkultury ženy vystupovaly spíše na malých, lokálních akcích a před rokem 2007 se jim většího úspěchu nedostalo. Ve svých výpovědích raperky jako vzory uváděly legendární skupiny jako *Manželé* či *Peneři Strýčka Homeboye* (dnes *PSH*). To však neznamená, že jedině raperka jakožto vzor může ženy motivovat k vlastní produkci rapu. Jako cesta k vytvoření vlastního stylu může z počátku sloužit imitace tvorby mužů:

Manželé a PSH, to se mi líbilo nejvíc a ty texty jsem se od počátku učila nazpaměť a pak začaly vycházet nové a nové věci a pořád jsem se to učila nazpaměť a uměla jsem hodně napodobit tu flow, Oriona, Jamse Colea a takhle. A to mě moc bavilo, takže jsem vlastně vždy chtěla rapovat. (R1)

Všechny respondentky upřednostňovaly český rap před zahraniční produkcí. Jak říká jedna z respondentek: „Já jsem nikdy moc neposlouchala americký rap, naopak

hodně v češtině, kde byly důležitý ty texty“ (R2). Český rap od svých počátků je pro respondentky prioritou. Raperky považují za určující to, aby bylo sdělení vyjádřené prostřednictvím rapu srozumitelné pro každého/každou fanouška/fanynku, tudíž aby bylo vyjádřeno v mateřském jazyce. Jsem toho názoru, že zároveň upřednostňování české produkce přispívá k autenticitě raperek, jejímž základem je rapový přednes v češtině. Zároveň znalost textů a historie českého rapu obohacuje subkulturní kapitál raperek. V otázce autenticity hraje roli nejen jazyk, ale také autorství vlastních textů. Na otázku, kdo raperkám píše jejich texty, respondentky okamžitě odpověděly, že autorství vlastních textů je samozřejmostí.

Z výpovědí raperek vyplývá, že cesta k hip hopu či k aktivní participaci je různá. Do prvního kontaktu s hip hopem se dostávají nejen díky členům rodiny či přátelům, kteří jim rapovou tvorbu představili, ale i tím, že se pohybují v určité skupině či kolektivu a v neposlední řadě prostřednictvím médií. Všechny raperky oslovila právě výpovědní hodnota rapu, jako prostředku pro vyjádření emocí a vlastní zkušenosti, přičemž seberealizace představuje důležitý faktor. Ať už je vzorovým modelem žena či muž, český rap je pro respondentky prioritou.

Součástí rapu jsou kategorie jako je freestyle či freestyle „battle“. V hip hopové subkultuře (nejen v Čechách) neustále probíhá debata o povaze vztahu mezi freestylem a rapem. Musí raper/raperka umět freestylovat? Která disciplína vyžaduje více talentu a umění rýmovat: napsat text, anebo přednést předem nepřipravený, spontánní text? V rozhovoru s raperkami mne proto zajímalo, jakým způsobem se vztahují k freestylu.

### **3.2.3. Vztah raperek k freestylu**

Freestyle je v České republice považován za „královskou“ disciplínu, což dokazuje také množství pořádaných soutěží s peněžní výhrou v řádech desítek tisíců. William Cobb (2007) poukazuje na fakt, že rap a freestyle jsou odlišné kategorie, se kterými jsou spojovány různé nároky na interpreta/ku. U freestylu je důležitý spontánní přednes „z patra“, přičemž označení MC je často uděleno jen těm raperům/raperkám, kteří/které prokážou své schopnosti ve freestylu. Jak se tedy k freestylu staví dotazované raperky?

Jedna z respondentek vyjádřila pozitivní vztah k freestylu následovně: „Nejdříve jsem se samozřejmě bála, ale je to o tom tréninku. Já to například trénuju, když jdu po ulici a snažím se dávat [rapovat] o tom, co vidím... to se dá naučit“ (R4). Důraz na

trénování freestyly figuroval ve všech výpovědích. Ostatní respondentky však vyjadřovali spíše nejistotu ohledně kvality jejich freestyly:

Mě ty rýmy třeba i napadnou, ale já to prostě nemůžu ze sebe vydat, protože mám pocit, že je to špatný a necítím se v tom... nemám v tom určitý trénink a ani to cíleně netrénuji, takže radši s tím nelezu ven. Ale strašně to oceňuji, protože dobrých freestylerů je podle mě málo, že jo... aby to mělo hlavu a patu. (R1)

Pokud raperky pociťují nejistotu ohledně svého freestyly, nejsou stoprocentně přesvědčeny o jeho kvalitě, tak s tím, slovy uvedené respondentky, raději „nelezou ven“. Freestyle respondentky charakterizují jako specifickou aktivitu, který vyžaduje zvláštní schopnosti a určitý talent:

Já na freestyle asi nemám talent. Je pravda, že jsem se o to ani nikdy moc nepokoušela, i když někteří říkají, že bych měla, abych si prohloubila své jazykové schopnosti, ale já mám zase jiné schopnosti. Já dokážu zaspívat refrén, tak freestyle nechám jiným (smích). (R2)

Přesto, že rap a freestyle jsou odlišné kategorie, sama jsem se v rámci hip hopové subkultury setkala s názory, že kdo nedělá freestyle, není „opravdový raper“. Proto také důraz v předchozí výpovědi na „někteří říkají, že bych měla“. Freestyle je považován za „autentičtější“, za prokázání „jazykových schopností“ v protikladu k rapové skladbě, jejíž napsání není časově omezené, může se předělat či poupravit. Freestyle jako spontánní projev takové možnosti nenabízí. Raperky, pro které freestyle není prioritou, jsou toho názoru, že mají jiné kvality, jako například zpěv, kterými tento „nedostatek“ vyvažují. Jak říká jedna z raperek: „Moje místo je v rapu. A pak jsou freestyleři, kluci a holky co to dělají a mají v tom oblibu“ (R3).

Jak vyplývá z výpovědi raperek, nepojímají freestyle jako výhradní sféru mužů, a to navzdory tomu, že se do velkých freestylových soutěží ženy nepřihlašují. Většina dotazovaných raperek upřednostňuje rapovou skladbu před freestylem, což souvisí také s jejich kritikou takzvaných freestylových battlů. Jedna z respondentek dělá freestyle „pro zábavu, ne že bych šla vyloženě vyhrát 100 tisíc freestylem, a tam se musela urážet někoho mámu a celou rodinu“ (R3). I další raperka vyjádřila nesouhlas s průběhem velkých „battlových“ akcí: „Já to tak nesnáším, jestli chce člověk někoho zbattlovat, tak ať battluje jeho a ne rodiče, ségru a takhle. To do toho vůbec nepatří. A ten, kdo to nepochopil, tak tam nemá co dělat“ (R4). V daných výpovědích se raperky odmítají ztotožnit s něčím, čehož základem je urážení a znevažování rodiny či blízkého okruhu jiného rapera/raperky.

Jak bylo řečeno v teoretické části, „battle“ vznikl z afroamerické orální tradice, jejíž cílem bylo oponenta/ku vyvést z míry, popřípadě ho/jí zesměšnit prostřednictvím trefných rýmů (Cobb, 2007). Po rozhovorech jsem navštívila několik mainstreamových freestylových battlů, abych se obeznámila s chodem těchto akcí a jejich základními pravidly. Mezi několika desítky zúčastněných MC nebyla žádná žena. V prvním kole se losují soupeřící dvojice. Každý rapper má 45 sekund na to, aby předvedl své freestylové umění. Druhý v pořadí, má vždy jednodušší podmínky, protože může reagovat na to, co řekl první MC. Musím souhlasit s respondentkami, že v těchto soutěžích je hlavní oponenta co nejvíce urazit, přičemž jako terč slouží rodina druhého či narážky na jeho sexualitu, a zároveň čím vulgárnější přednes, tím větší nadšení ze strany publika. Nárazky tohoto typu nejsou často založeny na faktech a soutěžící ve velkých freestylových battlech se nemusí znát osobně.

Převaha mužů se objevuje i na freestylových akcích, které nejsou zaměřeny na battle jako soutěžní disciplínu. Všimla jsem si toho při zúčastněném pozorování, které jsem prováděla v klubu Pantheon zejména na pondělních akcích *Freestyle Nandej*. V průběhu půl roku vystoupilo na pódiu skoro třicet mužů a pět žen, přičemž jenom jedna z nich vystoupila častěji než jednou či dvakrát.

V rámci festivalu *Music on Film, Film on Music* v roce 2006 představil Kevin Fitzgerald dokument s názvem „Freestyle: The Art of Rhyme“ (2000), ve kterém dokumentuje americkou freestylovou scénu od počátku osmdesátých let. V celém dokumentu vedle desítky známých i méně známých MC vystoupilo pouze několik žen. V rozhovoru s režisérem filmu jsem se dozvěděla, že tento vzorek je reprezentativní a odpovídá situaci ve freestylu. Tuto situaci vysvětloval tím, že se jedná o vysoce kompetitivní oblast, ve které se ženy ve větší míře neprosazují.

Freestyle považují respondentky za kategorii odlišnou od produkce rapové skladby. Podle raperek vyžaduje specifické dovednosti, které je potřeba zdokonalovat a trénovat. Většina dotazovaných raperek se věnuje freestylu pro zábavu, v protikladu k masovým freestylovým akcím, které nabízejí štědrá finanční odměna. Raperky však nepochybují o vlastním místě v oblasti rapové hudby. V další analýze se proto zaměřím na vývoj jejich kariéry, kritéria, která musí jako ženy v rapu splňovat, či na jejich další plány do budoucna.

### 3.2.4. Vývoj kariéry raperek

Pro ženy, které se zapojují do oblastí, kde dominují muži, je charakteristické, že se přiklánějí k mužským aktivitám a hodnotám jako „omluvení“ vlastní pozice, kterou v takové oblasti zastávají (Valdrová, 2004). Jedna z dotazovaných raperek tento přístup vyjádřila následovně:

Hudba mě bavila odmalička a skládala jsem básně a ty jsem chtěla nějak zrýmovat a přednést lidem. Já jsem takový showman trošku vnitřní, takže jsem se chtěla nějak vybouřit. (...) Odmalička se rejpu do klučičích věcí, protože přebalovat panenky mě nebavilo, a tak jsem si hrála s autíčkama. Takže víc jsem do takových klučičích akčních věcí, sport, jízda na skejtu a tak. (R3)

Ztotožnění se s mužskými aktivitami respondentka vyjadřuje termíny „showman“ a „klučičí akční věci“, čímž legitimizuje vlastní pozici. Jiná rapperka se také identifikovala s mužským kolektivem následovně: „Já jsem vyrůstala s klukama a jakoby do dneška moc kamarádek nemám... Asi jsem na takový jiný vlně, že jsem vyrůstala s klukama a flákali jsme se po venku“ (R1). Daná respondentka je na „jiné vlně“, přičemž tato jinakost spočívá v identifikaci s mužskými hodnotami a zájmy. To je také základem prvního kroku racionalizace vlastního postavení. Tendence spojovat vlastní činnosti s aktivitami, které nesou mužské atributy, lze chápat jako další důkaz o převaze maskulinity v oblasti rapové hudby.

Příklon k maskulinním aktivitám nelze však považovat za jedinou podmínku, kterou je nutné splnit pro prosazení se v rámci rapu. Jak a kdy se respondentky dostaly k hip hopu již známe. Co však následovalo dál?

Co se týče vlastní kariéry, respondentky ve svých výpovědích odkazovaly na určité štěstí, či shodu okolností, která přispěla k tomu, že mají možnosti a prostředky k produkci rapové hudby. Jedna z respondentek říká: „Já jsem vždy chtěla rapovat, vyzkoušet si to a pak jakoby shoda okolností přispěla k tomu, že to mohu dělat, že mám ty možnosti“ (R1). V čem však spočívá tato shoda okolností? Dle rapperky v její prospěch hrálo to, že na koncertě potkala svého budoucího manažera, klíčovou osobu své kariéry:

Já jsem rapovala na koncertu a tam mě [manažér rapperky] poprvé slyšel a rozuměl mi, co rapuju no a druhý den jsme jeli nahrávat do studia ty songy, pak jsme je poslali na Myspace a pak už to šlo ráz naráz. A od té doby se o mě stará, takže to bylo pro mne klíčové setkání (...) takže já třeba nevím, jak je těžký sehnat studio, to mám strašnou výhodu, že tyto starosti mi odpadají. Je důležité mít za sebou dobrého člověka, který vám se vším pomůže. (R1)

Daná rapperka měla „štěstí“ v tom, že byla v pravý čas na pravém místě. Tato klíčová osoba pomáhá rapperce se zabezpečením studia, či s propagací hudby. Seznámení se s někým, kdo se vyzná v hip hopových kruzích, kdo dokáže pomoci s organizací času a má dostatek kontaktů, je dle rapperky „velkou výhodou“, protože jí tím odpadají starosti, které by musela sama řešit. Právě tento typ insiderů v rámci mainstreamové hip hopové kultury je nezbytný pro zvyšování subkulturního kapitálu, jednou z jehož podmínek je právě rozšiřování sociální sítě (Thornton, 1996).

Podobně i další rapperka vděčí za svou kariéru nejen tomu, že potkala ty správné lidi, ale i svému okolí a vstřícnému přístupu ze strany zaměstnavatelky.

Dostala jsem nabídku, že mi udělají desku s tím, že tady žádná rapperka není, že mi pomůžou to připravit, že mi dají hudbu, možnost nahrávat ve studiu a dotace na to vylisování. Takže oni to vzali do svých rukou a nasměrovali mne, kam by to mělo jít a ty peníze do toho natlačili (...) měla jsem vlastně štěstí, díky tomu, jakou mám práci a jakou mám šéfovou, tak mi to zatím vychází všechno. (R3)

Rapperka vidí svou současnou pozici jak výsledek shody okolností, na základě kterých byla schopna předejít strukturálním bariérám. Zaprvé se seznámila s lidmi ochotnými investovat do jejího projektu, a to z důvodu, že nedostatek raperek v rámci hip hopové subkultury poskytuje prostor pro zaplnění mezery na trhu. Zadruhé má takovou práci, která ji poskytuje dostatečnou volnost a čas, který může věnovat rozvíjení svého „koníčku“, způsobu alternativního příjmu.

Kromě určité dávky štěstí například další rapperka připisuje svůj úspěch vzrůstajícímu zájmu o rapperky: „Můj úspěch, rychlost vzestupu, tkví v tom, že to byl takový female boom, takže to šlo celkem hladce, začalo se o nás psát, prostě mi hráli okolnosti do karet“ (R2).

Být v pravý čas na pravém místě se zdá být jedním z důležitých faktorů v prosazení se v rámci hip hopu. V rozhovorech s rapperkami se však často objevovala i jistá nutnost „postrčit“ rapperky, motivovat je a dodat jim odvahy: „Hnala mě do toho ségra a kamarádi, tak jsem si řekla, že to prostě zkusím“ (R4). Další z raperek vyjádřila svou zkušenost s podporou ze strany přátel následovně:

Právě [kamarád] mě začal nutit, ať to zkusím, protože jsem psala básničky, tak jsem to zkusila (...) na jedny akce [kamaráda] nenapadlo nic lepšího, než jít za DJem a říct, „toto je nejlepší rapperka z Česka, má vydaných šest alb a zlatou desku“ (smích) a já jsem si říkala „Ježíš Mária“ no a oni mě chtěli slyšet rapovat, tak mi pustili instro, já jsem jim tam zarapovala. Jim se strašně líbil můj hlas a flow a všechno. Byli z toho unešení a druhý den jsme šli nahrávat. (R3)

První impuls pro vystoupení často vyšel z blízkého okruhu kamarádů, kteří raperku podporovali a případně nabídli možnost spolupráce. Muži potom zastávají v kariéře dotazovaných raperek různé role, nejen jako manažeři či producenti, ale zejména jako mentoři: „Hodně mi [producent raperky] pomáhal, hodně mě učil, vlastně všechno co umím, je v podstatě od něho, ale bohužel... je mi to líto vůči tý hudbě, ale z osobních důvodů ta spolupráce, to už asi nepůjde“ (R2). Úzká spolupráce s producentem či DJem často vedla k vytvoření intimního vztahu. Dle McRobbie (2006) vstup žen do subkultur a možnost jejich aktivní participace závisí na vztahu mezi muži a ženami. Ženy, které se do subkultur zapojují, jsou často sestry či přítelkyně mužů z dané subkultury. Již v dřívější výpovědi jedna z respondentek poukázala na to, že první raperka, kterou viděla vystupovat, tak činila po boku svého partnera. Sama respondentka navázala partnerský vztah s DJem ještě dříve, než začala rapovat. V následující pasáži popisuje svou zkušenost s propojením intimního života s rapovou kariérou:

Můj bývalý přítel hodně žárlil. Já jsem se nemohla prostě bavit jen tak s někým. To bylo „proč ses s ním bavila, co chtěl?“ A když jsem chtěla něco nahrát, nebo od někoho nějaké instro, tak to ne, že to si uděláme sami. Jako že on mi udělá beaty, jenže skutek utekl a žádný beaty nebyly, žádný nahrávání. To přišlo až potom. (R3)

Tato výpověď ukazuje, že blízký vztah k mužům nemusí vždy pracovat ve prospěch raperky. Ačkoliv muži sehrávají zásadní roli v rapové kariéře dotazovaných žen, nemusí se vždy jednat o pozitivní vliv či snahu pomoci v kariéře. Důležité však je, že přestože raperky mají často stejný subkulturní kapitál jako jejich mužští kolegové, zastávají v rámci subkultury nižší pozice. Tento fakt vyvozují z nezbytnosti mít ve svém okolí člověka, který zabezpečí studio, nahrávací čas, finance či propagaci hudby.

Co je dále nezbytné pro úspěšnou rapovou kariéru z pohledu dotazovaných raperek?

### **3.2.5. Kritéria úspěšné rapové kariéry očima raperek**

Otázku zkoumající kritéria potřebná pro prosazení se v českém rapu jsem záměrně položila obecně: „Jaké jsou podle tebe podmínky úspěšné kariéry v hip hopu?“ Dvě z raperek se ihned pozastavily nad tím, že podmínky pro dosažení úspěchu nejsou pro muže a pro ženy stejné. Další respondentky používaly generické maskulinum a hned se zaměřily na kritéria pro muže, přičemž často poukazovaly na vlastní odlišnost.

Kritéria úspěchu pro ženy následně vyplynula z dalšího rozhovoru ohledně pozice, kterou dotazované rapperky v hip hopu zastávají. V následující analýze proto budu dělit kritéria na ta, která platí obecně (pro muže) a pro ženy na základě toho, jak tuto genderovou podmíněnost vnímají dotazované rapperky.

### **3.2.5.1. Obecná kritéria úspěchu v rapu**

První respondentka vymezuje jako jednu z podmínek úspěchu v rámci hip hopu/rapu „pohnutý život“, překonání určitých překážek. Poukazuje také na návaznost tohoto předpokladu na americký hip hop, ve kterém mladí lidé afroamerického původu vyjadřovali strasti spojené s životem v chudých částech velkoměst (Rose, 1994). Sama však říká, že tuto podmínku nesplňuje:

Přijde mi, že hodně raperů v Česku mají za sebou takový hodně pohnutý život. Třeba je nevlastní táta mlátil, nebo byli prostě na ulici a takhle, a to právě dávají do toho rapu, který tady tím navazuje na ten americký hip hop. A myslím si, že právě tuhle podmínku nesplňuji (smích). Protože já bych řekla, že mám ideální, úplně nadstandardní život, bez nějakých závažných problémů. Ale to si myslím, že je jedna možná podmínka, projít si nějakým bahnem a něco si vytrpět. (R1)

Jako druhé důležité kritérium úspěchu v rapové hudbě identifikuje respondentka slovní zásobu a všeobecný rozhled, které jsou důležité pro aktuálnost vyjádření rapera/ky. Tímto bodem opět navazuje na americkou tradici, kde je kladen důraz na přehled v oblasti společenského a kulturního dění, ze kterého rapeři/rapperky často čerpají informace, aby je pak následně přenesly/i do rapového textu v podobě metafor. Tento faktor je důležitý pro komunikaci s publikem (Rose, 1994; Perry, 2004; Cobb, 2007).

Pak je to určitě slovní zásoba a všeobecný přehled. Jestli ten raper chce být kvalitní, tak nemůže být blbec... jinak ty jeho témata budou klišé. Musí sledovat to aktuální dění, aby potom mohl navázat, a musí mít obrovskou slovní zásobu... no a ty rýmy, v tom už se člověk vycvičí.“ (R1)

Neméně důležitá je také ochota přistoupit na „komerční podmínky“, které souvisí s obchodní stránkou hip hopu. Dle respondentky to souvisí s podporou hip hopových značek oblečení a propagací určitého stylu. Za výrazný faktor, který ovlivňuje kariéru rapera, považuje nutnost „tomu obětovat veškerý čas“. Opět však říká, že v jejím případě tuto podmínku splnit nelze z toho důvodu, že dokončení studia je na prvním místě.



No a musí také přistoupit na ty komerční podmínky... prostě se prodávat všude, nosit na sobě ty značky oblečení, které se pak bude ještě víc prodávat (...) podle mě člověk, když chce fakt začít rapovat a vlítnout do toho, tak asi musí tomu obětovat svůj veškerý čas, což v mém případě není reálné. (R1)

Součástí těchto výpovědí je také sebe prezentace. Konstrukce „rapera“, která ve výše zmíněných citacích zaznívá, souvisí s vnímáním vlastního postavení v rapové hudbě. Raperka nesplňuje dvě z kritérií, které sama chápe jako důležitá. Nemá „pohnutý“ život a v současnosti nemůže obětovat veškerý čas rapové kariéře, protože dokončení školy je pro ni prvořadé. V hip hopové subkultuře se často setkávám s názorem, že pokud by ženy opravdu chtěly rapovat, tak to budou dělat a nic jim v tom nezabrání. Podle tohoto přístupu je nedostatek žen v rapové hudbě vnímán jako čistě problém žen a jejich nedostatečného odhodlání věnovat se rapové kariéře naplno. Jsem však přesvědčena, že výhoda mužů spočívá v tom, že dokázali svůj subkulturní kapitál proměnit v ekonomický. Právě úspěch mainstreamových raperů dokazuje, že je možné a reálné chápat rap jako legitimní práci, jako způsob živobytí.

Jak jsme se snažila ukázat v předchozí kapitole, osoba, která se postaví za kariéru raperky, pomůže s propagací tvorby raperek nejen v blízkém okolí ale také v rámci celostátní hip hopové subkultury, tvoří jeden z klíčových prvků vývoje kariéry. V obecné rovině respondentky dále považovaly za důležité: „Musí mít talent, musí mít nějakou propagaci, aby o něm lidi věděli, a musí makat. To jsou tři základní kritéria. Ten člověk musí nějak zaujmout, mít vlastní styl, nikoho nekopírovat a vědět o čem rapuje“ (R4).

Já si myslím, že aby se kluk dostal někam nahoru, tak to už musí být kvalitní rap a musí si najít nějaké zázemí, aby měl podporu. A jestli to opravdu stojí za to, tak si myslím, že ten člověk tu podporu najde, sežene si promo a dostane se do povědomí a zbytek je už na něm, jak bude pokračovat. Ale kluci to mají asi těžší, protože je jich více. Neříkám, že každá ženská, která začne rapovat, bude okamžitě slavná, ale jako je to asi tak, no. (R2)

Dle výše citované raperky je z důvodu velkého počtu mužů v rapové hudbě konkurence mezi muži silná. Proto, aby muž prorazil v rapovém hudebním průmyslu, musí mít velký talent a kvalitní tvorbu. Domnívám se však, že respondentka nebere v potaz solidaritu mužů, kteří mají tendenci vypomáhat si vzájemně více, než se tomu děje mezi ženami či mezi muži a ženami. Raperka zároveň dodává, že malý počet žen v rapové hudbě, tudíž menší konkurence, není zárukou úspěchu a slávy těch, které se rapovat rozhodnou.

Další rapperka poukázala spíše na povahové rysy a předpoklady rapperů jako kritérium dosažení úspěchu v rapové hudbě:

Já si myslím, že pro kluky a pro holky to bude různé... Ale asi být sebevědoměj a nebát se říct nahlas věci, které se ostatní říct bojí, tím získáš takové to, on nám to řekne, tak on je hustej. No a pak v dnešní době asi být drzý hodně, provokativní a vulgární. Což já dělám úplně opak... to mi totiž i kluci [producenti] zakázali. (R3)

Sebevědomí, drzost, provokativnost a vulgárnost jsou atributy, které autorka citátu připisuje mužům. Ona sama vulgarismy nepoužívá, protože ji to „kluci zakázali“. Možnost usměrňovat kariéru interpreta/interpretky závisí na možnosti finančních prostředků a sponzorech projektu, jak to je v případě dané respondentky. Zbytečnost vulgarismů v rapovém přednesu rapperka vysvětluje následovně: „Já bych si třeba ráda i od plic řekla třeba jedno dvě vulgární slova, oni mi říkají: ‚nemáš to zapotřebí, nemusíš to tam dávat‘, protože se to dá říct úplně stejně bez toho“ (R3). Z výpovědi rapperky je patrné, že přijímá názory mužů, kteří ovlivňují její kariéru. Je možné, že rapperka je ochotna přijímat jejich požadavky z toho důvodu, že jde o zkušenější tým mužů, kteří se v hip hopové subkultuře vyznají. Zároveň to, že respondentky upozorňují na vlastní odlišnost od standardů úspěchů v rapové hudbě lze interpretovat jako důkaz toho, že nároky na rapery a na rapperky se opravdu liší. Jaká jsou tedy kritéria úspěchu v rapu specifická pro ženy dle respondentek?

### **3.2.5.2. Kritéria úspěchu pro ženy**

Podle respondentek pro úspěch ženy v rapové hudbě v zásadě platí výše zmíněná kritéria. Z rozhovorů s rapperkami však vyplynuly další skutečnosti, které rapperky vyzorovaly v průběhu vlastní kariéry a dále se v souvislosti s tím zamýšlely, proč je raperek v porovnání s rapery v rámci české hip hopové subkultury výrazně méně. Zároveň lze výroky respondentek číst jako aktivní práci na vlastní sebeprezentaci. Kritéria, která respondentky určily za důležitá, samy splňují a tak konstruují vlastní výjimečnost, vlastní genderovou identitu jakožto raperek.

Jedna z raperek považuje za nutné, aby ženy byly schopné jednak samy zvládnout rapový koncert, a také aby měly „pevné nervy“ jako kritérium pro zvládnutí dalšího průběhu kariéry:

Ono to chce kuráž být sama na výsluní s tím mikrofonem a odrapovat ten koncert. Chce to pevný nervy potom... s tím co přijde a nepřijde a tím si myslím, že to ty holky neláká, že se spíše věnují jiným věcem. Spíš si myslím, že třeba tancují na tu hudbu, než by rapovaly. (R1)

Daná raperka je toho názoru, že ženy kariéra v rapu neláká a raději se zaměřují na jiné aktivity. Jako jednu možnost alternativního zapojení žen do subkultury vidí v tanci, ne však v breakdance, který tvoří jeden ze základních pilířů hip hopové subkultury, ale v tanci na rapovou hudbu. Její názor tak rezonuje s tezí Gaunt (2004), která říká, že ženám v hip hopu je často přisuzovaná role tanečnic a zpěvaček.

Důraz na veřejné vystupování žen se objevil i v další výpovědi jiné raperky:

Aby holka mohla rapovat, musí mít na to povahu. Zaprvé vytrídíme ty holky, které by se vůbec byly schopné na to pódium postavit, před ty lidi. Některé o to samozřejmě nestojí, budou stát pod pódium a užívat si to. A pak je druhá půlka, která by si to chtěla zkusit. Pak je to o tom, jestli je sama schopná něco si napsat, něco si sehnat a komunikovat s lidma, najít si příležitost, kdy se před ty lidi může postavit... ale holky mají asi strach. (R2)

Autorka této citace považuje za důvod menšího početního zastoupení žen v rapu strach z vystupování na veřejnosti. Konstruuje tak vlastní výjimečnost, která spočívá v překonání tohoto strachu. Raperka splňuje předpoklady jako je schopnost komunikovat, zařídit si vystoupení či sama vystoupit na pódiu.

Dvě výše zmíněné citace spojuje kritérium schopnosti vystupovat na veřejnosti, před obecenstvem. S tímto vystoupením jde ruku v ruce i nutnost zvládnout reakce, které po vystoupení následují. „Strach“ a „jiné zájmy“, které raperky uvádějí jako důvod menšího zapojení žen, dle mého názoru vyplývají z genderovanosti a dichotomie veřejné a privátní sféry. Vystupování na veřejnosti a celá veřejná oblast je tradičně připisována mužům, kteří jsou do této pozice mluvčích socializováni. Na druhé straně jsou ženy odkazovány do podřízené sféry domácnosti, socializovány do role manželek a matek (Cviková, 2003; Valdřová, 2004). Je pravděpodobné, že i samotní členové a členky hip hopové subkultury pracují s předpokladem, že rap a zejména vystupování na veřejnosti, je doménou mužů. V momentě, kdy na pódiu vystoupí žena, už je apriori považována za výjimečnou a odvážnou. Na druhé straně se od ní pak očekává, že bude mít i výjimečný talent, a její tvorbě bude věnována větší pozornost, ale také bude hodnocena přísněji, než by tomu bylo u mužů (Philips et al., 2005).

Další raperka vyjadřuje kritéria specifická pro ženy v rapu následovně:

No a pro holku, musí být hezká podle mě. Když vidím Vilsy<sup>17</sup> a různé takové, tak tam jde o to, aby lidi měli na co koukat. Chytrá... nevím... nevím kdo píše ty texty těm holkám... když to vezmu podle sebe, alespoň trochu hezká, aspoň trochu chytrá, měla by umět rýmovat a měla by mít trošku ostrý lokty. I na tom pódiu nesmí mlčet, musí ty lidi furt nějak bavit a vcítit se do té atmosféry. (R3)

V této odpovědi raperka jasně konstruuje vlastní identitu, když říká „když to vezmu podle sebe“. Respondentka splňuje standardy krásy, má dostatek inteligence a talentu, dokáže se dostat tam, kam potřebuje a nadto i na pódiu umí zaujmout své publikum. Všechna tato kritéria legitimizují její pozici raperky v české hip hopové subkultuře.

Tato respondentka se jako jediná zabývala otázkou vzhledu, který dokonce staví na první místo genderově specifických kritérií pro úspěšnou kariéru raperky. K tomuto závěru přichází na základě vlastního pozorování jiných raperek, konkrétně Vilsy, jejíž image by se dala pojmenovat jako „femininní“ (o čemž vypovídá také její propagace jako „rapová dáma“ („lady in rap“). Styl Vilsy lze na první pohled označit jako hip hopový, o čem svědčí například výrazné náušnice, sluneční brýle, šátek, mikiny s kapucí, tenisky, upnuté džíny a přiléhavá tílka; to vše mezinárodních hip hopových značek. Jak říká respondentka, image Vilsy je založená na zdůraznění její ženskosti jak pro pohled mužů, tak pro pohled žen: „aby měli lidi na co koukat“. Zároveň důležitost tohoto kritéria odvozuje z vlastní zkušenosti. Producenti, kteří investovali do kariéry a propagace tvorby této raperky, ji chtějí „zženštit“: „Já bych nejraději chodila v tepláčkách a říkala si, že mi to sluší, než co po mě chtějí kluci, vymódřovat. Ale oni říkají ne jako ‚bitch‘ jako děvka, ale jako žena“ (R3). Toto „zženštění“ je pojímáno jako vyzdvižení, podtržení její feminity v určitých mezích. Objevuje se tady maskulinní diskurz převažující v hip hopu, který rozděluje ženy na raperky a ty, které vystupují ve videoklipech, spoře oděné a které jsou často označovány jako „bitch“ nebo „hoe“ (Rose, 2008; Sharpley-Whiting, 2007; Perry, 2003).

Pro další respondentky vzhled nehrál roli, anebo se touto stránkou nezabývaly: „Máti většinou přijde a zeptá se mne ‚co si oblečeš na koncert?‘ Ale já jako tohle fakt neřeším“ (R2). Podle Sarah Thorton (1996) se od žen, jež se zapojují do hudebních

---

<sup>17</sup> Vilsy je raperka ruského původu, která vydala pod českým nakladatelstvím hudební nosič s názvem „Lady Rap“ v září roku 2009. Vydání tohoto alba doprovázelo velké promo, raperka vystupovala v rámci hip hopových pořadů jako je například „Óčko“ či na velkých mainstreamových akcích typu Battle Night. Většího ohlasu však nedosáhla právě z důvodu, že rapuje výhradně v ruštině. Dnešní česká mládež rusky neumí, čímž Vilsy ztrácí potenciální publikum.

subkultur, často vyžaduje, aby se staly „jednou z mužů“, a to jak symbolicky, tak doslovně. Vzhled jako kategorie nehraje roli v rapové kariéře mužů. Je možné, že i z toho důvodu respondentky „neřeší“ otázku vzhledu. Jsem toho názoru, že působit jako „jedna z mužů“ je předpokladem vstupu do subkultury. Následné „zženštění“ je důležité pro propagaci tvorby raperky. Příkladem toho je i způsob, jakým Jaro Vacek (2009) v biografii MC Zuzky mluví o vzhledu raperky. Vacek uvádí, že raperka přšla v starých teniskách a nevýrazném oblečení. Nezbytné bylo raperku před focením upravit, obléknout ji do hip hopového oblečení a nalepit umělé nehty (2009: 35). Vyjednávání otázky vzhledu a práce s femininitou identifikuje Guevera (1996) jako jeden z důležitých momentů v kariéře ženy, která se aktivně zapojuje do hip hopové subkultury.

Vedle vzhledu uvedla raperka v citaci nutnost „být chytrá“, přičemž se vyjádřila, že neví, kdo píše texty ostatním raperkám. Opět je možné poukázat na maskulinní diskurz, v rámci kterého je často zpochybňováno autorství rapových textů žen (Philips et al., 2005). Autorka citátu tento přístup přebírá a zpochybňuje nejen autorství textů, ale v zásadě také jejich úroveň.

Proč je podlé této raperky méně žen aktivních v rámci českého hip hopu?

Asi zaprvé nemají ty finance, aby se propagovaly, a pak jsou to takové hrůzy, že nikdo nemá ani zájem, aby je nějak podpořil. (...) Mě lidi říkali od začátku „ty máš talent, jdi do toho, tobě to jde“, takže jsem měla v sobě to, že bych měla jít dál. Kdybych byla holka, která je průměrná, nebo které by říkali, „hele vyser se na to“ a lidi by ji spíš shazovali, tak bych si taky řekla nazdar a budu prostě pracovat a studovat. Takže si myslím, že i kvůli tomu je těch žen málo. (R3)

Nedostatek financí, talentu a podpory jsou podle dotazovné raperky důvodem menšího zastoupení žen v rapu. Zajímavé však je, že tato kritéria nejsou genderově specifická a stejně tak mohou platit pro muže. Raperka konstruuje vlastní výjimečnost, kterou zakládá na míře podpory svého okolí. Zároveň tvorbu začínajících raperek zpochybňuje a označuje za „hrůzy“, přičemž neustále pracuje s dichotomií dobrá/špatná. Jak sama říká, být pouze „průměrná“ v české rapové hudbě nestačí. Předjímá tak, že na ženy jsou kladeny vyšší nároky a dosažení úspěchu v rapové hudbě je pro ně těžší.

Z pohledu respondentek k tomu, aby člověk uspěl v rapu, potřebuje talent, velkou slovní zásobu, kulturní a společenský rozhled. Musí neustále trénovat či mít dostatek času a financí pro zabezpečení studia, komunikativní schopnosti pro zabezpečení koncertů a hlavně podporu od okolí. Dle raperek musí mít ženy, které se do

rapu zapojují specifickou povahu, nesmí se bát vystoupit před publikem, a musí být dostatečně velkými osobnostmi na to, aby se vyrovnaly s odezvou na jejich tvorbu. Pro rapovou kariéru je pro ženy určující také jejich vzhled a potřeba podpory ve větší míře, než je tomu u mužů. Jakou roli tedy hraje to, že se jedná o ženy v rapové hudbě? Jaké výhody a nevýhody vidí respondentky v tom, že se pohybují v oblasti ovládané muži?

### 3.2.6. „Ženský“ rap

Na otázku jakou roli hraje to, že se jedná o ženu v rapu, jedna z raperek ve své odpovědi poukázala na jedinečnost či nevídanost tohoto spojení. Zdůraznila fakt, že v očích širší veřejnosti, mimo hip hopovou subkulturu je kombinace ženskosti a rapu takřka nepředstavitelná:

Lidi, co se rapu nebo hip hopu nevěnujou, tak se většinou ptají „a to jde?“ a lidi, co poslouchají rap, tak jsou většinou zvědaví. Objeví se občas i někdo, kdo ocení, že vystupuju před lidma, ale že by si někdo přímo sednul na zadek z toho, že jsem česká female raperka, tak to asi ne. (R2)

Podle respondentky vnímají členové a členky hip hopové subkultury rap žen jako novinku, oživení scény, přičemž je k poslechu jejich tvorby láká zvědavost. Základem této „zvědavosti“ může být pojmání rapu žen jako něco ojedinělého, nezvyklého. Autorka citace dále tvrdí, že někteří členové a členky subkultury ocení, že vystupuje na veřejnosti, což opět rezonuje s výše zmíněnou odkázaností žen do privátní sféry. Raperka je však toho názoru, že její pozice ženy v rapu není tak překvapivá, že by si z toho „někdo přímo sednul na zadek“. Lze tedy říci, že zatímco v očích široké veřejnosti je hip hop vnímán jako čistě záležitost mužů, v kruzích subkultury tomu tak již není.

Jiná raperka považuje označení „ženský“ ve spojení s rapem za způsob jak upozornit na zvláštnost tohoto spojení:

To označení „ženský“ to je podle mě že to chtějí [členové hip hopové subkultury] nějak ozvláštnit. Jako já si myslím, že na jednu stranu je to dobrý, protože když ti lidi vidí, že je to raper bez -ka, tak si řeknou „další z mnoha“. A když je to raperka, tak to pomáhá v tom, že buďto je to sračka úplná, anebo možná v tom něco je. Jako já sama se prezentuju jako česká raperka, ani princess, ani queen... já to ani neumím, sama sebe prodat. (R3)

V této výpovědi se respondentka identifikuje jako „česká raperka“, přičemž odmítá další přídavky jako „princezna“ či „královna“, které se objevují v mediální

propagaci žen zejména v americkém hip hopu<sup>18</sup>. Výhodu vidí v tom, že označení „raperka“ představuje ojedinělou pozici v porovnání s rapery, kteří jsou jen „další z mnoha“. Označení raperka tudíž přitahuje pozornost publika. Být ženou v hip hopu i podle dalších respondentek vzbuzuje větší zájem u posluchačů a posluchaček. Respondentky to vysvětlovaly tím, že na české rapové scéně je raperek početně méně: „Ten zájem bude vždy větší, ať dělám, co dělám. Jenom proto, že jsem holka, tak to ty lidi bude zajímat, protože tady v Čechách tolik holek není“ (R1). Z toho důvodu být raperkou znamená mít možnost zviditelnit se mezi zástupem mužů. Jedna z respondentek toto pojmání vyjadřuje následovně: „To, že jsem žena, která rapuje, je moje přednost“ (R2). Respondentka vydí svojí genderovou příslušnost jako výhodu v oblasti rapové hudby.

Na druhé straně pozice ženy v rapu však sebou nese jenom kladné stránky, či jistou zajímavost. Právě proto, že se do rapové hudby zapojuje mnoho mužů a jen málo žen, hrozí nebezpečí, že jakýkoliv její úspěch bude spojován právě s její genderovou příslušností. V rozhovorech raperky poukazyvaly na negativní zkušenosti, které se vztahují k jejich pozici raperek: „Já jsem se setkala s tím, že jako jsem holka, tak tam [v rapu] nemám co dělat, a když jsem dělala freestyle, tak že to mám nacvičený“ (R4). Tato raperka se setkala s názorem, že pro ni, jak pro ženu není v rapu místo a zároveň s obviněním, že její freestyle není spontánní, ale předem připravený, tudíž nesplňuje základní předpoklad této disciplíny. Tyto zkušenosti jednak nabourávají autenticitu raperky, jednak jsou charakteristickou zkušeností žen zapojujících se do hudebních subkultur (Thornton, 1996; People et. al, 2005). Kromě zpochybňování autorství textů žen je často „ženská“ verze rapu považována za pouhou imitaci „mužského“ rapu. S takovým přístupem se setkala další respondentka:

Někdo mi už někde napsal, po jednom koncertu, že se snažím napodobit Rytmouse, a že jsem napíču, že všechno je jen napodobenina (...) dále jsem se setkala s takovým to „raději zpívej“. To může napsat jenom člověk, který chce narážet do celého ženského rapu... to je takové to, „jsi ženská, tak zpívej, nerapuj“ a já jsem ještě o to víc rapovala (...) nebo jedna reportáž byla uvedena jako „něžné pohlaví se chce vyrovnat mužům“... a to vraždím, když něco takového slyším... to spíš chlapi chtějí dělat něco, protože se chtějí někomu vyrovnat. (R2)

Respondentka se setkala nejen s hodnocením vlastní tvorby jakožto pouhého napodobování slavného rapera, ale také s tím, že byla odrazována od rapu a odkazována na zpěv. Vedle tance je právě zpěv pojmán jako „ženská“ aktivita a jako vhodný

---

<sup>18</sup> Raperka Lil Kim byla často propagována jako „Queen Bitch“, zpěvačka Mary J. Blige je médií označovaná jako „královna hip hopového soulu“ či Ashanti označována jako „princezna hip hopu“.

doplněk mužského rapu, zejména pak ve videoklipech. Respondentka tento přístup však brala jako výzvu, motivaci k další rapové tvorbě. Odmítá také představu toho, že být žena v rapu automaticky znamená chtít se vyrovnat mužům. Soutěživost a snahu se někomu vyrovnat, považuje raperka za mužskou záležitost, od které se distancuje.

Tyto výpovědi naznačují, že rap žen je v České republice ojedinělý. Na jedné straně respondentky svou pozici chápou jako zvýhodnění v důsledku malého počtu žen, a tudíž menší konkurence, na druhé straně sebou ženství nese různé předpoklady, na základě kterých je zpochybňována možnost jejich zapojení do rapu. A to zpochybňováním kvality či originality jejich rapu. Jedna z respondentek úvahu posunula ještě o krok dál: „A být holka to nese stinný stránky, jako že holka nemůže nikdy tak dobře rapovat, jako kluk... [A to je tvůj názor?] To si myslím, že je tak všeobecně, že jsem se s tím setkala spoustu krát“ (R1). Respondentka se často setkává s názorem, že žena nerapuje a nikdy nebude schopna rapovat tak jako muži. Považuje to za všeobecné pravidlo, se kterým se nakonec i ztotožňuje. Další raperka také vidí hip hop jako maskulinní záležitost:

Prostě ten hip hop patří ke klukům. Hip hop začali dělat kluci, je celý takový tvrdý, klučičí..., ale teď se objevily i ty holky a určitě se budou objevovat dál. A ty ženský, to je právě to zpestření scény a myslím si, že by to tak lidi měli brát a vážit si toho. (R4)

Respondentka v uvedené výpovědi říká, že rap žen by se měl chápat jako určité „zpestření“ rapové hudby. Poukazuje tedy na určitou jednostrannost až nudnost českého rapu, ve kterém převládají muži, tudíž také obrazy zkušeností a zájmů jen jedné části populace. Ve výpovědích raperek se ukazuje určitý rozpor. Na jedné straně rap žen chápou jako oživení rapové hudby jako takové, na druhé straně se vymezují vůči snaze „ozvláštnit“ právě jejich pozici jakožto raperek. To souvisí dále s upřednostňováním označení „raperka“ před označením „ženský“ rap. Raperky si totiž uvědomují, jakým způsobem pracují genderové stereotypy v české společnosti a i to, jakým způsobem bude jejich tvorba přijímána a hodnocena na základě těchto stereotypů (Rose, 1994).

Pojímání hip hopu jako subkultury, která byla založena muži, propůjčuje právě jim možnost rozhodovat o směru vývoje tohoto stylu. K této pozici autority dále patří i moc rozhodovat, kdo se může do rapu zapojit, a určovat například kritéria autenticity. Rap mužů se tak stává normou, zatímco ženy a jejich rap jsou od této normy odvozeny. Dle dvou z raperek toto pojmání souvisí s genderovými stereotypy v české společnosti:



„Češi mají takový vžitý předsudky pořad, ohledně role ženy, a bude myslím trvat ještě dlouho, než přepnou k tomu západu, kde už je to trošku vyrovnaný“ (R1).

V Čechách je pořad ženám přisuzována ta role, že musí hezky vypadat, musí být ty ochránkyně, ty hodný, dobrý duše, co mají spoustu špatných vlastností, které se tolerují, jako například žárlivost. A chlapi o nich mluví „no jo, ženská“. A asi to ještě dlouho takhle bude. Ale právě ty ženský, co jsou úspěšný ve sportu, ve výzkumu, tak ukazují, že ženský to mohou mít i trochu jinak. Ale zase pak je chlapi shazují tím, že to nejsou opravdový ženský, že jsou feministky a kdesi cosi... ale jako právě úspěšné ženy ukazují těm mladším generacím, že se ty ženský nemusí bát do něčeho jít, že když budou chtít, můžou být kosmonautky, a že ty dveře se pro ně pomalu otvírají, a to si myslím, že je úplně super. (R3)

I tuto výpověď lze číst jako konstrukci vlastní genderové identity jakožto raperky. Respondentka si je vědoma toho, jak je vnímána role ženy a zároveň předjímá, jakým způsobem bude hodnoceno vybočení z takto tradičně pojímané pozice ženy v české společnosti. Svou vlastní kariéru v oblasti, která je považována za doménu mužů, chápe jako příklad pozitivního vzru pro další generace, jako ukázkou toho, že genderové stereotypy lze zpochybňovat a pracovat na jejich změně.

Na čem se tedy zakládá odlišnost „mužského“ a „ženského“ rapu? Za samozřejmost respondentky považovaly odlišnou barvu hlasu žen, ale poukazovaly i na „jinakost“ rapu žen. Jedním z rysů odlišností tvorby žen od tvorby mužů, je vyhýbání se vulgarismů: „Tak ten rap je jiný, od holky a od kluka. Ta ženská má samozřejmě ten hlas jinej, nejsou tam takový úplně sprostý texty“ (R4). Vyhýbání se vulgarismů jsem zmiňovala již výše, u další raperky, která pod vedením svých manažerů odmítá používat vulgarismy proto, že nejsou nezbytná v rapovém vyjádření a je možné je vyjádřit i jinou cestou. Další respondentka se také zmínila o používání vulgarismů:

Už málokdy používám sprostý slovo. I když je možné, že udělám nějaký track, že vyberu ty sprostý slova a nasázím je tam. Ale už to nepotřebuju a ty témata jsou také jiný. Už je to o tom, co bych chtěla a jak si představuju život. Už mi není 16 a člověk se posune, což se odrazí i v těch textech. (R1)

Autorka citátu chápe používání vulgarismů jako určitou fázi nejen ve tvorbě rapera/raperky, ale také ve spojení s určitým životním stádiem, zejména s adolescencí. Proces dospívání se odráží tematicky v jejich textech. V rovině jazykové se její vyzrálость ukazuje v tom, že již nepotřebuje používat vulgarismy k tomu, aby byla zajímavá či „drsná“. Důraz na vulgaritu a „drsnost“ popsala jedna z raperek jako kritérium úspěch mužů v rapové hudbě.

Jiná raperka také mluvila o odlišnosti hudby mužů a žen. Z jejího pohledu je pro ženy charakteristické, že jejich hudba ve větší míře zohledňuje pocity:

Když žena dělá hudbu, tak ji dělá jinak... Víc pocitověji, je to takový hlubší a tvrdší... teda jako, co je tvrdší, záleží, jestli tvrdší řekneš proto, že to kritizuje víc věcí, nebo protože tam je víc sprostých slov... Prostě ženský fakt chtějí něco říct. (R2)

Dle raperky je ženská hudba „tvrdší“ ne ve smyslu používání vulgarismů, ale ve smyslu „tvrdé“ či ostré kritiky. Raperka je toho názoru, že pokud se ženy vyjadřují hudbou, tak do toho dávají více citu a přesně mířené kritiky, že ženy chtějí sdělit publiku něco konkrétního. I v tomto výroku respondentka konstruuje vlastní genderovou identitu jakožto raperky. Vlastní tvorbu chápe jako „tvrdší“ v tom smyslu, že se jedná o upřímné, nepovrchní sdělení, čímž také zakládá nárok na autenticitu v rapové hudbě. Opravdovost, reálnost sdělení je jedním z hlavních kritérií autenticity v rapu (McLeod, 1999).

Jak vyplývá z rozhovorů s raperkami, které se prosadily v rámci mainstreamové rapové hudby, být ženou se odráží zejména v hodnocení jejich tvorby. V základu toho, že k rapu žen je přistupováno jako ke „zvláštnosti“, imitaci či odlišnosti, stojí genderové stereotypy. „Drsnost“, soutěživost, aktivita, „tvrdost“ jsou atributy, které respondentky používají v označení rapu. Ženskost nemá podle některých mužů z hip hopové subkultury, v rapu místo. Samy respondentky jsou však důkazem toho, že i „ženský“ rap, který je zaměřen více na pocity a na určité hlubší sdělení, má své fanoušky a fanynky.

V rozhovoru s raperkami mne dále zajímalo, jak se staví k specifickým akcím takzvaný „Female MCs Party“, na kterých vystupují pouze ženy. Jaké v tom vidí výhody a nevýhody?

### **3.2.7. „Female MCs Party“**

Koncerty zaměřené čistě na vystoupení raperek vnímají jeho aktérky různě. Tato specifická akce je doprovázena smíšenými pocity. Nejdříve jsem se ptala raperek na obecné zásady vystoupení, jestli mají nějaká kritéria, podle kterých si koncerty vybírají. Dvě z raperek se vyjádřily následovně: „Já si nevybírám, já beru všechno. Jako proč ne? Mě to nějak neobtěžuje“ (R1). Druhá raperka říká, že jelikož „toho není moc, takže já

beru co je. Jsem ráda za každý koncert“ (R2). Z těchto výpovědí je patrné, že nabídek či možností vystupovat je tak málo, že v podstatě není z čeho si vybírat.

Další dvě respondentky mezi kritéria výběru koncertu zahrnují místo konání a zkušenosti s organizátorem: „nabídky na vystoupení si vybírám podle toho, kde to je, většinou v Praze a okolí. No, a když to není nějaký pajzl, když to má nějakou úroveň“ (R4).

Já si vybírám podle zkušenosti, když už vím, že ten promotér byl špatnej, tak už tam nepojedu. A pak mám dvě nabídky, jednu dražší, když je to velký sál, velká akce, velký promotér, sponzoři a tak. A pak, já nevím, asi ti rapeři ne, ale já mám strašně ráda klubovou atmosféru. Tam se lidi těší, že do toho malého klubíku někdo přijede. A ty si s nima třeba i popiješ na baru a oni ti řeknou, jak se jim to líbilo a to mám strašně ráda, takže mám jinou cenu pro menší kluby. (R3)

Výše citovaná rapperka rozlišuje mezi sebou a jinými rapery. Pohrává si s myšlenkou, že rapeři upřednostňují velké sponzorované akce, zatímco ona je ochotna se přizpůsobit i menším podnikům s domácí atmosférou. Rapperka opět konstruuje vlastní pozici v rámci hip hopu jako alternativu k mainstreamu. Přiklání se k menším akcím, které nejsou sponzorované velkými korporacemi. Raději si „užije“ koncert v příjemné atmosféře, který ji umožňuje také konverzaci s fanoušky a fanynkami. Tento přístup zaručuje její autenticitu jakožto rapperky v očích jejího publika.

Následně mne zajímalo, jaké mají rapperky zkušenosti s „Female MCs Party“. Respondentky mají k této akci pozitivní vztah, protože se tam „všechny holky potkáme“ (R2) a dále proto, že „přijela moje máma, brácha a kamarádi, takže to bylo takový rodinný“ (R1). Další rapperka vyjadřuje svou zkušenost se specifickými koncerty pro rapperky následovně: „Holky jsou fakt dobrý, mají talent, vystupovali jsme spolu a doufám, že tyhle holčičí akce ještě budou (...) vůbec mi nevadí s nimi vystupovat, naopak si toho cením“ (R4).

Tyto respondentky spojují „Female Party“ s rodinnou atmosférou. Tento typ koncertu funguje jako prostor, v němž se rapperky mohou potkat a vyslechnout si tvorbu těch druhých. Tento druh specifického prostoru čistě pro ženy může fungovat jako bezpečný prostor, možnost jak podpořit jedna druhou a zvýšit tak vlastní sebevědomí (Barker, Cohen, 2008). Rapperky jsou také přesvědčeny, že tento typ akce přitahuje určitý typ posluchačů a posluchaček:

Lidi jsou tam asi vstřícnější, protože jsou informováni, že tam budou teda ty ženský rapovat. A buď tam jde někdo, kdo si něco poslechl na internetu a líbí se mu to, anebo spíš... většinou tam koukají. No, jelikož to byla první female party, tak tam přišli lidé a postavili se, a

už to, jak tam stáli, tak bylo jasné, co říkali: „Tak nám ukažte, co jste zač“. Ve vzduchu tam tato věta fakt visela. (R2)

Ve výše zmíněné citaci autorka říká, že na „Female MCs Party“ chodí fanoušci a fanynky „ženského“ rapu, kterým se to líbí a dopředu vědí „že tam budou teda ty ženský“. V tomto dodatku raperka odkazuje na snížení hodnoty rapu žen. Akci „Female Party“ tak vykresluje jako něco odvozeného od mainstreamového rapu, něco méně kvalitního, co by zřejmě skalní fanoušci rapu nepřijali. Zároveň respondentka poukazuje na to, že první koncert určen raperkám byl i jakousi zkoušou jejich schopností. První akce tohoto typu byla zároveň testem, jestli se vůbec oplatí takové akce pro ženy dělat, což podle raperky odrazilo i na atmosféře daného večera. I tyto nároky přispívají k mému přesvědčení, že ženy mají mnohem těžší podmínky pro dosažení úspěchu v rámci rapu. Raperky musí splňovat daleko vyšší nároky než jejich mužští kolegové (Peoples et al., 2005).

Jiná raperka je toho názoru, že lidi navštěvující koncerty raperek lze rozdělit do následujících kategorií: fanoušci a fanynky rapu žen; lidé, kteří hip hop jako takový moc neposlouchají; a ti, co se na takovém koncertu objeví ze zvědavosti. Výhodu vidí v tom, že mainstreamový koncert velké rapové hvězdy nemá potenciál přitáhnout tak rozmanité publikum. Tvorba raperek tudíž může proniknout za hranice hip hopové subkultury.

Jedna z respondentek se však k specifickým „Female MCs Party“ stavěla kriticky. Problém viděla v tom, že členové a členky hip hopové subkultury začali/y jinak rozmanitou tvorbu raperek spojovat pod jednotným termínem:

Oni to začali spojovat všechno dohromady, jako že holčičí rap a všechny nás házeli do jednoho pytle (...) Já vím, že ti lidi na mě přijdou a nepotřebuji být ve čtyřech holkách. (...) A jenom že jsem holka, abych vystupovala jen s holkama? To ne jako. Lidé si tě spojují s lidma, se kterými tě vidí, s lidma, se kterými se stýkáš. A já si myslím, že jsem měla nastartováno docela dobře, a pak jsem si uvědomila, že jsem sklouzla do něčeho, co ani nechci a to mě tak vysvětlili i kluci. Že se mám držet s lidmi, kteří mi mohou něco dát a já jim. A ty holky mi prostě nic dát nemůžou. (R3)

Autorka citátu má námitky vůči akci, která je založena pouze na tom, že se z ženství udělá určitá rarita a spojí se tak interpretky, které se nemusí nutně vzájemně ztotožňovat se svou tvorbou. Svou vlastní pozici jakožto raperky chápe jako na vyšším stupni. Z toho důvodu se také odmítá spojovat s jinými raperkami. Právě vystoupení na specifických „Female MCs Party“ chápe jako kontraproduktivní, jako škodící její vlastnímu postavení. K ostatním raperkám zaujímá pozici kamarádky, avšak co se týče

rapu jakožto profese, své kolegyně řadí na nižší stupeň, tudíž jako neprospěšné či potenciálně škodící pro další vývoj její vlastní kariéry. Tady vidíme další kritérium pro výběr koncertů, který se v odpovědi na tuto specifickou otázku neobjevil. Pro rapperku je však evidentně důležitý. Nutno podotknout, že k tomuto rozhodnutí dospěla i na základě rady mužů, kteří ovlivňují její kariéru („to mi vysvětlili i kluci“).

Jak se ostatní respondentky staví k tvorbě jiných raperek? Z jejich výpovědi vyplynulo, že tvorbu kolegyň znají. Zároveň každá z nich dělá jiný styl raptu, takže nemají pocit, že by mezi nimi neexistovala rivalita či možnost vzájemně si konkurovat. To je podle respondentek dáno i malým početním zastoupením raperek v mainstreamovém hip hopu: „Každá děláme něco úplně jiného, takže nikdy jsem nikoho nebrala jako konkurenci, v počtu pěti to asi ani nejde. Myslím, že máme všechny velký potenciál“ (R2).

Osobně jsem se zúčastnila všech třech „Female MCs Party“, kde jsem prováděla zúčastněné pozorování a mapovala publikum. Souhlasím s rapperkami v tom, že publikum těchto koncertů je specifické. Z mého pozorování vyplynulo, že na tyto koncerty chodí: blízký okruh rodiny a kamarádů/kamarádek rapperky, fanynky a fanoušci konkrétní rapperky, kteří/é umějí texty zpaměti a většinou si jiné rapperky nevyslechnou, stálé osazenstvo klubu, kterému nezáleží na tom, kdo zrovna vystupuje a náhodní kolemjdoucí, kteří si koncert většinou nejvíce užívají. Docházím proto k závěru, že návštěvnost tohoto typu koncertu je strukturálně odlišná od jiných, zejména velkých hip hopových akcích, kterých se účastní skalní fanoušci a fanynky rapu. Pro publikum mainstreamových hip hopových akcí je charakteristické jednak to, že se jedná o věkovou kategorii v rozpětí od 15 do 17 let, a také značná uniformita co se týče hip hopového stylu oblečení dle nejnovějších trendů.

Po rozhovoru s rapperkami jsem strávila měsíc v New Yorku, kde jsem se také zúčastnila dvou „Female MCs Party“. Akci pořádá jedna z raperek, Kalea AllDay, dvakrát do měsíce ve vlastním bytě, kde se scházejí nejen rapperky, ale také zpěvačky či básničky. Vytvářejí si určité „bezpečné“ prostředí, kde sdílejí svou tvorbu, vyměňují si rady a názory, a také si vzájemně „dohazují“ koncerty či možnosti veřejného vystoupení. Toto uskupení funguje jako skupina pro zvyšování sebevědomí. Jednou za dva měsíce Kalea toto soukromé shromáždění přenesla do jednoho z menších newyorských klubů, kde sice vystupují jenom ženy, ale návštěvnost není omezena genderem. Sebevědomí, které rapperky získávají v uzavřené skupině, mohou následně využít v průběhu vystoupení i před mužským publikem. Toto je také jedna ze strategií,

kteřou navrhuji Cohen a Barker (2008) jako cestu k větší participace žen v rámci hip hopové subkultury.

V současnosti v České republice fungují „Female MCs Party“ jako jediná možnost vytváření sítí („networking“) mezi rapperkami. Internetové stránky jako [www.bandzone.cz](http://www.bandzone.cz) či [www.myspace.com](http://www.myspace.com) nejsou dostatečně interaktivní. V Americe založila MC Lyte, jedna z prvních raperek, webovou stránku [www.hiphopsisters.com](http://www.hiphopsisters.com), která funguje právě za účelem výše zmíněného networkingu. Zapojení se do aktivit tohoto porátlu vyžaduje registraci a následnou autorizaci pro vstup na stránky. MC Lyte aktivně přispívá svým blogem a na stránkách se dozvíte o nejnovějších článcích, akcích, soutěžích, grantech a všech možnostech a informacích týkajících se žen hip hopové subkultury. Dostupné jsou například také blogy či diskuze na témata, která se týkají žen aktivních v rámci všech pěti disciplín hip hopové subkultury a jejich pozice. Domnívám se, že vytvoření takového prostoru pro české ženy zapojující se do hip hopové subkultury by bylo jen prospěšné.

V rozhovoru s rapperkami mne dále zajímalo, jaký je jejich názor na současnou českou rapovou hudbu. Pozornost jsem zaměřila i na to, jakým způsobem vnímají zobrazování žen, které se v českém rapu objevuje, a jestli to ovlivňuje jejich vlastní pozici v rámci rapu.

### **3.2.8. Kritika českého mainstreamového rapu**

V předchozích pasážích jsem se již dotkla momentů, ve kterých se rapperky odlišují od mainstreamové produkce. Jednak v oblasti kritérií úspěšné kariéry: jedna respondentka poznamenala, že nemá „pohnutý život“, který se ve větší míře objevuje ve tvorbě rapperů a nemá ani dostatek času, aby se své vlastní kariéře věnovala naplno. Další velká oblast kritiky mainstreamového rapu byla namířena vůči používání vulgarismů v rapovém přednesu. Rapperky také kritizovaly povahu freestylových battlů, které jsou ve větší míře zaměřeny na pomluvy a shazování druhého, přičemž terčem je často rodina či blízké okolí vystupující/ho.

Jaká další kritika se objevila ve výpovědích raperek? Jedna z dotazovaných se zaměřila na rychlost vydávání hudebních nosičů, a na obsah textů rapperů:

Mě přijde trapný, když ti kluci, co začínají rapovat, rapují takhle o hadrech a o tom, jak jsou hustí a vydávají si mixtape po týdnu, podle mě by to nemělo být takhle. Já sama jsem teď něco vydala, ale po roku co jsem dělala písně, to už bylo načase, ale ne takhle. (R4)

Dle respondentky se v tématech začínajících raperů objevuje povrchnost, která se projevuje například propagací hip hopových značek oblečení. Jako další téma textů raperů označila zdůrazňování jejich maskulinity, a také rychlost vydávání hudby, které je primárně zaměřeno na kvantitu v porovnání s kvalitou. Podle raperky by měl být hudební nosič vydán až v momentě, kdy dozraje ten správný čas, tak jak to bylo v jejím případě. Podle raperky kvalitní rapová tvorba vyžaduje určitý čas nutný k propracování materiálu. Na druhé straně důraz na kvalitu lze chápat jako další důkaz vyšších nároků na tvorbu žen v rapové hudbě.

S kritikou mainstreamové rapové hudby souvisí také pojmání vlastního publika. V různých místech rozhovoru se raperky často vyjádřily ve smyslu „děcka“ co poslouchají hip hop, odkazující na nízký věk posluchačů. Jedna z raperek vidí posluchačstvo hip hopu následovně:

Pravý český hip hoper vůbec neví, co je hip hop. Ten to pozná jenom z klipů a z bandičky lidí, co mu řeknou okolo. Z toho co vidí v televizi a co se napíše na internetu. A když se na internetu napíše, že Hugo Toxxx je nejlepší, tak to všichni budou poslouchat. A myslím si, že to je daný i věkem, že ty děcka jsou zakódovaný v tom, že ten image hip hopera, drsného týpka, velkou bundu a má bandu lidí kolem sebe a dělá blbosti a všechno mu projde, tak to ty děti láká. No a postupně si začnou tu muziku vybírat... teda doufejme... (R3)

Autorka pracuje s věkem jako s distinkcí já (my)/oni. Na základě tohoto rozdělení konstruuje vlastní autenticitu. Typického reprezentanta, posluchače rapové hudby označuje jako „pravý hip hoper“, o kterém tvrdí, že své znalosti čerpá pouze z médií jako je televize a internet a ze svého blízkého okolí. Zpochybňuje jeho hlubší subkulturní kapitál a v protikladu k němu poukazuje na vlastní autentické postavení, které je založeno a znalosti hip hopové kultury a jejich kořenů. Staví se tak do pozice alternativy v protikladu k mainstreamu. Podle Thornton (1996) funguje distinkce já/oni a zároveň alternativa/mainstream jako subkulturní ideologie, na základě které členové a členky hudební subkultury konstruují vlastní autentickou identitu. Citovaná raperka konstruuje i své vě posluchačstvo jako alternativu k typickému posluchači rapové hudby následovně:

Já když jsem ty texty psala, tak jsem si brala takový úzký okruh lidí, takže to píšu spíš pro ně. Jako nemám takový obecný prototyp, že bych si řekla, můj fanoušek nosí kšiltovku na stranu, je mu asi 14, nevychází s rodičema a potřebuje nadopovat testosteron do uší, to ne. A jelikož mám kolem sebe většinou inteligentní lidi, tak je asi jasný, že se to nebude líbit takovým těm „pravým“ hip hoperům. (R3)

Raperka popisuje typického posluchače českého rapu jako náctiletého kluka, který nosí kšiltovku, nerozumí si s rodiči, a potřebuje dodat pocitu mužství, které mu zprostředkuje právě rap. Její tvorba je určená pro lidi, kteří se nacházejí v jejím blízkém okruhu, a které pojímá jako „inteligentní“ v porovnání s masou mladých mužů, kteří dle ní tvoří primární publikum rapové mainstreamové hudby. Tato distinkce je opět důležitá pro její vlastní konstrukci genderové identity jakožto raperky. Staví se do pozice vyspělé ženy, která „pravému hip hoperovi“ nemá co nabídnout. Pro legitimizaci její tvorby je tedy nutná konstrukce alternativního publika, pro které je její tvorba určena.

Když jsem se raperek ptala na jejich názor na český mainstreamový rap, zajímalo mne také, jak pojímají zobrazování žen v českém rapu. Otázku jsem položila záměrně obecně: „Jaký je tvůj názor na zobrazení žen v hip hopu?“ Respondentky ihned poukázaly na negativní a sexistické zobrazování žen ve videoklipech či rapových písních, což dokazuje, že se jedná o značně rozšířený jev. Respondentky se v odpovědích zaměřily na dichotomii „děvka“/„světice“, která v hip hopu převládá.

Mě kolikrát přijde, že každý raper má písničku o tom, jaký jsou ženský kundy, a jak je mají jen pro sex a pak má taky písničku o tom, jak jsou ženy překrásný stvoření, a jak bez nich nemůže žít. A já tomu nerozumím. Je to strašně zvláštní, podle mě ten chlap bere globálně ty ženský jako kundy a pak má jednu svojí ženu, které napíše ten love song. Prostě to tak asi je. (R1)

Raperka vidí převládající dichotomii v rapové hudbě jako založenou na obecném pojímání žen v negativních termínech a konotacích, přičemž jako výjimka z pravidla většinou bývá přítelkyně či matka rapera. Autorka říká, že takovému pojímání žen „nerozumí“, přesto tuto dichotomii přijímá jako danou součást hip hopového diskurzu a rétoriky. Jiná raperka také považuje rozdělení žen na „dobré“ a „špatné“ za součást hip hopového diskurzu, nutné „pózy“, jako součást stylizace či performativity maskulinity raperů. Jedním z určujících rysů maskulinity raperů je prokazování sexuální zdatnosti a schopnosti dobývat ženy. Říká však, že to je pouze jedna stránka propagace hudby, rapového byznysu založeného na maskulinních hodnotách, které se v reálném životě jinak neprojeví:

Já si myslím, že to je póza, jakože kurvičky a takhle. Samozřejmě ti lidi tak nefungují v normálním životě, že jo. Ale prostě se to takhle nosí v tom hip hopu. Ono se tomu dá zasmát, že někdy v tom obrazu člověk najde takové ty naivní holky, co po těch párty chodí a nedělají nic jiného, než že si chtějí sbalit toho slavného rapera... i tom se sami interpreti takhle vysmívají, že jo. (R2)



Autorka citace je dále toho názoru, že když je sexistická narážka použita vhodně, může být zdrojem pobavení. Podle raperky v některých textech rapeři mluví o ženách, které se zajímají o hip hopovou subkulturu jen pro její společenský aspekt, proto, aby si tam hledali životního partnera z hip hopové elity. Dle Thornton (1996) tento přístup charakterizuje pojmání většiny žen v subkulturách, a raperka tento přístup sama přebírá. Pro ženy v hudebních subkulturách je důležité prokazovat hloubku subkulturního kapitálu, kterým disponují, aby předešly označení té, které se zajímá pouze o již zmiňovanou společenskou stránku kultury. U raperek se to projevuje například odmítáním přikládat větší význam vlastnímu vzhledu. Nicméně předpoklad, že ženy investují do subkulturního života méně, než muži, je tak silný, že sama raperka tento přístup přebírá a internalizuje.

Další raperka argumentuje, že populární hudba jakožto průmysl zaměřený na mladé lidi, produkuje obrazy, které jsou totožné se sny a fantasiemi daného publika:

Já si ale myslím, že je to klasický, protože moderní hudba, pop music, ukazuje lidem sny. A ti rapeři prodávají sny, to že mají auta a bazény. Ten základ je, že musí ukázat, že mají na to a to, protože lidé to chtějí. No a proto se ty ženský ukazují tak a tak, protože to je vesměs mužské posluchačstvo, které hip hop poslouchá a jejich sen je mít nádhernou kočku, nejlépe dvě, tři čtyři, které mají velké prsa, malý zadečky, úzký pasy a kvůli tomu to je. Co chce určitá skupina slyšet, to se jim bude předkládat a oni to pak budou kupovat. (R3)

Podle raperky je image rapera založena na prokazování finančního a materiálního zabezpečení: má auta, velké domy a bazény. K tomu má raper po svém boku několik žen, které splňují standardy krásy: velké poprsí, malé pozadí a úzký pas. Hlavní důvod takového zobrazování vidí raperka v tom, že hip hop poslouchají převážně muži. Rap těmto mužům ukazuje, že jejich sny a touhy je možné naplnit. Dle raperky jsou to však opět pouze určité představy a fantazie, kterým se nedostává reální podoby.

Ale to jsou sny, které se samozřejmě naštěstí nemění v realitu. A to je i taková moc nad ženou, když to už nemohou ukazovat v televizi, tak to vyjádří slovně. A hlavně si vem, ti kluci v pubertě jsou strašně vystrašení z těch holek, oni nevědí, jak je mají oslovit, takže ta hudba jim ukáže, že jsou hustí, že můžou o ženských mluvit takhle, ale ta realita jim pak dá za uši jak svině, žejo. (R3)

Raperka dále říká, že nejde pouze o zobrazení, ale zejména o vyjádření moci nad ženou. Pokud se tato moc nemůže projevovat v obrazech, je podle respondentky vyjádřena prostřednictvím jazyka. Raperka zastává názor, že na mladé muže hip hop působí jako vzor, ukázka jednak navazování vztahů a jednak pojmání genderových

vztahů obecně. Dále poukazuje na vliv médií na dnešní mládež, která neumí interagovat s opačným genderem. Rap mužům ukazuje, že mohou s ženami zacházet určitým způsobem a používat určitá oslovení. Podle raperky však v realitě toto chování neobstojí.

Daná raperka pojímá posluchačstvo hip hopu jako maskulinní. Jestli je toho názoru, že hip hop slouží jako vzor pro genderové vztahy, pak neovlivňuje jen muže, ale také ženy v subkultuře. Dívky mohou své identity konstruovat právě na základě obrazů či snů, které hip hop předkládá primárně mužům, a tudíž přejímat negativní zobrazování žen (Sharpley-Whitting, 2007).

Raperky považují vlastní tvorbu za alternativní, i své publikum konstruují jako alternativní, vymykající se představě „typického“ hip hopera. V průběhu své kariéry se setkaly nejen s aktivním odrazováním od rapování, ale také s nutností prokazovat vyšší subkulturní kapitál a odhodlání zapojit se do subkultury jako způsob, jak se vyhnout označení v negativních konotacích. Jakým způsobem ovlivňuje zkušenost raperek s aktivní participací v rapové hudbě jejich rozhodnutí o další kariéře? Jak vnímají budoucnost „ženského“ rapu jako takového?

### **3.2.9. Blýská se na lepší budoucnost?**

Na závěr jsem se respondentek zeptala, jak vidí budoucnost „ženského“ rapu a co samy do budoucna plánují. Názor raperek je optimistický, předpokládají v brzké době další aktivní zapojení žen do rapové hudby:

Já jsem nejstarší z těch holek a jsem taková předzvěst toho, že se začíná blýskat na lepší časy. Sice i ty holky, co přišly po mě... sorry holky, není to nic moc... ale myslím, že už se svítá na lepší časy. A já čekám na ženskou, která bude umět zpívat, protože já neumím, a bude umět rapovat a posadí to tady všechno na prdel. Což já nejsem, já to vím, ale já to budu dělat ze srdce. (R3)

Respondentka vidí vlastní pozici jakožto nejstarší z raperek jako určitý vzor, „role model“, ukázka toho, že je možné prosadit se v rámci rapové hudby. Ačkoliv je toho názoru, že raperky, které přišly na scénu po ní, nemají zcela kvalitní tvorbu, předpokládá, že se situace změní k lepšímu. Kritiku tvorby však neaplikuje pouze na jiné raperky, ale i na vlastní produkci. Sama se nepovažuje za tu, která by dobyla českou rapovou scénu, protože neumí zpívat i rapovat zároveň. Tato respondentka se nevidí jako nejlepší raperka, ale jako ta, která dělá rap z důvodu své lásky k němu. Od žen,

kteře se do rapu zapojujı, se často vyžaduje, aby uměly zpıvat i rapovat. Od raperů se zpěv nevyžaduje, právě naopak se často zakazuje těm, kteří se o to pokouší. Jsem přesvědčena, že tento požadavek funguje jako způsob, jak „zženštit“ rap, přınést femininnı aspekt do jinak maskulinnı praxe.

Pojımání hip hopu jako prostoru, ve kterém dominujı mužı, se objevuje ve všech výpovědích. Přesto se dotazované raperky shodujı v názoru, že ženy jıž mají možnost prorazit v oblasti rapové hudby. Základ argumentu pro zvyšování účasti žen na rapové hudbě, tvořı předpoklad, že mainstreamový úspěch dotazovaných raperek bude sloužit jako vzor, další motivace pro aktivnı participaci žen:

A vidíš, vyleze nás pět a do půl roku tady bude dalších pět... já si myslım, že tohle taky mělo vliv... možná nejsme tím úspěšným ideálem, ale ukázaly jsme, že to jde i tady. Jde to horko-těžko, jde to velmi těžko, ale jde to. (R2)

I v této výpovědi se však objevuje jakısi podhodnocování, podceňování vlastnı tvorby. Vlastnı tvorbu i tvorbu raperek nepovažuje zrovna za nejlepšı vzor, ale spíše za ukázkou toho, že je možné prorazit v rapu, kde dominujı mužı. Zároveň však zdůrazňuje, že ta cesta k prorazenı je obtížná a namáhavá.

Jakým způsobem vnımají raperky vlastnı budoucnost v rámci rapu?

Ještě jsem nenašla to, co by mi vyhovovalo nejmıc, třeba zakořenım ještě v úplně jiném stylu v tom hip hopu. Teď hlavně dokončit to vzdělání, hudba je zatím vedlejšı. A myslım, že bude vedlejšı i v životě, ale věnovat se tomu budu. Jako ne že bych chtěla být povoláním „raperka“, to by fakt nešlo, to bych si nevydělala. Zatım mě to bavı, je to hobby. Cédečko bych rozhodně chtěla nahrát, ale to až kdybych byla známá, kdyby mě poznávalı na ulici a poslouchali to. Teďko ještě nejsem nic. (R4)

Dotazovaná raperka poukazuje na diferencovanost stylů v rapu a uvažuje o možnosti zaměřit se na tvorbu v odlišném stylu. Přesto však rap považuje za určıté hobby, konıček. Zpochybňuje možnost rapu jakožto kariéry, protože podle ní není dostatečnı jako zdroj obživy. Také plánuje vydat oficiálnı hudebnı nosič, ale prozatım to odkádá, protože má pocit, že nemá dostatečně velké publikum.

Dalšı respondentka vyjádřila změnu postoje vůči rapu na základě své dvouleté zkušenosti:

Už to není tak horké, jak to bylo pár let zpátky... jako samozřejmě, hip hop poslouchám pořád, ale co se týče tvorby, už to pro mě není hlavnı zájem. U mě se něco změnilo, ta scéna se mi znechutila a chci se věnovat jiným věcem, než rapu. (...) Já jsem to pojala tak, že už jsem si svojı slávu v rapu užila, za dva roky jsem toho stihla to, co někdo nestihne za celı život, když mi hráli okolnosti do karet, a teď zase chci zpıvat, protože v tom je víc citu. (R2)

Vnitřní praktiky rapového byznysu respondentku „znechutily“ do takové míry, že rap už nepovažuje za hlavní oblast vlastní tvorby. Priority v současnosti nevidí v rapu, ale ve zpěvu. Vysvětluje to tím, že v průběhu dvou let si prožila více, než stihnou jiní, na základě okolností, které fungovaly v její prospěch (zvýšený zájem o „ženský“ rap, možnost nahrávání CD, rozpoznání jejího talentu domácí scénou, její gender, který považuje za výhodu v tom, že je ojedinelý v rámci české rapové scény). Jako důvod, změny kariéry z raperky na zpěvačku vidí v tom, že ve zpěvu je více citu, což napovídá, že rap pojímá jako „tvrdou“ mužskou záležitost, kde pro vyjádření citu není dostatečný prostor.

Stejně tak další raperka chápe rap jako zábavu, způsob vyjádření, který však nepovažuje za „regulérní práci“, za profesionální kariéru:

Já ten rap mám jen jako takový ventil, zábavu... strašně se mi to líbí, ale nikdy se tím nechci živit, protože to pro mě není regulérní práce... Jako jezdit furt po mejdanech může být ze začátku dobrý, ale pak, když už člověk přemýšlí o rodině a tak, tak najednou neví, kam by uhnul. Opravdu jsem přesvědčena, že ten rap nebude to, co mě bude živit. (R1)

Jako argument proti rapu jako profesionální kariéře, která by byla výdělečná, uvádí nutnost vystupovat a propagovat vlastní tvorbu. Tento požadavek staví do opozice k možnosti skloubení rapové kariéry se založením rodiny, což je situace, kterou by raper zřejmě neřešil. To nicméně souvisí s tradičně pojímanou rolí žen ve společnosti. Raperky jsou vždy v první řadě pojímány jakožto ženy, a až pak jako raperky. Představa, že každá žena bude potenciálně matkou a bude nést primární zodpovědnost za péči o domov a rodinu, souvisí s doměním, že se nebude moci věnovat svojí kariéře naplno. Tento předpoklad platí nejen pro raperky, ale i pro všechny ženy zapojující se do veřejné oblasti a vstupující na trh práce (Renzetti, Curran, 2003; McRobbie 2006). Tento moment se objevil i v další výpovědi.

Rap je moje práce, můj koníček a díky tomu, jakou práci jsem si našla, tak mi zatím všechno vychází. Do budoucna plánuju koncerty a pracovat na dalším albu, protože mám smlouvu a oni mi řekli, že mě nebudou nutit, když změním život a budu chtít být jeptiška, tak mě nebudou žalovat, nic. Ale jako do 28 nesmím otěhotnět a tak... oni mi to tak naznačili, že žádné baby (smích), což já bych neplánovala sama zatím. (R3)

Respondentka, jako jediná z dotazovaných raperek, považuje rap za práci, za určitou kariéru, která však pořád představuje pouze alternativní příjem. Raperka říká, že měla štěstí, že si našla takovou práci, která jí umožňuje věnovat se i svému koníčku. Má také smlouvu na vydání dalšího nosiče, která však s sebou nese omezení, jako například

posunutí plánování rodičovství do pozdějšího věku. Jsem přesvědčena o tom, že tento požadavek se ve smlouvě raperů neobjevuje.

Pojímání rapu jakožto nelegitimní práce souvisí vůbec s pojmáním hudebních subkultur jako záležitosti, které se spíše věnuje mládež. Thornton (1996) říká, že do klubové kultury se zapojují zejména mladí lidé, kterým odpadá starost s vyděláváním si na živobytí. Jedna z respondentek tuto situaci vyjádřila následovně:

Ty máš nějaký koníček, který se jmenuje rap, a děláš ho během školy. A rodiče tě třeba nějak podporují, jenže pak tě semele ta realita. Buďto musíš jít do práce, nebo dále studovat a začnou tě zajímat jiné věci. A když ses nestačila vyvinout v tom, že bys byla dobrá a lidi si začali říkat, že máš naději, tak tě to omrzí a začneš dělat úplně jiné věci. (R3)

Schopnost proměnit subkulturní kapitál v kapitál ekonomický je v pozdějším věku jedním z určujících faktorů, na základě kterého dochází k rozhodnutí, zdali se dále aktivně podílet na hudební subkultuře, či nikoliv. Mainstreamový úspěch mužů je důkazem toho, že rap lze považovat za legitimní kariéru. V případě raperek tomu tak prozatím není.

Respondentky jsou značně optimistické, co se týče budoucnosti „ženského“ rapu, přestože samy pochybují o jeho potenciálu jakožto kariéry či způsobu obživy. Důležitost jejich pozice v rámci rapové hudby je však v tom, že slouží jako vzory pro další ženy a dívky, jako důkaz, že je možné prosadit se v rámci hip hopové subkultury.

### **3.2.10. Shrnutí**

Z výpovědí raperek je patrné, že českou hip hopovou subkulturu, zejména český rap, pojmají jako doménu mužů, zároveň však nezpochybňují možnost participace žen. Jakým způsobem byly tyto raperky schopny prosadit se v rámci rapové hudby? Jednak značnou část úspěchu raperky připisují shodě okolností, tomu, že se nacházely v pravý čas na pravém místě. Základem této náhody však je seznámení se s někým, kdo má dostatečný subkulturní kapitál na to, aby raperky „postrčil“, dopomohl odstartovat jejich kariéru. Generické maskulinum jsem použila záměrně, protože v těchto pozicích se nacházejí zpravidla muži.

Pro kariéru raperky jsou důležitá jednak obecná kritéria jako mít talent, schopnost pracovat se slovem a odhodlanost zdokonalovat svůj rapový přednes. Nezbytné je také mít dostatečný subkulturní kapitál, který mimo jiné zahrnuje znalost historie českého rapu a pravidel české hip hopové subkultury jako takové. Neméně

důležité je mít kapitál společenský, znát dostatečné množství lidí, zejména těch, kteří se pohybují v rámci rapového nahrávacího průmyslu.

Raperky dále poukázaly na fakt, že na to, aby se žena mohla zapojit do rapu, musí disponovat určitými předpoklady či schopnostmi. Mezi tyto patří jednak určitá míra exhibicionismu, nebát se vystupovat na veřejnosti před velkým publikem a jednak schopnost dělat kompromisy a přizpůsobit se komerčním podmínkám rapu jakožto hudebního byznysu, přičemž důležitá v tomto směru byla otázka vzhledu raperky. Jako forma odrazování se ve výpovědích objevovala kritika raperek, obviňování z imitace jiných raperů či nařknutí z plagiátorství. V některých případech se jednalo také o prosazování definice rapu jakožto výhradně mužské domény, do které ženy „nepatří“. Tyto názory podle raperek vycházejí z genderových stereotypů týkajících se rolí mužů a žen, které v české společnosti dodnes převládají. Z toho důvodu odmítají nálepku „ženský“ rap a upřednostňují označení raperka.

Když raperky mluvily o kritériích úspěchu v rapové hudbě, často poukazovaly na vlastní odlišnost a konstruovaly vlastní pozici jako alternativní. S alternativní pozicí souvisí také kritika mainstreamového rapu. Raperky odmítaly nutnost zaujmout pozici „drsné“ maskulinity jako určující faktor v prosazení se v rámci rapu. Odmítaly vulgarismy, či tématické zaměření textů raperů, kteří propagují materialismus či dobývání žen, jako ukazatel jejich pozice.

V rozhovorech se také ukázalo, že specifické koncerty „Female MCs Party“ určené k propagaci tvorby žen, nemusí mít jenom pozitivní dopad. Nejedná se pouze o vytvoření „bezpečného“ prostředí pro raperky. Jedna z raperek také poukázala, že vystupování žen pouze na těchto specifických koncertech může zabraňovat v kariérním růstu a v zdokonalování se v rapu.

Přestože jsou raperky toho názoru, že hip hop nejen ovládají muži, ale i publikum rapové hudby je složeno převážně z mužů, nepochybují o slibné budoucnosti žen v rapu. Zároveň však říkají, že se zatím nejedná o profesionální kariéru či způsob obživy, ale pouze koníček.

### **3.3. Textová analýza vybrané tvorby raperek**

#### **3.3.1. Metodologie**

Podle Reinhertz (1992) je jen otázkou představivosti, co všechno lze považovat za „text“ a následně zkoumat. Jako příklad uvádí beletrii, osobní korespondenci či poezii, které mohou být zdrojem poznatků o zkušenostech a způsobech vyjadřování žen. Ve vlastním výzkumu se zaměřím na rapové texty žen, ve kterých mne bude zajímat způsob, jakým raperky konstruují a vyjadřují vlastní identitu a autenticitu v rámci hip hopové subkultury s důrazem na genderový aspekt jejich tvorby.

Reinhertz dále poukazuje na různorodost termínů spojených se zkoumáním textů. Nabízí se označení jako „kvalitativní obsahová analýza“, „archivní výzkum“, „rétorická analýza“, „dekonstrukce“, „diskurzivní analýza“ či „textová analýza“ (1992: 148). Ve své práci budu používat označení „textová analýza“. Mezi výhody zkoumání textu Reinhertz zahrnuje jejich určitou „objevenou“ kvalitu, jelikož nebyly vytvořeny primárně pro studium, a nejsou interaktivního charakteru (1992: 147).

Analyzovat budu dvě písně od třech raperek. Vybrala jsem ty písně, které jsou určitým způsobem klíčové pro vývoj kariéry dané raperky. Jako kritérium výběru jsem si stanovila jednak oficiální vydání skladby jakožto singlu, zahrnutí skladby na hip hopové kompilaci či popularnost písně mezi fanoušky a fanynkami. Při určování kritérii jsem vycházela z předpokladu, že právě takto vymezená tvorba má možnost dostat se do povědomí většiny členů a členek hip hopové subkultury. Ohlasy ohledně tvorby raperek na veřejných internetových portálech jako [www.bandzone.cz](http://www.bandzone.cz), [www.youtube.com](http://www.youtube.com) či [www.myspace.com](http://www.myspace.com), kde interpretky svoji tvorbu sdílejí, tuto tezi potvrzují.

Vybrané texty raperek budu interpretovat na úrovni tematické: o čem text vypovídá, na jakou situaci reaguje, kdo v textu vystupuje. Na úrovni jazykové se budu zabývat jazykem, jakým se raperky vyjadřují. McKee (2003) klade důraz na to, že autor či autorka každé interpretace, analýzy textů musí vzít v úvahu následující faktory: žánr vybraného textu; podobné texty, které tvoří s textem analyzovaným určitý celek, sérii; intertextualitu; a širší, veřejný kontext, v rámci kterého texty kolují mezi spotřebiteli/spotřebitelkami (2003: 93). Moje členství v hip hopové subkultuře, znalost jiné tvorby jak raperů, tak raperek, mi umožňuje zasadit vybranou, analyzovanou tvorbu do širšího kontextu.

I pouhý popis textu je již interpretace. Každá interpretace je ojedinělá v tom, že odráží pozici a znalosti toho, kdo se snaží přiřadit textu určitý význam. Mým cílem není „objektivní poznání“, nengeneralizuji, ani netvrdím, že výběr textů je reprezentativní pro veškerou tvorbu vybraných raperek. Mým záměrem je ukázat, jakým způsobem dané rapperky využívají prostor pro vyjádření, které rap poskytuje. O čem české rapperky mluví? Co jejich text říká, co naopak neříká a co by říkat mohl?

Dle Pam Morris (2000) je literatura druh kreativní aktivity, která zahrnuje tvorbu, čtení a hodnocení. Nejedná se však o pouhé zachycení života či určité zkušenosti prostřednictvím slov, ale také o vytváření významů a hodnot. Právě jazyk je nástroj, který v sobě obsahuje kulturní hodnoty a jehož pomocí kterého vnímáme svět. Výběr slov a použitého diskurzu nám například může ukázat, jak společnost funguje v neprospěch žen, odhalit jakým způsobem je dosaženo toho, že podřízené postavení žen je vnímáno a přijímáno jako něco samozřejmého a přirozeného. Morris však varuje před předpokladem, že díla psaná ženami budou vyjadřovat ženský pohled a ženské hodnoty, natož hodnoty feministické (2000: 12). Elaine Showalter z toho důvodu zdůrazňuje, že vstup do muži ovládané sféry představuje pro ženy složitou situaci. V takovém prostředí se mohou potkávat například se sebepodceňováním nebo s nutností konfrontace s institucionalizovanou mužskou tradicí, což často způsobuje, že píšou způsobem, který má potenciál kritéria stanovené muži (1998: 217). Studie vzniklé v americkém kontextu chápou „ženský“ rap jako možnost vyjádření feministických či pro-ženských názorů, solidarity mezi ženami či jako prostředek k posílení jejich sebevědomí (Rose, 1994; Perry, 2004; Oware, 2009). Jaká témata můžeme najít ve tvorbě vybraných českých raperek? Je takováto interpretace možná i v českém kontextu?

S textem lze pracovat různě. Bylo by možné například zorganizovat tzv. focus groups a zkoumat, jakým způsobem členové a členky hip hopové subkultury interpretují text té či oné rapperky. Tento přístup je však jednak časově náročný a jednak neslouží záměrům mé práce. Mým cílem je podívat se na vybranou tvorbu raperek, na témata, kterými se zabývají, jakým způsobem pracují s femninitou a maskulinitou a jakým způsobem konstruují vlastní identitu a autenticitu.

Při analýze a interpretaci budu textu pokládat následující otázky: v obecné rovině se budu zajímat o téma písně, o jaké zkušenosti vypovídá a jakým způsobem se k této zkušenosti vztahuje. Dále se zaměřím na to, jakým způsobem rapperky konstruují své publikum, ke komu promlouvají. Podívám se také na způsob, jakým rapperky pracují



s koncepty feminity a maskulinity, což souvisí i s jejich vlastní konstrukcí identity jakožto raperek. Mým cílem bude zodpovědět dvě obecnější otázky:

- lze ve tvorbě český raperek najít určitá feministická či pro-ženská sdělení?
- mění tvorba žen zažitá kritéria, stanovený kánon produkce rapové hudby a lze jejich tvorbu označit za „alternativní“?

### 3.3.2. Lara303

Lara303 se v rámci hip hopové subkultury pohybuje nejdéle. Rapovat začala již v patnácti letech a 17. listopadu 2009 vydala své debutové album s názvem *Revolution*. Pod záštitou francouzského studia Rootcat se jedná o první oficiální album české rapperky. Toto prvenství dále podporuje fakt, že o distribuci alba Lara303 se postaralo hudební nakladatelství EMI. První analyzovanou skladbou je „Mám co ty“, kterou Lara303 nahrála v roce 2007, a která se následně objevila na kompilaci *Nejbr Hip Hop Mix vol. 3*. Autoři/autorky této kompilace tvrdí, že se jedná o reprezentativní ukázkou nejlepších „rapaz“ z Čech, Slovenska, Chorvatska, Ruska a Anglie. Lara303 je jedinou rapperkou na kompilaci (ženy na kompilaci zastupují už jen slovenské zpěvačky Dara a Tina). Píseň „Mám co ty“ je prvním singlem, na základě kterého se Lara303 dostala do povědomí fanoušků a fanynek hip hopu i mimo hranice České republiky. Druhou analyzovanou písní bude „Revoluce“, nejnovější singl, ke kterému Lara303 natočila svůj první videoklip.

#### 3.3.2.1. „Mám co ty“

Skladba „Mám co ty“ nesporně patří do kategorie „dis track“. Mezi hlavní témata, o kterých rapperka mluví, patří: ustanovení vlastní pozice v rapu, důraz na vlastní hodnoty, kritika mainstreamového rapu, a nakonec také vzdání pocty vlastní „crew“. Konstrukce vlastní autenticity jakožto rapperky je základním prvkem celé skladby. Jak vyplývá z textu písně, Lara303 konstruuje adresáta písně jako blíže nespecifikované „ty“, jenž je možné interpretovat jako českého mainstreamového rapera, pro rapperku reprezentanta povahy českého hip hopu. Vůči němu se Lara303 vymezuje, přičemž pracuje s distinkcí „já“/„my“ (Lara303 a skupina lidí kolem ní) a „ty“/„oni“ (mainstreamový hip hop).

Ráz celé písně je naznačen v refrénu, ve kterém Lara303 rapuje:

Mám co ty... jen nemám do koho prudit  
Máš co já... jen musíš víc ego honit  
Mám co ty... jen musím konkurenci hledat  
Tebe stojí hodně sil ze židlí lidi zvedat

Z této ukázky je patrné, že staví sama sebe na vrchol rapové hudby. Je bezkonkurenční, nepotřebuje nikoho napadat, a její pozice ji umožňuje dívat se na ostatní rapery (potažmo raperky) s nadhledem. Nemusí se také ani moc namáhat, aby musela „ze židlí lidi zvedat“. Čímž zdůrazňuje vlastní schopnost zaujmout publikum a vlastní pozici ne jako pouhé raperky, ale MC, které základní kvalitou je zaujmout lidi a rozhýbat je, zvednout ze židlí. To jsou mimo jiné hlavní atributy rapera/raperky a základní prvky, na základě kterých Lara303 konstruuje svou autentickou pozici v rámci rapu.

Ustanovení vlastní pozice je v textu Lara303 úzce provázáno s kritikou komerčního, mainstreamového rapu. Tato kritika funguje jako další z hlavních aspektů konstrukce autenticity. V první sloce Lara303 děkuje všem „svým“ lidem, díky kterým dokázala dosáhnout pozice, která nemá konkurenci, a to bez toho, aby následovala stanovená a zavedená pravidla toho, jak se prosadit v hip hopové subkultuře. Přiznává, že nejdříve ona a její lidi měli strach, „že to nezvládnem, bez pravých lidí z naší scény, s klukama za zády se zvučnými jmény, bez hry na pózery, bez silných řečí na kamery“. Autorka textu konstruuje mainstreamový rap jako oblast, které dominuje pár vybraných mužů, ty „pravé“ zvučné jména. Lara303 v této části textu zpochybňuje autenticitu raperů, kteří se jen na něco hrají a zastávají pozice „drsné“ maskulinity jako součást jejich image. Jsou to „kluci“, kteří „nemají tvář“ a „vidí jen na špičku svého nosu, proto máme v naší scéně tolik bossů, s příchutí patosu, na zlatém podnosu“. Slovo „boss“ implikuje, že se jedná o lidi, kteří mají pocit, že vládnou českému rapu, tudíž mohou určovat, kdo se prosadí a kdo ne. Lara303 však asertivním způsobem proklamuje, že tyto lidi nepotřebuje a je důkazem, že to lze i bez nich.

V rámci textu autorka vystupuje jako cílevědomá („budu si nakládat, vyšší cíle zdolávat“), nezávislá, odpovědná za své činy („to, co si poseru, sama srovnávat“), a svá rozhodnutí („když chci, tak se sbalím, jedu pryč“). Lara303 drží svojí kariéru pevně v rukou a nenechá nikoho do ní mluvit. Veškeré „žabomyší války, kdo z koho“, charakteristické pro mainstreamové rapery, se jí netýkají, protože, „řídím své plavidlo,

tvý kecy jsou palivo, mozek je kormidlo“. Zřejmě nejsilnější pasáž, ve které Lara303 popisuje vlastní pozici, tvoří poslední verše druhé sloky:

Já jsem z kovu, ty jsi plast, ty jsi zrno, já jsem klas,  
pořád hořím, ty jsi zhas, samozvaný mluvčí mas  
Ty jsi voda, já jsem hráz, při mým rapu běhá mráz  
No tak mi ukaž, na co si teď budeš hrát?

V těchto verších Lara303 konstruuje svojí osobnost jako pevnou, nepřemožitelnou, neustále trvající sílu. Využívá k tomu atributy spojovány s maskulinitou a aktivitou. Lara303 vytváří autentickou pozici když zdůrazňuje, že si na nic nehraje, na rozdíl od raperů, kterým je text určen. Jejím cílem není dosáhnout slávy, nebo považovat samu sebe za mluvčí hip hopové subkultury. Právě naopak: „*já chci být pro své lidi, jaká jsem*“ a „*chci pro lidi dávat, chybama se učit*“. Její publikum má přednost před penězi nebo výhodami, které sláva poskytuje. Lara303 vysloveně říká, to co chce, a co nechce. Kromě toho, že odmítá slávu a peníze, odmítá se také hádat, někoho ničit rapem či „*posílat do píči*“. Lze předpokládat, že odkazuje na „battle“ jako distinktivní rapovou kategorii, která je v Čechách hodně populární. Cílem této disciplíny (v některých případech soutěže o peněžní odměnu), je toho druhého co nejvíce znemožnit, ukončit jeho kariéru, přičemž se často stává, že posílat někoho tam, kam patří je automatickou součástí přednesu rapera/raperky.

Ke konci skladby Lara303 také odmítá „*si písně vyšukávat*“. Dle mého názoru je toto tvrzení příliš důležité na to, aby bylo jen tak zmíněno v závěru písně, natož aby bylo opomenuto v její analýze. Raperka na tomto místě odkazuje k určité praxi, která je připisován ženám, které dosáhly úspěchu v rámci muži dominované sféry. Jedná se o představu, že ženy využívají svojí sexualitu jakožto prostředek k ovládnání mužů a jako cestu k vyšší pozici. Lara303 odmítá být s takovou praxí spojována. Tento moment lze také považovat jako prostředek konstrukce autenticity raperky, která se k hip hopu a rapu dostala na základě vlastního talentu a tvrdé práce, a ne na základě toho, s kým vede intimní život.

Lara303 se v písni „Mám co ty“ vidí na vrcholu rapové hudby. K této pozici se dopracovala bez toho, aby následovala pravidla, které ustanovila hrstka mužů, kteří scénu ovládají. Zároveň však na základě atributů jako je autenticita, sebevědomí či cílevědomost, které jsou tradičně spojovány s maskulinitou, konstruuje vlastní pozici v rámci rapu. Prostřednictvím maskulinních hodnot a atributů prokazuje autentičnost svého rapu. Její alternativní pozice spočívá v tom, že jako žena v rapu nemusí nutně

zdůrazňovat feminitu, ale právě maskulinitu. Její přednes je stejně rázný a asertivní, jako u kteréhokoliv muže. Lara303 si nárokuje pozici MC dominující rapové hudbě, k čemuž využila formu „dis track“. Avšak, základem „dis tracku“ jakožto žánru je to, že odpovídá na předchozí ponížení. I píseň „Mám co ty“ nevznikla jen tak, bez předchozího podnětu. Podle mého názoru samotný základ písně tvoří předpoklad, že v rapu není pro ženy místo, že ženy nemají na to, aby ve světě rapové hudby obstály. Kdyby byl autorem jiný raper, jednalo by se pouze o další z řad „žabomyších válek, kdo z koho“. Lara303 výrazněji netematizuje své specifické postavení jakožto ženy v rapu, spíše tohoto faktu v písni strategicky využívá. To, že se jedná o ženu, která kritizuje a místy zesměšňuje své mužské kolegy, dává textu jiný rozměr. Lara303 si legitimním způsobem nárokuje vlastní místo v rámci rapu, přičemž vnímá samu sebe jako alternativu, autentičtější hlas v oblasti, ve které dominují muži.

### **3.3.2.2. „Revoluce“**

V této skladbě autorka definuje vlastní pojetí rapu, reflektuje vlastní cestu ke slávě a opět ustanovuje vlastní, autentickou pozici v rapu. Adresátem písně je široké publikum, každý, kdo si pustí album Lary303, i když občas sklouzává do již notorického „ty“, které označuje každého, kdo pochyboval o jejím talentu, či bránil v jejím kariérním postupu.

Revoluce v podání Lary303 je metaforou rapu. V refrénu raperka ke každému písmenu, které tvoří slovo revoluce, přidává slova s daným počátečním písmenem. Ilustruje tím, co všechno revoluce zahrnuje: v první řadě je to rap, forma umění, která zahrnuje, ne-li očekává vyjádření emocí a za své umění sklízí ovace. V refrénu autorka také ruší bariéru mezi svým uměleckým jménem (Lara) a svým rodným jménem (Veronika), čímž dokazuje, že rap je jejím životem, nejen určitou rolí, kterou hraje, performuje na pódiu. V textu Lara303 dále říká: „revoluce v mojím srdci, sídlí dlouho, ví to všichni, že jsem buřič od narození“. Tento výrok slouží jako prostředek konstrukce autenticity. Její láska k rapu není pouhou přechodnou záležitostí, protože je to momentálně populární hudební žánr. Právě naopak, je to dlouhodobý závazek, který pramení z její osobnosti.

Lara303 pojímá rap jako způsob sebevyjádření, způsob, jak „ventilovat svoje slova“. Základem však musí být láska k rapu, „dělat věci srdcem“. Rap je pro Lary303 prostředkem, jak najít východisko z bezradné situace („když cítím bezradnost, snažím

se jí rapem přebít!“), přičemž vyjádření emocí je zásadním kritériem. Rap, jako umění, v podání Lary303 nelze dělat bez vyjádření pocitů: „neumím dělat věci napůl, do všeho dávám cit, toho kdo bojuje srdcem, nelze porazit“. Nabourává tak dichotomii racionalita/emocionalita a jejich genderové konotace. Lara303 se v rapu řídí srdcem, je cílevědomá, s nohama pevně na zemi. Představuje se tak publiku jako „pravá“ raperka, která je odhodlaná dělat ryzí, autentický rap. K tomu ji motivuje láska k rapu jakožto specifické orální tradici, jako sebevyjádření prostřednictvím rýmů.

K vytvoření autentické pozice Lary303 v rapu přispívá jako důležitý faktor její navázání na původní představu hip hopové kultury jakožto sociální hnutí, které by mělo vyjadřovat společenské, ekonomické a politické podmínky života mládeže, a bojovat za jejich změnu. Jako hlavní motiv v písni vystupuje koncept revoluce. I vydání stejnojmenného alba Lara303 naplánovala v symbolický den, 17. listopadu 2009. Reflexi vlastní cesty, kariérního postupu v rapu, přirovnává k období před rokem 1989. Lara303 rapuje:

Teď stojím ve frontě na svůj kousek slávy  
tak jak před dvaceti lety moje máma na banány  
v době, kdy můj táta fáral na šachtě dolů  
roubat soudruhům uranovou rudu  
kdy šustáky dělaly módu za pár bonů

Lara303 v těchto verších popisuje specifické období v historii České republiky, čímž nejen dokazuje autentickou pozici jakožto česká raperka, ale také obeznamuje o dané situaci své posluchačstvo, které si tuto dobu nemusí nutně pamatovat. Situaci, která vedla k revoluci 17. listopadu 1989 raperka popisuje následovně: „revoluce, zvedlý ruce, klíče cinkaj, zvuk ulice, dav nám sílí, zvedá bradu, křičí, bije se za svou pravdu“. Koncept revoluce v podání Lary303 má však i další rozměr. Raperka v uvedeném popisu využívá obrazu zvednutých rukou, které jsou charakteristické pro reakci publika rapových koncertů a odkazuje ke „zvuku ulice“. Ulice představuje jeden z hlavních a nejdůležitějších motivů hip hopové kultury. Tam všechno začalo, ulice je metaforou útočiště, druhým domovem lidí, kteří stáli u zrodu hip hopu. Obraz sílícího davu lze pojímat jako zvětšování hip hopové subkultury, která si nárokuje místo a prostor v rámci hudebního průmyslu. Motiv revoluce, přechod k demokracii lze číst i jinak. Revoluci v podání Lary303 můžeme chápat jako revoluci v rámci hip hopové subkultury, které hlavním faktorem je gender autorky. „Sílicí dav“ lze interpretovat jako rozšiřování zástupu fanoušků a fanynek „ženského“ rapu. Motiv revoluce lze tedy

chápat jako požadavek demokracie, rovného zastoupení žen a muž v rámci subkultury, jako požadavek konce cenzury, umlčování jedné celé skupiny populace, umlčování žen v hip hopové subkultuře, konkrétně v rapu.

Vlastní pozici v rapu vyjadřuje Lara303 následovně:

Posloucháš revoluci v mojím podání  
vidíš, jsem jiná, klamu tvoje zdání  
nechávám talent vést svojí tužku,  
mám zbraně nabitý a pevnou mušku  
mám v hlavě vědomosti, hlas jako břitvu  
vyhrávám válku, zatímco ty vedeš bitvu

Lara303 je jiná, než se může zdát. Ačkoliv to explicitně nevyjadřuje, odkazuje na vlastní pozici raperky. Lara303 má svoje zbraně, nejedná se však o typicky „ženské zbraně“, jako je půvab, různá manipulace mužů, svádění a lest, prostřednictvím které ženy údajně dosahují svého. Naopak Lara303 využívá zbraně z tradičně mužské domény: má talent, zvukný hlas a vědomosti, které je zaručují postavení v čele rapové hudby, které jsou také důkazem jejího značného subkulturního kapitálu. Není se čemu divit, protože každý ví, že Lara303 je „buřič od narození“, „byla za neposedu, stále v předu, pozornosti středu“. Inklinace k maskulinním hodnotám jako racionalizace vlastního postavení ve sféře dominované muži, je tady zdůrazněna mužskými tvary použitých slov.

Píseň je dále vzkazem těm, kteří si mysleli, že Lara303 v rapu neobstojí, kteří ji chtěli „potopit“, těm vzkazuje: „jen se neboj, já svou revoluci zvládnou!“. Jako cílevědomá raperka, která ví co chce a jak toho dosáhne, Lara303 také označuje ty, se kterými je ochotna se identifikovat. Jsou to jednak ti kolegové, kteří rapují a dosahují úspěchu, ale „s pokorou“, a jednak ti, kteří tvoří její nejbližší okolí, dodávají jí sílu a ani za rap by je nevyměnila. Lara303 se staví do pozice té, které slova umějí „pohnout světem“ a „měnit tvý myšlení“. Říká víc, než průměrný raper, protože se řídí srdcem a má talent, hlas i vědomosti, které podpoří jakékoliv její vyjádření.

Dvě výše analyzované písně raperky Lara303 samozřejmě představují jen část její tvorby. Svému publiku se představuje jak rázná, asertivní, sebevědomá, cílevědomá žena, která miluje rap. Základem analyzovaných textů bylo její vymezení vůči anonymnímu raperovi, který představuje současný stav hip hopové subkultury obecně, a konkrétně rapové hudby. Tvorba Lara303 se nabízí jako alternativa k mainstreamové hip

hopové produkci. Přináší kritický ženský hlas, který nabourává představy o femininitě tím, že si autorka přisvojuje atributy typicky spojované s maskulinitou a využívá je ve svůj prospěch. Jsem však přesvědčena, že její kritika by mohla být ještě „tvrdší“, kdyby explicitně adresovala problémy, kterým rapperky čelí. Kdyby se nepohybovala jenom v obecné rovině projevovaného skepticizmu a nevěle nejen vidět ženu v rapu, natož ji podpořit, a podívala se podrobněji na konkrétní výtky a strategie prosazování se. Nelze však zpochybnit, že její „flow“, dikce a práce se slovy, a v neposlední řadě její gender, ji zaručují vedoucí pozici v rámci rapu.

### **3.3.3. MC Zuzka**

MC Zuzka je první rapperka, která prorazila do mainstreamového hip hopu díky svému prvnímu singlu „Proti všem děvkám“. Tuto skladbu budu analyzovat jako první. Druhou skladbu, kterou jsem zvolila k analýze „Kabaret“, což je nejnovější produkce MC Zuzky. Tuto skladbu dělí dva roky od první rapové tvorby MC Zuzky a představuje odklon od její počáteční tvorby jak tematicky, tak na úrovni jazyka.

#### **3.3.3.1. „Proti všem děvkám“**

Název této písně je jednoznačný, a vypovídá o jejím obsahu. MC Zuzka zaměřila svou pozornost na ženy, které konstruuje jako „děvky“, na jejich chování v rámci hip hopové subkultury a na vyjádření vlastního postoje k nim. Píseň je určena jednak hip hopové komunitě, kterou obeznamuje o praktikách takzvaných „děvek“. V poslední části druhé sloky se obrací přímo na tyto ženy a adresuje je jako „ty“. Dichotomie dobrá/špatná žena je hlavním motivem písně, přičemž rapperka tento přístup přejímá z maskulinního diskurzu hip hopové subkultury.

Jako u všech skladeb, největší potenciál má refrén, který podle mého názoru v sobě obsahuje určitou subverzivní hodnotu. MC Zuzka rapuje:

Děláme konkurz, ukaž, jaký kozy máš  
nastav píču a běž udělat guláš  
chtěla jsi vědět, jak to chodí, tak co koukáš  
dneska budeš skákat, jak já pískám

Tyto verše v podání MC Zuzky lze interpretovat jako reflexi sexistických praktik hip hopové subkultury, a zároveň jejich kritiku. MC Zuzka se staví do pozice mužů a

varuje členky hip hopové subkultury: pro muže v hip hopu je nejdůležitější vzhled a zastávání tradiční role žen jak v domácnosti, tak jako sexuální objekty. V druhé části refrénu MC Zuzka poukazuje na „přirozenost“, institucionalizaci takového chování vůči ženám, které v rámci hip hopové subkultury nemají právo, ani moc o něčem rozhodovat.

Veškerý subverzivní potenciál skladby je však popřen v dalším textu, ve kterém autorka přebírá diskurz založen na dichotomii „děvka“/„světice“, a který je předmětem kritiky zejména ze strany hip hopových feministek. MC Zuzka v první sloce písni popisuje situaci na hip hopových akcích, kde „holky oblbujou kluky“. Popisuje strategie svádění takzvaných „děvek“: stačí vypadat hezky, přitulit se, hodit úsměv, zvednout smutné oči a postěžovat si o životě. Tak lehce lez ovládnout kluka v klubu. Tento popis může vyznít jako kritika využívání „ženských“ strategií a taktik k „ulovení“ partnera. Avšak MC Zuzka také říká: „sama si tě najde, sama přisedne“, což může vypovídat o tom, že autorka upřednostňuje tradiční způsoby námluv, kdy veškerou iniciativu navazování známostí přebírá muž. MC Zuzka v první sloce v zásadě odsuzuje vyvíjení aktivity ze strany žen a vlastní iniciativu ve volbě partnera.

V druhé sloce MC Zuzka charakterizuje „děvky“ jako povolné, bez ostychu, které si chtějí užívat, vymýšlet postupy, jak sbalit muže jako jedinou náplň trávení jejich volného času, které si „hrajou s klukama z vaginálního popudu“ a chtějí „vyvenčit kundu“. MC Zuzka tímto způsobem sama aplikuje představu o dvojí morálce ohledně sexuality. Odmítá ženy jako subjekty, které aktivně hledají partnery za cílem sexuálního uspokojení. MC Zuzka rázně prohlašuje „na tenhle styl života já pěkně z výšky jebu/ nejsem taková, nikdy taková nebudu“. Jaká tedy je, či bude MC Zuzka? Znamená to, že upřednostňuje sexuální zdrženlivost žen? Síla dominantního diskurzu dvojí morálky ohledně sexuality mužů a žen určuje obsah textu této skladby. Projevuje se to i tím, že MC Zuzka v textu explicitně netematizuje chování mužů. Muži jsou však v textu přítomni svojí absencí. Autorka muže apriori pojímá jako promiskuitní a zároveň oběti ženských svodů, které nemohou jinak, než podlehnout. Jiné chování od nich MC Zuzka ani neočekává a přijímá jako samozřejmé do té míry, že není potřeba se k tématu explicitně vyjadřovat.

V poslední části textu MC Zuzka promlouvá přímo k „děvkám“, které pojímá jako součást „komerčního kolosu“. Jako ty, které se pouze přiživují na stylu oblečení, který je spojován s hip hopovou subkulturou, které si zakládají pouze na tom, aby měly „drahý vohoz ze skejtšopu“. Přejímá tak představu, že existuje velké množství žen, které se zajímají pouze o společenskou stránku hip hopové subkultury, čímž přispívají



ke komercializaci žánru. Toto chování kritizuje a staví se spíše do pozice „jedné z kluků“, té správné holky, „svěťice“, která opovrhuje „děvkami“.

Autentickou pozici jakožto raperky autorka textu dosahuje také tím, že splňuje základní formální požadavky rapové skladby. Ještě předtím, než MC Zuzka začne rapovat, představuje v úvodu svou skladbu, její název „Proti všem děvkám“, rok a místo vydání „Praha 2007“ a žánrové vymezení skladby „G Rap“. To tvoří standardní úvod hip hopových skladeb. Zkratka „G rap“ znamená takzvaný „gangsterský“ rap. V souladu s tímto žánrem MC Zuzka používá nejen explicitní jazyk, ale také obrazy spojené s násilím, když říká: „proti všem děvkám nabíjím teď baretu“ či „vaše hlavy chci servírovat na stříbrném podnosu“. Určitý subverzivní potenciál ve sklonu k násilí lze vidět v tom, že raperkám umožňuje zaujmout tradiční mužský prostor a symbolicky tímto způsobem vyjádřit svůj hněv a frustraci. Problém je však v tom, že MC Zuzka veškerý svůj hněv a frustraci namíruje vůči „děvkám“, ženám, které jsou tímto způsobem označovány na základě dominantního diskurzu dvojí morálky, který byl přenesen i do hip hopové subkultury a tam docela hluboko zakořenil. Veškerý subverzivní potenciál vyjádřeného násilí či kritiky, kterou lze najít v refrénu, se v celém kontextu písně vytrácí.

### **3.3.3.2. „Kabaret“**

Píseň „Kabaret“ se výrazně odlišuje od dřívější tvorby MC Zuzky. Jednak co se týče tématu, i co se týče stylu rapového přednesu. Klidným a rozvázným hlasem se MC Zuzka obrací na své posluchače, kterým poskytuje pohled do svého vnitřního světa. Píseň je osobní zpovědí herečky, která se snaží najít vlastní cestu životem.

MC Zuzka pojímá divadlo jako „*svět plný fantasie*“, který poskytuje únik od reality, možnost, jak zapomenout na vlastní problémy a dočasně přijmou jinou identitu. Je to vysněný svět, ve kterém lze „*splnit jakékoliv přání do té doby, než uplynou dvě hodiny*“. Na pódiu MC Zuzka vystupuje jako „vypravěč“, stejně tak jako prostřednictvím rapu vypráví svůj příběh, čímž navazuje na orální tradici, která stojí v základu rapu jakožto právě zmiňované vypravěčství.

Když si však MC Zuzka svleče svůj kostým, vrací se zpátky do reality. I přesto, že publikum tleská, divadelní kariéra MC Zuzku není schopna uživit. Raperka se tudíž táže sama sebe:

Nejmíň po stý ptám se proč, a k čemu?  
K čemu mi je umění, když nezaplátí bydlení  
Poctiví lidi radši dělaj rap  
Za pět minut mají nejmíň 500

MC Zuzka v této ukázce zpochybňuje užitečnost umělecké kariéry, která v dnešní době nezaručuje ekonomickou stabilitu. Kromě toho dělá paralelu mezi divadlem a rapem. S nadsázkou a ironií MC Zuzka odkazuje na „poctivé lidi“ v rapu, kteří si dokážou rychle vydělat. Raperka na tomto místě zřejmě naráží na mainstreamový hip hop a klasické pojmání dichotomie komerce versus underground. Co se týče komerčního rapu, v rámci hip hopové subkultury vládne představa, že lidi v mainstreamu dělají hip hop pro peníze a ne z lásky k rapu jakožto umění. Právě z toho důvodu funguje označení „poctivé lidi“ jako nadsázka a ironie. MC Zuzka se přiklání k druhé možnosti, k umělecké tvorbě, která je sice nevýdělečná, avšak je „ryzí“ a autentická. Kromě veršů z ukázky se v textu další zmínka, či přímý odkaz k rapu nevyskytuje.

Jako všichni mladí lidi, i MC Zuzka si klade otázku po smyslu života a zvolené kariéry. Nedostatek peněz, které si dokáže autorka vydělat herectvím, musí doplňovat alternativními zdroji obživy, jako například „žonglování na náměstí“. Jinou cestu úniku vidí MC Zuzka v alkoholu, u flašky rumu či vína, přičemž si je vědoma, že zapíjení žalu není nejlepší řešení a stává se „svým nelítostným katem“. Zdá se, že kariéra herečky, kterou si zvolila, ji jednak nevynáší a jednak nenaplnuje pocitem štěstí. Právě naopak, ve skladbě „Kabaret“ raperka vyjadřuje pocity zklamání, beznaděje, smutku, až šílenství, které ji vedou k depresivnímu stavu do takové míry, že si přeje: „zavřít oči a už neprobudit se“.

Tuto skladbu MC Zuzky můžeme pojímat i jako metaforu jejího vztahu k rapu. Zároveň slouží jako ustanovení autenticity raperky. Zdá se, že v tomto momentě je pro ni rap, vypravěčství, prostředkem pro ventilování vlastních pocitů a vyjádření její žité zkušenosti. Stejně jako divadlo, ani rapová kariéra nepatří do kategorie běžných povolání s pravidelným příjmem. Nabízí se otázka, jakým způsobem hodlá raperka takovou situaci řešit. Odpověď však v písni nepřináší. Spíše předkládá otázky, které si každý/á klade minimálně jednou za život.

Představené skladby MC Zuzky ukazují její posun a vývoj co se týče rapové tvorby. Zdá se, že v průběhu dvou let tato raperka změnila nejen styl rapování, ale také

téma, o kterém rapuje. Zatímco pro první skladbu je charakteristický rázný přednes a níže položený hlas, druhá skladba zní daleko uvolněněji a klidněji. MC Zuzka využívá rap jako formu vyjádření svých emocí a momentálního rozpoložení. Zatímco před dvěma lety bylo pro její tvorbu charakteristické vyjádření hněvu a frustrace (často namířené vůči takzvaným „děvkám“), v nejnovější tvorbě se zaměřuje na vlastní kariéru herečky a raperky.

### **3.3.4. Kenta**

Druhou raperku, která se začala objevovat v rámci mainstreamového hip hopu krátce po tom, co do této oblasti pronikla MC Zuzka, je *Kenta*. Na domácí scéně v oblasti Slezska zaznamenala úspěch díky tomu, že jako jediná žena hostovala na kompilaci s názvem *Silezja unja* pod záštitou rapera Khomatora. Tato deska obsahuje tvorbu raperů jak z české, tak polské části Slezska. Právě skladba „Šepot ulice“, ve které raperka Kenta spolupracuje s Khomatorem, je jednou z úspěšnějších skladeb kompilace a zároveň první píseň, kterou budu analyzovat. Jako druhou budu analyzovat píseň „Tvoje čisté víno“, kterou Kenta chystá zařadit do zatím nevydaného druhého EP, a kterou také označila za oblíbenou. Nutno poznamenat, že k oblíbenosti skladeb raperky Kenty přispívá i to, že úspěšně kombinuje rap se zpívaným refrémem. Jsem toho názoru, že toto kombinování rapu a zpěvu přispívá k popularitě raperky.

#### **3.3.4.1. „Šepot ulice“ featuring Khomator**

Hlavním tématem a motivem celé skladby je ulice, která v rapové tvorbě zastává primární pozici, protože odkazuje ke kořenům hip hopové kultury. Ulice je místo, kde se scházejí hip hopeři/ky, kde writeři/ky tvoří graffiti, kde breakři/ky tancují. Tím, že Kenta zvolila motiv ulice ustanovuje svojí autenticitu jakožto raperky. Tato píseň je dále věnovaná širokému publiku, celé hip hopové subkultuře, která dokáže pochopit a ocenit význam ulice. Na písni Kenta spolupracuje s raperem Khomatorem. Toto spojení vytváří určitou genderovou dynamiku, což se odráží v první řadě v rapovém přednesu. Zatímco styl Kenty lze označit jako něco mezi rapem a zpěvem v pomalejším tempu, Khomator rychle a obratně „sází“ jeden rým za druhým.

Ráz celé písně naznačuje refrén, ve kterém Kenta zpívá:

Ulice není jen kus šedi po které jdeš  
můžeš v ní vidět víc, pokud to vidět chceš  
ona tvoří každé město, také ty žiješ v něm  
tak jí vnímej a poslouvej, prostě běž ven

V těchto verších Kenta svému obecnstvu vysvětluje, co ulice znamená pro ní a pro celou hip hopovou subkulturu. Pokud člověk chce, má tu možnost ulici porozumět, k čemu rapperka své posluchače také vyzývá. Ulice v jejím podání je personifikována do podoby ženy, zároveň ji vykresluje jako něco tajemného, něco víc, než se může zdát.

Kenta ve své sloce popisuje svou procházku noční ulicí. Spojení ulice a tmy v pojetí Kenty vytváří prostor pro alternativní identity („do tmy pomalu vchází každá identita, která ve dne žije jinak, právě se toho zřiká“). Tento obraz lze interpretovat jako odkaz na noční prostor ulice, který vytváří vhodné podmínky pro tvorbu graffiti, které rapperka také přejímá za své, kterým rozumí („veškeré nápisy na zdech mi něco říkají“). Ustanovuje tak svou autentickou pozici jakožto členka hip hopové subkultury. Procházka noční ulicí má pro Kentu další rozměr a význam. Právě tady nachází odpovědi na své otázky, řešení blíže nespecifikované situace, svou vlastní cestu („takže jsem našla, co opravdu hledala a to umožňuje mi, abych znovu vnímala, všechny ty, co kolem chodí, co se kolem děje“). S povahou ulice Kenta obeznamuje své publiku v závěrečných verších své sloky:

Kdo ulici nechápe, ten v ní umí prohřešit  
já ulici znám, pomáhá mi rozřešit  
to co slovo nevysloví, co pero nenapíše  
jedině ona ke mne mluví, a přitom je ticho

Jak bylo naznačeno v refrénu, Kenta pojímá ulici jako něco tajemného, má vlastní pravidla hry a vyžaduje určitý typ chování, přičemž aby člověk ulici „porozuměl“, musí být do těchto pravidel zasvěcen. Právě Kenta dokáže ocenit význam a hodnotu ulice, čímž prokazuje své autentické postavení jako rapperky. Ulice je tady opět personifikována do podoby ženy, která dokáže usměrnit, a k tomu, aby mluvila ke „svým“ lidem, nepotřebuje ani slova. Kenta se ulicí nechává formovat, vést, ulice promlouvá k ní.

Nejvýraznější kontrast mezi rapem Kenty a Khomatora nespočívá pouze v rychlosti či „ostrosti“ přednesu, ale projevuje se i v jejich rozdílném pojetí ulice.

Zatímco Kenta je ve svém přístupu k ulici spíše pasivní, nechává se ní vést, Khomator přistupuje k městu a ulici aktivně. „Den co den na ní, každý den v ní, den co den s ní a musím s ní jít“ jsou úvodní verše rapera. Jestli lze ulici v jeho podání chápat jako ztělesnění ženy, pak slovní spojení „na ní“ a „v ní“ můžeme číst jako odkaz k sexualitě, pak muž je ten, co aktivně ženu dobývá a přivlastňuje si ji. Raper ulici ovládá, zná všechny její části, všechna zákoutí: „Pod kapucí schovaný jsem, poslouchám klid ulic víc nic, polykám stíny, protékám přítímím a znám každý blok, znám každý roh, znám čísla ulic jak čísla svých bot“. Zároveň však vztah mezi městem, jeho ulicemi a rapperem je reciproční, ulice není pasivní, ale právě naopak: „město mě mění, město se mění, to je atmo, to je jmění, které nevyměním“. Město a jeho ulice tvoří pro rapera specifickou atmosféru, je to určitý majetek, který dokáže ocenit jen člověk zasvěcený do tajů a potenciálu ulice. Raper tak odkazuje na svůj subkulturní kapitál, představuje sám sebe jako insidera, který nejen chápe ulici, ale dokáže se jí přizpůsobit, dokáže s ní splynout a využít všechny možnosti, které mu poskytuje.

### **3.3.4.2. „Tvoje čisté víno“**

Ve své nejnovější tvorbě, kterou představuje skladba „Tvoje čisté víno“, rapperka reaguje na rozšiřování pomluv, na kritiku těch, kteří se zajímají jenom o to, kdo, s kým, kde a jak. V první sloce rapperka promlouvá k širšímu publiku, které obeznamuje o tom, jak fungují pomluvy a jak se šíří. V druhé sloce konstruuje anonymní postavu „ty“, kdo se snaží Kentu pomluvit, pošpinit její pověst. Kenta se k takovým řečem staví apaticky, nezajímá jí to, „mám starosti svoje“, přičemž umí rozeznat „pojem a dojem“.

V první sloce rapperka popisuje vytváření pomluv:

A teď uděláme boom, klidně i z hovna  
nikomu nevádí lež docela drobná  
ale s dalším interpretem roste jak dítě  
začne být hladová, jednou i sní tě  
pošpíní tě, odkopne a nechá davu  
živí se sama, tak má i další zprávu

Kenta kritizuje současný stav veřejné diskuze ohledně celebrit. Každá nepatrná lež je překroucena, zvyšuje se s každým, kdo informaci poskytne dál, a dorůstá do takových rozměrů, že se stává takřka nezastavitelnou. Proč Kenta zvolila právě toto téma? Ačkoliv sama říká, že jí nezajímá kdo si co říká, přesto tématické zaměření celé písně je důkazem toho, že rozšiřování pomluv považuje za důležité téma. Reakce ve

formě odpovědi na tuto situaci, naznačuje, že k tématu není zcela lhostejná. První verše druhé sloky jsou důkazem, že tuto situaci Kenta zná z vlastní zkušenosti: „když se mně taky týkají klepy, nikdy nejsem šťastná, ale trénuju nervy. Šéfuju, plánuju, stavím si štít, nic neudělám až mě poštvat budeš chtít“. V textu Kenta reaguje na pomluvy pasivně, avšak to, že vůbec napsala tuto píseň dokazuje, že k problematice přistupuje aktivně, ve formě rapové „odpovědi“. V poslední části druhé sloky se Kenta zaměřuje na fakt, že pomluvy se často netýkají pouze její osoby, ale taky její „crew“, což je situace, kterou bere osobně. Obvinění z toho, že její kamarádi, „fellas“, berou kokain popírá. Uvědomuje si však, že nestačí pouze říci, že se jedná o vymyšlenou lež („tvrdíš že mý fellas dávají čár, at' se s nima nebavím, že jsou dávno marný, já vím svoje, ty si myslíš, co chceš, budeš mi snad věřit, když řeknu „je to lež“?) Pro rapperku není podstatné co si myslí ostatní. Podstatné je, že ona sama zná pravdu, která se týká nejen jí, ale také celé její „crew“, která ji důvěřuje.

Ačkoliv rapperka v textu specificky neodkazuje na hip hopovou subkulturu či na rap, svou pozici rapperky dosahuje v textu prostřednictvím mnoha přirovnání, které čerpá s kulturní a společenské oblasti. Splňuje tak jedno ze základních kritérií v rapu, a představuje se jako schopná básnířka, která umí pracovat se slovy. Mezi tyto metafory patří například: „říct něco nahlas je jak dát sirky dětem“ či „snažit se vysvětlovat tupým volům, vyjde nastejno jako když tleskáš molům“. Svou autenticitu jakožto česká rapperka konstruuje na základě odkazů k českému kulturnímu životu, když říká: „pomluvy se šíří rychle jako mor, a přitom se tváří mile, jako Doktor z hor. Lež má krátké nohy, jako Kobzanová, pravdu už nevede, ani TV Nova“. V tomto případě však považují přirovnání přísloví „lež má krátké nohy“ ke konkrétní modelce, za problematické z toho důvodu, že přejímá maskulinní diskurz a objektivizaci žen tím, že zdůrazňuje právě vzhled celebrity.

Rapperka Kenta dokáže jak zpívat tak rapovat, přičemž čerpá nejen ze základních témat hip hopové subkultury, ale rap si dokáže přizpůsobit tak, aby mohl vyjadřovat její zkušenost, její prožitky či témata, která považuje za důležitá. Své pozice jakožto rapperky dosahuje využíváním základních stylistických prvků rapové produkce, přičemž svou tvorbu obohacuje zpěvem v refrénu. Tímto způsobem jednak zachovává svou femininitu a jednak činí svou tvorbu přijatelnější ve sféře, která je dominovaná muži, a která je vůči rapu žen předpojatá.

### 3.3.5. Shrnutí

V úvodu kapitoly jsem si stanovila dvě obecnější otázky ve vztahu k analýze vybraných skladeb raperek. Jednu z otázek jsem směřovala na pojmání tvorby raperek: jestli jejich rapovou produkci lze označit za „alternativní“, a jestli nějakým způsobem mění zažitou formu rapových skladeb, co se týče tématické stránky či stránky jazykové. Z analýz je patrné, že tvorba raperek se často pohybuje v hranicích vytyčených kanónem rapové hudby. Ať už to je například splňování základních charakteristik kategorie „dis track“ či přejímání maskulinního diskurzu co se týče objektivizace či dvojí morálky ohledně sexuality mužů a žen.

Za druhé mne zajímalo, jestli lze ve tvorbě raperek najít feministická či proženská sdělení. Přestože se ve tvorbě raperek objevují prvky, které lze interpretovat jako feministické, či jako kritiku maskulinního charakteru rapu, jejich potenciál je často nabourán příklonem k maskulinnímu diskurzu. Tato problematika nicméně souvisí s důrazem na autenticitu v rámci hip hopové subkultury obecně, a zejména rapové hudby. Raperkám často nezbyvá nic jiného, než se přiklonit k mužským hodnotám pro vytvoření vlastní autentické pozice. Přesto je patrné, že raperky si rap a jeho pravidla přizpůsobují tak, aby vyhovovali jejich požadavkům, a mohly tak vyjádřit vlastní zkušenost.

## 4. Závěr

Ve své diplomové práci vycházím z předpokladu, že aktivní participace v rámci určité hudební subkultury hraje důležitou roli v životě některých, nejen mladých lidí. Svou pozornost jsem zaměřila na českou hip hopovou subkulturu, které jsem sama členkou. Hip hop se v průběhu několika posledních let stal jedním z nejpobulárnějších hudebních žánrů české mládeže. Přičemž se může zdát, že se jedná výhradně o subkulturu mladých mužů, prosazující maskulinní hodnoty. Důkazem toho je také narůstající objektivizace žen v tomto hudebním stylu. Tato situace pro mne představovala podnět pro zkoumání pozice žen v rámci hip hopové subkultury, zejména tedy pozice raperek, které se prosadily v rámci mainstreamové rapové hudby. Zajímalo mne zejména, jakým způsobem se k této pozici dostaly a co všechno obnáší kariéra rapperky.

Teze a argumenty, které jsem v empirické části ověřovala, nastiňuji v části teoretické, přičemž vycházím zejména z amerických a britských studií hudebních subkultur. Zaměřovala jsem se na to, jakým způsobem tyto studie tematizují genderovou problematiku. V druhé části teorie jsem věnovala pozornost konkrétně americkým studiím hip hopové kultury. V empirické části jsem nejdříve analyzovala rozhovory se čtyřmi českými rapperkami a v druhé části jsem analyzovala vybranou tvorbu tří raperek s mainstreamovým úspěchem.

V rozhovorech s rapperkami se potvrdila teze, která pojímá hip hop jako sféru, ve které dominují muži. Maskulinní charakter žánru ztěžuje možnost participace ženám. Jak je patrné z úspěchu dotazovaných raperek, existuje možnost pro ženy prosadit se v rámci rapu. Avšak podmínky, které je potřeba k úspěšnému zapojení se v rámci rapu splnit, jsou pro ženy náročnější. Souvisí to zejména s genderovými stereotypy v české společnosti. Rap, jakožto vysoce soutěživá oblast, ve které je kladen důraz na jazykové schopnosti, kulturní a společenský rozhled, je často pojímán jako sféra, do které ženy prostě nepatří. S tímto přístupem se setkaly i dotazované rapperky. Zpochybňováno nebylo pouze autorství jejich textů, ale také jejich autenticita.

Právě autenticita tvoří jedno z důležitých témat v hip hopové subkultuře. Autenticita je prokazována jednak rozsahem subkulturního kapitálu a jednak na základě charakteristik jako je rap v rodném jazyce, vymezení se vůči mainstreamu, motivace zapojení se do subkultury či předkládané hodnoty. Co se týče znalostí nutných pro pohyb v rámci subkultury, z výpovědí respondentek bylo patrné, že disponují stejným



subkulturním kapitálem, jako jejich kolegové, přesto však jejich prosazení záviselo od mužů, ochotných podat jim pomocnou ruku. Konstrukce autenticity raperek je zjevné zejména v jejich rapových textech, kde se často přiklání k mužským hodnotám a maskulinnímu diskurzu. Přesto však nelze popřít, že se jejich tvorbě objevují pasáže, které lze označit jako pro-ženské.

Čtyři dotazované raperky představují čtyři různá pojmání hip hopu a způsobu participace. Co však všechny výpovědi spojuje, je definice rapu jakožto formy sebevyjádření, seberealizace, která dotazované raperky zásadně oslovila. Všechny raperky dále spojuje to, že se v jejich okolí našel někdo, kdo rozpoznal jejich talent a umožnil jim kariérní postup. Další vývoj své kariéry respondentky určují samy. Přesto však zpochybňují možnost rapu jakožto regulární práce, zdroj živobytí. Rap tudíž primárně chápou jako koníček, určité hobby. Raperky totiž předpokládají, že rapové publikum je složeno převážně s mužů, kteří o „ženský“ hip hop zatím neprojevují tolik zájmu. Kdo tedy podle raperek chodí na jejich koncerty?

Raperky ve svých výpovědích konstruovali vlastní genderovou identitu a svou tvorbu chápaly jako alternativní ve vztahu k českému mainstreamovému rapu. I své publikum pojímaly jako alternativní, které se skládá primárně z blízkého okruhu známých a přátel, lidí kteří si našli cestu k tvorbě raperek prostřednictvím internetu, či náhodní kolemjdoucí, kterým se jejich tvorba zalíbila. Nemusí se tudíž jednat o typického člena/členky hip hopové subkultury.

Prosadit se v rámci českého rapu je pro ženy daleko složitější než pro muže. Zdá se, že ke zvýšení participace žen v rapu, nepomáhá ani organizování takzvaných „Female MC Party“, jejichž obecnost je odlišná od „typického“ obecnosti rapových koncertů. Tvorba raperek tak zůstává marginalizována. V České republice chybí také komunikační síť mezi začínajícími raperkami. Ani raperky, které v mainstreamu prorazily, spolu výrazněji nekomunikují či nespolupracují. Tato situace jen dále přispívá k zamlžování tvorby žen.

V rámci českého hip hopu raperkám ztěžuje pozici také značná objektivizace žen, která se objevuje v textech či videoklipech českých raperů. Z rozhovorů vyplynulo, že raperky považují tuto situaci za součást hip hopového diskurzu a nijak výrazně ho nezpochybňují. Ženám, které se do rapu chtějí aktivně zapojit, je často doporučováno, aby raději zpívaly či tancovaly. Jedna z raperek tento požadavek využívá strategicky, a zpěv propojuje s rapem. I ostatní raperky jsou však důkazem, že pravidla rapové produkce lze přizpůsobit svým představám, a že se najde publikum, které to ocení.

Přístup k ženám či pozice, které v rapu mohou zastávat, souvisí s pojmáním maskulinity. To však přesahuje záměr mé práce, nicméně představuje oblast, kterou by bylo zajímavé prozkoumat. Pojímání maskulinity v hip hopu je nejen určující pro tento hudební žánr, ale také může sloužit jako ukazatel přístupů a názorů dnešní mládeže co se týče genderových vztahů. S tím souvisí také silná homofobie a heterosexismus, které se ve tvorbě raperů/raperek objevují, a které jsou zatím okrajovým tématem i v zahraničních studiích.

Hip hop je v současnosti globální fenomén, který ovlivnil mládež po celém světě. Každá krajina má v současnosti vlastní verzi hip hopové kultury, vlastní hip hopovou tradici. Česká republika není výjimkou. Jak je patrné ze studií hip hopové subkultury v jiných zemích, ženy jakožto raperky jsou pro hip hop marginální. Cílem mé práce je otevřít debatu ohledně rolí a pozic, které ženy v hip hopu mohou zastávat. Ukázat, že hip hop jako kulturní vyjádření, má v sobě potenciál nabourávat genderové stereotypy a vytvořit prostor pro vyjádření feministických sdělení.

## Použitá literatura

- Andersen, Margaret L., Howard L Taylor. 2002. *Sociology: Understanding a Diverse Society*. USA: Wadsworth.
- Anderson, Adrienne. 2003. *Word: Rap, Politics and Feminism*. Writers Club Press.
- Androutsopoulos, Jannis, Arno Scholz. 2003. „Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe.“ *Popular Music and Society*. 26 (4): 463-479.
- Asante, MK. 2008. *It's Digger than Hip Hop: The Rise of the Post-Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Baldwin, Elaine, Brian Longhurst, Scott McCracken, Miles Ogborn, Greg Smith. 2004. *Introducing Cultural Studies*. Harlow: Prentice Hall Europe.
- Barker, Sarah, Bruce M. Z. Cohen. 2008. „From Snuggling and Snogging to Sampling and Scratching“. In: *Youth Society*. 39 (3): 316-339.
- Barrer, Peter. 2009. „My White, Blue and Red Heart“: Constructing a Slovak Identity in Rap Music.“ *Popular Music and Society*. 32 (1): 59-75.
- Bennett, Andy. 1999. „Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste.“ *Sociology*. 33 (3): 599-617.
- Bennett, Andy. 2004. „Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities“. In: Murray Forman, Mark Anthony Neal (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York and London: Routledge, s. 177-200.
- Bennett, Andy, Keith Khan-Harris. 2004. „Introduction“, In: Andy Bennett, Keith Khan-Harris (eds.) *After Subculture Critical Studies in Contemporary Youth Culture* New York: Palgrave MacMillan, s. 1-18.
- Blair, M. Elizabeth. 2004. „Commercialization of the Rap Music Youth Subculture“. In: Murray Forman, Mark Anthony Neal (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York and London: Routledge, s. 497-504.
- Butler, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Chang, Jeff. 2007. *Can't Stop, Won't Stop: A History of Hip Hop Generation*. Great Britain: Ebury Press.

- Cviková, Jana. 2003. „Nerodíme sa ako ženy a muži“. In: Jana Cviková, Jana Juráňová (eds.): *Ružový a modrý svet: rodové stereotypy a ich dôsledky*. Bratislava: Aspekt, s. 9-30.
- Clarke, John. 2006. „Style“. In: Stuart Hall, Tony Jefferson (eds.). *Resistance through Rituals*. London and New York: Routledge, s. 147-161.
- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson, Brian Roberts. 2006. „Subcultures, Cultures and Class“. In: Stuart Hall, Tony Jefferson (eds.). *Resistance through Rituals*. London and New York: Routledge, s. 3-59.
- Cobb, William Jelani. 2007. *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip-Hop Aesthetic*. New York: New York University Press.
- Coffey, Amanda, Paul Atkinson. 1996. *Making Sense of Qualitative Data*. London: Sage Publications.
- Cressey, Paul G. 2005. „The Life-cycle of the Taxi-Dancer“. In: Ken Gelder (ed.). *The Subcultures Reader* (2nd edition). London and New York: Routledge, s. 28-39.
- Deacon, David, Michael Pickering, Peter Golding, Graham Murdock. 1999. *Researching Communications: A Practical Guide to Methods in Media and Cultural Analysis*. Hodder Arnold.
- DeVault, Majorie L. 1996. „Talking Back to Sociology: Distinctive Contributions of Feminist Methodology.“ In: *Annual Review of Sociology*. 22: 29-50.
- Dyson, Michael Eric. 2004. „The Culture of Hip-Hop“. In: Murray Forman, Mark Anthony Neal (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York and London: Routledge, s. 61-68.
- Dyson, Michael Eric. 2007. *Know What I Mean? Reflections on Hip Hop*. New York: Basic Civitas Books.
- Gaunt, Kyra D. 2004. „Translating Double-Dutch to Hip Hop: The Musical Vernacular of Black Girls' Play“. In: Murray Forman, Mark Anthony Neal (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York and London: Routledge, s. 251-263.
- Gelder, Ken (ed.). 2005. *The Subculture Reader*. New York: Routledge.
- Gelder, Ken. 2007. *Subcultures: Critical Historie and Social Practice*. London and New York: Routledge.
- Goodall, Nataki H. 1994. „Depend on Myself: TLC and the Evolution of Black Female Rap“. In: *The Journal of Negro History*. 79 (1): 85-93.

- Guevara, Nancy. 1996. „Women Writin Rappin Breakin.“ In: William Eric Perkins (ed.). *Droppin Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press, s. 49-62.
- Halberstam, Judit. 2005. *In a Queer Time and Space*. New York: New York University Press.
- Hall, Stuart, Tony Jefferson (eds.). 2006. *Resistance through Rituals*. London and New York: Routledge.
- Hampton, deram. 2001. „Free the Girls Or, Why I really Don't Believe there's Much of a Future for Hip Hop, Let Alone Women in Hip Hop“. *Vibe Magazine*. New York: Three Rivers Press, s. 1-4.
- Hebdige, Dick. 1979. *Subculture: The Meaning of Style*. London and New York: Routledge.
- Hermanns, Harry. 2004. „Interviewing as an Activity.“ In Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (eds.). *A Companion to Qualitative Research*. London: Sage Publication, s. 209-213.
- Hodkinson, Paul. 2005. „Insider Research in the Study of Youth Cultures.“ *Journal of Youth Studies* 8 (2): 131-149.
- Hooks, bell. 1994. „Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap?“ Race and Ethnicity: <http://race.eserver.org/misogyny.html> (citováno 10. 3. 2010).
- Hopf, Christel. 2004. „Interviewing as an Activity.“ Pp. 203-208 in Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (eds.). *A Companion to Qualitative Research*. London: Sage.
- Horak, Roman. 2003. „Diaspora Experience, Music and Hybridity Cultures of Young Migrants in Vienna.“ In: David Muggleton, Rupert Weinzierl (eds.). *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg, s. 181-191.
- Keyes, Cheryl. 2004. *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Kitwana, Baraki. 2002. *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture*. New York: Basic Civitas Books.
- Light, Alan. 2004. „About a Salary or Reality? Rap's Recurrent Conflict“ In: Murray Forman, Mark Anthony Neal (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York and London: Routledge, s. 137-145.
- Lull, James. 1995. *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. Cambridge: Polity Press.

- Marchart, Oliver. 2003. „Bridging the Micro-Macro Gap: Is There Such a Thing as a Post subcultural Politics?“ In: David Muggleton, Rupert Weinzierl (eds.). *The Post Subcultures Reader*. Oxford: Berg, s. 83-97.
- McLeod, Kembrew. 1999. „Authenticity Whitin Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation.“ In: *Journal of Communication*. 49 (4): 134-150.
- McKee, Alan. 2003. *Textual Analysis*. London: Sage Publications
- McRobbie, Angela. 1999. „Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity“. In: Morag Shiach (ed.). *Feminism and Cultural Studies*. New York: Oxford University Press, s. 65-88.
- McRobbie, Angela. 2005. „Second-hand Dresses and the Role of Ragmarket“. In: Ken Gelder (ed.). *The Subcultures Reader* (2nd edition). London and New York: Routledge, s. 132-139.
- McRobbie, Angela, Jenny Garber. 2006. „Girls and Subculture“. In: Stuart Hall, Tony Jefferson (eds.). *Resistance through Rituals*. London and New York: Routledge, s. 177-188.
- Mitchell, Tony (ed.). 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outsider the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Morgan, Joan. 1999. *When Chickenheads Come Home to Roost: My Life as a Hip Hop Feminist*. Simon and Schuster.
- Morris, Pam. 2000. *Literatura a feminismus*. Brno.
- Muggleton, David, Rupert Weinzierl (eds.). 2003. *The Post-Subcultures Reader*. New York: Berg.
- Neal, Mark Anthony. 2007. „Foreword“. In: Pough, Gwendolyn D., Elaine Richardson, Aisha Dunham, Rachel Ramist (eds.). *Homegirls Make Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology*. California: Parker Publishing, s. i-iv.
- Oravcová, Anna. 2007. *Gender a hip hop v české republice*. Praha: FHS UK
- Oware, Matthew. 2009. „A Man’s World?: Contradictory messages in the Songs of Female Rappers, 1992-2000“. In: *Journal of black Studies*. 30 (5): 786-802.
- Pasternak-Mazur, Renata. 2009. „The Black Muse: Polish Hip-Hop as the Voice of „New Others“ in the Post-Socialist Transition.“ *Music and Politics*. 3 (1): 1-20.
- Peoples, Whitney A. 2008. „Under Construction: Identifying Foundations of Hip-Hop Feminism and Exploring Bridges Between Black Second-Wave and Hip-Hop Feminist.“ In: *Meridians: Feminism, Race, Transnationalism*. 8 (1): 19-52.

- Perry, Imani. 2004. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham & London: Duke University Press.
- Phillips, Layli, Kerri Reddick-Morgan, Dionne Patricia Stephens. 2005. „Oppositional Consciousness within and Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004“. *The Journal of African American History*. 90 (3): 253-277. The History of Hip Hop.
- Pough, Gwendolyn D. 2007. „An Introduction of Sort of Hip-Hop Feminism“. In: Pough, Gwendolyn D., Elaine Richardson, Aisha Dunham, Rachel Ramist (eds.). *Homegirls Make Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology*. California: Parker Publishing, s. v-ix.
- Pough, Gwendolyn D., Elaine Richardson, Aisha Dunham, Rachel Ramist (eds.). 2007. *Homegirls Make Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology*. California: Parker Publishing.
- Reinharz, Shulamit. 1992. *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press.
- Renzetti, Claire M., Daniel J. Curran. 2003. *Ženy, muž a společnost*. Praha: Karolinum.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Rose, Tricia. 2008. *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop – and Why It Matters*. New York: Basic Civitas Books.
- Sharpley-Whitting, T. Denean. 2007. *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women*. New York and London: New York University Press.
- Showalter, Elaine. 1998. „Pokus o feministickou poetiku.“ In: Libora Oates-Indruchová (ed.). *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON, s. 209-234.
- Sunderland, Jane, Lia Litosseliti. 2002. „Gender Identity and Discourse Analysis: Theoretical and Empirical Considerations.“ In: Lia Litosseliti, Jane Sunderland (eds.). *Gender Identity and Discourse Analysis*. Amsterdam: John Benjamins, s. 3-27.
- Thornton, Sarah. 1996. *The Club Cultures*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Ulen, Eisa Neferatri. 2007. „They're Not Talking About Me.“ In: Gwendolyn D. Pough, Elaine Richardson, Aisha Dunham, Rachel Ramist (eds.). *Homegirls Make Some Noise: Hip Hop Feminism Anthology*. California: Parker Publishing, s. 141-147.

- Vacek, Jaro. 2009. *MC Zuzka – Proti všem děvkám: příběh divadelní herečky a rapperky*. Praha (Rukopis).
- Valdřová, Jana. 2004. „Ženská a mužská role v jazyce.“ In: *ABC feminizmu*. Brno: Nesehnutí, s. 9-16.
- Watkins, S. Craig. 2005. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture and the Struggle for the Soul of the Movement*. Boston: Beacon Press.
- Willis, Paul. 2005. „Culture, Institution, Differentiation“. In: Ken Gelder (ed.). *The Subcultures Reader* (2nd edition). London and New York: Routledge, s. 113-120.
- Williams, J. Patrick. 2007. „Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts.“ *Sociology Compass*. ½ (10): 572-593.

#### **Dokumentární filmy:**

- Fitzgerald, Kevin. 2000. *Freestyle: The Art of Rhyme*. USA: Palm Picture.
- Hurt, Byron. 2006. *Hip Hop: Beyond Beats and Rhymes*. USA: PBS Indies.

#### **Diskografie:**

- Kenta. 2008. *Do roka a do dne*. V.I.P. Records.
- Lara303. 2009. *Revolution*. X Production / Rootcat Recordings.



## Rejstřík pojmů

**Battle:** souboj dvou jednotlivců či skupin, kterého cílem je prokázat své schopnosti a oponenty znejistit a vyřadit ze hry. Může se odehrávat ve všech pěti základních disciplín hip hopové subkultury: graffiti, beatbox, djing, breakdance a rap/freestyle.

**Beatbox:** vokální napodobování zvuků bicích či speciálních efektů, vytváření rytmického zvuku pomocí pusou a ústy. Jeden z pěti základních elementů hip hopu.

**Breakdance:** specifický tanec hip hopové subkultury, který obsahuje akrobatické prvky jako točící se na hlavě či snahu spočinout delší čas v obtížné pozici, přičemž podlahy se dotýkají jenom ruce (*freeze*). Pro tanečníky se používá oslovení **b-boys**, pro tanečnice **b-girls**. Také jeden ze základních pilířů hip hopové kultury.

**Crew:** skupina lidí, kterou něco spojuje. Může to být například osobnost rapera/raperky, kolem kterých se soustřeďuje určitá skupina lidí, které vzájemně váže blízký vztah a loajalita. Používá se i v případě graffiti a breakdance. Členství v určité crew propůjčuje jeho členům a členkám status a pozici v rámci subkultury.

**DJing:** další ze základních elementů hip hopu. Aktivita, která přesahuje pouhé přehrávání vinylových desek. DJ většinou pracuje s dvěma gramofony a měl by ovládat techniky jako je *scratching*: vytváření zvuku ručním posouváním desky pod jehlou („škrábání desky“); *sampling*: vytvoření jedné nahrávky za použití částí (samplů) z nahrávky jiné; a *mixing*: míchání různých zvuků, s důrazem na přechody mezi skladbami.

**EP:** Extended play, zkratka pro označení hudebních nosičů střední velikosti, které nedosahují rozsahu klasického CD nosiče.

**Featuring:** americké označení spolupráce s dalším interpretem/interpretkou na rapové skladbě. Toto označení pro hostující interprety/ky se v české hip hopové subkultuře nepřekládá.

**Flow:** specifický styl rapového přednesu. Schopnost propojovat rychlost a tón rýmování s hudebním podkladem.

**Fellas:** v hip hopovém slangu termín pro označení lidí, kteří jsou dané osobě blízcí. Používáno také pro označení členů a členek vlastní **crew**. V českém hip hopovém slangu se používá také sloveso – **fellit**, což v zásadě znamená trávit čas se svými kamarády.

**Freestyle:** samostatná disciplína rapové hudby založena na schopnosti rapera/raperky zkládat rýmy na místě, z patra. Jedná se o spontánní, předem nepřipravenou improvizaci. Schopnosti freestylu jsou testovány například tím, že publikum dodává interpretům témata či předměty, kterých se freestyle má týkat.

**Graffiti:** forma uměleckého vyjádření malbou na zdech zejména v městských oblastech. V některých případech považována za samostatnou subkulturu. Většinou jde o velké barevné kresby přezdívky autora/autorky graffiti. V českém hip hopovém slangu jsou tvůrci a tvůrkyně graffiti označovány jako **writeři/writerky**.

**Instrumentál:** hudební podklad bez jakéhokoliv slovního doprovodu.

**MC:** v americkém hip hopovém slangu zkratka znamená master of ceremonies či microphone controller. Označení pro charismatickou osobnost, která disponuje dostatečným talentem a schopnostmi, „ovládá mikrofon“ a dokáže zaujmout publikum.

**Mainstream:** v hip hopu odkazuje na komerční produkci propagovanou hudebními stanicemi jako MTV či BET, která přesahuje hranice subkultury a dostává se do povědomí široké veřejnosti.

**Underground:** nezávislá hip hopová produkce, často spojována se „společensky uvědomělým“ rapem zabývajícím se politickými, sociálními a rasovými problémy mládeže z velkoměst. Obecně považován za místo, ve kterém se zachovávají kořeny hip hopové kultury jako socio-politického hnutí mládeže.

# Přílohy

## Příloha č. 1

### Otázky pokládné v polostrukturovaném rozhovoru:

#### *Hip hop:*

- Jak a kdy ses dostala k hip hopu?
- Co pro tebe rap/hip hop znamená?
- Jaký máš vztah k freestylu?
- Jaký je tvůj názor na současnou rapovou hudbu v Čechách?
- Jak vidíš své místo v rámci české hip hopové subkultury?

#### *Vývoj kariéry:*

- Kdo/co tě motivovalo začít rapovat?
- Odrazoval tě někdo od rapu? Z jakých důvodů?
- Jaké jsou podmínky úspěšné kariéry v hip hopu?
- Co jsou obtížné momenty kariéry? (Co na ně mělo vliv? Probíhala by tvá kariéra jinak, kdybys byla muž?)
- Hraje roli to, že jsi žena? (Jakou? V kterých momentech?)
- Jak si představuješ ideální průběh své kariéry? (Co plánuješ do budoucna?)
- Sleduješ tvorbu jiných raperek? Jaký je tvůj názor na ni?

#### *Texty písní:*

- Na jaké témata se zaměřuješ? Proč?
- Kde/Jak čerpáš inspiraci?
- Máš nějakou oblíbenou skladbu z vlastní tvorby? Proč?
- Jsi jednou z mála žen v hip hopu, projevuje se to nějakým způsobem v tvých textech?
- Jaký je tvůj názor na obraz žen v hip hopových textech?

#### *Nahrávání CD:*

- Jak jsi dospěla k rozhodnutí nahrát CD?
- Jak probíhá výběr písní, které se na album dostanou? Kdo o tom rozhoduje?
- Má tvé album nějakou koncepci?
- Máš představu, kdo tvojí hudbu poslouchá? Pro koho rapuješ?

#### *Vystupování na koncertech:*

- Podle čeho si vybíráš koncerty? (Preferuješ nějaké koncerty před jinými?)
- Vzpomeneš si na své první vystoupení? (Okolnosti, emoce, reakce)
- Jaká jsou kritéria dobrého živého vystoupení?
- Vidíš nějaký rozdíl mezi tzv. „Female MCs Parties“ a koncerty s jinými rapery? (složení publika, atmosféra, dynamika vztahů s rapery/raperkami, výměna názorů na tvorbu)

## **Příloha č. 2**

### **Otázky k analýze textu:**

#### ***Téma písně:***

- co je hlavním tématem písně?
- o jaké zkušenosti vypovídá?
- jakým způsobem se k této zkušenosti vztahuje?
- jakým způsobem konstruuje adresáta?
- jaké jsou možné interpretace textu?

#### ***Obraz femininity:***

- tematizuje text ženskost?
- jaké atributy s ní spojuje?
- vůči čemu ji vymezuje?
- v jakém kontextu k ní odkazuje?
- jakou roli to hraje v rámci celého textu?

#### ***Sebeprezentace jakožto rapperky:***

- jakým způsobem konstruuje svou identitu jakožto rapperky?
- ve kterých momentech, v jakém kontextu, jaké strategie k tomu používá?
- jakým způsobem konstruuje autenticitu?
- jedná se o kritický hlas anebo o tvorbu v rámci stanovených pravidel žánru?

#### ***Genderové vztahy:***

- tematizuje genderové vztahy?
- jaké role a atributy připisuje ženám a mužům?
- objevuje se v textu mocenský vztah?
- jakou váhu jim přikládá v rámci celého textu?

### **Příloha č. 3**

#### **Texty písni raperek:**

##### ***Lara303: „Mám co ty”***

Lara 303, Rootcat recordings, Paříž, rok 2007 Mám co ty a ty máš co já...

Řídím svý plavidlo, tvý kecy jsou palivo, mozek je kormidlo, upouštím stavidlo,  
na kecy sladký jak umělý sladidlo, dík všem, že se to povedlo,  
za všechny kroky, co dovedli mě sem, se strachem, že to nezvládnem,  
bez pravých lidí z naší scény, s klukama za zády se zvučnými jmény  
bez hry na pozéry, bez silných řečí na kamery, kašlu na údery do slabin,  
když jsem venku kalim, když chci tak se sbalim jedu pryč,  
jestli mě chceš slyšet no tak křič,  
od ničeho nemám klíč otevřený dveře, nemám soupeře,  
nehledám koho rapem zničit, chci pro lidi dávat chybama se učit,  
neposílám do píči, není koho, žabomyší války kdo z koho,  
poslední se smál i když měl hovno

##### ***Refrén***

*Mám co ty, jen nemám do koho prudit,  
Máš co já, jen musíš víc ego honit  
Mám co ty, jen musím konkurenci hledat  
Tebe stojí hodně ze židlí lidi zvedat*

He, ze židlí lidi zvedat? Tak teď poslouchej:

Nechci slávu, nechci fejm, to si nechej já chci bejt,  
pro svý lidi jaká sem, ve svý hlavě s chaosem,  
neberu prachy neberu zář, otoč se ke mě nemáš tvář,  
chceš být vděčnej není zač, místo víry cuchám vlas.  
Chceš se betlit máš můj hlas, chceš jít šukat už ho tas,  
chceš jít tančit už jím třas, utírám slzu ze tvých řas,  
děkuju pěkně přijdu zas, nechci práci chci jen slast  
Hej barmane chci svůj chlast já sem z kovu ty si plast,  
ty si zrno já sem klas, pořád hořím ty si zhas,  
samozvaný mluvčí mas, ty si voda já sem hráz,  
při mým repu běhá mráz, no tak mi ukaž,  
na co si teď budeš hrát?

Někdo mě nikdy nepochopí moje činy nehodnotí, vidí jen na špičku svýho nosu,  
proto máme v naší scéně tolik bossů, s příchutí patosu, na zlatým podnosu.  
Nechci se hádat, budu si nakládat, vyšší cíle zdolávat, to co si poseru sama srovnávat,  
ne si písňě vyšukávat, tobě z dálky mávat, zkusíš mě překonat?  
Můžeš si nechat zdát,...musíš se klonovat...

### **Lara303: „Revoluce“**

Dělám výzkum mínění, co kdo ocení, a nakolik  
Zda zůstat alkoholik, nebo ventilovat svoje slova  
Zda jsem silná nebo slabá na nohou vždy pevně stála  
Ještě před chvílí jsem se tě bála, na city špatnejm hrála,  
Noci trávila, blbě se tvářila, moc peněz propila, vstupný platila,  
Málokdy ustoupila, lidem se hodila, párkrát za debila,  
Pár lidí shodila, pár týpků vodila pár zase mě.  
Teď stojím ve frontě na svůj kousek slávy,  
Tak jak před dvaceti lety moje máma na banány, v době, kdy můj táta fíral na šachtě  
dolů,  
Roubat soudruhů uranovou rudu, kdy šustáky dělaly módu za pár bonů  
Narozena v dubnu, se ségrou se rubu, ve čtrnácti vlasy škubu do pár dredů,  
Každý soudí, že ví v čem jedu, byla jsem za neposedu,  
Stále v předu, pozornosti středu, ve střetu zájmů  
S naivitou, že neschyťám pár šrámů, že všemu vládnu!  
S tvojí představou, že se stáhnu, jen se neboj, já svou revoluci zvládnu!

### **Refrén:**

*R je součást rapu,  
E to jsou emoce,  
V jsem já, Veronika  
O zní mi ovace  
L tvoří Laru  
U součást umění  
C to jsou moje city  
E už nic nezmění!*

Revoluce, zvedlý ruce, klíče cinakj, zvuk ulice  
Dav nám sílí, zvedá bradu, křičí, bije se za svou pravdu  
Posloucháš revoluci v mojím podání, vidíš, jsem jiná, klamu tvoje zdání  
Nechávám talent vést svojí tušku, mám zbraně nabitý a pevnou mušku  
Mám v hlavě vědomosti, hlas jako břitvu, vyhrávám válku, zatímco ty vedeš bitvu  
Mám svoje fanoušky, co zvedaj ruce, co křičí Lara! Když křičím Revoluce!  
Mám svoje haters, tak jako všichni, kdybych stála před nima, tak by hned ztichli.  
Cením spoustu lidí, co jsou stále ve hře, s pokorou stoupaj výš, ti mají můj respekt  
Cením svůj okruh lidí, spolu máme sílu, ani svou revoluci nevyměním za ně, natož za  
rodinu!

Revoluce v tvojí hlavě není těžká, jde to hravě,  
Zapni album, začni poslouchat, celou dobu budu ti vtoukat,  
Jak jsem ráda, že to valí, že jsou v dále, co se smáli  
Revoluce v mojím srdci, sídlí dlouho, ví to všichni, že jsem buřič od narození  
Když vidím nepravost, chci všechno hned změnit,  
Jsem na sebe tvrdá, neumím ze svých cílů slevit,  
Když cítím bezradnost, snažím se jí rapem přebít!  
Chci víc být než mít, chci víc žít než být, chci prožít, ne žít, ne život zahodit.  
Jsem prostě Lara, chtěl jsi mě potopit, dělám věci srdce, zkus to mě pochopit  
Neumím dělat věci napůl, do všeho dávám cit, toho kdo bojuje srdcem, nemůžeš porazit  
Říkám lidem víc, dokážu pohnout světem, měním tvý myšlení, tak už se se mnou neper!

**MC Zuzka: Proti všem děvkám**

MC Zuzka... Proti všem děvkám... Praha 07... G rap

**Rerfrén:**

*Děláme konkurz, ukaž jaký kozy máš  
Nastav píču a běž udělat guláš  
Chtěla jsi vědět, jak to chodí, tak co koukáš  
Dneska budeš skákat, jak já piskám*

Když přijdou na mejdany, dělá se mi špatně  
Jak holky oblubují kluky, jak jde to snadně  
Vždyť jenom stačí, aby vypadala krásně  
Neznám, nevadí, jdu ho sbalit, no jasně!  
Hodí úsměv, když je opilá vypadá ladně  
Ale přitom je to děvka, co chodí levně  
Sama si tě najde, sama přisedne  
stačí pár drinků, je tvá, snaž se  
Po chvíli přitulí se, smutný oči zvedne  
Začne říkat, jak vede se jí těžce  
Jak je ošklivá a žádnej kluk ji nechce  
A jsme u toho, jak jde to lehce

Potkáváš je na ulicích, potkáváš je v klubu  
tyhle slečny nemaj v sobě ani kousek studu  
hrajou si s klukama z vaginálního popudu  
celej den tráví vymýšlením nejlepšího postupu  
jak bejt povolný a nemít v těle ani špetku odstupu  
Chtějí si užívat, vyvenčit kundu, hned zas jdu  
na tenhle styl života já pěkně z výšky jebu,  
nejsem taková, nikdy taková nebudu.  
Proti všem děvkám nabíjím teď beretu  
myslíš, že hned se z tebe poseru  
že budu obdivovat tvý hadry ze skejtšopu  
kradeš peníze mámě, která bere podporu  
jen aby ses oblékla do drahého vohozu – fuj  
patříte ke komerčnímu kolosu, yes!  
vaše hlavy chci servírovat na stříbrném podnosu

**MC Zuzka: „Kabaret“**

Koukám do zrcadla v šatně na konci chodby  
Pár minut do začátku maluju si oči  
Dnes máme na programu převeselou grotesku  
O smutném životě, o obyčejném člověku  
Teď patříš mě, v našem světě,  
kde nerozeznáš kdy lež podobá se pravdě  
Ve světě plném fantasie, kde jsem vypravěč, co vykládá ti příběh  
Hlediště tleská a já nemám ani vindru  
Vracím se domů k nedopitému drinku rumu  
zapálím si další cívku  
A na pár minut uchýlím se k čistému vínu  
Nejmíň po stý ptám se proč a k čemu  
K čemu je mi umění, když nezaplatí bydlení  
Poctiví lidi radší dělaj rap  
Za pět minut mají nejmíň 500  
Vzbudím se na stole, vedle sebe prázdnou flašku  
Na zemi nacházím svou poslední stovku  
Jdu do práce malý děcka se mi smějou  
Žongluju na náměstí, nevím co se sebou  
Vybírám drobný z děravého klobouku  
Každý den zažívám neskutečnou ostudu  
Utírám slzu, vracím se zpět do kabaretu  
Hrát veselou komedii, na problémy zapomenu  
Aspoň na chvíli můžu být někým jiným  
Můžu si splnit jakékoliv přání  
Do té doby, než uplynou dvě hodiny  
Sundám si kostým a kostky už jsou vrženy  
Straší mi v hlavě, snad zaženu to chlastem  
Sama se stávám svým nelítostným katem  
Sama sobě si říkám, jestli nejsem blázen  
Když chtěla bych zavřít oči a už neprobudit se



**Kenta: „Šepot ulic“ featuring Khomator**

**Refrén:**

*Ulice není jen kus šedi, po které jdeš  
Můžeš v ní vidět víc, pokud to vidět chceš  
Ona tvoří každé město, taky ty žiješ v něm  
Tak jí vnímej a poslouvej, prostě běž ven  
(2x)*

Mlha už spadla a teď padá noc tichá  
Vidím pouliční lampu, z komína kde bliká  
Do tmy pomalu vchází každá identita  
Která ve dne žije jinak, právě se toho zříká  
Je mi líp, ale něco říká „musíš jít“  
pokud není vše dokonalé, nesmíš zastavit  
Tohle něco je to co provází mě životem  
Třeba díky tomu jsem tam, kde právě jsem  
možná je to dobré a možná je to zlé  
ale každopádně je to jen a pouze mé  
takže jsem našla, co opravdu hledala  
a to umožňuje mi, abych znovu vnímala  
všechny ty co kolem chodí, všechno co se kolem děje  
kdo se na mě mračí, kdo se na mě směje  
veškeré nápisy na zdech mi něco říkají  
lampy kolem ostře svítí a už neblíkají  
kdo ulici nechápe, ten v ní umí prohřešit  
já ulici znám, pomáhá mi rozřešit  
to, co slovo nevysloví, co pero nenapiše  
jedině ona ke mně mluví a přitom je tiše

**Khomator:**

Den co den na ní, každý den v ní, den co den s ní a musím s ní jít  
Víš, tolik inspirace tkví v těch pustých ulicích, VIP beat street down downtown  
Co chceš víc, do uší shorty jedeme vstříc, vzduch města ulic a co mi chce říct  
Pod kapucí schovaný jsem, poslouchám klid ulic víc nic, polykám stíny, protékám  
přítím  
A znám každý blok, znám každý roh, znám čísla ulic jak znám čísla svých bot  
Bok po boku s ní obejdu blok, vytáhnu blok, kde mám tisíc slok  
milión slov, tisíce vět je v něm, je vněm to, co je ve mně vně  
Musí to fat bejt, dlužím to všem, zvukům města co hlídají mě  
Město mě mění, město se mění, to je atmo, to je mění, které nevyměním  
To a to a tam a na tamto vzpomínám, jsem fantom a nad městem usínám  
Zhasínám světlo, zapínám srdce, tyhlety ulice mě na sto percent  
vtáhly, vpily mezi sebe i jdu bosí městem a život na playback  
Každý track, vzpomínek tisíce, kde jsou ty peacy, nic není jak kdysi  
Nové a nové generace se pořád mísí  
Ale my píšeme texty z míst, kde město mluví ti víc, i když je tiše

***Kenta: „Tvoje čisté víno“***

Tak, co dneska povíš Kentě, ha? Nějaké novinky ze světa, co?

Nevím nic, byla jsem týden mimo, vše se změnilo, jakoby tu byl El Niño tak sem s tím, vysyp novinky do klína, všem je povíš, naliješ čistého vína proč, kde a kdo, jen jedno je jisté, že to víno nikdy nebude tak čisté jako čistý krabičák z vína málo, musí ti být zle, aby se to ukázalo řeči jsou řeči, ale řeči hýbou světem, říct něco nahlas je jak dát sirky dětem lidi prostě mají rádi senzaci, někteří nemají nic na práci a teď uděláme boom klidně i z hovna, nikomu nevádí lež docela drobná ale s dalším interpretem roste jak dítě, začne být hladová, jednou i sní tě, pošpiní tě, odkopne a nechá davu, živí se sama, tak má i další správu není to úžasné? Je o čem se bavit máš nové drby? Můžeš se stavit všechny přece zajímá kdy, kdo a s kým jestli je tamto pravda? Co já vím! Neřeším, ja mám starosti svoje, třeba jak rozeznat pojem a dojem

***Refrén:***

*Lie baby, lie, I believe only my mind  
I don't wanna your vine  
coz I can laugh from my style*

Když se mě taky týkají klepy, nikdy nejsem happy, ale trénuju nervy plánuju, šéfuju, stavím si štít, nic neudělám, až mě poštvat budeš chtít Dělej si co chceš, říkej si, co chceš, ale mou hrdost nikdy nedostaneš nemám čas ti hlouposti vymlouvat, vždycky se najde ten, kdo bude pomlouvat snažit se vysvětlovat tupým volům, vyjde nastejno, jako když tleskáš molům věř nebo ne, to je to o co tu jde, vyslechnout můžeš vše, všechno dobré i zlé překrucování či lhaní, může z rapu tvoje, nejlepší efekt má skloubit do boje pomluvy se šíří rychle jako mor, a přitom se tváří mile, jako Doktor z hor Lež má krátké nohy asi jako Kobzanová, pravdu už nevede ani TV Nova Tvrdíš mi, že mý fellas dávají čáry, ať se s nima nebavím, že jsou dávno marný já vím svoje, ty si myslíš, co chceš, budeš mi snad věřit, když řeknu „je to lež“ jenom mý lidi celou pravdu znaj a dobře vím, že moje slovo mají