

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Dizertační práce

2019

Anna Oravcová

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Anna Oravcová

**Česká hiphopová subkultura: konstrukce
autenticity v českém rapu**

Dizertační práce

Praha 2019

Autorka práce: **Mgr. Anna Oravcová**

Školitelka: **PhDr. Marta Kolářová, Ph.D.**

Rok obhajoby: 2019

Bibliografický záznam

ORAVCOVÁ, Anna. *Česká hiphopová subkultura: konstrukce autenticity v českém rapu*. Praha, 2019. 171 s. Dizertační práce (Ph.D.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií. Katedra sociologie. Školitelka: PhDr. Marta Kolářová, Ph.D.

Abstrakt

Hlavní téma předkládané dizertační práce je konstrukce autenticity v českém rapu, tedy na základě jakých charakteristik lze určitý rapový projev označit za „pravý“. Teoretická část práce obsahuje vymezení pojmu subkultura, základních atributů hiphopové (sub)kultury a zejména definici autenticity jako klíčového konceptu. V konfrontaci se studiem západních hiphopových (sub)kultur práce zkoumá, které požadavky na autenticitu lze najít v české rapové hudbě a v jakých kontextech či situacích je autenticita českých rapperů a rapperek z významňována. Empirická část práce je postavena na metodě „pohledu zevnitř“ (*insider research*) a na třech kvalitativních přístupech ke sběru dat: (1) polostrukturované rozhovory s dvaceti rappery (včetně jedné rapperky), (2) kvalitativní obsahová analýza rapových textů a (3) zúčastněné pozorování. Výzkum probíhal od roku 2010 do roku 2016.

Z daného výzkumu vyplývá, že českou hiphopovou subkulturu a český rap není možné analyzovat bez ohledu na původní, afroamerickou hiphopovou kulturu, která dodnes slouží jako předloha. Pro české rappery je důležité věrohodně reprezentovat sebe sama, a zároveň i žánr a jeho pravidla. Vlastní autenticitu jakožto rappeři vyjednávají v souladu s pravidly toho, jak „se dělá“ pravý hip hop/rap. Svými výpověďmi čeští rappeři autentizují nejen sebe, ale také své posluchače. V tomto dialektickém vztahu má právě posluchačstvo moc určovat, kdo si nálepku autentického rapu „zaslouží“, a kdo ne. Rappeři a rapperky se aktivně vymezují ve vztahu k hiphopové subkultuře i ve vztahu k široké veřejnosti. Český rap je také konstruován jako

exkluzivní doména mužů. Tradiční pojmání maskulinity určuje genderovou dynamiku a pozice dostupné ženám, ovlivňuje však také preferovaná témata rapperů. V některých aspektech se konstrukce autenticity rozchází s principy amerického hip hopu. Pro české rappery je důležitá reflexe jejich žité zkušenosti. Otázka rasy a etnicity v konstrukci autenticity není pro české rappery důležitá, neboť v českém rapu dominuje (nižší) střední vrstva (bílých) mužů. Stejně tak se v zásadní míře v českém rapu neobjevuje politický, či „společensky“ uvědomělý rap.

Abstract

The dissertation focuses on the construction of authenticity in Czech rap music. It seeks to explore attributes based on which one can define a certain rap expression as the “real” one. The theoretical part includes the definition of the term subculture, main attributes of hip hop (sub)culture, and the definition of authenticity, the key concept of the dissertation. In dialogue with the findings of the hip hop studies of Western countries, this dissertation looks at the authenticity claims expressed in Czech rap music and the context and situations in which the question of authenticity of Czech rappers becomes important. The empirical part of the dissertation is based on the perspective of the insider research using a combination of qualitative methods: (1) semi structured interviews with twenty rappers (one of them female); (2) qualitative content analysis of selected rap lyrics; and (3) participant observation at different hip hop events. The research took place between 2010 and 2016.

The research shows that Czech rap music is always in dialogue with Afro-American hip hop culture which serves as a blueprint. For Czech rapper it is important to convey credibility, to be truthful to themselves as well as to the rules and principles of the genre. Czech rappers negotiate their personal authenticity with the way “real” rap “is done”. In their narratives, Czech rappers authenticate themselves as well as their audiences. Usually the audience has the power

to assign the authentic label, to decide who “deserves” it. Czech rappers actively negotiate their position within the hip hop subculture as well as in relationship with the broader public. Czech rap is also constructed as an exclusive male domain. Traditional notions of masculinity determinate the gender dynamics, the positions available to women, and the preferred topics of rap music. There are moments in which the construction of authenticity in Czech rap music differs from the American blueprint. It is important for Czech rappers to express their lived experiences. The (lower) middle class of (white) men dominate Czech rap music, therefore race and ethnicity does not play a significant role in the construction of authenticity. In a similar vein, political and “socially conscious” rap are not a permanent part of Czech rap music.

Klíčová slova

Autenticita, subkultura, gender, maskulinita, identita, hudba, rap, hip hop

Keywords

Authenticity, subculture, gender, masculinity, identity, music, rap, hip hop

Rozsah práce: 304 700 znaků

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny využití prameny a literaturu a že práce nebyla využita k získání jiného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 25. 7. 2019

Anna Oravcová

Poděkování

V první řadě bych ráda poděkovala vedoucí práce PhDr. Martě Kolářové, Ph.D., za skvělou spolupráci v průběhu doktorského studia, v rámci grantových projektů, a v době přípravy společných publikací. Také děkuji své rodině, a zejména svým dvěma sestrám (Vita a Terra) za jejich vytrvalou podporu. Děkuji také kolegům, se kterými jsem spolupracovala na grantovém projektu GAČR za podnětné diskuze, zejména děkuji kolegovi Ondřeji Slačálkovi. Moje práce by nebyla možná bez podpory mezinárodní komunity badatelů a badatelek hiphopových studií a patří jim též můj vřelý dík. Za uvedení do tohoto kruhu si mé poděkování zaslouží Martha Diaz, která také podpořila mou výzkumnou aktivitu umožněním několika krátkých stáží na New York University v centru hiphopového vzdělávání. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat české i mezinárodní hiphopové komunitě, rapperům a rapperkám, kteří přispěli k mé práci a kteří jsou pro mne neustálým zdrojem inspirace.

Obsah

Úvod.....	1
1. kapitola: Subkultura	7
1.1 Hiphopová studia.....	13
2. kapitola: Hiphopová (sub)kultura	15
2.1 Rapová hudba	17
2.2 (Hiphopový) styl.....	19
2.3 Vymezení (hiphopového) prostoru	21
2.4 Reakce společnosti	25
2.5 Rezistence.....	29
2.6 Hiphopová (sub)kultura mimo USA.....	33
2.7 Česká hiphopová subkultura.....	37
3. kapitola: Autenticita	41
3.1 Mainstream vs. underground (aneb zaprodání vs. pravověrní)	48
4. kapitola: Gender.....	54
4.1. Hip Hop jako doména mužů.....	57
4.2 Ženy v hip hopu	60
5. kapitola: Rasa/etnicita	67
6. kapitola: Metodologie	73
6.1 Pohled „zevnitř“	74
6.2 Vlastní situovanost v české hiphopové (sub)kultuře	77
6.2.1 Fluidní pozice ve zkoumání hudebních subkultur	79
6.3 Výběr respondentů.....	82
6.4 Zúčastněné pozorování	84
6.5 Výzkumné otázky	86

7. kapitola: Výsledky analýzy	87
7.1 „Hip hop je životní láska, je to osud“	89
7.2 „Nejhorší je, když ti to posluchač neuvěří“	91
7.2.1 „Bez českého jazyka by nebyl český rap“	94
7.2.2 „Málo lidí hledá historii hip hopu“	97
7.3 „Mainstream je střecha a underground jsou základy toho baráku“	100
7.3.1 „Neženeš se za žádnou slávou“	102
7.3.2 „Rap o klobáse a pivu“	105
7.4 „Koule, koule, na co jiného jsme hrdí“	109
7.4.1 „To je takový ten ukňouraný rap“	111
7.4.2 „O čem by asi tak holky rapovaly?“	114
7.4.3 „Klub je hnusný místo, fakt“	121
7.5 „Real rap je, když píšeš, co žiješ“	127
7.5.1 „Tady převládá gadžovský rap“	130
7.5.2 „Uvědomělý rap by nemělo být možné pochopit napoprvé“	134
Závěr	138
Summary	146
Seznam literatury	150
Příloha č. 1	169
Příloha č. 2	171

Úvod¹

Hudba a texty písní mají nepopíratelnou moc. Ať už jde o estetiku, asociace či symbolickou hodnotu hudby, ta může být využita v rámci hnutí, kulturních tradic či v každodenním životě. Texty písní nám mohou nabídnout různé narativy, na základě kterých zvýznamňujeme svou zkušenost. V momentě, kdy k nám určitý hudební styl promlouvá, dává smysl našim prožitkům a zkušenostem, můžeme jej dokonce považovat za vlastní (Muršič 2013). Hudební rituály, jako například návštěvy koncertů či festivalů, mohou tento pocit umocnit. V rámci sdílené komunity koncerty a festivaly zprostředkovávají smysluplný emocionální kolektivní zážitek (Futrell, Simi, Gottschalk 2006: 277, cf. DeNora 2000). Hiphopová² kultura obecně a konkrétně rapová hudba nejsou v tomto ohledu výjimkou.

Ze sídlišť v Jižním Bronxu, přes Marseille do Berlína, až na pražské Jižní Město. Od experimentů se starými gramofonovými deskami, přes nové technologie až k vyprodaným arénám. Od nápisů na zdech a vlacích, přes plátno až do národních galerií. Od točení se na hlavě v lokálním parku, přes choreografii v hudebních videoklipech, k tanečním kroužkům či školám

¹ Části práce byly publikovány nebo jsou připraveny k publikaci:

Oravcová, Anna. 2013. „In Search of the ‘Real’ Czech Hip Hop: Construction of Authenticity in Czech Rap Music”. Pp. 125-143 in S. A. Nietzsche, W. Grunzweig (eds.) *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Germany: LIT Verlag. ISBN: 978-3-643-90413-3.

Oravcová, Anna. 2016. „Rap on Rap Is Sacred: The Appropriation of Hip Hop in the Czech Republic“. Pp. 111-130 in M. Schwartz, H. Winkel (eds.). *Eastern European Youth Cultures in a Globalized World*. Palgrave Macmillan. ISBN: 978-1-349-55912-1.

Oravcová, Anna. 2017. „The Power of Words: Discourse of Authenticity in Czech Rap Music“. Pp. 267-282 in M. Miszczyński, A. Helbig (eds.) *Hip Hop at Europe's Edge: Music, Agency, and Social Change*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. ISBN: 9780253022738.

Kolářová, Marta, Anna Oravcová. 2018. „Gender a subkultura: prosazování žen v punku a hip hopu“. Pp. 287-326 in Jan Charvát, Bob Kuřík a kol. „*Mikrofon je naše bomba*“ *Politika a hudební subkultura mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga. ISBN: 978-80-7476-137-9.

Oravcová, Anna, Jan Charvát. 2018. „Czech Rap Music and Right-Wing Attitudes.“ *Central European Journal of Politics* 4 (1): 80–105.

Oravcová, Anna. 2018. „When ‘Likes’ Are Not Enough: Political Rap and Hip-Hop Activism“. Pp. 119-141 in J. Charvát, A. Oravcová (eds.) *Out of Step. Politics and Subcultures in Post-socialist Space*. Praha: Dokořán. ISBN: 978-80-7363-911-2. (v tisku)

Oravcová Anna, Ondřej Slačálek. 2019. „Roma Youth in Czech Rap Music: Stereotypes, Objectification and ‘Triple Inauthenticity’“. *Journal of Youth Studies* (<http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2019.1645946>).

² Ve své práci skloňuji termín hip hop podle standardů skloňování slova New York.

až do národních divadel. Od prvních rýmů v notýsku, přes freestyle v parku, k prvním nahrávkám, vyprodanému světovému turné až do Bílého domu. Od mimoškolních volnočasových aktivit, přes střední školy až na Harvardovu univerzitu. I tak lze ve zkratce popsat vývoj hiphopové kultury za poslední čtyři desetiletí, její „mainstreamizaci“ a vliv na současnou populární kulturu.

Hip hop je v současnosti jednou z nejpoblárnějších hudebních subkultur mládeže po celém světě. Tento kulturní fenomén je možné zkoumat z různých pozic a přístupů, a odhalovat tak jeho komplexnost s cílem analyzovat často protichůdné názory a postoje členů a členek hiphopové komunity (viz Sciullo 2019). To, co vzniklo začátkem sedmdesátých let dvacátého století jako způsob trávení volného času a zároveň snahy vypořádat se se stávajícími podmínkami života v postindustriálním ghettě Jižního Bronxu, se posléze stává miliardovým byznysem a mašinérií globálního kulturního průmyslu (Rose 2008).

Tak jako v jiných hudebních subkulturách, členství v hiphopové (sub)kultuře³ je možné interpretovat jako touhu někam patřit, sdílet skupinovou identitu, a tedy pociťovat určitou míru bezpečí v neustále se měnících podmínkách pozdní modernity. Rapové texty nás informují o tom, jak členové a členky vnímají okolní svět, reflektují společenské změny, či zpochybňují status quo. Zároveň „odkrývají to, co mladí lidé považují za důležité“ (Speers 2017: 124). Někteří členové a členky přijímají hiphopovou identitu do té míry, že jí podřizují veškeré aspekty osobního, profesního či rodinného života, tedy „žijí a dýchají hip hop“ (Rose 2008). V takovém případě hip hop hraje roli v tom, jak se lidé organizují, co konzumují (ve smyslu jídla a pití, ale také mediálních sdělení), co mají oblečené, či na čem jim záleží (Sciullo 2019).

³ V prostředí Spojených států amerických se mluví výhradně o hiphopové kultuře jako původně afroamerické orální tradici. Apropriace žánru mimo USA se projevuje vznikem „glokálních“ hiphopových subkultur. V své práci používám distinktivní formu (sub)kultura v případě, že mluvím o aspektech, které se týkají jak americké hiphopové kultury, tak „glokálních“ forem po celém světě.

V důsledku komerčního úspěchu žánru a využívání prvků hiphopové kultury v médiích a v populární kultuře hlavního proudu jsou diskurzy ohledně toho, co je či není považováno za autentické hiphopové vyjádření, zásadní. Autenticita je důležitá nejen z důvodu vyjednávání pozice v hierarchickém žebříčku lokální subkultury. Pro členy a členky globálního hip hopu, zejména pokud sami nepocházejí z domácího území Spojených států amerických, je důležité dokázat, že jsou schopni reprezentovat žánr, který přímo nevytvořili.

Tato práce je zaměřena na českou hiphopovou subkulturu, konkrétně na jeden z nejvýraznějších elementů – rapovou hudbu. Klíčovým konceptem je autenticita, tedy to, jakým způsobem čeští rapperi a rapperky legitimizují své hodnoty a aktivity, jak autenticitu vytvářejí, komu a v jakých situacích ji připisují, a jak ji ztělesňují. Autenticita také hraje roli ve vymezování hranice mezi „pravými“ členy a členkami hiphopové subkultury na jedné straně, a pouhými „pozéry“ na straně druhé, tedy určuje, kdo má nárok hlásit se k hiphopové kultuře (cf. Rodger 2011).

Cílem práce je na příkladu hip hopu poukázat na to, jakým způsobem dochází ke kulturní translaci určitého fenoménu, jakým způsobem jsou vytvářeny a vyjednávány vztahy vnitřní hierarchie, a zejména v jakém vztahu je česká hiphopová subkultura ke svému vzoru, k americké hiphopové kultuře. V rámci interdisciplinárního oboru hiphopových studií se akademičky a akademici zaměřují na různé elementy hiphopové (sub)kultury, jejich pozornost je však věnována americkému prostředí či zemím západní Evropy. Oblast takzvaného východního bloku či postsocialistických zemí je často opomíjena. Mým cílem je tedy rozšířit záběr hiphopových studií a přispět do diskuzí, které se zaměřují na prolínání lokálních a globálních aspektů specifických hiphopových subkultur. Předmětem analýzy této práce je tudíž konstrukce identity českých rapperů a rapperek prostřednictvím autenticity.

Ve studiích hudebních subkultur je dalším okrajovým tématem gender, který často vstupuje do diskuze až takřka dodatečně, jestli vůbec. Můj výzkum je sociálně

konstruktivistický a zároveň feministicky orientovaný⁴. Konstrukce a performance maskulinity a feminity, stejně tak jako genderová dynamika jsou důležité i pro proklamovanou a připisovanou autenticitu v rámci hiphopových (sub)kultur, bude tedy důležitá i pro můj výzkum.

V první části předkládané práce se zaměřuji na teoretická východiska hlavních konceptů, jež se vážou k tématu práce. Používat budu primárně zahraniční literaturu, zejména amerického (či „západního“) původu, zabývající se hudebními subkulturami obecně, či přímo hiphopovou kulturou. Těžiště práce představuje můj vlastní výzkum české hiphopové subkultury, ve kterém se zaměřuji na formu a obsah českého rapu, na to, jakým způsobem čeští rapperi a rapperky na jednu stranu odkazují k lokálním podmínkám a tématům a zároveň udržují dialog s globální či původní americkou hiphopovou kulturou. Samotný výzkum, který probíhal od roku 2010 do roku 2016, je postaven na kombinaci kvalitativních metod: polostrukturované hloubkové rozhovory s českými rappery a rapperkami, kvalitativní obsahová analýza vybraných textů a terénní výzkum, jehož součástí je zúčastněné pozorování na různých hiphopových akcích či neformální rozhovory.

První kapitola je věnována teoretickým přístupům ke zkoumání uskupení mládeže, které spojuje preference určitého hudebního žánru. Zaměřím se zejména na pojem subkultura a proměny jeho pojmání. Vysvětlím, proč je termín subkultura vhodným konceptem pro analýzu českého hip hopu. V druhé kapitole se zaměřuji na samotnou hiphopovou (sub)kulturu, její vývoj v USA, zemi jejího vzniku, a jeho přenos mimo Spojené státy americké. Součástí této kapitoly je vymezení rozdílu mezi hip hopem jako subkulturou a rapem jako jedním z jejích nejvýznamnějších elementů. Krátce zmíním také vývoj české hiphopové subkultury.

⁴ V textu práce příjmení zahraničních vědkyň nepřechyluji.

Třetí kapitola je věnována autenticitě, klíčovému konceptu práce. Zde vycházím z různých západních teorií s cílem odhalit, která koncepce je pro český rap nejvhodnější. Hledám tedy vztahy, sítě a diskurzy, které do značné míry určují, kdo dělá ten „pravý“ rap. V tomto ohledu je nutné pojednat také o konceptech jako komodifikace či komercionalizace, neboli o subkulturní ideologii, na základě které dochází k polarizujícímu dělení subkultury na takzvaný „mainstream“ a „underground“.

Kapitola čtvrtá se zaměřuje na genderovou analýzu hiphopové kultury a rapové hudby, zejména na diskurzivní utváření rapu jako domény mužů, na maskulinní atributy a prosazování zájmů mužů, což ve výsledku vylučuje či minimálně omezuje aktivní participaci žen. Zde vycházím ze zahraničních studií maskulinity a feminity v hip hopu a z feministické kritiky hiphopové kultury.

Pátá kapitola se zaměřuje na otázky rasy/ethnicity. Jelikož hip hop vychází původně z afroamerické orální kultury, zajímají mne především otázky přenosu tohoto kulturního fenoménu do zemí, které jsou považovány za rasově homogenní. V souvislosti s touto specifickou formou kulturní apropriace žánru mimo USA budu polemizovat s převládající tezí, která tvrdí, že hip hop funguje primárně jako platforma pro vyjádření marginalizovaných skupin. Zamyslím se také nad tím, do jaké míry je možné tvrdit, že hip hop je aktivní pomocnou silou v boji proti rasismu a rasovým stereotypům.

V metodologických poznámkách nastíním vlastní logiku výzkumu. Nejdříve se věnuji definici takzvaného výzkumu „zevnitř“, a v souladu se zásadami feministicky orientovaného výzkumu vymezuji vlastní pozici v české hiphopové subkultuře. Moje aktivní participace, ale také moje identifikace s (hiphopovým) feminismem do značné míry ovlivňují předmět mého výzkumu a způsob kladení otázek. Zároveň také určuje typ výzkumu, výběr respondentů či výběr prostředí pro zúčastněné pozorování.

V poslední kapitole analyzuji materiály získané z hloubkových rozhovorů s českými rappery a rapperkami, z textů písní a ze zúčastněného pozorování. Zaměřím se na to, jakým způsobem čeští rappeři a rapperky definují hip hop, kde je dle jejich názorů možné rozpoznat hranice žánru, jakým způsobem konstruují vlastní autenticitu, co se za těmito diskurzy skrývá, o čem vlastně vypovídají. Součástí sporu o autenticitu neboli kdo dělá či nedělá ten „pravý“ rap, je také specifická ideologie takzvaného mainstreamu a undergroundu, analyzovat budu i tyto diskurzivní praktiky. Zaměřím se také na to, jak je český rap konstruován jako mužská doména (reálně i symbolicky), a jakým způsobem jsou ženy verbálně a vizuálně zobrazovány. V neposlední řadě se zaměřím i na otázky spojené s třídou a etnicitou a na takzvaný „uvědomělý“ rap.⁵

V závěru práce shrnu hlavní argumenty a klíčové diskuze, které se vztahují ke konstrukci autenticity v českém rapu. Představím hlavní atributy kulturní translace, která vede k vytvoření globální subkultury se všemi shodami či odklony od původní americké předlohy. Poskytnu také pohled na vnitřní hierarchizaci hiphopové subkultury, zejména z hlediska genderu a rasy/ethnicity. Mým cílem je přiblížit čtenáři vnitřní fungování české hiphopové subkultury a nabídnout analýzu toho, jakým způsobem členové a členky konstruují, vyjednávají a performují vlastní identitu prostřednictvím rapu, a tímto způsobem poskytnout vhled do subkultury, která je komplexnější než mediální zobrazování tančící mládeže s kalhotami u kolen a rovnými kšilty.

⁵ V průběhu doktorského studia jsem spolupracovala na grantovém projektu „Zdroje a formy politizace subkultur v postsocialismu“ (GAČR, projekt č. 14-19324S, IPS FSV UK), v rámci kterého jsem zpracovala čtyři případové studie: (1) postavení žen a jejich strategie prosazování v hip hopu a punku, (2) postavení a relativní neviditelnost romské menšiny v českém rapu, (3) možnost využití rapu nacistickými skupinami a krajní pravici a (4) rozdíl mezi politickým rapem a hiphopovým aktivismem a to, jak se tyto kategorie projevují v českém rapu. Ve všech studiích hraje koncept autenticity zásadní roli.

1. kapitola: Subkultura

Hudba je od sociálního života neoddelitelná. V průběhu běžného dne se setkáváme s hudbou takřka všude – ať už si pouštíme vlastní hudbu v telefonu, nebo zrovna nakupujeme v supermarketu či nákupním centru, sledujeme oblíbený seriál nebo film, či navštívíme oblíbený bar, restauraci nebo klub. Zatímco někteří se s hudbou setkávají denně, aniž by ji aktivně vyhledávali, jiní se s určitým hudebním stylem identifikují do takové míry, že jí přizpůsobí svůj životní styl či kariérní ambice.

Hudba formuje sociální vztahy a je v nich zároveň ukotvená. Roy a Dowd (2010), kteří se ve své stati zabývají otázkou, co je vlastně na hudbě sociologické, rozlišují dvě významové roviny: textuální (hudba jako objekt, tedy texty písní či hudební struktura a její interpretace) a kontextuální (hudba jako proces, zaměření na posluchače a aktivity, které hudba provází). Z hlediska konstrukce identity hudba funguje na individuální úrovni jako technologie utváření identity vlastního já (*technology of self*) (DeNora 2000). Výběr preferované hudby záleží na konkrétní náladě posluchačstva či schopnosti identifikovat se s obsahem textů. Na úrovni kolektivní hudba funguje jako sdílení určitého vkusu, utváření a upevňování „my“ coby kolektivní identity. Kolektivní produkce hudby je charakteristická tím, že v ní převládají klasifikace a kategorizace kulturních objektů a lidí do hudebních žánrů (znalost žánru funguje také jako nástroj socializace). Zároveň v ní přetrvává určitá hierarchizace: ve specifickém diskurzu ohledně hudby dochází ke kvalitativnímu, hodnotově zatíženému rozlišování mezi klasickou hudbou a hudbou populární (či „vysokou“ a „nízkou“ kulturou).

Vývoj a proměny v pojetí subkultur, stejně jako kritika validity tohoto konceptu pro zkoumání skupin, které spojuje preference určitého hudebního žánru, představuje dnes i v českém prostředí zdokumentovanou oblast (viz Pyšňáková 2007, Kolářová 2011, Heřmanský, Novotná 2011, 2019, Daniel, Kavka, Machek 2013, Charvát, Kuřík a kol. 2018). Kořeny studia

subkultur sahají do 20. let minulého století. Na katedře sociologie Chicagské univerzity dochází k obratu ke studiu marginálních sociálních skupin a „deviantního“ společenského chování. Takzvaná „chicagská škola“ se zaměřovala na studium skupin na okraji společnosti, přičemž kladla důraz na empirický výzkum a etnografické metody. V šedesátých a sedmdesátých letech minulého století se centrem studia současných subkultur stává Birminghamské centrum pro současná kulturní studia (CCCS). Subkultury dělnické mládeže byly pojímány jako výraz vzdoru, a to jak vůči rodičovské kultuře, tak vůči buržoazii. Pro CCCS byl charakteristický strukturalistický přístup a zejména sémiotická analýza. Studium subkultur se zabýval také Manchesterský institut populární kultury (MIPC). Badatelé a badatelky takzvaného postsubkulturního obratu následně kritizují validitu subkulturního rámce a nabízejí nové koncepty jako „nové kmeny“, „scéna“ či „životní styl“ (Gelder 2007, Kolářová 2011, Heřmanský, Novotná 2011). V této kapitole se zaměřím na vlastní vymezení pojmu subkultura a na to, zdali je i v současnosti vhodným konceptem pro uchopení studia českého hip hopu.

Pojem subkultura má mnoho významových rovin a je pravděpodobné, že její definice se bude lišit podle toho, koho se zrovna ptáme. V nejširším slova smyslu můžeme chápat subkulturu jako podmnožinu určitých kulturních vzorců. Jako subkultura je také vnímána jakákoliv komunita, či skupina lidí, která sdílí určitou činnost, zájem nebo problém, či jako volbu životního stylu. Z hlediska stratifikace společnosti odkazuje subkultura na marginální skupiny. V akademickém prostředí subkultura představuje určitý analytický koncept k označení určité podkategorie. Zároveň subkultury konstruují samotní vědci a vědkyně, média či členové a členky subkultur, přičemž jsou vždy hodnotově zatížené (Kolářová 2011: 14-16). Badatelé a badatelky Birminghamského centra pro současná kulturní studia (CCCS), v čele s představiteli Richard Hoggard, Raymond Williams a E. P. Thompson, se zaměřovali zejména na anglickou dělnickou třídu, kterou pojímali jako komunitu svázanou s určitým místem a s rodinou. Subkultury chápali jako stojící mimo třídu, mimo pracovní trh, jako neproduktivní

vyvrhely společenských tříd. Masovou komunikaci, zábavu a konzumerismus vnímali negativně, jako hrozbu otupující mladou generaci. Členství v subkulturách tito badatelé chápali jako pouze „magické řešení“ strukturálních nerovností charakteristické pro dělnickou mládež, či jako vyjádření generačního konfliktu. Gelder (2007) shrnuje šest charakteristik subkultur, tak, jak se jeví z historického hlediska: v protikladu k masové kultuře se jedná o neproduktivní, hédonistické a parazitické skupiny, které se pohybují v teritoriích, která nevládnou, jsou součástí volného času, jsou plné excesů a přehánění a vytvářejí se mimo domov a rodinu (cf. Kolářová 2011: 17).

CCCS bylo posléze kritizováno. Tato kritika se zaměřila na několik faktorů: (1) zjednodušené dichotomní pojmání monolitické povahy mainstreamu a rezistentních subkultur (hranice jsou nejasné a neustále se mění); (2) explicitní politickou agendu, tedy snahu odhalit rebelie v hnutích mládeže dělnické třídy bez reflexe míry participace subkultur v ekonomických procesech (stylistické inovace); (3) podceňování vztahu k médiím a toho, jak je mládež dokáže využívat ve svůj prospěch; (4) zaměření na „spektakulární“ aktivity mládeže na úkor těch, kteří se do žádných subkultur nezapojí (Weinzierl, Muggleton 2003).

Jako klíčové pro současnou kulturu mládeže vyzdvihují autoři a autorky spojování s takzvaným postsubkulturním obratem fragmentaci a fluiditu. Ta je také charakteristická prolínáním globálního a lokálního kontextu, přítomnosti hybridních kulturních vzorců a vztahem mezi vkusem, hudební preferencí a politikou v postmoderním světě. Tito autoři a autorky zastávají v zásadě dvě hlavní pozice, které se však vzájemně nevylučují. Z první pozice vychází apel na přepracování teoretického aparátu CCCS s důrazem na teoretické koncepty (1) vkusu, distinkce a kulturního kapitálu (Bourdieu, Thornton); (2) performativitu jako základ pro porozumění subkulturních identit (Butler); a (3) fluiditu a mlhavé „kmenové“ formace v Maffesoliho pojetí (Weinzierl, Muggleton 2003).

Druhou pozici reprezentují badatelé a badatelky, kteří odmítají pojem subkultura, a hledají nové koncepty, které by umožnily vhodně zachytit měnící se praktiky postsubkulturních formací. Mezi ty patří například pojem „nové kmeny“. Bennett (1999) je toho názoru, že pojem subkultura v sobě zahrnuje konotaci koherence a solidarity, určitou podskupinu společnosti, avšak dělící linie a sociální kategorie nelze empiricky ověřit. Jako alternativní nabízí Maffesoliho koncept „nové kmeny“, který chápe jako sérii dočasných uskupení, pro které jsou charakteristické fluidní hranice a nestálé členství. Z důvodu mnohonásobných identifikací může člověk v postmoderní době zaujmout různé dočasné role. Viditelnost a životnost uskupení tedy závisí na interakcích, a proto nemůže být permanentní (Maffesoli 1996 cit dle Bennetta, 1999).

Ve spolupráci s Petersonem, Bennett (2004) později přichází s revizí konceptu „scéna“⁶. V jejich pojetí je „scéna“ určitý kontext, v rámci kterého neformální seskupení producentů, hudebníků a fanoušků kolektivně sdílejí hudební vkus, čímž se odlišují od jiných skupin. V rámci scény existuje možnost neformálního kariérního postupu. Přestože je každá scéna unikátní, Peterson a Bennett rozlišují tři základní typy: lokální, translokální a virtuální scénu, které umožnila zejména digitální revoluce a demokratizace nahrávacího procesu. Takové vymezení je však tak obecné, že se v podstatě stává nic neříkajícím. Pojem scéna lze aplikovat v rámci různých subkultur k zachycení lokálních podob a charakteristik určitého hudebního stylu (například lze předpokládat, že pražská rapová scéna se bude lišit od té brněnské).

Další alternativu k pojmu subkultura přináší Webb (2007). Koncept „milieu“ (prostředí) jako vzájemné působení sítě lidí, hudebních kultur, a aktivit v rámci širší kultury, v rámci

⁶ Pojem scéna se ustavil v žurnalistickém diskurzu již v sedmdesátých letech minulého století. Jako první tento pojem použil Will Straw k popisu rockové scény severní Ameriky. Ta z jeho pohledu byla fluidní, kosmopolitní, dočasná a geograficky rozptýlená. Byla vytvářena na základě aliancí lidí se stejným hudebním vkusem a ovládána mocenskými vztahy, které určovaly její povahu a pojmání. Tento koncept byl kritizován jako pouze deskriptivní, moc široký a nic neříkající, a zároveň zaměnitelný s pojmy jako komunita či nové kmeny.

kterých se vyvíjejí. Klade důraz na prolínání populární hudby a komunit, tedy na dopad prostředí, ve kterém hudební komunity vznikají, a vliv hudebního průmyslu.

Tyto teoretické modely jsou však vesměs zaměřené na studium západních subkultur mládeže a je otázkou, do jaké míry jsou vhodné pro studium takzvaných postsocialistických subkulturních formací. Tuto problematiku mapuje také Kolářová (2011), která shledává, že globální charakter subkultur byl vždy důležitý v oblastech bývalého východního bloku. V rámci výzkumu současných českých subkultur dochází k závěru, že v utváření těchto subkultur hraje důležitou roli transkulturní přenos ve spojení s lokální absorpcí zejména západních vlivů (ibid: 238). Zatímco Kolářová zachycuje prolínání subkultur, také dochází k závěru, že české subkultury (konkrétně punk, hip hop, techno a skinheads) vykazují tradiční prvky, například čistotou stylu a mírou uzavřenosti. Hranice těchto subkultur jsou dále určovány vztahem k hodnotám, typu zábavy či užívání drog. Mají často společné hodnoty, sdílený hudební vkus a smysl pro vytváření komunity. V rámci dané komunity je však potřeba odlišovat jádro subkultury (aktivní členové a členky) a „obyčejné“ konzumenty (neaktivní fanoušci/fanynky). Tato fragmentace je bližší definici postsubkultur. Z hlediska politické angažovanosti a aktivismu však tyto formace nezapadají do ideálního modelu postsubkultur (ibid: 241).

Jelikož hip hop jako (sub)kultura vzniká až později, v klasických teoriích subkultur (CCCS) se neobjevuje. Různé formy globálních variací hiphopových subkultur začleňují do svého studia teprve teoretici postsubkulturního obratu. Na základě svého dlouhodobého výzkumu⁷ se ve svém teoretickém vymezení českého hip hopu přikláním k apelu na rekonceptualizaci pojmu subkultura. Jsem přesvědčena, že koncept subkultury je vhodným pojmem pro studium mladých lidí, kteří se identifikují jako členové a členky hiphopové

⁷ Studiu českého hip hopu se věnuji od roku 2005. Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na genderové stereotypy (Oravcová 2007), v práci diplomové jsem se věnovala prosazování žen v českém rapu (Oravcová 2010).

komunity. Koncept subkultury však musí reflektovat to, jakým způsobem dochází k vnitřní hierarchizaci subkultury na základě akumulace specifického kapitálu (kulturní, sociální, ekonomický). Ve svém pojetí hip hopu jako subkultury také kladu důraz na performativitu jako klíčový aspekt k dosažení autenticity, a na vyjednávání pozic v rámci samotné subkultury, či v souvislosti s širší společností.

Ve své práci zohledňuji také relační perspektivu ke studiu subkultur, „tedy perspektivu, zdůrazňující význam vztahů subkultur s dalšími aktéry“ (Heřmanský, Novotná 2019:8). Heřmanský a Novotná (2019) se inspirovali symbolickým interakcionalismem, soudobými teoriemi identity a alterity a konceptualizací takzvaného mainstreamového jiného. V tomto pojetí je subkulturní identita závislá od určité situace a kontextu, přičemž je vždy vyjednáváná v sítích aktérů a vztahů. Teorie alterity zde reprezentuje vytváření dichotomie My versus Oni, pro vymezení těchto hranic je důležité neustálé vyjednávání autenticity. Co se týče reprezentace Jiného, autoři doporučují „zaměřit pozornost na konstrukci Jiného primárně ve třech základních rovinách: mainstreamu jakožto reprezentaci dominantní společnosti; jiných subkultur či jiných mainstreamových uskupení; a různých způsobů ustanovování vlastní subkultury“ (ibid: 17).

Na české hiphopové subkultuře spatřuji základní charakteristiky tak, jak je formuloval Williams (2007). V jeho pojetí subkultury charakterizuje (1) specifický styl (tanec, slang, hudba, či oblečení); (2) sídlení určitého prostoru (ten může být fyzický, virtuální, lokální, translokální či diskurzivní); (3) vyjádření rezistence (generační či společenské); (4) vzbuzování reakce společnosti (represe či cenzura); a v neposlední radě (5) utváření identity a vnitřních hierarchií na základě konceptu autenticity.

1.1 Hiphopová studia

Předtím, než se zaměřím na konkrétní vymezení hiphopové (sub)kultury, ráda bych krátce zmínila interdisciplinární oblast bádání, které se institucionalizovalo v rámci akademické obce pod názvem „hiphopová studia“. Největší centrum v této oblasti představuje *The Hip Hop Archive & Research Institute* na Harvardově univerzitě, který vznikl v roce 2002 pod vedením profesorky Marcyliena Morgan. Vznik tohoto institutu byl posvěcen podporou Henry Louise Gates (npr.org 2018). V roce 2004 editoři Forman a Neal vydávají první edici kompilace esejů mapující různé zaměření takzvaných hiphopových studií: historie, hiphopové elementy, vymezení prostoru, gender, nahrávací průmysl, politika a rezistence, produkce a hudební estetika či v neposlední řadě debaty ohledně autenticity.

V roce 2010 vznikla pod vedením Marthy Diaz platforma *Hip Hop Education Center* (H2Ed) ve spolupráci s New York University. Cílem této platformy je jednak vytvořit multimediální digitální knihovnu, a jednak archivovat a propagovat aktivity hiphopových umělců, organizací či škol. V rámci každoroční konference Hip Hop Think Tank probíhají workshopy a diskuze na téma zapojení elementů hip hopu do výuky. Platforma hiphopových studií je dále upevňována vytvářením formálních (mezinárodní konference) i neformálních (mailing listy či facebookové skupiny) sítí. Poslední mezinárodní konference s názvem „*It Ain't Where You From, It's Where You're At*": *Hip Hop Studies Conference* se konala v červnu 2016 na britské University of Cambridge, Wolfson and St John's College. V průběhu tří dnů zazněly ve čtyřech paralelních sekcích příspěvky mapující jednotlivé aspekty hiphopové (sub)kultury ze všech koutů světa. To, že se konference konala na tak prestižní univerzitě, je možné považovat za statusový posun i symbolické uznání studia hip hopu jako „opravdové“ vědecké disciplíny. V roce 2014 dále vznikl první akademický časopis *The Journal of Hip Hop Studies* a pro rok 2020 je plánované první číslo časopisu *Global Hip Hop Studies*.

Kromě výzkumu jednotlivých hiphopových elementů z hlediska různých akademických disciplín (viz Sciullo 2019) se hiphopová studia zaměřují například také na využití hip hopu jako nástroje vzdělávání na všech úrovních vzdělávacího systému (cf. Seidel, 2011; Hill, Petchauer 2013). Tématem diskuzí v rámci hiphopových studií je také reflexe vlastní pozice v rámci institucionalizovaného vzdělávání (cf. Snell, Soderman 2014). Součástí hiphopových studií je jednak snaha zapojit členky a členy této subkultury do procesu vzdělávání, ale také nezapomínat na to, že je důležité, aby i daná komunita měla přístup k vědění, které hiphopová studia produkují.

2. kapitola: Hiphopová (sub)kultura

To, co bylo v sedmdesátých letech považováno za určitý výstřelek či přechodnou záležitost, dnes představuje fenomén, který ovlivňuje na jedné straně mládež po celém světě, a na straně druhé globální trh a populární kulturu. Mladí využívají hip hop k identifikaci a konstrukci vlastní identity. Učitelé využívají hip hop ve svých osnovách. Aktivisté využívají prvky hip hopu k podpoře vlastní agendy. Korporace využívají hip hop k prodeji svého zboží. Akademici a akademičky zkoumají hip hop jako mezinárodně sdílený jazyk, globální fenomén s lokálními variacemi.

Mýtus vzniku hiphopové kultury byl kodifikován v akademické či populárně naučné literatuře na základě populárních narativů, které sdílejí členové a členky hiphopové kultury: hip hop vzniká v sedmdesátých letech dvacátého století. Hlavní podíl na jejím vzniku mají mladí lidé (zejména etnické a rasové minority slabších sociálních poměrů) žijící v Bronxu, jedné z pěti částí amerického města New York (Alim 2009: 7, Forman 2013: 69, Nitzsche 2013: 14). Tuto kulturu tvoří čtyři základní elementy (rap, DJing, breakdance a graffiti)⁸ a u jejího zrodu stály osobnosti jako DJ Kool Herc⁹ a Afrika Bambaataa a jeho Zulu Nation.

Hip hop je v období svého vzniku i v současnosti pojímán jako prostředek vyjádření specifické afroamerické zkušenosti mládeže v postindustriálních městech Spojených států amerických (Bennett 2004: 178, Keyes 2004: 1, Cobb 2007: 3, Asante 2008: 9). Od svého

⁸ Afrika Bambaataa k uvedeným čtyřem elementům přidává ještě pátý, a to poznání (*knowledge*). Toto poznání se vztahuje k sebereflexi, k znalostem historie své komunity, a v neposlední řadě k znalostem historie světové. KRS One na druhé straně rozlišuje pět uměleckých elementů: rap, DJing, breakdance, graffiti, beatbox a další čtyři elementy, mezi které řadí jazyk, módu, poznání a způsob podnikání (KRS-One 2009).

⁹ Mezi další sdílené mýty vzniku hiphopové kultury patří například první hiphopová akce, která se konala 11. srpna 1973 v rekreační místnosti paneláku na adrese 1520 Sedgwick Avenue. Akci pořádal DJ Kool Herc na popud své sestry jako „Back to School Jam“. Vstupné bylo 25 centů pro dámy a 50 centů pro pány. Kool Herc měl údajně připravené pohoštění. V rámci akce platila pravidla: mladí muži nemohli jen tak přijít z basketbalového hřiště nevysprchovaní. V prostorách paneláku byly také zakázány jakékoliv hádky. To si měli jedinci vyřešit venku, nejlépe na jiné ulici. Tato bytová jednotka je dnes vyhlášena za národní památku.

vzniku se hip hop rozšířil do celého světa díky rozvoji technologií, zejména internetu. Vytvořil tak komunitu mladých lidí, kteří se identifikují jako hiphopeři/hiphoperky. A nejen to, jak poznamenala Tricia Rose (2016), někteří členové a členky hiphopové (sub)kultury se přímo prezentují jako ztělesnění samotného hudebního stylu, což se projevuje sloganem „já jsem hip hop“.

Chápání hiphopu jako jednotné, monolitické kultury je v současnosti zpochybňováno. Badatelé a badatelky nabízejí alternativní pojmy, které poukazují na rozmanitost „glokálních“ forem vyjádření hip hopu po celém světě. Mezi tyto pojmy patří například „hiphopový národ“ vyjadřující fluidní přechod mezi hranicemi třídy, rasy a národních států (Fernandes 2011), „globální hiphopová identita“ (Mattar 2003: 284), či „globální hiphopový národ (GHHN)“, tedy „multilingvální, multietnický ‘národ’ s mezinárodním dosahem, fluidní kapacitou překonat hranice a neochotou držet se stávajících geopolitických daností“ (Alim 2009: 3).

Hudební průmysl, jednotlivé složky kulturního průmyslu i samotní členové hiphopové (sub)kultury používají termíny hip hop¹⁰ a rap jako zaměnitelná synonyma. Ve své práci používám termín hip hop k označení určitého životního stylu a kulturní praxe, která zahrnuje všechny elementy hip hopu. Rap považuji za konkrétní element hip hopu, který zahrnuje rapové nahrávky i freestyle, tedy improvizované rýmování „spatra“ přímo na místě (cf. Motley, Handerson 2008: 246, Alim 2009: 2).

¹⁰ V rámci hiphopových studií zatím nedošlo ke shodě na tom, jakým způsobem psát slovní spojení hip hop. Někteří autoři a autorky upřednostňují hip hop, jiní zase hip-hop. KRS One, jedna z nejvýraznějších osobností rapu a autor knihy *The Gospel of Hip Hop* (2009) tvrdí, že pojem hip hop je nutné psát s ohledem na to, o jaké entitě se zrovna vyjadřujeme. Hiphopové bytí nezávislé na jedincích označuje jako Hiphop. Toto bytí pak oslovuje jedince, kteří mají předpoklady rozvíjet hiphopovou kulturu, v tom případě mluvíme o Hip Hopu. Když ale přidáme kulturní průmysl a jeho využívání hiphopové kultury vesměs za účelem zisku, pak se jedná o hip-hop (malá a velká písmena jsou v tomto pojetí důležitá). V českém jazyce došlo také ke změně ve způsobu psaní slova rapper. Původně se používala verze „rapper“ a „rapperka“, nicméně anglicky mluvící členové české hiphopové subkultury poukázali na fakt, že v anglickém slovníku má slovo „rapper“ zcela odlišný význam. V této práci tudíž používám přepis „rapper“ a „rapperka“.

2.1 Rapová hudba

Z hlediska vývoje hip hopu sloužil rap původně jako pouhý doprovod pro DJe. Rappeři v té době měli rozproudit zábavu a povzbuzovat tanečníky (Fricke, Ahearn 2002, Chang 2005). Posléze se však rap dostává na první místo a stává se prioritou nejen z toho důvodu, že rapový text obsahuje nejvíc sdělení ve srovnání s ostatními elementy, ale i z hlediska marketingu či možnosti analýzy výpovědí v nich obsažených. S postupným vývojem hiphopové kultury a s jejím přesunem na další kontinenty se také rozrůstaly kategorie, které lze do základních elementů zapojit. V tomto smyslu lze do kategorie rap zahrnout také mluvené slovo (neboli *Slam Poetry*), ale také zpěv. V obecné rovině je tedy možné tento element chápat jako distinktivní způsob verbálního vyjádření.¹¹

Socioložka Tricia Rose (1994) definuje rap jako formu rýmovaného vypravěčství za doprovodu vysoce rytmické hudby. Označení „emcee“ (MC), které vychází ze zkratky amerického termínu *master of ceremony*, odkazuje ke schopnosti člověka zaujmout publikum a udržet jeho pozornost. Rozlišování mezi termínem *emcee* na jedné straně, a rapper na straně druhé je v hiphopové (sub)kultuře hodnotově zatížené. Jak tvrdí Cobb (2007: 8), „ne každý rapper je MC“. V tomto pojetí je rapper spojován s hudebním průmyslem (dokáže prodávat hudbu, či je chodící reklamou) a MC s hiphopovou komunitou. Podobným způsobem rozlišuje Greene (2008) mezi hiphopovou hudbou a rapovou hudbou. Tuto distinkci dělá na základě předpokládaného účelu: hiphopová hudba, kterou vytvářejí hiphopoví umělci, je kreativní,

¹¹ Také element, který původně označoval konkrétní taneční styl breakdance, je dnes rozšířen o další taneční styly a často nazýván obecněji „street dance“ (zpopularizovaný filmy jako například *Step Up*). DJing původně odkazoval k praxi, ve které se využívaly dva gramofony, ze kterých se používala ta samá deska, zejména pasáže nejvíc oblíbené mezi publikem, typicky nazývané „breaks“ (trvaly v průměru několik sekund). Dnes DJing zahrnuje různé technické kategorie i technologický pokrok, jako například využití softwaru Serato. V tom případě už DJ fyzické vinyly nepotřebuje. Element graffiti lze dnes zahrnout pod obecnější kategorii „street art“, do které patří například i technika stencil. Rap jako samostatná kategorie také prošel vývojem a dnes už není pravidlem, že by se rapovalo jenom do hiphopové hudební produkce.

umělecká a vyjadřuje pravdivá tvrzení, obsahuje v sobě nějaké podstatné sdělení. V opozici k hiphopové hudbě staví Greene rapovou hudbu, jejíž jediným cílem je finanční obohacení daného interpreta (2008: 92-93).

Čtenáři a čtenářky mají dnes k dispozici publikace věnované různým technikám přednesu (v specifickém hiphopovém slovníku nazvané *flow*), využívání prvků poezie (metafory, přirovnání či vícevýznamové roviny), či návodů, jak přistupovat ke tvorbě rýmů (viz Pate 2010, Bradley 2009, Edwards 2009, Edwards 2013). Právě flow je to, co odlišuje průměrného rappera od toho nejlepšího (Morgan 2009: 69). Umět dobře rapovat však není všechno, od rapperů a rapperek se dále očekává, že budou ve svých textech reflektovat současné dění na lokální i zahraniční hiphopové scéně či v populární kultuře obecně (Morgan 2009: 66).

Autoři věnující se vývoji rapové hudby (Bradley, Dubois 2011, Cobb 2007) rozlišují několik období, které lze odlišit jednak na základě stylu rapování a flow, a také na základě vlivu rapové hudby na průmysl populární hudby. V této klasifikaci hraje klíčovou roli období takzvaných „zlatých časů“ (*Golden Age*), odehrávající se přibližně mezi lety 1985-1992. Má se za to, že před tím, než se rap dostává do mainstreamové populární hudby, vedle sebe existuje mnoho rovnocenných subžánrů. Toto období je důležité z hlediska konstrukce autenticity, jako období „pravého hip hopu“.

Jak již bylo zmíněno, pro hip hopovou (sub)kulturu je charakteristická zejména konstrukce autenticity. Ta souvisí s dalšími charakteristikami subkultur, jako je vymezení subkulturního prostoru, specifický styl, vyjádření rezistence a zároveň specifická reakce společnosti.

2.2 (Hiphopový) styl

Jeden z klíčových způsobů vyjádření příslušnosti k určité hudební subkultuře představuje adopce (potažmo adaptace) specifického stylu. Subkulturní styl zahrnuje vzájemně propojené složky: celkovou vizáž (oblečení a účes), vystupování (používání gest, ale také postoj) a v neposlední řadě také slang (znalost odborných termínů a jejich správné využívání) (cf. Heřmanský, Novotná 2011). Proces vytváření stylu lze pojímat jako selektivní apropriaci symbolických objektů z velkého pole možností, krystalizaci praktik, aktivit a vzhledu kolem expresivních forem a jejich organizace do koherentního shluku (Clarke 2006). Stylistická odlišnost spočívá ve složení stylu a materiálních a kulturních podmínkách, ze kterých vznikl. Styl je dále důležitý ve vytváření skupinové identity a důležitou roli hraje definování hranic jak vnějších (vztah k jiným skupinám a jejich reakce na daný styl), tak vnitřních (důležité vědět, co je zrovna „in“). Stylistické odlišení jako vytváření hranic je důležité pro samotnou existenci subkultury. Zároveň stylistické odlišení často slouží jako zdroj vizualizace příslušníků dané subkultury v médiích (jako faktor k zařazení určité skupiny a identifikace chování na základě ustálených stereotypů).

Vznikem specifického stylu se zabývala také McRobbie (2005), která poukázala na to, že tvorba subkulturního stylu je víc než pouhá transakce, výměna peněz za určité zboží. Co nabídnout, co koupit a co přetvořit ve specifický subkulturní styl je práce, která vyžaduje podnikatelského ducha a specifické *know-how*. Jedná se o komplexní proces aktu nakupování, procesu selekce a vyhledávání stylistických prvků, schopnosti umět opravit oblečení, či vědět, kde se nejlépe nakupuje a zároveň, jaká je klientela. Tyto aktivity jsou považovány za ženské a zároveň jsou spojovány s konzumerismem.

Přijetí a osvojení si určitého slangu, tance, gest, přizpůsobení oblečení či účesů členy a členkami hudebních subkultur jsou výsledkem stylizace. Tyto úkony jsou každodenně

performovány v závislosti na tom, do jaké míry je subkulturní identita člena či členky dané subkultury slučitelná s dalšími rovinami jejich identity (zaměstnání, škola, vystupování na veřejnosti versus volnočasové aktivity).

Součástí specifického hiphopového stylu, jak již bylo naznačeno, je určitý postoj (*attitude*, často spojován s asertivitou či až přímou konfrontací, což je vyjádřeno i sloganem „in your face“). Rappeři a rapperky jsou pak ti, kteří si „neberou servítky“ a říkají všechno přímo. Stejný postoj přebírají i členové a členky hiphopové (sub)kultury. Proměna hiphopového stylu je snad nejpatrnější z hlediska módy. V nejširším pojmání je v hiphopové komunitě typické vytahané oblečení, nejlépe hiphopových značek slavných rapperů¹². Nemůže chybět ani kšiltovka, či doplňky jako řetězy a šperky. Vztah žen ke specifickému hiphopovému stylu je však komplikovaný tím, že preferovaný styl je postavený na mužských normách. V momentě, kdy ženy přijmou tento styl, jsou považovány za málo „ženské“. Jak poukazuje Weller (2006), přijímání mužského stylu oblékání umožňuje dívkám zapadnout do mužského kolektivu. V momentě, kdy začnou dívky aktivně zvýrazňovat svou feminitu (a tedy i sexualitu), mění se také přístup mužů. Nehledě na to, že vyzývavé oblečení je podporováno specifickou reprezentací žen v hiphopových hudebních videoklipech, a zároveň z žen dělá disponibilní sexuální objekty (cf. Hurt 2006).

To, do jaké míry adopce subkulturního stylu působí „přirozeně“ a je v souladu se subkulturními požadavky a pravidly, určuje také míru autenticity daného člena/členky (hudební) subkultury. S aktivní stylizací je spojen i specifický diskurzivní prostor dané (hudební) subkultury.

¹² Andy Brown (2007) ve svém výzkumu heavymetalové subkultury analyzoval roli komerčních produktů, konkrétně trika s kapelami daného žánru, na formování identity mládeže. Identifikuje tři základní funkce trik zobrazujících hudební skupiny: zdroj uznání a sounáležitost s určitou exkluzivní subkulturou; mezinárodní komunikace vkusu a příslušnost k danému subžánru; a zároveň hrozba pro „nezasvěcenou“ část společnosti.

2.3 Vymezení (hiphopového) prostoru

Peterson a Bennett (2004) v pojmání prostoru ve spojení s hudebními scénami rozlišují tři základní dimenze: lokální, translokální a virtuální. Pro lokální scény je charakteristická společenská aktivita, která se odehrává na určitém konkrétním místě v určitém časovém rozsahu. Skupina producentů, hudebníků a fanoušků se sdíleným hudebním vkusem využívá hudebních a kulturních znaků z jiných míst, které přizpůsobují a přeskupují tak, aby reprezentovaly lokální scénu. Hudba je tak součástí kreativního procesu, na základě kterého členové určité scény vytvářejí sdílené narativy každodenního života. Lokální scéna je dále udržována sérií koncertů, klubových nocí či festivalů, kde se fanoušci potkávají, komunikují přímo a posilují pocit sounáležitosti.

Geograficky roztroušené lokální scény, které pravidelně komunikují o distinktivní formě své hudby a životního stylu, vytvářejí scény translokální. Taková scéna se formuje výměnou nahrávek, cestováním kapel a fanoušků či cirkulací časopisů a fanzinů. Členové a členky těchto scén vytvářejí *affective communities*, tedy komunity, které spojuje pocit sounáležitosti, a pro které interakce tváří v tvář není nezbytnou podmínkou členství. Jako speciální druh translokální scény uvádějí Peterson a Bennett (2004) hudební festivaly.

Třetí dimenzí představují scény virtuální, které mohou být věnované konkrétním umělcům, hudebním skupinám či subžánrům. Prostřednictvím komunikace na internetu (mailing listy, chatování) dochází k vytváření scény a k propojení jednotlivců z celého světa. Velkou kontrolu nad obsahem mají často fanoušci a životnost scény záleží na frekvenci jejich komunikace¹³.

¹³ Jako příklad zcela virtuálních scén uvádí Vroomen (2004) scénu vytvořenou fánynkami zpěvačky Kate Bush, Gault (2015) se zaměřila na roli sociálních sítí ve vytváření komunity gospelových rapperů v americkém městě Buffalo a Lee a Peterson (2004) zkoumali virtuální hudební scénu alternativní country hudby. Williams (2006)

Hiphopové (sub)kultury po celém světě vykazují vesměs všechny zmiňované dimenze. Zejména díky internetu a sociálním sítím mohou lokální subkultury udržovat vztah s jinými členy/členkami v rámci jedné země, či mezinárodně. V důsledku vývoje digitálních technologií mohou rapperi a rapperky spolupracovat takřka s kýmkoliv, aniž by se musely setkat či znát osobně.

Vztahem mezi hiphopovou (sub)kulturou a vymezením místa a prostoru se zabývá zejména Murray Forman (2002). Prostorové dimenze, které nachází v hip hopu, jsou aplikovatelné na jakoukoliv hudební subkulturu. V nejširším, abstraktním pojetí se jedná o prostor diskurzivní. V tomto směru jsou jazyk a jiné symbolické formy umožňující komunikaci a vytváření významů nejdůležitější, neboť vytvářejí základ pro jakoukoliv praxi (*talked to life*). Ve specifickém hiphopovém diskurzivním prostoru Forman (2002) spatřuje také „diskurzivní brikoláž“, otevřený systém, v rámci kterého dochází ke hře s dominantními kódy, jejich posilování či odmítání. Tato brikoláž spočívá ve vypůjčování z různých diskurzů a schopností přecházet z jednoho (dominantního) diskurzu do druhého (v tomto případě afroamerický dialekt), tedy *code switching*.

Druhou rovinu představuje prostor textový. Do tohoto prostoru lze zahrnout jednak texty písní a různé polysémické produkty populární kultury – videoklipy, časopisy, filmy či televizní seriály. Slova, obrazy, a ideologie v nich obsažená vytvářejí reprezentaci společenské reality, jejíž interpretace následně závisí na kulturním a sociálním zázemí člověka. V tomto ohledu je zejména interpretace a analýza rapových textů značně komplikována nejen tím, že je často vyjádřena afroamerickým dialektem, ale také přítomností slangových slov či vulgarismů (Bradley 2009, Pate 2010). Schopnost „dekódovat“ rapové texty závisí i od toho, do jaké míry

poukazuje na vztahy v rámci straightedge scény mezi těmi, kteří využívají prostředí internetu a těmi, kteří formují scénu na základě osobních vztahů tváří v tvář.

známe kontext tvorby rappera, tedy jeho osobnost, specifický styl, či názory a postoje. Rapové texty mohou obsahovat nadsázku, ironii, specifický styl humoru, či se může jednat o parodii.

Androutsopoulos (2009) také pojímá hip hop jako komplexní oblast praktik, v rámci kterých dochází k produkci, reprodukci a transformaci sociální reality prostřednictvím různých žánrů mluvy zprostředkovaných rozmanitými komunikačními technologiemi. Mezi základní diskurzivní praktiky řadí rapové texty, komunikaci mezi „profesionály“, hiphopové časopisy a žánrové rozhlasové vysílání, komunikaci fanoušků s hiphopovými umělci a umělkyněmi či každodenní mluvu na sociálních sítích. Androutsopoulos využívá koncept sítě intertextuálních vztahů k analýze horizontální a vertikální intertextuality v hip hopu. Horizontální intertextualita představuje explicitní vztah mezi jednotlivými texty (v hiphopových skladbách může mít formu přímé zmínky rapperem či rapperkou, nebo využívání hudebních samplů jiných hudebníků). Vertikální intertextualita se skládá ze třech složek: (1) primární text ve formě uměleckého vyjádření; (2) sekundární text – mediální diskurz, jehož hlavním cílem je propagovat preferované čtení primárních textů (například recenze) a (3) terciární text, tedy diskurz fanoušků a aktivistů (může mít formu stylizace dle vzoru celebrit či přizpůsobení primárních textů a vytváření vlastního obsahu). Tyto hranice však nejsou jednoznačně definovány a může docházet k jejich prolínání či dokonce sloučení všech tří aspektů.

Prostor hudebního průmyslu Forman (2002) pojímá jako dominantní prostor reprezentující autoritu a vliv. Hudební průmysl má na jedné straně nesporný ekonomický vliv a mocenské vztahy a na straně druhé mezinárodní dosah. Zároveň však prostor hudebního průmyslu nemá žádnou moc nad tím, jakým způsobem bude kulturně vytvořené zboží přizpůsobené lokálním praktikám a žité zkušenosti posluchačů a posluchaček.

Konkrétní lokalita představuje poslední dimenzi prostorového vymezení hudebních subkultur. Lokálnímu místu, které je daleko strukturovanější a blízké jedincům, kteří ho obývají, je vždy přidělena určitá hodnota. Zároveň je konkrétní místo definováno a

zvýznamňováno prostřednictvím diskurzů a narativů. Tímto se dimenze prostorového vymezení vzájemně ovlivňují a jejich hranice je často těžké vymezit. V hiphopové (sub)kultuře je konkrétní lokalita často zvýznamňována v textech rapperů a rapperek. Může to dojít do takové míry, že pokud osoba z posluchačstva v takovém prostředí nevyrostala, nemusí být schopna referenci k určitému místu rozklíčovat.

Identifikace dané lokality v rapových textech může mít celou škálu referencí: od konkrétní ulice, určité části města či města jako takového (často vyjádřeno poštovním směrovacím číslem), přes stát či danou zemi. Specifické místo v rapovém diskurzu zastává metafora ulice či ghetta. Hudba a prostor jsou ve vztahu neustálého vzájemného ovlivňování.

Jednotlivé studie zvýznamňování určitého místa prostřednictvím hudby (kulturní geografii populární hudby), lze najít například v sborníku editovaném autory Lashua, Spracklen a Wagg (2014). Tyto případové studie dokazují, že hudba odráží sociální, ekonomické, politické a materiální aspekty místa, ve kterém je tvořena. V některých případech se města stávají synonymem určitého hudebního žánru či osobnosti¹⁴.

New York City má v tomto směru specifické postavení. Hiphopoví fanoušci navštěvují jednotlivé kulturní památky města s cílem poznat prostředí, ve kterém vznikla hiphopová kultura. Tuto situaci využili samotní „zakladatelé“ kultury a vytvořili agenturu *HusH Hip Hop Tours* zprostředkující autentický, hiphopový pohled na město. K autentizaci této agentury přispívá fakt, že průvodci turistických skupin jsou hiphopové legendy jako Grandmaster Caz či Kurtis Blow. Nejedná se tedy o externí element, který se snaží profitovat na hiphopové kultuře, ale o „pravý“ zážitek zprostředkovaný těmi nejpovolanějšími.

¹⁴ Například stát Memphis a jeho kulturní dědictví jako místo vzniku rock n rollu a zároveň místo narození Elvise Presleyho (Rushing 2014); komodifikace lokální bluesové scény v americkém Chicagu (Grazian 2004); či vliv lokálních podmínek postindustriálního Birminghamu na vznik metalové subkultury (Weinstein 2014).

2.4 Reakce společnosti

Hudební subkultury a populární hudba a kultura hlavního proudu jsou ve vztahu neustálého vzájemného ovlivňování. Přesto, že se (hudební) subkultury různým způsobem vymezují vůči šedé mase majoritní společnosti, tvoří zároveň její součást. Důležitou roli v šíření určitého obrazu subkultury sehrávají média, a to jak masmédia, tak média subkulturní.

Klasické studie Centra pro současná kulturní studia pojímala média a procesy s nimi spojené jako stojící mimo subkulturu. Tato romantická vize autentických subkultur existujících mimo média a komerci, které odolávají a zápasí s kolonizujícím světem zprostředkovaným masovými médii, je dnes již neudržitelná. Subkultury jsou nezbytně fenoménem médií a každá hudební subkultura má distinktivní soubor mediálních vztahů (Thornton 1995). Thornton dále rozlišuje tři druhy médií, která mají různé využití subkulturními členy a členkami a plní také různé funkce. (1) Masmédia svou velikostí, složením publika a způsobem cirkulace mají různé důsledky pro subkultury mládeže. Na jedné straně například šíření negativně hodnotících článků legitimizuje danou subkulturu mládeže a dodává jí autenticitu, na druhé straně využívání těchto kanálů může působit jako ztráta exkluzivity a „zaprodání“ distinktivních subkulturních prvků a produktů. Členové a členky hudebních subkultur dále využívají vlastní (2) lokální mikro-média ve formě letáků, fanzinů či šíření informací ústním podáním. V tomto případě je důležitá úspěšná socializace v rámci dané subkultury, nezbytné je vědění, kde tyto informace hledat. Specifická média zaměřená na hudbu a styl Thornton (1995) označuje pojmem „niche“ média. Hudební časopisy, specializované prodejny a malé nahrávací společnosti, žurnalisté a hudební fotografové hrají klíčovou roli ve spoluutváření hudebních (sub)kultur. Vzájemná interakce všech druhů médií vytváří hranice a směřování vývoje dané hudební subkultury. Média tak fungují jako určitý vzdělávací systém: vytvářejí, distribuují a klasifikují znalosti, a tím také to, co znamená být *in the know*.

Všechno, co může některým připadat jako atraktivní, a jiným jako nepochopitelné, může být vnímáno jako hrozba. K analýze vztahu mezi majoritní společností a (hudební) subkulturou je využíván koncept „morální paniky“. Tento problematický koncept, který byl revidován i kritizován (viz Slačálek 2018), má kořeny v klasické studii Cohena. Morální panika má v jeho pojetí čtyři charakteristiky prezentace určitého jevu nebo fenoménu: (1) velká míra znepokojení, které ve zvýšené míře vyvolává (2) nepřátelství. Morální paniky jsou dále charakteristické svou (3) pomíjivostí a (4) nepřiměřeností reprezentace. Masmédia tak v procesu demonizace určité skupiny mají tendenci problém zveličovat, následně předvídat jeho opakování, přičemž klíčové symboly dané skupiny získávají negativní podtext (Heřmanský 2013: 266-269). Toto pojmání bylo revidováno a kritizováno i z hlediska dostupnosti nových komunikačních technologií a prostředků, i z hlediska využití médií samotnými členy a členkami (hudebních) subkultur. Slačálek (2018: 25-26) poukazuje mimo jiné i na problematiku spojenou s představou pomíjivosti morálních panik. Ačkoliv je možné, že morální panika v masmédiích ustane, otázkou je, jaké může mít dlouhodobé důsledky pro danou skupinou, nehledě na to, že některé skupiny jsou stigmatizované permanentně. Slačálek (2018) dále uvádí, že z dnešního hlediska různých panik je nepřítel přítomen až v druhé řadě. Pro paniky dneška jsou podstatná specifická témata, včetně zločinu, drog, násilí v televizi či terorismu (ibid: 28).

V souvislosti s hiphopovou (sub)kulturou můžeme vysledovat několik různých linií panik, které se začínají objevovat začátkem devadesátých let dvacátého století. Zvýšený zájem veřejnosti je spojený s rostoucí popularitou rapové hudby a jejím přechodem do hlavního proudu populární hudby. Watkins (2006) za klíčový moment přenosu rapu do populární hudby považuje implementaci systému SoundScan v roce 1991. Pomocí čárového kódu a systému zaznamenávání prodeje měly velké nahrávací společnosti náhle přístup k poměrně přesným

údajům, odrážejícím popularitu různých hudebních žánrů. Současně také zjistily, že rapová hudba je daleko populárnější, než se do té doby domnívaly.

První námitky vůči negativnímu vlivu rapové hudby se objevují již několik let předtím. Jednalo se o kritiku rapových textů, jejich vysokého obsahu vulgarismů a zejména sexuálně explicitního jazyka. Morální panika ohledně obscénnosti rapových textů třetího alba *As Nasty as We Wanna Be* floridské rapové skupiny 2 Live Crew vyústila v rozhodnutí, že rapová alba obsahující obscénní jazyk a vulgarismy musí být označena nálepkou *parental advisory explicit content*, jako varování pro rodiče, že daná hudba obsahuje explicitní jazyk (O’Gallagher, Gaertner 1992, Berry 1994).

Tricia Rose (2008: 4) uvádí, že v letech mezi 1995 a 2001 mezi spotřebiteli hip hopu figurovalo 70-75 % bílé populace. Negativní reakce společnosti, dle autorky, spočívá v obavách z dopadu hip hopu a rapové hudby na hodnoty bílé americké mládeže. Ve své knize autorka shrnuje základní argumenty kritiků hiphopové kultury a rapové hudby, které se objevují v různých momentech, na různých místech a z pozic různých zájmových skupin. Mezi nejčastější patří: hip hop (1) vyvolává násilí, zejména gangsterská rapová hudba svou propagací kriminálního života a ilegálních aktivit; (2) podporuje dysfunkční kulturu ghetta, zejména narativy spojené s prodejem drog; (3) upevňuje patologické představy o černošské maskulinitě a feminitě; (4) ničí americké hodnoty a (5) ponižuje ženy.

Jak upozorňuje Rose (2008), vyhraněné, polarizující debaty, které na jedné straně kritizují hip hop bez porozumění jeho kořenům a vnitřní dynamice, a na straně druhé slepě obhajují hip hop bez jakékoliv reflexivní kritiky, nijak věci neprosívají. V roce 2012 platforma Google+ přenášela debatu *Hip-Hop on Trial*, do které organizátoři pozvali právě zastánce těchto dvou pozic z řad vědců a vědkyň, hudebních kritiků a kritiček či samotných umělců a umělkyň. Jak napovídá podnázev události, cílem debaty byla snaha zjistit, zdali hip hop společnosti prospívá, nebo ji naopak degraduje. Nutno říci, že v rámci dvou hodin se diskuze

neposunula nikam i z toho důvodu, že jednotliví mluvčí se neshodli na základních definicích hip hopu. Zatímco kritici v souvislosti s pojmem hip hop v podstatě mluvili pouze o mainstreamové rapové hudbě, na straně obhájců figuroval hip hop jako komplexní kultura. Proklamovanou otázku dopadu hip hopu na společnost nebylo možné zodpovědět i z toho důvodu, že jednotliví členové a členky panelu zaujímali často hodnotově zatížená stanoviska. Jako protiklad a korektiv negativních soudů o hiphopové kultuře a rapové hudbě různé badatelky a badatelé, či členové a členky subkultur předkládají příklady toho, jakým způsobem hip hop a rap využívají různé grassrootové skupiny.

V českém prostředí vyvolává morální paniku, stejně tak jako vášnivé diskuze uvnitř hiphopové subkultury, horrorcore, specifický subžánr rapu. Horrorcorové texty jsou často plné násilí, vulgarismů, extrémních názorů či sexismu až misogynie. Tento „tvrdý rap“ u nás reprezentují například skupiny Masový Wrazi či Sodoma Gomora. „Brutální realismus“, který rappeři v textech zobrazují, je často interpretován jako nadsázka a ironie, způsob jak poukázat na problémy současnosti. Na druhé straně členové a členky hiphopové (sub)kultury často tento subžánr odmítají a vyjadřují obavy z dopadu horrorcorových textů na mladé posluchačstvo.

Morální paniku širší veřejnosti ve spojení s horrorcorovými rappery vyvolí zejména dvě události. V reakci na hudební videoklip ke skladbě „Konečný řešení“ (2008) byli Hrobka, Pitva a Řezník obviněni státním zastupitelstvím pro Prahu 4 z rasismu a extrémismu. Rapperům tak hrozili tři roky vězení, nicméně byli obvodním soudem pro Prahu 5 osvobozeni na základě ústavního práva pro svobodu projevu či umělecké tvorby (Zelený 2011). O dva roky později se Řezník ve zprávách objevil opět, tentokrát ve spojení s udělováním hudebních cen Český Slávik v kategorii Hvězda internetu. Jak poznamenává Vedral (2013), Řezník „využil díry v hlasování na internetu“, mobilizoval své fanoušky a „lidi, kterým leží tuzemský střední proud v žaludku“. To je v podstatě v souladu se zásadami horrorcoru jako žánru. Řezník byl následně z ankety vyřazen krátce před uzavřením hlasování v momentě, kdy bylo patrné, že danou

kategorii vyhraje. Organizátoři tak údajně udělali z důvodu vulgárnosti textů Řezníka, které kazí morálku. Rapperovi však celý proces již poskytl dostatek reklamy, ať už pozitivní či negativní. Tuto formu rakce na fádní střední proud české populární hudby můžeme pojímat jako způsob rezistence.

2.5 Rezistence

Analýza hudebních subkultur mládeže je často postavena na binárních opozicích (subkultura versus většinová společnost; makropolitika versus mikropolitika; inherentní politizace versus apolitičnost). Skupiny mládeže, které spojuje určitý hudební žánr, projevují rezistenci různou škálou participace na rozličných aktivitách, které mohou zahrnovat například: antifašistické postoje, účast na demonstracích, veganství či ekologie. Apolitičnost je také možné chápat jako politický postoj (Charvát, Kuřík a kol. 2018).

Charvát, Kuřík a kol. (2018) rozlišují pět základních rovin politizace hudebních subkultur mládeže. (1) Navazujíc na klasické studie CCCS a postsubkulturní obrat, první rovinu představuje politizace subkulturním stylem a jeho čtením (apriorní předpoklad vzdoru na jedné straně spektra a podceňování politiky ve prospěch hédonismu na druhé straně). (2) Pod pojmem politizace mocí autoři sledují širší mocenské vztahy, jinými slovy možnost prostřednictvím hudebních subkultur mládeže zkoumat historické i aktuální konfigurace moci ve společnosti. Pro tento přístup je nutné propojovat osobní interakce se širšími otázkami. (3) Třetí rovina, politizace každodenního života, odráží míru, jak dalece jsou subkulturně zakotvené každodenní praktiky politicky relevantní. Anarchopunk a prefigurativní politika zde mohou být příkladem. (4) Politizace vnitřní dynamiky dle autorů představuje křížovanku mocenských vztahů uvnitř subkultur, včetně vyjednávání o jejich podobě i o statusu jedinců. Subkulturní ideologie, subkulturní kapitál a konstrukce autenticity jsou v tomto ohledu klíčové. Poslední rovinu (5)

představuje politizace k organizovanosti: zda, do jaké míry a jakým způsobem členové a členky subkultur přecházejí do organizovaných a otevřených podob politiky.

Marchart (2003) uvádí, že pro to, aby se subkultura stala politickou, je nutné, aby překročila vlastní, specifické zájmy a spojila se se sociálními silami mimo subkulturní sféru. Pro proces přechodu z mikropolitiky na makropolitiku musí, dle Marcharta, dojít ke čtyřem krokům: explicitní antagonizace, vytvoření kolektivity a posléze organizace. Proces je pak ukončen hnutím k univerzalizaci.

Alternativu představuje také pojmání uskupení spojených s hudebním stylem jako sociální hnutí, ve kterém hraje nejdůležitější roli kolektivní identita. Tímto způsobem analyzuje Haenfler (2006) Straight Edge jakožto sociální hnutí, v rámci kterého existuje shoda na tom, co jsou základní principy (abstinence a „čistý“ životní styl) a podle toho se členové chovají. Od členů a členek je explicitně vyžadován celoživotní závazek. Straight Edge jako sociální hnutí představuje spíše individualizovanou formu aktivismu než dosažení jasně vymezeného politického cíle.

Pojmání hiphopové (sub)kultury jako inherentně politické a protestní formace se objevuje i v hiphopových studiích. Konkrétní definice hip hopu či rapu závisí na tom, koho se ptáme. Pro někoho je základem heslo „mír, láska, jednota a zábava“ (*peace, love, unity and having fun*) pocházející od Zulu Nation. Hiphopová kultura je v první řadě kultura mládeže a element zábavy je přítomen od počátku. Příkladem může být první komerčně úspěšná skladba „Rapper's Delight“ (1979) skupiny Sugarhill Gang. Po textové stránce tato skladba představuje hru se slovy spíše než hluboké sdělení. V opozici k pojetí hip hopu jako prostředku zábavy stojí druhá linie výkladu hip hopu na základě jeho mytologizovaného původu – hip hop jako inherentně politické hnutí.

Dle autorů Martinez a Malone (2015:2) „hip hop ve svém jádru a ve svých elementech obsahuje ojedinělou kulturu hnutí, které obsahuje kulturní, sociální a politické možnosti, které jiné hudební žánry vycházející z určitých tradic v sobě nemají“. Z hlediska tohoto přístupu je hip hop vždy již politický, protože vychází z afroamerické orální tradice a je tak součástí afroamerických hnutí (Deis 2015: 272, Greene 2008). Stejně tak jako v písních otroků, v bluesové tradici, v černošských kostelech, harlemské renesance či Black Arts Movement, kódovaný jazyk a skryté vzkazy jako formu rezistence můžeme najít i v hip hopu a rapu (Bonnette 2015: 32, 39, Stapleton 1998: 220-221). I z toho důvodu jsou rappeři označováni jako „organičtí intelektuálové“ (Forman 2010, Martinez, Malone 2015), kteří zachycují životní zkušenost černošských komunit v centrech amerických velkoměst. Rap, který je v tomto pojetí chápán jako „rytmická sociální antropologie“ (Lusane 1993: 50), nejenže odráží okolní svět a sociální podmínky, může být také zdrojem společenské transformace (Trapp 2005, cf. Ogbar 2015, Jeffries 2015)¹⁵.

Specifický subžánr rapové hudby, který se zaměřuje na reflexi sociálních podmínek zejména afroamerické komunity, je nazýván „uvědomělý“ či „společensky uvědomělý“ rap. Forman (2010) uvádí, že „uvědomělý rap reflektuje současný sociopolitický kontext a podmínky, které následně vztahuje k různým zájmům komunity prostřednictvím různých uměleckých strategií (zejména co se týče témat rasy a třídy)“. Počátky tohoto směru se datují vydáním skladby „The Message“ (1982) skupiny Grandmaster Flash and the Furious Five, považované za první politický rap (Neal 2016: 455). V průběhu osmdesátých a devadesátých let se následně objevují otevřeně političtí interpreti (jako například Public Enemy či Paris), kteří jsou však posléze odsunuti do takzvaného undergroundu, zejména z důvodu propagace černošského nacionalismu, který nahrávací průmysl odmítnul podporovat. Mezi témata, která

¹⁵ Dle Bailey (2014: 113) hip hop a protest reprezentují to samé: „zaujmout stanovisko, veřejně promluvit a zároveň být slyšet, a navázat na kořeny v ulicích“.

se v současnosti objevují v tomto subžánru, patří rasová profilace, policejní brutalita, válka proti drogám, soukromé věznice či masové věznění, témata úzce spojená s projevy rasismu a s problémy afroamerické komunity (cf. Ogbar 2007, Gosa, Nielson 2015). Důvod, proč interpreti odmítají tuto nálepku, spočívá v tom, že se od nich očekává, že jejich rap bude vždy obsahovat substantivní kritiku společnosti. Jako východisko z této situace navrhuje Bonnette (2015) namísto označení umělce či umělkyně za „uvědomělé“ rappery zaměřit pozornost na jednotlivé skladby a na základě jejich obsahu určit, zdali se jedná o rap politický či nikoliv. Autorka dále specifikuje tři kritéria, na základě kterých lze posoudit, zdali je skladba politická: (1) musí obsahovat implicitní nebo explicitní odkaz na politiku a zároveň (2) odkazovat na nějaký společenský problém, anebo (3) nabídnout nějaké východisko a řešení konkrétního problému ve společnosti (ibid: 25-26).

Současný americký hip hop charakterizuje jeho duální postavení. Představa hip hopu jakožto hlavní částí průmyslu populární kultury stojí často v protikladu k představě hip hopu jako opoziční kultury (Gosa, Nielson 2015: 2)¹⁶. Jinými slovy, pro hip hop je charakteristická duální pozice jako prostředek vyjádření rebelující mládeže na jedné straně, a pečlivě připravený balíček sociální nespokojenosti, který je prodáván po celém světě (Lusane 1993: 42; Rollefson 2017: 8). Hip hop zároveň funguje ve třech rovinách, které jsou souběžné, a také se v mnoha ohledech mohou překrývat. Hip hop je (1) výnosné kulturní vyjádření a komerční průmysl; (2) síť grasrootových organizací, které se snaží poukázat na problémy spojené se sociální spravedlností; (3) platforma politického aktivismu (Malone, Martinez 2015: 14-15; Neal 2004: 308-309). Bailey (2014: 119) zároveň vyzdvihuje adaptační potenciál rapu, když tvrdí, že

¹⁶ Dle Clay (2006: 110-111) je tato dualita evidentní v populární kultuře jako takové, kde je mládež, a zejména mládež jiné barvy pleti než bílé, oslavována a zároveň zatracována. Populární kultura také vytvořila pro tuto mládež duální identitu: na jedné straně jako vlivní konzumenti a na straně druhé utlačovaná minorita.

dokáže pracovat pro i proti politickým a sociálním změnám, a to v závislosti na kontextu, ve kterém je prezentován.

Jako příklad využití hip hopu v kontextu veřejné politiky (vzdělávání a služby poskytované mládeži) uvádí Rupa Huq (2007) tři formy inkorporace. (a) Hip hop je v kontextu UK využíván v rámci mimoškolních aktivit jako prostředek rozvoje hudebních dovedností mládeže ze slabších sociálních a ekonomických poměrů, a tím zvyšuje jejich šanci na prosazení se na pracovním trhu (alternativní kariérní postup, převedení subkulturního kapitálu v kapitál ekonomický, viz Thornton 1995, cf. Halberstam 2005). Ve Francii Huq (2007) spatřuje (b) využití hip hopu na základě jeho potenciální integrační funkce zejména v „problémových“ oblastech s vysokou koncentrací migrantů a vysokou nezaměstnaností. (c) Třetí způsob reprezentuje využití francouzského rapu k výuce francouzského jazyka jako alternativa k zastaralým učebnicím či monotónním cvičením gramatiky. Ve Francii hip hop také figuruje jako agent politické mobilizace v rámci anti-rasistických kampaní či anti-imigračních zákonů. Zároveň představuje oblast kultury ve službách sociální kontroly. Estetika hip hopu je po ruce k různým interpretacím podle potřeby politické levice či pravice.

S globálním úspěchem rapu a hip hopu si badatelé a badatelky zabývající se studiem hip hopu kladou zásadní otázku: co na hip hopu rezonuje u mládeže po celém světě?

2.6 Hiphopová (sub)kultura mimo USA

Přestože je vznik hip hopu vázán ke specifickému času a místu, již v té době byl založen na propojování lokálních a globálních aspektů. Kelley (2006: xi) tvrdí, že hip hop „byl globální, nebo minimálně mezinárodní, již od svého počátku“. Potter (1995: 142) dále upozorňuje, že důkazem toho, že hip hop je založen na „transnacionálních a proměnlivých kulturních hnutích a apropriacích“ je to, že Afrika Bambaataa vytvořil afroamerické hymny z podkladu převzatého

z německého technorocku ve jménu afrického národa „Zulu“, o kterém se dozvěděl z britského filmu. DJ Kool Herc, který přináší první hiphopové akce, tak činí ovlivněn soundsystémy z Jamajky, země svého původu.

V úvodu do jedné z prvních kompilací esejů, věnovaných hip hopu mimo USA¹⁷, Tony Mitchell tvrdí, že hip hop nelze vnímat pouze jako vyjádření afroamerické kultury (přestože je založen na afroamerických orálních tradicích) (2001: 1-2). Sina Nitzsche, editorka knihy *Hip-Hop in Europe* (2013), dále dodává, že hip hop je nutno pojímat jako „mnohosměrný fenomén, který plyne tam a zpátky napříč bariérami, hip-hop v Evropě překonává ustavené hranice národních států ve prospěch síťování s hiphopovými umělci a fanoušky. Americký rap slouží jako zdroj inspirace, který je napodobňován, oslavován, překroucen, či někdy dokonce odmítán, a na který se neustále odkazuje“ (ibid: 9).

Ve studiu kulturního přenosu určitého fenoménu badatelé a badatelky odkazují na koncept „glokalizace“. Pojem, který zavedl George Ritzer (2003: 193), definuje jako „interpretace globálního a lokálního, na základě které vznikají unikátní výsledky v různých geografických oblastech“, přičemž důraz klade na globální heterogenitu a odmítá představu kulturní homogenity. V návaznosti na tento přístup, proces „glokalizace“ hip hopu „představuje boj plný napětí a protirečení, spíše než plynulý a konsensuální přechod, jelikož se mladí lidé snaží sladit prvky autenticity spojené s hudebním stylem s lokálními prvky, jejich identitou a každodenním životem.“ (Bennett 2004: 180, cf. Motley, Henderson 2008: 249, Brown 2006: 138). V podobném duchu Pennay (2001: 111) kulturní přenos hip hopu pojímá jako „selektivní osmózu“. Lokální hiphopovou (sub)kulturu ovlivňují lokální podmínky stejně tak jako globální

¹⁷ Mezi další publikace věnované tématu kulturní translace hip hopu mimo území svého původu patří, mimo jiné, *Blackening Europe* (Raphael-Hernandez 2004), *The Vinyl Ain't Final* (Basu, Lemelle 2006), *Global Linguistic Flow* (Alim, Pennycook, Ibrahim 2009), *Close to the Edge* (Fernandes 2011), či *Hip Hop at Europe's Edge* (Miszczynski, Helbig 2017).

tok komodit, názorů a lidí. Vytvářejí tak „související, ale zároveň unikátní žánr, který má svou vlastní vnitřní dynamiku a referenční body“ (ibid:128). Význam, který je hiphopové (sub)kultuře přikládán, se tedy mění v závislosti na čase a prostoru hostující země. Motley a Henderson (2008) definují tři hlavní složky procesu glokalizace: (1) apropriace, (2) adaptace, a následně (3) konstrukce autenticity. Speers (2017: 29) dodává, že u všech apropriovaných forem hiphopových subkultur probíhá dialektický vztah k země původu, tedy neustálé srovnávání s americký rapem, a to nezávisle na tom, do jaké míry se v dané oblasti hip hop lokalizoval.

Kulturní přenos hip hopu má různé formy a různý dosah, a to na základě způsobu, jakým se do jiných částí světa dostává. Fernandes (2011) v rámci svého výzkumu v průběhu 11 let zkoumala hiphopové (sub)kultury v USA, Austrálii, na Kubě a v Jižní Americe. Jako důležité faktory v přenosu hip hopu mimo USA shledává (1) mediální obrazy a přístup k sdělovacím prostředkům; (2) disponibilní příjem (nutný k pořizování nahrávek) a (3) příbuzenstvo v zahraničí či možnost cestovat (cf. Waegner 2004).

Bennett (2004) ve svém studiu přenosu hip hopu do dvou evropských zemí (Německo a Anglie) ukazuje dva různé přístupy k apropriaci hip hopu. V prostředí německého města Frankfurt nad Mohanem je pro autentizaci rappera důležitý důraz na mateřský jazyk, prostřednictvím kterého se posluchač s umělcem identifikuje. V německém prostředí dále hraje roli etnicita, či spíše vztah národní identity ve srovnání s etnickými kořeny rapperů (případ turecké rapové scény). Rap zde tedy slouží i jako prostředek, pomocí kterého rapperi a rapperky reagují na otázky rasismus a vyloučení na základě rasové příslušnosti a etnicity. V porovnání s německým prostředím Bennett (2004) uvádí rapovou subkulturu britského postindustriálního města Newcastle upon Tyne, která je převážně složena z bílé pracující třídy, a to zejména mužů. Zde nachází dva základní přístupy k apropriaci hip hopu: (1) rap a hip hop lze pojímat pouze jako afroamerické vyjádření, které nelze oddělit od jeho amerických kořenů (britský hip hop a

rap je tedy oxymóron) a (2) přizpůsobení rapu jako médium, které přímo odráží zkušenosti britské pracující třídy. Zároveň však Bennett poukazuje na to, že přijímání rapu a hiphopového stylu (vycházející z černošské kultury) u mladých lidí, kteří žijí převážně v homogenním prostředí jiných bělochů, jde ruku v ruce s netolerancí černošských minorit (ibid: 195).

Jednotliví badatelé a badatelky se také zaměřují na to, jakým způsobem mladí lidé po celém světě využívají hip hop k tomu, aby poukázali na lokální problémy svých komunit. Někteří věří, že hip hop a rap jsou v současnosti nejvlivnějšími prostředky k mobilizaci mládeže (Lusane 1993; Clay 2006; Jeffries 2015). Různé formy sociálních nerovností a útisk určitých skupin z hlediska historie spojuje mládež ze všech koutů světa na základě „sdílené marginalizace“ právě prostřednictvím hip hopu (Osumare 2015: 6).¹⁸

V Evropě, tvrdí Rollefson (2017: 2), si hip hop našel své místo jako specifické vyjádření sociální solidarity a politické opozice „zejména mezi dětmi a vnoučaty migrantů původních kolonií a periferií“, kteří hip hop využívají k tomu, aby „zpochybňovali ahistorické představy národnostní příslušnosti“. Na druhou stranu, Franz (2015), která se zaměřila na hip hop ve střední Evropě, „oblasti, která nemá takřka žádnou koloniální minulost“ tvrdí, že to je důvod, proč trvalo delší dobu, než se zde rap začal využívat jako prostředek vyjádření politických postojů či společenských problémů. Svou roli v tomto přenosu sehrál fakt, že hip hop se do těchto oblastí dostává prostřednictvím masových médií ve své komercializované formě (prostřednictvím MTV a dalších kanálů), zatímco undergroundový hip hop by člověk musel aktivně vyhledávat. Podle její analýzy má hip hop ve střední Evropě dvě zvláštní

¹⁸ Afro-brazilští hiphopeři se zaměřují na problémy chudoby, násilí, rasové profilace či policejní represe, negativního obrazu v médiích, a zároveň vzdělávají mládež v komunitním centru Casa do Hip Hop (Osumare 2015). Hip hop je využíván jako forma kulturní rezistence i u afro-kubánské mládeže, která kritizuje rasismus, marginalizaci své komunity či policejní brutalitu současné Kuby (Fernandes 2003). Digitální a technologický pokrok a platforma, kterou poskytuje rapová hudba, byly zásadní v hnutí arabského jara (Sharma 2016). Rap hrál také důležitou roli v mobilizaci mládeže účastnit se na protestech egyptské revoluce v roce 2011 či v rezistenci vůči neokolonizaci moderní Ghany (Bailey 2014).

charakteristiky: (a) byl adoptován a adaptován jako zboží pro střední třídu a (b) obsahuje specifické chápání „černošskosti“ spojované s americkým hip hopem. V jádru tohoto pojmání leží ztotožnění se s „černošskostí“ v nejširším smyslu – zahrnující všechny „jiné“ minority. „Hip hop se stal tím nejdůležitějším prostředkem vyjádření smíšených identit mladých umělců a umělkyně, kteří se nacházejí mezi dvěma a více kulturami“ (ibid: 160). Zároveň však může být hip hop důležitý pro mládež většinové společnosti, která se cítí zanedbaná nebo znuděná tím, co nabízí populární kultura hlavního proudu. Hiphopová identita tak může být určitou formou rebelie.

2.7 Česká hiphopová subkultura¹⁹

První známky vznikající české hiphopové subkultury lze spatřit po otevření hranic a změně režimu v roce 1989. V důsledku nových možností a přílivu informací ze zahraničí se objevují první náznaky adopce a adaptace hiphopových prvků. Ať už se jednalo o hudební nosiče, které ze zahraničí přivezli rodinní příslušníci, filmy jako *Wild Style* či *Beat Street* nebo možnost vycestovat (zejména do západního Berlína). Významný je zejména rok 1993, kdy první graffiti crew vytvářejí první rapové skupiny (Walach 2010).

První krok adopce amerického hip hopu v českém prostředí však nastal již dekádu předtím. Za počátek českého hip hopu se považuje nahrávka „Jižák“ skupiny Manželé (oficiálně vydaná v roce 1990). Traduje se, že Lesík Hajdovský v té době ilegálně instaloval anténu ve svém bytě na pražském Jižním Městě. Jedině tak mohl naladit vysílání ze západního Berlína. V momentě, kdy poprvé uslyšel skladbu „New York, New York“ amerického uskupení

¹⁹ V této části práce nastiňuji pouze některé mezníky historie české hiphopové subkultury. Nejedná se tedy o vyčerpávající výčet událostí či interpretů, to je mimo záměr této dizertační práce.

Grandmaster Flesh and the Furious 5, byl uchvácen novou formou hlasového projevu. Tento příběh dnes představuje základní mýtus původu českého hip hopu a ustanovil Jižní Město jako kolébku českého hip hopu.

Mezi první rapové uskupení vznikající na počátku 90. let patří například WWW či Peneři Strýčka Homeboye (dnes PSH). Tito pionýři českého rapu jsou dodnes aktivní a do značné míry určují směr českého rapu. Vladimír 518 ze skupiny PSH založil label BiggBoss, který je často označován za mainstream českého rapu (viz také dokument *Kmeny*). V druhé polovině devadesátých let dosáhla největšího komerčního úspěchu rapová skupina Chaozz. Přestože v té době byla kapela kritizována za kopírování stylu a témat amerického hip hopu, jeden z hlavních členů této formace Kato (původně vystupující pod přezdívkou Deph) je dnes frontmanem skupiny Prago Union a je považován za jednoho z nejlepších českých rapperů (Beneš 2006: 31).

Česká hiphopová subkultura se rozvíjela a rozrůstala i díky aktivitám, které provozovala skupina mladých lidí, která mimo jiné v říjnu 2001 založila první hiphopový časopis BBaRáK (Barevná Breaková a Rapová Kultura). Brzo nato vznikla první pravidelná pražská hiphopová akce *Hip Hop Foundation*. Zde se jednou do měsíce setkávaly nejen všechny elementy hip hopu, ale také lokální umělci z celé České republiky. V roce 2002 se také konal první ročník hiphopového festivalu *Hip Hop Kemp*, který je dnes řazen mezi 50 největších letních festivalů světa (Bremmer 2015). Zpravidla třetí týden v srpnu se v Hradci Králové schází mezinárodní hiphopová komunita, přičemž američtí rapoví umělci v programu dominují. Festival dnes trvá čtyři dny a vystupuje na něm více než 500 umělců.

V roce 2003 česká hudební akademie poprvé zařadila žánrové ocenění v kategorii rap v rámci udělování hudebních cen Anděl. V roce 2006 si jednu z hlavních cen, Objev roku, odnesla skupina Gipsy.cz, která ve své tvorbě kombinovala hip hop s tradičními prvky romské hudby. Přestože česká hiphopová kultura má více než dvacet let, prozatím její historie není

systematicky zachycena.²⁰ Lze však rozlišit různá vývojová období. Beneš (2006), který se ve své bakalářské práci věnoval poetice a kulturní identitě českého hip hopu, považuje desku *Repertoár* (2001) od PSH za přelomové dílo. Beneš je toho názoru, že až touto deskou čeští rappeři začínají do svých textů vkládat motivy, příběhy a způsoby vyjadřování, které odráží jejich specifickou východoevropskou zkušenost. Beneš také předpokládal, že zatímco se rap v České republice institucionalizoval, ještě v té době nebyl plně součástí hudebního průmyslu (2006: 29-30). Předpověděl také, že proces komercializace a komodifikace ovlivní i český hip hop, stejně tak jak tomu došlo v americké hiphopové kultuře.

Rádio Spin 96,2, první stanice zaměřená na hip hop a „černou hudbou“, začala vysílat v roce 2007. V té době také Vladimír 518 založil BiggBoss²¹ a soustředil kolem sebe elitu českého hip hopu. Komerční úspěch subkultury se začal projevovat nejen ve stylu oblékání, ale i v rozrůstání kategorie rap a jeho různých žánrů. Hip hop již nepředstavuje uzavřený prostor úzce provázané komunity, ale jeden z fenoménů ovlivňujících českou mládež (v různé míře a intenzitě). I z toho důvodu se určitá skupina členů a členek hiphopové subkultury začíná vyčleňovat a utvářet takzvaný „underground“. V roce 2008 se Jaro Cossiga, jeden z prvních českých beatboxerů, vydal se svou partou na expedici do New Yorku, kolébky hiphopové kultury. Tam navázal kontakt s lokální undergroundovou scénou a natočil desku Hop'n'Nob. Vytvořil tak most mezi českou a newyorskou undergroundovou scénou. To je však jen jeden z příkladů síťování mezi českou a zahraniční hiphopovou kulturou.²² Další příklady najdeme

²⁰ Historii graffiti subkultury zachycuje Martina Overstreet v knize *In Graffiti We Trust* (2006).

²¹ BiggBoss funguje také jako nakladatelství. Zde vyšla první a zatím jediná populárně-naučná kniha v češtině, která mapuje vývoj afroamerické hudby „od jazzu po hip hop a dále“ (Veselý 2012).

²² Utváření pražské undergroundové scény a její postoje k hip hopu jsem popsala v kapitole *Underground českého hip hopu* (2011). Na základě tohoto spojení dodnes fungují dvě pravidelné akce převzaté z newyorské scény: *Freestyle Mondays* (open mic s živou kapelou, který se koná zpravidla třetí pondělí v měsíci), a *End of the Weak* (česká pobočka je součástí mezinárodní sítě této alternativní soutěže a v roce 2017 organizovala v Praze světové finále, na kterém se sešlo více než 70 hiphoperů a hiphoperek z celého světa).

v jednotlivých elementech hip hopu. V navazování těchto vztahů sehrál samozřejmě největší roli přístup k internetu.

Za milník rozrůstání českého rapu lze považovat nástup Yzo gangu v roce 2012. Do povědomí se dostává trap, jako další ze specifických subžánrů rapu, za jehož zakladatele lze považovat interpreta pod přezdívkou Logic (dnes Yzomandias). Logic je také jeden ze zakladatelů labelu Million+. Tvorba tohoto lebelu je ovlivněna stylistickými i estetickými prvky amerického trapu,²³ který v současnosti dominuje ve Spojených státech amerických, což je patrné i na proměně stylu i vizáže Logica.

Mezi další nezávislá hudební vydavatelství, která dnes určují směr rapové hudby, patří například TyNikdy, Blakkwood či již zmiňovaný BiggBoss. O úspěchu české rapové hudby vypovídá také fakt, že rapperi jako PSH či Ektor figurují jako „trendsetteri“ sponzorování společnosti RedBull. Z iniciativy Vladimíra 518 vyšly knihy věnované různým subkulturám (*Kmeny*, *Kmeny 0*, *Kmeny 90*) a v roce 2018 rapper Marpo vyprodal koncert v pražské O2 aréně.

Existence různých subžánrů v rámci rapové hudby, přístup k finančním prostředkům, sponzoring ze strany velkých firem, přístup k internetu a možnosti produkce a víc než dvě generace členů a členek hiphopové subkultury, to všechno přispívá k vášnivým debatám o tom, kdo je a kdo není „real“, kdo dělá či nedělá ten „pravý“ hip hop.

²³ Trap se vyvinul ze specifického zvuku jižanského hip hopu v USA. Tento termín lze volně přeložit jako „v pasti“, jelikož interpreti ve svých textech často odkazují na prodej drog, život na ulici, chudobu a násilí v afroamerických ghettech. Do popředí mainstreamového rapu se dostává kolem roku 2010. Interpreti, kteří využívají trapový zvuk, jsou často pejorativně označováni za „mumble rap“. Jsou tak označováni z důvodu, že jim není rozumět, anebo jejich text postrádá jakékoliv sdělení.

3. kapitola: Autenticita

Autenticita je v současnosti často skloňovaným pojmem ve všech sférách společenského života. Ať už se jedná o autentický zážitek, autentické jídlo, autentickou lokalitu či autentickou hudbu. Z hlediska historie je tento pojem aplikovatelný v různých kontextech na odlišné aktivity. Může se jednat o ověřování pravosti původu dokumentu, uměleckého díla, či podpisu na právním dokumentu. Nebo také o pravdivé vyjádření lidské podstaty a ujišťování, že člověk je tím, čím tvrdí že je. V nejširším slova smyslu je autenticita spojována s hodnotícími soudy jako upřímnost, čistota, pravost, originalita, přirozenost, podstata (Lindholm 2008, Straub 2013). Vášnivé debaty o tom, zda je umělecká hudební produkce autentická, tedy buďto v souladu se zásadami a pravidly daného žánru anebo na základě předvedené produkce určitým umělcem či umělkyní, nalezneme v každé hudební subkultuře. Ať už se jedná o desku hiphopového umělce, článek k určité rapové události, či komentář k rapovému videu na sociálních sítích, je pravděpodobné, že člověk narazí na otázku autenticity. Je to ten „pravý“ rap? Reprezentuje „true school“? K jakému subžánru rapu se interpret hlásí? A lze vůbec říci, jestli je někdo „real“? A proč je to důležité?

Moor (2002) vidí základ neustálého hledání autenticity v pocitu společenského odcizení, které vytváří modernita. Lindholm (2013: 309) je toho názoru, že snaha dosáhnout autenticitu je kulturní konstrukt, který se objevuje, mimo jiné, spolu s růstem důrazu na individualismus, s vývojem pozdního kapitalismu a s nástupem nacionalismu. To, co jednotlivé hudební subkultury považují za autentické vyjádření, může sloužit jako ukazatel toho, co jejich členové považují v současnosti za důležité.

Autenticita představuje složitý a často těžce uchopitelný pojem s nejasným vymezením. Definice toho, co je autentické, často záleží na konkrétní vědní disciplíně a na tom, jakým způsobem přistupujeme k sociální realitě (cf. Lindholm 2008, Straub 2012, Fillitz, Saris 2013).

Grazian (2010: 191-192) pojímá autenticitu jako „sociální konstrukt s morálním podtextem, spíše než objektivní, nezaujaté hodnocení [...] autenticita jako taková nemůže být nikdy autentická, musí být vždy performována, hrána, vytvořena či jinak domyšlená“ (cf. Jeffries 2011: 117, Ochmann 2013: 425). To, co členové a členky hiphopové (sub)kultury chápou jako „autentický“, „pravý“, či „opravdový“ hip hop je „diskurzivní a symbolický konstrukt“ (Forman 2013: 64).²⁴ Duální charakter autenticity odkazuje jednak k bezprostřednímu prožitku, který je zároveň zprostředkováván, tváří se jako nefalšovaná a zároveň je vždy performována, vzbuzuje dojem spontánnosti, a přitom je pečlivě inscenována (Straub 2012: 10).

Autenticita představuje něco, co „neexistuje jako inherentní vlastnost určitého sociálního objektu, je to aspekt procesu interakce a zkušenosti v každodenním životě“ (Vannini, Williams, 2009: 14; Peterson 1997). Autoři Vannini a Williams (2009: 3) chápou autenticitu jako určitý soubor atributů, na kterých se určitá skupina (v daném čase a daném prostoru) shodne, že jsou tím, co představuje ideál. Autenticita je neustále vyjednáвана a její definice se mění v závislosti na tom, jak do těchto diskuzí vstupují vzájemně se ovlivňující skupiny. Mezi tyto skupiny patří například samotní interpreti, členové a členky hudební subkultury (aktivní i pasivní), vnitřní a vnější komerční zájmové skupiny či skupiny, které ovlivňují neustále se vyvíjející mediální obraz dané subkultury.

Někteří autoři se zaměřují na to, jakým způsobem je autenticita z významňována, tedy na autenticitu jako na určitý proces (Vannini, Williams 2013, Moore 2002, Speers 2017). Moore (2002) za základ procesu autentizace považuje apropiaci – přivlastnění si určitého hudebního žánru a stylu. Na základě svého výzkumu rockové scény, kde se zaměřil na to, kdo je v rámci

²⁴ V mnoha případech se jedná o neviditelné lokální praktiky, kterým rozumí pouze „zasvěcení členové“. Například graffiti a tagy může nejširší veřejnost vnímat jako nápisy na zdech. Členové a členky hiphopové subkultury je však dokážou rozeznat, přečíst a pojmenovat druhy malby. Specifické zásady a principy fungování komunity tohoto elementu jsou však odhaleny jen jejich členům a členkám (MacDonald 2001).

hudebního vystoupení autentizován, přináší tři typy autenticity. (1) Autenticita první osoby (*first person authenticity*) se vztahuje k samotným umělcům/umělkyním, kteří v podstatě mluví pravdu sami o sobě. Dokáží tedy u svého publika úspěšně vzbudit dojem, že jejich sdělení má integritu, jejich komunikace je spontánní a ničím neovlivněna (například komerčními zájmy) (ibid: 214). (2) Autenticita druhé osoby (*second person authenticity*) se vztahuje k publiku. V tomto případě daný umělec/umělkyně mluví pravdu o své kultuře, reprezentuje přítomné Jiné, ale hlavně potvrzuje kulturní identitu posluchačů. Tento typ autenticity je dosažen v momentě, kdy umělec/umělkyně dokáže u posluchače vyvolat pocit potvrzení určité životní zkušenosti, tedy že „říká to jak to je“ (ibid: 220). (3) Autenticita třetí osoby (*third person authenticity*) se týká nepřítomných jiných a jejich situace. V tomto směru umělec či umělkyně dokážou vzbudit dojem, že umějí přesně reprezentovat ustavené tradice vystupování, které jsou spojené s daným hudebním žánrem (ibid: 218).

Podobným způsobem se autoři Barkera a Taylor (2002: x-xi) zaměřují na dva druhy autenticity ve vztahu publiku, které hodnotí, zdali se jedná o „pravé“ hudební vyjádření. V jejich pojetí je základním prvkem osobní (*personal*) autenticity nutnost navázat upřímný vztah s posluchači. Hudba má v takovém případě odrážet osobnost člověka, který ji produkuje. Reprezentační (*representational*) autenticita na druhé straně spočívá v tom, že hudba odrážela přesně to, co je (například skupina Milli Vanilli jen předstírala). Tito autoři pojmají autenticitu jako společenský konstruovaný mýtus, tvořený autoritami (kritická, žurnalistická i akademická obec), komerčními zájmy a diskurzivními praktikami (klasifikace a vývoj žánrů, vytváření reputace). Autenticita je tak neustálým hledáním cíle, kterého však nikdy nelze plně dosáhnout.

Jelikož se jedná o hodnotově zatížený pojem, který v sobě inherentně obsahuje klasifikaci a diferenciaci, vytváří také hierarchie a kategorie „my“ (ti „praví“) a „oni“ (ti „falešní“, „pseudo“, „fake“). Muršič (2013: 47) poukazuje na to, že koncept autenticity jakožto

prvek homogenizace a prostředek exkluze, může být problematický, jelikož jeho varianty mohou složit jako ideologický základ rasismu či nacionalismu.

Rozlišení „my“ a „oni“ lze aplikovat jednak na vztahy subkultury k širší společnosti, jednak v rámci dané subkultury. Teoretický rámec, který osvětluje proces hierarchizace uvnitř subkultury, přináší socioložka Sarah Thornton ve své knize *Club Cultures* (1995). Thornton, v návaznosti na Bourdieho, zavádí pojem „subkulturní kapitál“ a ukazuje, že přesto, že se klubová scéna může prezentovat jako rovnostářská, přece jen existuje určitá hierarchie. Dle Thornton má subkulturní kapitál dvě formy: vtělenou (například gestikulace, účesy či taneční kroky) a objektifikovanou (sbírka limitovaných edicí desek). Záleží také na sociálních vazbách a sítích daného člena či členky subkultury či na době participace v rámci dané subkultury. To všechno určuje pozici jedince na pomyslném žebříčku subkulturní hierarchie. Aktivní participace je vždy hodnocena lépe než pouhé poslouchání daného hudebního žánru. Nejdůležitější však zůstává, že autenticita musí být vždy performována nenuceným způsobem, přirozeně. Člen či členka subkultury nesmí působit, jako že se snaží „až moc“.

V rámci hiphopových studií položil základy přístupu ke studiu autenticity Kembrew McLeod ve své studii „Authenticity within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation“ (1999). Na základě obsahové analýzy rapových textů, rozhovorů s rappery a článků vybraných rapových časopisů přichází s klasifikací, dle které lze určit, jestli jsou členové/členky hiphopové kultury oprávněni/y tvrdit o sobě, že jsou autentičtí. Autentičnost hiphopera určuje šest základních faktorů: (1) rasová identifikace; (2) sociální status; (3) gender; (4) individualismus; (5) vztah k hiphopové kultuře; a (6) vztah k hudebnímu průmyslu (McLeod 1999: 139). Rapper afroamerického původu pocházející ze sociálně slabých poměrů, který reprezentuje sám sebe, má znalosti historie hiphopové kultury a hlásí se k hiphopovému undergroundu, tedy archetyp autentického rappera (Harkness 2012: 288) působí autentičtěji nežli například běloška z amerického předměstí, která se přizpůsobuje populárním trendům,

nemá moc znalostí o historii hip hopu a podepsala nahrávací smlouvu s velkou nahrávací společností. Přestože autor netvrdí, že jde o kategorie, které by se vzájemně vylučovaly, jeho přístup byl často kritizován jako statický model postavený na binárních opozicích.

V reakci na McLeodovu klasifikaci Harkenss (2012) ukazuje, jakým způsobem vyjednávají svou pozici v rámci hiphopové (sub)kultury ti, kteří nesplňují normativní požadavky (konkrétně se zaměřil na ženy, bílé rappery, a rappery střední a vyšší třídy). Přestože v hip hopu autenticita nemůže být přiznána někomu jen tak, bez toho aby byla pečlivě prověřena, ukazuje, že autenticita je vyjednávána mezi rappery a publikem vždy v určitém kontextu, kde hranice mezi tím, co je „real“ a co je „fake“, jsou vytvářeny, udržovány a příležitostně překračovány. V jeho pojetí se situační autenticita odvíjí od konkrétních kulturních praktik a rétorických prostředků. Jedinec, který si nárokuje být „pravý“ rapper, v dané situaci zvýrazňuje určité kategorie normativních podmínek daného žánru, zatímco jiné upozadí. Například žena nemůže změnit svůj gender (fixní kategorie), ale může zdůraznit svůj původ ze slabších sociálních podmínek (kategorie, kterou lze do jisté míry interpretovat) (ibid: 288). V rámci živého vystoupení závisí to, zdali publikum přizná autenticitu vystupujícímu rapperovi či rapperce, nebo ne, na několika faktorech. Mezi tyto faktory může patřit například to, v jakém prostoru se koncert odehrává, v rámci jaké akce a jaké je složení publika (ibid). Harkness poukazuje na strategie rapperů, kteří konstruují svou identitu jako výjimku tím, že kladou větší důraz na kategorie, které podléhají různé interpretaci. Díky tomuto vyjednávání mohou zapadnout do určitého stylu bez toho, aby narušili jeho pravidla (ibid: 296).

Konceptualizaci autenticity jako závislé na kontextu a situaci v rámci určité interagující skupiny, kde hraje důležitou roli sdílené očekávání, standardy a pravidla žánru a konkrétní praktiky upřednostňuje i Ochmann (2013: 425). Zároveň upozorňuje, že koncept autenticity v hip hopu se odvíjí hlavně od toho, co pod pojmem hip hop rozumíme (ibid: 432).

Na tyto debaty navazuje také Larua Speers (2017), která se zabývala autenticitou rapperů Londýnské scény. V rozporu s výše uvedenými teoriemi Speers navazuje na Firtha a autenticitu chápe jako vznikající prostřednictvím aktivit dané skupiny. Důraz klade také na proces autentizace, tedy zdali je autenticita jedinci přiznána či zamítnuta „relevantnímu jinými“ (ibid:16) a na to, jakým způsobem je autenticita prožívaná (*lived out*) v rámci každodenního život rapperů – jak se o ní baví, jak ji chápou, ztělesňují, vyjednávají a spravují. V tomto pojetí je autenticita relační (*relational*), jelikož jí nelze porozumět bez konkrétního společenského kontextu, ve kterém se odehrává a na základě dialogu s danou komunitou (ibid: 12). Rappeři také musí vyjednávat svou osobní autenticitu vyjádření (*rapper authenticity*) v konfrontaci a dialogu s konvencemi dané komunity (*hip-hop authenticity*). Musí být osobití a originální a zároveň dodržovat pravidla, praktiky a tropy vyplývající z historie hip hopu (ibid: 15)

Na základě nasbíraných dat Speers (2017) představuje sedm strategií či taktik, na základě kterých rappeři proplouvají každodenním životem a vypořádávají se tak s kulturními, technologickými a sociálně-ekonomickými změnami. (1) Strategie/taktika, která umožňuje rapperům vymanit se z pocitu, že vyjednávají několik různých rolí, je snaha o to, aby se hip hop stal jejich hlavním pracovním úvazkem. Jedná se o integrace různých vrstev identity (*stratified integration*), tedy osobního, profesního i rodinného života tak, aby se neustále vztahoval k hip hopu. (2) Druhá strategie spočívá v pozicionalitě rappera či rapperky v opozici (*oppositional positioning*) k „neautentickému“ jinému jako způsobu vyjednávání tenze mezi osobní a hiphopovou autenticitou. Tento „jiný“ může být: rapper vyznávající jiné hodnoty, rétorika komercializace a mainstreamu, „pozéři“, či kdokoliv jiný, kdo nezapadá do scény. (3) Světové společenství (*universal commonality*) evokuje pocit komunity a sounáležitosti a chápe hip hop jako prostor otevřen pro všechny. Nezávisle na tom, že můžeme mít různé životní zkušenosti, všichni jsme lidé, kteří mají často stejné obavy. (4) Vztah k hiphopové historii (*historical affiliation*) je další strategie autentizace, na základě které se rappeři různými způsoby

vztahují ke kořenům hiphopové kultury. (5) Takřka v opozici figuruje dále radikální individualismus (*radical individualism*), jako snaha o vytvoření originální identity a rezistence vůči konformitě například důrazem na určitou životní fázi či určité preferované téma. (6) Další strategií představuje explicitní vyjádření (*explicit claims*) autenticity v textech, ve formálních a neformálních rozhovorech či v příspěvcích na sociálních sítích. (7) Internet je důležitý pro poslední strategii, spravování sociálních médií (*social media management*). Zde se mohou objevit všechny výše zmíněné strategie jako explicitní tvrzení, vztah k historii či k jiným rapperům a nahrávacím společnostem vyznávajícím stejné hodnoty.

Speers (2017) tento model aplikuje na specifickou Londýnskou scénu. Dle autorky rap v tomto prostředí není součástí hlavního proudu populární hudby, má spíše undergroundový status. Zároveň je rap chápán jako pokračování afroamerické orální tradice. To však nemusí vždy být pravidlem. V procesu adopce, adaptace a apropriace žánrů může dojít k tomu, že lokalizovaná forma hip hopu popírá jakýkoliv vztah k původní, afroamerické kultuře. Na tento fakt poukázal Václav Walach (2010: 47), který rozlišuje dva typy využití hip hopu: subkulturní a instrumentální. Zatímco instrumentální využití hip hopu znamená, že jedinec přejme jenom elementy hip hopu, specifický slang a módní styl, v subkulturním využití je zapotřebí také hiphopový postoj (*attitude*). Takové rozlišení často hraje roli v hierarchizaci subkultury a určování, kdo je či není pravým členem/členkou. Následování populárních trendů bez hlubší znalosti hiphopové historie je jen jedním z příkladů rozlišení toho, kdo je či není „pravý“ hiphoper. Specifická subkulturní ideologie dělení subkultury na takzvaný mainstream a underground se v hiphopových (sub)kulturách objevuje v důsledku přechodu hip hopu/rapu do hlavního proudu populární hudby.

3.1 Mainstream vs. underground (aneb zaprodání vs. pravověrní)

Stejně tak, jako jsou koncepty subkultura či autenticita běžně používány v každodenní komunikaci se zdánlivě samozřejmými významy, i koncept underground a mainstreamu jsou užívány způsobem, který předpokládá, že všichni víme, o čem mluvíme, přičemž se jednotlivé definice jedinců značně liší (cf. Huber 2013: 9). Tyto termíny nejsou definitivně dány. Jelikož se jedná o sociální konstrukt, jejich definice se liší v čase, v závislosti na tom, kdo, kde a kdy je používá (Forman 2013:62). Právě proto, že hranice, které oddělují mainstream a underground jsou propustné, musí být neustále střeženy a redefinovány. V dichotomní dělbě subkulturního prostoru na mainstream a underground²⁵ jsou dále důležité dva pojmy, zejména komodifikace a komercionalizace.

Lze tvrdit, že autenticita se vytrácí v momentě, kdy je nějakým způsobem zprostředkována (například na hudebním nosiči). Russell Potter (1995: 45) tvrdí, že v tomto ohledu bylo jediné autentické vyjádření možno zažít pouze v době zrodu hip hopu, kdy se koncem sedmdesátých let odehrávaly první hiphopové akce v parcích části města New York. Podstatou hudební produkce je však její cirkulace. Bez toho, aby bylo možné hudbu sdílet, by se z hip hopu nikdy nestal nejvlivnější hudební žánr současnosti. Otázkou tedy není samotná komodifikace, ale to, kdo, jak a za jakým účelem využívá hip hop jako předmět spotřeby.

Pokud někdo využije hip hop za účelem zisku, mluvíme o komercionalizaci. Dnes je možné spatřit prvky hip hopu ve všech odvětvích zábavního průmyslu – ve filmech, seriálech, prolínajících se hudebních žánrech, v divadle či tanci.²⁶ Z hlediska komercionalizace je však

²⁵ Ve vztahu k hudebnímu průmyslu Webb (2007) rozlišuje mezi mainstreamem jako masovou produkcí (více ekonomického kapitálu, méně kapitálu symbolického, méně nezávislosti na mocenských vztazích) a mezi omezenou produkcí jako alternativní, nezávislý underground (velký stupeň nezávislosti na mocenských strukturách, vysoká úroveň symbolického kapitálu). Tyto dále chápe jako „niche“ oblasti, kultury vkusu.

²⁶ Vliv hip hopu na proměnu ekonomické struktury Spojených států amerických popisuje například Stoute (2011).

nejdiskutovanější využití hip hopu v reklamě. Ať už se jedná o rapujícího údržbáře či beatboxery v restauraci McDonald's, účast na takovém počínu se může setkat s ostrou kritikou.

Komericializaci můžeme spatřit nejen ve vztahu k vnějším aktérům, ale také ve vztahu k aktérům vnitřním. Specifická subkulturní ideologie binárního dělení na mainstream a underground vychází právě z toho, do jaké míry daný interpret „zaprodá“ žánr za účelem co největšího výdělku (Huber 2013: 8). Toto rozdělení není nijak specifické pro hip hop, jak tvrdí Marchart (2003: 86), objevuje se ve všech hudebních subkulturách, kde „je underground prezentován jako autentický a inovační a je stavěn do protikladu vůči parazitnímu mainstreamu“. Ti, kteří přejdou na druhou stranu, jsou následně označováni za zrádce, kteří zaprodali svou subkulturu (ibid). Místy tedy dochází k romantizaci undergroundu jako prostoru, do kterého kapitalistické vlivy nezasahují (Ochmann 2013: 428).²⁷ Ve specifickém hiphopovém diskurzu se dále mluví o takzvaném *dumbing down*, čili zjednodušení rapových textů do takové míry, aby splňovaly zdánlivou nenáročnost populární hudby. Dle tohoto narativu velké nahrávací společnosti vyžadují od rapperů, aby podporovali stereotypní obraz černošské maskulinity, neboť „neberou ohled na etiku a morálitu, vydávají násilný a sexistický rap“ (Lena 2006: 486).

Také pojem mainstream neboli střední proud, synonymum masovosti a konformity, je používán k označení vnitřních vztahů v rámci hudebních subkultur a vnějšímu vztahu k populární kultuře obecně. Pyšňáková (2007: 241) upozorňuje, že mainstream je důležité vnímat jako multidimenzionální, mezigeneračně sdílený prostor, ve kterém dochází k synchronizaci homogenity a heterogenity a zároveň k posilování konformity a kreativity. Stejně tak když

²⁷ Underground pojímán jako relativně nezávislý prostor, do kterého nezasahuje trh, je také považovaný za prostor, kde se umělci mohou bez omezení vyjadřovat k politickým tématům a participovat na grassrootovém aktivismu. Politické vyjádření v rámci mainstreamu je značně limitováno. Ikony hip hopu, jako například Jay-Z, mohou být progresivní a zároveň kooptované. Jay-Z je často kritizován za přijetí rétoriky neoliberalismu, a jeho aktivismus je chápán jako oportunistický či snaha o vlastní obohacení (Boyd 2004).

mluvíme o undergroundu, nejedná se o statický koncept, ale o určitou metaforu,²⁸ která členům a členkám přisuzuje určitý status a vymezuje hranice těm, kdo jsou „in“ a „out“. Zároveň však existuje škála toho, co znamená být underground,²⁹ od naprostého odmítání jakékoliv spojitosti s komercí, a takřka hrdosti vyplývající z nezaprodávající se tvorby, až po strategické využívání komerčně prospěšných aktivit ve prospěch dosažení cílů, které jsou v souladu se základními principy tvorby toho „pravého“ hip hopu (Harrison 2009: 9).

V americkém kontextu, kde rapová hudba v současnosti představuje nejpopulárnější hudební žánr, a je v podstatě synonymem populární hudby, již underground³⁰ neznamena marginální pozici vůči kulturnímu průmyslu. Spolu s proměnou nahrávacího průmyslu již také neplatí, že by umělci potřebovali smlouvy s velkými nahrávacími společnostmi, které jsou pověstně nevýhodnými podmínkami, v nichž zpravidla umělci postupovali společností práva na veškerou svou tvorbu. Díky internetu, sociálním sítím a streamingovým službám může mít umělec či umělkyně pod kontrolou veškerou svou tvorbu. Mainstream v tomto smyslu znamená hudbu, která je mediálně podporována a preferována. Underground je prostorem pro ty umělce, kteří nemají v úmyslu přizpůsobovat svou tvorbu masovým trendům. Někteří rappeři

²⁸ Například americký profesor MK Asante (2008) popisuje takzvaný underground prostřednictvím metaforu telefonu. Zatímco když člověk používá mobilní telefon, může často ztratit signál, klasický telefon signál nikdy neztratí, protože je takzvaně u zdroje. Telefonní drát tak představuje kořeny. Pokud člověk zůstává u zdroje, tak i komunikace bude vždy jasná.

²⁹ Solomon (2005) ve svém výzkumu undergroundové scény v tureckém Istanbulu používá pojem „undergroundness“ k označení této škály. Rozlišuje tři paralelní významy slova underground: hudba, která je distribuovaná alternativními cestami (zejména prostřednictvím internetu či přímo interpretem na koncertě), protože nemůže být vydána oficiálně (kvůli cenzuře lokální vlády); marginální pozice žaru ve vztahu k turecké populární kultuře; či aktivity spojené s ilegálními či zakázanými aktivitami (ibid: 4-7). Solomon dále tvrdí, že představa zaprodání (*sell out*) nesouvisí ani tak se odmítáním komerčního úspěchu, jako s tvorbou, ve které jsou specifické stylistické prvky kompromitovány s cílem oslovit co nejširší veřejnost (ibid: 9).

³⁰ Podrobnou analýzu různých významových rovin slova underground v afroamerické historii obecně, a zejména v afroamerické orální tradici, nabízí Peterson (2014).

v současnosti upřednostňují označení „nezávislý umělec“ (*independent artist*) aby se tak vyhlí konotacím, které označení underground vyvolává.

V kontextu australského hip hopu Rodger (2011: 100) ukazuje, že zaprodání se (*sellout*) funguje jako nejhorsí urážka, protože zpochybňuje integritu daného rappera a poukazuje na vztah mezi autenticitou, finančním úspěchem a komercializací. Pro udržení autenticity rapper tedy musí prokázat, že mu nejde v první řadě o slávu a peníze. Pokud se však rapperova tvorba stane součástí hlavního proudu populární hudby, musí daný rapper dokázat, že investuje zpátky do své (hiphopové) komunity.

Co se týče České republiky, rap je stále specifickou žánrovou kategorií v rámci populární hudby. Za mainstreamové rappery jsou v hiphopové subkultuře považováni ti, kteří jsou známí široké veřejnosti. Zde můžeme zařadit například Vladimíra 518, Ektora či Marpa (každého z umělců z jiných specifických důvodů). Tyto dvě pomyslné skupiny, které stojí v zdánlivé opozici, lez pojímat jak určitý postoj a statusový symbol. Můžeme je ale rozlišit i na základě dalších parametrů jako je hudební produkce a obsah textů³¹. Takzvaní mainstreamoví rappeři si mohou dovolit i „mainstreamový zvuk“, mají přístup do kvalitních nahrávacích studií, či dostatek financí na post-produkci a master nahraných skladeb. Na druhou stranu, technologický pokrok umožňuje tvorbu hiphopových skladeb z pohodlí domova. V podstatě každý si může vytvořit „punkové“ nahrávací studio a našetřit na master. Undergroundoví rappeři jsou často hrdí na to, že jejich skladby mají „undergroundový“ zvuk³². Jak tedy ukazuje

³¹ Proměnu obsahu textů slovenského rapu spojenou s přechodem hudebního žánru do hlavního proudu populární hudby popisuje Barrer (2017).

³² V reakci na „krizi domácího hip-hopu“ Raveňák (2011) nabízí typologii českých rapperů z hlediska toho, co je motivuje k produkci rapové hudby, která v zásadě odráží subkulturní ideologii mainstream vs. underground. (1) Byznysmen podřizuje svou tvorbu masovému vkusu, tak, aby se s chytlavými melodiemi a srozumitelnými rýmy mohl ztotožnit takřka každý; hlavním účelem je tedy líbit se. (2) Trůsküler dělá rap, protože to dělat chce: „Trůsküler dělá rap, píše to, co žije, a myslí to upřímně. [...] Známkou úspěchu je poplácání po zádech stejně smýšlejících kolegů a zejména přesvědčení o vlastní výjimečnosti“. Poslední kategorií je (3) básník, který chce něco světu sdělit, něco po sobě zanechat, a vlastní spokojenost je jeho konečným cílem.

Stahl (2003: 31) z hlediska definice autenticity a jejich hranic, které se neustále mění, jsou důležité zejména mocenské vztahy a přístup k prostředkům a komoditám.

To, zdali je v rapu důležitější dobrý „beat“, anebo obsah sdělení, je otázka, která dodnes vyvolává vášnivé diskuze. Zatímco mainstreamová rapová hudba zní skvěle zejména v klubech, obsah textů těchto rapperů je kritizován kvůli propagaci alkoholu, drog, sexismu a homofobie. K tomu dále přispívají hiphopové videoklipy. V opozici k „party rapu“, „bling bling rapu“ či „mumble rapu“ stojí druhá skupina, která je často označována jako „společensky uvědomělý rap“. Umělci, kteří jsou často do této skupiny řazeni, sami toto označení odmítají, protože je to automaticky staví na okraj scény. Společensky uvědomělý rap je charakteristický tím, že se v textech zaměřuje na kritiku současné společnosti, politické dění či různé formy diskriminace. Je důležité zmínit, že nálepka underground neznamena, že by se daní interpreti věnovali pouze tématům spojeným s politikou či aktivismem.

Rivers (2018: 102) dále upozorňuje, že „tvrzení, která pojímají hiphopovou kulturu pouze jako prostředek sociální inkluze a progresu, však riskují to, že budou ignorovat to, jakým způsobem je hiphopová kultura nadále zaujatá vůči alternativním maskulinitám, homosexualitě a ženám na jedné straně, a k různým způsobům, kdy je hiphopová hudba adoptována v rámci určitých kontextů k tomu, aby propagovala rasovou segregaci, etnickou čistotu a extrémismus“. Právě těmto případům se budu věnovat v dalších kapitolách.

Roy a Dowd (2010) také poukazují na roli hudby v udržování sociální stratifikace a sociálních nerovností. Zdánlivě přirozený výběr preferované hudby je určován ekonomickými možnostmi posluchačstva. Často tedy dochází k souladu hudební preference a společenského statusu. V tomto procesu sehrávají roli nejen samotní posluchači, ale také hudební nakladatelství či kritici a žurnalisté. Zároveň však dochází k prolínání hudebních žánrů a k (často dočasnému) přechodu do hlavního proudu populární hudby (*crossover success*) a i

marginalizované žánry získávají nové publikum (prostor pro potenciální změnu stávající sociální stratifikace).

Technologický pokrok, sociální média, internet, možnost cestování a mobilita lidí jsou aspekty, které napomáhají cirkulaci kulturních symbolů. Tento proces, který je dnes rychlejší než kdy předtím, ovlivňuje povahu české hiphopové subkultury. Lokální aspekty se mísí s vlivy ze zahraničí a vytváří „glokální“ charakter této subkultury. Český hip hop nelze analyzovat bez toho, abychom vzali v potaz původní, americkou hiphopovou kulturu, její vznik a vývoj. To, jakým způsobem je hip hop v Čechách přizpůsoben lokálním podmínkám, jak ho členové a členky hiphopové subkultury chápou a jak ho vnímají, je závislé na tom, jaká média sledují či jaké jsou jejich osobní sítě a vztahy s jinými členy hiphopových subkultur po celém světě.

Dalším z permanentních atributů světových hiphopových (sub)kultur je jejich maskulinní charakter. Muži zpravidla početně převažují ve všech elementech hiphopové (sub)kultury a mají tak možnost určovat její pravidla či vývoj. Hiphopové (sub)kultury jsou postaveny na tradičním vnímání maskulinity a od toho se odvíjí i genderová dynamika.

4. kapitola: Gender³³

V návaznosti na diskuzi ohledně konceptu autenticity poznamenává Sarah Thornton (1995: 105), že autenticita je chápána ve smyslu generického maskulina, takže jakákoliv spojitost s feminitou je považována za neautentickou. Ženy v hudebních subkulturách musí tudíž vynaložit daleko víc snahy při akumulaci jejich subkulturního kapitálu. Pokud chtějí dosáhnout stejného statusu jako muži, „se musí stát jednou z kluků“ (ibid: 104, cf. Rodger 2011: 166, Harkness 2012: 293).

Genderové stereotypy a tradiční genderové role ovlivňují to, jaké pozice mohou ženy v hudebních subkulturách zastávat. Mezi tyto Thornton (1995) řadí (1) představu, že ženy mají odlišný životní cyklus (každá žena je potenciálně matkou), jejich zapojení do subkultury tedy nebude v plném nasazení. Z dnešního hlediska lze říci, že tato kategorie se vztahuje k mládeži jako takové, neboť z důvodu rodičovství ze subkultur odcházejí také muži, ačkoliv u žen je to daleko pravděpodobnější. Druhým stereotypem je předpoklad, že se (2) ženy nevěnují subkulturnímu životu tolik co muži ani ve smyslu investice finanční, protože mají jiné preference (make-up, móda a doplňky, zejména kabelky). Další předpoklad je založen na tom, že (3) důvody, proč se ženy zapojují do subkulturního života, nespočívají v lásce k hudbě a s ní spojených aktivitách, nýbrž v zaměření na společenský život subkultury, tedy snahu najít si vhodného partnera (v případě rapu nejlépe bohatého, úspěšného rappera).

Lze říci, že analýza hudebních subkultur z genderové perspektivy v zahraniční literatuře již není ojedinělá. Autoři a autorky se zaměřují na fakt, že vnitřní nerovnosti a mocenské vztahy nadále přetrvávají i v těch subkulturách, které o sobě tvrdí, že jsou otevřené a zároveň

³³ V této kapitole do značné míry čerpám z publikované statě „Gender a subkultury: prosazování žen v punku a hip hopu“ (Kolářová, Oravcová 2018).

progresivní. Možnosti a formy kumulace subkulturního kapitálu jsou zásadně ovlivněny genderem jako jedním z hlavních faktorů, který určuje pozice dostupné mužům a ženám.

Kritika studií subkultur, které se zaměřují na muže a mužské aktivity, vzešla i z řad badatelek birminghamského Centra pro současná kulturní studia. Autorky Angela McRobbie a Jenny Garber (2006 [1975]) poukázaly na to, že se tehdejší studium subkultur zaměřovalo zejména na způsob, jakým mladí bílí muži trávili svůj volný čas. V těchto studiích ženy vystupují jako pasivní sexuální objekty, u kterých je důležitá spíše sexuální atraktivita než formy jejich aktivního zapojení do subkulturního života. Tyto autorky tedy docházejí k závěru, že dívky se ve volném čase pohybují v jiných prostorech, proto je nelze najít v tradičních subkulturách mládeže poválečného období.

Z hlediska feministické kritiky subkultur McRobbie (1990) dále poukázala na fakt, že ženy zůstávají neviditelné i proto, že se studium subkultur omezovalo na tradičně mužské aktivity, jako poflakování se po ulicích, chození na fotbal či užívání drog, zatímco oblast domova je opomíjená. Zaměřila se také na sexismus přítomný v subkulturách, a to právě proto, že v subkulturách dominuje agresivní maskulinita, patriarchální řád a sexuální jazyk. I v rámci subkultur dále převládá genderová dělba práce, kdy se ženy věnují například roznášením letáků, pomoci v šatnách na koncertech či péči o vystupující.

V současnosti jsou ženy v subkulturách viditelné, ačkoliv lze říci, že jsou stále v pozadí. V hudebním světě se ženy prosadily jako hudebnice, textařky, producentky, zpěvačky, žurnalistky, moderátorky a dramaturgyně subkulturních pořadů, vydavatelky časopisů či organizátorky akcí³⁴. Subkultury mládeže však nadále staví na maskulinních normách. Ženy

³⁴ Například internetová platforma *female:pressure* (<http://www.femalepressure.net/>) funguje jednak jako databáze umělkyně, které jsou spojené s různými hudebními žánry, zároveň také jako podpůrná síť a možnost navazování profesionální spolupráce.

v mužských prostorech jsou vždy v první řadě ženy, až pak hudebnice (často prezentováno hodnocením „na holku dobrý“). Styl, chování, či subkulturní kapitál a autenticita jsou nadále definovány maskulinitou. Tradičně pojímaná maskulinita brání ženám v prosazení a dosažení určitých pozic, které zůstávají vyhrazeny mužům. Jakákoliv aktivita žen je také hodnocena na základě dvojích standardů přísněji.

Je otázkou, zdali subkultury, které určitým způsobem reflektují nerovnost z hlediska genderu a které se snaží podporovat aktivní zapojení žen do subkulturního života, tohoto stavu opravdu dosahují. Gotický styl zde může být příkladem. Zvýrazňování ženskosti ve formě stylu oblékání či nápadného make-upu u mužů i u žen je jedním z prvků subkulturního kapitálu této hudební subkultury. Přijetí tohoto stylu lze chápat jako zpochybnění ustálených genderových norem, avšak pouze u mužů. Reálně se tak androgynie projevuje jenom u mužů, kteří tím získávají vyšší subkulturní kapitál. Hyperfeminita u žen jen potvrzuje tradiční pojmání ženskosti (Brill 2007).

Problematikou českých umělkyň v rockové hudbě, které by otevřeně vlastní tvorbu označovaly za feministickou, se ve své dizertaci zabývá Pavla Jonssonová (2013). Jako členka dívčích kapel Plyn (později Dybbuk) a Zuby nehty, kde působila jako kytaristka a baskytaristka, konstatuje, že přestože členky těchto skupin chápaly kapelu jako unikátní prostor pro vyjádření, nechtěly se profilovat jako ženská skupina se specificky ženským posláním. Jejich tvorba totiž předcházela vlně Riot Grrrl a produkce západních dívčích kapel je nijak neovlivnila, protože jim nebyla dostupná.

Hajdíková a Prokúpková (2011) přinášejí další pohled na genderové vztahy, tentokrát v rámci pražské hardcorové scény. Zaměřují se například na to, jak maskulinní normy omezují aktivní participaci žen například v organizaci akcí, členství v kapelách či participaci na specifické formě tance. Mosh, charakteristický styl tance pro tuto subkulturu, popisují jako drsný, tvrdý a maskulinní, s možností úrazu, do kterého se zapojují převážně muži. Dále

poukazují na hierarchizaci témat diskutovaných v rámci subkultury. Zatímco v rámci této subkultury existuje povědomí o genderové problematice, antifašismus či veganství jsou považovány za důležitější témata.

V českém prostředí jsou problematice genderu v subkulturách věnované závěrečné práce vysokoškolských studentů a studentek, populárně naučné texty či tematická čísla hudebních publikací. Vývoj a principy Riot Grrrl v zahraničí a přenos do českého prostředí tematizuje Jitka Kolářová (2005, 2009). Časopis *His Voice* vydal v roce 2005 tematické číslo „Hudba žen“, včetně příspěvku Karla Veselého, ve kterém se zabývá pozicí žen v americkém mainstreamovém hip hopu. Další tematické číslo věnované ženám v subkulturách přináší v roce 2008 kulturní magazín *A2*. Ženskou kontrakulturou, patriarchální mocí a zviditelňováním tvorby žen se zabývá Mirek Vodrážka (2008). Soundsystémy, freetekno a zdánlivou genderovou svobodu tematizuje Kellyová (2008).

4.1. Hip Hop jako doména mužů

Jak již bylo zmíněno, jeden z převládajících narativů reprezentuje pojmání hip hopu v globálním měřítku jako prostředek, prostřednictvím kterého mohou mladí lidé vyjadřovat svůj názor. A to zejména mladí lidé, kteří nemají jiné prostředky či možnosti nebo kteří jsou různým způsobem umlčováni. Pro hip hop po celém světě je také symptomatické, že ženy, jakožto největší skupina, která je umlčována a diskriminována, nejsou do tohoto diskurzu zahrnuty. Zatímco se rappeři aktivně vyjadřují k tématům spojených s rasou, etnicitou či třídním postavením a kritizují je, jejich postoje ke genderu a sexualitě zůstávají založené na tradičních stereotypech (McFarland 2003: 94, Pardue 2010: 434, Katz 2007: 15). Tricia Rose (1994: 150) tento proces neustálého podceňování a zneviditelnění přínosu žen označuje jako

„jaké ženy?“ syndrom. Všem elementům hiphopové kultury, včetně rapové hudby, dodnes dominují mužské aktivity, zájmy a hodnoty (cf. Ogbar 2007, Dyson 2007, Katz 2007).

V této části práce se zaměřím na několik faktorů, které přispívají ke konstrukci rapu jako silně maskulinní disciplíny. Prvním z diskurzivně využívaných prostředků je přirovnání rapu ke sportu, zejména k boxu nebo k basketbalu (McLeod 2009). Jay-Z (2010: 70), v současnosti jeden z nejvlivnějších a nejúspěšnějších rapperů vůbec, říká: „Hip-hop v sobě skvěle slučuje poezii a box. Většina umělců je samozřejmě soutěživá, avšak hip-hop je jediné umění, které znám, které je postaveno na přímé konfrontaci“. Tak, jak boxeři sázejí rány, rappeři sázejí rýmy, které mají toho druhého „uzemnit“. Na tomto principu fungují takzvané „battles“, souboje, často rituálního charakteru, které se odehrávají v každém z elementů hiphopové kultury. Důraz na konfrontaci, tvrdost, soutěživost a průbojnost jsou tradičně maskulinní domény.

Původ hiphopové kultury je dále často vysvětlován mytickými příběhy proměny newyorských gangů mládeže v hiphopové „crew“ (Fricke, Ahearn 2002, Chang 2005). V gangsterském rapu je také často vyzdvihován pouliční život a kriminální aktivita umělců, což jsou opět aktivity připisované spíše mužům než ženám. Odlišná socializace dívek a chlapců je tedy další důvod nízkého zapojení žen do hip hopu.

Tradičně pojmána maskulinita, která je postavena na pozitivním hodnocení „agrese, heterosexuality a kapitalistického úspěchu“ (Randolph 2006: 205), slouží v rapu jako socializační prvek, a to nejen pro muže, ale i pro ženy. Maskulinní identita je postavena na patriarchální opozici k feminitě. Mužství je tradičně spojováno se sociálním a ekonomickým statutem, imperativem mít všechno pod kontrolou, vládnout veřejné sféře, být silný, sebevědomý, a hlavně neprojevat emoce (Greene 2008: 6) Slovy Michaela Kimmela (2005: 47-48), nejhorší je být označen za „sissy“, všechno, co muž není, a žena je. Hypermaskulinita

v rapu odráží postoje společnosti (posílené mediální propagací), kde typický a ideální obraz „pravého muže“ spočívá na opozici k tomu, co je považováno za tradiční ženské atributy. Otevřenost, zranitelnost a jakékoliv vyjádření emocí je popíráno ve prospěch tvrdosti, agresivity, či fyzické a sexuální zdatnosti (alfa samec), které mají evokovat respekt a moc (Iwamoto 2003: 45).

Hypermaskulinita a takzvaná „cool póza“ dále vyplývají ze specifické konstrukce černošské maskulinity. Být „cool“, tedy hlavně nedat najevo jakoukoliv emoci či reakci na okolí, je jedna ze strategií, jak se vyrovnat s rasismem a zároveň potvrdit mužnost (Iwamoto 2003: 45; hooks 2004: 61; Hollander 2013: 109; Jeffries 2015: 57; Greene 2008: 9-10). Stejně jako „cool“ pózu je i hypermaskulinitu možno chápat jako vysoce stylizované chování. Hypermaskulinita se dále projevuje degradací žen a projevy moci nad ženami a jinými muži. Ve spojení s afroamerickou komunitou je možné tento postoj chápat jako reakci na bělošskou nadvládu. Zároveň je tento obraz podporován nahrávacím průmyslem. Stereotypní obrazy patologie černošské sexuality a náchylnosti ke kriminalitě je to, co údajně naplňuje fantazie bělošské mládeže o životě v chudých černošských ghettech (Perry 2004, Sciullo 2019: 57).³⁵

Hiphopová (sub)kultura je často pojímána jako prostor, ve kterém je maskulinita konstruována, performována a potvrzována. Je to také prostor, kde muži mohou navazovat vztahy a vytvářet tak smysl pro solidaritu. Rodger (2011: 155) tento narativ považuje za samotnou podstatu hiphopové (sub)kultury a ukazuje, že participace žen v hip hopu může tuto podstatu značně ohrozit. Proto členové (ale i členky) hiphopové (sub)kultury využívají implicitní i explicitní strategie, které omezují možnost zapojení žen, ale také mužů, kteří

³⁵ Téma hypermaskulinity v rapové hudbě a hiphopové kultuře analyzuje také Byron Hurt (2006) ve svém dokumentárním filmu *Hip-Hop: Beyond Beats and Rhymes*. Ukazuje mimo jiné, jak specifická konstrukce maskulinity ovlivňuje genderové vztahy na jedné straně, a limituje možnosti vyjádření samotných rapperů na straně druhé.

nesplňují standardy tradiční maskulinity. Jak poznamenává Rose (2008), hiphopová kultura je založena na homosociálních vztazích. Zároveň zde vládne povinná heterosexuality a jakékoliv náznaky projevu citů vůči jinému muži musí být explicitně oddělena od potenciálně kompromitující homosexuality. To je většinou vyjádřeno slovním spojením „no homo“.

Zdá se, že se současným vývojem rapové hudby a její diverzifikací je důraz na hypermaskulinitu viditelnější. Dochází často ke generačním konfliktům v pojmání genderových rolí. S příchodem trapu a mumble rapu je styl dnešní generace mladých rapperů charakteristický také tím, že se upřednostňují úzké kalhoty a velmi barevné oblečení (včetně červené a růžové). Starší generace rapperů tento posun v módě vnímá jako převrácení genderových rolí. Další ze subžánrů rapové hudby představuje tzv. queer rap³⁶. Umělci jako Mykki Blanco, Le1f či Zebra Katz a jejich relativní viditelnost, či rapperky, které se otevřeně hlásí ke své homosexualitě (Young MA, Snow Tha Product) či bisexualitě (Princess Nokia), pomalu ale jistě mění stávající genderovou dynamiku (amerického) hiphopu.

4.2 Ženy v hip hopu

Důraz na tradiční aspekty maskulinity staví ženy, které participují na hiphopové (sub)kultuře, do specifických pozic, a to zejména jako tanečnice, zpěvačky (refrénu a doplňujících vokálů), fanynky či přítelkyně slavných rapperů. Mezi přetrvávající stereotypy patří například to, že ženy nejsou dostatečně talentované, nemají fyzické ani psychické předpoklady na to, aby se zapojovaly do takzvaných battlů, natož aby je vyhrály, a jejich zájem o hip hop je povrchní (a až se rozejdou s aktivním členem hiphopové (sub)kultury, přejdou na něco jiného) (Rodger

³⁶ Interpreti, kteří jsou do kategorie queer rap začleňováni (většinou subkulturními médii či médii hlavního proudu populární hudby, fanoušky či jinými rappery a rapperkami) tuto nálepku odmítají. Z jejich pohledu je rap rapem nezávisle na sexuální orientaci těch, kteří ho vytvářejí. Podobným způsobem americké rapperky odmítají označení *female rapper*. To, že jsou ženy, by nemělo mít nic společného s tím, že dělají rap.

2011, Harkness 2012). Rapperky jsou často nespravedlivě považovány za pouhé imitátorky rapperů (Gaunt 2004: 252; Guevara 1996 [1987]: 51) a jsou častěji dotazovány, zdali jsou autorkami vlastních textů. Také kritika jejich tvorby je ostřejší než u mužů (Philips et al. 2005: 259, cf. Dyson 2007). Pardue (2010: 447) na základě analýzy brazilského hip hopu poukazuje na to, že pokud ženy přijmou maskulinní, „gangsterský“ model, podle mužů „zaprodaly“ svou ženskost, už nejsou „pravými ženami“, nýbrž pouhou imitací mužů. Ženy, které se aktivně účastní hiphopové (sub)kultury tedy musí vyjednávat svou pozici tak, aby nebyly na jedné straně hypersexuální, a na straně druhé nedostatečně „holčičí“ (Harkness 2012: 291)³⁷.

Americká socioložka Nancy Guevera (1996 [1987]) se věnovala pozici žen v různých elementech hip hopu a napsala jednu z prvních statí na toto téma již v roce 1987. Ačkoliv byla její práce značně kritizována³⁸, její hlavní argument, spočívající v tom, že nehledě na vybraný element, ženy vždy budou muset vyjednávat svou ženskost, zůstává platný dodnes. Ženy jsou nuceny přizpůsobovat se pravidlům, která jsou postaveny na mužských hodnotách. Zároveň se musí přizpůsobovat tomu, jaké role jsou pro ženy v hip hopu vymezeny.

Objektivizace žen v hip hopu vytváří (zároveň) hierarchii mezi ženami. Nejzřetelněji se objektivizace žen objevuje v hudebních videoklipech, kodifikujících „ideál krásy“³⁹. Kromě vzhladu se musí ženy aktivní v hip hopu vyrovnávat také s dichotomickým diskurzem, na

³⁷ V bakalářské práci jsem se zabývala genderovými stereotypy v českém hip hopu očima aktivních členů a členek (Oravcová 2007). V diplomové práci jsem se zaměřila na české rapperky a jejich pozice v českém rapu (2010). Poznatky z obou prací potvrzují zmiňované stereotypy zahraničních studií. České rapperky konstruovaly vlastní identitu „výjimečných“ žen důrazem na preference maskulinních aktivit a mužských kolektivů, čímž také legitimizovaly svou pozici v hip hopu.

³⁸ Hlavním zdrojem kritiky této statě byl výzkumný vzorek. Guevara (1996 [1987]) postavila tuto studii na rozhovorech s třemi ženami: rapperkou, writerkou a tanečnicí breakdance.

³⁹ Tomuto tématu se věnuje ve své knize zejména Sharpley-Whitting (2007). Z její analýzy hip hopu a hiphopových videoklipů v době jejího výzkumu vyplývá, že ideál krásy představovala mulatka, zejména brazilského původu. Tento ideál krásy je samozřejmě závislý na čase a prostoru. V současnosti bychom za takový ideál krásy mohli označit Nicki Minaj, Cardi B či Iggy Azelia, jejichž nejdůležitějšími rysy jsou velké pozadí a úzký pas, dlouhé rovné vlasy či velké poprsí.

základě kterého existují jen dvě kategorie žen. Na jedné straně se jedná o „dobré“ ženy, které splňují všechny patriarchální požadavky tradiční feminity („poslušná“ přítelkyně). V opozici k těmto ženám stojí ty „špatné“, promiskuitní ženy, které využívají svou sexualitu za účelem finančního zisku nebo určitého postavení (Rose 2008, Sharpley-Whitting 2007, McFarland 2003: 95)⁴⁰. Dvojitý standard ohledně sexuality je v hip hopové (sub)kultuře a v rapové hudbě evidentní. Zatímco ženy, které se snaží získat v rapu určitý status a postavení, si musí hlídat své soukromí a své osobní vztahy, aby nepůsobily jako promiskuitní, status muže se často odvozuje od jeho schopnosti mít kolem sebe spoustu atraktivních žen (cf. Weller 2006).

Objektivizace žen se projevuje také v rapových textech. Ženy jsou nejčastěji označovány jako „bitches“ či „hoes“. Jak Rose (2008: 178) upozorňuje, toto označení ovlivňuje celou skupinu žen, nehledě na to, jak se chovají nebo oblékají, není v jejich moci ovlivnit, kdy budou označeny jako takové, jelikož právě muži mají v rukách moc určovat tuto domnělou hranici⁴¹. Ženy aktivní v rámci hiphopové (sub)kultury mají tedy tendenci „hlídat“ jiné ženy, a tím zachovávat stávající hodnoty. „Špatná“ reputace jedné ženy potenciálně ohrožuje všechny ostatní (Rose 2008, Weller 2006).

Ženy, které se (relativně) prosadily v rámci hiphopové kultury, jsou často označovány za „výjimku“. Takovéto pojmání je však problematičtější, protože v momentě, kdy se ženám nedaří prosadit, je jejich neúspěch přisuzován nedostatečné snaze. Tento přístup zastírá strukturální nerovnosti a sexistické praktiky (sub)kultury (i širší společnosti). Ženám jsou

⁴⁰ Ve specifickém hiphopovém slangu nazývány „hoes“ (odvozeno od anglického slova „whore“, tedy „kurva“), „goldiggers“, „groupies“ či v současnosti nejčastěji označovány akronymem „thot“ (That Hoe Over There).

⁴¹ Rose (2008) také poukazuje na to, jak diskurzivní praktiky degradujícího označování žen v podstatě podporují image rappera, jeho status a hodnotu jako alfa-samce, proto musí specifický obraz žen neustále vytvářet. Zaměřila se také na strategie, které rappeři využívají k tomu, aby se vyhnuli jakékoliv diskuzi ohledně sexismu v rapové hudbě. Mezi tyto strategie patří: 1. hierarchizace prioritních témat (jsou důležitější věci, o kterých je potřeba se bavit); 2. degradující označení nejsou genderově specifická (chlapi můžou být také „bitches“); 3. řeč je pouze o určité skupině žen (o jiných ženách v rapu však slyšet není); 4. vycházejí z osobní zkušenosti.

v hiphopových subkulturách po celém světě přístupné jen dvě pozice: sexuální objekt nebo výjimečná, silná žena, která „má koule“ (Piano 2003: 258). Toto rozlišení je patrné i z vývoje rapu. Na základě přístupu k seberepresentaci a k tvorbě textů můžeme rozlišit dvě skupiny rapperek. Již zmiňovaný „zlatý věk“ (zhruba v letech 1984-1992) je prezentován jako období, kdy nejenže existovalo množství různých směrů v rapu, ale prosadily se i rapperky, jejichž tvorbu lze považovat za pro-ženskou (Queen Latifah, MC Lyte, Salt'n Pepa). V době následující (1992-1997) přichází druhá vlna rapperek, které sázejí na vyzývavou image, obscénní jazyk a otevřenou tematizaci sexuality (zejména Foxy Brown a Lil Kim). Tento přístup je interpretován jako strategie prosazení. Sexuálně explicitní jazyk staví tyto rapperky do pozice subjektů, což je důležité v prostředí, které ženy neustále objektivizuje (Oware 2009: 798). Rapperky se tak zmocňují mužského prostředí prostřednictvím explicitních textů (Perry 2004).

Postavení žen v hip hopu také ovlivňuje symbolická přítomnost (či absence) žen v rapových textech a to, jakým způsobem se o ženách rapuje. Rappeři často konstruují identitu žen zejména v romantickém vztahu. Z rapových textů se většinou dozvíme, jaká kritéria musí žena splňovat, aby byla považována za vhodnou partnerku. To, co z rappera dělá vhodného partnera je pouze implicitní a vychází z jeho statusu a moci (Pough 2004). Rozborem skladeb, které zachycují dynamiku genderových vztahů v rapu, se zabývala například Hollander (2013). Na základě rozboru vybraných textů pomocí kritické diskurzivní analýzy usuzuje, že rappeři musí vždy mluvit o lásce způsobem, který by nezpochybňoval jejich maskulinitu. U rapperek pak spatřuje přejímání dominantních identit, které spočívají v přejímání mužského pojmání intimních vztahů, lásky a sexuality. Ženy se tak staví do pozice loajální ženy, a to ve všech případech (*ride or die*). Hollander dále tvrdí, že právě kategorie „uvědomělého rapu“ či prolínání žánrů, zejména R&B a neo-soulu s rapovou hudbou, vytváří prostor pro nové identity, ve kterých je zdůrazňována intimita, péče a spojení na intelektuální úrovni (ibid: 113-114).

Z historie hip hopu je patrné, že ženy často potřebují pomocnou ruku mužů, aby se prosadily ve větším měřítku⁴². V různých hiphopových uskupeních najdeme většinou jenom jednu ženu, která se nachází v pozici tokenu, tudíž je pro ni složitější kritizovat praktiky lidí, se kterými spolupracuje (Diner 2006: 204). V rámci hip hopu funguje genderová dynamika exkluze, na základě které existuje určitá sdílená představa bratrství mezi členy hiphopové subkultury po celém světě. Takto postavené kamarádství mezi muži ženy a priori vylučuje a staví je na okraj (Fernandes 2011). Mark Katz (2007: 582), který se zabýval studiem genderové dynamiky v rámci hiphopových DJských battlů, se u mužů setkával s názory, že by určitě ocenili větší zastoupení žen v DJingu. Tento požadavek však Katz chápe jako politickou korektnost, něco, co je „cool“. Tento postoj totiž potvrzuje „povinnou heterosexuality“, která je zásadní pro image mnoha skupin, ve kterých dominují muži. Wivian Weller (2006) zároveň ukazuje, že v případě skupiny tanečnicků breakdance, kterou zkoumala, jsou ženy přijímány jako „ozvláštnění“ představení a přístup k nim se zásadně mění v momentě, kdy dívky dospívají anebo se snaží projevit svoji sexualitu (například vyzývavým oblečením).

Kyra Gaunt (2015) poukazuje na to, že v současné době sociální sítě a média figurují jako prvek socializace stejnou měrou jako primární a sekundární socializační skupiny. Platformy jako YouTube a sociální sítě předkládají specifické performance genderových rolí. Z její analýzy „online participační kultury“, kde se uživatelé stávají tvůrci a producenty nových obsahů, vyplývá, že mladé (zejména afroamerické) dívky přebírají obrazy takzvaných „bad bitches“⁴³ právě z mainstreamových rapových videoklipů. V těchto videoklipech dominují ženy

⁴² Jako výjimku z tohoto pravidla můžeme považovat rapperku Cardi B, jejíž sebe prezentace naznačuje, že svůj status celebrity a v současnosti komerčně nejúspěšnější rapperky za posledních dvacet let, dosáhla sama, bez pomoci jakéhokoliv muže.

⁴³ Slovní spojení „bad bitch“ se v rapové hudbě používá jako specifické označení asertivních žen, které charakterizuje vyzývavé oblečení, otevřené vyjadřování sexuality a sexuálně explicitní jazyk. Výklad tohoto slovního spojení je závislý na kontextu, ve kterém je využíváno. Slovo „bad“ (špatná) může znamenat přesný opak, tedy „good“ (dobrá).

v roli pasivních sexuálních objektů. Úspěšný rapper je často obklopen řadou polonahých žen, které potvrzují jeho maskulinitu. Gaunt (2015) tedy upozorňuje, že intervence v této oblasti je nutná, pokud nechceme, aby byly dívky socializovány do digitálního životního stylu, který je ovlivněn patriarchálními vzorci.

Kritikou genderové struktury hip hopu a přiznáváních genderových rolí se zabývá takzvaný hiphopový feminismus. Jak ukazuje Tricia Rose (1994), ženy jiné barvy pleti než bílé, mají komplikovaný vztah k feminismu, který je tradičně pojímán jako záležitost bílých žen ze střední třídy. Spíše než feminismus rapperky upřednostňovaly pojem „proženské“ (*pro women*). V současnosti je pro badatele a badatelky, které je možné do této kategorie zahrnout, charakteristický důraz na intersekcionalitu.

Termín hiphopový feminismus poprvé použila Joan Morgan (1999) ve své knize *When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip Hop Feminist Breaks It Down*, ve které charakterizuje hip hop jako kulturu, se kterou se identifikuje, která jí dává pocit sebevědomí a posílení (*empowerment*), na druhé straně ji však také neustále ponižuje. Vztah k hip hopu přirovnala k situaci, která vzniká v prostředí domácího násilí. V jejím pojetí je otevřená kritika genderových vztahů v hip hopu projevem lásky k této kultuře.

Na základě analýzy studií genderu ve spojení s hudebními subkulturami mládeže lze vysledovat několik zásadních přetrvávajících aspektů, které ženám brání ve větší participaci. Mezi ně patří například: (1) větší zastoupení mužů v hudebních subkulturách; (2) hodnoty a normy, které jsou konstruovány v kontrastu s představou feminity; (3) autenticita jako maskulinní konstrukt; (4) mýtus rebela či psance; (5) dvojí standardy (v souvislosti s hodnocením tvorby žen či dvojí sexuální morálka); (6) nutnost vyjednávat feminity na základě

maskulinních pravidel; a (7) hierarchie žen v subkulturách („jedna z kluků“ vs. sexuální objekt) (Kolářová, Oravcová 2018).

Když vezmeme v potaz ranou socializaci v rámci rodiny, kde často převládá „přirozené“ dělení genderových rolí ve smyslu muž jako chlebdárce a žena jako pečující o rodinný krb, vzdělávací systém, který odráží stejně dichotomní přístup ke studentům a studentkám a český jazyk, který je založen na používání generického maskulina (cf. Kaněčková 2012), a verbální i vizuální důraz na hypermaskulinitu propagovanou americkými rappery, není divu, že maskulinita je základním prvkem autenticity i v české hiphopové subkultuře.

Koncept autenticity v hiphopové (sub)kultuře a rapové hudbě souvisí se specifickou konstrukcí maskulinity a feminity jako jedné z „fixních kategorií“ (Harkness 2012). Tu druhou představuje rasová či etnická identifikace rappera/rapperky. Ta souvisí s pojmáním hiphopové kultury jako původně afroamerické orální tradice. Mladí lidé jiné barvy pleti než bílé jsou považováni za zakladatele hiphopové kultury. Od toho se odvíjí specifické strategie vyjednávání autenticity „bílými“ členy a členkami hiphopové (sub)kultury (v závislosti na specifickém čase a prostoru).

5. kapitola: Rasa/etnicita

Vznik hip hopu je neodmyslitelně spjat s afroamerickou mládeží a dalšími etnickými minoritami. V návaznosti na historii kulturních apropriací afroamerických hudebních žánrů (jazz či rhythm and blues) populární hudbou hlavního proudu se i v hip hopu občas objevují obavy z toho, že popularita žánru vyústí v jeho „vybílení“ (*whitewashing*). Někteří jsou dokonce toho názoru, že určité kulturní aspekty je potřeba přijímat pouze v rámci jejich původního kontextu. Young (2008:34-5) poukazuje na argument, který upřednostňuje specifickou kulturní zkušenost a který je postaven na premise, že umělci nemohou úspěšně převzít určitý styl, dokud nemají vlastní zkušenost s životními podmínkami skupiny, která styl vytvořila. Například Amiri Baraka byl toho názoru, že hudebníci se nemohou naučit hrát blues, protože k tomu je potřeba mít zkušenost se sociálními, kulturními a ekonomickými podmínkami života afroamerické komunity (cf. Berry 1994:167-8).

Obavy z apropriace hip hopu po stopách předchozích hudebních žánrů do takové míry, že přínos Afroameričanů bude vymazán z historie žánru, jsou jedním z důvodů, proč je důraz na rasu a etnicitu jedním ze základních prvků konstrukce autenticity amerických rapperů a rapperek. Nelze však tvrdit, že bělošská mládež neměla žádný vliv na vznik a vývoj hip hopu, přestože ve výzkumech se ukazuje, že umělci jsou většinou jiné než bílé rasy, zatímco bělošská mládež představuje primární skupinu konzumentů.

Young (2008: 39) rozlišuje dva druhy apropriace obsahu: (1) neinovativní, kdy umělci nevytváří novou kategorii umění, pouze se snaží držet stanovených standardů v rámci dané kultury. V protikladu k tomu stojí (2) inovativní apropriace obsahu, čili přizpůsobení určitého stylu či motivu jedné kultury a jeho využití způsobem, který se v původní kultuře neobjevuje. Ze studií hiphopových (sub)kultur světa vyplývá, že tyto dvě pozice se nevyklučují. Zatímco někteří členové a členky považují lokální adaptaci stylu za oxymóron, neb jenom americký hip

hop je ten „pravý“, jiní propojují globální vlivy s lokálními prvky (cf. Bennett 2004, Krims 2001).

Bílí rappeři a rapperky se v hop hopu objevují již od jeho počátku. V prostředí, ve kterém je důraz na rasovou identifikaci tak silný, byli nuceni vyjednávat svou pozici. Tímto tématem se mimo jiné zabýval Mickey Hess (2005), který shledává v historii hip hopu tři fáze tohoto vyjednávání. V prvním období (1973-1990), ve kterém nejvýrazněji figurovala skupina Beastie Boys, bělošští rappeři vstupují do hiphopové kultury bez toho, že by imitovali model černošské maskulinity. Druhé období (1990-1999) je charakteristické právě onou imitací, například rapper Vanilla Ice, který si svůj původ z chudého velkoměsta (ghetta) vymyslel (apropriace v negativním smyslu). V současném období dochází dle autora k inverzi, kdy konkrétně Eminem obrací narativ autenticity založené na rase k poukazu na to, že je pro něj těžší vstup do subkultury, a zároveň uznal, že jeho „bělošskost“ mu umožňuje větší přístup k trhu, a tedy i prodejnost (identifikace s bílým posluchačem). Eminem však využívá i dalších diskurzivních prostředků k dosažení autenticity: identifikaci s „bílou špínou“ města Detroit, a zároveň podporu Dr. Dre, jedno z nejvlivnějších rapperů a producentů (cf. Grealy 2008).

Harrison (2009) se ve svém etnografickém výzkumu věnoval studiu undergroundové scény kalifornské oblasti Bay Area. Zaměřil se na konstrukci autenticity ve spojení s rasovou a etnickou identifikací členů této komunity. Přestože členové této scény tvrdí, že rasa by neměla být důležitá a že v jejich životě nehraje roli (tedy že rasu „nevidí“, základní princip ideologie *color blindness*, cf. Rodriguez 2006), Harrison dospívá k závěru, že tento názor je prosazovaný jenom v rovině rétoriky (ibid: 34). Dle autora je prostor, který se tváří jako otevřený nezávisle na rase, etnicitě, genderu či třídě, de facto otevřený pouze mužům bílé střední vrstvy. Harrison chápe underground jako prostor, ve kterém konzumenti mohou produkovat a vydávat vlastní hudbu v souladu s mantrou Do It Yourself (udělej si sám). Ukazuje však, že k tomu je nutné

mít přístup ke specifickým technologiím a dostatek finančních prostředků, proto není překvapivé, že se do této scény zapojují zejména muži z bílé střední třídy (ibid: 33).

Tématu apropriace hip hopu v australském prostředí se věnovala také Rodger (2011). „Pravý“ hip hop v tomto prostředí se neodvívá od barvy kůže, ale od toho, jakým způsobem rapper hodnověrně reprezentuje sám sebe. Rappeři tedy nesmí lhát, napodobovat americký slang či černošskou maskulinitu (ibid: 39). Jak bylo zmíněno v kapitole 3, rappeři a rapperky zaujímají různé strategie ve vyjednávání autenticity. Harkenss (2012) ukazuje, že za určitých podmínek mohou být i bílí rappeři autentičtí. Ti jsou většinou stereotypně zobrazováni jako aspiranti, kteří si přečtou knihu nebo shlédnou film, a najednou chtějí být rappeři, protože je to strašně „cool“. I u nich je důležité reprezentovat sebe sama, rapovat o svém životě na předměstí a problémech střední třídy, spíše než se snažit imitovat černošské rappery.

Specifické diskurzy kolem autenticity dané hiphopové (sub)kultury odrážejí lokální podmínky, v rámci nichž daní interpreti a interpretky tvoří. Westeinen (2014: 67), která ve své disertační práci zkoumala diskurzy autenticity finského hip hopu, usuzuje, že rasa a etnicita nejsou „nějak zvláště zdůrazňovaná témata lokální rapové produkce, snad z toho důvodu, že bělošskost zůstává neoznačena“.

Důraz na rasovou identifikaci, která představuje jeden z dominantních narativů afroamerických rapových umělců, vedl některé badatele a badatelky i členy hiphopové (sub)kultury k domněnku, že rap může sloužit také jako cesta ke vzdělávání, zejména v otázkách odlišných zkušeností a k porozumění kulturnímu, společenskému a politickému útlaku minoritních skupin. Na druhé straně Raphale-Hernandez (2004: 6) před takovým přístupem varuje a upozorňuje, že „toto přijetí nebo fascinace evropské mládeže afroamerickými, afrokaribskými či africkými vlivy neukazuje, že by se tato generace posunula v chápání specifických problémů černochů“.

Kulturní přenos hip hopu mimo USA, zejména v jeho počátcích, je doprovázen různou mírou fascinace, ale také neporozuměním. V lokálních variacích hip hopu tak může docházet k rozporům spojeným s nepochopením (například specifické afroamerické zkušenosti), vynášením soudů na základě předpokladů postavených na stereotypech či na základě smíšených signálů (Fernandes 2011).

V této souvislosti je používání takzvaného „slova na N“ (*N word*) značně kontroverzní téma. Význam tohoto slova závisí na kontextu jeho používání a může vyjadřovat celou škálu pocitů a vztahů, od nadávky až po označení sounáležitosti k určité skupině lidí bez ohledu na rasovou či etnickou příslušnost. Cobb (2007) poznamenává, že hlavní roli v šíření afroamerické kultury má kapitalismus. Vznikající hiphopový průmysl však propaguje jen stereotypní vnímání černošské sexuality, kriminality, násilí a sociálního vyloučení. Ironický důkaz globálního vlivu hiphopového průmyslu spatřuje ve vlastní zkušenosti, kdy „člověk může obletět půlku světa a v České republice být přivítán slovy „what up, Nigga?“ (ibid: 6). Přebírání hiphopového slovníku bez reflexe původu daného slova může způsobovat různé konfliktní situace, zejména pokud dané slovo nabírá různé významy v závislosti na kontextu sociální situace, vztahu mezi danými lidmi či tónu hlasu (Williams 2004, Pate 2010)⁴⁴.

Specifickou pozici v západoevropském hip hopu mají minoritní skupiny. V rámci hiphopových studií se badatelé a badatelky často zaměřují na skupiny, které prožívají určitou formu ekonomické, politické či společenské diskriminace jako autentičtější než

⁴⁴ Zatímco v americkém jazyku je možné odlišit slovo „nigger“ využívané k degradujícímu označení Afroameričanů v době otroctví či rasové segregace, od slova „nigga“, které v kontextu hip hopu často funguje jako přisvojení si negativního oslovení a jeho přetvoření ve slovo, které označuje skupinovou identitu ve smyslu pozitivního osvojení, takové distinkce se s kulturním přenosem vytrácí. Český jazyk tuto distinkci není schopen reflektovat a bez znalosti historie pojmu je termín přijímán lokální mládeží často zcela nekriticky (cf. Oravcová 2011).

privilegovanější skupiny, které si přivlastňují hiphopovou kulturu (Rodger 2011: 37, cf. Fernandes 2003, Tickner 2008, Osumare 2015).

Takřka opačný přístup ke studiu minorit přináší Soysal (2004), který se zabýval mimo jiné pozicí tureckých hiphopových umělců v Německu. Zkušenost této skupiny popisuje jako „dvojí neautenticita“, jelikož žijí v cizí kultuře, a k tomu reprodukuje cizí umělecké vyjádření (cf. Franz 2015: 98).

Rap může být chápán pouze jako určitá forma vyjádření, která umožňuje říci víc nežli klasická struktura populární písně. Pokud budeme ignorovat celou historii a vývoj hip hopu, pak není překvapující, že hip hop může být prostředkem vyjádření hlasů a názorů, které nejsou v souladu s hiphopovou ideologií (například apropriace hip hopu krajní pravici, Franz 2015). K tomu, aby bylo možné zaběhnuté užívání určitého žánru využít novým způsobem (a novými aktéry), je důležité podniknout „kroky dekontextualizace a rekontextualizace“ (Czirják 2015: 176). Opět se tedy dostáváme k zásadní otázce, k definici rapu a hip hopu. Pennay (2001) zdůrazňuje, že takzvaní „tradicionalisté“ trvají na tom, že rap a hip hop prostě nelze oddělit, tedy odmítají argument, že by tento hudební žánr mohl být přivlastněn určitou skupinou bez znalosti historie či spojitosti s afroamerickou kulturou. Na druhé straně autoři Czirják (2015) či Putnam a Littlejohn (2007) poukazují na to, jakým způsobem je rapová hudba využívána k propagaci nacionalistických postojů v Maďarsku a Německu.

V kontextu České republiky se tématu možné apropriace rapové hudby krajní pravici věnoval zejména Walach (2010). Témata jako odmítání rasismu či opozice proti extremismu krajní pravice včetně skinheadů pokládá za nedílnou součást repertoáru českých rapperů, a to od samého vzniku této subkultury. Tyto názory rappeři vyjadřují v textech či organizací koncertů „proti rasismu“ nebo vystoupením v rámci takto koncipovaných akcí (ibid: 52-53). V závěru své studie Walach spatřuje, že je vysoce nepravděpodobné, že by krajní pravice mohla infiltrovat hip hop a využívat jeho elementy, včetně rapu, a rekrutovat tak mládež.

Spojení hip hopu s etnickými a rasovými minoritami je v očích západních hiphoperů a hiphoperek takřka samozřejmostí. Na různých konferencích či v konverzacích se zahraničními rappery a rapperkami jsem byla často dotazována, jaká je role romské komunity v českém rapu. Tato otázka vyplývala z předpokladu, že právě romská mládež je v České republice největší skupinou praktikující elementy hip hopu. Toto téma jsem zpracovala ve spolupráci s Ondřejem Slačálkem v článku „Roma Youth in Czech Rap Music: Stereotypes, Objectification and ‘Triple Inauthenticity’” (2019). Inspirováni konceptem „dvojí neauthenticity“ chápeme specifickou pozici romské mládeže v hip hopu jako čelící „trojí neauthenticitě“: kromě toho, že se nacházejí v cizí kultuře a přejímají cizí uměleckou formu vyjádření, obsah jejich tvorby musí splňovat představy „romství“ tak, jak ji definuje bílá česká majorita.

Jak ukážu v následující analytické části, relativní neviditelnost romské komunity (a také žen) je spojena se způsobem apropriace hip hopu a rapu v českém prostředí, se strukturálními bariérami a se specifickou konstrukcí authenticity.

6. kapitola: Metodologie

K výzkumu české hiphopové subkultury, konkrétně české rapové hudby, využívám kombinaci několika kvalitativních metod. První soubor dat představují polostrukturované rozhovory⁴⁵ s dvaceti českými rappery, včetně jedné rapperky⁴⁶, uskutečněné v letech 2010-2016.⁴⁷ Dotazované rappery jsem pracovní rozdělení na dvě skupiny v souladu se specifickou subkulturní ideologií dělení na mainstream a underground. Deset rapperů reprezentuje takzvaný „underground“, tedy nejsou součástí žádné velké nahrávací společnosti či populárního rapového labelu. Svá alba vydávají v zásadě na vlastní náklady a v hudebních žebříčcích je nenajdeme. Druhou polovinu představuje takzvaná „elita“ českého rapu. Jejich písně můžeme slyšet v hitparádách a jejich hudbu oceňují také pořadatelé hudebních cen Anděl⁴⁸.

Druhý soubor dat představuje kvalitativní obsahová analýza vybraných rapových textů alb vydaných v daném časovém období, které doplňují výpovědi rapperů. Cílem práce je zjistit, jakým způsobem je konstruována autenticita v českém rapu. Na základě populárního narativu je důležitým imperativem pravdivě zobrazovat sebe sama a zkušenosti svého života. Texty písní

⁴⁵ Scénář polostrukturovaného rozhovoru viz příloha č. 1. Pořadí kladených otázek jsem přizpůsobila průběhu konverzace. Jednotlivé rozhovory se konaly buďto v místě výběru respondenta, anebo u příležitosti vystoupení v Praze, popřípadě před oficiálním rozhovorem v prostorách Rádía Spin 96,2. Rozhovory trvaly v rozmezí jedné až čtyř hodin. Kratší rozhovory byly přepsány doslovně, u delších byly doslovně přepsány klíčové pasáže.

⁴⁶ Tento vzorek považuji na jednu stranu za reprezentativní (v období výzkumu se jednalo o jedinou rapperku, která byla v rámci české subkultury aktivní a zároveň relativně viditelná), na druhou stranu mne zajímalo, zdali došlo k určitému posunu ve vnímání genderových vztahů v rapu v porovnání s poznatky z mé diplomové práce (Oravcová 2010).

⁴⁷ Dané časové období odpovídá na jedné straně přechodu rapu do hlavního proudu populární hudby, který můžeme spatřovat od roku 2010, a končí momentem, kdy se česká rapová hudba dále vnitřně diverzifikuje příchodem subžánru trap a jeho stoupající popularitou. Vliv trapu na českou rapovou hudbu by si zasloužil samostatnou studii a je mimo záměr této práce.

⁴⁸ Seznam respondentů viz příloha č. 2. Jedná se o mé vlastní dělení, přičemž si uvědomuji, že hranice mezi mainstreamem a undergroundem jsou proměnlivé a závislé od kontextu vyjednávání autenticity. Co je pro někoho underground může pro jiného znamenat mainstream.

jsou v tomto ohledu vhodným zdrojem. Zajímá mne tedy, jakým způsobem je autenticita vyjádřena ať už explicitně či implicitně, v jakých momentech je zvýznamňována a vůči komu se daní rapperi vymezují. To, co rapperi říkají, ať už v textech či v rozhovorech, nemusí nutně korespondovat s tím, co dělají a jak se chovají. Dalším zdrojem dat, která v této práci využívám, jsou terénní poznámky ze zúčastněného pozorování a neformálních rozhovorů (viz níže).

K takto nasbíraným datům přistupuji metodou kvalitativní obsahové analýzy pomocí programu Atlas.ti. V rozhovorech s rappery (a jednou rapperkou) i v jejich textech jsem hledala pravidelnosti, které jsem následně kódovala. Pomocí otevřeného kódování jsem odhalovala témata, která se vztahují k výzkumné otázce, tedy ke konstrukci autenticity. Následně jsem pomocí axiálního kódování hledala vztahy mezi jednotlivými tématy a kategoriemi. Jednotlivé kódy spolu s poznámkami o jejich vztazích jsem zaznamenala do kódovací knihy (Hendl 2005). Na základě takto vytvořených kódů a vztahů interpretuji získané poznatky. Citace z rozhovorů a textů využívám k podložení argumentů, dokreslení pojednávaných témat, ale také k tomu, abych představila způsob mluvy českých rapperů a rapperek.

6.1 Pohled „zevnitř“

Takzvaný pohled zevnitř (*insider research*) je metoda zkoumání,⁴⁹ kterou využívám ve vlastním výzkumu české hiphopové subkultury. Jedná se o kvalitativní přístup, který je nejbliž etnografickému výzkumu. V průběhu terénního výzkumu i v dalších fázích výzkumného procesu pro mne bylo důležité analyzovat vlastní pozici v české hiphopové subkultuře a to,

⁴⁹ Pohled zevnitř jako metoda zkoumání je tematizován také v metodologické části sbírky esejů o současných hudebních subkulturách České republiky *Revolta stylem*, kde jsem figurovala jako členka výzkumného týmu (viz Kolářová 2011: 39-42)

jakým způsobem může tato pozice ovlivnit samotné výsledky výzkumu. Zároveň je nutné reflektovat otázky spojené s etikou a zodpovědností vůči respondentům/respondentkám.

S pohledem zevnitř je spojena otázka binární opozice mezi „insiderem“ či „outsiderem“, respektive mezi subjektivizujícím a objektivizujícím pohledem na zkoumané téma. Jsem přesvědčena, že je celkem nepravděpodobné, že výzkumnice/výzkumník a subjekty jejího/jeho výzkumu nemají nic společného či nesdílejí stejné názory. Jakkoliv dlouhý čas stráví prací v terénu v rámci určité skupiny, je jen otázka času, kdy si uvědomí, nakolik se ztotožňuje či odlišuje od členů zkoumané skupiny, ať už k výzkumu přistupují z pozice nezainteresovaných „naivních“ pozorovatelů či jako členové dané skupiny upřednostňují pohled zevnitř (Crang, Cook 2007: 43). V souvislosti se zkoumáním toho, jakým způsobem zejména mladí lidé konstruují vlastní identitu jako členové a členky různých subkultur a jaké významy přikládají svým činnostem, je etnografická studie v současnosti nejpopulárnější metodou zkoumání této oblasti (Hodkinson 2005, Muggleton 2000)⁵⁰. Důraz je přitom kladen na explicitní vyjádření vztahu výzkumníka/výzkumnice k subjektům výzkumu, protože to ovlivňuje všechny fáze výzkumu od přístupu do subkultury, přes sběr dat a jejich analýzu, až k finální podobě psaného textu.

Paula Saukko (2003) používá pojem „nová etnografie“, pod kterým rozumí určitý závazek věrohodně reprezentovat zkoumanou komunitu, a to na základě sebereflexe badatele/badatelky i reflexe toho, jaké diskurzy ovlivňují termíny používané k jejímu popisu a zkušenost vědců/vědkyň v průběhu terénní práce. Badatelé a badatelky si tak musí uvědomit vlastní společenskou situovanost, která může brzdit porozumění zkušenosti jiných (kap. 3).

⁵⁰ Mezi významné monografie zabývající se výzkumem hiphopové kultury prostřednictvím etnografie a kvalitativních metod patří například: etnomuzikologická studie Cheryl Keyes (2004); etnografická analýza hip hopu jakožto kulturní formace Grega Dimitriadise (2009) či studie zaměřující se na posluchače hip hopu Michaela P. Jeffriese (2011).

Mark Sherry (2008) je toho názoru, že důraz na reflexivitu identifikace a vztahu k subjektům výzkumu vnesly do společenských věd zejména antropologie, feminismus a takzvané *disability studies*. Pozice výzkumníka/výzkumnice jako člena dané komunity tak může ovlivňovat vstup do terénu, odpovědnost vůči respondentům a respondentkám, povahu jejich dalšího vztahu i úroveň důvěry, kterou subjekty výzkumu projevují (ibid: 433).

MacRae (2007) identifikuje tři základní přístupy ve výzkumu kultur mladých lidí, které charakterizuje sociální a kulturní vzdálenost výzkumnice/výzkumníka k členům a členkám subkultury. Pod pojmem „outsider-in“ rozumí klasickou etnografií prezentovanou Chicagskou školou, na základě které vyšly na povrch metodologické otázky ohledně blízkosti a vzdálenosti badatele k členům zkoumané skupiny, ohledně délky pobytu v terénu a následné distanci v průběhu analýzy získaných dat a psaní výsledného textu. Termínem „outsider-out“ charakterizuje MacRae přístup výzkumníků birminghamského Centra pro současná kulturní studia (CCCS), kteří seskupení mládeže chápali až moc fixně a rigidně, aniž by se snažili zachytit skutečné sdílené významy v rámci subkultur mládeže. Takovéto studium mládeže bylo posléze označováno jako studium „od stolu“. Poslední, třetí přístup v popisu autorky je takzvaný „insider-in“ výzkum, postavený na pohledu zevnitř, ve kterém je důraz kladen na otázky spojené se statusem a mocenským vztahem mezi badatelem/badatelkou a subjekty výzkumu (ibid: 53-55).

Jak je patrné z výše uvedených teoretických přístupů k etnografickému výzkumu, je pro mne v této fázi důležité ozřejmit mé vlastní postavení v české hiphopové subkultuře. Toto postavení mi umožňuje různý přístup k respondentům, vlastní (mocenský) vztah k rapperům a rapperkám, a zároveň určuje typy otázek, na které hledám odpovědi.

6.2 Vlastní situovanost v české hiphopové (sub)kultuře

Důležitost osobního narativu, který představuje unikátní data zakotvená ve společenském kontextu a který je ovlivněn osobní zkušeností badatele/badatelky, zdůrazňuje Amanda Coffey (2002: 313). Dle jejího názoru by měla etnografická a kvalitativní terénní práce zahrnovat biografickou dimenzi. Reflexivitu v rámci kvalitativního etnografického výzkumu můžeme definovat jako „nepřetržité uvažování o tom, jakým způsobem vlastní sociální identita a hodnoty výzkumníka/výzkumnice ovlivňují následně vytvořený obraz sociálního světa“ (Reay 1996: 60). Jinými slovy, gender, rasa, třída či sexualita budou zásadně ovlivňovat to, jak budou badatelé a badatelky formulovat otázky, interpretovat data, a vyvozovat závěry své terénní práce (McRobbie 1982: 48).

Pro mou dizertační práci je zásadní reflektovat své aktivní zapojení v rámci české hiphopové subkultury, a to v oblasti organizace hiphopových koncertů, moderování na hiphopovém rádiu, poskytování odborných přednášek na téma historie amerického hip hopu či akademického pojetí hiphopové kultury nejen v České republice, ale i v zahraničí. Zároveň je pro mne důležité zvážit, do jaké míry výběr respondentů, událostí pro zúčastněné pozorování a výběr produkce rapové hudby závisí na mém dosavadním vztahu k české hiphopové subkultuře (délka působení, sociální kapitál, dostupnost respondentů) a na demografických faktorech, neboli „ztělesněných distinkcí“ (Woodward 2008: 537) jako jsou věk, gender či vzdělání. Všechny tyto faktory dále určují moji fluidní pozici uvnitř subkultury.

Členkou české hiphopové subkultury jsem se stala v roce 2001, když jsem se přestěhovala do Prahy za účelem studia. Hip hop jako hudební žánr jsem však poslouchala už od roku 1994 a s členy a členkami české hiphopové subkultury jsem navázala kontakt již před rokem 2000 prostřednictvím internetu. Konkrétně se jednalo o portál xchat.cz a místnost hip hop, ve které jsem denně rozebírala, mimo jiné, různá témata spojená s českým, slovenským i

světovým hip hopem. Již před příjezdem do Prahy jsem se cítila jako členka uzavřené komunity a neměla jsem problémy s přijetím ze strany českých hiphoperů a hiphoperek. Od roku 2005 jsem se začala věnovat studiu hiphopové kultury z akademického hlediska, o čemž svědčí má bakalářská práce (Oravcová 2007) a diplomová práce (Oravcová 2010). Svůj výzkumný záměr jsem omezila pouze na rap, jakožto jedno z uměleckých vyjádření hiphopové kultury. Jelikož se sama rapu nevěnuji, nebudu nikdy v opravdovém smyslu „jednou z rapperů/rapperek“ a vždy budu vystupovat v pozici toho „druhého“. Pozitivním aspektem mého dlouhého působení v rámci hiphopové kultury je to, že s členy a členkami subkultury sdílím společný jazyk a další subkulturní znalosti, což bývá často nejdůležitějším bodem vstupu do terénu. Zároveň díky své sociální síti a subkulturnímu kapitálu mám přístup i k respondentům a respondentkám, což jsou základní výhody pohledu zevnitř jako metody zkoumání (Yakushoko 2011: 280). I to však má svá omezení (blíží k výběru respondentů níže).

V popisu své zkušenosti s terénním výzkumem ve vlastní komunitě Kanuha (2000) varuje před nástrahami sdíleného jazyka a významů. Často dochází k situaci, kdy respondent či respondentka namísto explicitní artikulace myšlenek spoléhají na to, že tazatel/ka přesně ví, o čem mluví. To dokazují i vyjádření typu „vždyť víš, jak to chodí“ (ibid: 442). V takovém případě záleží na schopnostech a zkušenostech výzkumníka a výzkumnice vyzvat své respondenty k dokončení myšlenky či ozřejnění něčeho, co se může zdát jako jasné a samozřejmé. Od roku 2010 působím jako moderátorka pravidelného žánrového pořadu zaměřeného na „undergroundový hip hop“ na rozhlasové stanici Rádio Spin 96,2 FM. Do značné míry tedy mohu určovat, co je a co není považované za „underground“ a u respondentů také často docházelo k předpokladu, že sdílíme stejné názory. V průběhu rozhovorů s českými rappery se tato situace objevovala poměrně často. Respondenti předpokládali, že se shodneme na tom, co je „pravý hip hop“. V těchto momentech jsem své respondenty vyzývala, aby ke mně přistupovali jako k laikovi, který o hip hopu nic neví. Sdílený jazyk je také potřeba

reflektovat v případě využívání in-vivo kódu (například v akademických textech), které pro vnější publikum nemusí být srozumitelné.

Dlouhé zapojení do subkulturního života a moje osobní zkušenost z přechodu hip hopu od malé uzavřené subkultury k hudebnímu žánru, který se dostal do populární kultury a dominuje v současných hudebních žebříčcích, má i svoje nevýhody. Tento přechod do povědomí většinové společnosti je často nahlížen jako ztráta autenticity a je popisován nostalgickým či romantickým narativem a steskem za starými dobrými časy. Pro mne je také tuto stránku vývoje hiphopové kultury nutné přiznat a tematizovat. To, jak sama pohlížím na produkci rapové hudby, je dále ovlivněno mou znalostí americké hiphopové kultury, jejích počátků, ideálů i současných tendencí. Zatímco je tato znalost historie a vývoje amerického hip hopu nezbytná pro teoretické uchopení základního cíle mé dizertační práce (jak je v českém rapu konstruována autenticita, a tím na příkladu hiphopové subkultury ukázat, jakým způsobem dochází ke kulturní translaci, v tomto případě hip hopu jako hudebního žánru, a k formaci lokálních subkultur mládeže), bylo pro mne důležité vyvarovat se normativních soudů a mých osobních preferencí rapové produkce.

6.2.1 Fluidní pozice ve zkoumání hudebních subkultur

Dle MacRae (2007) je výhoda pohledu zevnitř z velké části vázána k problematice přístupu do terénu a k členům a členkám subkultury, zatímco výhody pohledu zvenčí autorka vidí v explicitním vyjádření implicitních praktik. Dodává však, že schopnost porozumět subkulturám mládeže nezávisí ani tak na pozici výzkumníka/výzkumnice v rámci skupiny, kterou zkoumá, jako spíše na schopnosti kritické reflexe této pozice. Autorka dále dodává: „pro ty, kteří zkoumají mládež ve spojení s hudebními subkulturami pomocí etnografických metod,

je důležité to, aby si byli neustále vědomi toho, co a jakým způsobem se dozvěděli a jakým způsobem k tomu přispěly jejich sociální vazby“ (ibid: 61).

Yakushoko (2011: 291) z toho důvodu upřednostňuje termín „prostor mezi“, dialektický přístup v uvědomování si proměny pozic badatelů uvnitř nebo mimo zkoumanou komunitu, které také záleží na různých formách identifikace či diferenciaci s potenciálními respondenty. Přístup ke zkoumání dané komunity na základě pohledu zevnitř si v žádném případě nenárokují pozici jediného pravdivého obrazu, ale naopak představuje jednu z možných perspektiv (Kanuha 2000: 443).

Pohled na zkoumanou komunitu zevnitř nebo zvenčí je tudíž nutno chápat jako neustále se měnící sociální lokace, které jsou vnímány různým způsobem v závislosti na tom, kdo zrovna vystupuje v pozici respondenta/respondentky. Dle Naples (1996: 84) upřednostněním konceptu fluidní pozice „insidera“ a „outsidera“ můžeme připustit tři základní metodologické body: (1) jako etnografové nikdy nemůžeme vystupovat plně jako členové/členky určité komunity, ani jako úplně objektivní a nezaujatí pozorovatelé; (2) náš vztah k dané komunitě je neustále vyjednáván na základě situace, ve které se zrovna nacházíme a která se neustále mění; (3) tyto vztahy jsou dále ovlivňovány měnícími se vztahy členů a členek dané komunity.

Každý etnografický výzkum závisí na kontextu a v zásadě na třech základních otázkách: kdo jsou subjekty výzkumu, z jaké pozice na ně nahlížíme a proč se zabýváme právě touto komunitou (Reay 1996: 63). Zároveň je důležité reflektovat asymetrické mocenské vztahy, které určují vztah mezi badateli a účastníky výzkumu. Každý výzkumník/výzkumnice by se měl vyvarovat nároku na pravdu (objektivitu) na základě své pozice jednoho z členů zkoumané komunity a jasně identifikovat momenty, které ho/ji spojují či naopak odlišují od daných respondentů (Woodward 2008: 555). Každé poznání, které je výsledkem etnografického výzkumu, je situované a do jisté míry zaujaté. Proto je potřeba zdůraznit, za jakých okolností a

k jaké situaci se toto poznání váže. Jak říká Amanda Coffey (2002: 325): „každý život je ojedinelý, vázaný na určitou lokalitu, časové určení a kulturní a historickou situovanost“.

Ke svému výzkumu přistupuji na jedné straně z pozice feministky, a na straně druhé z pozice dlouhodobé členky hiphopové subkultury. Obě tyto pozice se často prolínají, jelikož jsem se za léta svého působení v hiphopové (sub)kultuře setkala s různými formami diskriminace na základě genderu. V tomto ohledu je možné říci, že můj výzkumný záměr je „zkompromitovaný“ vlastní zkušeností (cf. Griffin 2012). Svoji pozici, respektive autenticitu, jakožto žena jsem v podstatě nucena vyjednávat v každém kontaktu s jinými členy/členkami hiphopové (sub)kultury. Ostatně, tato pozice se nijak neliší od pozice jiných členů a členek, jelikož každá situace v rámci subkultury je utvářena různými vztahy a různými aktéry, a zároveň utváří či upřednostňuje určitou formu autenticity.

Můj výzkum zásadně ovlivnila moje genderová identita a to, že jsem rozhovory prováděla převážně s muži, kterých jsem se mimo jiné dotazovala na zobrazování žen v hip hopu a v jejich vlastních textech. Dotazovaní rapperi mě konstruovali jako „výjimku“ toho, jak to v hip hopu chodí, a jaké ženy se v daném prostředí pohybují, a to i z důvodu, že vlastně o mém soukromém životě zpravidla nic nevěděli. Je možné předpokládat, že pokud by stejné otázky kladl rapperům jiný muž v bezpečném prostředí mužské solidarity, odpovědi by se zásadně lišily. Je pravděpodobné, že v otázkách zaměřených na projevy sexismu a pojmání mužství docházelo k výrazné stylizaci ze strany respondentů a ke snaze podat o sobě co nejlepší obraz. To je však obecně platné pro jakýkoliv rozhovor. Je spíše naivní předpokládat, že respondent bude opravdu říkat „pravdu“, aniž by byl ovlivněn vlastní životní fází, zkušenostmi či předsudky, a že výzkumník/výzkumnice rozpozná, kdy respondenti říkají něco jiného než pravdu (Brodsky, Faryal 2006: 314).

Každý z provedených rozhovorů měl odlišnou dynamiku z hlediska mocenských pozic a z hlediska vzájemného vyjednávání autenticity. Někteří respondenti například věděli, že se

zajímám o historii hip hopu. Když jsem se na toto téma ptala v rámci rozhovorů, často se zdráhali odpovědět, popřípadě konstatovali, že si nejsou jisti, jestli to tak opravdu bylo. Mé respondenty jsem proto ujišťovala, že je pro můj výzkum důležitý jejich názor a jejich přesvědčení, a že se rozhodně nejedná o zkoušku z historie hip hopu. Někteří rappeři naopak mé znalosti hip hopu prověřovali předtím, než k rozhovoru svolili. Také jsem počítala s tím, že někteří rappeři rozhovor odmítnou, mohu se jen domnívat z jakého důvodu. Několikrát jsem byla oslovena komentovat (a kritizovat) sexismus v rapu. Je pravděpodobné, že někteří rappeři rozhovor se mnou odmítli právě z toho důvodu, že mne považovali za feministku. Jeden z potenciálních respondentů například zpochybnil mou autenticitu tím, že se vlastně aktivně nevěnuji žádnému z elementů, a tedy jsem pro český hip hop nic neudělala, akorát o tom neustále mluvím.

Délka mého zapojení do hip hopu, akademický zájem o zkoumanou oblast, aktivity v rádiu či pořádání akcí, to vše ovlivnilo můj výběr respondentů i prostředí pro zúčastněné pozorování, a stejně tak i interpretaci nasbíraných dat.

6.3 Výběr respondentů

Mezi základní etické podmínky kvalitativního výzkumu patří zachování anonymity a důvěry, obeznámení s projektem, způsobem prezentace dat i to, do jaké míry se vyžaduje zapojení účastníků/účastnic výzkumu. Dále by měli být potenciální respondenti obeznámeni s tím, kdo a proč výzkum provádí a zda na to má dostatečné oprávnění (Watts 2006: 394). Proto i v mém výzkumu všichni dotazovaní rappeři a rapperky podepisovali informovaný souhlas o zachování anonymity osobních údajů. Přestože se někteří respondenti nechali slyšet, že by jim nevydilo se pod své výroky podepsat (což je v zásadě jeden z procesů autentizace), v práci uvádím u citace pouze to, jestli daného rappera pojímám jako rappera, který reprezentuje mainstream

nebo underground. Česká hiphopová subkultura, zejména skupina, která reprezentuje aktivní jádro, reprezentuje relativně malou provázanou komunitu. Z důvodu zachování anonymity tedy neuvádím například místo působení, etnicitu či další doplňující údaje.

Jak již bylo zmíněno, jako členka hiphopové subkultury mám značně usnadněný přístup k respondentům. Moje pozice moderátorky mi umožňuje přístup k potenciálním respondentům a k jejich tvorbě, jelikož pořad, který na rádiu uvádím, je zaměřený na produkci rapperů, kteří často nemají oficiální nahrávací smlouvu a hudební nosiče vydávají na vlastní náklady (tedy vystupují v mocenské pozici). Tito respondenti tvoří polovinu mého vzorku. Obrácená mocenská pozice se projevila v rozhovorech s takzvanou elitou českého rapu. Pečlivě jsem vybírala prostředníka, přes kterého potenciální respondenty oslovit. Ukázalo se, že důležitou roli hraje spokojenost respondenta s rozhovorem, daný rapper pak doporučil své kolegy, u kterých předpokládal, že budou mít co říci k tématu práce. Využívala jsem tudíž i metodu sněhové koule, nabalování respondentů.

Pro rozhovory v kvalitativním výzkumu je také důležité navázat pozitivní vztah k respondentům, a to i v případě, že se s jejich tvorbou neztotožňuji a sama cítím určitou předpojatost. Zkušenost s negativními pocity a vůbec důraz na jejich přiznání a funkci v rámci výzkumu tematizuje Sharryl Kleinman (2002), která analyzuje vlastní předpoklady a agendu, kterou vnáší do výzkumného projektu zejména jako feministka. Uvědomuje si strukturální bariéry zabraňující ženám v rovnocenném postavení (nejen na pracovním trhu), a svůj vztah k respondentkám, které nijak nebojovaly proti své druhořadé pozici. V rámci sebereflexe dospěla k závěru, že důležité je nejen být progresivní akademickou pracovnící, ale také vybudovat novou alternativu, která by dál nereprodukovala stávající nerovnosti. Ve výsledku je tedy důležité to, jak vědec/vědkyně využije své pocity vůči subjektům výzkumu k jejich pochopení (ibid: 380). Přestože se s hudební produkcí některých rapperů neztotožňuji,

podstatnější pro mne bylo odhalit jejich postoje a názory, které jsem se snažila interpretovat bez hodnotících soudů.

Z toho důvodu bylo pro mne důležité doplňovat analýzu rozhovorů s rappery obsahovou analýzou textů a záznamů ze zúčastněných pozorování v terénním deníku. Zde budu tematizovat i to, do jaké míry jde o umělecké vyjádření a do jaké míry současný důraz na autenticitu a v jistém smyslu pravdivé vyjádření ruší hranice mezi soukromou osobou rappera a jeho uměleckým jménem.

6.4 Zúčastněné pozorování

Různé techniky pozorování mají v zásadě dva hlavní rozměry: (1) co se týče struktury (otevřené až přesně vymezené a strukturované) a (2) míry zapojení badatelky/badatele do aktivit zkoumané skupiny. Hammersley a Atkinson (1983: 93) rozlišují čtyři různé fáze zapojení se do aktivit dané skupiny: úplná participace, účastník jako pozorovatel, pozorovatel jako účastník a úplný pozorovatel. Tyto fáze samozřejmě nejsou fixně dané a v závislosti na konkrétních podmínkách terénního výzkumu může badatel přecházet z jedné pozice do druhé (cit dle Wellington 2007: 80). Pozice výzkumníka či výzkumnice, kteří se plně účastní a zapojují do činností zkoumané skupiny či komunity, je často provázána různými konflikty a etickými dilematy. V případě, že je bádající součástí zkoumané skupiny, může dojít k situaci, kde je nejasná hranice mezi tím, kdy vstupují do terénního výzkumu za cílem získávání dat a kdy se ho účastní jako opravdoví členové dané subkultury. Otázkou tedy zůstává, jak s těmi informacemi naloží (Babbie 2004: 285).

Co se týče mého výzkumu hiphopové subkultury, je právě tato pozice účastnice a pozorovatelky složitá. Hranice mezi aktivitami v rámci subkultury a zúčastněným pozorováním je pro mne jako organizátorku různých workshopů a koncertů a zároveň moderátorku na

hiphopovém rádiu často nepřehledná. Bylo pro mne tedy důležité vést si podrobný deník, do kterého jsem zaznamenávala data získaná z událostí, které jsem navštívila za účelem pozorování (Silverman 2005: 250)⁵¹. Zároveň však bylo pro mne důležité zaznamenat momenty, které jsou zásadní pro mé téma konstrukce autenticity v českém rapu, které jsem vyzorovala, ačkoliv jsem se události neúčastnila primárně jako výzkumnice. V tomto bodě jsem často narážela právě na již zmiňované etické dilema. Je vhodné takto získanou informaci použít? Jaká je v tom případě moje zodpovědnost ve vztahu k členům a členkám hiphopové subkultury? Odpověď na tyto otázky se nesnadně hledají v teorii a obtížně anticipují před vstupem do terénu. Strategie zúčastněného pozorování je potřeba promyslet, a zvážit všechny náležité implikace.

Jelikož jedním z prostředků analýzy výpovědí rapperů, rapových textů i dat ze zúčastněného pozorování je subkulturní ideologie dělení na mainstream a underground, přizpůsobila jsem tomu i prostředí terénního výzkumu a zúčastněného pozorování. V letech 2010-2016 jsem za účelem sběru dat navštívila akce, které by se dalo označit za undergroundové, i ty mainstreamové. Co se týče undergroundových akcí, zde jsem vystupovala převážně jako účastnice-pozorovatelka, jelikož se jednalo o události, které jsem často pomáhala organizovat. Do této skupiny patří například dvě pravidelné akce: (1) *Freestyle Mondays*, prostor, kde si může kdokoliv přijít zarapovat či zappovat za doprovodu živé kapely i DJe a (2) *End of the Week*, takzvaný pětiboj v rapu, který je součástí mezinárodní sítě stejnojmenného názvu. Vítěz této soutěže postupuje na světové finále, kde své schopnosti v rapu poměřuje

⁵¹ Mezi další příklady toho, jak uchopit vlastní situovanost v rámci výzkumu, patří například: zápisky z terénu, tedy již zmiňovaný výzkumný deník, vlastní popis výzkumného procesu, příhody, ve kterých se výzkumník/výzkumnice zpovídá, či analýza vlastní pozice v rámci komunity (Coffey 2002: 317). Avšak i v případě, že jsou tyto poznámky zveřejněny, často jsou publikované v editované formě. I zde výzkumník/výzkumnice uplatňuje svou mocenskou pozici, neboť určuje to, co se do výsledné publikace dostane, a co ne. To samé platí i pro analýzu výsledných dat: nejen to, co bude analyzováno, ale i to, jakým způsobem, je v rukou badatele/badatelky.

s finalisty dalších zemí. Jako účastnice-pozorovatelka jsem prováděla terénní výzkum i v rámci hiphopového festivalu *Hip Hop Kemp*, kde figuruji jako mediální koordinátorka. Tato pozice mi umožnila vhlédnout do zákulisí mainstreamového hip hopu. Kromě toho jsem navštívila různé koncerty či akce spojené s vydáním desky, ať už se jednalo o interprety mainstreamové či undergroundové. Zde vystupuji často jako pozorovatelka.

Mé terénní poznámky obsahují také záznamy zajímavých diskuzí, spojených s definicí „pravého“ rapu ze sociálních sítí (zejména Facebook a Instagram), poznámky z rozhovorů v rámci mého pořadu na Rádiu Spin 96,2 FM či z neformálních rozhovorů.

6.5 Výzkumné otázky

Hlavní výzkumnou otázkou předkladané práce je konstrukce autenticity v českém rapu, neboli jaké charakteristiky musí český rap splňovat na to, aby ho publikum i samotní rapperi chápali jako „pravý“ rap, a v jakém kontextu či v jaké situaci se apel na autenticitu objevuje nejvýrazněji. K zodpovězení těchto otázek, stejně tak jako k vytvoření polostrukturovaného dotazníku pro hloubkové rozhovory s českými rappery, jsem vycházela za zahraničních studií hiphopových subkultur, zejména z prostředí USA, místa vzniku hiphopové kultury.

Zajímalo mne tedy, (1) jakým způsobem a zda vůbec čeští rapperi vnímají rozdíl mezi rapovou hudbou a hip hopem jako specifickou kulturou; (2) zdali je znalost historie hip hopu důležitá pro konstrukci autenticity; (3) jakým způsobem se v českém rapu projevuje specifická subkulturní ideologie dělení žánru na takzvaný mainstream a underground, jak tyto pojmy rapperi chápou, a co vypovídají o „pravém“ rapu; (4) do jaké míry je český hip hop doménou mužů; a (5) do jaké míry musí obsah textů odpovídat žité zkušenosti rapperů a jak se to projevuje na preferovaných tématech českého rapu.

7. kapitola: Výsledky analýzy

Z analýzy rozhovorů s dvaceti vybranými rappery (včetně jedné rapperky) vyplývá, že autenticita je proměnlivý koncept, který je neustále performativně a diskurzivně utvářen. Autenticita je zprostředkována nejen v rapových skladbách, ale také v rozhovorech a v narativech, které jednotliví rapperi vytvářejí svým chováním a svými postoji. Ze zúčastněného pozorování dále vyplývá, že vliv na konstrukci autenticity mají také lidé, kteří mají moc určovat směr české hiphopové subkultury, včetně organizátorů/ek akcí, moderátorů/ek hiphopových pořadů či novinářské obce. V neposlední řadě také členové a členky hiphopové subkultury i pouhé posluchačstvo rapové hudby spoluurčují to, co je považováno za „pravý“ rap.

Česká hiphopová subkultura dnes existuje už více než dvacet let. Rapperi, kteří stáli u vzniku této subkultury, vzpomínají na její počátky takřka s nostalgií. V narativech rapperů figurují zejména starší bratři jako ti, kteří je seznámili s hip hopem a s rapovou hudbou. Důležitou roli hrál také vztah s rodinnými příslušníky ze zahraničí, kteří počátkem devadesátých let minulého století do Čech přivezli audiokazety amerických umělců. V době, kdy hiphopové akce byly ještě raritou, rapperi vzpomínají na skupiny svých kamarádů, v rámci kterých si vyměňovali hudbu a znalosti. Dalším důležitým milníkem v rozvoji české hiphopové scény bylo zavedení satelitu, tedy možnost sledovat hudební televizní stanice ze zahraničí. Internet posléze pomohl propojit jednotlivé lokální scény, a vytvořit tak Českou hiphopovou subkulturu. Pro apropiaci hip hopu a rapu v České republice v jeho počátcích bylo důležité mít přístup ke sdělovacím prostředkům, disponibilní příjem (k pořizování desek či navštěvování koncertů po celé republice), či mít příbuzenstvo v zahraničí a možnost cestovat (cf. Fernandes 2011). Není proto překvapivé, že se této subkultury ujímají zejména mladí muži střední třídy.

S postupným rozvojem digitálních technologií a nových platforem k propagaci hudby dochází i k rozšíření scény, a to do takové míry, že dnes „rapuje každý druhý“ (R 1, M). Zatímco rappeři, kteří se o hiphopovou subkulturu začali zajímat již v době jejího vzniku v Čechách, často odkazují na ideály amerického hip hopu a jsou ovlivněni i americkým rapem, mladší rappeři se identifikují s českou produkcí a o americký rap se často ani nezajímají. V očích starších rapperů je autenticita chápána daleko striktněji. To však nemusí být pravidlem, jak jsem původně předpokládala. Spíše než věk hraje roli to, v jakém kolektivu se rappeři/rapperky či členové a členky subkultury pohybují, zdali se aktivně zajímají o historii hip hopu (nebo jsou k tomu vedeni), a jaká sociální média spotřebovávají – tedy v jakých sítích vztahů se pohybují.

Na základě nasbíraných dat lze usoudit, že pojmání autenticity se v první řadě odvíjí od samotné definice hip hopu a rapu, neboli, v pojetí Václava Walacha (2010) zdali mluvíme o subkulturním či instrumentálním využití hip hopu. Od toho závisí různé chápání hranice mezi takzvaným mainstreamem a undergroundem, se všemi implikacemi ohledně preferovaného zvuku či obsahu textů. Na tomto základě dochází k vytváření hierarchie v rámci subkultury a k dělení na „my“, tedy ti „praví“, vs. „oni“, ti „falešní“, k vymezování opozice k jinému, neautentickému (Speers 2017). Mezi další faktory, které přispívají k autentizaci rapperů patří dále způsob využívání jazyka, zvládnání základních technik rapu, věrohodná reprezentace sebe sama, důraz na maskulinitu či dodržování standardů rapové hudby (například co se týče preferovaných témat).

V následující části se zaměřím na to, jakým způsobem rappeři vyjednávají svou autenticitu v konkrétním kontextu dané situace a v závislosti na tom, jak chápou autenticitu hiphopové (sub)kultury. V jednotlivých kapitolách se dále zaměřím i na momenty, ve kterých jsou různé strategie autentizace rapperů z významňovány.

7.1 „Hip hop je životní láska, je to osud“

V českém prostředí se rap a hip hop často používají jako zaměnitelné pojmy, přestože členové hiphopové subkultury dbají na jejich odlišování, zejména ti, kteří na subkultuře aktivně participují. Rappeři nejsou výjimkou. Respondenti chápou hip hop jako kulturu, která obsahuje několik základních elementů (třebaže zejména mladší rappeři všechny vyjmenovat neumí, a v podstatě jim to nepřijde až tak důležité). Široký záběr aktivit v rámci hiphopové (sub)kultury jeden z respondentů definuje následovně:

V hip hopu se může najít každý. Ten, kdo neumí malovat, tak umí tancovat. Ten, co ho nebaví tancovat ani malovat, tak umí mluvit. A ten, co neumí mluvit, tak třeba ho baví pouštět muziku lidem (R 4, U).

Takto definovaná hiphopová kultura, zejména její univerzálnost, koresponduje se strategií atuentizace rapperů (cf. Speers 2017). Hip hop je tak pojímán jako kultura, která nediskriminuje, jako prostor, do kterého má přístup takřka každý. „Takřka“ z toho důvodu, že bližší pohled na vnitřní fungování subkultury ukazuje, že takto definovaný univerzálně sdílený prostor má ve skutečnosti svá pravidla a otevřené i subtilní mechanismy exkluze.

Hip hop je dále pojímán jako životní styl. Zároveň jistou roli hraje i rebelie, hip hop je chápán jako „svoboda, svobodně žít podle svého a zbytečně se nepřizpůsobovat nějakým pravidlům společnosti“ (R 9, M). Všichni z dotazovaných rapperů vzpomínají na poslední ročníky základní školy jako na moment, kdy se poprvé seznámili s rapem. Reflektují i to, že zapadnout do určité komunity lidí byl jeden z důvodů, proč inklinovali právě k rapové hudbě: „tehdy rapovali všichni ve třídě. Třeba kdyby v té době byl populární jiný žánr, tak bych teď rap nedělal“ (R 15, U).

Rap je pojímán jako způsob sebevyjádření, konkrétní element hiphopové (sub)kultury, jako „forma vypravěčství, kdy ty mluvíš k těm lidem“ (R 8, M). Ať už se jedná o strasti a radosti

každodenního života, reflexi současné doby, rap o rapu či vyjádření názorů o jiných interpretech, rapperi si neberou servítky a říkají všechno narovinu. Pro většinu respondentů v daném výzkumu představuje rap zásadní součást jejich identity, ať už upřednostňují pojmenování rapper nebo MC. „Pro mě je rap něco jako součást života, prostě mě to doprovází. Funguje taky jako lék, protože rapuju o svém životě, je to určitá forma terapie, že všechno, co chci říct, ze sebe dostanu, a to mě asi na tom baví nejvíce“ (R 20, U).

Rap je také něco, čeho se nemíní vzdát a podřizují mu další části svého života. Dotazování rapperi často „žijí a dýchají hip hop každý den“ (Rose 2008: 8): „mně přijde, že už ten hip hop i dýchám, že vlastně nedělám nic jiného, že mám pocit, že i když čtu knížku, tak je to hip hop. Je to o tom přístupu“ (R 17, U). Speers (2017) tuto strategii autentizace pojímá jako integraci různých rolí, mnohonásobných identit rappera či rapperky. Dotazování rapperi si uvědomují, že ne každý je schopný či ochotný chápat své členství v hiphopové subkultuře jako celoživotní závazek. V tomto ohledu je důležité, zdali daní rapperi či členové hiphopové subkultury dokážou proměnit svůj subkulturní kapitál v kapitál ekonomický (cf. Thornton 1995). To, zda se budou nadále aktivně věnovat hip hopu a rapu, záleží na tom, do jaké míry dokážou skloubit hip hop jako „koníček“ s tím, co je živí. Pokud je jejich profesní kariéra propojena s kariérou rappera, věnovat se rapu je daleko jednodušší. Někteří rapperi tak našli uplatnění v reklamních agenturách jako copywriteři, přivydělávají si vedením workshopů zaměřených na rap či jiné elementy hip hopu, pracují v malých nahrávacích studiích, potažmo si je sami vybudují, nebo založí vlastní label. Dotazování rapperi spatřují věkovou hranici třicet let jako milník, kdy se ukáže, jestli rapperi či členové hiphopové subkultury opravdu „žijí hip hopen“, anebo se začnou věnovat své kariéře a/nebo partnerským vztahům, respektive rodinám.

Přístup rapperů k hip hopu a k pojímání rapu se projevuje i v jejich textech. Khomatorův (2011) postoj k rapu je evidentní již dle názvu alba i první skladby: „rap je terapie, když ti beat

bije do uší, žije do doby, dokud ho nosíš v duši“ („Terapie“). V této skladbě také zazní známá věta amerického rappera KRS-One „Hip hop je něco, co žiješ, rap je něco, co děláš“. Khomator tak využívá horizontální intertextualitu (Androutsopoulos 2009), odkaz na jednoho ze zakladatelů hiphopové kultury, jako strategii autentizace. Idea (2012) ve své skladbě „Superhrdina“ tvrdí, že má rap pod kůží a Safari (2012) přirovnávají rap k určitému druhu drogy ve skladbě „Zápal mozkových blan“:

Tak lezu z postele, třeba i pětkrát za noc
Abych zaznamenal to, co se mi honí hlavou
Láska, kterou si vezmu až za hrob
Je to zápal, možná větší než je zdrávo
Díky němu můžu projevit svobodně svůj vlastní názor

Všichni z dotazovaných rapperů vidí své aktivity v rámci české hiphopové subkultury jako celoživotní závazek, se kterým nehodlají v blízké budoucnosti končit. Přestože sami sebe vnímají jako autentické rappery, každý z nich se již setkal se situací, kdy byl nucen svou pozici obhajovat, a to vůči jiným rapperům nebo vůči posluchačům.

7. 2 „Nejhorší je, když ti to posluchač neuvěří“

Přestože je hiphopová (sub)kultura považována za prostor pro svobodné vyjádření, z rozhovorů vyplývá, že samotná subkultura, stejně jako rapová hudba coby jeden z jejich základních elementů, mají svá (často nepsaná) pravidla. Pro rappera je důležité, aby zvládal formální stránku věci, uměl skládat rýmy a dodržoval určitý rytmus. Dobrý rapper dále musí mít určitý všeobecný rozhled a přehled o aktuálním dění, aby dokázal ve svých rýmech reagovat na to, co se děje na domácí scéně i ve světě (speciální roli má v tomto směru populární kultura) (cf. Morgan 2009).

V tomto ohledu mne zajímalo, po vzoru amerických studií (Watkins 2006, Cobb 2007), do jaké míry je pro český rap důležité, aby „pravý“ rapper ovládal také freestyle jako specifickou rapovou disciplínu. Skládat rýmy „spatrá“ rapperi obdivují, ačkoli se této disciplíně věnuje aktivně jen několik dotazovaných rapperů. Dotazovaní chápou freestyle jako formu projevu, kterou je potřeba neustále trénovat, a přiznávají, že ne všichni jsou schopni tak rychlých reakcí. Hlavní je obava, že „kdybych dal freestyle, tak tam asi budou rýmy, ale byly by to nejspíš nesmysly“ (R 13, M). Freestyle a psaní textů jsou považovány za odlišné kategorie.

Člověk, který dává freestyle, je jako podle mě ještě větší MC než já, protože to jsou jako ty praví rapperi, kteří jdou na ulici a dají tam beatbox, a okomentují paní, která jde o holi. To je podle mě ta podstata toho rapu... jako já to dělám jako umělec, že si napíšu text, pracuju na něm hodiny, pak si ho na třicetkrát zarapuji a říkám si „jo jsem dobrý“, ale jako oni to dají z fleku prostě z hlavy a to je bomba. Já to obdivuju (R 1, M).

V dané citaci se objevuje populárně sdílený narativ o podstatě rapu jako životního stylu: daný člověk prostě ani nemůže jinak, než se vyjadřovat v rýmech a komentovat dění kolem sebe, přičemž specifické postavení v tomto narativu má ulice. V takovémto pojmání dochází k souladu autenticity rappera s tím, jak jsou nastavena pravidla hiphopové autenticity. Citovaný rapper se dále vymezuje vůči tomuto přístupu a zdůrazňuje čas a píli, kterou vyžaduje dobře napsaný text. Implicitně se předpokládá, že být dobrým freestylerem nemusí znamenat, že daný interpret také umí dobře skládat psané texty. Z rozhovorů také vyplývá, že to nemusí znamenat, že jedna z kategorií je „autentičtější“ než druhá. Záleží na preferenci daného rappera.

Přestože ve výše zmíněném úryvku daný rapper používá označení MC, kvalitativní rozlišení mezi rapperem a MC se do Čech nepřeneslo. Většina rapperů z mého vzorku se tímto rozlišením nezabývá i z toho důvodu, že Česká republika je malá země, a tolik (úspěšných) rapperů zatím nemáme, aby bylo důležité je rozlišovat. Ačkoliv někteří poznamenávají, že je možné, že „ortodoxní“ členové hiphopové subkultury budou zřejmě na takové rozlišení dbát.

Z mého zúčastněného pozorování vyplývá, že „ortodoxní“ člen či členka hiphopové subkultury zpravidla odkazuje na „zlaté časy“ amerického hip hopu devadesátých let, vyžaduje hluboké znalosti historie amerického rapu i současného dění, avšak zejména americké „undergroundové“ scény, upřednostňuje politický a „tvrdý“ rap (s tím souvisí i tradiční vnímání maskulinity) a zásadně odmítá veškerou rapovou produkci, která je komerčně úspěšná. Otázka „koho bys zařadil/a mezi svých pět nejoblíbenějších rapperů“ může sloužit jako vhodný prostředek k určení preferovaného subžánru rapu či preferované éry, ve specifickém hiphopovém slovníku označované jako stará škola (*old school*) a nová škola (*new school*). Z toho dále vyplývá i konkrétní pojmání autenticity.

V momentě, kdy dle převládajícího narativu „dnes rapuje každý“, je důraz na individualitu a originalitu zásadní. Speers (2017) označila tento způsob strategického vymezování se vůči jiným jako radikální individualismus. Aby se rapper či rapperka odlišili, potřebují, dle dotazovaných, mít charisma a osobitý způsob, jakým si hraje s flow, tedy se specifickým přednesem. Schopnost rappera či rapperky je dokazována tím, jak jsou schopni jednotlivá slova zasazovat do rytmu skladby. Důležitou roli hraje také rychlost rapového přednesu (*doubletime*). Každý rapper „musí mít vlastní styl, být originální, hlavně nikoho nekopírovat“ (R 5, M).

Specifická forma rapu jakožto rýmovaného vyprávěčství dále dává prostor všem, kteří neumějí zpívat. Dotazovaní rappeři se vymezovali vůči klasické skladbě populární hudby, která v porovnání s rapem neposkytuje dostatek prostoru pro vyjádření. Rap je tedy konstruován jako „věc, která dala světu a společnosti nejvíce pravdy, nejvíce myšlenek, pohledů a názorů a nejvíce rebelie. Ve zpěvu je strašně malý prostor a většinou se to stále opakuje“ (R 6, M). Rap je chápán jako odlišná forma, nejen co se týče kvantity možného vyjádření, ale i jeho kvality. Rappeři si „neberou servítky a jdou do hloubky a do detailu“ (R 10, U). Zdá se však, že „pravý“ rap se pozná podle toho, zdali „to někomu věříš. A někomu zase ne“ (R 17, U).

Osobní autenticita spočívá v tom, že daný interpret či interpretka věrohodně reprezentuje sebe sama. V rapu je tento imperativ klíčový. Úlohou rappera je dokázat, že to, o čem mluví ve svých textech, je pravda a vyplývá to z jeho žité reality. Postoj a názory vyjádřené v textech tedy musí korespondovat s jeho osobností mimo pódium a s jeho sebezprezentací na sociálních sítích. Od fanoušků a fanynek rapové hudby se následně očekává, že budou umět správně „dekódovat“ rapové texty, což od nich vyžaduje aktivní zapojení ve smyslu vyhledávání informací o jednotlivých interpretech, neustálé sledování dění na scéně a průběhu kariéry jednotlivých rapperů. Toto vytváření vlastní image a navázání upřímného vztahu s posluchači vyžaduje také aktivní práci ze strany rapperů, jelikož „to místo si musíš zasloužit, aby ti to lidi věřili, to člověk prostě vycítí, že někdo něco říká, a nemyslí to fakt vážně“ (R 19, U). Autenticita v rapu není nikdy garantována „jen tak“, členové a členky si pečlivě střeží vnitřní i vnější hranice subkultury.

Člen či členka české hip-hopové subkultury tedy ví, že Kato, frontman skupiny Prago Union (2013), je známý svou nedochvilností („Záložka“), a zároveň je považován za největšího básníka v českém rapu („Rapvi3m“), o Restovi (2013) se ví, že zapamatovat si jména lidí je jeho slabou stránkou („Sklerotik“), či to, že MC Gey (2014) má specifický humor a rýmy s nadsázkou. Ektor (2015) se nijak netají svou kariérou „hustlera“ („Ve dne, v noci“) a jeden z nejstarších rapperů v Čechách Orion (2014) přesně ví, co se na scéně říká o něm a o jeho zálibě v drogách, cigaretách a alkoholu („Č.C.D.“).

7.2.1 „Bez českého jazyka by nebyl český rap“

Jeden z populárních narativů popisuje hip hop a rap jako univerzální jazyk, který sdílí mladí lidé po celém světě: „i když tomu nerozumíš, tak to taky tak nějak cítíš, tam je spíše síla v té hudbě“ (R 17, U). Když se sejdou na jednom místě hiphopeři z různých koutů světa, stačí, aby

jeden udal rytmus, a už se vytvoří kolečko (v rapovém slovníku *cypther*) a jednotliví rappeři se zapojují do tohoto sdíleného prostoru svými verši. V zásadě každý ve svém rodném jazyce. Občas jsem byla dokonce překvapena, jak dokážou například čeští a američtí rappeři mluvit o tom samém, aniž by si rozuměli.

Důraz na český jazyk jako jeden z prvků autentizace rapperů může v kontrastu k pojmání rapu jako univerzálního jazyka působit takřka paradoxně. Jazyk, kromě gestikulace či specifických účesů, hraje důležitou roli také jako jeden z aspektů vtěleného (*embodied*) subkulturního kapitálu. Autentické vyjádření musí vždy působit nenuceně, přirozeně, jako by vycházelo ze samotného autora (cf. Thornton 1995). Jinými slovy: „bez českého jazyka by nebyl český rap“ (R 20, U). Zatímco v jiných zemích Evropy první snahy o rap zaznívaly v angličtině (například Holandsko, Krims 2011: 158), v Čechách, jak dokládá mýtus vzniku českého hip hopu, vznikají první skladby v češtině, třebaže se jedná o kopírování amerického stylu. Stejně jako na Slovensku (Barrerr 2009: 96) zde nenajdeme významnou fázi rapové produkce v anglickém jazyce. V zemích jako je Anglie či Austrálie, kde je angličtina úředním jazykem, hraje roli dialekt a přízvuk. Rodger (2011) na příkladu australského hip hopu ukazuje, že důležité je rapovat v lokálním dialektu, přičemž přejímání amerického přízvuku je pojmáno jako neautentické. Přestože si rappeři uvědomují, že český jazyk znamená „nedostane se nikam dál než na Slovensko a do Polska“ (R 5, M), čeština je rappery považována za „nádherný jazyk, který můžeš ohýbat líp jak gymnastiku“ (R 18, U).

Na freestylových akcích, které jsou koncipovány jako otevřený prostor, do kterého se může zapojit kdokoliv (včetně rapperů, kteří chtějí představit svou tvorbu, zkušených freestylerů i rapperů začínajících), občas vystoupí rappeři, kteří rapují anglicky. Tento undergroundový prostor často poskytuje určité bezpečné prostředí. Rappeři se navzájem podporují a radí si, co se týče technik rapu, flow či praktických věcí jako například držení mikrofonu. To je důležité zejména v kontrastu k přesvědčení, že rapper by měl „vyjít na

veřejnost“, až když doma vypiluje svou techniku, jak to občas zaznívá v internetových diskuzích. V roce 2015 začal tyto akce pravidelně navštěvovat jeden mladý aspirující rapper. Nejdříve jako posluchač, posléze se chytil i mikrofonu a rapoval v angličtině. Na první pohled by se mohlo zdát, že tato situace nepředstavuje velký problém. Reakce publika byly však vlažné v porovnání s tím, jak reaguje publikum na česky mluvící rappery. Jeden letní večer, kdy se akce konala na zahrádkách, si tento rapper po svém vystoupení přisednul ke stolu, kde kromě mě seděl ještě hiphoper starší generace, který se jednu dobu živil jako producent, dnes tvoří hudbu spíše pro vlastní potěšení a občas podpoří undergroundové akce. Aspirující mladý rapper si ještě ani nesednul a jeho starší kolega se ho zeptal s podezřívavým pohledem: „a proč ty jako nerapuješ česky? To neumíš?“ Posléze následovala asi třicetiminutová konverzace, která připomínala spíše výslech. Starší hiphoper mladému rapperovi mimo jiné vytýkal, že neumí artikulovat, a že to je stejně jedno, protože v jeho anglickém projevu je slyšet český přízvuk. „Pravý“ rapper by se měl vyjadřovat v první řadě ve své mateřštině. Mladý rapper na svou obhajobu tvrdil, že se mu v anglickém jazyce píše lépe, jelikož se živí jako tlumočník, a že si nemyslí, že by dotyčný hiphoper měl právo hodnotit jeho tvorbu, jelikož, jak sám přiznal, ovládá jen základy angličtiny.

Tato anekdota dokládá přístup k cizojazyčnému rapu, který jsem v rámci terénního výzkumu vyzorovala. Pokud se nejedná o osobu, která má alespoň jednoho rodiče ze zahraničí, jsou takové pokusy přijímány vlažně, zejména pokud je v daném projevu slyšet český přízvuk. Dalším důvodem je také to, že publikum takovým textům často ani nerozumí, tedy může těžko posoudit či ocenit rapperovy schopnosti pracovat s jazykem. Na druhé straně, zahraniční rappeři, zejména undergroundoví rappeři ze Spojených států, jsou přijímáni vždy s nadšením. Zde jazyková bariéra nehraje roli, jelikož se automaticky předpokládá, že pokud americký rapper reprezentuje takzvaný underground, jeho texty mají také hloubku.

S kulturní apropiací souvisí i přizpůsobení žánru domácímu jazyku. Rapper by měl mluvit tak, „jak mu zobák narostl“ (R 7, U). Zajímalo mne také to, jakou roli hraje v konstrukci autenticity v českém rapu znalost historie, jeden ze zásadních momentů autentizace rapperů v prostředí Ameriky (McLeod 1999, Jeffries 2011) či Londýna (Speers 2017).

7.2.2 „Málo lidí hledá historii hip hopu“

Jen někteří z rapperů považují znalost základů hiphopové kultury a historie rapové hudby za důležitý aspekt pojmání autenticity. Skoro polovina dotazovaných rapperů ani americký rap nesleduje, ani neposlouchá. Vesměs rapperi přiznávají, že „málo lidí hledá historii hip hopu“ (R 7, U). Všichni respondenti v mém výzkumu vědí, že rap a hip hop vznikl v Americe a že se jedná o afroamerickou kulturu. V momentě, kdy má český hip hop dostatek vlastní historie a produkce, znalost amerických dějin hip hopu již není tak důležitá, ačkoliv „aspoň těch pět jmen by měl znát každý“ (R 8, M). Samozřejmě těch pět jmen se liší u každého rappera a záleží vesměs na tom, v jakém období vyrůstal a v jakém se pohybuje kolektivu.

V rapových textech se odkaz na historii hip hopu objevuje ve formě explicitních vyjádření (Speers 2017). Ty mohou mít formu reference určitého období rapové historie (již zmiňovaný *golden age*), konkrétní skupiny, či proklamace „opravdového“ rapu. Tato explicitní vyjádření se ve tvorbě rapperů objevují ve vztahu k (neautentickým) jiným, zejména však k mladší generaci hiphoperů.

Například Rest, „vůl, který jede boombap celý život“ ve skladbě „Raz, dva“ (2013), reaguje na nedostatek obeznámenosti s produkcí amerických rapových kapel devadesátých let následovně:

Jede tu disco rap, kam zmizel boombap
smysl to zabalil a opustil i tvůj track

už neznají Lootpack, Wu-Tang and Boot Camp Click
historie jim neříká vůbec nic
věci byly úderný a teď jsou průměrný
klauni jsou umělý, nemůžu jim věřit

V této skladbě Rest shledává produkci mladé generace rapperů jako „průměrné“, plytké a „umělé“ vyjádření, které postrádá prvek věrohodnosti v porovnání s jeho verzí ideální rapové produkce, kterou reprezentují vyjmenované boombapové skupiny, tedy klasický zvuk hip hopu devadesátých let. Novou generaci rapperů kritizuje také Idea ve skladbě „Důchodce“ (2012). Zaměřuje se zejména na jejich obsesi stylem, vyjádřenou anglickým termínem *swag*. Sám sebe staví do role důchodce, který není schopen pochopit novou generaci, která nerespektuje pravidla rapu a v podstatě nemá co říci:

Nechci, aby všichni znali vinyly (za každou cenu)
A byli posraní z Looptroopů a J. Dilly
Sbírali originály a na show chodili
Někdy si stačí najít holku, vy debili
Podej mi bačkory, to není pro mě
Lítáme ve vzduchu a žijem v hovnech
Čekám na krutou sloku jako na důchod, tak pojd'me

Idea v první části tohoto úryvku vymezuje aspekty, které přispívají k subkulturnímu kapitálu, to však nevyžaduje (za každou cenu) od všech členů hiphopové subkultury. Za důležitější považuje potvrzení maskulinity a povinné heterosexuality. Co mladé generaci rapperů schází, je ve shodě s Restem, „krutá sloka“ a implicitně podstatné sdělení.

Kromě mladé generace mají zejména undergroundoví rappeři tendenci vymezovat se vůči vlivu komercializace na hiphopovou (sub)kulturu. Khomator (2011) se ve skladbě „Onelove“ hlásí k „true school“ rapu. V tomto textu najdeme odkaz na jeden z prvních filmů o hip hopu, *Beat Street*, či referenci na Martina Luthera Kinga, čímž Khomator dokazuje nejen

znalost historie hip hopu, ale i historie afroamerické komunity. Khomator také kritizuje dnešní generaci za to, že neví, že rap v mainstreamových médiích nereprezentuje hip hop jako kulturu.

To, co široká veřejnost vnímá jako hiphopový styl, a často jako reprezentaci celé hiphopové subkultury, představuje druhou skupinu, vůči které se rappeři vymezují. „Člověk, který nezná hip hop a neposlouchá ho, tak si pod tím pojmem představí toho rovnokšiltového týpka, který hulí a nadává a používá slovo motherfucker, ale o tom to není“ (R 18, U). Tento obraz je dále podpořen mediálním obrazem hiphoperů. S přechodem rapu do hlavního proudu populární hudby souvisí i to, že určité stylistické prvky, včetně hiphopové módy, součástí které jsou kšiltovky či hiphopové značky oblečení, se stávají populární i mezi současnou mládeží. Dotazování rappeři kladou daleko větší důraz na to, jak člověk hip hop prožívá, než na to, co má na sobě. Druhou stránkou přechodu rapu do populární hudby je to, že interpreti, kteří jsou nejvíce vidět, reprezentují pro nezasvěceného posluchače celou subkulturu:

Já to vnímám tak, že u nás hip hop už není kultura, ale móda. Že si lidi například vezmou Rytmuse a vidí, tak toto je rapper a má dobrý hadry, no a to je hip hop. No ale přitom vůbec nevědí nic o těch základech (R 16, U).

V závislosti na kontextu je tedy nutné prokázat subkulturní kapitál, jehož část tvoří i znalost historie, ať už české hiphopové subkultury či americké hiphopové kultury, podle toho s kým zrovna mluvíme. Schopnost vyjmenovat oblíbené rappery, zařadit je do patřičné vývojové etapy rapu, znát producenty či klíčová alba a jejich rok vydání je možné vnímat jako jeden z rituálů prověřování znalostí hiphopera/hiphoperky. S tímto rituálem jsem se často setkávala poté, co jsem se přestěhovala do Prahy. V momentě, kdy jsem někomu (zpravidla muži) řekla, že poslouchám rap a dotyčný ho poslouchal také, byla jsem zasypána jmény a otázkami prověřujícími mé znalosti. V rámci terénního výzkumu jsem se s tímto požadavkem setkala zejména v undergroundové komunitě. Pokud jsem v rámci určité diskuze vyjádřila zejména negativní názor na nějakého umělce či písničku, setkala jsem se s typickou reakcí: „kdybys o

hip hopu něco věděla...“. To jsem v rámci výzkumu brala jako skvělou příležitost nechat si dotyčným vysvětlit, co to tedy ten hip hop je. Právě tyto rozhovory odhalovaly pojmání autenticity v českém rapu.

Zvládat základní techniky rapu, skládat texty v mateřském jazyce a mít alespoň základní znalost historie hiphopové subkultury jsou prvky, jejichž prostřednictvím rapperi konstruují autenticitu a budují svůj subkulturní kapitál. Také musí reprezentovat sebe sama a jejich osobnost na pódiu musí korespondovat s postoji a názory vyjadřovanými mimo pódium, zejména pak na sociálních sítích. Rapperi se tak aktivně vymezují vůči (neautentickým) jiným, ať už se jedná o jiné rappery, posluchače rapu či širokou veřejnost.

Proklamovaná upřímnost rapperů se netýká jenom reprezentace jejich osobnosti, ale také jejich intencí a důvodů, které je k hip hopu a k rapu přivedly. I v rapu se projevuje specifická subkulturní ideologie, na jejímž základě dochází k vnitřní hierarchizaci a dělení na takzvaný mainstream a underground. Hranici, která se neustále mění, a jako diskurzivní konstrukt musí být neustále hlídána, určují zejména tři faktory: (1) co rapperi od své tvorby očekávají; (2) ke komu promlouvají; (3) co je obsahem jejich textů.

7.3 „Mainstream je střecha a underground jsou základy toho baráku“

Koncept autenticity hraje důležitou roli i v určování hranic mezi tím, co rapperi považují za mainstream, elitu hiphopové (sub)kultury a takzvaný underground. Zásadní pro určování těchto hranic je komerční úspěch interpreta, přístup k prostředkům (například ve formě sponzoringu), obsah textů a seberepresentace rapperů. V názorech rapperů se obě kategorie jeví jako spektra různých přístupů k hudební produkci a k její propagaci. Specifickou roli sehrávají také posluchači, právě oni často určují, kde končí underground a začíná mainstream, a hiphopová média, zejména pak recenze rapových alb.

Elita českého rapu je často kritizována za to, že mladším rapperům neporadí, a už vůbec je nepustí do svých řad. U mainstreamových rapperů se předpokládá, že mají lepší přístup k prostředkům nezbytným pro vydávání kvalitní hudby (nahrávací studio či finanční prostředky na kvalitní master), ale také k různým formám sponzoringu. Pro začínající hiphopové projekty je značně obtížné získat finanční podporu, zejména od velkých firem. Například skupina PSH a rapper Ektor dnes figurují jako trandsettři pro firmu RedBull, která hiphopovou (sub)kulturu značně podporuje. Často je obtížné získat relevantní kontakty, jelikož si každý své místo střeží. Další možnost je využívat platformy crowdfundingu přímo od fanoušků. Nicméně to, zdali daný rapper takových možností využije, nebo zda vůbec o nich uvažuje, závisí na tom, jakým způsobem chápe „zaprodání se“ (*sell out*).

Rozdíl mezi undergroundem a mainstreamem se dle rapperů také projevuje jednak kvalitou hudebních nahrávek či videoklipů, jednak v obsahu textů. Jeden z dotazovaných rapperů vyjádřil rozdíl mezi mainstreamem a undergroundem pomocí metafory (uměleckého) vytváření a (strojového) vyrábění, která v podstatě shrnuje přístup rapperů k tomuto tématu:

Jsou tady lidi, kteří hudbu vyrábí, tím pádem přemýšlí, jak tu věc udělat, aby se líbila, aby nejvíc lidí v klubu na to bouncovalo, aby to bylo taneční, tak to je proces vyrábění. Ale vytváření, tam jde o to, že nehledí na žádné okolní vlivy (R 6, M).

V každém rozhovoru zazněla věta „ať si dělá každý, co chce“, po které následovalo většinou „ale“, poukazující na způsob, jakým se daný rapper odlišoval od jiných (rapperů či posluchačů rapu). Většina dotazovaných rapperů přiznala, že vydělávat si rapem na živobytí je v podstatě konečný cíl každého, ať už toho stadia dosáhli nebo ne. Nakonec „proč bys neměla dostávat peníze za něco, co tě baví dělat?“ (R 5, M). Rozcházejí se však v názorech, jak takového stavu dosáhnout a co je kdo ochoten pro profesionální kariéru rappera obětovat.

7.3.1 „Neženeš se za žádnou slávou“

Opravdu dobrý underground jsou lidi, které to baví, dávají do toho srdce a je to jejich vášeň. Opravdu špatný underground jsou ti, kteří teprve začínají, nemají skills a jejich primární cíl je být slavný a bohatý rapper (R 4, U).

V této citaci můžeme spatřit hned několik základních faktorů autentizace undergroundových rapperů: dělat rap s láskou, být do rapové produkce vášnivě ponořen, což implikuje, že je to také baví dělat. Primárním cílem rapové produkce však není (respektive nesmí být) honba za slávou a finančním úspěchem. To, že někdo nemá dostatečné zkušenosti (*skills*), není determinující faktor, protože ty je možné získat tréninkem a sebezdokonalováním. Motivace je tedy zásadní. Jak je však možné určit, zda člověk dělá rap s láskou, či nikoliv?

Pojmem underground dotazovaní rappeři vyjadřovali celou škálu různých perspektiv. Na jedné straně šlo o zpochybnění existence undergroundové scény v Čechách. Takový stav bylo, dle respondentů, možné prožít pouze v době počátečního vzniku hiphopové kultury v USA (cf. Potter 1995):

Pro mě je underground něco, co jsem ani já nezažil, mohu si o tom akorát přecíst. Možná ty začátky českého hip hopu, tak to můžeme považovat za underground. Ale jinak si myslím, že v Čechách ani nikdy nebyl. To možná byl tamhle v Americe, kde to začlo. Když tam někde v metru nebo v parcích se scházeli a někdo dělal beatbox a do toho se rapovalo a tancovalo (R 16, U).

Pro některé rappery underground reprezentuje určitý specifický zvuk, zejména klasického amerického hip hopu devadesátých let minulého století. V tomto směru je underground pojímán jako „hudba nahrávaná v neprofesionálních studiích, někde po domácku“ (R 15, U).

Underground je také chápán jako nastavení ambicí daného rappera, ať už takový přístup rappeři vnímají jako ten „pravý“, nebo jej kritizují jako omezující a neprogresivní: „pokud tam chceš patřit, tak nesmíš mířit výš, do rádií, do médií a dělat ze sebe pozéra“ (R 12, U).

V takovém striktním pojmání nesmí být rapper nijak spojován s žádnou mediální platformou či sponzorován určitou značkou, to znamená:

Nahraju céděčko a v dnešní době mohu mít maximálně Facebook, takže mám jenom facebookovou stránku, kde napíšu „vydal jsem céděčko a jestli ho někdo chcete, tady mám mail“, nic šílenýho, obyčejný mail, anebo prostě „tady v ty dny jsem tam a tam a tam“, to je underground (R 9, M).

Jako undergroundový rapper se „neženeš za žádnými penězi a furt rapuješ za pár šupů a žiješ tím hip hopem“ (R 1, M). Undergroundoví rappeři tak upřednostňují vydávání hudby pro ty, „kteří to ocení, kteří mi řeknou, že jim to nějak pomohlo a že se v tom vidí, než pro tisíce lidí, kteří to sjíždějí jen kvůli tomu, že je to trendy“ (R 19, U).

Já jsem undregraund'ák, dělám to pro pár lidí a více méně, jak jsem říkal, že to dělám pro zábavu a pokud to někoho zaujme, tak to je pro mě takový ten výsledek dobře odvedené práce (R 18, U).

Zdá se, že primárním cílem undergroundových rapperů je šířit své názory a postoje pro lidi, které to zaujme, a potenciálně se s tím identifikují. Zprostředkovaně tedy propůjčují autenticitu i svému publiku. U posluchačů undergroundového rapu se předpokládá, že je s daným rapperem pojí stejná láska k hip hopu, nikoliv pouhé následování trendů.

Někteří rappeři však byli k označení underground skeptičtější, a chápali jej spíše jako alibismus neúspěšných rapperů:

Mám trochu pocit, že každý, kdo dělá hip hop a nedokáže si tím vydělat a zároveň nemá dobrý vyhlídky, a ani to moc neumí, tak říká „ale já jsem ale undergroundový MC, víš, já to nechci dělat jako ve velkém“, ale přitom by to hrozně chtěl dělat ve velkém. Akorát se k tomu nikdy nedošplhá (R 3, M).

Underground je často odvozován od počtu posluchačů a posluchaček. Pokud začne být něco populární, pak záleží na tom, jak se daný interpret k takovému úspěchu dopracoval. Vesměs rappeři rozlišovali dvě možnosti, buďto je daná rapová produkce tak dobrá, že svou kvalitou

zaujme, anebo se daný člověk zaprodal. Zaprodání se může mít formu jednak kompromitace obsahu textů tak, aby oslovil co největší publikum (cf. Solomon 2005), a jednak podlézání rapové elitě („lízt do zadku těm správným lidem“ R 19, U) místo tvrdé práce na svém umění. Underground je tedy postaven na individualismu („nemuset nikoho o nic prosit“ R 19, U) a důrazu na integritu:

Jako já dělám ten underground, a když za to budu brát prachy, tak klidně budu komerční, ale budu se držet toho stylu, který mám rád. Já jsem měl nabídku z rádia a paní mi řekla, že bych musel změnit beat a instrumentálky a že bych musel změnit své texty a já jsem řekl, že díky, ale to bych už nedělal muziku, kterou chci dělat (R 7, U).

U takzvaných mainstreamových rapperů se předpokládá, že vydělávají velké peníze na své hudbě, což je občas doprovázeno i jejich sebereprezentací (například v případě Ektora). Mohou si tak dovolit celý tým, který se stará o jednotlivé aspekty spojené s profesní kariérou rappera. Zatímco rappeři undergroundoví musí aspekty jako prodej *merche* (oblečení spojené s danou značkou rappera, z anglického slova *merchandise*), přípravu videoklipů, koncertů či propagaci na platformách sociálních médií spravovat sami.

Z textů interpretů jako Ektor, Paulie Garand či Lipo je patrné, že tito interpreti jsou si vědomi výhody toho, že se dokážou živit svým koníčkem. Idea ve skladbě „Uhasit oheň“ (2012) nachází rovnováhu, „nohama nad zemí, hlavu v mainstream oblaku, a přitom vždy nezávisle, se srdcem tam dole“. Ve skladbě „Superhrdina“ Idea popisuje rap jako: „Hudba a zároveň byznys, a počítej s tím, že počítám prachy a čím víc chci vydělat, tím víc musím platit“. Pojímání rapu jako byznysu je jedním ze základních přístupů k dělbě mezi undergroundem a mainstreamem, stojí takřka v opozici k proklamované lásce a vášni pro toto umělecké vyjádření. Rapová kariéra však nemusí vždy znamenat kompromitaci autenticity rappera či zásad hiphopové (sub)kultury.

7.3.2 „Rap o klobáse a pivu“

Opravdu dobrý mainstream, to je Kato, který přesto, že se tím živí, ty texty má oduševnělý a má to hloubku. A pak třeba Rytmus, to je opravdu špatný mainstream, protože tam jde primárně o to, aby šokoval a co nejvíce vydělal, a už ho nezajímá, jaký to má dopad na společnost (R 4, U).

Dotazovaní rappeři do kategorie mainstream řadí takovou hudební produkci, která se stane populární na základě jejích kvalit. Podmínkou však je to, že si daný interpret zachová svou integritu a zůstává konzistentní, tedy nemění svou hudbu na základě poptávky. Do této kategorie všichni dotazovaní rappeři řadí formaci Prago Union, zejména rappera Kata. Jeho schopnosti jako textaře a básníka nejsou nijak zpochybňovány, neboť jeho primárním záměrem není předem kalkulovat a vytvářet hudbu tak, aby se líbila co nejvíce lidem. Na druhou stranu je mainstream také označení pro hudební produkci, která je určena pro nejširší publikum a spojena s hudebním průmyslem populární kultury. S tím se automaticky váže předpoklad, že taková hudba musí být nutně jednoduchá, o „klobáse a pivu“ (R 11, M). Jedná se tedy o „rap, který je smíchaný s popovými prvky, kde je troška toho zpěvu a také troška té jednoduchosti“ (R 15, U).

Koncept mainstreamu je v binární opozici k undergroundu a od toho se odvíjí i jeho různé pojmání. Jak jsem zmínila výše, underground je často chápán striktně jako odmítání jakékoliv spojitosti s médii, s propagací či s korporátními značkami. V tomto pojmání znamená mainstream pravý opak:

Pokud jsem mainstream umělec, tak mi nevádí jít do TV talkshow, do rádia odprezentovat svou písničku a vyjádřit se k určitým věcem. Neodmítám rozhovory v novinách, jelikož je to způsob jak nejen svým fanouškům, ale i ostatním lidem něco sdělit. A mám pozitivní přístup k těmto věcem a nebráním se různým spolupracím se značkami, protože dejme tomu mě baví obuv XY, takže pokud oni mají zájem, proč já

bych měl říct ne, když je to zrovna moc mainstream, když ty boty nosím a mám je rád a oni mají zájem o tu spolupráci (R 11, M).

V rozlišení, zda se jedná o „opravdu špatný“ mainstream či „opravdu dobrý“ mainstream, hraje roli to, s jakým záměrem se daný interpret „zaprodá“ velkým značkám, natočí reklamu či mainstreamovou skladbu. „Neříkám, že kdyby mi teď v Nike řekli, že mě budou oblíkat, tak neřeknu, že ne. Nebo že bych pro ně neudělal kampaň, to asi jo. To bych asi udělal, protože by mi to pomohlo splnit ty sny, což je pracovat s dětmi“ (R 4, U). Zda členové a členky „zaprodání se“ prominou, nebo nikoliv, závisí od kontextu situace, konkrétního interpreta a jeho reputace či sebe prezentace. Pokud tedy takto vydělané peníze použije v rámci aktivit hiphopové subkultury, nebo již „splatil dluh“ subkultuře aktivitami, kterými svou komunitu rozvíjel, členové a členky bývají shovívavější (cf. Rodger 2011). Výjimku tvoří „ortodoxní“ členové a členky hiphopové subkultury, kteří zpravidla neodpouštějí vůbec nic.

Jak uvádí další rapper, investice peněz vydělaných mainstreamovými aktivitami je důležitá pro konstrukci autenticity interpreta:

Třeba jak Ego [člen slovenské skupiny Kontrafakt] udělal ten letní hit, tak jsem se s ním o tom bavil a on říká, víš co, postavil jsem si za to studio. A proč taky ne. OK, hudebně to je sračka, ale postavil si za to studio a není to zlá věc, nehajluje se tam, jenom extra pozitivní mainstream a na tom není nic špatně. A on věděl, že na tom chce vydělat a to je mainstream. Tebe musí zajímat ta hudba, ten track a nic víc tě zajímat nemusí. I když to ve finále zajímá lidi víc než ten track no (R 8, M).

Z dané výpovědi je patrné, že členové a členky hiphopové subkultury, tak jako jiní rappeři a rapperky, posuzují autenticitu nejen na základě samotné skladby, ale na základě celkové sebe prezentace rapperů/rapperek a jejich aktivit. V rámci pravidelné akce *Freestyle Mondays*, kterou organizují ve spolupráci s dalšími rappery a kterou pojmáme jako undergroundovou záležitost, dáváme jednou do měsíce interpretům možnost rapovat za doprovodu živé kapely i DJe. Kromě toho dostávají prostor i kapely či rappeři představit svou tvorbu v rámci

dvacetiminutové *showcase*. Tuto akci pořádáme od roku 2010. V průběhu let jsme se setkali i se situací, kdy lokální rappeři akci bojkotovali, protože měli pocit, že na této akci vyděláváme (přestože bylo docela jednoduché spočítat náklady na vedení akce v porovnání s penězi, které jsme vybrali na vstupném). I z toho důvodu jsme se počínaje rokem 2017 rozhodli akci pojímat jako charitativní večer, jehož výtěžek ze vstupného a z aukcí umělecký obrazů jde na různé charity. Kapela, moderátoři i organizátoři akce se vzdali nároku na honorář. Tento akt lze pojímat jako strategii autentizace: všichni zainteresováni dokázali, že nemají žádné postranní úmysly, a že akci pořádají z čisté lásky a vášni k rapu a hiphopové kultuře. Takový přístup je však udržitelný jen v případě, že jednotliví aktéři jsou jinde výdělečně činní, tudíž si mohou účast na takové akci dovolit jako volnočasovou aktivitu.

Rappeři jsou si tedy vědomi toho, jak je fanoušci, členové a členky subkultury i jiní rappeři/rapperky vnímají. Zdá se, že speciální roli hrají právě posluchači, kteří od interpretů vyžadují integritu a konzistenci. Nejhorší možný scénář vývoje kariéry interpreta může nastat v momentě, kdy publikum shledá, že si protirečí: zatímco předtím tvrdil, že nikdy mainstreamem nebude, najednou se objevuje ve všech médiích a na všech plakátech. A jak poznamenává jeden z rapperů, „posluchači, ti prostě neodpouští“ (R 9, M). Souvisí to také se změnou postoje, například ke konzumaci drog, vyjma marihuany, ta má v hiphopové (sub)kultuře specifické postavení.

Další z možných narativů subkulturní ideologie dělení na (neautentický) mainstream a (autentický) underground poukazuje na roli publika, (hiphopových) médií, marketingových strategií či dalších aktérů, kteří z daného interpreta vytvoří hvězdu:

Já jsem zastáncem toho, že hvězdu ze sebe nedělá člověk, ten interpret. Hvězdu z něj dělají lidi. Pro mě to je tedy uměle vytvořená věc, která interpreta interpretuje. Třeba ten člověk takový ani být nechce, ale to z něj udělají lidi. A pak, vždyť víš, většina skončí na drogách, protože nezvládnou tu situaci. Udělají nějaký song a lidi se z nich poserou, jako kdyby byli nadlidský, a přitom jsou to úplně obyčejní lidi, kteří dělají

stejný sračky, slaví stejný vánoce jako my, akorát s rozdílem finančních hodnot. Umělé vytváření hvězd, prodej a marketing (R 16, U).

Nutno říci, že přestože je možné polovinu dotazovaných rapperů označit za „mainstream“, žádného z nich nelze označit za „uměle vytvořenou hvězdu“. Všichni disponují dostatečným subkulturním kapitálem na to, aby prokázali svůj upřímný vztah k hiphopové (sub)kultuře, ať už dřívější aktivitou nebo jednoduše tím, že stáli u samotného vzniku české hiphopové subkultury. Zdá se, že rappery autentizují zejména posluchači. „Pravost“ rapperů je odvozována od toho, kdo takovou hudbu poslouchá – zda se jedná o „pravé“ členy a členky subkultury, anebo a masu mládeže, která to považuje zrovna za styl, který je „in“.

Všechny zmíněné faktory a elementy jistým způsobem vždy souvisí s tím, jak je v rapu konstruována maskulinita. Rapperi ve svých textech, na koncertech i v rozhovorech vesměs používají generické maskulinum, a jen zřídka promlouvají k ženám. Generické maskulinum používají také žurnalisté, ale i promotéři ve svých pozvánkách na koncerty. Stejný trend se objevoval donedávna i ve vysílání hiphopové stanice Rádio Spin 96,2 FM. Dnes jsou moderátorky a moderátoři vyzýváni k tomu, aby ve vstupech do éteru vždy používali oba tvary, přestože nejčastěji je osločován posluchač v druhé osobě.

Ženy a dívky jsou často spojované s mainstreamem a v rámci subkultury musí často prokazovat vyšší subkulturní kapitál, pokud chtějí být brány vážně (cf. Thornton 1995). Jak uvidíme v další kapitole, česká rapová hudba je postavena na tradičně pojímané maskulinitě, která ovlivňuje vnímání žen, ale také mužů, zejména pokud ve své tvorbě vyjadřují city. Pravý rap má totiž „koule“.

7.4 „Koule, koule, na co jiného jsme hrdí“

V českém rapu existuje ustálená představa toho, co dělá rappera rapperem. Všichni dotazovaní rappeři (včetně jedné rapperky) v mém vzorku se shodli na tom, jaké charakteristiky by měl ideální rapper splňovat.

Pokud chce člověk v Čechách dělat rap, tak musí pocházet z ulice, musí mluvit nutně sprostě, protože to k tomu patří, musí být takový typický tvrdáček, víš, žádný roztomilý kluk, to k tomu nepatří. Drsný kluk z ulice, který ještě nejlépe prodává nějaké drogy, nějakou trávu, protože to je hustý. Spousta lidí to podle mě takhle vnímá, zejména pokud to má být fakt dobrý rap, tak to musí být takový člověk (R 11, M).

Dotazování rappeři se však záhy vymezovali vůči takovému pojetí. Speers (2017) tento přístup pojímá jako jednu ze strategií autentizace vlastního individualismu. Kromě osobní autenticity je v rapu důležitá autenticita reprezentační (Barker, Taylor 2002): „rap obsahuje i to vystupování, a to je hrozná ego masturbace, to musíš být fakt trochu exhibicionista“ (R3, M). Jak poznamenává McLeod (1999) ve své studii vyjednávání autenticity v americkém rapu, nejen maskulinita, ale zejména mužské pohlaví hrají klíčovou roli – kromě atributů tvrdosti, agresivity a jiných tradičně maskulinních hodnot, je důležité mít mužské pohlaví. V českém prostředí se tato tendence projevuje důrazem na metaforu „mít koule“.

V rámci svého výzkumu jsem se rozhodla zaznamenávat počet explicitních referencí na „koule“. Tato metafora se objevovala ve formálních i neformálních rozhovorech s rappery a členy a členkami hiphopové subkultury, v hiphopových recenzích a v článcích, či v diskuzích na sociálních sítích. V průběhu roku 2015 bylo těchto referencí 167 a to nejen v diskuzích, které se týkaly produkce rapperek, ale i v momentě srovnávání dvou rapperů. Někdo to prostě má, a někdo ne. Jak se ukázalo, v konstrukci maskulinity hraje roli to, do jaké míry členové a členky subkultury, kteří českou hiphopovou subkulturu spoluutváří, připustí či dovolí jinakost.

Jak již bylo zmíněno, v určování autenticity hraje roli to, do jaké míry daný člen/členka subkultury disponuje vtěleným subkulturním kapitálem. Součástí embodimentu hraje roli i hlas, zejména jeho hloubka. Tento postoj apriori vylučuje ženy, „holky mají takový ty jemný hlásky, a to mě třeba nebaví“ (R 16, U). Na akcích, které jsem navštívila v průběhu zúčastněného pozorování, se občas objevila i žena za mikrofonem. Reakce na přednes žen zahrnovaly většinou poznámky typu „raději zpívej“, „je to nějaký uječený“, nebo „ukaz kozy“ (většinou v závislosti na míře konzumace alkoholu). Důrazu na vtělený subkulturní kapitál ve formě hlubokého hlasu si je vědoma i rapperka v mém vzorku: „já mám ten chraplák, takže v tom jsem měla vždy výhodu“ (R 17, U). Jeden z důvodů důrazu na hloubku hlasu je předpoklad, že „jemný“ hlas není schopný zprostředkovat kýženou „drsnost“, ze které vyplývá větší respekt. To samé platí i u mužů:

Jako když přijde namakaný týpek, tak to budeš mít vždy větší respekt, než když přijde nějaký ušmudlaný týpek v úzkých kalhotách. Jako dnes už můžeš být citlivější a mít měkčí hlas, ale vždy zaujme každého spíš ta hloubka hlasu (R 19, U).

V rozhovorech se však ukázalo, že rapperi sice mohou „být citlivější“, nicméně to často implikuje ztrátu autenticity v očích jiných rapperů či publika. Rapperi, kteří projevují své emoce a ukazují svou citlivost, čelí možnosti, že budou označeni za „teplý rap“. Takové označení rapperovy tvorby závisí na tom, pro koho je píseň určená a co je jejím obsahem. Oba faktory musí, v souladu s předepsanou autenticitou, odpovídat rapperově osobnosti a tomu, jaký obraz o sobě vytváří.

V českém rapu převládá diskurzivní a performativní imperativ, na základě kterého jsou rapperi pojímáni jako „alfa samci“, což se projevuje dominancí nad ženami a jinými muži (zejména těmi, kteří jsou považováni za slabší). Souvisí také s povinnou heterosexuální a s homofobií, která se v rapu projevuje.

7.4.1 „To je takový ten ukňouraný rap“

V rozhovorech s českými rappery se označení „teplý rap“ objevovalo ve dvojitým pojetí. Na jedné straně byla definice „teplého rapu“ spojována s obsahem textů: „to je spíš takový to, když ten chlap má ty ženský texty jako o lásce a tak, ale nepřijde mi to nějak extra sdílení schopný, že je to takový ten ukňouraný rap. Ten chlap by přece jenom mě být trošku silnej“ (R 3, M). Důraz na tradiční pojmání maskulinity a feminity se vyskytoval častěji u starší generace rapperů. Jakýkoliv náznak zranitelnosti a emocí byl u těchto rapperů odmítán. Jako synonymum k „teplému rapu“ se v rozhovorech rapperů používali také označení „měkký rap“:

To je, když se za každou cenu nesnaží být neporazitelným mužem. Je i rap, kde je to uvolněnější a kde se ten člověk třeba nebojí rozebrat, prostě nějaký ty pocity, emoce, tak vlastně v uvozovkách je měkký anebo měkkí, ne tak vyhrocený (R 10, U).

Rapperi také naznačili, že k projevu citů je potřeba jistá dávka odvahy. Pokud se rapper rozhodne vytvářet „zaláskovaný věci“ (R 13, M), musí počítat s tím, že jeho maskulinita bude zpochybněna. Na druhé straně definice „teplého rapu“ byla spojována s primárním publikem, které údajně takovou hudbu konzumuje a pro které je vytvářena: „jsou to prostě pecky, které jsou dělaný pro buchty a kundičky a plavky a bikinky a tohle je teplej rap prostě“ (R1, M). Implicitně se tedy předpokládá, že „pravý“ rap je dělán pro muže, zatímco ženské publikum kompromituje autenticitu rappera. Jako příklad uvádím pasáž z textu jednoho z nejstarších českých rapperů. Orion na své sólové desce *Noční vidění* (2014) ve skladbě „Není koho dissit“ rapuje:

Jsou hromady rapperů, na netu, na síti
samej hodnej kluk, ale žádní prevíti
poslouchaj je jenom holky pod patnáct
bydlej po třech na bytě, ale není to Pankrác

Diss track (odvozeno z anglického slova *disrespect*) je skladba, jejíž obsah je namířen vůči konkrétnímu rapperovi či abstraktní mase „haterů“ s cílem je urazit. Je také součástí

standardních témat rapové hudby. Orion ve výše zmíněné skladbě konstatuje, že se už vlastně ani nemá vůči komu aktivně vymezovat, protože mu za tu námahu ani nikdo nestojí. Rýmy této skladby vyznívají jako nostalgický postesek za starými dobrými časy, kdy rap dělali drsní chlapi, kteří v horším případě šli za své činy sedět. Hodné kluky, kteří vydávají hudbu na internetu, poslouchají stejně jenom malé holky. Z rozhovorů také vyplývá, že autenticita rappera je odvozována od složení publika, u kterého je důležitý zejména věk a gender. Na základě své zkušenosti jeden z rapperů dodává:

Ta hlavní urážka je většinou to, že dělám hudbu pro děti, ano, jsou tam i ty čtrnáctky, ale není jich tam pět set, jsou třeba v prvních čtyřech řadách a to tak může působit z fotky, ale už nevidí, že vzadu na baru stojí dospělí lidi, protože na tom koncertě nikdy nebyli (R 11, M).

Do skupiny rapperů, kteří se „nebojí“ vyjádřit své city a v textech vybočovat ze zaběhnutých rapových témat, můžeme zařadit tři interprety: Johnny Machette, Paulie Garand a Lipo. Jak vyplývá z jejich tvorby, tito rappeři jsou si dobře vědomi toho, jakým způsobem je v rámci rapové hudby vnímají posluchači i jiní rappeři. Ve své tvorbě se aktivně vymezují vůči tomu, co se o nich říká. Johnny Machetta (2015) reaguje na kritiku své tvorby ve skladbě „Zloděj roku“ a Paulie Garand (2015) ve skladbě „Prdele v plamenech“:

Stále si nehraju na krále, v krizi haters maj na mále
Prej fake, jsem šmejd, prostě to co voni chtěj
Největší loser a gay
Prej na rapový koncerty už choděj jenom kids
A víš, co se říká o tobě? Vůbec nic.

Rappeři ve svých textech reagují na kritiku, která zaznívá od takzvaných „haters“, kteří nemají na práci nic jiného než negativně komentovat tvorbu (úspěšnějších) rapperů na sociálních sítích. V jistých momentech je množství „haterů“ vnímáno také jako důkaz toho, že to daný interpret

někam dotáhl. Negativní reklama je také reklama a jak vyplývá z rozhovorů s rappery, „hateři“ občas udělají větší promo nežli dlouholetí fanoušci.

Zmínění rappeři se také aktivně vymezují vůči představě „tvrdého rappera“. Lipo (2014) reaguje na kritiku své tvorby ve skladbě „Pořád jen to svoje“:

Primitivním lidem imponuje síla
Já se naučil jenom věci dobře vnímat
To, co jsou nejvíce dope, o tom nejmíň řvou
Znám hafo těch, co na pódiu gestama jen maskujou

Hlavní argument obrany těchto rapperů spočívá v tom, že „pravý“ muž to o sobě ví, a nemá zapotřebí o své maskulinitě nikoho přesvědčovat. Zároveň jsou si svou mužností jistí do takové míry, že se nemusí „obávat“ vyjadřovat city a ve svých skladbách promlouvat o intimních vztazích, rozhodcích a zklamáních či nějaké ženě vyznat lásku. Mluví také přímo k ženskému publiku: Lipo (2014) ve skladbě „Vím, že jsi tam někde“, „Hlubiny“ či „Sen“, Paulie Garand (2015) ve skladbě „Kříž“ („klidně to mějte za měkkej song“), Johny Machette (2015) ve skladbě „Ať tu není ticho“ či „Neřeš to“. Pro rappery je tedy důležité mluvit o lásce způsobem, který nezpochybnuje jejich autenticitu (cf. Hollander 2013).

V kontrastu s těmito umělci uvedu jako příklad rappera Ektora, který svou virilitu dokazuje v písni „Nohy v pěst“ (2015). V této skladbě Ektor promlouvá k pomyslné ženě, přičemž vyzdvihuje její fyzickou krásu. Celou skladbu uzavírá konstatováním: „já tipuju, že jsem posedlej tak, že bych skoro i třeba řekl píčovinu jako miluju tě!“ V souladu s tradičním pojetím maskulinity u Ektora můžeme vidět jeho apetit pro sex, ale ne intimitu, čímž potvrzuje svoji maskulinitu, tudíž i autenticitu.

Hiphopová (sub)kultura a rapová hudba jsou vesměs heteronormativní, ať už se jedná o prostředí české či americké. Ve světovém rapu zdomácnělo označení „no homo“, které se objevuje zejména v momentě, kdy rapper vyzná city nějakému jinému muži, jako ujištění, že

v jeho výroku není přítomen sexuální podtext (cf. Rose 2008). Otevřeně se přihlásit ke své sexualitě je v rapu stále tabu, ačkoliv v americkém prostředí se první náznaky takzvaného queer rapu objevují již počátkem dvacátého prvního století. Z ustaveného pojmosloví lze vyvodit, že rapper je vždy jen heterosexuální muž a všechny ostatní verze jsou pojímány jako odchylky od normy, proto je také důležité tuto odchylku upřesnit pojmoslovím.

Jeden z dotazovaných rapperů poukazuje na popularitu tohoto žánru v americkém prostředí, a zároveň vysvětluje, proč je spojení homosexuality a rapu v České republice nemožné či nemyslitelné:

Ve světě je to in, Mikky Blanco to jede strašně. Kdybys to pustila bez toho vizuálu, tak ti to přijde krutý, ale jinak je to queer rap. Tady by to ale nešlo, protože tady jsou všichni tough (R 8, M).

Důraz na maskulinní hodnoty, atributy a aktivity, které rapper musí vyjadřovat a ztělesňovat, a zároveň silný heteronormativní rámec českého rapu má vliv i na to, jaké pozice mohou v rámci české hiphopové subkultury zastávat ženy. Ty vystupují zejména ve dvou rolích: jako rapperky anebo jako fanynky, přítelkyně či doplněk hiphopových videoklipů.

7.4.2 „O čem by asi tak holky rapovaly?“

Ve své diplomové práci (2010) jsem se v rozhovorech s českými rapperkami zaměřovala na to, jaké vytvářejí strategie prosazování se v rámci rapové hudby. Nyní se zaměřuji zejména na muže, a na to, jakým způsobem konstruují rap jako doménu mužů. Nejdříve jsem se v rozhovorech ptala, proč si myslí, že je v české rapové hudbě málo rapperek. Záhy jsem zjistila, že rappeři si tuto otázku v podstatě ani nekladou. Po vzoru studie MacDonald (2001) jsem se rozhodla otázku otočit a ptát se svých respondentů, proč rapují právě muži.

Čeští rapperi legitimizují svou pozici v rámci české hiphopové subkultury na základě toho, jakým způsobem tráví čas. Odlišná socializace dívek a chlapců hraje důležitou roli v konstrukci rapu jako domény mužů, jako „chlapské řemeslo“ (R 18, U). V narativech rapperů o starých dobrých časech dominuje vzpomínka na způsob trávení času v partě kluků a poslouchání amerického rapu „zlatých časů“ v autě či parcích. Jak poznamenává jeden z rapperů, „já nevím, která holka si to prožila tak jak my“ (R 8, M).

Vysvětlení nepřítomnosti žen v rapu nabízí i další z rapperů: „Rap vychází v podstatě z gangů, tam bylo vždy více mužů než žen. I vojáci jsou spíše muži, víš jak. Takže je to vlastně daný, že rapovat budou spíše muži“ (R 20, U). Další z rapperů zpochybňuje motivaci žen k šíření jejich názorů: „veškerý šamani a filozofové byli přemýšliví chlapi, kteří se snažili hlásat svůj názor. Ženy nemají potřebu svůj názor tlačit“ (R 6, M). V tomto pojetí jsou muži spojeni s veřejnou sférou a s reprezentací na veřejnosti, zatímco ženám přináleží sféra soukromá. Malé zastoupení žen v rapu respondenti odvozují od tradičně mužských aktivit a hodnot. Zatímco kluci tráví čas venku na ulici či v parku, „holky tráví čas s jinými holkami doma u koktejlů, tak o čem by asi rapovaly?“ (R 1, M).

V postojích vůči ženám v rapu převládá u dotazovaných rapperů domněnka, že se ženy stydí, nemají se čím inspirovat a vesměs „tíhnou spíš k tomu zpěvu“ (R 20, U). Zároveň ve svých názorech potvrzují genderové stereotypy, na které poukázala Thornton (1995): zájem pouze o sociální stránku subkulturního života, odlišný životní cyklus či neochota investovat do subkulturních aktivit. V rozhovorech byla zmiňována odlišná motivace dívek pro zapojení se do hiphopové subkultury: „většinu zajímá, kdo koho sbalí a kdo má jaký lak na nehty, a neřeší větší principy“ (R 19, U). Jiný z rapperů poukázal na odlišný životní cyklus žen a jejich primární spojování s mateřstvím:

Většina žen chce být matkou, mají prostě ten mateřský pud, který je provází celý život. Tím nechci říct, že by nemohla být žena matkou i rapperkou, ale... jsou to prostě něžnější pohlaví a nevím, jestli by dokázaly zprostředkovat takovou tu drsnost (R 4, U).

Někteří rappeři v mém výzkumu si nebyli zcela jisti, jestli je malé množství žen v českém rapu výhodou či nevýhodou. Na jedné straně měli za to, že jelikož žen je málo, prosadit se může každá, která zvládá minimálně základní požadavky jako je vytvoření rýmu a strefování se do tempa podkladové hudby. Na druhé straně je malý počet žen brán jako nevýhoda, protože nedostatek konkurence znamená nedostatek možnosti zdokonalovat svou tvorbu, jak konstatuje jeden z rapperů:

Rapperek, co cením, je asi pět. A u nás a na Slovensku není žádná. Například když srovnáš někoho od nás s někým z Ameriky, tak je to k smíchu. Třeba když srovnáš mně a [Kendricka] Lamara, tak já jsem ultra wack. A tady je to tak klučičí, že mě a holku bych přirovnal ke mně a Lamarovi. Kdyby přišla holka, která by to zabíjela, tak by to bylo super. A podle mě ani nebudou, to by jich muselo být padesát a pak by vedly vnitřní boj a vzájemně se posouvaly. Když je jenom jedna ženská, tak pak má ten monopol a bude slavná nehledě na to, co vydá (R 8, M).

V ideálním případě by dle názoru dotazovaných rapperů ta „správná“ rapperka měla nejen dobře rapovat, ale také zpívat a hlavně být „silná osobnost, prostě průrazná“ (R 4, U) jelikož „pódium, autogramy, rozhovory, to není taková sranda, na to je potřeba mít koule“ (R 9, M). Dle představ vybraných českých rapperů by se mělo jednat „o takovou holku, která se nebojí všem rozdat facky, prostě spíš něco jako kluk“ (cf. Thornton 1995). Na druhou stranu přijetí mužského stylu (ať již v módě, či v rapovém projevu) může, z pohledu rapperů, znamenat ztrátu feminity, ženské něžnosti (cf. Pardue 2010, Harkness 2012):

Pokud se najde ženská, která má koule a nastartuje to, tak je potom otázka, zda je to opravdu žena, zda to není mužatka, protože drsná ženská, která jakoby rapuje boombap, tak potom ztrácí tu ženskost a už je tu trošku ten problém. Já bych se nebál v Čechách

žen, které budou preferovat rap, R&B, pokud z nich bude cítit ta ženskost, něžnost (R 18, U).

Dotazovaní rappeři jsou také toho názoru, že ženy mají dveře do světa české hiphopové subkultury otevřené, ale zřejmě „o to nemají zájem“ (R 7, U). Ve svých výpovědích tito rappeři konstruují takovou rapperku jako „výjimečnou ženu“. Neúspěch žen prosadit se v českém rapu je posléze vnímán jako nedostatek píle, úsilí a snažení se, a v důsledku zastírá různé formy systematické diskriminace a mechanismů, které ženy z účasti na české hiphopové subkultuře vylučují.

Rapperky aktivní v rámci české hiphopové subkultury musí svou feminitu vyjednávat v souladu s maskulinními normami a hodnotami českého rapu. Jako způsob legitimizace svého postavení v českém rapu mají také tendenci stylizovat se do pozice ženy, která v podstatě vždy tíhla k mužským aktivitám a neměla problémy pohybovat se v mužském kolektivu (Oravcová 2010). Tato strategie autentizace je patrná i z výpovědi rapperky v mém výzkumném vzorku:

Pro mě to bylo automatický, že jsem začala rapovat, prostě jsem to chtěla zkusit a pak jsem si uvědomila, že nás jako moc není. Asi mám v sobě kus nějakého mužského elementu. Zkusila jsem si napsat nějaký text, tak to prostě šlo (R 17, U).

Absence žen v českém rapu je téma, které není považované za důležité. Dotazovaní rappeři si často nedokážou vybavit víc než tři jména aktivních rapperek. Toto téma je často opomíjené i v samotných hiphopových médiích. Jeden z ojedinělých článků věnovaný ženám v českém rapu, „Proč nemá český rap ani v roce 2014 žádného důstojného zástupce něžného pohlaví“, jehož autorem je rapper a hudební publicista Austy (2014), v samotném názvu obsahuje několik diskurzivních praktik, které ženy z rapu apriorně vylučují. Autor článku zde představuje takřka všechny ženy, které kdy byly aktivní v rámci českého rapu. Na svou otázku nachází odpovědi v početné převaze mužů nad ženami či ve velikosti hiphopové scény v Čechách. Dále tvrdí, že si ženy možná „neumí najít sami cestu k rapu a musí je k němu přivést protějšek“. Také

poukazuje na to, jak je tvorba žen často hodnocena, přičemž předpokládá, že ženy se s takovou situací neumí vyrovnávat: „ženy stále nemají taková ramena, a už vůbec ne lokty, aby se prodraly tou řadou překážek, výsměchů a urážek, kterými jsou často zasypávány“. A to zejména v protikladu k mužům, u kterých převažuje dominance a sebevědomí.

Jednou z diskurzivních strategií, která se v českém rapu objevuje nejčastěji ve spojení s ženami, je však popis jejich vzhledu či oblečení spíše než jejich rapu. Austy (2014) tak dodává: „No sami v paměti zavzpomínejte, kolik pozornosti se vši vážností jste kdy věnovali princezně v šatičkách, která zkoušela na stagi rapovat. A s tím souvisí asi i ta výdržnost interpretek v našem rybníku“. „Princezna v šatičkách“ zde funguje jako diskurzivní taktika zesměšňování tvorby žen, které tak nemají šanci působit na pódiu důstojně. Autor ani nehledá rapperku, ale „důstojného zástupce něžného pohlaví“ čímž implicitně říká, že se vši vážností lze sledovat jen muže, kteří se o nic nesnaží, a ani nemusí, prostě to dělají. Nehledě na to, že v rámci mého zúčastněného pozorování na různých hiphopových akcích jsem nezaznamenala ani jednu, že by rapperka vystoupila v „šatičkách“. V roce 2018 jsem byla oslovena festivalem Hip Hop Kemp, abych přeložila medailonky vystupujících interpretů. V rámci festivalu toho roku vystoupilo takřka 500 interpretů, z toho jen čtyři rapperky. Všechny medailonky těchto zahraničních umělkyň obsahovaly odkazy na růžovou barvu, šatičky či ostré lokty. Zatímco medailonky interpretů obsahovaly relevantní informace o jejich tvorbě, u rapperek tyto informace scházely. Požádala jsem proto organizátory festivalu, aby tyto medailonky stáhli a vyměnili za ty, které jsem sama napsala. Původní text jsem odmítla přeložit do angličtiny. A to i z toho důvodu, že se jednalo o rapperky, které bojují za ženskou solidaritu a *empowerment*.

Kromě rapperek se v české hiphopové subkultuře pohybují ženy v různých profesních odvětvích, které mají vliv na určování směru a vývoje českého hip hopu, často se však pohybují spíše v pozadí scény, která zůstává silně maskulinní. V roce 2011 hiphopový portál *bbarak.cz*, který je dodnes vlivným hiphopovým médiem, uveřejnil seznam nejdůležitějších „mocipánů

českého hip hopu“ (Bobby 2011), a to i přesto, že se v něm objevují čtyři ženy. Aktivní členky hiphopové subkultury musí často vyjednávat svou pozici nejen konfrontací s mužskými pravidly, ale také se specifickým obrazem žen v hip hopu. Ten je nejčastěji znázorňován v rapových skladbách o ženách (bez žen) a ve videoklipech.

Z hlediska dynamiky genderových vztahů je zvláště zajímavý prostor festivalu *Hip Hop Kemp*, a zejména prostředí backstage, do kterého jsem měla možnost nahlédnout. Od roku 2013 pracuji pro festival v oddělení médií a komunikace, kde zprostředkovávám rozhovory hiphopových médií s největšími hvězdami festivalu. Všimla jsem si zejména specifické politiky přístupu do backstage. V některých případech do zákulisí přiváděli fanyanky manažeři zahraničních kapel, některé notoricky známé české fanyanky získávaly přístup do backstage na základě své reputace a „povolnosti“ splnit přání rapperů. Rappeři byli zpravidla schopni rozeznat, které ženy pro festival pracují a které jsou pouhé fanyanky, přesto často předpokládali, že pracovat pro festival znamená zařizovat backstage a přinášet občerstvení, tedy aktivity spojené s představou ženství jako pečovatelsví. V roce 2016 jsem pro festival také spolu s kolegou dělala rozhovory s interprety. I zde se projevovala specifická genderová dynamika. Zatímco když rozhovor prováděl kolega, který je Brit, černoš (a muž), rozhovorům předcházeli vstřícný pozdrav, minimálně podání rukou a nadšení do rozhovoru. V případě, že jsem rozhovor dělala já, rappeři se mě často nejdříve zeptali, kdo bude dělat rozhovor. Moje odpověď často vyvolala jen chladné „aha“. Zatímco kolega potvrzoval většinu kritérií autenticity, čili jeho přítomnost v prostředí backstage hiphopového festivalu znamenala, že je věrohodný „insider“, moje autentická pozice nebyla až tak zřejmá, tudíž musela být v rozhovoru s každým interpretem vyjednávaná a dokazována (například znalostí jejich diskografie).

V rámci *Hip Hop Kempu* bylo pro mne zajímavé sledovat i dvojí pojetí fanouškovství. U žen se automaticky předpokládalo, že fanyanka znamená „groupie“, které v podstatě nejde o rappera jako takového či jeho tvorbu, ale o jeho status a pozici. Pokud nějaká

žena chtěla například autogram na svou gramofonovou desku, zpravidla o to řekla zprostředkovaně, někomu z organizačního týmu. U mužů se předpokládalo, že jsou fanoušci hlavně z důvodu jejich lásky k žánru a specifické produkci daného interpreta. V roce 2015 na festivalu vystoupil mimo jiné legendární DJ Premier se svou formací PRhyme. V daný podvečer jeho koncertu jsem se krátce vzdálila z areálu vyhrazeného pro média. Když jsem se vrátila, stálo v prostoru, kde obvykle nikdo nebyl, minimálně 70 lidí talčících se ke vchodu do prostoru backstage. Zeptala jsem se tedy kolegy, co se děje. „Přijel DJ Premier“. Nutno podotknout, že většina těchto fanoušků byli muži. Posléze mne oslovil jeden z českých hiphopových producentů a zeptal se mě, jestli bych mu mohla zařídit, aby se s DJem Premierem setkal, a také jestli bych mu pomohla s tlumočením, jelikož by mu rád něco vyřídil. Toto setkání jsem pomohla zprostředkovat a pořídila jsem i fotografie. Tlumočit nebylo potřeba, protože jediné co ze sebe daný český producent v té chvíli dostal, bylo: „I love you“. Posléze mi také poděkoval s komentářem, že se „radostí málem počůral, DJ Premier je jako můj táta“. Jak by taková situace vyzněla, kdyby se jednalo o fanynku?

V rámci hiphopové subkultury a rapové hudby dochází i k hierarchizaci mezi ženami. Zpravidla mezi těmi, které se aktivně podílejí na utváření subkultury a mezi fanynkami, jejichž obraz je podporován vizuální reprezentací v hiphopových videoklipech. V průběhu terénního výzkumu v prostředí undergroundových akcí bylo patrné, že se těchto událostí účastní v podstatě stabilní skupina několika žen. Zajímavé bylo sledovat reakce v momentě, kdy přivedl hostující interpret svou přítelkyni. Pokud tato přítelkyně dorazila v oblečení, které bylo přiměřené undergroundovému prostředí, tedy oblečení sportovní, účastníci akce tomu moc nevěnovali pozornost. Pokud však přišla ve třpytivých šatičkách a na sedmicentimetrových podpatcích, působila jako pěst na oko a většinou ji doprovázely zvědavé pohledy. To samé však platí o prostředí mainstreamových akcí. Několikrát jsem se ocitla v zákulisí koncertu „elitních“ rapperů, a to v momentě, kdy jsem s tím ani nepočítala. Ve společnosti jiných žen na

sedmicentimetrových podpatcích jsem si tentokrát já připadala zcela nepatřičně (ještě k tomu ve sportovním oblečení a bez make-upu). To, jakým způsobem bude žena v rámci rapové akce pojmána, záleží tedy na její sebezpřítaci a na prostředí, ve kterém se pohybuje. S prostorem (hiphopových) klubů souvisí specifický narativ spojený s ženami v rapové hudbě.

7.4.3 „Klub je hnusný místo, fakt“

Tradiční vnímání maskulinity a feminity jako binárních opozic ve tvorbě rapperů staví ženy do pozice sexuálních objektů, trofejí úspěšných rapperů, hloupých fanynek či loajálních přítelkyň, které chápou, co obnáší kariéra rappera (ať už jsou schopny se s tím vyrovnat, anebo je to důvod rozchodu).

Dle vzoru amerického rapu se ženy ve videoklipech objevují zejména jako sexuální objekt a doplněk mužů. V souladu s rétorikou „sex prodává“ se dotazování rappeři včetně zpovídání rapperky nad tímto faktorem moc nepozastavují: „chápu, že nahá ženská prodá klip. Já si myslím, že ženský jsou v hip hopu na druhém místě, protože ony vlastně dělají tu krásu těm chlapům“ (R 17, U). Přítomnost žen v rapových videoklipech potvrzuje maskulinitu rapperů a jejich status, tedy jejich autenticitu:

Je to taky takový trend, že ty kapely se rády obklopují pěknými ženskými, a tím si dokazují takový to alfasamectví a tu svoji pozici v té smečce jako že mají na to mít ty buchy a mají na to, aby jim umývaly auta (R 2, M).

Někteří dotazování rappeři jsou toho názoru, že se jedná o určitou pózu, která nemá žádnou souvislost s osobním životem daného rappera: „tak stejně všichni vědí, že to tak není, že o tom jen tak rapují a pak jsou doma se svojí holkou a koupí jí večeri, a pak se ptají, jestli se nezlobí kvůli tomu, že si nedal ty ponožky do prádla“ (R 3, M). Pojímání žen ve videoklipech také souvisí s reprezentací rappera. Někomu to posluchači a jiní rappeři věří, někomu zase ne.

V textech vybraných rapperů i v doprovodných videoklipech se nejčastěji objevují dva typy žen: ty, které z mužů dělají „podpantofláky“ a ty, které zajíma pouze to, co má daný muž v peněženke. Lze se domnívat, že éru „zlatokopek“ v českém (a slovenském) rapu odstartoval Rytmus stejnojmenným singlem z alba *Král* (2009). Jedná se o ženu, která je pro peníze, materiální zajištění (v tomto směru je nejdůležitější metafora drahé značkové kabelky), drogy (zejména kokain) schopná udělat úplně cokoliv (zejména v oblasti sexu) pro muže, který je schopen tyto věci pro ni zajistit⁵². Představa „laciné“ ženy v rapových videoklipech má však dopad i na to, jakým způsobem jsou fanynky rapperů pojmány v reálném životě:

Hele jako mně stačí se podívat na Instagram nějaké holky a během minuty poznáš, co je to za holku. Pro mě to je strašně laciná věc zajít za někým do backstage... ta holka by za tebou nepřišla, kdyby tě potkala na ulici. Já chápu, že se se mnou chce vyfotit a že se jí třeba líbím, ale já to mohu vysvětlit těm holkám během minuty a nemusím jim dávat facky (R 8, M).

Z výpovědi rappera je patrné, že spravování sociálních sítí jako strategie autentizace (Speers 2017) je důležité i pro rapperky a členky hiphopové subkultury. Součástí přijetí do mužského kolektivu jako „jedné z kluků“ je také přizpůsobení oblečení a sebe prezentace. Aktivní zvýraznění feminity, respektive sexuality mění postoj mužů vůči ženám (cf. Weller 2006).

Ve výše uvedené výpovědi rapper na konkrétní událost, která se odehrála kolem osobnosti rappera Ektora. Ektor, který je v současnosti považován za ztělesnění „alfasamce“ českého rapu, v roce 2014 údajně dvakrát fyzicky napadl dvě ženy. Tyto aféry se dostaly i do bulvárních časopisů. U té příležitosti také vydal vyjádření, ve kterém legitimizuje své chování a fyzické násilí na ženách. Apeluje přitom na publikum, když předpokládá, že všichni víme, že

⁵² Podobné téma zpracovává například v singlu „#Bitches“ rapper Marpo a jeho skupina Trouble Gang (2015), Viktor Sheen v singlech „Instantní čubky“ (2014) a „Instantní čubky II“ (2015) či Refew (2015) ve skladbě „Kurvy“.

když se žena chová hystericky, nic jiného než „pohlavek“ nepomůže. Mimo jiné také podotkl, že je potřeba rozlišovat mezi ženami, které se pohybují v rámci hiphopové (sub)kultury a ostatními ženami. Dle Ektora si ženy, pohybující se kolem rapperů, označení „žena“ nezaslouží. K hysterickému chování žen v klubech dále přispívá míra konzumace alkoholu a drog. Touto rétorikou Ektor aktivně přispívá k dichotomii „dobrá“ a „špatná“ žena.

Ektor posléze vydal skladbu „Jak jinak“ na albu *Detektor* (2015), kde posluchačům vysvětluje, jak to chodí v klubech – u žen se zde „probudí šlapka“ a jsou schopny udělat cokoli, zejména pro finančně zajištěného muže. V momentě, kdy se druhé ráno probudí:

zoufalost ji dostala do poslední fáze
a najednou z ní vypadla legendární fráze
někdo mi hodil něco do pití, dobrý
někdo mi hodil něco do pití, jo, jo
někdo ti hodil něco do pití
nebo ses chovala jak dilina
protože jsi dilina?

Dotazovaní rapperi mají za to, že to, co Ektor popisuje, je „real“, s čímž často souhlasí i členové hiphopové subkultury, který oslavují tuto skladbu jako dlouho očekávané upřímné sdělení o tom, jak to v hip hopu chodí (patrně například z komentářů pod videem na platformě *YouTube*). Touto skladbou Ektor autentizuje nejen sebe a svou individuální zkušenost, autentizuje také své publikum (včetně jiných rapperů), kteří se s ním identifikují. Zároveň autentizuje žánr jako takový, jelikož jeho schopnosti jakožto rappera jsou nepopíratelné (Moore 2002). Zapomíná se však na jeden důležitý aspekt, konkrétně na trivializaci reálné možnosti toho, že dané ženě opravdu „někdo hodí něco do pití“ (*date rape*). Ektor, kolem kterého kolují různé „městské legendy“ o jeho „tvrdomi“, konstruuje svou autenticitu na základě performativních a diskurzivních praktik, jejichž základem je toxická maskulinita.

Jak bylo zmíněno výše, dle dotazovaných rapperů obraz jednotlivé ženy často závisí na tom, v jakých kruzích se členka hiphopové subkultury pohybuje:

Klub je hnusný místo, fakt. Ty holky tam jsou přesně tak, jak to [Ektor] popsal. Že jdou do klubu, jako že nic, za půl hodiny se s frajerem líbá, za dvě hodiny s ním šuká někde na záchodě. To je strašně real. A další den dělá, že jakože byla ožralá. A to je miliarda holek. Čím víc nakoukneš do té skupiny těch lidí, tak to vidíš úplně zla (R 9, M).

Další z rapperů má podobnou zkušenost:

Dnes když seš trochu známější rapper, tak stačí holce říct, že ji vezmeš do klipu, což v podtextu znamená, že to vezmete přes postel, minimálně třikrát a já ti dám záběr a tam ukážeš kozy a ukážeš tam prdel... já strašně nerad točím s ženskými, abych řekl pravdu. Kór v Praze na ty akce chodí holky, které ti ho klidně na záchodě vykouří. Pro mě ty holky strašně zlaciněly. Kolikrát jsme si z koncertů odváželi tři, čtyři holky sebou že jo (R 16, U).

U dotazovaných rapperů se často objevoval výrok „ony si za to můžou samy“ (R 7, U), protože kdyby do videoklipu nechtěly, tak by tam ani nešly. Obdobně, kdyby na rappery nenahlížely jako na superhrdiny (identita, kterou rappeři aktivně vytvářejí) a kdyby se chovaly jako „normální holky“, tak se nemusí obávat o svou pověst. Taková logika je však postavena na dvojím pojmání sexuální morálky.

Já si myslím, že kdyby ty náctiletý holky nepodléhaly tomu syndromu, že on je hrdina, roztáhnu se kdekoliv, tak si myslím, že by nevznikaly ty fámy, že jsou to čubky, že jsou to děvky, že dají každému. Pokud by to byly normální holky, které se jdou bavit, tak prostě by to bylo jinačí. Oni sice rapují o děvkách, ale nerapují o ženách všeobecně, ale o těch, které vidí na těch koncertech, s kterými měli co do činění, a tudíž se pak nemůžeme divit, že ty ženy takhle utkvěly v paměti. Hiphop je póza drsných, sebevědomých, a tudíž musejí mít vedle sebe ženské, které jsou poddajné a povolné (R 18, U).

Argument, že rappeři „nemluví o všech ženách“, ob stojí jen stěží, protože o jiných ženách v podstatě nemluví (cf. Rose 2008), přestože vycházejí z vlastní zkušenosti. Ženy a dívky, které

český hip hop poslouchají, nemají přístup k alternativním, natož pozitivním obrazům sebe sama. V rapových textech rappeři jen zřídka mluví přímo k ženám. Většinou zprostředkovávají obraz žen, kterých se je potřeba vyvarovat. Představa „poddajných a povolných“ žen jako fanynek, které jsou ochotny ukazovat části svého těla ve videoklipech rapperů stojí tak v opozici k výše zmiňovaným ženám, které za mikrofonem diktují, a jsou „jednou z kluků“, a přispívá k hierarchizaci mezi ženami v rámci hiphopové subkultury.

Druhý nejčastější obraz žen v českých rapových textech je ten, kdy jsou vnímány jako hrozba tradičně pojímané maskulinity, jelikož z mužů dělají „podpantofláka“. Jako příklad zde opět poslouží rapper Ektor a jeho skladba „Šikana“ (2015). Ektor zde varuje pomyslného posluchače před zesměšněním před rodinou a komunitou, pokud se nechá ovládat jako „pejsek“ a nechá „kundou manipulovat s tvým mozkiem“. Ektor vyzývá:

Koule, koule, kámo to ti chybí, hledej
Koule, koule, to normální buchtý ceněj
[...]
Koule, koule, na co jiného jsme hrdí
Koule, koule, to je to, za co tě drží

Zobrazování žen v rapových textech a videoklipech ovlivňuje pozice dostupné ženám v hiphopové subkultuře. Obrazy „zlatokopky“ a „hysterky“ jsou součástí mechanismů exkluze participace žen. Rodger (2011) tento přístup chápe jako vytváření obranných mechanismů v momentě, kdy je hip hop jakožto prostor pro vytváření mužské solidarity narušován přítomností žen, které odvádějí jejich pozornost.

V českých rapových textech se genderová dynamika řídí tradičním pojmáním maskulinity a feminity, přičemž ženy a muži jsou často pojímány jako radikálně odlišní (cf. Weitzer, Kurbin 2009). Texty rapperů se často odvíjí od dvojího pojmání sexuální morálky s dominantním narativem „kluci jsou už takoví“. Například Khomator (2011) staví skladbu

„Ony x oni“ na binárních opozicích mezi mužem a ženou. Zatímco ženy o všem jen mluví, muži konají. Muži se řídí pudy, a ženy zbytečně všechno prožívají, včetně zvednutého prkýnka či vlastní váhy. Ženy se zajímají o pomluvy a životy jiných, zatímco mužům stačí teplé jídlo, pivo a televize. Mužům stačí „předávat informace“ a ženy berou „táty od rodiny“.

Stereotypnímu zobrazení mužů a žen v rapových textech se nevyhnul ani Kato ze skupiny Prago Union (2013). Ve skladbě „Ona Mi, Tsunami“, zobrazuje ženu jako náladovou, podezíravou či přehnanou, a v podstatě tak odlišnou od muže. Kato, jeden z hlavních členů formace Chaozz (v té době vystupující pod přezdívkou Deph), nejúspěšnější rapové skupiny druhé poloviny devadesátých let minulého století, má v rámci české rapové hudby specifické postavení. Ať už se jedná o subkulturní ideologii dělení scény na mainstream a underground nebo tradiční pojmání maskulinity, Kato se vymyká těmto diskurzivním a performativním imperativům, které ustavují domácí i mezinárodní pravidla toho, jak se dělá „pravý rap“. V souladu s typologií Raveňáka (2011) jej všichni dotazovaní rappeři označili za „básníka“.

Texty Kata jsou vyzdvihovány jako ukázka splynutí poezie a rapu. Kato také nemusí nijak potvrzovat svou maskulinitu ve svých textech či ve svém vystupování. Texty Kata jsou plné metafor a dvojích či trojích významů a asimilací. Na albu *Vážná hudba* (2013) lze najít hned několik skladeb věnovaných ženám. Ve skladbě „Recept“ Kato vtipně využívá všechny možné metafory spojené s jídlem k vyjádření svých citů k ženě. Ve skladbě „GPS (Gde’Pa’Si)“ Kato tematizuje neshody ve vztazích, jak je přečkat a jak najít cestu zpátky. Ve skladbě „Kramle“ Kato mluví o rozchodu a končícím vztahu, přičemž využívá *storytelling*, specifickou formu rapu, ve které je hlavní důraz kladen na vyprávění příběhu.

Jak vyplývá z rozhovorů, „pravý“ rap „má koule“. Četnost výskytu této metafory také napovídá, že maskulinita konstruovaná rappery je závislá na performativitě, neustálém opakování a potvrzování své mužnosti a zároveň poukazuje na její zranitelnost. Rapper musí

být drsný, průbojný, mít moc nad ostatními (muži i ženami) a vzbuzovat respekt, jinak mu hrozí označení „teplý“ či „měkký“ rapper.

Autenticita v rapu závisí na tom, do jaké míry rapper zvládá základní techniky rapu, do jaké míry ve svých postojích na pódiu i mimo něj reprezentuje sebe sama, a zejména do jaké míry ve svých textech vyjadřuje žitou zkušenost.

7.5. „Real rap je, když píšeš, co žiješ“

Umět rapovat není zdaleka jedinou podmínkou dosažení určitého postavení v rapové hudbě. Jak poznamenává jeden z dotazovaných rapperů, „mě nezajímá, že umíš rapovat. Spousta lidí umí dobře rapovat. No a co? Ale neumíš se postavit za kámoše, neumíš dealovat s tou věcí, umíš prostě jen rapovat. Mě však zajímá ta podstata věci“ (R 13, M).

Ideálně by měli být posluchači schopni rappera poznat právě prostřednictvím jeho textů a rozpoznat podle specifického přednesu, tedy podle toho, jakou má flow. Rappeři by měli ukázat „svou pravou tvář, dát najevo své pocity, ukázat, co jsem dokázal, i to že mám svoje chyby, či jaký jsem blbec“ (R 12, U). Hlavním aspektem aktivní konstrukce autenticity je neustálé vytváření vztahu s posluchačem, přičemž nejdůležitější je věrohodnost. Zároveň však rapper musí „mít co říci a psát vlastní texty“ (R 13, M). Od rapperů se očekává, že budou ve svých skladbách vyjadřovat postoje a názory, za kterým si budou stát: „ten opravdový hip hop má opodstatnění, má náplň a obsah, který vyžaduje určitý názor a ‘žabokrysí jelen hulí asfalt’ není názor“ (R 4, U).

Real rap je když píšeš, co žiješ. Nebudu teď psát o tom, že mám Mercedesy a Bavoráky, když jsem sem přijel metrem. Hlavní je nebyť fake. To je můj základ. Nebudu rapovat o tom, že zabívám lidi, jezdím v drahých autech a prodávám kila kokainu, to vůbec (R 9, M).

Témata českého rapu se drží standardů, které ustavuje původní americká hiphopová kultura. Rappeři si přesto uvědomují, že „v tom hip hopu jsou témata, která se točí stále dokola“ (R 2, M). Mezi ně patří například rap o stavu současného rapu, reprezentace místa původu, různé formy „vychloubání se“ (*bragging*) či *diss* zaměřený vůči interpretům, kteří buďto dělají rap „špatně“, anebo nařkli daného rappera z něčeho, co není pravda a co by mohlo potenciálně ohrozit jeho kariéru. Další z prominentních témat je těžký život na ulici a s tím spojené ilegální činnosti. Rappeři v mém výzkumu však toto téma odmítají: „takové to klasické jsem z ulice, to jsme převzali od těch Amíků, ale tady to tak nefunguje“ (R 6, M). Čeští rappeři se drží pravidla, že „člověk má mluvit o tom, co je pravda, popisovat, co se děje kolem, třeba o problémech, co tu komunitu sere“ (R 5, M).

V rozhovorech se rappeři vymezovali vůči představě mladého rappera, který bez reflexe přebírá témata těžkého života na ulici. S překvapivou pravidelností popisovali rappera, který „bydlí u rodičů, má doma teplou večeři, teplý pelíšek a ráno mu maminka do školy připraví svačinku“ (R 3, M).

Nejhorší jsou ti, kteří tvrdí „mě vychovala ulice, já nic nemám“ a přitom je to jen hláška, kterou slyšel někde v televizi, jinak dostává od maminky kapesný v hodnotě x tisíc korun, o kterém se nesní normálnímu člověku v jeho věku. Když to přeženu, v deváté třídě dostává kluk pět tisíc na měsíc a pak v sedmnácti, osmnácti začne dělat rap a začne rapovat o tom, jak se měl strašně špatně a vychovala ho ulice, a přitom ještě v prváku měl na každý měsíc jiné boty. Mně na tom vadí nejvíc ta přetvářka, že se snaží být někým jiným, než celý život byl. (R 11, M).

Dotazovaní rappeři tento trend spatřují zejména u začínajících rapperů, kteří svou tvorbu sdílejí na internetových platformách typu *Soundcloud* či původně *Bandzone*. V roce 2014 jsem ve spolupráci s francouzskou pobočkou organizace *End of the Weak* připravovala grantový projekt Erasmus+ na podporu mobility pracovníků s mládeží. Rozhodli jsme se oslovit hiphopery a hiphoperky, které se věnují jednotlivým elementům hip hopu a zároveň tento element i vyučují

v rámci mimoškolních aktivit či zájmových kroužků. Prostřednictvím různých hiphopových médií, na sociálních sítích i mezi známými jsem zveřejnila poptávku mimo jiné i po rapperech. Vybraných deset hiphoperů mělo možnost vyjet na dva týdny do Francie (všechno kromě letenky bylo hrazeno z grantu) a zapojit se do mezinárodního hiphopového projektu. Kromě České republiky a Francie se do projektu zapojili mladí lidé z Rakouska, Anglie, Polska, Belgie a Švédska. Rappeři, kteří se chtěli tohoto projektu zúčastnit, měli posílat svou tvorbu. V rozmezí tří měsíců jsme obdrželi 28 skladeb od rapperů z celé České republiky. Přestože ve výzvě bylo explicitně řečeno, že se jedná o práci s mladými lidmi, často jsme dostávali skladby, ve kterých mladí rappeři (vesměs pod 18 let) rapovali o kokainu, nevázaném sexu s mnohými ženami či o abstraktních „haterech“. Některých rapperů jsem se dále ptala, proč rapují zrovna o těchto tématech. Odpověď většinou zněla: „protože se to tak dělá“.

V rozhovorech s rappery byl obraz mladých rapperů, kteří si v podstatě nic neprožili a přebírají témata těžkého života na ulici, či témata spojená s přepychovým životem slavných rapperů, aniž by je někdo znal, natož „hatoval“, spojován s místem původu, zejména s Prahou. Převládala u nich představa, že v Praze je v podstatě lepší život, zejména co se týče aktivit spojených s hiphopovou subkulturou (koncerty, pravidelné freestylové akce a větší komunita stejně smýšlejících lidí). Praha také poskytuje více možností produkce rapové hudby, včetně semi-profesionálních nahrávacích studií.

Odkaz na konkrétní lokalitu, ze které daný rapper pochází, představuje jedno z témat, které se objevuje takřka na každém albu rappera. Může se objevovat ve formě celé písně věnované rodnému městu, či ve formě jednoho verše (cf. Forman 2002). Idea se ve skladbě „Superhrdina“ (2013) označuje za „hajzla ze Zlína“. Paulie Garand odkazuje na své město Liberec ve skladbách „Gotham“ a „LBC“ (2015). Lipo ve skladbě „Město, co spí“ (2014) tvrdí, „přestože jsem jinde, vím, že sever pulzuje mi tělem“ a odkazuje na chudobu, závislost a hypotéky oblasti, ze které pochází. MC Gey upozorňuje ve skladbě „Nebojsa“ (2014): „i když

žiju v Brně na Cejlu, tak znám Bronx“. Honza Peroutka je ve skladbě „Plynulá“ (2012) „pořád z Vršovic, brácho, stejně jako minule“ a Refew (2015) reprezentuje ve své tvorbě pražskou Libeň.

7.5.1 „Tady převládá gadžovský rap“

Praha byla často srovnávaná s jinými lokalitami České republiky: „když si poslechněš kapely mimo Prahu, tak zjistíš, že rapují mnohem líp než Pražáci a že tam opravdu žijou tím pravým hip hopem“ (R 1, M). V souvislosti s tématem „těžkého života na ulici“ z rozhovorů vyvstávaly zejména dvě oblasti, Moravskoslezský kraj a Severní Čechy. Jeden z rapperů popsal situaci následovně:

Chomutov, Kadaň, Klášterec, to je největší černá díra v ČR. Když za mnou jeli kluci z Prahy, tak si mysleli, že jedou někam, kde se natáčel film *Hory mají oči*. Ten, kdo dokáže žít tady, tak ho nikdy nic nepřekvapí. Severní Čechy jsou nejlepší na vyprodukování kvalitních rapperů a hvězd. Ale lenost, drogy a nezaměstnanost, to všechno tady lidi zabíjí. Lidi tady bojují sami se sebou, a to je největší průser. Dělají hudbu s čistým úmyslem, ale už vědí, že to nikdy nikam nedotáhnou (R 16, U).

Dotazovaný rapper poukazuje na privilegium, které vnímá u pražských rapperů. Aspekty jako míra nezaměstnanosti, závislost na drogách či hracích automatech, znemožňují mladým lidem ve zmiňovaných oblastech věnovat se aktivně rapu, byť jsou nadaní. Další z rapperů popisoval situaci v Ostravě následovně:

Za prvé jsou tam Romové, zadruhé tam to zaměstnání a tohle je na nulové úrovni, takže něco takového tam může částečně vznikat, ale jinak pokud kluk začne rapovat, že je z ulice, že vyrostl na ulici a že měl těžký život, tak je to určitě týpek, kterému tu skladbu ve studiu zaplatila rodina, který má vzdělání a pokud ho nemá, tak svoji vlastní vinou, není to člověk, který prošel odpadem (R 18, U).

Pokud se daný rapper rozhodne rapovat o „pohnutém životě“, musí také posluchačům a členům hiphopové subkultury dokázat, že takový život opravdu prožil. Pokud rapper nemá přímou zkušenost se slabými sociálními podmínkami, a co víc, pokud takovou oblast ani nenavštívil, nemá z pohledu dotazovaných rapperů právo ani o tom ve svých textech mluvit. Zdá se tedy, že většina českých rapperů má dobré sociální zázemí a jejich největší starostí je „to, že se rodiče rozešli“ (R 16, U).

Ve výše uvedené citaci se autor dotknul dalšího tématu, které je v českém rapu okrajovou záležitostí, a to přítomnost romské populace v rapu. Na mezinárodních hiphopových konferencích, stejně tak jako v rozhovorech se zahraničními rappery a rapperkami, jsem se často setkala s otázkou, jaké je postavení romské komunity v českém rapu. Přítomnost marginalizovaných skupin v různých hiphopových subkulturách po celém světě je pojímána takřka za samozřejmost.

Zatímco v prostředí Ameriky a v zemích západní Evropy je dodnes hip hop vnímán jako prostředek, který dává hlas lidem na okraji společnosti, v Čechách se rapu ujala spíše (nižší) střední vrstva mladých mužů. Souvisí to i se způsobem apropriace hip hopu a rapu v Čechách. Jak jsem zmiňovala výše, již od svého počátku vyžadovalo členství v hiphopové subkultuře prostředky jako například přístup k satelitnímu vysílání, k internetu či k disponibilnímu příjmu na pořizování hudebních nahrávek či návštěvy koncertů. Nedostatečný přístup ke zdrojům a strukturální bariéry, tedy nedostatek finančních prostředků a možností (cf. Harrison 2009), viděl jeden z rapperů jako důvod, proč je v českém prostředí romský rap raritou:

Ale to je proto, že cikáni nemají vůbec žádný obzor. Takže to znamená, že oni vidí maximálně svůj vzor, Rytmouse, a snaží se napodobovat jeho. Zatímco ty kluci si poslechnou maximálně Rytmouse, někde nějakého Snoop Dogga a ani doteďka neznají ty tracky, jak se jmenují, „ta skladbička“ a tím to končí. A to je prostě jejich obzor. A to se pak i odráží na jejich tvorbě. A ani se nikam nedostanou, protože nikdo nechce tisíc malých Rytmusů. Češi naopak mají široký obzor, protože to poslouchají, mají k tomu

přístup, umí anglicky, vyhledávají věci, internet od malička, vědí jak s tím zacházet a všechno se vším souvisí. A to je přesně o tom, ta zlatá třída má k tomu přístup. Takže proto minorita v Čechách, to vůbec nepatří do rapu (R 9, M).

Rytmus, který svému romskému původu a cestě za poznáním svých kořenů věnoval dokumentární film *Sídliskový sen* (2015), je považovaný za idol a vzor všech mladých Romů, kteří inklinují k rapu. Tři z rapperů v mém vzorku se hlásí k romské etnicitě, zároveň sami sebe konstruují jako výjimku stereotypního zobrazování romské komunity, která však potvrzuje pravidlo.

U nás cikáni neposlouchají gadžovský rap. Oni neposlouchají Huga Toxxxu či PSH, oni poslouchají Rytmouse. Což je bída, protože si myslím, že ti lidi v sobě mají talent, ale nedokážou ho prodat. Oni jsou třeba lepší na to tancování, na ty cikánské písničky, cikánské texty. Oni totiž neumí tu češtinu a jsou totálně v hajzlu. Já jsem se učil a nebyl jsem líný, takže já jsem zapadal mezi vás. Ale tak to je chyba ostatních, že nechtějí zapadnout, že si drží svoje. A v tom je ten problém, a proto tady převládá gadžovský rap a nepřevládá romský rap (R 12, U).

Téma zastoupení romské mládeže v českém rapu je samozřejmě daleko komplikovanější. Vztah mezi rapem a romskou komunitou popisuje například dokument *Because There Is Hope* (Bikár, 2014), který se zaměřuje na život členů romské rapové kapely De La Negra pocházejících z Krupky. Terénnímu výzkumu ve vyloučených lokalitách Českých Budějovic a roli rapu u romské mládeže se věnují ve své studii Růžička, Kajanová, Zvánovcová a Mrhálek (2017).

Pokud bychom chtěli mluvit o životě na ulici a těžkých podmínkách, pak jsou to právě vyloučené lokality romských komunit, které by se daly přirovnat ke zkušenostem amerických rapperů vyrůstajících v ghettu. Tento trop však nebyl převeden do podmínek českého a slovenského rapu právě z toho důvodu, že zde převažují etničtí Češi a Slováci. Na základě performativního imperativu odkazovat v textech na žitou zkušenost je tedy zkušenost romské komunity a priori vyloučena (cf. Barrer 2009).

Stejně tak rasa zůstává nepojmenovanou kategorií, jelikož není důležitá z hlediska problematiky, kterou by rappeři měli ve svých textech reflektovat. Všichni dotazovaní rappeři jsou si vědomi toho, že hip hop a rap vznikly v afroamerických a hispánských komunitách, nicméně mají pocit, že otázka rasy se jich nijak speciálně nedotýká (cf. Westinen 2014). Rap v Čechách se tak jeví jako záležitost (nižší) střední třídy bílých mužů, jelikož etnické minority a nižší sociální třídy nemají přístup k prostředkům, které produkce rapové hudby vyžaduje.

Martinez a Malone (2015) považují hiphopovou kulturu, a tedy i rapovou hudbu za inherentně politické hnutí a zároveň jeden ze zásadních prvků globálního kapitalistického průmyslu, což jsou pozice, které se nutně nemusí vzájemně vylučovat. Na jejich pojmání vývoje rapu ve vztahu k politice, aktivismu a kritice společenských problémů v americkém prostředí navazuje Franz (2015), která se zaměřila na tento aspekt vývoje rapu ve střední Evropě. Dochází k závěru, že politická angažovanost a témata spojená s kritikou stávajících podmínek se do rapu v této oblasti dostávají opožděně, a to ze dvou důvodů. První z nich představuje způsob apropriace hip hopu, zejména z médií hlavního proudu populární hudby (například vysílání stanice MTV), tedy v jejich mainstreamové podobě. To také souhlasí s poznatky, které jsem získala v rámci svého výzkumu. Druhý aspekt Franz (2015) vztahuje ke specifickému pojmání „černoškosti“, která v obecném smyslu může reprezentovat všechny „jiné“ minority.

Téma relativní neviditelnosti romské komunity jsem zpracovala ve spolupráci s Ondřejem Slačálkem (2019). V našem článku mimo jiné poukazujeme na to, že čeští rappeři často vyjadřují latentní rasismus a stereotypy vůči romské komunitě. Charakteristické v tomto směru byly poznámky typu „já tedy nejsem žádný rasista, ale...“. Inspirováni konceptem „dvojí neautenticity“ (Soysal 2004) na základě analýzy rozhovorů s rappery, analýzy vybraných textů a terénního výzkumu přinášíme koncept „trojí neautenticity“. Tvrdíme, že romská komunita v podstatě nemůže být autentická v podmínkách, které ustavují pravidla

hiphopové autenticity, protože představuje převzatou uměleckou formu v cizí kultuře a k tomu je jejich identita určována „bílou“ většinou. Stejně tak docházíme k závěru, že „černošskost“ reprezentována v rapových textech a videoklipech je značně romantizována a pojmána jako „cool“ právě proto, že je vzdálená a reálně se českých hiphoperů nedotýká. Na druhé straně není nic romantického či „cool“ na sociálně vyloučených lokalitách.

Jako další příklad uvádíme kauzu kolem rappera, který si říká Dario. V roce 2011 vydal osmnáctiletý Dario skladbu namířenou vůči jinému rapperovi, ve které popsal násilné formy, kterými se rapperovi oplatí. To, co je v podstatě typické pro takzvaný *diss track*, bylo najednou spojováno s mediální reprezentací násilných incidentů Romů vůči bílé většině. Zatímco texty českých rapperů stejného ražení morální paniku nevyvolávají, z úst mladého Roma najednou znamenaly hrozbu celé společnosti. I z toho důvodu tvrdíme, že romská komunita rapperů si v podstatě nemůže dovolit to samé, co čeští rappeři. Strukturální bariéry dále přispívají k tomu, že je pravděpodobné, že tvorba romských rapperů bude záležitostí úzké lokální komunity a oblasti, ve které žijí.

7.5.2 „Uvědomělý rap by nemělo být možné pochopit napoprvé“

V rozhovorech s rappery jsem se také ptala, jaký je jejich názor na takzvaný „uvědomělý rap“, specifický subžánr rapové hudby⁵³. S tímto tématem byla spojená i obecnější otázka ohledně jejich zájmu o politiku a vyjadřování politických názorů prostřednictvím rapu. Většina z dotazovaných rapperů se o politiku aktivně nezajímá, jsou toho názoru, že stávající situaci nijak nemohou ovlivnit. Spíše se zabývali problémy spojenými s živobytím: „My jsme řešili

⁵³ Vztah mezi politickým rapem, uvědomělým rapem a hiphopovým aktivismem a jejich přenositelnost do českého prostředí jsem zpracovala v rámci grantového projektu GAČR *Zdroje a podoby politizace subkultur v postsocialismu* v kapitole „When Likes Are Not Enough: Political Rap and Hip Hop Activism“ připravované publikace *Out of Step: Politics and Subcultures in Post-socialist Space* (v tisku).

jak přežít, jak uvařit jídlo, mít dost jídla na týden, mít zaplacený nájem, elektřinu, plyn, prostě to byly naše starosti. Ne politika“ (R 9, M).

Rapeři v mém vzorku se shodli na tom, že politický rap v České republice není moc relevantní, a nebyli schopni vybavit si rapové skladby, která by se daly považovat za politické, snad vyjma skladby „Kdo neskáče není Čech“ (2015) rappera Smacka. Jeden z rapperů poukázal na odlišná pravidla, která by měla platit pro politický rap:

Uvědomělý rap musí být kvalitně zpracovaný, rýmy musí být jiný než u písničky, kde mluvíš o tom, jak hulíš s kamarády. Musím to mít tu myšlenku a myslím si, že uvědomělý rap by nemělo být možné pochopit napoprvé. Člověk by si měl tu desku pustit tak čtyřikrát, aby ji pochopil, a stejně pak při každém poslechu bude objevovat nové a nové věci. A hlavně musíš přemýšlet, co bude dál. Nesmíš si protiřečit na druhém albu (R 16, U).

V případě uvědomělého rapu je konzistence a integrita interpreta na prvním místě. Rapper v první řadě musí dokázat, že ví, o čem mluví. V tomto směru byl nejčastěji v rozhovorech zmiňován Revolta, který se sám profiloval jako uvědomělý rapper. Revolta je populární na sociálních sítích a jeho videa na platformě *YouTube* dosahují vysoké sledovanosti, nicméně lze říci, že jeho rapový projev nespĺňuje základní formální kritéria. Dotazovaní rapeři kritizovali jeho flow a schopnost pracovat s českým jazykem, jelikož jeho rýmy často zní uměle a „nuceně“. V roce 2012 Revolta vydal své první album, *Evoluce vědomí*, které obsahuje 17 písní zaměřených na jedné straně na kritiku současné společnosti, a na straně druhé na motivaci mladých k hledání sebe sama. Témata, kterých se rapper dotýká, zahrnují konzumerismus a povrchnost mladých lidí a kritiku vlády, médií, vzdělávání či církve. Avšak Revoltovi schází to, co jeden z rapperů popsal následovně:

Myslím si, že Revolta není člověk, který umí dělat hudbu, protože poslouchat se to nedá, podle mě jen o něčem mele, mele to strašně omáčkovitě, nebere nic do hloubky, ale nedělá to nikdo jiný, tak jako že on dělá uvědomělý rap, ale uvědomělý rap to není. Ten

mluví jenom obecně o životních problémech, ale neřeší je do hloubky. Řekne válka, válka, válka, ale už neřeší, proč tady nějaká válka vznikla (R 18, U).

Ve tvorbě každého rappera můžeme najít skladbu či minimálně část skladby, která je věnovaná tématům spojeným s reflexí stavu dnešní společnosti či mládeže. Často se však jedná pouze o konstatování určitého společenského problému, než o jeho analýzu (cf. Miklódy 2004). Výše zmíněná kritika současných hodnot a životů mladých lidí na sociálních sítích či jejich pohlcení chytrými mobilními telefony nejsou nijak ojedinělá témata. V rámci vzorku rapových alb, které jsem pro účely této práce analyzovala, jsem kromě Revolty našla ještě dvě alba, která by se dala zařadit do kategorie „uvědomělý rap“.

V roce 2013 rapper eLKa vydal desku s názvem *Apokalypsa*. Za doprovodu temných rytmů se věnuje v podstatě stejným otázkám, které zpracovává i Revolta. Nelze říci, že jeho texty jdou extrémně do hloubky. eLKa však svou rapovou kariéru začal v šestnácti letech na freestylových battlech, které také dlouhou dobu vyhrával, a jeho rapový projev a flow o tom vypovídají. Ve své tvorbě vyzývá posluchače, aby nebyli „stádo ovcí“, nevěřili zkorumpovaným politikům či manipulaci médií. Kritizuje také materialismus, církve a vzdělávací systém. Ve skladbě „Sedím si v koutě“ tematizuje dopad neustálých rodičovských hádek a následného rozvodu na děti a jejich psychické zdraví. Nejvíce pozornosti však vzbudila jeho skladba „Čechy Čechům“, která byla interpretována jako propagující nacionalismus. Přestože eLKa v této skladbě reprodukuje názory lidí, se kterými se setkával jako barman, ve skladbě tato pozice není nijak zřejmá. Nezasvěcený posluchač, který nezná okolnosti vzniku skladby, tak stěží může interpretovat skladbu způsobem, jakým byla autorem zamýšlena.

Skupina Memento Morí vydala v roce 2015 druhé album *Překrásný nový svět*. Album je stejného tematického zaměření, avšak už je na něm slyšet jistý odklon od klasického hip-hopového zvuku. Kapela pocházející z Havlíčkova Brodu na desce spolupracuje zejména s lokálními hardcorovými kapelami, což se podepsalo i na jejím zvuku. Ve svých textech

zpracovává stejná témata, jako výše zmínění rappeři. Ve skladbě „Enkláva“ se staví za nezávislé komunitní centrum Klinika. Kapela často vystupuje na charitativních akcích a její členové se aktivně zajímají o problematiku přistěhovalců. Forma jejich vyjádření je rap, ale jak samotní členové skupiny zmiňují, ve skladbě „Primitivní hudba“, nechtějí být s hiphopovou subkulturou nijak spojováni, odmítají škatulky a spíše se hlásí k hnutí anarchistů. V této skladbě členové skupiny dále tvrdí, že si prostřednictvím rapu „nepotřebují zlomený mužství hojit“, což je také na celém albu jediná zmínka, kterou by bylo možné vztáhnout k genderové problematice. V souladu s obecnou tendencí v různých světových hiphopových subkulturách, „uvědomělý rap“ zpravidla otázku genderu nereflektuje.

Pro českou hiphopovou subkulturu je autenticita důležitým prvkem, který určuje vnitřní i vnější hranice. Členové a členky akumulují subkulturní kapitál, který jim umožňuje postup na pomyslném žebříčku subkulturní hierarchie. Zároveň také určuje, kdo je „pravý“ člen subkultury, a kdo je pouhý fanoušek či fanyнка. To platí také pro rappery a rapperky, kteří s členy a členkami hiphopové subkultury navazují upřímný vztah, jehož základem je věřit interpretům všechno, co říkají. Rappeři tak zprostředkovávají autenticitu nejen v textech, ale i svým chováním a konáním mimo pódium. Jen zřídka rappeři splňují všechny požadavky autenticity, nicméně právě performativní charakter jim umožňuje vyjednávat svou pozici tím, že „nedostatky“ v jedné oblasti vyvažují důrazem na oblast jinou, a to na základě toho, v jaké situaci se nacházejí a vůči komu svou autenticitu potvrzují. Vlastní autenticitu rappera jednotlivý interpret také vyjednává v souladu s pravidly a standardy hiphopové autenticity. Co tvoří tato pravidla, závisí na tom, jakým způsobem byla hiphopová kultura adaptována a adoptována na lokální podmínky.

Závěr

S hudbou se můžeme setkat takřka každodenně, aniž bychom ji cíleně vyhledávali. Některá hudba k nám promlouvá do takové míry, že ji začneme považovat za vlastní. A někteří z nás mohou danému hudebnímu žánru „propadnout“ do takové míry, že členství v subkultuře podřídí všechny oblasti svého života. Česká hiphopová subkultura v tomto směru není výjimkou.

Hiphopová kultura, která vznikla koncem sedmdesátých let dvacátého století v Jižním Bronxu amerického města New York, ovlivnila mládež po celém světě. Rapová hudba dnes dominuje ve světových hudebních žebříčcích a zásadním způsobem ovlivnila světový hudební průmysl i populární kulturu (Rose 2008). Různé variace hiphopových subkultur najdeme v každém koutě světa. Do České republiky se dostává začátkem devadesátých let minulého století, kdy se začaly formovat první náznaky hiphopové subkultury.

Studiem jednotlivých aspektů hiphopové (sub)kultury se zabývá interdisciplinární vědní obor zvaný hiphopová studia. Je nezbytné podotknout, že badatelé a badatelky věnující se této oblasti často opomíjejí takzvané postsocialistické země. Druhá výtky, která vzešla z vnitřní kritiky hiphopových studií, spočívá v tom, že dosavadní studie se zaměřují zejména na marginalizované skupiny a opomíjejí „privilegovanější“ členy a členky hiphopových (sub)kultur. Cílem této práce je tedy přispět do diskuze mezinárodních hiphopových studií, a rozšířit tak znalosti o tom, jakým způsobem dochází k prolínání globálních a lokálních vlivů na vznik a vývoj distinktivní formy určité hiphopové (sub)kultury.

Hlavním tématem předložené práce je česká hiphopová subkultura, konkrétně to, jakým způsobem je autenticita v českém rapu vytvářena, udržována, performována či zvyznamňována. Koncept subkultury definují, redefinují i kritizují takzvaná subkulturální a postsubkulturální studia. Ve své práci se přikláním k pojmání českého hip hopu jako subkultury,

jelikož vykazuje charakteristiky, které definoval Williams (2007) a na jejichž základě lze českou hiphopovou subkulturu chápat jako určitou skupinu lidí výrazně se odlišujících od jiných skupin, a to nejen preferovaným hudebním stylem. Český hip hop, chápaný jako specifická subkultura, do které patří čtyři základní elementy (rap, DJing, breakdance a graffiti), definuje (1) specifický styl (hudby, tance, módy); (2) sdílení určitého prostoru (od lokálního k virtuálnímu a diskurzivnímu); (3) vyjádření rezistence; (4) vzbuzování specifické reakce společnosti; a zejména (5) utváření identity a vnitřních hierarchií na základě konceptu autenticity. Zároveň také čerpám z teorií postsubkulturního obratu, zejména co se týče důrazu na performativitu identity členů a členek české hiphopové subkultury a na subkulturní kapitál jako zdroj vnitřní hierarchizace.

Akademici a akademičky hiphopových studií se shodnou na tom, že jednotlivé variace hiphopových (sub)kultur různých zemí není možné analyzovat bez ohledu na původní, americkou hiphopovou kulturu (Speers 2017). Americký hip hop dodnes slouží jako předloha, podle které hiphopeři a hiphoperky v jiných částech světa vytvářejí svou identitu. Zároveň tuto identitu přizpůsobují lokálním kulturním, politickým a ekonomickým podmínkám. Světové hiphopové (sub)kultury mají specifický „glokální“ (Ritzer 2003) charakter.

Ruku v ruce s komerčním úspěchem hiphopové (sub)kultury, a zejména s přechodem rapové hudby do hlavního proudu hudebního průmyslu, jde důraz na autenticitu. Ten se dále stupňuje v momentě, kdy tuto subkulturu přejímají ty skupiny, které ji samy nevytvořily. Pro hiphopové komunity po celém světě je zásadní rozlišovat mezi „pravými“ členy a členkami hiphopových (sub)kultur a pouhými posluchači na jedné straně, a mezi „pravými“ rapovými umělci a těmi, kteří jen využívají rap jako formu bez toho, aby cítili sounáležitost s hiphopovou komunitou.

Hlavní výzkumná otázka této práce je tedy, jakým způsobem je v českém rapu konstruována autenticita, jinými slovy, na základě jakých charakteristik či atributů lze říct, zdali

lze tvorbu daného interpreta označit za „pravý“ rap. Stejně tak je důležité, v jakých momentech či situacích je tento apel na autenticitu nejdůležitější. Teoretické uchopení konceptu autenticity ve studiích (západních) hiphopových kultur konfrontují s výpovědi českých rapperů ve snaze odhalit, jakým způsobem dochází ke kulturní translaci fenoménu hip hopu do českého prostředí a do jaké míry jsou prvky autenticity dané hudebním stylem slučitelné či sladěné s lokálními prvky a s každodenním životem českých hiphoperů a hiphoperek.

Empirická část této práce je postavena na třech metodách kvalitativního výzkumu: (1) polostrukturované rozhovory s dvaceti českými rappery (včetně jedné rapperky), (2) kvalitativní obsahová analýza vybraných alb a (3) zúčastněné pozorování na různých hiphopových a rapových akcích. Zároveň k tomuto výzkumu přistupuji metodou „pohledu zevnitř“ (*insider research*, Hodkinson 2005), neboť jsem aktivní členkou české hiphopové subkultury od roku 2001. Výzkum jsme prováděla v období mezi roky 2010–2016. Pro toto období je charakteristický proces „mainstreamizace“, kdy česká rapová hudba přechází do hlavního proudu populární hudby, a zároveň končí v momentě, kdy se v rámci mainstreamové rapové hudby stává úspěšný specifický subžánr nazvaný trap, který přispívá k diverzifikaci rapu a zároveň mění stávající pravidla.

Z mého výzkumu vyplývá, že autenticita v českém hip hopu je utvářena diskurzivními prostředky a je neustále stylizována a performována. To se týká nejen rapperů a rapperek, ale také členů a členek české hiphopové subkultury, ať už se jedná o jedince, kteří mají moc určovat směr vývoje českého hip hopu (promotéři, žurnalisté, moderátoři žánrových pořadů či programoví ředitelé hiphopových rozhlasových stanic), či o posluchače rapové hudby.

V českém rapu je autenticita performována ve vztahu k vnějším i vnitřním aktérům. Rapperi a rapperky se vymezují jednak vůči mediální reprezentaci hip hopu/rapu, a jednak vůči jiným rapperům a rapperkám či členům a členkám hiphopové subkultury. Svou tvorbou autentizují nejen sebe sama (tím, že je jejich sebeprezentace věrohodná), ale také své

posluchačstvo (které se může s daným rapperem identifikovat) (Moore 2002). V české rapové hudbě je dále důležitá kumulace subkulturního kapitálu, který určuje pozici daného rappera na pomyslném žebříčku vnitřní hierarchie hiphopové subkultury (Thornton 1995).

Čeští rappeři vyjednávají osobní autenticitu s autenticitou hip hopu jakožto žánru, který je postavený na určitých pravidlech (Speers 2017). Mezi ty patří například znalost a zvládnání základních technik rapu (tedy umět „rýmovat“ tak, aby to sedělo do podkladové hudby), vyjadřovat se v mateřském jazyce, mít alespoň minimální znalost historie (amerického) hip hopu, a zejména vyjadřovat svou žitou zkušenost (to se následně odráží na preferovaných tématech českého rapu).

V době, kdy „rapuje každý“, je důležité mít vlastní styl, specifickou flow, tedy formu přednesu, a hlavně charisma. Důraz na radikální individualismus je jednou ze strategií autentizace v rapové hudbě. Další strategie autentizace spočívá v integraci různých rovin identity tak, aby souzněly s identitou rappera. Důležité je tedy rap jako koníček skloubit s kariérou, ale také s partnerským, respektive rodinným životem (Speers 2017).

Rappeři dále musí být upřímní i co se týče svých intencí a motivů, které je k rapu přivedly. Ve svých textech i svými činy musí dokazovat svou integritu a konzistenci. V momentě, kdy je rapování „in“ a kdy dochází ke komercializaci žánru, je také důležité hlídat hranice a bariéry mezi takzvaným mainstreamem a undergroundem. Tuto hranici určují zejména tři faktory: (1) co rappeři od své tvorby očekávají; (2) ke komu ve své tvorbě promlouvají a (3) co je obsahem jejich textů.

Pod pojmy mainstream a underground se skrývá celá škála přístupů. Underground je často spojován se specifickým zvukem (americký rap 90. let dvacátého století na jedné straně, a nízkonákladová produkce hudby na straně druhé). Undergroundoví rappeři dělají rap proto, že je pro ně prostředkem „ventilace“, „terapie“, protože chtějí vyjádřit určité názory a postoje.

V podstatě jim nezáleží na tom, kdo je poslouchá, a jsou vesměs spokojenější, když se s nimi posluchač identifikuje na základě obsaženého sdělení, než když jejich produkce přitahuje pozornost tisíce fanoušků, kteří zrovna procházejí určitou životní fází a rap považují za něco, co je populárním trendem. Undergroundoví rapperi se však rozcházejí v názorech na to, kde underground končí, a začíná mainstream. Nastavení této hranice souvisí s konceptem „zaprodání“ integrity rappera s cílem získat slávu či finančně se zabezpečit. Někteří undergroundoví rapperi absolutně odmítají spojení s jakýmkoli médií či komerčními značkami. Jiní komerční úspěch neodmítají, nejsou však ochotni pro trochu vydělaných peněz nijak měnit obsah nebo formu svého rapu. A pak jsou ti rapperi, kteří klidně udělají „mainstreamovou“ věc, pokud vydělané peníze mohou investovat do jiných aktivit spojených s hiphopovou subkulturou (nejlépe ve prospěch komunity).

Druhý význam „zaprodání se“ se vztahuje k integritě hip hopu jako žánru, tedy kompromitaci stylistických prvků s cílem oslovit co největší publikum. Dotazovaní rapperi a rapperky za mainstream označují takovou rapovou produkci, která je jednoduchá, má chytlavou melodii, je určena masám a postrádá jakékoliv hlubší sdělení. Mainstreamoví rapperi však svůj přístup k hudbě považují spíše za experimentaci než zaprodání se. Na rozdíl od „ortodoxních“ undergroundových rapperů se nebojí propojovat hiphopové prvky s jinými žánry populární hudby. Konzistence a integrita je vyžadována od všech rapperů. Nejhorší je, když daný interpret změní názor. Osobnost rappera proto musí zpravidla odpovídat jeho obrazu a chování i mimo pódium, k čemuž přispívá i spravování sociálních sítí. Právě tam často dochází k autentizaci rappera na základě jeho příspěvků a na základě sítí v rámci lokální i mezinárodní hiphopové (sub)kultury, které aktivně vytváří (Speers 2017).

Jeden z nejdůležitějších atributů autenticity v rapu je jeho spojení s konstrukcí a performancí maskulinity. Od rappera se očekává, že bude splňovat požadavky tradičně pojímané maskulinity: bude drsný, tvrdý, bude vzbuzovat moc a respekt, tedy bude ztělesněním

„alfa-samce“. Takto koncipovaná maskulinita dále znamená, že vše, co je spojováno s feminitou, je považováno za neautentické. V praxi z toho vypývá, že pokud rapper ve svých textech projevuje emoce, rapuje o ženách a pro ženy a jeho publikum je (údajně) složeno z (náctiletých) fanynek, získává nálepkou „teplý rap“. Autenticitu tedy ztrácí, pokud se odkloní od předepsaných témat žánru.

Rap je považován za „chlapské řemeslo“. Rappeři se domnívají, že ženy tíhnou spíše k aktivitám jako je zpěv a předpokládají, že ženy se rapu nemohou věnovat naplno z důvodu jejich odlišného životního cyklu a z důvodu odlišných zájmů (kde nakoupit make-up či kde pořídit nejlepší kabelku a kde „ulovit“ slavného rappera) (Thornton 1995). Důraz na maskulinitu v českém rapu nejlépe vystihuje metafora „mít koule“. I v případě, že se ženy do rapu zapojí, musí svou feminitu vyjednávat s preferovanou maskulinitou. Pokud se chtějí věnovat „mužskému řemeslu“, nesmí ztrácet svou ženskost (Pardue 2010, Harkness 2012). V rámci české hiphopové subkultury dochází rovněž k hierarchizaci mezi ženami. Ty, které se aktivně zapojují do českého hip hopu, se musí vymezovat vůči představě hiphopových fanynek, které rappeři popisují ve svých textech a vůči obrazům žen, které v hiphopových videoklipech vystupují.

Genderová dynamika vyjádřena v textech rapperů odráží stereotypní pojmání feminity a maskulinity a dvojí standardy sexuální morálky. Ženy jsou v rapových textech konstruovány jako (1) promiskuitní „diliny“, které jsou ochotné udělat cokoli pro finančně zajištěného muže, anebo jako (2) „hysterky“, které z mužů dělají „podpantofláky“. Přestože se rappeři brání, že nerapují o *všech* ženách, a často dodávají, že za takové zobrazování si ženy mohou samy, protože texty rapperů vycházejí z jejich žité zkušenosti (zejména z prostředí rapových koncertů a klubů) (cf. Rose 2008). Tyto strategie exkluze žen je možné vnímat jako obranu proti narušování prostoru, který je primárně určen k vytváření mužské solidarity a ve kterém dochází k autentizaci jejich zkušeností (Rodger 2011).

Vyjádření žité zkušenosti představuje další kritérium autenticity v českém rapu. Čeští rapperi odmítají dominantní narativ tvrdého života na ulici, který se objevuje zejména v americkém rapu. To je pochopitelné, pokud vezmeme v potaz to, že v prostředí České republiky se rapu ujímá zejména (nižší) střední třída (bílých) mužů (cf. Harrison 2009, Franz 2015). Čeští rapperi tedy převážně rapují o každodenních problémech života od výplaty k výplatě, o stavu české rapové scény (rap o rapu), o jiných rapperech (*diss*) či o stavu současné společnosti.

Ve srovnání se studii západních hiphopových subkultur, které se zaměřují na přítomnost rasových a etnických skupin v lokálním rapu, což je předpoklad založený na pojmání rapu jako specifické platformy pro vyjádření marginalizovaných skupin, romská komunita zůstává v českém rapu neviditelná (stejně tak jako nižší společenské třídy). V českém rapu se prozatím zásadně neprosadil ani takzvaný „společensky uvědomělý rap“ a dotazování rapperi se ve větší míře politicky neangažují a aktivismu se věnují jen ojediněle. Čeští rapperi si tuto formu vyjádření přizpůsobili a přivlastnili. Ve srovnání s jinými hiphopovými subkulturami v českém rapu nenajdeme fázi, ve které by rapperi převzali spolu s formou i jazyk. Čeština je jedním ze základních prvků autenticity.

Česká hiphopová subkultura obecně, a konkrétně česká rapová hudba, je tvořena kombinací globálních a lokálních vlivů. Autenticita v rapu je konstruována a performována v souladu se standardy, které stanovuje původní, americká rapová hudba. Vyjádření autenticity je však přizpůsobeno lokálním podmínkám, lze tedy říci, že identita rapperů je autentická a zároveň hybridní (Krimms 2001).

Důraz na autenticitu se v českém rapu objevuje zejména v situaci, kdy je nějakým způsobem narušena představa o tom, co a kdo může reprezentovat ideálního rappera. Rapperi se vymezují vůči širší společnosti, vůči jiným rapperům a vůči svým posluchačům. Proces autentizace je důležitý v momentě, kdy dochází k odklonu od předepsaných témat žánru, kdy

dojde ke kompromitaci žánru na základě vnějších vlivů, či v momentě, kdy mají rappeři pocit, že jiní (v této studii zpravidla mladí) rappeři „špatně“ reprezentují tento žánr.

Předkládaná studie má samozřejmě své limity. Studium současné „živé“ subkultury nemůže nikdy zcela zachytit veškeré její aspekty a nikdy nebude u konce. Pojímání autenticity, která má vysoce performativní charakter, je závislé na čase a prostoru a na lidech, kteří ji vytvářejí. Tato studie také poukazuje pouze na jednu z možných perspektiv. Upřednostňuje hlasy českých rapperů, kteří jsou vesměs v rámci subkultury aktivní delší dobu a dalo by se říci, že všichni z nich podřizují veškeré své identifikace právě identitě rappera/hipopera. Jedná se tedy o specifickou skupinu. V současnosti se v rámci rapové hudby dostává do popředí specifický subžánr nazývaný trap. Vyznačuje se jiným zvukem (klade větší důraz na zpěv), jiným obsahem textů či jiným pojmáním maskulinity, a tím posouvá hranice toho, co může být považováno za „pravý“ rap. Zároveň také vyvolává novou vlnu reakcí, mezi které patří i návrat ke kořenům „klasického“ rapu. Hiphopové posluchačstvo a forma fanouškouství v českém hip hopu se také nabízí jako oblast možného zkoumání, včetně jejich genderové analýzy.

Hiphopová kultura ovlivňuje globální průmysl populární kultury již více než čtyřicet let. Za posledních dvacet let zdomácněla i v České republice. I z toho důvodu se hiphopová studia zaměřují na další téma, jako například koncept stárnutí či generační vztahy v rámci (sub)kultury. Z hlediska lingvistiky je zajímavé studovat specifický hiphopový slang, jakým způsobem ovlivňuje češtinu anglický jazyk či jakým způsobem rappeři s českým jazykem pracují. Hiphopová studia se dále zaměřují na oblast vzdělávání, konkrétně na to, jakým způsobem lze hip hop a rap využít ve výuce na všech stupních vzdělávacího systému. I tato tendence se začíná projevovat v prostředí České republiky. Česká hiphopová subkultura, se všemi svými elementy, nabízí bohaté pole pro studium aktivit (nejen) mladých lidí a významů, které těmto aktivitám přikládají jako členové a členky „globálního hiphopového národa“ (Alim 2009).

Summary

Music can play an important role in one's life. We encounter music in some form almost every day. Some of us can identify with the music to an extent that it becomes a part of our identity. Membership within a music subculture can provide a shared group identity, a sense of belonging and security in the ever so quickly changing society. The song lyrics often reveal what is important to the members of given music subculture (Speers 2017). Identification with a music genre can lead to active participation within given subculture, and subsequently to concentrating all aspects of one's life (personal and professional) around it (Rose 2008, Sciuлло 2019).

This dissertation focuses on Czech hip hop subculture, particularly on Czech rap music, and the notions of authenticity that Czech rappers construct, perform, embody, and negotiate in their attitudes, lyrics, and behavior on and off stage. Supported by theoretical framework of studies focusing on hip hop (sub)cultures from around the world provided by the interdisciplinary academic field of hip hop studies, this dissertation seeks to explore the distinctive "glocal" (Ritzer 2003) nature of Czech hip hop subculture by focusing on authenticity as a key element in the construction of Czech rappers' identity.

Based on the analysis of data collected using qualitative methods of in-depth interviews, lyrical content analysis, and participant observation, it can be argued that the notion of authenticity depends on the definition of rap and hip hop (cf. Ochmann 2013). This distinction plays a crucial role in defining the borders of so called "underground" and "mainstream" as specific subcultural ideology with its implications related either to the preferred sound or lyrical content. It also creates hierarchy within the subculture, distinguishing between "us" the "real ones" and "them", the "fake ones". In other words, Czech rappers are always negotiating their authenticity in relation to the inauthentic "other" (Speers 2017), be it other rappers, members of the subculture or the broader society.

The findings of this dissertation show that Czech rappers employ different range of strategies to authenticate themselves and their audience. The elements that help them construct authenticity and build their subcultural capital (Thornton 1995) include: mastering rap techniques; expressing themselves in their mother tongue; knowing at least basic history of hip hop (sub)culture, representing their true self; be consistent in their representation off and on stage, including social media platforms (cf. Speers 2017, Rodger 2011). Since “everyone is rapping” now, it is important for rappers to have charisma and unique style, and enough experiences to have something to rap about.

Rappers also have to be honest about their intentions and motives that brought them to this form of expression. Because Czech rap music, more than two decades old, is now becoming a permanent part of popular music industry, the concept of “selling out” becomes important not only for rappers but for the members of the subculture as well. It is also instrumental in defining the ever shifting boarder of “mainstream” and “underground”. The term “sell out” can be understood in two ways: (1) compromising rapper’s integrity by becoming motivated by wealth and fame rather than love for the genre, and (2) compromising the stylistic elements of the genre to reach the widest crowd possible (cf. Solomon 2005). Czech rappers are assigned authenticity based on the evaluation of their sincere approach to rap production defined by three factors: (1) their expectations; (2) their target audience; and (3) content of their lyrics.

Czech rap music is constructed as a masculine domain, which is most evident by the prevalent metaphor of “balls”. The traditional notions of masculinity and femininity determinate the positions available to women as well as preferred topics of rap music. When expressing emotions, love and intimacy, Czech rappers must address these topics in a way that does not compromise their masculinity, otherwise, their music production will be labeled as “gay” or “soft” (cf. Weller 2006). Czech rap music is built on masculine values and activities. Women in Czech hip hop subculture and Czech rap music have to negotiate their femininity.

There are two prevalent types of women Czech rapper portray in their lyrics: (1) “golddiggers” interested in the wealth and fame of the rapper; and (2) women who’s men become “whipped”. The representation of women in the music videos (as disposable sexual objects) further complicates the position of women and creates hierarchies between them (cf. Rodger 2011, Greene 2008, Rose 2008). Czech rappers create implicit and explicit strategies of excluding the participation of women.

There are two instances in which Czech rap music deviates from the authenticity claims as defined by (American) hip hop culture (McLeod 1999, Jeffries 2011, Harkness 2012). It is related to the way hip hop culture was adopted (in its mainstream form) and adapted to suit local circumstances. Hip hop culture and rap music in the Czech Republic were appropriated mainly by (lower) middle class of white men. In a racially homogeneous country, race is an absent and unmarked category. The members of Czech hip hop subculture are aware of the fact that the culture was created by black and brown communities, however they do not consider race and ethnicity a relevant issue (cf. Westinen 2014). At the same time, the rap music production of the Roma community as well as lower classes remains invisible, because of structural barriers and lack of access to resources. It is also the reason why the preferred topic of “tough life on the streets” did not translate to Czech environment. When a rapper decides to rap about difficulties in life, he needs to be able to support his claims and prove his hardship, especially in a country that is considered relatively safe.

Authenticity claims become important whenever there is a viable threat of incorporation and assimilation (McLeod 1999). With the success of rap music and its ability to influence every aspect of the popular music industry, and popular culture in general, as well as its diversity of sub-genres, the distinction between an authentic rap expression and a fake one becomes crucial. Even more so when the people appropriating the genre are not the ones that created it. Czech rappers are very well aware of the history and evolution of hip hop culture and

rap music, after all, it serves as a blueprint for the Czech hip hop subculture. Therefore, Czech rappers negotiate their personal authenticity with the standards of hip hop authenticity (Speers 2017). The process of authentication in Czech rap music has situational and relational character and becomes important when (1) there is deviation from standard topics; (2) outside influences lead to compromising of the stylistic features of the genre; (3) somebody (usually younger generation of rappers) is misinterpreting and misrepresenting the genre. In other words, whenever the notion of “real rap” is challenged, or somebody does not embody the “ideal” rapper, the notion of authenticity is discussed, negotiated, enforced or adjusted.

Seznam literatury

- Alim, H. S. 2009. „Intro: Straight Outta Compton, Straight aus Munchen: Global Linguistics Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation“. Pp. 1-22 in H. S. Alim, A. Ibrahim, A. Pennycook (eds.). *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge.
- Androutsopoulos, Jannis. 2009. „Language and the Three Spheres of Hip Hop“. Pp. 43-62 in H. S. Alim, A. Ibrahim, A. Pennycook (eds.). *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge.
- Ards, Angela. 2004. „Organizing the Hip-Hop Generation“. Pp. 311-323 in M. Forman, M.A. Neal (eds.). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader (1st ed.)*. New York and London: Routledge.
- Asante, MK. 2008. *It's Bigger Than Hip-Hop: The Rise of Post-Hip-Hop Generation*. New York: St. Martin's Press.
- Babbie, Earl. 2004. *The Practice of Social Research (10 ed.)*. Australia: Wadsworth.
- Bailey, Julius. 2014. *Philosophy and Hip-Hop. Ruminations on Postmodern Cultural Form*. New York: Palgrave Macmillan.
- Barker, Hugh, Yuval Taylor. 2002. „Introduction“. Pp. ix-xiii in H. Barker, Y. Taylor (eds.). *Faking It: The Quest for Authenticity in Popular Music*. New York and London: W.W. Norton and Company.
- Barrer, Peter. 2017. „The Underground Is for Beggars: Slovak Rap at the Center of National Popular Culture“. Pp. 109-127 in M. Miszczyński, A. Helibig (eds.) *Hip Hop at Europe's Edge. Music, Agency, and Social Change*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barrer, Peter. 2009. „‘My White, Blue, and Red Heart’: Constructing a Slovak Identity in Rap Music“. *Popular Music and Society*. 31 (1): 59-75.
- Basu, Dipannita, Sidney J. Lemelle (eds.). 2006. *The Vinyl Ain't Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. London, Ann Arbor, MI: Pluto Press.
- Beneš, Pavel. 2006. *Poetika a kulturní identita českého hip hopu*. Brno: Masarykova Univerzita (bakalářská práce).

- Bennett, Andy. 2004. „Hip-Hop am Main, Rappin’ on the Tyne: Hip-Hop Culture as a Local Construct in Two European Cities”. Pp. 177-200 in M. Forman, M.A. Neal (eds.). *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader (1st ed.)*. New York and London: Routledge.
- Bennett, Andy. 1999. „Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste“. *Sociology*. 33: 599-617.
- Berry, Venise. 1994. „Redeeming the Rap Music Experience“. Pp. 165-187 in J. S. Epstein (ed.) *Adolecents and their Music: If It’s too Loud, You’re Too Old*. London and New York: Routledge.
- Bonnette, Lakeyta M. 2015. *Pulse of the People: Political Rap Music and Black Politics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Boyd, Todd. 2004. „Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture”. Pp. 325-340 in M. Forman, M.A. Neal (eds.) *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader (1st ed.)*. New York and London: Routledge.
- Bradley, Adam, Andrew DuBois. 2011. *The Anthology of Rap*. Yale University Press.
- Bradley, Adam. 2009. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: BasicCivitas.
- Brill, Dunja. 2007. „Gender, Status and Subcultural Capital in the Goth Scene“. Pp. 111-128 in P. Hodkinson, W. Deicke (eds.). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. New York and London: Routledge.
- Brodsky, Anne E., Tahmeena Faryal. 2006. „No Matter How Hard You Try, Your Feet Still Get Wet: Insider and Outsider Perspective on Bridging Diversity“. *American Journal of Community Psychology*. 37 (3/4): 311-319.
- Brown, Andy. 2007. „Rethinking the Subcultural Commodity: The Case of Heavy Metal T-Shirt Culture(s)“. Pp. 63-78 in P. Hodkinson, W. Dieicke (eds.). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. Abingdon: Routledge
- Brown, Timothy S. 2006. „Keeping It Real in a Different Hood: (African-) Americanization and Hip Hop in Germany“. Pp. 137-150 in D. Basu, J. Lemelle (eds.) *The Vinyl Ain’t Final: Hip Hop and the Globalization of Black Popular Culture*. London, Ann Arbor, MI: Pluto Press.

- Brooks, Siobhan, Tomas Conroy. 2012. „Hip-Hop Culture in a Global Context: Interdisciplinary and Cross-Categorical Investigation“. *American Behavioral Scientist*. 55 (3): 3-8.
- Clarke, John. 2006. „Style“. Pp. 147-161. In S. Hall, T. Jefferson (eds.) *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain (2nd ed.)*. New York and London: Routledge.
- Clay, Andreana. 2006. „‘All I Need Is One Mic’: Mobilizing Youth for Social Change In the Post-Civil Rights Era“. *Social Justice*. 33 (2): 105-121.
- Cobb, William Jelani. 2007. *To the Break of Dawn: A Freestyle on the Hip-Hop Aesthetics*. New York: New York University Press.
- Coffey, Amanda. 2002. „Ethnography and Self: Reflections and Representations“. Pp. 313-331 in T. May (ed). *Qualitative research in Action*. London: Sage.
- Corbin, Juliet, Anselm Strauss. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu*. Boskovice: Albert.
- Crang, Mike, Ian Cook. 2007. *Doing Ethnographies*. London: Sage.
- Czirják, Ágnes Patakfalvi. 2015. „Respect for the Blood: The Hungarian ‘Radical Galaxy’ and ‘National Hip Hop’“. Pp. 163-182 in: A. Dhoest, S. Malliet, B. Segaert, J. Haers (eds.). *The Borders of Subculture: Resistance and the Mainstream*. New York and London: Routledge.
- Daniel, Ondřej, Tomáš Kavka, Jakub Machek. 2013. *Populární kultura v českém prosotru*. Praha: Karolinum.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Deis, Christopher. 2015. „Hip-Hop and Politics“. Pp. 267-285 in J. A. Williams (ed.) *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge University Press.
- Dimitriadis, Greg. 2009. *Performing Identity/ Performing Culture*. New York: Peter Lang Publishing.
- Dyson, Michael Eric. 2007. *Know What I Mean? Reflections on Hip Hop*. New York: Basic Civitas.
- Edwards, Paul. 2009. *How To Rap: The Art and Science of the Hip-Hop MC*. Chicago, Illinois: Chicago Review Press.

- Edwards, Paul. 2013. *How to Rap 2: Advanced Flow and Delivery Techniques*. Chicago, Illinois: Chicago Review Press.
- Fernandes, Sujatha. 2003. „Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba”. *Anthropological Quarterly*. 76 (4): 575-608.
- Fernandes, Sujatha. 2011. *Close to the Edge: in Search of the Global Hip Hop Generation*. London: Verso.
- Fillitz, Thomas, A. Jamie Saris (eds.). 2013. *Debating Authenticity. Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. New York, Oxford: Berghahn.
- Forman, Murray. 2002. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Forman, Murray, Marc Anthony Neal. 2004. *That's the Joint! Hip-Hop Studies Reader (1st ed.)*. New York and London: Routledge.
- Forman, Murray. 2013. „Kill the Static: Temporality and Change in the Hip-Hop Mainstream (and Its „Other“““. Pp. 61-74 in S. Baker, A. Bennett, J. Taylor (eds.). *Redefining Mainstream Popular Music*. New York and London: Routledge.
- Franz, Barbara. 2015. „Hip Hop and the Dialects of Political Awareness: Between Branding Banality and Authenticity in Central European Rap”. Pp. 149-170 in C. Malone, G. Martinez Jr. (eds.). *The Organic Globalizer. Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*. New York, London: Bloomsbury.
- Fricke, Jim, Charlie Ahearn. 2002. *Yes Yes Y'All: Oral History of Hip-Hop's First Decade*. Da Capo Press.
- Futrell, Robert, Pete Simi, Simon Gottschalk. 2006. “Understanding Music in Movements: The White Power Music Scene”. *The Sociological Quarterly*. 47 (2): 275-304.
- Gault, Erika. 2015. „Why Are All the Gospel Rappers Online?: The Role of Social Media Sites in Building Communities in Buffalo, New York“. Pp. 87-105 in A. Dhoest, S. Malliet, B. Segaeert, J. Haers (eds.) *The Borders of Subculture: Resistance and the Mainstream*. New York and London: Routledge.

- Gaunt, Kyra D. 2004. „Translating Double-Dutch to Hip Hop: The Musical Vernacular of Black Girls’ Play”. Pp. 251-263 in M. Forman, M.A. Neal (eds.) *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader (1st ed.)*. New York and London: Routledge.
- Gaunt, Kyra D. 2015. „YouTube, Bad Bitches And A M.I.C.: Hip-Hop’s Seduction of Girls and The Distortion of Participatory Culture”. Pp. 207-226 in T. L. Gosa, E. Nielson (eds.). *The Hip Hop & Obama Reader*. Oxford University Press.
- Gelder, Ken. 2007. *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*. London and New York: Routledge.
- Gosa, Travis L., Erik Nielson (eds.) 2015. *The Hip-Hop & Obama Reader*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Grazian, David. 2010. „Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture“. Pp. 191-200 in J.R. Hall, L. Grindstaff, M. Lo (eds.) *Handbook of Cultural Sociology*. New York: Routledge.
- Grazian, David. 2004. „The Symbolic Economy of Authenticity in the Chicago Blues Scene“. Pp. 31-47 in A. Bennet, R. A. Peterson (eds.) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Grealy, Liam. 2008. “Negotiating Cultural Authenticity in Hip-Hop: Mimicry, Whiteness and Eminem”. *Continuum*. 22 (6): 851-865.
- Greene, Jasmin S. 2008. *Beyond Money, Cars, and Women: Examining Black Masculinity in Hip Hop Culture*. Newcastle, UK: Cambridge Scholar Publishing.
- Griffin, Gabriele. 2012. „The Compromised Researcher: Issues in Feminist Research Methodologies“. *Sociologisk Forskning*. 49 (4): 333-347.
- Guevara, Nancy. 1996 [1987]. „Women Writin Rappin Breakin”. Pp. 49-62 in W. E. Perkins (ed.) *Droppin Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Space*. New York: New York University Press.
- Hajdíková, Lada, Vendula Prokúpková. 2011. “Pražská hardcorová subkultura genderovou optikou”. Pp. 81-111 in B. Knotková-Čapková et al. *Mezi obzory: gender v interdisciplinární perspektivě*. Praha: Gender Studies.

- Harkness, Geoff. 2012. „True School: Situational Authenticity in Chicago’s Hip-Hop Underground”. *Cultural Sociology*. 6 (3): 283-298.
- Harrison, Anthony Kwame. 2009. *Hip Hop Underground: The Integrity and Ethics of Racial Identification*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hendl, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum (základní metody a aplikace)*. Praha: Portál.
- Heřmanský, Martin, Hedvika Novotná. 2011. „Hudební subkultury“. Pp. 89-110 in P. Janeček (ed.) *Folklor atomového věku. Kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Fakulta humanitních studií UK a Národní Muzeum.
- Heřmanský, Martin. 2013. „Emoce, žiletky a sebevraždy. Démonizace emo subkultury a morální panika v českém prostředí“. Pp. 262-273 in O. Daniel, T. Kavka a J. Machek (eds.) *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Karolinum.
- Heřmanský Martin, Hedvika Novotná. 2019. „O hranicích a mnohosti Jiných. Relační perspektiva studia subkultur“. *Český lid* 106: 7-28.
- Hess, Mickey. 2005. “Hip-Hop Realness and the White Performer”. *Critical Studies in Media Communication*. 22 (5): 372-389.
- Hill, Marc Lamont, Emery Petchauer (eds.). 2013. *Schooling Hip-Hop: Expanding Hip-Hop Based Education across the Curriculum*. New York: Teacher’s College, Columbia University.
- Hodkinson, Paul. 2005. „‘Insider Research’ in the Study of Youth Cultures“. *Journal of Youth Studies*. 8 (2): 131-149.
- Hollander, Pamela. 2013. „Elevate My Mind: Identities for Women in Hip Hop Love Songs“. *Studies in Popular Culture*. 23 (1): 105-122.
- hooks, bell. 2004. *We Real Cool. Black Men and Masculinity*. New York and London: Routledge.
- Huber, Alison. 2013. „Mainstream as Metaphor: Imagining Dominant Culture“. Pp. 3-13 in S. Baker, A. Bennett, J. Taylor (eds.). *Redefining Mainstream Popular Music*. New York and London: Routledge.

- Huq, Rupa. 2007. „Resistance or Incorporation? Youth Policy Making and Hip Hop Culture“. Pp. 79-92 in P. Hodgkinson, W. Dieicke (eds). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. Abingdon: Routledge.
- Chang, Jeff. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of Hip-Hop Generation*. Ebury Press.
- Charvát, Jan, Bob Kuřík a kol. 2018. *Mikrofon je naše bomba. Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga.
- Iwamoto, Derek. 2003. „Tupac Shakur: Understanding the Identity Formation of Hyper-Masculinity of a Popular Hip-Hop Artist“. *The Black Scholar*. 33 (2): 44-49.
- Jay-Z. 2010. *Decoded*. New York: Spiegel and Grau.
- Jeffries, Michael P. 2015. „‘Where ya at?’ Hip-Hop’s Political Locations in the Obama Era“. Pp. 430-446 in J. A. Williams (ed). *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge University Press.
- Jeffries, Michael P. 2011. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: Chicago University Press.
- Jonssonová, Pavla. 2013. *Mýty české hudební alternativy osmdesátých let*. Praha: Univerzita Karlova (dizertační práce).
- Kaněčková, Eva. 2012. „Maskulinní identita jako důsledek a problém genderové výchovy“. Pp. 276-285 in R. Švaříčková et al. (ed.) *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Kanuha, Valli Kalei. 2000. „Being Native versus Going Native: Conducting Social Work Research as an Insider“. *Social Work*. 45 (5): 439-447.
- Katz, Meredith. 2007. „Conscious Hip-Hop: Are Women Included?“. Pp. 1-23 in Proceedings of the American Sociological Association Annual Meeting.
- Katz, Mark. 2007. „Men, Women, and Turntables: Gender and the DJ Battle“. *The Musical Quarterly*. 89: 580-599.
- Kellyová, Irina. 2008. „Nemyslete, ale jedněte! Genderová svoboda uvnitř nepolitické subkultury?“. *A2 9/2008 Ženy v subkulturách*, s. 19.
- Keyes, Cheryl. 2004. *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

- Kimmel, Michael S. 2005. *The History of Men: Essays in the History of American and British Masculinities*. Albany: State University of New York Press.
- Kleinman, Sherryl. 2002. „Emotions, Fieldwork and Professional Lives“. Pp. 375-394 in T. May (ed). *Qualitative research in Action*. London: Sage.
- Kolářová, Jitka. 2008. „Nevermind the bollocks: Stopy žen v punkové a skinheadské subkultuře.“ *A2 9/2008 Ženy v subkulturách*, s. 21.
- Kolářová, Marta (ed.). 2011. *Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: Slon.
- Kolářová, Marta, Anna Oravcová. 2018. „Gender a subkultury: prosazování žen v punku a hip hopu“. Pp. 301-341 in J. Charvát, B. Kuřík a kol. (eds.) *Mikrofon je naše bomba: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém česku*. Praha: Togga.
- Krims, Adam. 2001. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRS-One. 2009. *The Gospel of Hip Hop*. PowerHouse Books.
- Lee, Steve S., Richard A. Peterson. 2004. „Internet-Based Virtual Music Scenes: The Case of P2 in Alt.Country Music“. Pp. 187-204 in A. Bennet, R. A. Peterson (eds.) *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lena, Jennifer C. 2006. „Social Context and Musical Content of Rap Music 1979-1995“. *Social Forces*. 85 (1): 479-495.
- Lindholm, Charles. 2008. *Culture and Authenticity*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Lindholm, Chalres. 2013. „The Rise of Expressive Authenticity“. *Anthropological Quarterly*. 86 (2): 361-395.
- Lusane, Clarence. 1993. „Rap, Race and Politics“. *Race Class*. 35 (1): 41-56.
- Lashua Brett, Karl Spracklen, Sthephen Wagg (eds.). 2014. *Sounds and the City: Popular Music, Place and Globalization*. Palgrave MacMillan
- MacDonald, Nancy. 2001. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan.

- MacRae, Rhoda. 2007. „'Insider' and 'Outsider' Issues in Youth Research”. Pp. 51-61 in P. Hodkinson, W. Deicke (eds.). *Youth Cultures: Scenes, Subcultures, Tribes*. New York, London: Routledge.
- Malone, Christopher, George Martinez, Jr. (eds.) 2015. *The Organic Globalizer. Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*. New York, London: Bloomsbury.
- Marchart, Oliver. 2003. „Bridging the Micro-Macro Gap: Is There Such a Thing as Post-Subcultural Politics?“. Pp. 83-97 in D. Muggleton, R. Weinzierl (eds.). *The Post-Subcultural Reader*. Oxford: Berg.
- McFarland, Puncho. 2003. „Challenging the Contradiction of Chicanismo in Chicano Rap Music and Male Culture“. *Race, Gender & Class*. 10 (4): 92-107.
- McLeod, Kembrew. 1999. „Authenticity within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation“. *Journal of Communication*. 49 (4): 134-150.
- McLeod, Ken. 2009. „The Construction of Masculinity in African American Music and Sports“. *American Music*. 27 (2): 204-226.
- McRobbie, Angela. 1982. „The Politics of Feminist Research: Between Talk, Text and Action“. *Feminist Review*. 12: 46-57.
- McRobbie, Angela. 1990. „Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique“. Pp. 55-67 in S. Firth, A. Goodwin (eds.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge.
- McRobbie, Angela. 2005. „Second-hand Dresses and the Role of Ragmarket“. Pp. 132-139 in K. Gelder (ed.). *The Subcultures Reader (2nd ed.)*. London and New York: Routledge.
- McRobbie, Angela, Jenny Garber. 2006 (1975). „Girls and Subcultures.“ Pp. 177-188 in S. Hall, T. Jefferson (eds.). *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain (2nd ed.)*. London: Routledge.
- Miklódy, Éva. 2004. „A.R.T., Klikk, K.A.O.S. and the Rest: Hungarian Youth Rapping“. Pp. 187-200 in H. Raphael-Hernandez (ed.). *Blackening Europe: The African American Presence*. New York: Routledge.
- Miszczynski, Milosz, Adriana Helbig. 2017. *Hip Hop at Europe's Edge. Music, Agency, and Social Change*. Bloomington: Indiana University Press.

- Mitchell, Tony. 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Moore, Allan. 2002. „Authenticity as Authentication“. *Popular Music*. 21 (2): 209-223.
- Morgan, Joan. 1999. *When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip Hop Feminist Breaks It Down*. New York: Simon & Schuster Paperback.
- Morgan, Marcyliena. 2009. *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*. Durham and London: Duke University Press.
- Motley, Carol M., Gerlandine Rosa Henderson. 2008. „The Global Hip-Hop Diaspora: Understanding the Culture“. *Journal of Business Research*. 61: 243-253.
- Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Muršič, Rajko. 2013. „Deceptive Tentacles of Authenticating Mind: On Authenticity and Some Other Notions That are Good for Absolutely Nothing“. Pp. 46-60 in T. Fillitz, A. J. Saris (eds). *Debating Authenticity. Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*. New York, Oxford: Berghahn.
- Neal, Mark Anthony. 2016. „The Post-Civil Rights Period: The Politics of Musical Creativity“. Pp. 452-466 in P. K. Maltusby, M. V. Burnim (eds.). *Issues in African American Music: Power, Gender, Race, Representation*. New York and London: Routledge.
- Neal, Mark Anthony. 2004. „The Message: Rap, Politics and Resistance“. Pp. 307-309 in M. Forman, M. A. Neal (eds). *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader (1st ed.)* New York and London: Routledge.
- Naples, Nancy A. 1996. „A Feminist Revisiting of the Insider/Outsider Debat: The Outsider Phenomenon in Rural Iowa“. *Qualitative Sociology*. 19 (1): 83-106.
- Nitzsche, Sina A., Walter Grunzweig (eds.). 2013. *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Berlin: LIT Verlag.
- Nitzsche, Sina A. 2013. „Hip-Hop in Europe as a Transnational Phenomenon: An Introduction“. Pp. 3-34 in S. A. Nitzche, W. Grunzweig (eds.). *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Berlin: LIT Verlag.
- O’Gallagher, Brian, David P. Gaertner. 1992. „2 Live Crew and Judge Gonzalez Too – 2 Live Crew and the Miller Obscenity Test; Note“. *Journal of Legislation*. 18 (1): Article 6.

- O'Neill, Martin. 2001. „Participation or Observation? Some Practical and Ethical Dilemmas“. Pp. 223-230 in D. N. Gellner, E. Hirsch (eds.). *Inside Organizations: Anthropologists at Work*. Oxford: Berg.
- Ochmann, Matthaus. 2013. „The Notion of Authenticity in International Hip-Hop Culture“. Pp. 423-446 in S. A. Nitzche, W. Grunzweig (eds.) *Hip-Hop in Europe: Cultural Identities and Transnational Flows*. Berlin: LIT Verlag.
- Ogbar, Jeffrey. 2007. *Hip-Hop Revolution. The Culture and Politics of Rap*. University Press of Kansas.
- Ogbar, Jeffrey. 2015. „Message from the Grassroots: Hip Hop Activism, and the Race for the White House“. Pp. 31-52 in T. L. Gosa, E. Nielson (eds.) *The Hip-Hop & Obama Reader*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Oravcová, Anna. 2007. *Gender a hip hop v České republice*. Praha: FHS UK (bakalářská práce).
- Oravcová, Anna. 2010. *Raperky a jejich pozice v rámci české hipuhopové subkultury*. Praha: FHS UK (diplomová práce).
- Oravcová, Anna. 2011. „Underground českého hip hopu“. Pp. 177-212 in M. Kolářová (ed.) *Revolta Stylem: Hudební subkultury mládeže v ČR*. Praha: Slon.
- Oravcová Anna, Ondřej Slačálek. 2019. „Roma Youth in Czech Rap Music: Steretypes, Objectification and ‘Triple Inauthenticity’“. *Journal of Youth Studies*. (<http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2019.1645946>).
- Overstreet, Martina. 2006. *In Graffiti We Trust*. Praha: Mladá fronta.
- Osumare, Halifu. 2015. „Keeping It Real: Race, Class and Youth Connections Through Hip-Hop in the U.S. & Brazil“. *Humboldt Journal of Social Relations*. 37: 6-18.
- Oware, Matthew. 2009. „A Man’s Woman? Contradictory Messages in the Songs of Female Rappers 1992-2000“. *Journal of Black Studies*. 39 (5): 786-802.
- Pardue, Derek. 2010. „Getting an Attitude: Brazilian Hip Hoppers Doing Gender“. *The Journal of Latin America and Caribbean Anthropology*. 15 (2): 434-456.
- Pate, Alexs. 2010. *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.

- Pennay, Mark. 2001. „Rap in Germany: The Birth of a Genre”. Pp. 111-133 in T. Mitchell (ed.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Perry, Imani. 2004. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham & London: Duke University Press.
- Peterson, James Braxton. 2014. *The Hip-Hop Underground and African American Culture*. New York: Palgrave MacMillan.
- Peterson, Richard A. 1997. *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Peterson, Richard A., Andy Bennett. 2004. „Introducing Music Scenes“. Pp. 1-15 in A. Bennett, R. A. Peterson (eds.), *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Piano, Doreen. 2003. „Resisting Subjects: DIY Feminism and the Politics of Styl in Subcultural Production“. Pp. 253-256 in D. Muggleton, R. Weinzierl (eds.), *The Post-Subcultural Reader*. Oxford: Berg.
- Potter, Russell A. 1995. *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Pough, Gwendolyn D. 2004. *Check It While I wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture and the Public Sphere*. Boston: Northeastern University Press.
- Putnam, Michael T., John T. Littlejohn. 2007. “National Socialism with Fler? German Hip Hop from the Right”. In: *Popular Music and Society*. 30 (4): 453-468.
- Pyšňáková, Michaela. 2007. „Mainstreamová kultura mládeže“. *Sociální studia*. Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity. 1-2/2007: 235-248.
- Randolph, Antonia. 2006. „Don't Hate Me Because I'm Beautiful: Black Masculinity and Alternative Embodiement in Rap Music“. *Race, Gender and Class*. 13 (3-4): 200-217.
- Raphael-Hernandez, Heike (ed.). 2004. *Blackening Europe: The African American Presence*. New York and London: Routledge.
- Reay, Diane. 1996. „Insider Perspectives or Stealing the Words out of Women's Mouths: Interpretation in the Research Process“. *Feminist Review*. 53: 57-73.

- Rivers, Damian J. 2018. „Where is the Love? White Nationalist Discourse on Hip-Hop”. Pp. 101-129 in A.S. Ross, D.J. Rivers (eds.). *The Sociolinguistics of Hip-Hop as Critical Conscience*. Palgrave MacMillan.
- Ritzer, George. 2003. „Rethinking Globalization: Glocalization/Grobarization and Something/Nothing“. *Sociological Theory*. 21 (3): 193-209.
- Rodger, Dianne. 2011. *Living Hip Hop: Defining Authenticity in the Adelaide and Melbourne Hip Hop Scenes*. Australia: The University of Adelaide (dizertační práce).
- Rodriguez, Jason. 2006. „Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop“. *Journal of Contemporary Ethnography*. 35 (6): 645-668.
- Rollefson, Griffith J. 2017. *Flip the Script: European Hip Hop and the Politics of Postcoloniality*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: 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.
- Rose, Tricia. 2016. „Keynote address“. *It Ain't Whrere You're From, It's Where You're At: International Hip Hop Studies Conference*. UK: Cambridge University.
- Roy, William G, Timothy J. Dowd. 2010. „What Is Sociological about Music?“. *Annual Review of Sociology*. 36: 183-203.
- Rushing, Wanda. 2014. „We're Going to Graceland: Globalization and the Reimagining of Memphis“. Pp. 258-272 in B. Lashua, K. Spracklen, S. Wagg (eds.). *Sounds and the City: Popular Music, Place and Globalization*. Palgrave MacMillan.
- Růžička, Michal, Alena Kajanová, Veronika Zvánovcová, a Tomáš Mrhálek. 2017. „Hip Hop as a Means of Flight from the „Gypsy Ghetto“ in Eastern Europe“. Pp. 212-227 in M. Miszczyński, A. Helibig (eds.). *Hip Hop at Europe's Edge. Music, Agency, and Social Change*. Bloomington: Indiana University Press.
- Saukko, Paula. 2003. *Doing Research in Cultural Studies: An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*. London: Sage.

- Sciullo, Nick. 2019. *Communicating Hip-Hop. How Hip-Hop Culture Shapes Popular Culture*. Santa Barbara, California and Denver, Colorado: Praeger.
- Seidel, Sam. 2011. *Hip Hop Genius. Remixing High School Education*. Plymouth: Rowman & Littlefield Education.
- Sharma, Nitasha. 2016. „Rap, Race, Revolution: Post-9/11 Brown and a Hip Hop Critique of Empire”. Pp. 292-313 in R. Radano, T. Olaniyan (eds.) *Audible Empire. Music, Global Politics, Critique*. Durham and London: Duke University Press.
- 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.
- Sherry, Mark. 2008. „Insider/Outsider Status“. P. 433 in L. M. Given (ed.) *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Method (Volume 1)*. Thousand Oaks: Sage.
- Silverman, David. 2005. *Ako robiť kvalitatívny výskum (Praktická príručka)*. Bratislava: Ikar.
- Slačálek, Ondřej. 2018. „Morální panika a její kritici“. *Central European Journal of Politics*. 4 (1): 4-33.
- Smolík, Josef. 2010. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. Praha: Grada.
- Snell, Karen, Johan Soderman. 2014. *Hip-Hop within and without the Academy*. Lanham: Lexington Books.
- Solomon, Thomas. 2005. „Living underground is tough: authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey“. *Popular Music*. 24 (1): 1-20.
- Soysal, Levent. 2004. „Rap, Hiphop, Kreuzberg: Scripts of/for Migrant Youth Culture in the WorldCity Berlin“. *New German Critique*. 92: 62-81.
- Speers, Laura. 2017. *Hip-Hop Authenticity and the London Scene. Living Out Authenticity in Popular Music*. London and New York: Routledge.
- Stahl, Geoff. 2003. „Tastefully Renovating Subcultural Theory: Making Space for a New Model“. Pp. 27-40 in D. Muggleton, R. Weinzierl (eds.) *The Post-Subcultural Reader*. Oxford: Berg.
- Stapleton, Katina R. 1998. „From the Margins to Mainstream: The Political Power of Hip-Hop“. *Media Culture Society*. 20: 219-234.

- Stoute, Steve. 2011. *The Tanning of America: How Hip-Hop Created a Culture That Rewrote the Rules of the New Economy*. New York: Gotham Books.
- Straub, Julia. 2012. „Introduction: The Paradoxes of Authenticity“. Pp. 9-29 in J. Straub (ed.). *Paradoxes of Authenticity. Studies on a Critical Concept*. Bielefeld, Germany: Transcript Verlag.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Tickner, Alrene B. 2008. „Aqui en el Ghetto: Hip-Hop in Columbia, Cuba, and Mexico“. *Latin American Politics and Society*. 50 (3): 121-146.
- Trapp, Erin. 2005. „The Push and Pull of Hip-Hop: A Social Movement Analysis“. *American Behavioral Scientist*. 48 (11): 1482-1495.
- Vannini, Philip, J. Patrick Williams (eds.). 2009. *Authenticity in Culture, Self, and Society*. England: Ashgate Publishing.
- Veselý, Karel. 2005. „Rozbíjení stereotypů aneb ženy v hip hopu“. *His Voice* 5/2005, tematické číslo Hudba žen, s. 8-10.
- Veselý, Karel. 2012. *Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu přes hip hop a dále*. Praha: BiggBoss.
- Vodrážka, Miroslav. 2008. „Druhá sociální děloha. Magorovy sestry a nová normalizace“, *A2* 9/2008 Ženy v subkulturách, s. 1, 16-17.
- Vroomen, Laura. 2004. „Kate Bush: Teen Pop and Older Female Fans“. Pp. 238-253 in A. Bennet, R. A. Peterson (eds.). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Waegner, Cathy Covell. 2004. „Rap, Rebounds, and Rocawear: The ‘Darkening’ of German Youth Culture“. Pp. 171-185 in H. Raphael-Hernandez (ed.). *Blackening Europe: The African American Presence*. New York: Routledge.
- Walach, Vaclav. 2009. „Perspektivy kraně pravicového hip-hopu v česku.“ *Rexter* 1: 41-72.
- Watkins, S. Craig. 2006. *Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Movement*. Boston: Beacon Press.

- Watts, Jacqueline. 2006. „The Outsider Within: Dilemmas of Qualitative Feminist Research within a Culture of Resistance“. *Qualitative Research*. 6(3): 385-402.
- Williams, Patrick J. 2006. „Authentic Identities: Straightedge Subculture, Music, and the Internet“. *Journal of Contemporary Ethnography*. 35 (2): 173-200.
- Williams, Patrick J. 2007. „Youth-Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts“. *Sociology Compass*. 1 (2): 572-593.
- Weinstein, Deena. 2014. „Birmingham’s Postindustrial Metal“. Pp. 38-54 in B. Lashua, K. Spracklen, S. Wagg (eds.). *Sounds and the City: Popular Music, Place and Globalization*. Palgrave MacMillan.
- Weinzierl, Rupert and David Muggleton. 2003 „What is Post-subcultural Studies’ Anyway?“. Pp. 3-23 in D. Muggleton and R. Weinzierl (eds.). *The Post-subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Webb, Peter. 2007. *Exploring the Networked Worlds of Popular Music: Milieu Cultures*. New York: Routledge.
- Weitzer, Roland, Charis E. Kurbin. 2009. „Misogyny in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings.“ *Men and Masculinities*. 12 (1): 3-29.
- Wellington, Jerry. 2007. *Research Methods for Social Sciences*. London: Continuum International Publishing.
- Westinen, Elina. 2014. *The Discursive Construction of Authenticity: Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop culture*. Finland: University of Jyväskylä (dizertační práce).
- Woodward, Kath. 2008. „Hanging Out and Hanging About. Insider/Outsider Research in the Sport of Boxing“. *Ethnography*. 9 (4): 536-561.
- Yakushoko, Oksana. 2011. „Insider Outsider: Reflections on Working with One’s Own Communities“. *Women and Therapy*. 34: 279-292.
- Young, James O. 2008. *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Internetové zdroje

- Associated Press. 2017. „Black, Latino acts dominate Grammy nominations, and Jay-Z is in front” [online]. [cit. 9. 3. 2018]. Dostupné z: <https://www.nbcnews.com/news/latino/black-latino-acts-dominate-grammy-nominations-jay-z-front-n825211>
- Austy, 2014. „Proč nemá český rap ani v roce 2014 stále důstojného zástupce něžného pohlaví?“ [online]. [cit. 2. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.bbarak.cz/clanky/ruzne/proc-nema-cesky-rap-ani-v-roce-2014-stale-dustojneho-zastupce-nezneho-pohlavi/>
- Bobby, 2011. „Exklusivně: 77 nejvlivnějších mocipánů českého hip hopu“. [online]. [cit. 2. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.bbarak.cz/clanky/novinky/exkluzivne-77-nejvlivnejsich-mocipanu-ceskeho-hip-hopu/>
- Bremmer, Jade. 2013. „50 Greatest Summer Music Festivals“ [online]. [cit. 12. 8. 2018] Dostupné z: <http://travel.cnn.com/explorations/play/worlds-50-best-summer-music-festivals-008106/>
- Forman, Murray. 2010. “Conscious Hip Hop, Change, and the Obama Era”. *American Studies Journal* 54 [online]. [cit. 2. 1. 2019]. DOI 10.18422/54-03
- Kolářová, Jitka. 2005. „Agresivita je akce: historie a současnost Riot Grrrls [online]. [cit. 2. 9. 2016]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/agresivita-je-akce-historie-a-soucasnost-riot-grrrls>
- Npr.org. 2018. „Keepers of the Underground: The Hiphop Archive at Harvard“ [online]. [cit. 2. 1. 2019]. Dostupné z: <https://www.npr.org/2018/09/06/641599819/keepers-of-the-underground-the-hiphop-archive-at-harvard?t=1550828401865>
- Raveňák. 2011. „Blog by Raveňák vol. 9 – Hledání Batmana: Má ještě český hip-hop co říct, aneb jak dál v době post-krizové?“ [online]. [cit. 2. 9. 2016]. Dostupné z: www.cream.cz/blog-by-ravenak-vol-9-hledani-batmana/
- Schulze, Christoph. 2013. “Neo-Nazi Rap Used as a Recruitment Tool”. *Imagine2050* [online]. [cit. 2. 9. 2016]. Dostupné z: <http://imagine2050.newcomm.org/2013/11/01/the-rise-of-neo-nazi-rap-as-a-recruitment-tool-in-germany/>

Vedral, Honza. 2013. „Analýza: Raper Řezník znásilnil Slavíka a rozjel hru o budoucnost“. [online]. [cit. 2. 6. 2019]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/hudba/analyza-slavik.A131130_100354_hudba_vdr

Weller, Wivian. 2006. „The Feminine Presence in Youth Subcultures: The Art of Becoming Visible“. *Estudos Feministas*. Vol. 1. [online]. ISSN 0104-026X

Zelený, Petr. 2011. „Žalobce připoměl Českou sodu a soud trio ostrých raperů osvobodil“. [online]. [cit. 2. 6. 2019]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/cerna-kronika/soud-osvobodil-hrobku-pitvu-a-reznika.A111129_155059_krimi_cen

Dokumentární filmy:

Bikár, František et al. 2014. *Because there is Hope* [online]. [cit. 2. 9. 2016]. Dostupné z: <https://vimeo.com/121046412>

Bláhovec, Bohdan. 2015. *Kmeny – Rap* [online]. [cit. 30. 6. 2017]. Dostupné z: <https://kmeny.tv/rap/>

Drobný, Miro. 2015. *Rytmus sídliskový sen*.

Hurt, Byron. 2006. *Hip-Hop: Beyond Beats & Rhymes*. [online]. [cit. 30. 6. 2017]. Dostupné z: <https://vimeo.com/143038369>

Williams, Todd. 2004. *The N Word*.

Diskografie

Aport Support. 2014. *Životu blíž*

Ektor. 2015. *Detektor*.

Elka. 2013. *Apokalypsa*.

Grandmaster Flash & The Furious 5. 1982. „The Message“. *The Message*. Suga Hill Records

Honza Peroutka. 2012. *Klukovina*.

Idea. 2012. *Daleko blíž*. TyNikdy

Johny Machette. 2015. *Snílek*.

Khomator. 2011. *Terapie*. Repromanifest

Lesík Hajdovský & Manželé. 1990. „Jižák“. *Jižák / Je To Vono*. Bonton.

Lipo. 2014. *O duši*. Universal Music Group

Lukrecius Chang. 2014. *Jedinečný Vol. 2*.

MC Gey. 2014. *Opičí král vrací úder*. TyNikdy.

Marpo & TroubleGang. 2015. „#Bitches“. Mafia Records.

Memento Morí. 2015. *Překrásný nový svět*.

Oereo. 2014. *Vzpomínky*.

Orion. 2014. *Noční vidění*. Bigg Boss.

Paulie Garand. 2015. *Boomerang*. TyNikdy.

Peneři Strýčka Homeboye. 2001. *Repertoár*. Terrorist? Records.

Prago Union. 2013. *Vážná hudba*. Strojovna / EMI.

Refew. 2015. *Na Kredit*. Bigg Boss.

Rest. 2013. *Střepy*. TyNikdy.

Revolta. 2012. *Evoluce Vědomí*. Mafia Records.

Rytmus. 2009. „Zlatokopky“. *Král*. EMI

Řezník feat. Hrobka a Pitva. 2008. „Konečný řešení“. *Caviar Bukkake Fetus Exitus*. ZNK.

Safari. 2012. *Flow Food*. Repromanifest.

Smack. 2015. „Kdo neskáče není čech“. *Sick*. Archetyp51.

Sugarhill Gang. 1979. „Rapper's Delight“. *Sugarhill Gang*. Rhino Records

Valis and MNX. 2012. *Neúprosni*.

Viktor Sheen. 2014. „Instantní čubky“. *Winning Prelude Mixtape*. Blakkwood Records.

Viktor Sheen & Renee Dang. 2015. „Instantní čubky II“. *Planet Asia*. Blakkwood Records.

Příloha č. 1

Okruhy a otázky polostrukturovaného rozhovoru:

Osobní vztah k hip hopu:

- Jak a kdy ses poprvé dostal/a k hip hopu?
 - Od koho jsi o něm slyšel/a?
 - Odkud si čerpal/a informace o tom, co to je?
- Jak bys vysvětlil/a, co je hip hop, někomu, kdo vůbec neví, o co jde?
 - Jak podle tebe vnímá hip hop většinová společnost?
- Co tě motivovalo začít rapovat?
 - Jak vnímáš svou roli v rapu?
 - Narazil/a jsi na nějaké překážky, problémy v průběhu kariéry?
 - Věnuješ se své rapové kariéře naplno?
- Jaký je tvůj vztah k psanému rapu, freestylu a battlu?
- Jaký je tvůj názor na současný český hip hop?
 - Máš nějaké interprety, které zásadně odmítáš?
 - Máme u nás podle tebe nějaké ikony? A proč?
- Co bys (ne)změnil/a a proč?
- Pro koho rapuješ? Máš představu, kdo je tvůj posluchač?
- Myslíš, že se u nás dá rapem žít? Je to spíš hudba nebo merch?

Autenticita:

- Na základě čeho člověk zjistí, který rap je ten „pravý“? Co to vůbec znamená? Proč je to důležité?
- Kde začíná a kde končí hip hop? Co už není hip hop? Má rap nějaká pravidla?
- Jaký je tvůj názor na rozlišování mezi „mainstreamem“ a „undergroundem“?
 - Jak ty chápeš tyto pojmy?
- Kdy se podle tebe někdo „zaprodá“? Kde máš ty tu hranici?
- Jak se podle tebe odlišuje český hip hop od amerického? Čím je specifický?
- Jakou roli hraje v rapu humor a nadsázka? (musí tě člověk osobně znát, aby to pochopil?)

Sítování:

- Sleduješ informace o současném dění či minulosti hiphopové kultury?
 - Prostřednictvím kterých médií?
 - Jakou roli v tom hraje anglický jazyk?
 - Ovlivňuje to nějak tvůj názor na český hip hop?
- Na základě čeho si vybíráš, s kým budeš spolupracovat?
 - Jaké je kritérium pro výběr interpretů pro label? Co spolupráce se zahraničím?
 - Jakou roli v tom hraje osobní zkušenost?
- Jaká je podle tebe pozice Prahy v hip hopu?

Maskulinita:

- Proč podle tebe rapují právě muži?
 - Jaká jsou kritéria úspěchu muže?
 - Máš nějaký vzor v rapu? Proč zrovna ten?
 - Kdo je pro tebe vzorem mužství?
- Proč nerapuje tolik žen?
 - Jaká jsou kritéria úspěchu žen?
- Jaká je podle tebe role žen v hip hopu?
 - Co groupies? Jaká je tvoje zkušenost?
- Jaký je tvůj názor na zobrazování žen v rapu?
- Jaký je tvůj názor na homofobii v rapu?
 - Co slogan „no homo“?

Rasa/etnicita:

- Co si představíš pod pojmem ghetto?
- Setkal ses s problematikou tzv. „n“ word? Jaký je na to tvůj názor?
- Může podle tebe být hip hop nástrojem pro společenskou změnu?
- Máš pocit, že hip hop slouží jako boj proti rasismu?
- V Americe nelze oddělit hip hop od rasových vztahů, hraje rasa/etnicita nějakou roli v českém hip hopu?

Příloha č. 2

Seznam respondentů:

- Rozhovor 1 – Mainstream, muž, 32 let
- Rozhovor 2 – Mainstream, muž, 28 let
- Rozhovor 3 – Mainstream, muž, 35 let
- Rozhovor 4 – Underground, muž, 27 let
- Rozhovor 5 – Mainstream, muž, 26 let
- Rozhovor 6 – Mainstream, muž, 26 let
- Rozhovor 7 – Underground, muž, 31 let
- Rozhovor 8 – Mainstream, muž, 30 let
- Rozhovor 9 – Mainstream, muž, 21 let
- Rozhovor 10 – Underground, muž, 28 let
- Rozhovor 11 – Mainstream, muž, 20 let
- Rozhovor 12 – Underground, muž, 33 let
- Rozhovor 13 – Mainstream, muž, 23 let
- Rozhovor 14 – Mainstream, muž, 38 let
- Rozhovor 15 – Underground, muž, 32 let
- Rozhovor 16 – Underground, muž, 31 let
- Rozhovor 17 – Underground, žena, 26 let
- Rozhovor 18 – Underground, muž, 27 let
- Rozhovor 19 – Underground, muž, 31 let
- Rozhovor 20 – Underground, muž, 29 let