

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Česká hiphopová scéna

Kateřina Benešová

Plzeň 2020

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická
Katedra antropologie
Studijní program Antropologie
Studijní obor Sociální a kulturní antropologie

Bakalářská práce
Česká hiphopová scéna
Kateřina Benešová

Vedoucí práce:

Mgr. Ladislav Toušek, Ph.D.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2020

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen
uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, květen 2020

.....

Ráda bych poděkovala Mgr. Ladislavu Touškovi, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady při zpracování této práce.

Obsah	
1 ÚVOD	1
2 CÍLE PRÁCE	3
3 TEORETICKÁ ČÁST	4
3.1 Subkultura	4
3.1.1 Chicagská škola.....	4
3.1.2 Birminghamská škola (CCCS)	6
3.1.3 Studium subkultur v České republice.....	7
3.1.4 Současná post-subkulturní studia.....	8
3.1.5 Hiphopová studia	10
3.1.6 Mediální obraz subkultur.....	11
3.2 Hip hop	11
3.2.1 Breakdance	13
3.2.2 Djing	13
3.2.3 Rap.....	14
3.2.4 Graffiti	15
3.2.5 Beatbox	16
3.2.6 Hip hop v ČR	16
4 Metodologie	18
4.1 Výběr respondentů	18
4.2 Výzkumné otázky	19
5 VÝZKUMNÁ ČÁST	20
5.1 „Je to životní styl“	20
5.2 „Starej dobrej old school“	21
5.3 Sociální témata	23
5.4 „Rap nemá hranice“	27
5.5 „Důležitý je být real“	29
6 Závěr	32
7 Seznam použité literatury	34
8 Resumé	36
9 Přílohy	37
9.1 Příloha 1	37
9.2 Příloha 2	38

1 ÚVOD

Ve své bakalářské práci se budu věnovat hiphopové scéně v České republice. Kořeny hip hopu sahají do sedmdesátých let dvacátého století do newyorské čtvrti Bronx. Postupem času se z něj stala velmi rozsáhlá kultura tvořená několika elementy a to: rapem, djingem, beatboxem, breakdancem a graffiti. Dnes již můžeme hip hop vnímat jako globální fenomén. Díky tomuto posunu celý hip hop prodělal velké množství změn. Z původních myšlenek marginalizovaných skupin, pro které byl hip hop možností seberealizace a vyjádření nesouhlasu s aktuálním děním, se stala z hip hopu komerční „mašinerie“. Témata jako sociální vyloučení, rasismus nebo diskriminace jež byly z počátku pro hip hop stěžejní jsou dnes pouze okrajovými. Hip hop se na území České republiky začal rozvíjet na konci osmdesátých let dvacátého století. I zde na tuzemské scéně došlo k jeho velkým proměnám. Právě těmito proměnami a jejich vnímáním členy hiphopové komunity se ve své práci primárně zabývám. Na základě provedeného kvalitativního výzkumu si dále kladu dílčí otázku, co si samotní posluchači rapové hudby, moji respondenti, pod pojmem hip hop představují a jak vymezují jeho hranice.

Studium subkultur v sociálních vědách započalo již na počátku dvacátého století. Mezi nejvýznamnější instituce ve studiu subkultur řadíme chicagskou a birminghamskou školu. V neposlední řadě se subkulturám věnují také post-subkulturní studia, z nichž primárně vycházím ve své bakalářské práci. Vede mě k tomu přesvědčení, že většina dřívějších teorií o subkulturách pocházejících od badatelů výše zmíněných škol je dnes již překonána. V dnešním obrovském množství a různorodosti hudebních i jiných stylů se lze jen těžko zařadit do jedné konkrétní subkultury. Dochází také k jejich prolínání a stírání pomyslných hranic mezi nimi. Význam dřívějších teorií je ovšem pro studium subkultur samozřejmě zásadní.

Práce je členěna na tři základní části. V první části, teoretické, se zaměřím na vývoj studia subkultur a další témata týkající se mého výzkumu. Ve vývoji studia subkultur se soustředím především na post-subkulturní studia, neboť se s nimi sama ztotožňuji, jak vysvětluji níže. Dále se zde také věnuji obecné charakteristice hip hopu, jeho rozvoji a ukotvení ve společnosti. Druhá část práce je věnována metodologii provedeného výzkumu. Představuji zde výzkumný design, způsob výběru svých respondentů a metodologické nástroje potřebné pro uskutečnění svého výzkumu. Třetí část se již věnuje výsledkům samotného výzkumu. Jedná se o analýzu textů hiphopových skladeb a rozhovorů s jejich posluchači. Ve výzkumné části své práce představuji výsledky semistrukturovaných rozhovorů, které jsem uskutečnila. Vlastní výsledky zde interpretuji a doplňuji citacemi respondentů a texty rapových skladeb.

2 CÍLE PRÁCE

Cílem mé práce je rozbor postojů a hodnot členů hiphopové scény v České republice. Vycházím z předpokladu, že s členstvím v hiphopové kultuře přichází i jistý „hiphopový postoj“. Ten obnáší náklonost k hodnotám, na kterých hip hop v sedmdesátých letech vznikl. Jde převážně o již výše zmíněné vymezení se vůči rasismu a diskriminaci nebo sociálnímu vyloučení. Mým zájmem je zjistit, zda jsou tyto hodnoty zachovány i přes všechny změny, kterými hip hop v posledních letech prošel.

V první řadě se zaměřuji na to, co pro mé respondenty hip hop znamená a na čem je dle nich založený. Zajímá mě, co je dle nich pro hip hop stěžejní a jakou roli v jejich životě hraje. Důležité je pro mě také, jak si hiphopeři myslí, že jsou vnímáni svým okolím. Dále bych ráda zjistila, k jakým změnám v českém hip hopu od devadesátých let došlo. Hip hop, a především jeho hlavní element rapová hudba, je dnes obrovským a rychle se měnícím fenoménem. Jistým změnám se tedy nevyhnula ani česká hiphopová scéna. Zajímá mě, v čem se český hip hop proměnil a jaká témata jsou v něm dnes důležitá. Pokud se již v rapových textech nevyskytují sociální témata, jako tomu bylo dříve, tak čím byla nahrazena. V neposlední řadě se zaměřuji na to, zda jsou si vůbec aktéři hiphopové scény vědomi onoho propojení hip hopu a sociálních témat a jestli je to pro ně v rapové hudbě důležité.

Dalším tématem je náhled mých respondentů na samotné vymezení hip hopu jako subkultury. Zajímá mě, zda vnímají hip hop jako uzavřenou komunitu s danými pravidly a hranicemi nebo jde o otevřené prostředí do kterého lze zařadit i jiné styly.

3 TEORETICKÁ ČÁST

3.1 Subkultura

Subkulturu je možné definovat mnoha způsoby. Různé definice se samozřejmě v mnohém setkávají, lze v nich najít podobné rysy, ale též se v mnohém rozcházejí. Kvůli velkému množství způsobů, jak koncept subkultury definovat, se v důsledku může stát až příliš abstraktním. Obecně lze říct, že subkultura je v tom nejširším smyslu skupina se specifickým souborem norem, hodnot a vzorců chování. Mohou vznikat na etnickém, socioprofesionálním či zájmovém základě. Subkultura umožňuje členům sdílet systém hodnot a naplňovat jejich potřebu sounáležitosti v sociální skupině (Heřmanský, Novotná 2011:89).

Pojem subkultury se vyskytuje v humanitních a sociálních vědách již od devatenáctého století. Za tu dobu se velmi proměnila nejen jeho konceptualizace, ale i praktická aplikace. V následující části se pokusím nastínit vývoj studia subkultur od chicagské školy a CCCS (Centrum pro současná kulturní studia) až po post-subkulturní studia.

3.1.1 Chicagská škola

Počátky studia subkultur vycházejí z tradic městské etnografie devatenáctého století. Můžeme je sledovat například v dílech Henryho Mayhewa (1851) a Thomase Archera (1865), kteří se pokusili o popis kriminálního podsvětí čtvrti East End v Londýně. Vědeckější přístup ke studiu subkultury přichází až ve dvacátých letech dvacátého století s chicagskou školou. Ta se věnovala především zkoumání mladistvých pouličních gangů a deviantních skupin (např. pašeráci alkoholu apod.). Soustředila se na odchylky marginalizovaných skupin od většinové společnosti, které byly vnímané jako důsledek jejich nízkého sociálního postavení ve společnosti (Hedbig 1979).

Díky pracím chicagské školy došlo v oblasti sociologie k velkému metodologickému posunu. Byla formulována řada metod a technik sociologických výzkumů, jejichž výsledky se díky tomu opíraly o empirická data. V důsledku byl jedním z rysů chicagské školy metodologický pluralismus. Většina prací této školy obsahuje kombinace metod a technik výzkumu, které jsou voleny dle povahy výzkumné otázky (Musil 2012).

Metody pozorování používané představiteli chicagské školy přinášely mnoho poznatků o subkulturách, které ovšem postrádaly výkladové a analytické ukotvení. Jejich práce obsahují velké množství odpozorovaných detailů, ale bohužel opomíjí významy společenských tříd či mocenských vztahů. Subkulturu vykládali představitelé chicagské školy, jako nezávislý organismus, což nutně vedlo k neúplnému obrazu subkultur. V padesátých letech dvacátého století se někteří členové chicagské školy pokusili chybějící teoretický přístup doplnit. Například Walter Miller (1958) nebo Albert Cohen (1955) při studiu mladistvých gangů. Cohen se soustředil na kompenzační roli gangů pro adolescenty z dělnických tříd a v polovině padesátých let v díle *Delinquent Boys: The Culture of the Gang* zformuloval teorii delikventní subkultury. Dle této teorie vzniká subkultura z kolektivní reakce na sociální nerovnosti a nemožnost dosažení kladného společenského statusu. Z individuální statusové frustrace vznikají skupiny lidí se společnými problémy, jejichž deviantní chování lze vysvětlit jako obranou reakci a adaptaci na sociální vyloučení z dominantní společnosti. Dle Cohena se mládež sdružuje do delikventních skupin, protože nedokáže vyhovět standardům střední třídy. V těchto skupinách pak dochází k uspokojení jejich emočních a statusových potřeb (Cohen 1971:35).

Až do šedesátých let byla mládež považována za beztřídní sociální skupinu. Tato domněnka začala být zpochybňována s výzkumy Petera Willmotta (1969) a Davida Downese (1966), kteří se zabývali životem dělnických adolescentů. Peter Willmott dospěl k závěru, že představa

beztřídní kultury mládeže byla bezpředmětná, neboť styly, které si mládež vybírá ovlivňují rozpory a rozdělení třídní společnosti (Hebdige 1979: 123).

3.1.2 Birminghamská škola (CCCS)

Další významnou institucí ve studiu subkultur bylo Centrum pro současná kulturní studia na univerzitě v Birminghamu, zkráceně CCCS. Tématem subkultur se zabývali především v sedmdesátých letech dvacátého století. Mezi nejvýznamnější představitele této školy můžeme zařadit jména jako například Stuard Hall, Richard Hoggart nebo Raymond Williams. Jejich zájem se soustředil na tehdejší subkultury mládeže vznikající v Anglii po druhé světové válce, tedy například mods, teddy boys, punk nebo hippies.

Na rozdíl od chicagské školy CCCS již nevnímala subkultury jako deviantní skupiny. Zajímala se o symboliku subkultur mládeže, a to především z dělnické třídy. Subkulturu chápali jako prostředek, kterým se mládež může odlišit od předešlých generací dělnické třídy a zároveň od dominantní buržoazní třídy. Největší metodologický rozdíl mezi CCCS a chicagskou školou byl, že v CCCS studium subkultur uchopovali mnohem více teoreticky. Zpravidla neužívali etnografických metod, ale většinou jen sémiotickou analýzu stylu subkultur (Williams, 2007: 575).

Subkulturní styl byl sledován především prostřednictvím *rituálů spotřeby*. Jednalo se o styl oblečení, hudby, trávení volného času nebo nakládání s komoditami danou subkulturou. Skrze tyto faktory v CCCS rozkrývali badatelé identity subkultur a principy jejich utváření (Hebdige 1979: 103). Pracovali s teorií, že subkultury vznikají primárně v návaznosti na hudbu. Skrze stejný hudební styl si mládež utvářela uzavřené komunity (Williams 2007:576).

Stejně jako američtí vědci se i v Británii zaměřovali především na studium nižších dělnických tříd a jako jejich zástupce si volili mladé muže, ženy byli v jejich výzkumu většinou zcela opomíjeny. Mimo to je CCCS

kritizována také za příliš teoretické uchopení problémů. Ve svých výzkumech velmi málo její představitelé spoléhali na odpovídající empirická data. Teoretizovali si tak subkultury jako homogenní entity, které se vymezovaly vůči dominantní kultuře. Tento jev si pak vykládali jako ideologický boj nižších tříd. Nedostatečně se zaměřovali na to, co skutečně příslušníci subkultur říkají. Naopak si koncept subkultury vykládali jako formu odporu vůči většinové společnosti, který je dáván najevo určitým stylem nebo rituály (Williams, 2007: 577).

3.1.3 Studium subkultur v České republice

Do českého prostředí začal koncept subkultur pronikat na konci padesátých let dvacátého století. Nejvíce se nacházeli členové různých subkultur mezi mládeží na okrajích městských společností. Konflikt, který vyvstal mezi touto mládeží a dominantní kulturou byl tehdy vnímán jako čistě politicky motivovaný. V této době nebylo žádoucí zajímat se o subkultury na jakékoli badatelské úrovni. První pokusy o popis hudebních subkultur nastaly až ke konci osmdesátých let dvacátého století, a to v souvislosti s prováděnými výzkumy v pražském Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (dnešní Etnologický ústav AV ČR). Tyto výzkumy byly zaměřeny na tehdejší marginalizovanou mládež. Jednalo se ovšem spíše o poměrně jednoduchý popis vybraných subkultur (například punku a metalu) bez teoretického ukotvení, který spočíval především na zúčastněném pozorování.

V devadesátých letech se studium subkultur rozdělilo na dva hlavní proudy, a to muzikologický a historický. Muzikologové a hudební publicisté se pokoušeli o zmapování historie především rockové hudby, neboť byla klíčovou pro zdejší hudební subkultury. Historikové se zase zabývali nezávislými aktivitami společnosti praktikovaných před rokem 1989. V této souvislosti se ale dotýkali subkultur pouze okrajově. V sociálních vědách

se v Čechách studie věnovaly především hudebním subkulturám v kontextu komunistické represe (Heřmanský, Novotná 2011: 92-93).

3.1.4 Současná post-subkulturní studia

V osmdesátých letech dvacátého století se začal formovat nový analytický přístup ke studiu subkultur, a to post-subkulturní teorie. V tomto přístupu se zformovali dva hlavní proudy, jak o problematice subkultur uvažovat. Část badatelů stále pracuje s pojmem subkultury, ale kompletně se distancuje od jeho předešlého pojetí chicagské nebo birminghamské školy a vytváří nové teorie. Druhá část považuje celý koncept subkultury za přežitek a vyvrací jeho užitečnost (Muggleton, Weinzierl 2003: 3-6).

Osobně se přikláním k druhé větvi přemýšlení o subkultuře a považuji tento koncept za již přežitý. Vzhledem k velkému množství stylů se již lidé nevymezují jen do jedné subkultury, ale naopak mezi nimi prostupují. Tím se stírají dříve vytvořené hranice. Hudební žánr, styl oblékání nebo sdílení určitých názorů a postojů, které mohli být dříve pro jisté subkultury specifické se dnes prolínají, a proto se stává dřívější pojetí subkultur pro dnešní společnost již nefunkční. Důležitým aspektem v této problematice je samozřejmě sebeidentifikace jedince. Dozajista i dnes existují jedinci, kteří by sebe identifikovali například jako pravověrní hiphopeři. Nelze ale vymezit jednoznačnou subkulturu hip hopu, neboť do ní prostupuje tolik dalších žánrů a jedinců, kteří inklinují k dalším stylům, že jakékoli ohraničení a pravidla zde nemají smysl.

Debata o užitečnosti konceptu subkultury vznikla kvůli roztříštěnějším identitám tehdejší mládeže. Kvůli toku nových stylů, hudby, textů a podobně se lidé přestávali identifikovat jako členové jedné určité subkultury. S termínem post-subkultura poprvé přišel Steve Redhead (1990) a uplatňoval ho při výzkumu taneční kultury osmdesátých a devadesátých let dvacátého století. Dále myšlenku post-subkultury rozvíjel David Muggleton. Ve své knize *Inside Subculture: The postmodern*

meaning of style (2000) popisuje změnu ze subkultury na post-subkulturu. K transformaci dle něj dochází kvůli nesčetnému množství stylů, které se nachází v jednom čase. Přístupem zvaným *pick and mix* (tedy vzít a smíchat) vznikají a šíří se nové styly, retro se kombinuje s aktuálními trendy a kolektivitu překonává individualismus a sebeidentifikace aktérů (Bennett, 2011, 494).

Hranice mezi jednotlivými subkulturami se dle Davida Muggletona začaly také „rozpouštět“. Je tomu tak kvůli úpadku většinové společnosti. V podstatě dle něj neexistuje žádná majoritní společnost a subkultury se již nemají vůči komu vyhrazovat. Postmoderní společnost má upřednostňovat individuální identitu nad identitou kolektivní.

Muggleton (2000) se ve své studii věnuje také rozsahu subkulturních členství, který překračuje hranice jednotlivých sociálních tříd. Svůj zájem věnuje tomu, do jaké míry mohou členové různých sociálních tříd interpretovat stejné hodnoty a postoje (Muggleton 2000: 47-50).

V reakci na to začínají vznikat nové koncepty, jako například neo-tribes (nové kmény), životní styl nebo scéna. Francouzský sociolog Maffesoli (1996) vyvinul koncept neo-tribes, jako nový vzorec společenského života. Na rozdíl od dosavadních subkulturních pojetí, dle kterých se subkultury vytvářely na základě společenského postavení, etnicity nebo pohlaví, koncept neo-tribes bere v potaz především vkus, estetiku a duševní rozpoložení. Právě tyto faktory mají být hnací silou kultury mládeže.

Životní styl byl rozpracován již na přelomu devatenáctého a dvacátého století v pracích Maxe Webera nebo Thorsteina Veblena. V devadesátých letech dvacátého století došlo k obnově zájmu o tento koncept. Životní styl můžeme definovat jako soubor životních forem, které jedinec prosazuje. Je volitelný a zakládá se na osobním rozhodnutí jedince. Nelze ho zaměňovat se způsobem života. Koncept životního stylu

nepracuje s třídním původem jedinců, odvozuje se pouze od spotřebního charakteru společnosti, preferencí a nakládáním s komoditami.

Dalším, již výše zmíněným konceptem, je scéna, která je spojována především s hudbou. Scéna je tvořena hudebními tvůrci a jejich fanoušky, kteří sdílí stejný hudební vkus. Vymezení scény je mnohem volnější, než je tomu u subkultur. Hranice scény nejsou tak ostře vymezené, dovolují identifikovat se jako člen několika i odlišných scén. Zároveň se nevymezují na základě společenské vrstvy, etnicity nebo genderu. Naopak na rozdíl od subkultur fungují napříč společnostmi, jako prostor pro setkávání jednotlivců, kteří nejsou vázáni třídou nebo komunitou, ale pouze jejich hudebním vkusem (Bennett 2011, 495-498).

Dalším významným přístupem pro studium subkultur je perspektiva subkulturního kapitálu z devadesátých let, jehož autorkou je Sarah Thornton (1995). Ta vycházela z Bourdieova (1994) zkoumání vkusu, sociální struktury a konceptu kulturního kapitálu, který přizpůsobila pro klubovou kulturu. Subkulturní kapitál spočíval především ve vědomí toho, jak správně zapadat do subkultur a získávat v nich určité postavení. Subkulturní kapitál není tak třídně ukotvený jako Bourdieuho kulturní kapitál. Je ale důležitý pro zkoumání hodnot a vnitřních hierarchií subkultur, které odlišují vysoce postavené *insidery* (skutečné členy subkultury) a nízko postavené pozéry. Hlavním rozdílem mezi subkulturním a kulturním kapitálem je to, že subkulturní kapitál nelze do takové míry transformovat v ekonomický kapitál. V subkulturách není tolik příležitostí pro zisk zaměstnání, kromě pořádání koncertů nebo obchodu s nahrávkami (Muggleton, Weinzierl 2003: 9).

3.1.5 Hiphopová studia

Oblast bádání zajímavící se o hip hop se institucionalizovala v akademické obci pod přívzkem hiphopová studia. Tento zájem o hip hop se začal etablovat na univerzitách po roce 2000. Největší institucí zabývající se

oblasti hiphopových studií je *The Hip hop Archive & Research Institute* na Harvardově univerzitě. Vznikla v roce 2002 v čele s profesorkou Marcylienou Morgan. V roce 2010 pak vzniklo *Hip Hop Education Center* v rámci New York University. Cílem tohoto centra je propagovat aktivity hiphopových umělců a také spravovat digitální knihovnu týkající se děl o hip hopu. Každoročně je také pořádána konference *Hip Hop Think Tank*, v rámci níž jsou uskutečňovány diskuse a workshopy k tématu zapojení hip hopu a jeho elementů do výuky. Dále vycházejí i akademické časopisy jako například *The Journal of Hip Hop Studies* nebo *Global Hip Hop Studies* (Oravcová, 2019: 34).

3.1.6 Mediální obraz subkultur

Přestože se se členy různých hudební scén setkáváme denně a jsou nedílnou součástí sociální reality, některé představy o nich mohou být poněkud zkreslené a obsahovat mnoho stereotypů. Většina informací o nich pochází z masmédií a nemusejí být vždy relevantní. Na tuto problematiku upozornil již v sedmdesátých letech dvacátého století britský sociolog Stanley Cohen (1972). Tvrdil, že masmédia často tehdejší subkultury démonizovala a tím docházelo ke vzniku takzvané morální paniky. Tento pojem Cohen použil k označení momentu, kdy jsou členové nějaké scény označeni za deviantní a mají představovat hrozbu pro společnost. Některá skupina je označena jako nebezpečná a začne být takto zobrazována v médiích, která poté zdůrazňují tuto stylizovanou představu. Morální panice se do zajista nevyhnul ani hip hop (Heřmanský, Novotná 2011:100-102).

3.2 Hip hop

Hip hop se začal formovat v sedmdesátých letech dvacátého století v newyorské čtvrti Bronx. Samotný hip hop je poměrně těžké definovat vzhledem k jeho nejasnému ohraničení a rozsáhlosti. Hip hop lze pojímat jako formu životního stylu, nejedná se totiž pouze o rapovou hudbu, jak je

mnohdy uváděno. Je tedy nejvhodnější ho vnímat mnohem komplexněji, jedná se o styl tvořený pěti základními elementy a to: breakdance, beatbox, djing, rap a graffiti. Těchto pět hlavních prvků tvořících hip hop je samozřejmě doplňováno také stylem oblékání, slangem, postoji, názory a tak podobně (Hedbigge 2004:223-225).

Základy celé kultury hip hopu položila hudba. Na sídlištích jižního Bronxu začala vznikat první rapová hudba zkřížením disca, jamajské hudby a funku. První rapeři začali rýmovat své texty, které byly poté doplňovány beaty (hudba, kterou vytvořil dj, jako podklad k rapu). U zrodu těchto prvních skladeb stál například *Dj Kool Herc* nebo *Grandmaster Flash*, kteří jsou dodnes považováni za takzvané otce hip hopu (Veselý 2010:69).

Hip hop se formoval, jak bylo uvedeno, ve čtvrti Bronx, v jedné z nejchudší z newyorských čtvrtí. Vznikl jako reakce tamní marginalizované mládeže afroamerického nebo hispánského původu. Reagovali na společenskou izolovanost, nezaměstnanost či diskriminaci ze strany policie. Na tomto základě se začala vytvářet komunita vymezující se proti rasismu, diskriminaci a sociálnímu vyloučení (Oravcová 2011:126).

V sedmdesátých letech byl Bronx také útočištěm mnoha gangů, jejichž členové byly často součástí hiphopové scény. V rozporech mezi gangy nešlo jen o páchání trestných činů, ale i o pokus nastolení řádu ve společnosti, která fungovala bez politických institucí. Po uzavření příměří mezi gangy si bývalý členové mezi sebou vytvářeli respekt právě soupeřením v elementech hip hopu. Hip hop se zde stal prostředkem pro získání statusu a uznání ve zdejší společnosti. V tehdejších rapových textech se hiphopeři věnovali především nerovnosti ve společnosti nebo policejní brutalitě, pro většinu z nich představovala v té době policie a brutalita synonymum (Rose 1994:106).

Dnes již hip hop není záležitostí pouze marginalizovaných skupin, naopak se stal globálním fenoménem. Kolem dříve přehlíženého hip hopu se na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století začal tvořit hiphopový průmysl produkující nejen komerční hudební díla, ale i filmová a podobně. (Oravcová 2011:128).

3.2.1 Breakdance

Breakdance neboli *breaking* či *b-boying* je druhem pouličního tance, který je prováděn do rapové hudby. Vznikl jako hra mládeže v newyorských ghettech na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. Nesloužil pouze jako zábava, ale i jako prostředek pro vydobytí respektu. Tanečníci mezi sebou soupeří v takzvaných *battlech* (zápasech), navzájem se předhánějí, kdo předvede lepší taneční kreaci. Tyto *battly* jsou v tanečním světě pořádány dodnes. Z počátku byly breakdancem myšleny pouze akrobatické prvky prováděné na zemi. Postupně se ale přidalo ještě několik dalších stylů a prvků, například *electric boogie* (tanec připodobňující pohyby robota nebo loutky).

Ačkoli je breakdance nejnovějším elementem hip hopu, výrazně stojí za jeho mediální známostí. Breakdance se v průběhu osmdesátých let dvacátého století začal objevovat v médiích a dostával tak hip hop do povědomí širší veřejnosti. S touto popularitou se vytratil původní význam breakdance, pro mládež v ghettech znamenal seriózní hru, formu městského lidového tance a měl pro tanečníky i silný společenský význam. Dnes je již pouze oslnivým celosvětovým fenoménem (Banes 2004:13-21).

3.2.2 Djing

Djing je také jedním z elementů hip hopu. Jedná se o tvorbu hudebních podkladů, zvaných *beatů*, pro rapové texty. Zrodil se taktéž v sedmdesátých letech dvacátého století v newyorském Bronxu a za jeho zrodem stojí již výše zmiňovaní *Dj Kool Herc a Grandmaster flash*. *Dj Kool*

Herc, původem z Jamajky, se chtěl pokusit o přenesení jamajské hudby do newyorského Bronxu. V počátcích byl djing velmi primitivní záležitostí, jednalo se pouze o pouštění vícero písní najednou. Postupně se však techniky djingu i k němu potřebná aparatura vyvíjeli. Vznikl například *mash up* (spojení více odlišných skladeb do jedné) nebo pro hip hop ikonický *scratching* (pohyb s vinylovou deskou tam a zpět, za účelem vytvoření *skřípavého* zvuku).

Umění těchto djských praktik a rozvíjející se technika potřebná pro djing vedly ke vzniku hiphopové disciplíny zvané *turntablismus* (nebo také gramofonismus). Ten se dostal do povědomí v druhé polovině osmdesátých let a dodnes je uznávanou hudební disciplínou. Turntablisté mezi sebou pořádají regulérní šampionáty, kde jsou hodnoceny techniky a obtížnost provedených triků. Djské techniky, jako například uvedený *scratching* se dnes prolínají i do dalších hudebních žánrů (Veselý 2010:190-195).

3.2.3 Rap

Rap je stěžejním elementem hip hopu. V počátcích působili rapeři pouze jako doprovod dje, ale na konci sedmdesátých let se dostal rap na úplný vrchol celého hip hopu. Jeho podstatou je recitace textu do hudebního podkladu, jehož obsahem by neměly být jen rýmy, ale i různé básnické prvky, jako přirovnání nebo metafory. Slovo rap má poměrně dlouhou historii. Dle slovníku *From Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang* (1994) má slovo rap tyto významy: podvádět, ošálit nebo pošklebovat se. Později nabral i významu konverzovat nebo vést sociálně či politicky zabarvený monolog.

Jak jsem již výše zmínila, hip hop vznikl jako reakce mládeže z Bronxu na jejich tehdejší sociální situaci. Možnost, jak se k problémům vyjádřit, měli právě skrze rapové texty. Pro rap si také přizpůsobili jazyk. S pomocí menších lingvistických změn si členové hip hopu vytvořili svůj

vlastní slang. V souladu s tezí Pierra Bourdieu (1991) lze konstatovat, že slang má nejen indentitární funkci, ale je také nástrojem rezistence minority vůči dominanci většiny. Přesně toto si rap kladl za cíl, upozornit většinovou společnost na špatnou socioekonomickou situaci obyvatel v Bronxu a domoci se rovnoprávnosti.

Kulturu hip hopu lze popsat jako snahu minority o „sociální přežití“ v městském prostředí. V rapových textech se ale kromě sociálních problémů nebo tématu rasismu objevuje často i sebestřednost, vychloubání nebo ponižování druhých. I to je ale součástí rapového umění. Jedná se o vytváření si vlastních symbolických hranic a postavení ve společnosti. Nedílnou součástí většiny textů je i posedlost vlastním egem.

Rapeři nebo také *MCs* (zkratka pro *Masters of Ceremony*) nevyužívají rap pouze k tvorbě písní, ale rovněž se stal soutěžní disciplínou. V rapu lze soutěžit v takzvaných *freestyle battlech*. Jedná se o improvizované skládání rýmů do hudby. Předchůdcem těchto soubojů byly tradiční africké *Dozens*, tedy slovní rýmované přestřelky, kterými se oponenti vzájemně urážejí. Rapové freestyly mají stejný základ, a to zesměšnit pomocí rapu svého protivníka. *Freestylový battle* probíhá v několika časově omezených kolech a o vítězi rozhoduje porota nebo diváci (Oravcová 2011:141).

3.2.4 Graffiti

Graffiti je druhem výtvarného umění, vytvářeného především za pomoci sprejů. Vzniklo v šedesátých letech dvacátého století v New Yorku. New York se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let potýkal s těžkou ekonomickou krizí. Zvětšovaly se rozdíly v životní úrovni napříč společnostmi a rozrůstala se tamní ghetta ovládaná pouličními gangy. Právě v těchto čtvrtích se graffiti nejdříve uchytilo a rozrostlo. Během sedmdesátých let se pak přirozenou cestou stalo součástí hip hopu. V počátku graffiti znamenalo pouhé psaní *tagů* (přezdívek), ale postupem času se vytvářely

nové techniky a prostředky a graffiti se začalo prudce rozvíjet. Za prvního *writera* (autora graffiti) je považován jistý Demitrios, vystupující pod přezdívkou *TAKI 183*. V průběhu sedmdesátých let se graffiti rozšířilo mezi všechny sociální třídy. Tímto rozšířením ovšem došlo k velkému nárůstu počtu graffiti ve městech. To vedlo k řadě represivních opatření a zákazů. V osmdesátých letech se na graffiti přestalo nahlížet jako na vandalismus a začalo být vnímáno jako pouliční umění. Rozvíjelo se spolu s rapovou hudbou a dalšími elementy hip hopu a dnes je také globálním fenoménem (Smolík 2010:196-200)

3.2.5 Beatbox

Beatbox je způsob tvoření zvuků či napodobování hudebních nástrojů pouze za pomoci úst. Za jeho vznikem stojí umělci, jež neměli dostatek prostředků pro tvorbu hudby pomocí mixážních pultů nebo nástrojů. Takzvaný *human beatbox* vznikl z inspirace od pouličních zpěváků z padesátých a šedesátých let, jež na ulicích *doowapovali*, tedy vokálně napodobovali zvuky hudebních nástrojů. Stejně jako breakdance je i beatbox dnes uznávanou soutěžní disciplínou. (Hrabalík 2016: online).

3.2.6 Hip hop v ČR

Rapová hudba přichází do ČR v osmdesátých letech dvacátého století. Za první rapovou skladbu je považována píseň *Jižák* od skupiny *Manželé* z roku 1984. Traduje se, že tato píseň vznikla díky nelegálnímu nainstalování antény a odposlechu vysílání ze západního Berlína. Inspirací se pro ně stala skladba *New York, New York* od skupiny *Grandmaster Flash and the Furious*. Název *Jižák* je dovozen od místa jejich bydliště Jižního města. Další z kapel, která byla aktivní již před rokem 1989 byla skupina *Piráti*, pocházející z Hradce Králové.

Největší rozvoj rapu a celého hip hopu u nás však přichází až v devadesátých letech. Po revoluci se do České republiky dostává

fenomén graffiti. Za prvního českého *writera* je obecně považován *Maniac*. Ten krátce po revoluci v roce 1989 se svými přáteli založil skupinu ZDG (Zero Dimension Gang), společně se snažili pomocí graffiti o proměnu veřejného prostoru v Ostravě. V průběhu devadesátých let se již graffiti vyskytovalo v běžných médiích a stalo se tak i v České republice rozšířeným uměním (Smolík 2010, 200).

Dále v devadesátých letech vznikaly první rapová seskupení jako například *WWW*, *Peneři Strýčka Homeboye* (zkráceně PSH) nebo skupina *Chaozz*, která dosáhla asi největšího komerčního úspěchu. V počátcích se i rap u nás zabýval tématy jako je sociální vyloučení či rasismus. Jedním z interpretů, zajímajících se o taková témata, je dvojice *Dj Smogg a rapper Gipsy*, kteří v roce 2000 založili skupinu s názvem *Syndrom Snopp*. Jejich texty byly zaměřené především na boj proti rasismu a fašismu, ale vystupovali třeba i proti konzumaci drog.

Po roce 2000 byla v České republice hiphopová scéna již poměrně rozšířená, vzniklo několik hudebních labelů (hudební vydavatelství) tvořených velkým množstvím interpretů. V roce 2001 byl založen hiphopový magazín *Bbarák*. Seskupení kolem tohoto magazínu pořádalo pravidelně i rapové koncerty a *battly*. Od roku 2002 je také v Hradci Králové pořádán hudební festival *Hip hop kemp*, který je každoročně pořádán do dnes a je dokonce největším festivalem v Evropě tohoto druhu (Oravcová 2011).

Hip hop se v posledních letech stal obrovským fenoménem a není tomu jinak ani v České republice. Existuje zde velké množství hudebních vydavatelství a interpretů zabývajících se rapem. Rapová hudba již nezůstává v pozadí, ale zasahuje i do komerční sféry. Aktuálně zde zažívá největší slávu odnož rapové hudby zvaná trap.

4 Metodologie

Ve svém výzkumu jsem se rozhodla aplikovat kvalitativní metody. Stěžejní data pro mou práci jsem vytvořila díky semi-strukturovaným rozhovorům se svými respondenty. Jejich výpovědi pak dále doplňuji analýzou rapových textů.

Semi-strukturovaný rozhovor jsem zvolila z důvodu toho, že poskytuje jistou formu volnosti, ale zároveň se drží vymezených témat. (Bernard 2012). Měla jsem předem připravených několik otázek mířených přímo na mnou zkoumaná témata, ale zároveň jsem se věnovala hlouběji problematice, kterou zmínili respondenti a přišla mi přínosná pro můj výzkum. Při rozhovorech jsem se pokoušela konverzaci rozvíjet pomocí sondování (probingu), aby získaná data byla co nejpodrobnější (Toušek, 2012).

Všechny rozhovory byly nahrány na diktafon a poté přepsány. V prepisech jsem pak hledala pravidelnosti, které byly následně okódovány pomocí otevřeného kódování. V takto roztríděných datech jsem mohla vyhledat témata vztahující se k mým otázkám a následně je interpretovat. Svůj komentář doplňuji citacemi respondentů a částmi rapových textů.

4.1 Výběr respondentů

Respondentem se pro mě mohl stát kdokoli, kdo se delší dobu pohybuje v hiphopové kultuře. Stanovila jsem si minimální dobu 10 let, aby mi byl respondent schopen přiblížit změny, ke kterým na tuzemské scéně došlo. Konkrétně jsem rozhovory provedla s 6 lidmi, z nichž byli 3 muži a 3 ženy. Věkové rozpětí mých respondentů je 21 až 34 let.

Vzhledem k tomu, že se sama v hiphopové kultuře pohybuji, měla jsem usnadněný přístup k respondentům. Klíčovou pro mě byla respondentka Petra, ostatní jsem pak získávala metodou sněhové koule.

Všichni respondenti byli seznámeni s okolnostmi mého výzkumu i jeho cílem. Ačkoli na tom moji respondenti netrvali, z etických důvodů jsem se rozhodla je anonymizovat, tudíž je zde prezentuji pouze pohlavím, věkem a dobou, jakou se pohybuje v hip hopu. Uvedená jména jsou pouze pseudonymy.

4.2 Výzkumné otázky

Hlavním cílem mé práce je zjištění, do jaké míry navazuje český hip hop na své americké kořeny a k jakým změnám došlo na české scéně. Zajímalo mě (1) jak posluchači rapové hudby vnímají hiphopovou scénu; (2) jak vnímají své postavení v očích ostatních; (3) k jakým změnám dle nich došlo na hiphopové scéně v Česku; (4) jaká témata jsou podle nich v rapové hudbě důležitá a zda má rap jasně vymezené hranice témat, která se mohou vyskytovat v textech.

5 VÝZKUMNÁ ČÁST

5.1 „Je to životní styl“

Ačkoli jsou v českém prostředí často hip hop a rap používány jako synonymum, nikdo z mých respondentů nevnímal hip hop pouze v hudebním pojetí. Pro každého z mých respondentů znamenal hip hop trochu něco jiného, ale pro každého znamenal něco komplexnějšího než jen rapovou hudbu. Na mou úvodní otázku, jak by respondent charakterizoval hip hop se opakovala odpověď, že jde o životní styl.

„Člověku, co o tom nic neví bych řekla, že hip hop je životní styl. Jde o oblečení, hudbu, postoje, akce, kde se sejdou lidi, který to spojuje.“ (Petra)

„Je to o tom, co posloucháš, jak se oblíkáš... i co děláš ve volném čase.“ (Dominika)

Hip hop dle mých respondentů netvoří jen výše jmenované základní elementy, ale prolíná se do každodenního života. S hip hopen spojují výběr svého oblečení nebo volnočasových aktivit. Z nich je s hip hopen nejvíce spojován skateboarding.

Dalším významným bodem v odpovědích respondentů bylo vnímání hip hopu jako odreagování, uvolnění se a pohody.

„My jsme to brali jako odreagování. Prostě jsme poseděli s kámošema, třeba zachlastali a poslouchali u toho hip hop.“ (Tomáš)

„Vnímám to jako takovou pohodu. Když si vezmu ten starej český rap, tak je to prostě pohodíčka a klídek. Na koncertech to mám nejradši, jak jsou všichni uvolnění a v pohodě.“ (Petra)

Že je hip hop především o pohodě se opakovalo v každém rozhovoru. Ono odreagování spočívá v tom, jak sami popisují, že je rap doplněn poměrně jednoduchou hudbou. Tanec taktéž spočívá především v uvolněných pohybech.

Další mou otázkou ohledně vnímání hip hopu bylo, jak si respondenti myslí, že na ně nahlíží zbytek společnosti. Popisují tento pohled jako převážně negativní. Domnívají se, že je hip hop spojován především s konzumací drog a vandalismem.

„Myslím, že lidi, co to neznaj, tak vidí hip hop jako něco primitivního. Jen zhulence a flákače, který nic nedělají. Myslím, že někdo, kdo nikdy nenavštívil žádnou rapovou akci, nebyl na koncertě a nedokázal tomu nahlídnout pod pokličku, tak to vnímá velmi negativně.“ (Alexandra)

„Nás mají za ty, co dělají bordel... a takový ty zlý no... když se podíváš na někoho kdo má kalhoty u kolen, rovnej kšilt, kapucu na hlavě, tak ti hledá spreje v kapse. Pokaždý když se u nás na škole objevili nějaký kresbičky, tak šli většinou za náma.“ (Tomáš)

Téměř všichni moji respondenti měli pocit, že jsou okolím vnímáni velmi negativně. Sami připouští, že například užívání drog, konkrétně marihuany, je v hip hopu poměrně rozšířené, ale ostře se vymezují proti tomu, že by to mělo být něčím zásadním v jejich kultuře. V jejich očích se hip hop rozhodně nerovná vandalismu a drogám, ale okolím se tak cítí být vnímáni. Tento jev je nejspíše důsledkem výše zmiňované teorie morální paniky sociologa Stanleyho Cohena (1972). Hip hop je dodnes velmi často v médiích zobrazován jako negativní a prezentován především skrze konzumaci drog a alkoholu.

„O hip hopu se tak často mluví. Jen když si vybavím ty reportáže o Hip hop kempu ve zprávách. Všude mluví jenom o tom, kolik lidí zadrželi s drogama a jaká je to hrůza.“ (Petra)

5.2 „Starej dobrej old school“

Česká hiphopová scéna si za dobu své působnosti prošla vekou řadou změn. Toho jsou si moji respondenti plně vědomí, avšak nesetkává se to u nich s velkým úspěchem.

„Ted' už jsou tam ty nový lidi, a to už je takový zvláštní. Já jsem vyrůstal na tom old schoolu. Pořád se tam jako drží pár těch starejch, třeba PSH, ty jsou legendární. Nebo KATO ten je taky legenda, toho nikdo nesundá.“ (Tomáš)

„No, když jde o ten novej rap, tak je fakt horší, než to bylo dřív. Ani nevím, jak se ted' jmenujou ty rapeři, já to radši ani neposlouchám, protože to jsou fakt hovna. Kraviny na rychlou hudbu, co nemají smysl. To jsou parodie. Ty starší věci, třeba rok 2010 a míň, to bylo dobrý. To, co je potom dál už mě nebaví.“ (Dominika)

Všichni moji respondenti se shodují na tom, že se rapová hudba proměnila v poslední době k horšímu. Odsuzují především nynější témata v hudebních textech. Ke stěžejním interpretům zařazují především seskupení *Peneři strýčka homeboye* (PSH), kteří se na scéně pohybují od devadesátých let. Respondenti vnímají jejich texty především jako vyjádření jejich tužeb, promluvu o jejich životě, aktuálním dění a životních hodnotách. V dnešních rapových textech se má vyskytovat především fenomén *Já a můj mikrofon* (respondent Martin), kdy rapper mluví především o sobě, své *crew* (jeho skupina, parta). Častými tématy jsou peníze, drogy a předhánění se v tom, kdo co vlastní. To lze vidět především v odvětví trapu, které je dnes velmi aktuální.

Bratry my neměníme

Chceme jen vydělat peníze

...

Nebudete žít sen

A ten já mám jenom jeden

Proto jen makám a nechodím ven

Radši smrt než nemít prachy

Radši smrt než nemít cash

*(Yzomandias, *Sny a noční můry* 2017)*

Odvětví trapu zažívá nyní obrovský úspěch, a to především mezi mladšími posluchači. Vzhledem k tomu, že respondenti v mém výzkumu se pohybují již delší dobu a inklinují spíše k původnějšímu českému rapu, tak se s tímto faktem nedokážou úplně ztotožnit.

„Celá ta scéna se tady hodně proměnila. Ta hudba je už úplně o jiném zvuku a textech, než to bylo dřív. Ten old school už je prostě pryč, můžeme na to jenom nostalgicky vzpomínat. Ale musí se to tak brát, všechno má svůj vývoj.“ (David)

5.3 Sociální témata

Jak jsem již zmiňovala výše, počátky hip hopu vznikaly v newyorském ghettu. Hip hop se stal prostředkem vyjadřování tamní marginalizované mládeže. Sociální témata se tedy stala základem hip hopu. Jak se postupem času stával z hip hopu celosvětový fenomén a stal se součástí mainstreamu, témata řešená v rapových textech se začala proměňovat. Jinak tomu nebylo ani na české rapové scéně.

*Stand at a skyscraper reachin into heaven
When over in the ghetto I'm livin in hell
Just play ball or be an entertainer
Cause niggas like me can't read too well
Nobody loves me, nobody cares
I dreamed about a life but I'm livin in a nightmare
(Grandmaster Flash – New York New York 1983)*

Ačkoli jsou moji respondenti velkými fanoušky hip hopu a pohybují se v této komunitě více než deset let, o historii nemají velké povědomí. Všichni jsou si vědomí, že rapová hudba pochází z Ameriky. Jeden z respondentů věděl, že jde o hudbu vycházející z ghetta.

„Tu historii jsem jako nikdy nezkoumal. Občas jsem jako něco přečetl, ale že bych se do toho nějak jako zaplet tak to úplně ne.“ (David)

„No vím, že hip hop vzniknul někde v Americe. Nikdy jsem se po tom ale nepídila, asi to nějak vzniklo z té hudby, ale jinak vážně nevím.“ (Dominika)

I když v České republice nebyla situace tak vypjatá jako v newyorském Bronxu, někteří rapeři se také věnují sociálním tématům ve svých textech. V devadesátých letech a kolem roku 2000 se těmito tématům ovšem přibližovali mnohem více než je tomu v posledních letech. Jednou ze stěžejních rapových skupin, která je i v mých rozhovorech často zmiňována, byla skupina *Chaozz*. Právě tato skupina se také možná nejvíce angažovala v tématech jako je třeba antirasismus.

„No u nás to bylo vždycky jako jinak, my jsme nežili jako v ghetu ten život že jo, ale ten Chaozz to jako trošku napodoboval.“ (Martin)

„Viděl bych to tak, že Chaozz se snažil kopírovat ten západní styl. Přiblížit se tomu, jak to bylo v Americe.“ (Tomáš)

Jako příklad uvádím úryvek ze skladby *R.O.Z.D.Í.L* (1996) právě od skupiny *Chaozz*.

*tak ať si, jak si zbarveném jedno je daný
ať kohokoliv rozpáru vyteče to samí
a tohle všechno platí i pro další rozdělení
ať bohatej či chudej fakt rozdíl tu není*

černej, žlutej, bílej, bohatej, chudej tak v čem je rozdíl?!

I když se tedy i v českých rapových skladbách sociální témata vyskytují, nejčastěji jde o problematiku rasismu a xenofobie, dle mých respondentů nejsou pro hip hop stěžejní. Připouští však, že je hip hop s těmito tématy spjat a sami se například proti rasismu vymezují. Sociální témata ale v rapu vyhledávají pouze dva z mých respondentů. Náklonost k řešení této problematiky tedy, jak z rozhovorů vyplývá, již z hip hopu téměř vymizela a byla nahrazena jinými.

„Pro mě to důležitý třeba je, já si to poslechnu, ale není to podmínkou. Poslechnu si i kapely který třeba řeší i něco jinýho. Pro mě je důležitý, když je ten raper upřímnej.“ (Martin)

„Jako náznaky těch sociálních témat a boje za určitý hodnoty tam budou, ale nepřikládala bych tomu takovou váhu jako v tom světovém rapu. U nás se to tolik neřeší.“ (Alexandra)

Od počátku byly subkultury spojovány s politickými tématy. Mnoho z nich také vzniklo právě na základě nějakého politického přesvědčení. Ačkoli se v hip hopu již tyto zájmy rozplývají, ve sféře českého, jak říkají respondenti undergroundu se najdou jedinci, kteří se věnují aktivismu a vyjadřují své názory a postoje právě skrze rap. Například je tomu tak u tria *Fakné*. Členky tohoto seskupení se se ku příkladu vymezovaly vůči protestům proti přijímání migrantů v roce 2015.

*bojíš se terorismu, bojíš se šarii
na světě se dějou hrozný věci
ale když voláš po pevný ruce
nikdy nevíš, jaký to nabere konce
fašismus není procházka růžovým sadem
má tu moc, že spoutá i tebe
(Fakné, Strach 2015)*

Co se týče spíše mainstreamové sféry rapu, vymezují se především proti ultrapravicové ideologii a takzvaným white power skinheads. V tomto ohledu jsou aktivní již zmínění *PSH*, například v písni *Hlasuju proti* (2001), kde se zpívá: hlasuju proti zasnanejmu náckům, hlasuju pro mír a lásku. Dalším z interpretů je duo *Divokej západ*, kteří vystupovali s poněkud kontroverznějšími texty.

*Posranej nácek přímo do očí mu civím
 Posranej nácek ptá se čemu se já divím
 Posranej nácek má pevný boty bombra
 Posranej nácek v křížovce opak dobra
 Ref: Mlať skinheada do hlavy
 Z idiotů jako seš ty chce se mi blejt
 Já ti seru na nějakou bílou sílu
 Vidim jinak беру lidi co jsou v míru
 (Divokej západ, Mlať skinheada do hlavy 2002)*

S vymezováním se proti rasismu, diskriminaci a další podobné problematice se ztotožňoval každý z mých respondentů. K tomu, že by tato problematika měla být pro hip hop stěžejní se, ale nepřikláněl nikdo. Jak jsem již zmínila v metodologii, sama se v hiphopové kultuře pohybuji a má osobní zkušenost je, že se píšně s těmito tématy (např. *PSH*, Hlasuju proti) setkávají na koncertech s velmi pozitivním ohlasem. Vzhledem k tomu, odkud hip hop pochází je pravděpodobnost, že by se v této kultuře vyskytoval někdo inklinující k rasismu i podle mých respondentů téměř nulová.

Z rozhovorů, které jsem prováděla je patrný důvod, proč pro respondenty nejsou tato témata již tak stěžejní. Jejich vnímání hip hopu se pohybuje především na úrovni zábavy a odreagování. Skutečnost, že by měl hip hop sloužit jako pevná subkultura bojující za jisté hodnoty a usilovat o společenskou změnu, je běžnému posluchači již nejspíše cizí.

„Pro mě osobně to důležitý není, pro někoho asi může být. Jako ne že by mě to nezajímalo, ale jsou to věci, co jako znám a nijak se mě to netýká.“ (Dominika)

Jednou z mých otázek bylo také, zda si respondenti myslí, že by díky hip hopu mohlo být dosaženo nějaké společenské změny. Obecně nepředpokládají, že by jakákoli hudba mohla být hybatelem změny ve společnosti. To nadále potvrzuje fakt, že pro ně hip hop není revoltující

subkulturou, jako tomu bylo dříve. Přiznávají, že mohou mít určité texty vliv na jednotlivce, ale negují možnost oslovení větší skupiny.

„Myslím, že k nějaké změně ve společnosti kvůli hip hopu úplně nedojde. Může se třeba změnit názor pár lidí, ale masy to neosloví. Tady je ten hip hop spíš zábava.“ (Alexandra)

5.4 „Rap nemá hranice“

Dalším z řešených témat při rozhovorech bylo, zda má dle respondentů česká hiphopová scéna nějaké hranice. Mým záměrem bylo zjistit, zda se v hip hopu vyskytují nějaká nepsaná pravidla toho, co lze označit za hip hop nebo rapovou hudbu a co už nikoli. Zároveň mě zajímalo, jak vůbec vnímají respondenti koncept hranic u subkultur a zda se potvrdí má teorie, že již takovéto hranice nemají význam.

Na vymezení hranice hip hopu se moji respondenti shodli jednohlasně a to tak, že žádné hranice nemá. Vnímají hip hop jako zcela otevřenou komunitu. Zároveň popírají existenci hranic u jakékoli jiné subkultury.

„Ne! Myslím si, že ne, že to není uzavřený a propojuje se to se všim možným. Hip hop je prostě takovej volnej styl. Řekla bych, že je to celkem otevřený čemukoliv.“ (Petra)

„Myslím, že to asi není nijak uzavřený. Nebo v to teda doufám. Myslím, že žádný ze stylů by neměl být uzavřený a už vůbec ne hip hop. Všechny styly se propojují dohromady, není to nějak vymezený, co je a není hip hop nebo dokonce kdo by se do té komunity mohl počítat a kdo jako už ne.“ (Dominika)

V rámci své rešerše rapových interpretů a jejich skladeb jsem narazila na několik, kteří ve svých textech běžně inklinují ke krajní pravici a řadí se k již výše zmiňované *white power*, která je jinak běžně v rapu odsuzována.

Mezi takové interprety lze zařadit například *Fuerza Arma*, *Duoradikal* tvořené rapery *Majkyno* a *Erko*. Nejčastěji se ve svých textech vymezují vůči menšinám v Česku nebo třeba migraci.

*Nahoru ruce, přichází revoluce
Jebat média a jejich utlačovaný menšiny
Těm, co se tu nelíbí ať státu vrátí byt
Beztak jsou tu zbytečný, tak ať táhnou pryč
Spolu s nimi ještě všichni multikulti humanisti
Politici, populisti, muslimové, jehovisti*

(Duoradikal, Absurdistán 2011)

Navzdory tomu, že má hip hop ve svých základech zcela protikladné myšlenky a sami respondenti v mých rozhovorech takové názory odmítají, nepovažují tyto skladby za něco, co by do hip hopu nemohlo spadat. Přiklání se k názoru, že je hip hop natolik otevřená „komunita“, že do ní mohou spadat i skladby, které jsou proti prvotním myšlenkám rapu. Nepovažují využití rapu pro předávání takovýchto myšlenek za nesprávné.

„Každý má právo na to říct svůj názor a může ho říct i rapem. Když má někdo třeba jeden takovej song, tak proč ne, aspoň řekne, jak to má. Kdyby o tom měl všechny písničky, tak je to asi blbý, ale aspoň je upřímněj. Mě by to nebavilo, ale může si každéj rapovat o čem chce. Já nevím, jestli to do rapu patří nebo nepatří, to ani nechci určovat. Někdo prostě bere rap jako něco, čím se chce vyjádřit.“
(Dominika)

Ukazuje se tedy, že původní témata rapu se již vytrácejí a posluchači na ně nekladou velký důraz. Zároveň respondenti v rozhovorech skutečně vyvracejí fungování nějakých hranic subkultury a potvrzují, že dnes dochází k propojování různých, na první pohled třeba neslučitelných stylů

a postojů. Tím potvrzují post-subkulturní teorie. Hiphopová scéna se z rozhovorů jeví jako velmi otevřená a nediskriminující.

„Je to prostě pohoda, mír a láska. O tom je ten hip hop.“ (David)

5.5 „Důležitý je být real“

Jestliže se již v rapu opouští od sociálních témat a nejsou dále pro rap stěžejními, je otázkou, co je tedy nyní v rapu důležité. Z mých rozhovorů plyne, že nelze jasně vyhradit, která témata by měla být v rapu stěžejní. Dnes je už totiž hip hop natolik otevřenou a rozšířenou komunitou, že i témat vyskytujících se v textech skladeb je nespočet. Přesto se ale najdou aspekty, která by měl raper a jeho skladby podle posluchačů splňovat.

Nejdůležitějším aspektem, který by měl každý raper splňovat je autenticita a upřímnost. Respondenti v rozhovorech zmiňují, že při výběru interpretů je pro ně zásadní, zda mu věří, co říká. Slangově tuto důvěru označují jako být *real*, tedy skutečný nebo pravý.

„Ten real rap je to, když rapujou o tom, co doopravdy žijou. Nemůžeš prostě rapovat o tom, že pocházíš z chudého sídliště a vyděláváš si prodejem drog, když jsi ve skutečnosti z bohaté rodiny s vilou a bazénem. Ty lidi to zjistí, že lžeš a nebudou tě brát vážně.“ (David)

Posluchači respektují, když raper mluví o své zkušenosti se slabými sociálními podmínkami a životě na ulici. Často se vyskytuje fakt, že si raper vydělal na svůj aktuální život právě prodejem drog. Pokud pochází takzvaně „z ulice“ a musel si ke své hudební kariéře projít těžkou životní cestou, setkává se jeho vystupování a hudba u posluchačů s velkým úspěchem a uznáním. Často se ale stává, že chtějí tohoto formátu rapu někteří rapeři pouze využít k dosažení slávy, a to je pro fanoušky rapu neodpuštělné.

Dle respondentů by se měl tedy rapový text nejvíce týkat života daného rapera. Ten se pak může vyjadřovat k dalším tématům, jako například k jeho pohledu na aktuální vývoj rapové scény nebo reprezentuje místo svého původu. Toto vrácení se k místu, ze kterého raper pochází je velmi časté a téměř o každém rapperovi je obecně známo odkud pochází. Například zmíněné seskupení *Peneři strýčka homeboye* takto vystupují dodnes se svou velmi úspěšnou skladbou *Praha* (1992). Důkazem, že je místo původu pro rapery od počátků velmi důležité je ovšem i ona první česká rapová píseň *Jižák*.

*Praha, až k ránu se chodí spát
Praha, není jenom most a hrad
Praha, je matka měst a nálad
Praha, co víc si můžu přát
(Peneři strýčka homeboye, Praha 1992)*

Mimo to, že vyzdvihují místo svého původu, velmi také dbají na skupinu jejich nejbližších přátel, svou *crew* a členy hudebního labelu, pod kterým vydávají svou hudbu. Podle výpovědi mé respondentky je ale nutné, aby toto raper vyjadřoval tou správnou formou.

„Je fajn, když mluví o tý svojí partě a je vidět, že si jako váží svých přátel. Zas ale nesmí furt jen všem cpát, jak jsou nejlepší a tak. Jinak si ale myslím, že v tom rapu jde odjakživa o to, mít kolem sebe tu crew.“ (Alexandra)

Dalším formátem rapu může být také takzvaný *diss* (urážka, shození někoho). Mezi rapery často dochází k nějaké výměně názorů nebo obvinění se z něčeho. K výměně názorů pak využívají právě *diss tracky*, tedy skladby za účelem někoho zesměšnit. Vymezují si tak svou pozici v rámci hiphopové scény nebo využijí tuto formu i pro své zviditelnění, neboť tyto takzvané hádky (slangově označované jako *beefy*) přitahují velkou pozornost fanoušků.

Vítanou formou rapu je u mých respondentů také rap, který označují jako umělecký. Jde o interprety, kteří se ve svých skladbách soustředí primárně na skladbu svých rýmů a vhodné slovní obraty. Mezi takové interprety řadí na příklad kapelu *WWW* nebo rapera *Kata* ze seskupení *Prago Union*. Jejich texty jeden z respondentů označuje jako básně nebo abstraktní příběhy. I tak je v nich ovšem velmi důležité, aby byly co nejvíce autentické a vycházely ze života rapera.

6 Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala českou hip hopovou scénou. Můj zájem směřoval především na témata, která se vyskytují v rapových textech a na proměnu, kterou česká hiphopová scéna prodělala. Zajímalo mě především, jestli je hip hop stále založený na sociálních tématech, na kterých od počátku stavěl. Dalším tématem se pro mě stal celý koncept subkultur a jeho funkčnost v dnešní společnosti. Můj zájem směřoval k otázkám, jak posluchači hip hopu nahlíží na vymezování subkultur a jejich pomyslných hranic.

V teoretické části jsem se pokusila shrnout vývoj studia subkultur v antropologii, potažmo sociálních vědách. Přiblížila jsem vznik tohoto konceptu a badatelskou činnost chicagské a birminghamské školy. V neposlední řadě také post-subkulturní teorie, které se vymezují vůči dřívějšímu uchopení subkultur a nabízejí aktuálnější pohled. Pokusila jsem se také vymezit své pochopení nynějších subkultur. Zde jsem došla k závěru, že klasické pojetí subkultury považuji v dnešní společnosti za již nefunkční a přikláním se spíše ke konceptům životního stylu a scény. Ty nejsou tak striktně vymezeny a počítají s průchodností různých stylů a jejich mísením.

Dále jsem se v teoretické části věnovala historii a vývoji hiphopové scény. Chtěla jsem především přiblížit kontext jejího vzniku a představit, co všechno do hip hopu spadá. Popsala jsem zde tedy jeho vývoj a vznik, jako prostředku pro vyjádření marginalizované mládeže newyorského Bronxu v sedmdesátých letech dvacátého století. Poté jsem charakterizovala jeho pět základních elementů, které celý hip hop utvářejí.

V praktické části své práce jsem se věnovala interpretaci vlastních uskutečněných rozhovorů s respondenty, kteří se v komunitě hip hopu pohybují více než deset let a aktivně poslouchají rapovou hudbu.

Především můj zájem směřoval k významu sociální problematiky v rapu a jejího vnímání.

Během výzkumu jsem došla k závěrům, že sociální témata již nejsou ústředím rapové hudby a vyskytují se spíše okrajově. Všichni respondenti ale zastávají názory vymezující se vůči například rasismu nebo diskriminaci. V rapové hudbě se stala stěžejním pilířem spíše autenticita interpretů a jejich upřímnost vůči svým fanouškům.

Hip hop je vnímán jako forma životního stylu, který souvisí nejen s poslechem dané hudby, ale i stylem oblékání nebo výběru volnočasových aktivit. Respondenti berou hip hop jako zdroj zábavy a odpočinku, nevnímají ho již jako hnutí usilující o společenskou změnu. Hip hop dle jejich názoru ani není pro takovou změnu dostačujícím prostředkem.

Dále jsem se také zaměřila na celkové nahlížení respondentů na koncept subkultury. Zajímalo mě, zda používají nějaké pomyslné hranice pro vymezení hip hopu. Z mého výzkumu vychází, že pro hip hop již žádné hranice neexistují a lze do této komunity zařadit téměř cokoliv. Dochází k obrovskému prolínání hip hopu s dalšími hudebními styly. Dle mých respondentů lze řadit do hip hopu například i hudbu, která inklinuje k extrémní pravici a nacionalismu, i přes to, že jde o protipól původních konceptů, na nichž byl hip hop vystavěn.

U fanoušků rapové hudby se zdá být nyní nejdůležitějším aspektem v rapových textech autenticita a upřímnost daného interpreta. Nejžádanější témata jsou ta, která se týkají rapperova života a jeho minulosti. To všechno se ale musí podle respondentů zakládat na pravdě, jinak rapper ztrácí své postavení na scéně.

7 Seznam použité literatury

BANES, S. 2004. Breaking. In: Forman, M. – Neal, M., A. That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York: Routledge. 13-21.

BENNETT, A. 2011. The post-subcultural turn: some reflections 10 years on. Journal of Youth Studies, Vol. 14:5. 493-506.

BERNARD, H., R. 2012. Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches. Altamira Press.

COHEN, A., K. 1971. Delinquent Boys: The Culture of the Gang. Macmillan Publishing.

HEBDIGE, D. 2004. Rap and Hip-Hop: The New York Connection. In: Forman – Neal. That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader. New York: Routledge. 223-233.

HEBDIGE, D. 1979. Subculture, the meaning of style. London: New Accents (Methuen & Co.).

HEŘMANSKÝ, M., NOVOTNÁ, H. 2011. Hudební subkultury. In: Janeček. Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy. 89-107.

HRABALÍK, P. 2016. Rap a hiphopová kultura. (Online). Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/speciaily/bigbit/rap-hip-hop/clanky/138-rap-a-hip-hopova-kultura/>.

MUGGLETON, D. 2000. Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style. Oxford: Berg.

MUGGLETON, D., WEINZIERL, R. 2003. What is Post-subcultural Studies Anyway? In: Muggleton, D.– Weinzierl, R. The Post-subcultures Reader. Berg. 3-27.

MUSIL, J. 2012. Chicagská škola a česká sociologie. In: Lidé města. Vol 14:3. 395-419.

ORAVCOVÁ, A. 2019. Česká hiphopová subkultura: konstrukce autenticity v českém rapu. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova.

ORAVCOVÁ, A. 2011. Underground českého hip hopu. In: Kolářová M. a kol. Revolta stylem: hudební subkultury mládeže v České republice. Praha: Slon. 123-156.

ROSE, T. 1994. Black noise: rap music and black culture in contemporary America. Hanover, NH: University Press of New England.

SMOLÍK, J. 2010. Subkultury mládeže: uvedení do problematiky. Havlíčkův Brod: Grada.

TOUŠEK, L. 2012. Vybrané aspekty metodologie aplikované antropologie. In: Hirt, T. a kol. Vybrané kapitoly z aplikované sociální antropologie. ZČU Plzeň. 25-73.

VESELÝ, K. 2010. Hudba ohně: Radikální černá hudba od jazzu po hip hop. Praha: Bigg Boss.

WILLIAMS, J., P. 2007. Youth Subcultural Studies: Sociological Traditions and Core Concepts. In: Sociology Compass. 572–593.

8 Resumé

This bachelor thesis is focused on Czech hip hop, particularly on Czech rap music. This work introduces a theoretical framework of subculture in social sciences. I also present the history of hip hop and introduce its fundamental elements. The practical part of my bachelor thesis is based on the analysis of data collected using qualitative methods of in-depth interviews. I interpret here interviews with six members of the hip hop scene. Interviews are supplemented by an analysis of rap texts. The main topic of my research is the development of the Czech hip hop scene through the lens of those who listen to hip hop music and actively participate in the scene. My goal was to find out how the scene changed and what is important in hip hop.

9 Přílohy

9.1 Příloha 1

	Věk	Pohlaví	Členem/ členkou
Petra	28 let	Žena	14 let
Martin	34 let	Muž	20 let
Tomáš	26 let	Muž	13 let
Dominika	24 let	Žena	11 let
Alexandra	21 let	Žena	11 let
David	25 let	Muž	10 let

9.2 Příloha 2

- Jak ses dostal/a k hip hopu?
- Jak dlouho se v kultuře hip hopu pohybuješ?
- Jak bys hip hopu charakterizoval/a někomu, kdo ho nezná?
- Jak ho ty sám/sama vnímáš?
- Jak ho podle tebe vnímají ostatní?
- Má podle tebe hip hop nějaké hranice? Je to uzavřená subkultura?
- Sleduješ nějak vývoj české scény?
- Myslíš, že se scéna změnila? Jak a v čem?
- Z čeho myslíš, že hip hop vznikl?
- Jaká témata ti přijdou v rapu důležitá?
- Vnímáš, že by se rap nějak věnoval politice nebo sociálním tématům?
- Je pro tebe důležité, aby rapeři ve své hudbě předávali nějaké hodnoty? Nebo se vyjadřovali k politické situaci, vymezovali se proti rasismu atd?
- Myslíš, že rap by mohl být hybatelem společenské změny?
- Sloužil podle tebe někdy rap jako boj proti něčemu?
- Jaký máš názor na ultrapravicový rap?
- V Americe často hraje v rapu velkou roli etnicita, myslíš, že je tomu tak i tady?
- Jaká jsou podle tebe aktuální témata řešená v kultuře hip hopu?