

# UNDERGROUND ČESKÉHO HIP HOPU

Anna Oravcová

to být soundsystemy, ne jednotlivci. Kooptace do běžného hudebního byznysu znamená nejen vystavit se kritice ostatními ze scény (jako v jiných subkulturách), ale také vybočení z žánrových pravidel konstituujících akce subkultury a tím se ocitnout mimo ni. A zařítí je to charakter autonomní zóny jako celku, která nejen v okamžiku kooptace, ale fakticky už v okamžiku zvýšené pozornosti přestane být sama sebou.

Hodnoty freetekna vzdorují kooptaci a jsou tedy relativně autonomní. To vybavuje značnou neformální sociální mocí v subkultuře ty aktéry, kteří se zastávají „čistých“ hodnot scény a brání její kooptaci, jak se prakticky ukázalo v reakcích na vývoj Czechteku kolem roku 2006. Rozhodně se ovšem nedá říci, že by vnitřní struktura scény byla nezávislá na vnějších faktorech a že by po doby subkulturního kapitálu indikovaly autonomii. Navzdory deklaracím otevřenosti zde nalezneme sociální a genderové pokud ne bariéry, pak přinejmenším překážky, navzdory důrazu na prosazení kreativních zde zároveň narazíme na ageistické hierarchie. Nelze je přehlížet, ale jejich význam neradno přeceňovat – jsou viditelné také kvůli kontrastu s ideálem rovnosti a k tomu, že subkultura je prostorem mládeže a oproti jiným společenským sférám jí dává bezprecedentní možnosti.

V politické rovině se většina subkultury identifikovala s apolitičností, která osciluje mezi nezávislostí (napojenou na vyhocenou společenskou kritiku) a lhostejností (kombinovanou s resentimentem vůči levicovým politikům pro jejich kroky proti subkultuře). Jestliže se subkultura stala navzdory očekáváním a příliš jednoznačným soudům Jana Kellera několikrát nositelkou sociálně-kritického postoje, bylo to umožněno kombinací obou poloh apolitičnosti: kritičtí autonomové naši formy vyjádření, které neodporovaly základům sebe-pojetí freetekno scény a u odpůrců politizace zvítězila lhostejnost, která vedla k pasivní akceptaci politizujících aktivit.

Nadměrná velikost triček a mikin, volné kalhoty s rozkrokem téměř u kolen, na hlavě kšiltovka, zvláštní gesta u pozdravu, mluva plná anglického slangu a do toho monotónní hudba plná vulgarismů. Protagonisté toho všeho se při tom tváří velice drsně a tvrdí, že „dělají umění“. Takový je jeden ze způsobů interpretace dnešní hipopové subkultury ze strany širší společnosti (viz například časopis *Chilli* věnovaný subkulturám, červen/srpen 2009).

Co si o tom myslí samotní/é členové a členky subkultury? Jakým způsobem se identifikují jako hiphopeři a hiphopeřky? Jaké jsou jejich hodnoty a nástory? Jaký význam přikládají stylu oblečení? Jak smýšlí o politice či rasismu? Jedná se o mužskou subkulturu, ve které ženy zastávají marginální postavení? Jak vnímají dotazování/é sexistickou povahu hip hopu a velkou míru objektivizace žen, ke které v ní dochází?

Tyto a další otázky se budu snažit zodpovědět v následujícím textu. Ve své práci budu vycházet z pojetí subkultury podle Williamse [2007a] a z některých jeho dalších specifických konceptů. Podle autora subkulturu vymezuje styl. Na jeho základě se jednotlivé subkultury odlišují. Ke stylu patří specifické oblečení, slang, tanec, gesta či typ účesu. Může být také chápán jako určitá forma vzdoru. Zapojení se do určité subkultury lze interpretovat jako vyjádření odporu či nesouhlasu vůči rodičům či vůči širší společnosti. Mezi další Williamsovy koncepty, o které se budu ve své práci opírat a které budu ve své studii používat, patří styl, vzdor, prostor, identita či autenticita.

## VÝBĚR DOTAZOVANÝCH ČLENŮ A ČLENEK HIPHOPOVÉ SUBKULTURY

Jak již bylo řečeno v úvodu i v metodologické části předkládané publikace, ve studiu subkultur je kladen důraz na zkušenost, hodnoty a samotné pojímání dané subkultury jejími členy a členkami. Můj vlastní výzkum lze označit pojmem *insider research* [Hodkinson 2005], jehož zásady – jako například členství v dané subkultuře, důraz na reflexivitu vlastní pozice a fakt, že cílem výzkumu není objektivní poznání – rezonují se zásadami feministického výzkumu [Reinharz 1992].

Členkou české hiphopové subkultury jsem od roku 2001, kdy jsem se přestěhovala do Prahy za účelem studia. V té době jsem pravidelně navštěvovala místnost na internetovém portálu [xchat.cz](http://xchat.cz) s názvem „hip hop“, kde se vytvářela celostátní komunita fanoušků a fanynek hip hopu. Pravidelně jsem se také účastnila akce pod názvem „Hip hop foundation“ a jezdila na koncerty po celé republice. Postupem času jsem se i v rámci studií zaměřila na studium hip hopu jako kulturního fenoménu a začala jsem číst hlavně zahraniční akademické práce z této oblasti.

Pro následující výzkum jsem si jako kritérium pro výběr dotazovaných zvolila aktivní participaci v hiphopové subkultuře. Pohybovala jsem se primárně v prostředí pražského klubu Pantheon, který je v rámci subkultury považován za underground českého hip hopu. Není proto překvapivé, že většina hiphoperů a hiphoperek v mém výzkumu k undergroundu inklinuje. Hiphopová kultura se skládá z pěti elementů: *beatbox* (tvorba hudby ústy), *rap* (řymované vypravěčství), *breakdance* (specifický tanec s akrobatickými prvky), *grafitti*<sup>1</sup> (malování pomocí sprejů na městské zdi) a *Djing* (hudební doprovod, který zahrnuje pouštění desek a různé techniky s tím spojené). Z důvodu rozsahu této práce jsem výběr hiphoperů a hiphoperek omezila na oblast Prahy

1 Grafitti je často považováno za samostatnou subkulturu. Spíše faktický popis této subkultury obsahuje publikace Smolíka [2010]. Co však tvůrce grafitti – *writery* a *writerky* motivuje, jakým způsobem formují svoji identitu, jaká je struktura a hierarchizace grafitti subkultury či jak dosáhnout určitého statusu v této subkultuře z pohledu samotných aktérů a akterek, viz. Macdonald [2001] či Rahn [2002].

a okolí<sup>2</sup> a na aktivní participaci v rámci rapu, který je v současnosti nejpoulnějším elementem hip hopu.

Co se týče počátečního vztahu k dotazovaným, vystupovala jsem v několika rolích. Všichni, se kterými jsem mluvila, o mně vědí, že jsem pravidelně navštěvovala freestylelové<sup>3</sup> pondělky v klubu Pantheon a další hudební akce typu „Hip Hop Subway Series“. K hiphoperkám mám užší vztah, jelikož se osobně známe několik let, a s některými z nich jsem spolupracovala již na své bakalářské či diplomové práci [Oravcová 2007; Oravcová 2010]. Většinu hiphoperů znám osobně přes půl roku. Často mě vnímají jako hiphopovou fanynku, jako tu, co o něm pořád čte odborné knížky, a neméně jako přítelkyni uznávaného *beatboxera*. Jsem přesvědčena, že můj partnerský vztah mi do určité míry propůjčoval v průběhu výzkumu respekt. Usnadnil mi navazování kontaktů a ovlivňoval ochotu respondentů spolupracovat. Co se týče specifických otázek v oblasti *genderu* (*sexismus*, pozice přisuzované ženám, vnímání žen v hip hopu), byly ženy v rozhovorech mnohem otevřenější a u mužů mohlo docházet k sebestylizaci, ke snahám podat o sobě lepší obraz. Proto bylo pro můj výzkum důležité strovnávat výpovědi s poznatky získanými v průběhu zúčastněného pozorování. Toto zúčastněné pozorování jsem vedla od března do prosince 2009 primárně v pražském klubu Pantheon. Poté jsem se zaměřila na „mainstreamové“ akce, o kterých se hiphoperi a hiphoperky v rozhovorech zmiňovali/y.

Dohromady jsem vyzpovídala 5 žen a 8 mužů ve věku od 19 do 31 let, jejichž aktivní participace na hiphopové subkultuře trvá v rozptýlení od dvou do patnácti let. U citací budu uvádět věk a pozmeněná jména hiphoperů a hiphoperek tak, aby zůstala zachována jejich anonymita.

Kromě společných okruhů otázek pro výzkum hodnot subkultur jsem se zaměřila také na otázky spojené se *sexismem*, s rolí žen v rámci hiphopové subkultury, s jejich reprezentací a nízkým počtem v rámci subkultury. Učinila jsem tak z toho důvodu, že hip hop je masovými médii často prezentován jako záležiti

2 V české hiphopové subkultuře existuje určitý *pragocentrismus*. Praha, zejména sídliště Jižní město, je často považována za kolébku českého hip hopu. Z hlediska časové dostupnosti a finanční náročnosti jsem vlastní výzkum omezila na Prahu.

3 *Freestyle* je rapová disciplína, ve které *raperi* a *paperky* improvizují a vytváří text v dané chvíli přímo z hlavy.

tost mužů spojená s maskulinními hodnotami. Osobně se často setkávám s otázkou, jestli vůbec nějaké ženy v hiphopové subkultuře jsou, natož jestli rapují.

V následující části se zaměřím na základní koncepty v pojmání hiphopové (sub)kultury v USA i mimo Spojené státy. Následně v krátkosti nastíním historii českého rapu a nakonec představím vlastní analýzu rozhovorů, kterou budu doplňovat o poznatky ze zúčastněného pozorování. Další informace budu čerpat i z textů a freestyleů dotazovaných raperů a raperek.

## HIPHOPOVÁ (SUB)KULTURA

Většina autorů/autorek píšících o subkulturách či hiphopu jako takovém se shodne na tom, že hip hop je umělecké hnutí mládeže. Vzniklo v newyorském Bronxu začátkem 70. let minulého století. K hip hopu patří i to, čemu jeho přívrženci říkají „postoj“ (*attitude*), vyjádřený ve formě stylizovaného oblečení, jazyka a gest, které vycházejí z městských pouličních kultur. Členům a členkám hiphopové kultury je známo, že ji tvoří čtyři základní elementy: Djing, rap, grafitti a breakdance [Keyes 2004: 1; Cobb 2007: 3; Asante 2008: 9].

Autorkou první celistvé a hloubkové sociologické analýzy hiphopové subkultury je Tricia Rose [1994]. Ve své knize Black Noise pojímá hiphopovou kulturu jako zdroj alternativní konstrukce identity a společenského statusu pro marginalizovanou mládež afroamerického či afrokaribského původu žijící v postindustriálních městských částech Ameriky. Dle Rose si hip hop v symbolické rovině přivlastňuje městský prostor prostřednictvím specifického stylu, tance a hudby. Hip hop chápe jako reakci na společenské odcizení, zkušenost s nezaměstnaností, s policejní diskriminací či společenskou a ekonomickou izolací. Je to nejen způsob, jak přežít těžké podmínky, ale i něco, co přináší radost a potěšení. Avšak, jak Rose poznamenává ve své druhé knize The Hip Hop Wars [2008], takové vymezení platí pro období, kdy hip hop sloužil jako alternativní prostor, ve kterém se utvářela multikulturní, antirasistická komunita mužů a žen. V období, kdy hip hop ještě nebyl „novým popem“ či na prvním místě v nahrávacích studiích. Autoři zabývající se historií hiphopové kultury ve Spojených státech toto období označují jako „zlaté časy“, odehrávající se v letech 1984–1992 [Cobb 2007: 41; Chang 2007].

Watkins [2006: 35] poznamenává, že nejdůležitějším faktorem, který přispěl k tomu, že hip hop dnes není pouze záležitostí znevýhodňovaných Afroameričanů, ale představuje globální fenomén, je nová informační technologie, která zaznamenává prodej hudebních nosičů – SoundScan. Zavedení tohoto systému umožnilo nahrávacím společnostem získat přehled o tom, co je zrovna „in“ a zároveň ukázalo, že rap a hip hop je mnohem populárnější, než se domnívali. Velké nahrávací společnosti začaly odkupovat nezávislé společnosti produkcující hiphopovou hudbu a z hudebního stylu, který se jevil jako pouhá přechodná záležitost, se stal multimilionový hiphopový průmysl [Rose 2008].

V současnosti se vedou rozsáhlé debaty o tom, jaký má na hip hop, jakožto kulturní a společenské hnutí, dopad jeho komodifikace a přechod pod velké nahrávací společnosti. Z hip hopu se stala mediální a komerční masinérie, která dle Rose [2008: 1] stojí na skrytých formách rasismu, sexismu a misogynie. „Komerční a finančně neúspěšnější hip hop, který můžeme slyšet v rádiích či vidět v televizi a ve filmech, to, co nám prodávají nahrávací společnosti již skoro dvanáct let, je vlastně karikaturou černošského gangstera, pasáka a děvky.“ Stejně jako v jejím pojetí určuje současný mainstreamový hip hop trojice „gangster, pasák, děvka“, dle sociologa Dysona [2007: 8] je to trojice „coura, chlast, šperky“. Je pravda, že hip hop je vnitřně diferencovaný, a vedle komerčního rapu najdeme dále například „společensky uvědomělý“ (*socially conscious*), alternativní, gangsterský, horrorcore, g-funk, crunk a mnoho dalších<sup>4</sup>, právě komerční hip hop má největší vliv na aspirující raperky a rapery po celém světě [Asante 2008].

Dnes již existuje celá řada knih a akademických prací zabývajících se nejen socioekonomickou, politickou a historickou stránkou hip hopu, ale také jeho estetickou stránkou. Důkazem toho je mimo jiné obsáhlá sbírka textů *That's the Joint! Hip Hop Studies Reader* [Neal, Forman 2004], která pokrývá témata jako je historie hip hopu, pojmání autenticity, propojování lokálního a globálního prostoru, otázky spojené s genderem, politikou, vzdorem, komercializací či technickou stránkou produkce hiphopové hudby. Zapojení hip hopu do vzdělávacího procesu dnes už také není výjimečnou záležitostí, zejména

4 Viz například < [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_hip\\_hop\\_genres](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_hip_hop_genres) > (cit. 15. 1. 2010)

na katedrách afroamerických, kulturních či masmediálních studií. Internetový portál *hiphoparchive.org* nabízí seznam kurzů zaměřených na hiphopovou kulturu a v současnosti buduje projekt s názvem Hip Hop University, který se zaměřuje na vytváření celosvětové komunity badatelů a badatelek zabývajících se hip hopenem.

Literatura, která popisuje kulturní translaci původně afroamerického fenoménu hip hopu mimo USA, není zatím tak obsáhlá. Nejznámější je sbírka *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside of USA* [Mitchell 2002]. Proces kulturního přenosu Mitchell vysvětluje na základě pojmů adopce a adaptace, přivolení si kultury a její následné přetvoření na základě specifických kulturních, socioekonomických a historických podmínek. Největší důraz je kladen na rapový projev ve vlastním, mateřském jazyce či nářečí jako znak authenticity. Lull [1995: 146–154] popisuje kulturní translaci na základě konceptu přivlastňování, který má tři fáze: vyjmutí kulturního vzorce z původního společenského kontextu, kulturní zprostředkování a splynutí a nakonec integrace do nové společnosti. Největší význam přikládá střední fázi, která má také tři složky: transkulturne (vnášení jedné kultury do jiné, zejména prostřednictvím masmédií), hybridizace (míšení různých kultur) a indigenizace (zdomácnění kultury a vytvoření nového kulturního prostoru). Dle Androutsopoulos a Scholz [2003] se hybridní charakter rapu v Evropě projevuje jak v textu odkazem k lokálním tématům a institucím, tak v hudbě zapojením prvků tradiční hudby dané země. Rapování v rodném jazyce pak chápou jako konečnou fázi kulturní translace.

Ve studiích zabývajících se hiphopovou subkulturou mimo USA převládá domněnka, že právě etnické minority přebírají tuto kulturu jako první. Souvisí to s poněkud romantickou představou hip hopu jakožto kulturní formy, která dává hlas utiskovaným či umlčovaným (přičemž pro hudební žánr založený na maskulinních hodnotách je symptomatické, že se do této skupiny nepočítají ženy). Dyson [2007: 50] je toho názoru, že šířením hip hopu na mezinárodní úrovni dochází k jeho obnově a oživení: „Hip hop dokáže obnovit svou duchovní identitu, když vytváří spojenectví s kulturním vyjádřením ponižovaných a utiskovaných lidí po celém světě.“ Studie multikulturních měst Evropy dokazují, že hiphopovou kulturu převzali nejdříve spíše imigranti a etnické mi-

nority [viz Mitchell 2002; Horak 2003]. Je však otázkou, kdo následně získává komerční úspěch a za jakých podmínek.

Co však země, které jsou vnímané jako rasově homogenní? V tomto směru přináší Pasternak-Mazur [2009] studii polského hip hopu, ve které se věnuje specifickému kontextu přechodu ze socialismu k demokracii a ekonomii volného trhu. Přechod ke kapitalismu, prohloubení rozdílu mezi bohatými/mocnými a chudými/bezmocnými a vysoká nezaměstnanost jsou faktory, které autorka považuje za katalyzátor spojení hiphopových elementů a vzniku polského hip hopu. Ojedinelá je také studie, ve které se Barrer [2009] věnuje konstrukci slovenské identity v rapové hudbě. Autor zaměřil svou pozornost na momenty, ve kterých se slovenský hip hop odlišuje od gangsterského archetypu (důraz na textovou stránku a lyrické schopnosti rapera; vyjádření slovenské solidarity; životní styl spojen s prodejem tvrdých drog jako součást autobiografie, jako takový však odmítán) a na stránky, které je s ním spojují (požívání marihuany; image spojená s finančním úspěchem a dobýváním žen či sexismus, machismus a objektivizace žen). Generické maskulinum používám v tomto případě záměrně, protože sám autor se přinosem žen vůbec nezabývá. Je to však ojedinelá studie v našem prostředí, založená na obsahové analýze textů slovenských interpretů.

Studie zabývající se hiphopovou kulturou mimo americký kontext poukazují na fakt, že raperek je vždy v poměru k raperům málo a je nutno zaměřit pozornost na genderové vztahy. To však není jejich primární záměr, tudíž genderové vztahy v rámci hiphopové subkultury vyžadují další zkoumání, které však zatím provedeno nebylo. Účast člověka na určité subkultuře utváří jeho/její identitu. A to jak identitu skupinovou, tak osobní, na základě které se odlišuje od dalších členů v rámci subkultury. Dle Thornton [1995] je subkulturní kapitál klíčem k rozpoznání pravého/pravé člena/členky, či k určení pozice v rámci hierarchie v dané subkultuře. Thornton však upozorňuje, že subkulturní kapitál často pracuje více ve prospěch mužů. Ačkoliv subkulturní kapitál žen je často vyšší než u mužů, ženy se musí daleko více snažit a své znalosti častěji prokazovat, aby dosáhly rovnocenného postavení. U žen se skoro automaticky předpokládá, že se orientují spíše na společenskou stránku účasti na subkulturách než na stránku hudební. Také se předpokládá, že budou utrá-

cest spíše na kosmetiku a oblečení nežli na hudební časopisy a hudební nosiče [1995: 104].

Dle McRobbie a Garber [2006 (1975)] je členství žen v dané subkultuře často defínované jako pouhé „fanouškovství“ a neméně závisí na mužích a jejich vztazích k mužům. Thornton [1995: 105] k tomu dodává, že v rámci hudebních subkultur je důraz kladen na autenticitu, která je vesměs spojována s maskulinitou. Všechno ženské je na druhou stranu chápáno jako pasivní, jako pouhá snaha napodobit to autentické, mužské.

Halberstam [2005] přináší kritiku subkultur z pozice queer studies. Vymezuje se například proti objektivnímu přístupu nezaujaté/ho výzkumnice či výzkumníka mimo danou subkulturu či proti binární konstrukci rozlišení mezi dospíváním a dospělostí, přičemž odmítá pojímat podílení se na subkultuře jako určité stadium v opozici k celoživotnímu závazku založení rodiny. Dále Halberstam reaguje na pojetí McRobbie a poukazuje na fakt, že dívky se mohou zapojovat do subkultur právě proto, že muži dominované subkultury kládou tak velký důraz na mužské hodnoty. Dle Halberstam například *slam poetry* (recitace básní bez doprovodu hudby, s podobnou dikcí jako při rapování) může poskytovat prostor pro různé strategie proti stávajícím genderovým normám a vyjednávání vlastní pozice a pojmání femininity. K prodloužení participace na subkultuře může dojít také v momentě, kdy je v rámci dané subkultury možné „subkulturní kapitál“ proměnit v ekonomický – v oblastech jako například žurnalistika, módní návrhářství, organizace různých akcí a koncertů či práce v nahrávacím průmyslu [Thornton 1996: 12].

#### ČESKÁ HIPHOPOVÁ SUBKULTURA

Za první rapovou skladbu je dnes považován legendární „Jížák“ od skupiny Manželé, jenž vznikl v roce 1984. Lesík Hajdovský, který v té době bydlel na Jižním městě, si pořídil anténu, aby mohl chytat vlny rádií ze západního Německa. Tam slyšel legendární skupinu Grandmaster Flash & The Furious 5 a jejich skladbu „New York, New York“. V rozhovoru v hiphopovém pořadu „5. Element“ hudební stanice Očko Hajdovský uvedl: „To nebyl zpěv, ale recitace do rytmického základu s basou a to mne tak nadchlo, že jsem se poku-

sil o Jižák“.<sup>5</sup> Po revoluci začali mladí lidé jezdit do Berlína, a s sebou přivázeli nový výtvarný fenomén – graffiti. Mezi první rapové skupiny, které se objevily kolem roku 1993, patří například WWW nebo Peněti Strýčka Homeboye (dnes ve zkratce PSH), které fungují dodnes. Největší komerční úspěch zaznamenala skupina Chaozz, která v průběhu let 1996–2002 vydala čtyři alba. Nemalý podíl na jejich úspěchu mělo nasazení jejich písní do hitparády Eso televizní stanice Nova. Jejich tvorba se tak dostala za hranice jejich domovské Prahy a skupina sklízela úspěch i na území Slovenska. V roce 2000 založili DJ Smogg a romský rapper Gipsy skupinu Syndrom Snopp, jejichž tvorba se zabývala tématy, jako je boj proti fašismu a rasismu, proti konzumaci drog či nadměrnému kouření marihuany. Kapela fungovala do roku 2005. Následně přišel Gipsy s projektem Gipsy.cz, která spojuje rap s tradiční romskou hudbou. Tato kapela získala cenu „objev roku“, udílenou akademii populární hudby Anděl, v roce 2006 a v roce 2009 reprezentovala Českou republiku v rámci mezinárodní soutěže Eurosong. Mezi další významné rapové interprety patří například Indy a Wích, Naše věc, Pio Squad, Supercroo a mnoho dalších, které z důvodu rozsahu práce nebudu jmenovat.

Lze říci, že k rozšíření hiphopové kultury v Čechách došlo díky skupině mladých, kteří v říjnu 2001 založili hiphopový magazín *Bbarák*. Jednou do měsíce také organizovali dnes již zaniklou akci pod názvem „Hip hop foundation“, která spojovala všech pět elementů hip hopu. V průběhu večera se konaly takzvané „battly“, ve kterých soupeřili vždy dva zástupci daného elementu. Postupně se začali objevovat specializované obchody, které kromě potřeb na tvorbu graffiti prodávaly také hiphopové oblečení. Od roku 2002 pořádá *Bbarák* třídenní hiphopový festival „Hip hop kemp“, který dnes patří k největším ve střední Evropě s návštěvností až 20 000 lidí. Hudební stanice Očko vysílá pravidelný pořad o hip hopu s názvem „5. Element“ a v lednu 2007 zahájilo v Praze vysílání Rádio Spin, zcela zaměřené na rap, hip hop a R&B. V tom samém roce byl zahájen i druhý hiphopový festival „Hip hop jam“. O čím dál větší popularitě svědčí i to, že začínaje rokem 2005 akademie populární hudby vytvořila

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

novou žánrovou kategorií „hip hop“, ve které jsou vždy nominováni tři inter-preti. Nadějní rapeři či producenti hip hopu se dnes mohou přihlásit do soutěže „Tic Tac Hip Hop Talents“. Za rok 2009 bylo v kategoriích nejlepší text, instru-mentál, klip a kompletní skladba, odevzdáno 2045 děl<sup>6</sup>. V roce 2010 byla kate-gorie nejlepší text nahrazena kategorií *ladies battle*, určená speciálně pro ženy.

Přesto, že se ženy do rapu zapojovaly od počátku, nikdy nebyly tak úspěšné ani viditelné jako jejich mužští kolegové. Mezi první rapperky patří Lela, členka skupiny WWW, která naposledy hostovala na albu skupiny PSH v písni „Ne-mám rád“. Se skupinou Syndrom Snopp krátce spolupracovala rapperka Tchybo. Lara303, která rapuje již od roku 2001, vydala své první album „Revolution“ v listopadu 2009. Přesto, že se najdou dívky, které se věnují rapu od jeho po-čátku, byla to až MC Zuzka, která v roce 2007 upoutala a upozornila na feno-mén *female MC*. Její první píseň „Proti všem děvkám“ rozpoutala vášnivou de-batu nejen v hiphopové komunitě. V tom samém období se do popředí dostaly další dvě rapperky: Kenta a Groopi. V poslední době je to právě mladá Sharkass, která na sebe upozornila v momentě, kdy jako první a zatím jediná dívka vy-hrála velkou freestylovou soutěž Battle Night 11 v květnu 2009.

V českém prostředí se objevilo několik bakalářských či diplomových prací zabývajících se některou ze stránek hiphopové subkultury.<sup>7</sup> Avšak historie českého hip hopu, společenské, kulturní a ekonomické podmínky jeho vzniku zatím nebyly zdokumentovány.

V následující části se zaměřím na samotnou analýzu výpovědí respon-dentů a respondentek v oblastech: definice subkultury, role stylu, binární opozice mainstream/underground, vyznávané hodnoty, politizace a gende-rový rozměr subkultury. Tato studie si nedělá nárok na reprezentativnost celé hiphopové subkultury. To vyplývá ze samotného výběru dotazovaných hiphop-erů a hiphoperek, kteří/é jsou aktivní primárně v oblasti rapu, inklinují spíše k undergroundové scéně, a žijí v Praze a jejím okolí.

6 Dostupné z: < <http://www.tictac.cz/tt-hip-hop-talents/> > (cit. 15. 1. 2010)

7 Například Hlavoňová [2008], Pelinková [2008], Maryášová [2008] a další.

## HIP HOP JAKO ŽIVOTNÍ STYL

Ve vlastní definici subkultury se výpovědi dotazovaných hiphoperů a hiphoperek nijak neodlišovaly od teoretických vymezení zahraničních aka-demických prací. V mém výzkumu hiphoperi a hiphoperky znají do jisté míry původ hip hopu, klíčové události v jeho historii, jako i všechny jeho elementy.

Jedna z hiphoperek poukázala na to, že „hodně lidí si plete hip hop jen sólo s rapem“ (Eva, 25 let). Tato častá nejasnost ohledně terminologie vyplývá z celkového míchání žánrů. Termíny hip hop a rap se dnes používají takřka za-měnitelně. Avšak, dle duchovního otec hip hopu, KRS-One, rap je konkrétní umělecké vyjádření, zatímco hip hop je určitý způsob života, který kromě zá-kladních pěti elementů zahrnuje také vzdělání, aktivismus, filosofii či podni-kání [KRS-One 2009].

Rose [2008] říká, že se dnes nacházíme v momentě, kdy celá generace mla-dých lidí definuje a chápe sebe sama na základě kulturní a hudební formy. Dle autorky žádný jiný žánr před hip hopem tohoto stavu nedosáhl. „V součas-nosti je samozřejmě, že hiphopová fanoušci všech ras a etnických původů po-važují sami sebe za víc než fanoušky. Oni jsou ti, co žijí a dýchají hip hop každý den“ [2008: 8]. Podobný přístup, kdy „hip hop znamená to, co jím, co spím, co žiju... je to celej můj život prostě“ (Jiří, 26 let), vyjadřovali zejména muži. Jeden z rapperů své zapojení na hiphopové subkultuře definoval následovně: „Já ráno vstanu a slyším beaty. A ráno se obléknu a obléknu se hiphopově. Jdu do práce a bavím se s nima jako hiphoper, protože jsem hiphoper, mám to myšlení, jsem s téma lidma v kontaktu, ten hip hop je celej o životním stylu“ (Láda, 21 let).

Zejména pro mnou dotazované muže je hip hop záležitostí stálé identity, spíše než jenom volnočasové aktivity. Tito muži jsou v první řadě rapeři/hipho-peri. Pokud nejsou v pozici, že by si mohli rapem vydělávat na živobytí, pak si hledají či mají takovou práci, která jim nechává dostatek prostoru pro vlastní tvorbu. Dotazované ženy byly v tomto ohledu rezervovanější a hip hop by ne-zařadily na první místa v hodnotovém žebříčku, ačkoliv nelze říci, že by hip hop a kultura s ním spojená jistým způsobem neovlivnila jejich životy: „Hip hop je věc, která je hodně spojená s mým životem, ale každopádně to nemám tak, že by byl hip hop smyslem mého života. Jako že bych si byla schopna pod-

řezat žíly, nebo si nechat nastrejit afro. Ale každopádně to mám spojený s hudbou a kulturou, která se mi líbí a baví mě scházet se s lidma, kteří vytvářejí podobnou energii a dobrou atmosféru“ (Hana, 28 let).

Hip hop není zdaleka jediným hudebním žánrem, který dotazovaní poslouchají. Je to dáno tím, že hip hop je vnímán jako styl, který dokáže „do sebe zakomponovat i jiný žánr a využívat jiné styly jako sampel“ (Eva, 25 let). Hip hop jako „míchací hrnec“ (Ondra, 30 let) navazuje zejména na afroamerickou hudební tradici. Prolínají se v něm prvky jazzu, funku či soulu. Dancehall, reggae, ska, to všechno jsou hudební styly, které nemají od hip hopu tak daleko a většinou se pohybují v rozmezí „od těch 80 do maximálně 120 bpm“ (Petr, 28 let).

Sampling je jednou z technologií produkce hiphopové hudby a spočívá v tom, že se vyjme určitý úryvek písně a použije se jako podklad pro jinou skladbu. Z toho důvodu je hip hop často považován za styl, který „vykrádá“ ostatní hudbu, a jeho originalita je často zpochybňována. Rose [1994: 79] však namítá, že za tímto „údatným“ vykrádáním stojí hlubší smysl využívání starých skladeb novým způsobem. Jednak je to možnost, jak projevit úctu, využít jiný hlas k vyřčení myšlenky, či způsob, jak zůstat v kontaktu s hudebním dědictvím. Produkce hip hopu tudíž vyžaduje hudební rozhled mimo preferovaný žánr.

Co se týče vztahů hiphoperů a hiphoperek k jiným subkulturám, dotazovaní je považovali za lehce rozeznatelné a zařaditelné. Často tak činili na základě stereotypů (punketi nosí číra a chlastají) či na základě faktorů jako jsou: styl oblékání, tance, užívání či neužívání drog, charakter hudby, prostory vyhrazené pro danou komunitu či aktivity, které danou komunitu spojují. Hiphopeři a hiphoperky se nejčastěji vymezovali vůči punku a disco. Zdůrazňovali/y však, že hip hop je komplexnější než jiné hudební styly, především z toho důvodu, že propojuje všechny elementy a vytváří celkový životní styl, „že to není jenom o tý muzice a o tom rapu“ (Honza, 22 let). Hiphopeři a hiphoperky chápou svoji subkulturu jako diferencovanou a komplexní, přičemž je těžké, nelze nemožné charakterizovat, jací lidé se do ní zapojují. Avšak na druhou stranu

8 Bpm: beats per minute, označuje tempo hudební skladby.

dokážou jednoznačně identifikovat jinou hudební subkulturu a chápou ji jako jedolitou a homogenní na základě stylu, hudby a tance.

Styl oblékání označili/y členové a členky subkultury za nejvýraznější znak odlišnosti vůči jiným subkulturám. Přitom zastávají ke stylu spojenému s hip hopem a zejména jeho mediální propagací ambivalentní postoje. Na jedné straně se s ním identifikují, na straně druhé se od něj distancují.

#### „PRAVÝ HIPHOPER“

Jednu složkou subkulturního kapitálu tvoří znalost nejnovější módy. Styl spojený s hip hopem, „klasická představa, kšiltovka, vytahané kalhoty, trika několik XL“ (Hana, 28 let) z velké míry ovlivňuje módní průmysl (takzvaný „urban/street wear“ – „městské oblečení“). Stále větší popularita hudebního žánru přitahuje širší publikum, které si však osvojuje pouze módní stránku spojenou s hip hopem: „Já si myslím, že pravě české hiphoper vůbec neví, co je hip hop. Ten to zná jenom z klipů a bandičky lidí, co mu řeknou okolo. Z toho, co vidí v televizi a z toho, co se napíše na internetu. S tím souvisí i ten image toho hiphopera, drsného týpka, který má velkou bundu a bandu lidí kolem sebe a dělá blbosti a všechno mu projde... tak to je to, co ty děti láká“ (Andrea, 24 let).

Dotazovaná hiphoperka v této citaci poukazuje na to, že styl je rozhodující nejen v odlišení se od většinové společnosti, ale také v rámci subkultury samotné. Identifikuje elementy, které přitahují nejmladší členy: možnost rebelie a zaujmutí pozice drsného mužství, bez hlubší znalosti historie hip hopu. Pro ni samotnou však styl nehraje důležitou roli, rozhodující je pohodlnost oblečení. Podobný přístup zastává i další dotazována: „Mně jednou jeden člověk říká 'tyjo, ty toho víš tolik o hip hopu a oblékáš se jak hipisák' ... a to máš zase z druhý strany, jako někdo se do toho navlíkne a neví nic o hip hopu a třeba se mu prostě mohou líbit takový ty měkounký sametový tepláky (smích)“ (Lenka, 24 let).

Označení „pravý český hiphoper“ je samozřejmě nadsázka či spíše ironie. Na základě módního stylu již nejde rozeznat, kdo je „pravý“ hiphoper, kdo hip hop „nenosí na sobě, ale v sobě“ (Dan, 19 let). Nejde o to, co člověk nosí, ale kolik toho zná a umí, jaký je jeho/její opravdový vztah k hip hopu. Nejen nej-

novější trendy v módě, ale také nejnovější slang, gesta, a pak znalost historie hudebního stylu a přelomových událostí utvářející subkulturu, ale také společenské vztahy, kdo koho zná – to vše tvoří subkulturní kapitál. Přičemž Thornton říká, že tento kapitál musí působit, jako že je pro členky a členy subkultury přirozený. „Není nic horšího, jako snažit se přilížit“ [1995: 12].

V rámci zúčástněného pozorování jsem navštívila jeden díl „Battle Night“, akce spojované s „mainstreamovým“ hip hopem, kam se přihlašují nadějnější rapři (raperka se zatím přihlásila jen jedna). Úkolem raperů je soutěžit ve dvojicích a toho druhého vyřadit. V jedné dvojici se ocitli dva mladíci, ze kterých jeden měl na sobě značkové oblečení G-Unit, šátek kolem hlavy a specifický afroamerický účes, takzvané cornrows (nabírané copánky zapletené těsně u hlavy). Tento raper již v prvním kole vypadl, protože jeho protivník poukázal na jeho image jako vystříženou z amerického videoklipu. Podkopal tak jeho autenticitu českého rapera a vyzdvihl jeho přílišnou snahu působit jako americký raper.

Další otázkou je, kdo si může jakou spotřebu dovolit v rámci subkultury. Mnou dotazovaní členové a členky hiphopové subkultury poukázali/y na to, že značky spojované s mainstreamovou hiphopovou kulturou, zejména z USA, jsou drahé, mimo jejich finanční možnosti. Dnes už není ojedinelé, že více méně každý mezinárodně známý raper má vlastní značku oblečení. Jay-Z vlastní *Roc-a-Wear*, 50 Cent *G-Unit*, P. Diddy zase *Sean John*. Tyto značky si lze pořídit i v České republice, avšak cena jednoho kusu oblečení často neklesá pod tisíc korun. Přičemž zejména v rámci mainstreamového hip hopu se status jedince odvíjí od značky, kterou člověk nosí. „Mně trochu vadí ta uniformita. Samozřejmě, volný oblečení je pohodlný, ale pak jsou věci, který jsou úplně směšný. Vadí mi to, že dnes člověk musí mít drahý oblečení... za čtyři tisíce boty... to si myslím, že je zbytečný. Že člověk by měl nosit to, v čem se cítí dobře. Já jsem schopnej si jeden den na sebe vzít teplákovku XL a druhý den v úzkých džínách a košili a cítím se taky dobře“ (Honza, 22 let).

Respondenti a respondentky jsou přesvědčeni/y, že právě nejmladší publikum si toto oblečení kupuje ze svého kapesného či díky finančním prostředkům získaných od rodičů. Stejně tak dle Thornton mohou teenagery utráčet na vstupy do klubů, alkohol, konzumaci drog, či na hudební nosiče, právě z toho

důvodu, že ještě pro ně nejsou aktuální finanční závazky jako například splácení hypotéky, či vůbec zabezpečení dostatečných prostředků pro živobytí [1995: 103]. Toto téma se objevovalo poměrně často, jelikož většina z mnou dotazovaných členů a členek subkultury již bydlí v samostatné domácnosti a snaží si najít takovou práci, která by dovoľovala dostatečnou volnost věnovat se subkulturním aktivitám a zároveň zaplatit nájem a obživu.

Oproti tomu „lidi, kteří poslouchají underground, tak nějak moc neřeší, co mají na sobě“ (Jiří, 26 let). To však neznamená, že by si sami nepotrpěli/y na hiphopové značky typu RocaWear, Ecko či Carhartt. Nepřikládají tomu však větší význam.

Další věc je zdroj hiphopového stylu a jeho původní smysl. Volné oblečení spojované s hip hopem může být pohodlné, nutno však říci, že je původně určené pro afroamerické obyvatelstvo. Tento aspekt si uvědomovali/y zejména ti/ty, kteří/é strávili/y určitý čas v USA: „Když si to vezmeš, někdo, kdo měří 180 centimetrů a váží 100 kil, a vezme si na sebe hadry XXL, tak to vypadá jinak, než když přijde klučina měřící 150 centimetrů a váží 40 kilo i s postelí“ (Jiří, 26 let).

Všechny tyto odpovědi odkazovali/y zejména na pánskou módu. S hiphopovou módou pro ženy je to komplikovanější. V počátcích hip hopu v Americe si i ženy oblékaly volné široké kalhoty a trika. Často si za to vysloužily nálepku „tomboy“ jako označení ženy, která se obléká a chová jako muž. V pozdější době již bylo upřednostňováno oblečení, které zdůrazňuje ženské křivky. Nutné také podotknout, že otázku o módním stylu nadnesly vždy ženy, hiphopeři tomuto aspektu nevěnovali pozornost. „Přijde mi to, že v poslední době se preferuje u ženy, aby měla boty na vysokém podpatku, sukni a tílko... nějaký hodné mini-malistický oblek zakrývající jen ty nejnuttnější části těla. Jako netroufám si tvrdit, do jaké míry to je vliv toho západu, těch videoklipů. Ale je pravda, že slečny navštěvující různé párty se docela přizpůsobily“ (Petra, 28 let).

Tady vidíme jasný kontrast mezi nadměrnými velikostmi preferovanými u mužů, zakrývající vše, a přiléhavým oblečením, zobrazující křivky žen, krátce sukně a podpatky, zvýrazňující jejich dlouhé nohy. Pamatuji na jeden večer, kdy jsem se dostala do zákulisí jedné akce „mainstreamového hip hopu“. Už jsem jsem nepočítala, že se na tu akci podívám a nijak speciálně jsem se na ni



nepřipravila. Pouze v džínách, triku a bez jakéhokoliv make-upu jsem se ocitla v zákulisí, mezi slečnami na sedmicentimetrových podpatcích, v kratičkých šatech, některé dokonce s umělými řasami. Byla jsem obdarována opovrhujícími pohledy a získala jsem pocit, že jsem asi na špatném místě.

Stejně tak jsem se v rozhovorech s rapperkami setkávala s tím, že byly nuceny vyjednat svou image. Lidé v jejich okolí a ti, kteří jsou zainteresováni v produkci jejich hudby, často radí rapperkám v otázkách jejich vzhledu. Tyto dívky upřednostňují pohodlné oblečení – džíny, a jednoduchá trika, zatímco z okolí je snaha „zženštit je“. Také v rámci zúčastněného pozorování na speciálních akcích věnovaných čistě ženským rapperkám, jsem si od publika vyslechla, že některé dívky tím, že rapují v tepláčkách, v mikíně a s kšiltovkou na hlavě, ne působí „dostatečně žensky“. Názory na to, jak má vypadat „pravá hiphoperka“, jsou v rámci hiphopové subkultury nejednotné.<sup>9</sup>

#### ELITA, UNDERGROUND A „OSTATNÍ DĚTI“

Ať jsem mluvila s členy a členkami hiphopové subkultury o jakémkoliv stránci hip hopu, nevyhnula jsem se důrazu na rozlišení mezi undergroundem a mainstreamem. Dotazovaní/é chápou mainstream jako ty skupiny, které jsou nejvíce vidět, prodávají alba a celkové teži z komerčního úspěchu stylu. Tito interpreti tvoří elitu hip hopu. Na druhou stranu underground je chápán jako hip hop, který se drží kořenů tak, jak byly definované v USA, a který chápe komerční vliv jako zdroj úpadku stylu jako takového: „Hip hop jako muzika je hodně popularizovaný, ale na úkor tý kvality. Hip hop byl vždy o tom, že člověk se něčím takovým bojuje a to vyjádření bylo obsáhlejší. No a dneska, tím, že je to sáhlejší vyjádření, nad kterým by se měl člověk zamyslet, zjednodušit tý mase“ (Honza, 22 let).

Pevnou hranici mezi tím, co je považováno za mainstream v opozici k undergroundu, nelze jednoznačně vytyčit. Souvisí to s danou subkulturní ideologií

logií a s konstrukcí autenticity. Dle respondentů a respondentek underground „není tak zaprodaný“ (Dan, 19 let), lidé ho nechtějí za účelem zisku, ale z lásky k hudbě, dělají ho srdcem za účelem zprostředkování určitého „poselství“ (Pavel, 31 let). Marchart [2003: 86] poukazuje na fakt, že rozlišování na základě binární opozice mainstream/underground je součástí ideologického sebezpojmání, což je charakteristické pro veškerou populární hudbu. „V takovém diskursu je underground chápán jako autentický a inovační v kontrastu s parazitním mainstreamem.“

Rozlišování mainstream/underground souvisí i s hierarchizací hiphopové subkultury jako takové. Mainstream je spojován s elitou, tam se nacházejí ti, kteří s hip hopem v České republice začali, či takzvané „rychloukašky“ (Láďa, 21 let), ti, co se dostali na vrchol ze dne na den. Respondenti a respondentky jsou přesvědčeni/y, že takový úspěch je možný buď dostatkem finančních prostředků, anebo dobrých přátelských vztahů s někým z mainstreamu. V kategoriích subkulturního kapitálu lze říci, že pro úspěch je nutné mít možnost proměnit subkulturní kapitál v ekonomický a zároveň mít co nejšíší sociální kapitál: síť lidí a známostí, kteří mohou přispět k lepšímu postavení jedince v rámci subkultury.

Z pozice členů a členek undergroundového hip hopu je mainstream dále označován jako uzavřená skupina, která si jen stěží pustí mezi sebe někoho nového. Kritizován je také z důvodu absence reciprocit mezi mainstreamem a undergroundem, kteří tvoří to „podhoubí“ (Hana, 28 let), ze kterého vzešla i dnešní hiphopová elita: „Ta elita samozřejmě je a moc nerada mezi sebe někoho pouští. V jakýkoliv muzice by mělo fungovat, že ten mainstream by měl respektovat ten underground, protože to jsou kořeny, odkud oni vzešli. A to tady v tom hip hopu není. Oni ho naopak zesměšňují a snaží se nějakým způsobem si bránit to svoje krmítko na úkor toho, že vlastně dělají hip hopu moc špatnou reklamu“ (Honza, 22 let).

Místně lze za hiphopový underground v Praze označit klub Pantheon. Slovy jednoho z dotazovaných, „každý Pražák, který poslouchá hip hop, má určitě nějaký vztah k Pantheonu“ (Ondra, 30 let). Tento podnik, který sedm dní v týdnu věnoval hip hopu a aktivitám s ním spojeným (v pondělí freestyle, ve středu graffiti, ve čtvrtek breakdance), ukončil svou činnost 21. prosince 2009

<sup>9</sup> Pro ilustraci viz reportáž z jednoho Brněnského klubu: <http://www.stream.cz/video/66/7562-gut-hoperka-velky-kozy-a-prdelka-akorat/> (cit. 14. 3. 2010)

z nedostatku finančních prostředků nutných k udržování jeho chodu. Nicméně byl a doposud je zdrojem kolektivní identity svých návštěvníků a návštěvnic. Dotazovaní členové a členky subkultury často ve svých výpovědích používají/ly kolektivní „my“ k označení lidí spojených s Pantheonem. Jedna z raperek to popisuje následovně: „Tam se vytvořila taková komunita, kde si lidi, kteří tvoří v hip hopu, ale i pouhý návštěvníci vytvořili mezi sebou vzájemný respekt, kde dochází ke komunikaci, k výměně názorů a navzájem se podporují. A myslím si, že ta kontinuální návštěvnost určitých lidí, kteří se drží pohromadě, vytváří ten pocit rodiny. Že se tam člověk cítí v bezpečí“ (Eva, 25 let).

Na jedné straně Pantheon poskytuje kolektivní identitu a dotazovaní členové a členky hiphopové subkultury ho braly jako alternativní domov, místo, kde se vytváří blízké vztahy, jež se podobají rodině. Na druhé straně si však jednom jedna z dotazovaných uvědomovala, že takové uzavření může mít i negativní stránky. Toto uzavření souvisí dále s apriorním odmítáním všeho, co je společné s komerčním úspěchem, který je pojímán jako cesta k úpadku kultury. „Ještě je tady blbá věc, že vzhledem k tomu, že takového toho čistějšího přístupu k tomu hip hopu, nebo toho starého, poctivého, tady bylo málo, tak aby se to nezvrhlo v to, že ty lidi se budou mezi sebou obdivovat, že my jsme ti praví, a na tom to ustrne a nikam se to dál neposune“ (Lenka, 24 let).

Jeden z aspektů, který výrazně přispívá ke strukturaci subkultury, je věk. Dotazovaní hiphopeři a hiphoperky rozlišovaly/i tři skupiny. Nejmladší a nejpočetnější skupinu dle dotazovaných tvoří „náctiletí“, věková kategorie do 20 let. To jsou ti nejvíce ovlivnitelní ze strany médií, kteří také ve větší míře následují nejnovější módní trendy spojené s hiphopovou subkulturou. Pak následuje kategorie 20–30, kde si lidé, které hip hop oslovil do větší míry než jako pouhé přechodné období v pubertě, budují vztah k subkultuře, seznamují se s její historií a s alternativními proudy. Tato věková skupina je méně početná a už se tolik neúčastňuje větších mainstreamových akcí. Nejmenší skupinu tvoří lidé nad třicet let. Menší zapojení se do hiphopové subkultury s rostoucím věkem je přisuzováno tomu, v jaké životní fázi se lidé nacházejí. Mají vlastní „zaměstnání, cíle, svoje zájmy a vlastní rodiny“ (Hana, 28 let), tudíž participaci na hudební subkultuře nepřikládají takový význam. Mohu potvrdit, že k podobnému závěru jsem dospěla na základě zúčastněného pozorování. Sama se pohybuji

v rámci druhé věkové kategorie. Přítomnost lidí nad třicet let v rámci subkultury není úplně nevídaná, avšak je ojedinělá. Naopak jsem byla překvapena, kolik mladých lidí chodí na akce typu Battle Night, kde jsem čekala minimálně hodinu, než jsem se dostala dovnitř, protože u vchodu kontrolovali občanské průkazy a vraceli všechny mladší patnácti let.

## RAP, FREESTYLE, BATTLE

Estetickou stránkou rapu se zabývají zejména Cobb [2007] a Perry [2004]. Vymezuji se proti předstávě rapu jakožto pouhého odříkávání textu za rytmického doprovodu. Dle těchto autorů/autorek musí každý/á nadějný/a rapper/ka splňovat určité základní předpoklady: mít vhodnou barvu hlasu, umět intonovat, pracovat s hlasem či mít dobrou slovní zásobu. Samotný obsah sdělení by kromě různých vnitřních či vnějších rýmů měl obsahovat básnické prvky jako je metafora či přirovnání. Dodnes se vedou vášnivé debaty o tom, jestli rap lze či nelze považovat za specifický druh poezie. Neméně důležitá je originalita, způsob přednesu a trénink.

Kategorie jako freestyle, je v České republice pojímána jako „královská disciplína“ (Ondra, 30 let). Jde o spontánní improvizaci, „je to něco, na co se nemůžeš připravit. Dostaneš téma a prostě musíš dávat“ (Jiří, 26 let). Cobb [2007] klade důraz na rozlišování rapu a freestylu jako dvou odlišných disciplín. Dle autora se v historii hip hopu jen ojediněle objeví někdo, kdo je jak dobrý textař, tak dobrý freestyler. Tyto dvě disciplíny pojímá jako vzájemně se vylučující. Stejně tak dotazování/é zastávají názor, že „je ohromný rozdíl mezi textem a freestylem“ (Láďa, 21 let). V podstatě jde o to, že člověk má na napsání textu jednat více času a jednak tím může vyjadřovat určitý dlouhodobější stav. Na druhé straně v freestylu jde o spontánní projev bez předchozí přípravy.

S freestylem je spojena soutěžní disciplína, takzvaný „battle“. Cobb [2007] vidí počátky freestyle battle v orální tradici Afroameričanů zejména z jižních oblastí Spojených států, takzvané „playing the dozens“. Cílem hry „the dozens“<sup>10</sup> je ostrým vtípem či narážkami dostat protivníka do rozpaků a záro-

<sup>10</sup> Typickým příkladem „the dozens“ je: „tvoje máma je tak tlustá, že...“

veň si zachovat chladnou hlavu a klid. Na stejném principu spočívá i freestyle battle. Tato disciplína získala popularitu zejména díky filmu *8. mile* s rapperem Eminemem v hlavní roli. V České republice jsou „freestyle battly“ značně oblíbené. Mnou zpovídaní/é členové a členky subkultury však zaujímají negativní postoj k takovým akcím a to z toho důvodu, že se tam vytrácí kreativita spojená s rapem jakožto uměním: „Vadí mi na tom, že tam přijdou dva kluci a začnou si tam nadávat do rodiny. Podle mě by to měla být taková satira na toho druhého. Ne úplně ho ztrapnit, ale si tak do něj vtípně rejpnout, že lidé se tomu zasmějí a zatleskají mu. Nemyslím si, že by lidé měli tleskat někomu za to, že se naváží do něčeho mámy. To je spíš na to, aby ho vypískali, ale bohužel se to neděje“ (Honza, 22 let).

V opozici k takovým mainstreamovým battlům pořádá klub Pantheon menší battly, kde každá dvojice dostala určité téma, a každý rapper musel zaujmout určitou roli, například doktor vs. pacient, slunce vs. měsíc. Tímto stylem jakoby povýšili battle z pouhého urážení toho druhého na soutěžní disciplínu, kde bylo možné rozpoznat, kdo má jaké schopnosti jako freestyler, i co se týče reakce na oponenta.

Humor, nadsázka, ironie jsou komponenty, které se z hip hopu vytrácejí. Zatímco členové a členky subkultury jsou si vědomy/é, že byly časy, kdy toto v rapu fungovalo, v dnešní době je hip hop poháněn myšlenkou, kterou Rose [2008] a další označují jako „*keeping it real*“. Toto slovní spojení vyjadřuje představení, že hip hop by měl vyjadřovat a popisovat realitu, a nic než realitu. Stejný přístup prosazovali někteří rapeři, kteří kladou velký důraz na autenticitu: „snažím se rapovat o věcech, které jsem zažil a mluvit pravdu“ (Jiří, 26 let).

Dotazovaní hiphoperi a hiphoperky jsou si vědomi/y, že hip hop v Čechách je zatím takřka v plenkách, na začátku svého vývoje. Přesto je hiphopová subkultura ovlivňována tou americkou, zejména co se týče komerční, mainstreamové tvorby. Dle dotazovaných českému mainstreamovému rapu dnes chybí různorodost a všichni rapují o tom samém: „většinou jsou to drogy, auta, ženský, nějaký nadávky, prosazování určitého okolí a nezabývají se myšlenkami lidí“ (Dan, 19 let). Pro mnou vybranou skupinu je hip hop obecně a zejména rap způsob sebevyjádření, který si sice bere inspiraci z amerického hip hopu, ale vesměs z hip hopu undergroundového, „uvědomělého“. Pro ně je také

důležitým aspektem důraz na český jazyk. Jak říká jeden z raperů: „co by byl český hip hop bez českého jazyka? To přece ani nejde“ (Mates, 20 let). „Je-li kož jsem z Česka, tak se snažím nějak tu zemi posouvat dál, takže nebudu rapovat například anglicky. Protože jsem hrdej na to, že jsem Čech a prostě chci posounout taky ten český hip hop někam dál a český hip hop se anglicky nikam neposune“ (Kuba, 26 let).

Prosazování rodného jazyka souvisí s vysokou mírou patriotismu, která se zejména u dotazovaných hiphoperů projevovala. Samozřejmě úplně nezávalovali rap v jiném jazyce, pokud se jedná o člověka, který sám není české národnosti. Avšak ten/ta, kdo je původem české národnosti a přesto nerapuje česky, ztrácí hodnotu. A zejména když například rapuje anglicky se silným českým přízvukem. Často jsem si všimla, že vůči raperům, kteří rapují v jiném jazyce, je publikum rezervovanější, protože zaprvé mu nerozumí, a zadruhé nemůže říci, zdali to, co sděluje, dává smysl a nejedná se o pouhá poskládaná slova, která „dobře zní“. Samozřejmě, rap v rodném jazyce znamená, že mu rozumí domácí publikum. Rap například v angličtině umožňuje prosadit se i za hranicemi státu a získat větší publikum.

#### **HIP HOP, MARIHUANA, RODINA, PŘÁTELE**

Pro většinu dotazovaných hip hop neznamená pouze hudební styl, ale kulturu, která ovlivňuje celkový životní styl (k problematice alternativního životního stylu/způsobu života viz Duffková [2006]). Většina dotazovaných rozlišovala mezi tím život žít a život pouze prožívat. Zastávaly/i vesměs postoj, kdy si člověk má užívat a dělat to, co ho/jí baví. Nejraději by veškerý svůj čas věnovali/y zapojení se do hiphopové subkultury, avšak „peníze jsou potřeba“ (Dan, 19 let) a aktivní účast na hiphopové subkultuře zatím dotazovaným neposkytuje dostatečné finanční zabezpečení, proto se může zdát, že hip hop je pouze volnočasová aktivita těchto lidí. Spíše se ale jedná o strategii přežití. U valné většiny dotazovaných lze říci, že jejich subkulturní identita je stálá, že jsou hiphoperky a hiphoperky tělem i duší.

Na základě rozhovorů, zúčastněného pozorování a obsahů freestyleů a textů mohou sestavit žebříček hodnot dotazovaných následovně: hip hop,

marihuana, rodina, (Pantheon), přátelé a partneři/partnerky. Samozřejmě že u každé/no člena a členky je toto pořadí jiné. Co se týče rodinných vztahů a vazeb, čtyři dotazovaní jsou z rozvedené rodiny, další tři uvádějí slabé rodinné vazby a nedostatečnou komunikaci s rodiči. Přátelé často „suplují tu rodinu“ (Petra, 28 let), ačkoliv všichni dále dělali/y rozdíly mezi kamarády (kterých je spousta) a přáteli, na které se lze spolehnout, a kterých má člověk v životě jen několik. Partnerský vztah hiphopeři a hiphoperky vnímali/y jako spadající do kategorie přátelství (a primárně v heterosexuálním rámci). Rodina, přátelé a partneři/partnerky jsou pojmání/y jako zdroj podpory, důvěry a síly, jako určitá „záchranná síť“ (Honza, 22 let).

Definici alternativního životního stylu jakožto subjektivní dobrovolné preferenci určité hodnoty, která následně životní styl utváří a ovlivňuje, lze aplikovat na hiphopovou subkulturu. V tom smyslu, že členové a členky této subkultury si vybírají právě hip hop jako způsob vyjádření a seberealizace. Hodnotový žebříček dotazovaných lze zařadit pod takzvanou hédonistickou orientaci člověka (koničky, zájmy, přátelství, láska). Dle Prudkého [2010] se k této pozici hlásí přes 90% české dospělé populace. Sak [2000] ve studiu české mládeže řadí hédonistickou orientaci na třetí místo s tím, že ji charakterizuje jako alternativu k orientaci na rodinu, společnost, hromadění majetku a profesi. Jeden z respondentů se vyjadřuje ke smyslu života následovně: „Tak smysl života... všichni ti mravenčci kolem nás, co mají zajatý určitý způsob života a systém, jako že vyrostu, budu mít manželku, udělám si dítě a musím mít hodně peněz, aby rodina neměla problémy, abych jim mohl všechno koupit a to je prostě náplň! Já jsem třeba mladý a třeba na to přijdu, že to má být takhle... ale zase já myslím jinak, když jsem sám... když jsem byl s přítelkyní, tak už jsem viděl barák, pejska, děti, už jsem to měl nalajnované všechno, co a jak bude...“ (Láďa, 21 let).

Hodnotové orientace se samozřejmě mění s danou životní fází, čeho důkazem je i předchozí úryvek. Ačkoliv idea smyslu života v založení rodiny nepředstavovala většinový názor mezi dotazovanými, přece jen se občas objevila, a to jak u mužů, tak u žen staršího věku. Řekla bych, že v tomto ohledu se hodnoty dotazovaných členů a členek hiphopové subkultury nijak neliší od hodnot mainstreamové společnosti. Když vezmeme v potaz pouze jednu část ur-

čující životní styl/způsob, konkrétně konzumaci marihuany jako všeobecně přijímanou součást subkultury, pak ji lze považovat za v tomto ohledu alternativní a z pohledu většinové společnosti v negativním slova smyslu. V ostatních ohledech nedochází k odklonu od hodnot většinové společnosti.

Konzumace drog je jedním z velkých témat ve spojení s hip hopem. Zejména kouření marihuany je aspekt, který hiphopovou subkulturu do velké míry definuje: „Nevím, zdali je to dobré, nebo špatné, ale je tam ta asociace s (hiphopovou) kulturou, že hlavní prostředek, který je konzumován, je marihuana. Což je sice přírodní droga, ale člověk musí mít svůj limit, musí znát svoje meze... ta marihuana... člověk pak zklidní svoje tempo. Pak je to možná i prostředek, prostřednictvím kterého lidé naleznou určitou motivaci, myšlenku“ (Eva, 25 let).

Kouření marihuany je z pohledu dotazovaných „zcela běžnou záležitostí v téhle scéně“ (Petra, 28 let). Valná většina argumentů spočívala v tom, že marihuana je droga „přírodní“ v porovnání s chemickými, tvrdými drogami. Kromě toho většina dotazovaných poukazovala na výhody spojené s marihuanou jako například větší motivace, zklidnění či inspirace. Marihuana je pomocným prostředkem ve freestylu i v rapu, protože „pomáhá utřídit si myšlenky a lépe tvořit“ (Lenka, 24 let). Avšak důraz byl kladen na to, že je to vysoce individuální a na každého/každou tato droga působí jinak. Konzumace marihuany jako definující prvek hiphopové subkultury dokazuje i množství písní, někdy až od věnovaných této látce. Odkazy ke kouření marihuany jsou jedním ze stálých témat matických zaměření i ve freestylech.

Hiphopeři a hiphoperky se v rozhovorech vyjadřovali k užívání tvrdých drog. Dva z dotazovaných si sami prošli závislostí na tvrdých drogách, jiní s ní měli zkušenost zprostředkovaně, zejména co se týče pervitinu. Na základě této vlastní zkušenosti považují tvrdé drogy za něco, co kazí charakter a ničí člověka jako takového. Členové a členky hiphopové subkultury dále upozorňovali/y na problematiku užívání kokainu. Polovina z dotazovaných si je vědoma, že se stoupajícím statusem mainstreamových hiphoperů stoupá také jejich konzumace kokainu. Za problematické považují to, že k propagaci dochází i v textech těchto rapperů. „Mně se vůbec nelíbí, že se na hiphopových mejdanech, zejména těch mainstreamových, propagují tvrdé drogy jako hrozně cool věc.“

Když někdo rapuje o tom, jak je to skvělý sjet se a chodit vyšňupaný po Smíchově... (Petra, 28 let). Takovou propagaci vidí jako potenciálně nebezpečnou zejména pro nejmladší posluchače hip hopu. Dotazovaní se obávají, že mainstream může ovlivňovat mládež ve věku 13–18 let, pro které je důležité být „in“ či „cool“, čili zapadnout do dané komunity.

#### SLOVO NA „N“

Vzhledem k tomu, že hip hop je původně kulturní vyjádření a hnutí Afroameričanů, často se apriori předpokládá, že právě rasové a etnické minority využívají hip hop k vyjádření nesouhlasu se svým podřízeným postavením. Proti romantizující představě, že hip hop úspěšně zmiňuje rasismus po celém světě, se objevili skeptičtější názory, které upozorňují, že hiphopový průmysl je zodpovědný za reprodukci stereotypů ohledně afroamerické rasy: o jejich sexualitě, patologii, kriminalitě či násilnosti. Cobb [2007: 6] tvrdí, že síla a působivost afroamerické kultury v pozdním kapitalismu dokládá to, že „klidně můžete ležet přes půlku světa a v České republice vás mladí muži, kteří vůbec nemluví anglicky, pozdraví slovy „Whut up (sic), Nigga“.

Většina dotazovaných raperů/raperek je toho názoru, že hip hop „jednotí a spojuje, nerozlišuje rasy, věk nebo pohlaví“ (Mates, 20 let), či dokonce že žádný raper/raperka nemůže být zároveň rasista/rasistka. V některých případech to však vyznělo jako zbožné přání, nežli realita. O několik minut na to jim nedělalo problém říci slovo „negr“, jako kdyby šlo o něco obyčejného a neprobematického. Tento případ dokazuje také citát dalšího z dotazovaných: „Já sám nepoužívám „N word“<sup>11</sup> a snažím se ostatní školit o jeho používání. Jednou přišel týpek ke kámošovi, který je raper (Afroameričan – pozn. autorky) a chtěl podepsat tričko a říká „supr šou, skvělý, podepsal bys mi tričko“ a ten kamarád říká jasně, není problém a pak kluk dále říká „ty seš první nigga, který mi podepsal tričko“. A on se na něj podíval a zničil to ten moment fanouškovství, že se

11 „N word“ je způsob, jak v prostředí USA více méně korektně odkázat na slova „nigger“ či „nigga“ (černoš). Do češtiny se toto slovní spojení ještě nedostalo. Dále v článku budu používat svou pracovní verzi „slovo na n“.

tam chytali za hlavu... Ale ten kluk to nemyslel špatně, ale prostě to tady ty děti učíme špatně a je potřeba udělat radikální kroky“ (Ondra, 30 let).

Podobný případ znám z vlastní zkušenosti, kdy moje kamarádka v rámci legrace (alespoň v to pevně doufám), oslovila mého afroamerického přítele „slovem na n“. Všichni přítomní v místnosti okamžitě ztuhli a následovala dlouhá přednáška o původu slova a jeho užití. Právě z důvodu, že dnešní mládež nezná historické kořeny hip hopu, natož dějiny otroctví a rasové segregace, dochází k přejímání těchto slov z médií. Perry [2004] upozorňuje na komplexnost používání „slova na n“. V rámci afroamerické (a zejména hiphopové) komunity je toto slovo pojímáno jako zdroj emancipace, posílení, přisvojení si negativního označení a přetvoření ho v pozitivní věc. Takové označení vyjadřuje vzájemnou důvěru, loajalitu, spojenectví v podřízeném postavení. Je však absolutně nepředstavitelné, že by toto oslovení použil někdo z „bílé“ rasy – ani mezi sebou a již vůbec ne k někomu jiné rasy. V používání tohoto slova je důležité brát ohled na jeho vznik a kontextualizaci jeho užití. Členství v hiphopové subkultuře neospravedlňuje užití rasistického oslovení a vůbec není „cool“ pořádit si přezdívkou „negr“, zejména když se jedná o bělocha ze střední třídy.

Co se týče mého vzorku hiphoperů a hiphoperek, nejvíce byla zastoupena česká národnost, dále pak slovenská, polská a kazашská, s tím, že všichni mají trvalý či minimálně přechodný pobyt v České republice. Jeden z raperů má otce původem z Kuby a jedna dotazována má otce původem z Turecka. Je pravda, že jsem se snažila o vzorek různorodý, avšak s takovým „mixem“ jsem sama nepočítala. Může to dokazovat teorii, že k hip hopu více tíhnou příslušníci a příslušnice menšin. Avšak z tak malého vzorku se těžko dají dělat všeobecné závěry.

Hiphopeři a hiphoperky rasismus jako takový kategoriicky odmítají a chápou ho jako strach z něčeho neznámého, škatulkování lidí na základě stereotypů, kdy negativní zkušenost s jednotlivcem vede k odsouzení celé rasy. Po klasických definicích rasismu a jeho nepřipustnosti, se v některých rozhovorech objevilo to, čemu říkám „ale syndrom“. Po ujištění, že dotyčný/á nediskriminuje na základě rasy, následovalo „ale některé věci mi vadí“ (Pavel, 31 let). Ve většině případů se jedná o problém s tím, že některé příchodní národnosti či menšiny se nedokážou přizpůsobit českým podmínkám: „Mě třeba nasere, když je tady nějaký cizinec a chová se tak, jak by neměl. Nasere mě, že pro-

jdeš Václavák v noci a nedomluvíš se česky. Serou mě tam hlavně ty rusky mluvící lidi... ale zase je tady plno rusky mluvících, kteří nabrali náš systém, jedou v něm a jsou úplně v pohodě“ (Láďa, 21 let).

Dle této citace, přijetí menšiny znamená přijmout většinový systém a „zapadnout“. Mezi dotazovanými hiphopery a hiphoperkami však byli/y i taci, kteří/je se s rasismem setkávají denně na základě odlišných rysů obličejů či barvy kůže. Na základě osobní zkušenosti s rasismem si často vytvořili/y pocitu paranoie či neustále ostráživosti. Jeden z raperů vidí pozitivní stránku v tom, že díky své odlišnosti je zajímavý, a tudíž viditelnější v rámci scény. Dle těchto respondentů, je veřejnost v dnešní době o rasismu mnohem informovanější než dříve a předsudky ustupují do pozadí. Jeden z hiphoperů uvádí: „Jako nezmi-zelo to (rasismus), jen to není tak vidět. Dnes už je ale spousta lidí, kteří si to ne-nechají líbit. A ty lidi nejsou černí, jsou bílí, jen už nemají tu ideologii. Ono už v té době, kdy jsem byl malej, tak nemlátili jenom nás, kdo jsme černí nebo takhle, ale mlátili i bílé lidi za to, že se s námi baví. Nebo za to, že jezdí na skatebo-ardu, nebo bílí za to, že hrají basketbal. A teď už je spousta lidí, kteří si to pro-stě nenechají líbit“ (Jiří, 26 let).

Co se týče romského hip hopu, je v současnosti nejznámější skupina Gipsy.cz, která kombinuje prvky hip hopu s tradiční romskou hudbou a vytváří tak zajímavý kulturní hybrid. Gipsy, frontman této skupiny dříve působil ve for-maci Syndrom Snopp. Tato skupina, která má na kontě 4 alba, byla známá tím, že se v textech zaměřovala na egyptskou mytologii, kritiku přehnané konzumace marihuany a také kritiku rasismu.

Kritika rasismu je jedním z politických témat, která se objevují v textech raperů. Dále ve tvorbě raperů a raperek můžeme najít témata jako je svoboda slova, kritika vlády či sociální situace (viz například tvorba skupiny *Memento Mori*). V rozhovorech s hiphopery a hiphoperkami byla z valné většiny patrná určitá politická apatie vycházející z toho, že politika jako taková nedělá nic pro dotazované jedince. Když vezmeme v potaz to, že dotazovaní/né se hlásí k hiphopovému undergroundu, je jejich apatie vůči politice zarážející.

Watkins [2008], který se zabývá historií hip hopu, označuje skladbu „The Message“ od skupin Grandmaster Flash and The Furious Five, vydanou v roce 1982, za první hiphopovou skladbu, která odráží sociální podmínky mladých

Afroameričanů v americkém velkoměstě. Je to také počátek takzvaného „společensky uvědomělého“ hip hopu jakožto hnutí, které reflektuje společenské, kulturní a politické podmínky. Členové undergroundu tento rozměr často vyžadují od veškeré hiphopové tvorby. V důsledku mainstreamového úspěchu žánru a jeho přechodu do populární hudby dnes nelze hip hop pojímat primárně jako politické hnutí za změnu společenských podmínek. Asante [2008] je toho názoru, že hip hop nebyl schopen reagovat na problémy, jako je negativní dopad globalizace, nespravedlivé války, znečišťování přírody či krize ve velkoměstech. Daný autor přichází s konceptem „post-hiphopové generace“, pro kterou hip hop jako hudební žánr není vhodnou reakcí na kritický stav dnešního světa. Asante od této generace očekává, že převeze iniciativu a podnikne konkrétní akce ve prospěch společenské změny: „žádné hnutí nemůže být jen o rýmech či hudbě. To jsou pouhé nástroje, a pokud je uchopíme správným způsobem, mohou nám pomoci zobrazit nový svět, ve kterém chceme žít“ [2008: 71].

Marchart [2003] je toho názoru, že důrazem na „mikro-politiku“ každodenního života se vytratil zájem o širší politický rozměr. Veškerá politická angažovanost odehrávající se uvnitř uzavřené subkultury není efektivní, pokud neprorazí do sféry veřejné, dokud se z členů subkultury nestanou občané státu. Marchnat identifikuje čtyři podmínky přechodu z mikro-politiky každodenního života k oblasti makro-politiky. Nejdříve musí dojít k explicitnímu vyjádření odporu, posléze k vytvoření určité organizované skupiny a nakonec zahájit hnutí, kterého cílem je všeobecné přijetí požadavků. „Subkultura dosáhne politického rozměru, jen pokud je schopna opustit tmavé prostory klubu a vstoupit do světa veřejného prostoru“ [2003: 94–96].

Akci s názvem „Hip Hop Subway Series“ lze chápat jako výše zmíněný přechod z mikro oblasti tmavého klubu k veřejné akci. Tato akce se v New Yorku koná od roku 2006 a jejím cílem je napravit stereotypní obraz většinové společnosti o hip hopu jakožto stylu, který je plný násilí, vulgarity či misogynie. Většinou jednou do měsíce se sejdou rapeři, beatboxeři, zpěváci či básníci a na vybrané trase metra nasednou do posledního vagonu, kde předvádějí své umění na předem určené téma (rasismus, mír, víra, sexismus, atd.). Od března roku 2009 se tato akce koná více méně pravidelně i v pražském metru. Zásluhu na

tom má skupina lidí kolem klubu Pantheon, kteří se snaží pokračovat v newyorské tradici. Dle pravidel stanovených touto skupinou, požívání alkoholu či jiných látek je zakázáno, vulgarity se netrpí, a také nejde o soutěživost typu „battle“, ale o klidný jam. Je však otázkou, do jaké míry si tato akce nárokuje politickou angažovanost či do jaké míry má možnost ovlivnit většinovou společnost. Pokud zrovna někdo necestuje metrem v neděli kolem šesté hodiny večer.

### „ČUBKY“ VS. RAPERKY

Komerční hip hop propagovaný médií je převážně záležitostí mužů. I když se nějaká žena objeví, většinou využívá svou sexualitu a vystupuje v pozici sexuálního objektu. Často je takřka nerozeznatelná od množství spoře oděných dívek obklopujících jednoho rapera. Klasický videoklip z USA: velký dům, mnoho drahých aut, kopa šperků, v lepším případě i jachta, a hlavně co nejvíce žen v bikinách, v každé místnosti čekající až je daný rapper (či někdo z jeho crew) obdaří svou přítomností.

Dle Rose [2008] a Sharpley-Whiting [2008] zapříchily dvě události v roce 2007, že boj proti sexismu a misogynii v americkém hip hopu nabyl většího otevřenějšího rázu. Tato kritika vzešla nejen zevnitř hiphopové komunity, ale také ze strany většinové společnosti, která v hip hopu začala vidět úpadek amerických hodnot. Videoklip rapera Nellyho „Tip Drill“<sup>12</sup> vyvolal silné reakce, protože v posledních vteřinách videoklipu Nelly projede kreditní kartou mezi hýžděmi jedné z tanečnic, která následně s nimi začne třást (takzvaný „booty shake“). K objektivaci žen tak ještě přidal jejich symbolickou (a vlastně i reálnou) komodifikaci, nemluvě o důležitosti rasového rozměru, kdy takový akt může být interpretován jako návrat do doby otroctví. Nutné také podotknout, že jenom tenká čára dělí tento typ videoklipu od pornografie.

Druhá událost souvisí s výrokem Dona Imuse, který ve svém ranním programu v rádiu celonárodního vysílání označil ženský basketbalový tým, složený z osmi Afroameričanek a dvou bělošek jako „nappy-headed hoes“<sup>13</sup>. Označení

12 Dostupné na [http://www.youtube.com/watch?v=jEtigo\\_Xjbl](http://www.youtube.com/watch?v=jEtigo_Xjbl) (cit. 15. 3. 2010)

13 Viz například <http://mediamatters.org/research/200704040011> (cit. 15. 3. 2010)

„nappy-headed“ je specifické pro jinou kvalitu a povahu vlasů lidí afroamerického či afrokaribského původu, přičemž poukazuje na jejich zanedbání, špinavost, neupravenost. „Hoes“ v hiphopovém slangu znamená „whore“ (dívka). Tento výrok okamžitě vyvolal pohoršení, a ve své obraně Don Imus prohlásil, že neví, co je na tom špatného, vždyť v hip hopu všichni muži označují ženy jako „čubky“, „dívky“ a podobně. Takový výrok „bílého“ muže, kterému je téměř sedmdesát let a tudíž si pamatuje ještě dobu rasové segregace, nelze označit jinak nežli za vysoce rasistický. Tento výrok vynesl na povrch jeden z největších problémů současného hip hopu: ponižování, objektivizaci a komodifikaci žen [Rose 2008: 178–185].

V obecné rovině všichni hiphopeři a hiphoperky, které jsem zpovídala, sexismus odsuzují a vnímají jako něco minulého, z dávných dob. Jejich názorem není, že by měla žena stát u plotny, pečovat o děti a zůstávat zavřená doma. Poukazují na to, že dnes jsou možnosti pro ženy i muže stejné, že ženy dosahují úspěchů i na vysokých postech, a pokud dokážou vykonávat stejnou práci jako muži, tak si samozřejmě zaslouží stejné platové ohodnocení.

Když jsou podmínky a možnosti stejné, jak to, že hip hop je stále považován za záležitost mužů? Kde jsou ženy? V prvním momentu se mnou dotazovaní nesouhlasili/y, nejčastěji namítali/y, že žen je přece spousta, ale: „holek, které by rapovaly dlouho, není tolik a není o nich výrazněji slyšet či je vidět, není jich tolik zkušenných“ (Honza, 22 let). Charakteristické pro odpovědi bylo, že přes tvrzení, že žen je v hip hopu spousta, dotazovaní často neuměli/y jmenovat, které to jsou.

Proč je žen v hip hopu tak málo?<sup>14</sup> Hiphopeři a hiphoperky nabízejí/y celou škálu odpovědí. V první řadě převládá názor, že rap je „těžká disciplína“

14 Z etnomuzikologického hlediska lze říci, že hiphopová hudba je založena na rytmických základech a basové lince, což vyhovuje spíše níže posazeným (mužským) hlasům, a v důsledku i posluchačům. Domnívám se, že tento přístup je postaven na těch samých genderových stereotypch, na které se snažím poukázat. Ne každý rapper má hluboký hlas a ne každá rapperka má hlas vysoký. Ve svém výzkumu se zaměřuji na obsah sdělení a sociální vztahy v rámci subkultury spíše než na stránku hudební. Mimo jiné je z dějin americké hiphopové kultury patrné, že ženy byly vtiální součástí hiphopové kultury od počátku a v době označované „Golden Age“ měly raperky výrazný (mainstreamový) úspěch.

(Lenka, 24 let), ve které jsou ženy v nevhodě, protože je jich méně. Dotazování/é v zásadě dokázali/y identifikovat strukturální bariéry, zabraňující ženám participaci na rapu/hip hopu. Jednak je to nedostatek finančních prostředků, častý nedostatek podpory okolí, chybějící vzájemné vztahy, společenská síť mezi těmi, které již rapují, či nedostatek vzorů žen, které to již dokázaly.

Dotazované hiphoperky byly vůči tomuto tématu vnímavější a dokázaly jej reflektovat více do hloubky nežli muži. Avšak nedokázaly se shodnout na tom, jestli to mají ženy těžší, nebo ne: „V rámci toho hip hopu, myslím, že holky mají ztíženější pozici, že to lidé vnímají nerovnoměrně s klučičím rapem. Že hodně lidí ty holky není ochoten brát vážně, kór si je poslechnout. A přitom plno těch holek je stejně dobrých jako ti kluci. Každopádně plno holkám se do toho nechce. Já si myslím, že aby člověk mohl rapovat, musí být hodně velká osobnost, aby se dokázala nějak prezentovat“ (Hana, 28 let).

Tato citace obsahuje několik důležitých bodů. Zaprvé, genderové stereotypy ohledně role mužů a žen stále fungují. Rap, freestyle a zejména battle jsou aktivity, které jsou spojovány s tradičně maskulinními hodnotami, jako je soutěživost, cílevědomost, „drsnost“. Dle jedné z hiphoperek: „asi ty ženské mají víc zakódovaný, že by měly zpívat“ (Lenka, 24 let). Což je klasický přístup k ženám, které se angažují v rámci hip hopu. Raperkám muži často „doporučují“, aby se spíše věnovaly zpěvu, než rapu. Zdruhé, co mimo jiné vyplynulo z mého vzorku dotazovaných hiphoperů a hiphoperek, ženy jsou často vzdělanější a mají větší subkulturní kapitál, přitom jejich pozice v rámci subkultury je nadále marginální (to také rezonuje se závěry Thornton či McRobbie). Zatřetí, ať raper či raperka, z názorů dotazovaných vyplynulo, že musí jít o charismatickou, velkou osobnost. Dovolila bych si však přidat: „v ideálním případě“. Z pozorování jsem byla sama několikrát svědkem, že na pódiu vystoupil chlapec, který neměl ani styl, ani slovní zásobu, ani nic, co by hrálo nějak významnou roli v jeho prospěch. A přesto obdržel podporu, alespoň z řad svých nejbližších přátel, kteří fandili pod pódiem. Dle dotazovaných hiphoperů a hiphoperek, ženám často chybí odvaha riskovat, stydí se na pódiu vystoupit, a možná „mají ženský větší sebereflexi a sebecenzuru“ (Lenka, 24 let).

Nancy Guevara [1996] je autorkou vůbec první studie (z roku 1987), která se zaměřila na ženy aktivní v oblastech rapu, breakdance a graffiti, čímž se snažila

„napravit“ představu hip hopu jako domény mužů. Ve svém výzkumu dělala rozhovor s dvěma writerkami, dvěma b-girls a dvěma raperkami. Všechny tyto ženy spojovalo jedno dilema: jak pracovat s feminitou? Mají writerky malovat kytičky a srdíčka v pastelových barvách? Mají b-girls používat spíš „holčičí kroky“ a vyvarovat se namáhavějších akrobatických prvků? Mají raperky vystupovat v minisukni a podpatcích, protože tak alespoň zaujmou mužské publikum? Mají být v rapu méně agresivní a používat jemnější jazyk? To všechno jsou otázky a pozice, které ženy aktivní v rámci hiphopové subkultury musí vyjednat, a musí hledat vlastní cestu. Podobným způsobem se zamýšlely i dotazované hiphoperky:

„Jak má vyjádřit ženskost? Má mít dlouhé vlasy? Má mít podpatky? Má se nalíčit? Má si vzít šaty? Nebo má v textu rapovat o ženských problémech? Dyt by se jí ještě vysmáli! A to víš, že by to tak dopadlo. By začala rapovat o tom, co trápí ženský a oni by se smáli. Takový to „to je kráva, co nám to tady povídá“... Rapovat se dá o čemkoliv a rapů o tom, že jsem ženská, je spousta. Stačí se podívat, jak to pojmají jiné ženy...“ (Lenka, 24 let).

„Myslím si, že chlapi si v tom rapu mohou dovolit sdělit mnohem víc v určitých oblastech. Od ženský to prostě nevezmeš. Muži mají nesporně velkou autoritu, už jen podle toho, kolik jich je a toho, že tady byli od začátku“ (Petra, 28 let).

Muži v této subkultuře dominují a určují směr jejího vývoje. To je staví do mocenské pozice, kdy mohou ovlivňovat a určovat také pozici ženám. Kromě toho, že zapojení žen je často chápáno jako pasivní přihlížení či v lepším případě je žena chápána jako cheerleaderka, anebo přítelkyně rapera [Guevara 1996], od žen se očekává, že budou spíše zpívat nebo mohou tančit někde v okolí rapera, hlavně však musí působit jako jeho majetek: „V komerčním hip hopu ti muži mají větší status než ženy. Ženy jsou považovány za majetek, element zábavy, jenom pro pohled. Je tam ten stereotyp, že se podceňuje ženský intelekt a vyzdvihuje fyzický vzhled žen“ (Eva, 25 let).

Také raperi, se kterými jsem mluvila, si jsou vědomi míry objektivizace žen, jejichž „pozice v hip hopu... no vesměs sexuální objektů... nebo otravná manželka či přítelkyně. Ne vždy, ale výjimka potvrzuje pravidlo“ (Ondra, 30 let). Jiný raper se vyjádřil následovně: „Tak... ženy v hip hopu, to jsou slečny, které



všichni vidí v klipech a jsou to nejkrásnější roštěnky na celé planetě. A tím to končí. Protože 90 % raperů je shazují, jsou to bitches, kurvy, nic víc. Tady máš prachy, vykuř mi ho, s prominutím“ (Pavel, 31 let).

Dotazování hiphopeři a hiphoperky dále vysvětlovali, proč v hip hopu dochází k objektivaci žen. V zásadě se odkazovali/y na popultávku publika a popultární kulturu jako takovou, která se snaží prodávat sny, představy o lepším životě: „Hip hop vyzdvihuje různý hodnoty... mít prachy, mít se dobře, fetovat, mít kurvy... hlavně hromadu prachů na vyhazování... a to vlastně ukazuje lidem to, co sami chtějí“ (Ondra, 30 let).

„Ty ženský jsou zobrazovány tak, jak jsou zobrazovány, protože je to směs mužský posluchačstvo. A jejich sen je mít nádhernou kočku, nejlépe dvě, tři, čtyři, které mají velký prsa, malý zadečky... To chce určitá skupina slyšet a to se jim bude předkládat a oni to budou kupovat“ (Andrea, 24 let).

Myslím si však, že říci, že „publikum to tak chce, tak se jim to bude dávat“, je poněkud zjednodušující. Problémem je, že objektivace žen zásadním způsobem definuje hip hop takřka na celém světě. Komerční hip hop jen ojediněle přináší jinou alternativu. Jeden z respondentů neviděl žádný problém s objektivací žen v hudebních videoklipech: „Tak to je jen pastva pro oči. To není shazování ženský osoby, alespoň já to tak nevnímám. Já to beru tak, že děláme klip, tak musíme mít kolem sebe krásný holky, aby každý koukal, jak máme krásný holky. Ale nemyslím si, že by to bylo jako hele, máme kolem sebe kurvy...“ (Jiří, 26 let).

A právě zde vidím jádro problému. Ženy ve videoklipech nevystupují jako subjekty, jako osobnosti samy o sobě. Účelem jejich přítomnosti zde je zvyšovat status muže, doplňovat raperovu osobnost. Ženy jsou prezentovány jako němé objekty, které jsou tam proto, že splňují určité standardní představy o kráse. Zajímavý je také výběr slov, která autor v této citaci použil: ty holky tam prostě mít *musí*, aby každý (čti jiní muži) viděl, že na to má. Protože tak se to v hip hopu dělá.

Jak už jsem zmínila v úvodu této kapitoly, k degradaci žen dochází nejen na základě vizuálního doprovodu hiphopové hudby, ale i v oslovení žen jako „čubky“, „kurvy“, „děvky“, či z angličtiny „bitch“. Tricia Rose [2008] identifikuje čtyři typy obranných reakcí ze strany amerických raperů v momentě, kdy

jsou kritizovány za degradaci žen: (1) jsou přece důležitější věci, o kterých je potřeba mluvit; (2) muži jsou také kurvy; (3) nemluvíme o všech (afroamerických) ženách; a (4) děvky a čubky přece existují [2008: 169]. V českém prostředí jsem se nejčastěji setkala s druhými dvěma přístupy. Často se mi stává, že když někdo rapera konfrontuji, když použije termín „děvka“ či „čubka“, tak mě obzvláště ujmou, že to přece není o mě, tudíž by mě to nemělo nijak vyvádět z míry.

Legitimizace používání degradujících označení žen spočívá na rozdíl od dobřá/špatná žena, světice/děvka, které v hip hopu převládají. Jako příklad v této oblasti se používá dnes už neslavně proslulá skladba rapera Jay-Z „Bitches and Sisters“, kde shrnuje základní předpoklady v tomto fiktivním rozdělení žen. Na jedné straně stojí dobrá žena, sestra, která splňuje všechny patriarchální požadavky: rodí děti, pečuje o domácnost, je věrná svému muži a zároveň chápe jeho promiskuitní chování a podvádění. A za spoluúčast na tomto systému je odměňována. Namísto toho, aby tyto ženy svůj hněv namířily na muže, kteří tento systém udržují, směřují ho na jiné ženy, „ty druhé“, ty „čubky“. Ačkoliv raperi tvrdí, že nemluví o všech ženách, také nemluví o jiných ženách nežli o „děvkách“ a „čubkách“. Mladým ženám tak nedávají jiný příklad, než takové chování přijmout, pokud chtějí získat nějaké postavení v rámci hip hopu. Ženy jsou v hip hopu pojmány primárně jako sexuální objekty. Tudíž sexualita je to jediné, s čím mohou pracovat. Rozdělení dobré/zlé ženy ztěžuje zejména pozici raperkám. Toto rozdělení použil také jeden z dotazovaných raperů: „Tak holky v klipech, to jsou čubky, to nejsou raperky. To jsou prostě koupený čubky v klipech. Raperky, to je něco úplně jiného, ty mají charakter, těch tam není třicet a nesvlékají se tam, prostě naběhnou a jedou rap“ (Mates, 20 let).

Ačkoliv někteří raperi a raperky mají s takovým označováním žen problém, na druhé straně říkají, že někdy se to ale hodí. Pár dotazovaných členů a členek hiphopové subkultury poznamenalo, že ženský hlas v českém hip hopu chybí. Předpokládají přitom, že raperky mají možnost přinést ten odlišný, ženský pohled. Když však vezmeme v úvahu první komerčně úspěšný singl české raperky: MC Zuzka a její „Proti všem děvkám“<sup>15</sup>, uvidíme, že přítomnost žen

15 Tvorba MC Zuzky dostupná na: <http://bandzone.cz/mczuzka> (cit. 15. 3. 2010)

v hip hopu nijak nemění jeho maskulinní logiku, na které je vystavěný. V této skladbě MC Zuzka rapuje proti všem „děvkám“, které chodí na hiphopové akce jen z toho důvodu, že tam chtějí „sbalit nějakého kluka“. V jejím pojetí jsou to lehké holky, které využívají své ženské vnady na to, aby získaly daného kluka. V refrénu MC Zuzka rapuje: „Děláme konkurz, ukaž, jaký kozy máš/ nastav píču a běž udělat guláš/ chtělas vědět, jak to chodí, tak co koukáš/ dneska budeš skákat, jak já pískám“. Refrén sám o sobě lze číst jako kritiku patriarchálních poměrů v rámci hiphopové kultury či širší společnosti. Ve své celistvosti však text jen přispívá k již zmiňované dichotomii žen na dobré a špatné. Přitom, jak říká Rose, „čára, která odděluje ženy, které si „zaslouží“ degradující označení a ty, které si to nezaslouží, vlastně neexistuje“ [2008: 178]. Záleží od situace, od úhlu pohledu a zejména od mužů, kteří si vesměs vyhrazují právo rozhodovat, kdy je oslovení „čubka“ či „děvka“ adekvátní a kdy ne. Potenciálně se však jedná o všechny ženy.

Všichni dotazovaní hiphopeři zastávali ten názor, že dobrá rapperka musí v podstatě splňovat to, co dobrý rapper, a že žádné rozdíly mezi pohlavími v rapu nejsou. Akorát „že to nebude mít koule“ (Láďa, 21 let). Tento přístup je pro rapery charakteristický. Pořád se ještě čeká na tu, která by přišla a ohromila všechny rapery tím, že by vzala mikrofon a začala „pořádně diktovat“. Na druhou stranu muži sami vytvářejí mechanismy, které zabraňují, aby k takové situaci došlo. Rap je vytvořeně pánským klubem. Občas mezi sebe nějakou ženu pustí, avšak samotné označení „ženský rap“ napovídá, že to není ten „pravý rap“, tedy ten, co „má koule“. Jak však poznamenala jedna z mých známých, to, že ženský rap nemá koule, neznamená, že „nemá štávu“.

## ZÁVĚR

Hip hopová subkultura je určena pro skupinu lidí, kteří se chtějí vyjadřovat prostřednictvím jejich pěti elementů. Dle dotazovaných hiphoperů a hiphoperek právě underground je místo, kde s otevřenou náručí přijmou každého/každou (nezávisle na věku, rase, či sociálnímu postavení), kdo miluje hip hop a snaží se dále rozvíjet jeho kulturu. Pro dotazované bylo zásadní vymezit se vůči mainstreamu, komerčnímu hip hopu. Zejména u těch, kteří/ě se pohybují

v hiphopové subkultuře více než deset let, se objevoval určitý nostalgický narativ. Nostalgie za starými dobrymi časy, kdy byla hiphopová subkultura mnohem menší, úzce provázaná, kde každý znal každého. Tato subkultura byla také ryzejší, autentičtější, neposkrvmená komercí a konzumem.

Jedním z mých záměrů bylo ukázat, že subkulturu hip hopu nelze považovat za pouhou přechodnou fázi života člověka v období dospívání, jak jsou subkultury někdy definovány. Minimálně polovina dotazovaných hiphoperů a hiphoperek tento fakt dokazuje. Samotní členové a členky hiphopové subkultury chápou dospívání jako určitý proces, cestu, kde se ukáže, zdali to člověk myslí s hip hopem vážně a je mu „oddaný/á“.

Dle Mitchella [2002] charakterizuje kulturní přenos hip hopu jakožto afroamerického fenoménu mimo USA proces adopcce a adaptace, přičemž konečnou fází je rap v rodném jazyce. Český jazyk je pro český rap zásadní. Fáze adaptace je nejvýraznější důrazem na lokální oblasti a reprezentaci dané čtvrti, ze které rapper/raperka pochází. Detailnější popis toho, jakým způsobem se v českém rapu odráží specifické socioekonomické, kulturní a historické podmínky České republiky, vyžaduje další výzkum.

Jedna věc je jistá. Hip hop, zejména rap, je doménou mužů, kde ženy mají marginální pozici a jejichž aktivní zapojení se do subkultury vyžaduje větší snahu, než je tomu u mužů. Pozici v rámci subkultury ženám stěžuje to, že je na ně nahlíženo primárně jako na sexuální objekty. Mezi další pozice dostupné ženám patří: přítelkyně rapera, ta, co si snaží ulovit chlapa, či pasivní fanynka. Jediná možnost, jak se z této situace dostat, je aktivní boj vůči sexismu, a to nejen ze strany žen, ale i mužů.

Jak členové a členky hiphopové subkultury často poznamenávali/y, český hip hop „je ještě v plenkách“. V české hiphopové subkultuře najdeme členy a členky, kteří/ě jsou aktivní ve všech základních elementech hip hopu (rap, beatbox, graffiti, breakdance a Djing). Zřejmě jen čas ukáže, jestli v České republice existuje i vlastní, distinktivní hiphopová kultura.