

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Plzeňská rapová scéna

Martin Saidl

Plzeň 2018

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra antropologie

Studijní program Antropologie

Studijní obor Sociální a kulturní antropologie

Bakalářská práce

Plzeňská rapová scéna

Martin Saidl

Vedoucí práce:

Mgr. Tomáš Hirt, PhD.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2018

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

Plzeň, duben 2018

.....

I. PŘEDMLUVA	1
II. TEORIE	2
II.1. Východiska	2
II.2. Sada analytických pojmů	3
II.2.1. Dominantní kultura.....	3
II.2.2. Subkultura.....	3
II.3.3. Rezistence	5
III. METODOLOGIE	6
III.1. Sada aktérských pojmů	6
III.1.1. Jinakost a identita	6
III.1.2. Ocenění	7
III.1.3. Síla.....	8
III.2. Kódy	9
III.3. Metoda výzkumu	10
III.4. Výzkumný terén.....	13
III.5. Průběh výzkumu	16
IV. INTERPRETACE DAT	22
V. ZÁVĚRY	27
VI. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	29
VII. RESUMÉ.....	30

I. Předmluva

Tuto práci jsem se rozhodl vypracovat kvůli svému zájmu o *rap*. Od mládí jsem se pohyboval mezi lidmi, kteří tento společenský fenomén reprezentovali, a retrospektivně si uvědomuji, do jaké míry *rap* ovlivňoval náš životní styl a naše hodnoty.

Undergroundoví rapoví interpreti se dají považovat za jakési folklorní činitele, zprostředkovatele hodnot a norem, které tato subkultura vyzývá a nabízí; u jejich tvorby se dá cítit určitý odpor k mnoha formám autorit a ke všeobecnému pořádku. Individua tento společenský prostor tvořící se často věnují nelegálním aktivitám, ať už jde o graffiti, či o prodej drog a jiné činnosti pohybující se za hranicí zákona. Onen odpor, který lze vycítit z tohoto prostředí byl, jak již jsem zmiňoval dříve, hlavním motivem tohoto výzkumu; pokouším se zde analyzovat, jakými způsoby se projevuje, zdali vskutku existuje a do jaké míry se objevuje.

V rámci rapu lze vyzorovat mnoho jevů. Které jsou popsány například v hlavní, stěžejní knize, kterou jsem během výzkumu užíval a sice „*Subkultura a styl*“ od Dicka Hebdige. Mezi tyto jevy spadá například komolení jazyka, které Mary Douglas označuje jako „opak svatosti“¹ a kteréžto komolení se dá vyzorovat ať už v rámci slova mluveného, kdy dochází k tvorbě slangových výrazů, často přejatých z jazyků cizích (například *flausit* – trávit čas, *battlit* – být v konfliktu apod.), či v rámci slova psaného, kdy v rámci určitého trendu současné doby dochází například k záměně písmen (jako v případě jmen určitých interpretů, například *Lvzy Mvnder*, kde „v“ nahrazuje písmeno „a“, nahrazování „o“ za „x“, „t“ za symbol obráceného kříže apod.). Můžeme se setkat s ritualizovanými setkáními, určenými právě ke sdílení těchto hodnot a v plzeňském kontextu pořádanými lidmi, kteří na první pohled budí dojem, že se vzájemně neznají, avšak při bližším pohledu tvoří organickou společenskou

¹ Douglas, M. (1967) *Purity and Danger*. London: Penguin, cit. In Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 140

buňku, rozdělenou do jakýchsi pod-buněk, tvořených jednotlivými labely (hudební uskupení), obsahujících v sobě menší skupiny či jednotlivce.

Z hlediska společenskovedního se tedy (dle mého názoru) jedná o zajímavý společenský prostor, skrývající v sobě vyústění mnoha společenských procesů, reagující na ně svým vlastním způsobem a rozhodl jsem se tedy analyzovat jaký, respektive jaké jsou to způsoby.

II. Teorie

II.1. Východiska

Rozeberme si nyní určitá teoretická východiska, na základě kterých jsem tuto práci stavěl. Zaměřoval jsem se hlavně na konflikt subkulturního světa se světem kultury dominantní, jakými způsoby tento konflikt probíhá a jaké jsou jeho výsledky; zdali tento konflikt vůbec existuje, respektive jestli je tato problematika vnímána samotnými interprety právě tímto způsobem.

Mým dojmem z poslechu rapové tvorby je, že se vyznačuje odmítavým postojem vůči mnohým společenským normám, kterýžto postoj je následně formulován do formy rapových písní a rituálně předáván v rámci koncertů, událostí, jako je křest desek a podobně.

Abychom se však mohli o této problematice bavit, je třeba si nejprve stanovit určité pojmy, ve kterých bude téma rapu v této práci promyšleno.

Vzhledem k tomu, že záměrem mé práce bylo zmapování povahy subkulturních postojů, je třeba si uvědomit, že subkultura jako taková se dá chápat v opozici vůči kultuře dominantní. Tato opozice se, jak jsem předpokládal, vykazuje ve své podstatě rezistentní povahou, je v určitém konfliktu s touto dominantní kulturní sférou. Na základě těchto východisek jsem si tedy určil tři pojmy analytického charakteru, přičemž se jedná právě o pojmy dominantní kultura, subkultura a rezistence.

Ve spojitosti s těmito pojmy mi v průběhu výzkumu vyplývaly pojmy další, kterým pak věnuji samostatnou část v rámci kapitoly metodologie.

II.2. Sada analytických pojmů

II.2.1. Dominantní kultura

Dominantní kulturou rozumíme společenskou sféru, respektive společenský svět. Marc Augé v titulu *Antropologie současných světů* uvádí, že jednotlivé sociální prostory lze popsat jako jednotlivé světy: "[...] Je tedy třeba, abychom mluvili o světech, a ne o světě, ale abychom zároveň věděli, že každý ze světů komunikuje s ostatními, že každý z nich vlastní alespoň obrazy ostatních, i kdyby si je měl vymyslet, obrazy, které mohou být okleštěné, deformované, překroucené [...]" (Augé 1999:91). Na základě této komunikace pak vznikají určité formy interpretace vztahů mezi zmiňovanými světy, o tom však více v odstavcích věnovaných rezistenci a jinakosti. Marc Augé ve svém titulu *Antropologie současných světů* dále uvádí, že „[...] obtížnost antropologie současných světů spočívá v nutnosti kombinovat několik těchto světů, abychom vytvořili objekt. [...] Heterogenita různých světů je způsobena nestejnou vzdáleností, která je vzájemně odděluje od institucionální a empirické definice.“ (Augé 1999: 108).

Do kategorie dominantní kultura pak spadá stát, instituce, které ho tvoří, ale i rodiče, vůči kterým se někteří rappeři vymezují; zkráceně řečeno si můžeme dominantní kulturu definovat, jako jakýsi obecně platný systém norem a hodnot, vůči kterému se do opozice staví ta či ona konkrétní subkultura a její představitelé.

II.2.2. Subkultura

V knize *Resistance Through Rituals* je uvedeno, že „každá subkultura představuje odlišné zacházení se „surovinou společenské [...] existence²“, přičemž touto surovinou rozumíme společenské vztahy. Jak jsem uváděl dříve, rap se vyznačuje určitou formou odporu vůči dominantní kultuře, výsměchem

² Hall, S. a kol. (Clarke, J. – Jefferson, T, - Roberts, B.) (ed.) (1976) *Resistance through rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson, cit. in Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 127

mnohým hodnotám a obecně ustanoveným společenským vztahům. V kontextu širším se tak jedná o glorifikaci drog, násilí, silného sexismu, v kontextu lokálním pak hlavně jakási nechuť vůči klasickému způsobu vedení života, vůči *systemu*. Subkultura je pak definována určitými znaky, jako může být (jako v případě punku) ošacení či určité předměty, nesloužící svojí podstatou přímo k oznámení pozorovateli, že „patřím k určité subkultuře“. Lze zde tvrdit, že „Nejen předměty přímo zamýšlené ke komunikaci, [...] ale všechny předměty mohou být chápány [...] jako znaky³“. Taktéž určité společenské rituály, jako jsou koncerty či jiná setkání v rámci subkulturního činění, tzn. například soukromé „tvůrčí sešlosti“ mladých rapperů, neboli situace, kdy spolu skupina mladých interpretů tráví čas, požívá drogy a následně takzvaně „freestyluje“ či píše sloky pro svá budoucí díla. Marc Augé v mnou používaném titulu uvádí, že ritus má takzvaně „performační charakter“ (Augé 1999: 68). Onou performancí rozumíme proces utváření identity, respektive jinakosti, což popíšu později, v kapitole tomuto věnované. Další z charakteristik subkultury, a tím pádem i jejím definičním faktorem, je organická organizovanost onoho společenského prostoru, kdy se vyznačuje charakterem homologickým, což je pojem, který v souvislosti se subkulturami poprvé použil Paul Willis ve své knize *Profane Culture*. Jedná se o „symbolickou ekvivalenci mezi životním stylem a hodnotami skupiny“. (Hebdige 2012: 171) V případě, který Hebdige uvedl, se jedná o rozpor mezi vyznáváním chaosu ve světě subkultury punkové, kteréžto vyznávání je však umožněno jen razantní organizovaností skupiny. Hebdige uvádí, že „[...] se vnitřní struktura každé subkultury vyznačuje mimořádnou organizovaností. Každá část je organicky propojena s částmi jinými [...]“ (Hebdige 2012: 171). V etnografické práci *Subcultures of Consumption: An Ethnography of the New Bikers* jsou pak uvedeny další faktory definice subkulturního světa, jako je například spjatost subkultury s konkrétním produktem (Schouten & McAlexander 1995: 44), kdy

³ Eco, U. (1973) „*Social Life as a Sign System*“, in Robey 1973, s. 57-72, cit. in Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 156

v rámci zmíněné práce se jednalo o motocykly značky *Harley Davidson*. V rámci subkulturního světa rapu se pak může jednat o značky oblečení, což může být například značka *Thrasher*, tvořící oděni pro jedince věnující se skateboardingu, či například značky, jako je *Supreme*, *Obey* a podobně. Tyto „uniformy“ pak mohou být indikátorem příslušnosti k dané subkultuře, avšak mohou být i mírně zavádějící, neboť ne vždy je jedinec, věnující se například skateboardingu, přímo příslušníkem či fanouškem rozebírané sféry.

Problematiku těchto komunikačních znaků bych pak vztáhl i na další „indikátory příslušnosti“ (Schouten & McAlexander 1995: 49), což může být například tetování, kdy si určití fanoušci rapu (mezi nimi i samotní interpreti) nechávají pokrýt kůži tetováními, obsahujícími loga konkrétních zahraničních, ale i tuzemských skupin, jejichž je daný jedinec fanouškem. Toto však není pravidlem, přičemž řada rapových interpretů, potažmo posluchačů si pokrývá kůži tetováními nesouvisejícími přímo se skupinami, či interprety, které ten či onen jedinec poslouchá a oceňuje.

II.3.3. Rezistence

Rezistenci vnímám jako proces, který je podmíněný onou jinakostí, rozebíranou v předchozím odstavci. Jedná se o následek existence odlišných identit, odlišných světů mezi sebou komunikujících (viz odstavec o dominantní kultuře) a ocitajících se ve vzájemném konfliktu, respektive o jakýsi komunikační projev, který zasahuje do mnoha sfér jednání představitelů subkulturních světů. Může se jednat o ošacení s určitými hesly, jako je „*kush friendly*“, „*legalize it*“ a podobně, přičemž se zde jedná o jeden z možných projevů. Dalšími projevy pak mohou být konkrétní úryvky a hesla, obsažená přímo v tvorbě samotných rapperů, jako je odmítání manuální práce a hanění státních institucí a jejich představitelů, jako jsou například takzvaní „kravaťáci“. Hebdige ve svém titulu uvádí, že „subkultury zosobňují symbolickou výzvu symbolickému řádu“ (Hebdige 2012: 142), kterýmžto řádem můžeme chápat například komodifikaci jedince, jakési smrštění jeho podstaty pouze na jakési číslo ve statistikách, vůči čemuž se

mnoho rapperů ostře vymezuje. Často používaným pojmem v rozebírané hudbě je „zaprodanost“, kdy ortodoxní rapové publikum odmítá kupříkladu spolupráci určitého interpreta s jakýmsi obchodním řetězcem či značkou, přičemž jako příklad může sloužit situace, kdy pražský rapper Vladimír518 uzavřel jakýsi kontrakt a jeho tvář se objevila na značce energetických nápojů *Tiger*. Ona zaprodanost, ponoření se do byrokratického světa a komodifikace vlastní osoby je jedním z hlavních témat, vůči kterému lze v rámci světa rapové subkultury vnímat razantní odpor.

III. Metodologie

Jak jsem již uváděl v části, věnované analytickým pojmům, věnuji nyní část této práce tomu, abych popsal a charakterizoval aktérské pojmy, čili kategorie, ve kterých uvažují participantí příslušné subkultury. Těmito pojmy rozumíme jakási subjektivní stanoviska, která daný jedinec zaujímá a která budeme uchopovat pomocí pojmů analytických. Příkladem bych uvedl například souvislost mezi pojmem identity a pojmem subkultury; druhé jmenované je jakási abstraktní sféra, obsahující určité hodnoty a normy, první jmenované je jakási optika, skrze kterou na onu abstraktní sféru hledíme. Tento princip se opakuje kupříkladu v případě rezistence a síly, rezistence a ocenění, subkultury a ocenění a podobně. Definujme si tedy nyní jednotlivé aktérské pojmy, které jsem v rámci výzkumu identifikoval a na základě kterých jsem, spolu s pojmy analytickými, vystavěl sadu kódů, kterou jsem následně aplikoval na přepisy rozhovorů, které jsem s jednotlivými interprety provedl (o tom však později).

III.1. Sada aktérských pojmů

III.1.1. Jinakost a identita

Termín jinakosti, respektive identity od ní se odvíjející provází problematiku dominantních a subkulturních světů skrz naskrz. Je to jeden ze základních pilířů této koncepce, neboť se jedná o proces definování odlišných identit. V rámci odstavce o dominantní kultuře jsem mluvil o společenských světech a o tom, jak

mezi sebou komunikují, jak se vzájemně interpretují. Hebdige ve své knize mluví o prezentaci subkultur médií, přičemž užívá k tomu pojmy užívané Barthesem, tzn. trivializace a exotizace, přičemž první ze jmenovaných se vyznačuje jakýmsi ohočením jiného, druhé jmenované zesměšněním, kdy „Jiný se stává čistým předmětem, podívanou, kašpárkem⁴“. Hebdige ve svém díle odkazuje na Barthesa, který o jinakosti mluví v souvislosti s maloměšťáky, avšak tento postoj je uplatnitelný obecně. „(Maloměšťák) Je neschopný představit si jinakost [...] Jinakost totiž představuje skandál útočící na jeho podstatu⁵“. Ona identifikace se s jinakostí tedy může být součástí procesu určité rezistence vůči dominantní kultuře. Jinakost tedy vnímejme jako nástroj seberealizace, validace vlastní individuality, kořenící v rezistenčním postoji, vůči dominantnímu kulturnímu světu.

III.1.2. Ocenění

Tento pojem označuje stav podřizující se pojmům subkultura a rezistence, přičemž tento stav je kýženým výsledkem jednání jednotlivých rapových interpretů. Jedná se o jakýsi motivátor něčí tvorby, kdy ocenění v rámci jeho subkulturního světa je indikátorem toho, že onen interpret „dělá dobrou práci“. Vzhledem k tomu, že ocenění je onen výsledek, jak jsem nyní uvedl, předchází mu procesy či postoje jiné a to buď zmiňovaná rezistence, kdy si subkulturní představitel snaží vydobýt určitou formu respektu, kdy jeho schopnosti útočit na symbolický řád světa jsou dostatečně validní, či se jedná o konkrétní rituály v rámci subkulturního světa, jako je tvorba hudby v rámci kolektivu, tvořícího určitý ostrůvek v tomto společenském prostoru či působení na koncertech a promlouvání k širším masám. Rap sám o sobě je postaven na silné individualizaci, a každý z interpretů předkládá svojí tvorbu stylem „tady jsem, poslechni, co konkrétně já coby individuum chci říct a oceň moje myšlenky“.

⁴ Barthes, R. (2004) *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, cit. in Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 149

⁵ Barthes, R. (2004) *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, cit. in Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 148

Dalo by se také tvrdit, že se jedná o proces sebe-stigmatizace, kdy se interpret snaží stát jakýmsi symbolem, zosobňujícím výzvu řádu a následovaným řadou fanoušků. V rámci tohoto procesu se pak interpret může pokrýt výraznou sadou tetování, pokrývající i kupříkladu obličej, což je zcela bezprostřední způsob sdělování vlastní individuality.

III.1.3. Síla

Sílu si definujeme jako další z postojů, předcházející ocenění, kterému jsem věnoval předchozí odstavec. Vnímám to jako určitý přístup k vlastní osobě, kdy se interpret může rozhodnout získávat zpětnou vazbu na základě demonstrace vlastní schopnosti přetvářet svět a jeho řád. Souvisí proto s pojmem identity či jinakosti, přičemž sílu si definujeme jako nástroj k jejich validaci. Síla se může projevat opět ve formě různých znaků, ať už se jedná o určitou atmosféru konkrétních písní, či o volbu šatníku. Jako příklad bych uvedl skinheady, kdy Hebdige uvádí, že „Kanady, šle a vyholené hlavy [...] sdělovaly vytoužené vlastnosti: tvrdost, mužnost a dělnickost“. (Hebdige 2012: 172) V prostředí rapu se pak může jednat o někdejší módu velikých kusů oblečení, obsahujících hesla, jako „*hood boyz*“ a podobně, kdy samotným oblečením interpret dává najevo, že je pouličním floutkem, trávícím čas na lavičkách a v ulicích, kde se pravděpodobně věnuje činnostem na hranici legality a drobným zločinům. Může se však, jak jsem již uvedl, jednat i o určitou strukturu interpretových písní, kdy nám onen interpret připomíná, kolik má peněz, kolik má žen a tak dále. Silou tedy rozumíme jakési „tokání“, potřebu interpreta demonstrovat váhu své osobnosti, demonstrovat míru svých schopností v rámci zajištění požitků pro sebe sama, ale i schopnost se na nikoho neobracet, být takzvaně „*self made*“ a podobně. V současné době je síla prezentována spíše skrze povznesení se nad špinavé prostředí ulice skrze pochybné obchody, mnoho interpretů nosí tzv. „grills“, neboli jakési umělé zuby, zpravidla vyvedené z drahých kovů a podobně, zlaté řetězy, oblečení značky Versace a podobně, tudíž interpret demonstrovuje svoji schopnost vyžrát nad nevěli systému a zařídit si prestižní ošacení, zajišťující mu v rámci

jeho subkulturního světa lepší status. Jak jsem tedy uvedl, jedná se opět o pojem předcházející pojmu ocenění. Otázka zmiňovaných „grills“ je pak zajímavá z hlediska toho, že stav zubů jedince v rámci naší společnosti se dá vnímat jako určitý indikátor společenského statusu; koupě zubů umělých, vytvořených právě z drahých kovů pak může být výrazným subkulturním znakem, jakýmsi razantním sdělovacím prostředkem, skrze který nám daný jedinec sděluje jeho společenské postavení.

III.2. Kódy

Na základě pojmů, které jsem stanovil v předchozích částech, jsem následně vypracoval řadu kódů, které jsem aplikoval na obdržené informace. Těmito kódy jsou tedy: dominantní kultura, subkultura, jinakost/identita, rezistence, ocenění a síla. Tyto pojmy pak označují hlavní kódy, složené z jednotlivých sub-kódů, což jsou konkrétní faktory či součástky, ze kterých se tyto myšlenkové mechanismy skládají.

Je třeba podotknout, že jsem výzkum začínal s kódy čtyřmi, a to právě dominantní kultura, subkultura, rezistence a ocenění. V rámci výzkumu jsem se pak rozhodl přidat kódy síla a jinakost. Dále je nutno upozornit, že řada sub-kódů je konkrétně uvedena ve výpovědích jednotlivých interpretů, viz například sub-kód „mimozemšťan“, vztahující se k hlavnímu kódu jinakosti, což rozvedu v následujících řádcích.

Otázku postupné krystalizace jednotlivých kódů budu rozvádět v kapitole, věnované průběhu samotného výzkumu. V rámci této kapitoly však opětovně upřesním důvody, na základě kterých jsem tuto pojmovou sadu zvolil.

Jak jsem již uváděl, analytické pojmy, se kterými pracuji, se týkají dvou různých sfér společnosti, neboli dominantní kultury a subkultury, přičemž rezistence pak označuje vztah mezi těmito dvěma světy. Pojmy aktérské neboli pojmy, označující subjektivní stanoviska zkoumaných jedinců, pak označují procesy a stavy, odvíjející se od daných pojmů analytických.

Kód dominantní kultury je tedy kódem hlavním, složeným ze sub kódů, jako je stát, instituce, autorita, válka, práce, šéf, stereotyp, rozvoj, peníze.

Kód subkultury je dalším z hlavních kódů, složený ze sub-kódů, jako je například koncert, „felas“ (slang pro přátele), studio, rap, scéna, hudba, drogy.

Kód jinakosti je složen ze sub-kódů, jako je my, oni, rapper, mimozemšťan ale opět kupříkladu „fela“.

Kód rezistence je složen ze sub-kódů, jako je „battlit“ (slang pro zápas, konflikt), odpor, nelibost, respekt.

Kód ocenění je složen ze sub-kódů, jako je opět respekt, cenit, frajer, „daddy“ (slangové humorem nabitě označení pro jakousi autoritu, překlad něco jako „papá“ či „tatík“).

Kód síly je složen ze sub-kódů, jako je opět „battlit“, dokázat, vyhrabat, love (slangové označení peněz), prosadit se.

Toto je tedy určitá pojmová sada, se kterou jsem vstupoval do hlubin plzeňského rapového světa a kterou jsem aplikoval na získaná data.

III.3. Metoda výzkumu

Pro provedení samotného výzkumu jsem zvolil techniku polostrukturovaného rozhovoru o deseti hlavních otázkách, průběžně doplňovaných otázkami kontextuálními a nestálými, kdy jsem se jednotlivých interpretů mnohdy musel zeptat na doplňující vysvětlení jejich tvrzení. Tento postup jsem zavedl z hlediska reflexe vlastní subjektivity, kdy jednotlivé mnou stanovené otázky mohou „svazovat“ informátora do mnou stanovených mezí. Zároveň samozřejmě užívám kvalitativní formu výzkumu, nikoliv kvantitativní, kupříkladu formou dotazníků, neboť jak uvádí Silverman „[...] mnohé postupy pocházející z kvantitativních výskumů, nemusí být vhodné pro kvalitativní výskum.“ (Silverman 2005: 20)

Otázky jsou následující: První otázka: Co mu vadí na světě? Tato otázka je zaměřená na samotný vztah subkultury a kultury dominantní, čili se pomocí této

otázky snažím zjistit projevy tohoto vztahu u jednotlivých interpretů. Druhá otázka: Jak se dostal k poslechu rapu? Tato otázka je pak zaměřena na subkulturní síť a na organickou provázanost daného subkulturního světa, čili se snažím zjistit detaily o společenských sítích v rámci této subkultury. Třetí otázka: Jak se rozhodl sám tvořit a na základě čeho tak učinil? Čtvrtá otázka: Jak sám sebe vnímá jako interpreta/Co se snaží sdělit? Pátá otázka: Co je pro něj hlavním motivátorem pro tvorbu? Tyto otázky jsou pak zaměřeny na stanoviska, která interpret v rámci vztahu subkultury a kultury dominantní zaujímá; rezistenční postoj, na základě kterého se interpret rozhodne tvořit rap, coby individuální projev a způsob sdělování informací, přičemž zde se zajímám o to, jaký typ informací to je. Zdali se jedná o předávání zmiňovaných rezistenčních postojů masám a podobně. Šestá otázka: Ovlivnil rap nějak jeho životní styl, pokud ano, jak? Tato otázka je zaměřená na způsoby, jakými se daná subkultura projevuje, ať už se jedná o užívání drog, věnování se kriminalitě a podobně. Tato stanoviska pak opět mají základ v určitém rezistenčním, odmítavém postoji, vůči dominantní kultuře. Sedmá otázka: Co si představí pod pojmem autorita? Opět je mým záměrem zjistit, jak interpret vnímá autority, předkládané jedinci v rámci světa dominantní kultury, respektive zdali tyto autority odmítá a dosazuje si do této pozice autority jiné, například figurující v rámci subkultury, které je jedinec součástí. Osmá otázka: Jaká má tetování, jaký mají význam, respektive touží po nějakých? Devátá otázka: Je jeho šatník ovlivněn, respektive snaží se tím něco říct, dát najevo? Tyto dvě otázky jsem zahrnul dodatečně, čili po provedení prvního z rozhovorů, přičemž mým záměrem bylo analyzovat projevy individuality v rámci zkoumané subkultury. Desátá otázka: Co si od své tvorby ve finále slibuje? Otázka finální je pak zaměřena hlavně pevnost informátorova postoje, respektive na to, zdali se hodlá onomu sdělování rezistenčních postojů, potažmo individuálnímu projevu v reakci na vztah dominantní kultury a subkultury věnovat i nadále.

Nabídl jsem zde tedy určité teoretické podloží jednotlivých otázek, nyní si rozeberme způsob, jakým se dané otázky vztahují k jednotlivým stanoveným kódům. Otázkou první se ptám hlavně na kódy dominantní kultury a rezistence, tzn. na postoj konkrétního interpreta ke stavu světa, jeho libost či nelibost. Otázkou druhou pak na subkulturu, ale i dominantní kulturu a rezistenci, protože mým předpokladem bylo jakési zalíbení v protestní individualistické hudbě, která nabízí alternativy životního stylu a snaží se oprostit od životního stylu diktovaného dominantní kulturní sférou. Otázkou třetí se pak snažím objevit struktury samotné subkultury, neboť mnoho interpretů je inspirováno k tvorbě svými přáteli, kteří se této činnosti věnují. Otázkou čtvrtou se ptám na potřebu ocenění, dále opět na rezistenční postoje, kdy jakýsi odpor může být jedním z hlavních motivů interpretovy tvorby, dále pak na sílu, tzn., zdali je motivem jeho tvorby potřeba demonstrovat vlastní individualitu. Otázkou pátou se pak opět ptám na kódy ocenění, rezistence a síly. Může se jevit, že tato otázka má stejný účel, jako otázka předchozí, avšak zde se ptám hlavně na mentální rozpoložení interpreta v momentu startu tvorby. Otázkou předchozí se pak ptám na kýžený výsledek. Tyto otázky spolu tedy úzce souvisí, označují však opačné póly určitého procesu. Otázkou šestou se ptám na kód subkultury, respektive opět rezistence, tzn., zdali na základě své subkulturní příslušnosti interpret užívá drogy, tvoří graffiti a podobně. Otázka sedmá je zaměřena na kód dominantní kultury, ale také síly, kdy pro interpreta může být autoritou člověk z jeho okolí, který výrazně demonstrovuje vlastní validitu, čímž lidi inspiruje a získává si jejich respekt. Zároveň a hlavně se však ptám na vztah interpreta k autoritám v rámci dominantní kulturní sféry; zde se dá opět vyčíst i určitá rezistence, na základě toho, o čem se interpret rozhodne mluvit jako o prvním. Otázkou osmou se ptám opět na kód subkultury, síly a rezistence, kdy tetování často reprezentují určitá rapová hnutí, mohou však vyjadřovat určitý odpor, je-li jejich charakter „oznamovací“, dále opět styl a povaha tetování může sloužit k jakési demonstraci vlastní individuality a validity. Otázkou devátou se ptám na kódy stejné, tyto

otázky spolu opět úzce souvisí, avšak šatník může sloužit kupříkladu ke skrytí tetování, obsahujících nevyhovující zprávy, například v zaměstnání, či naopak může sloužit ke zvýraznění oněch tetování. Zároveň šatník, jak jsem již uváděl v kapitole, kde jsem vysvětloval pojmy, může sám o sobě sloužit jako jakýsi sdělovací prostředek, pokud obsahuje určitá hesla, či jedná-li se o konkrétní značku, např. neonacistický *Thor Steinar*, který si jeden z plzeňských interpretů oblékl do videoklipu. Otázkou poslední, desátou, se pak ptám na kódy síly, ocenění a rezistence. Ptám se, jestli rapperovi jde pouze o demonstraci a validaci vlastní individuality, zdali mu jde o následovné ocenění charakteru jeho individuality, a zdali si od sdělování svých názorů slibuje změnu názorů veřejnosti a tím změnu hodnot, narušení struktur dominantní kultury, tudíž zdali je kýženým výsledkem možnost rezistenčního vystupování a jednání.

Provedl jsem tedy řadu polo-strukturovaných rozhovorů, jejich záznamy si následně přepsal za pomoci programu *F4 Transcript* a uplatnil kódy, respektive vytvořil kódy nové, v případě, že ve výpovědi daného interpreta mi vyvstala nová myšlenka, nový objem dat.

Jak uvádí Martin Soukup v knize „Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii“, je třeba si uvědomit vliv mé osoby na interprety v rámci rozhovorů, kdy uvádí, že: „Od výzkumníka se očekává, že bude brát v úvahu a seriózně reflektovat mnohačetné vlivy své vlastní přítomnosti na interakce s příslušníky zkoumané komunity [...]“ (Soukup 2014: 127), tudíž jsem v rámci rozhovorů zpravidla nabízel symbolickou odměnu, ať už šlo o koupi piva, darování cigarety a podobně, na základě čehož se tázaný člověk mírně uvolní.

III.4. Výzkumný terén

Polem mého výzkumu se stala, jak již název práce napovídá, plzeňská rapová scéna. Jedná se o na první pohled neuspořádanou a roztříštěnou heterogenní kategorii náhodně tvořících interpretů, na pohled druhý však pozorovatel zjistí, že se vyznačuje poměrně těsnými vztahy mezi jednotlivými interprety, respektive skupinami interpretů.

Mezi dominantní zástupce této kategorie spadají interpreti, kteří zde již v devadesátých letech stavěli základy oné scény a kteří tvořili skupiny, jako *Diwokej západ*, *Druhá jakost* a později (někdy ve druhé polovině prvního desetiletí tohoto století) například *PNZKJS*. Jedná se o jména, jako Ell Skandál, Puškyn Nikodem, Patter Es a Zkrat Kratochvíl a další.

Výše zmiňovaní (kromě Puškyna Nikodema) spadají do takzvaného hudebního labelu, nesoucího název *32300*, zkráceně *323*, na základě čehož lze vyzorovat určitou nadšenost regionální příslušností, která je rapu vlastní.

Mezi mladší jména, avšak poměrně výrazná, patří Pier, Kozy, Dapho, Lvzy Mvnder, Lil Mprinc, Wclw, White Kid, Manooo, Samvel Grvy, Marty098. Pier a Kozy jsou pak členy labelu *323*, v rámci kterého tvoří vlastní tvůrčí jednotku, nesoucí název *Čistá špína*, zkráceně *ČŠP*, Dapho je pak zástupcem samotného labelu. Marty098 je zastupitelem uskupení nesoucí název *Nimbus Boys*, je jediným rapperem této skupiny. Lvzy Mvnder, což je mimo jiné i tatér, což opět určitým způsobem souvisí s rapovou subkulturou, je pak zástupcem někdejšího labelu *Invisible Hyenas*, avšak na základě nedávných machinací ohledně spojování dvou muzikálních uskupení došlo k rozpadu onoho labelu, tím pádem si nejsem zcela jist, zdali Lvzy Mvnder stále zastupuje určitou skupinu lidí, či tvoří individuálně. Vzhledem k tomu, že se mi ho osobně nepodařilo zastihnout za účelem provedení rozhovoru, nemám tyto informace z první ruky, a tudíž nechci odhadovat současný stav věcí. Ony zmiňované machinace jsou poměrně časté, labely se překrývají, nebo se dělí o samostatné skupiny. Ona provázanost je pak prvním z důkazů těsně spjatých vztahů mezi jedinci v této společenské kategorii.

Lil Mprinc, Manooo, White Kid pak svého času tvořili label, nesoucí název *Young Blood*, později *Rockstar Music*, kterýžto label uzavřel jakousi formu tvůrčího spojení s labelem *Yang Corp*, jehož členem je jmenovaný Wclw, ale například i Ůkami. Samvel Grvy pak zastupuje tvůrčí skupinu *111*, přičemž tento rapper nesídlí přímo v Plzni, nýbrž v Nepomuku, ale vzhledem k jeho někdejšímu členství v *Young Blood* labelu se stal jedním z tvůrců místní scény, neboť zde

pořádal řadu vystoupení. Dalším z interpretů je člověk, který používá umělecký pseudonym Hinley, což je osoba, se kterou jsem sdílel třídu v rámci svého vzdělávání na základní škole. Na základě informací, které mám v současné době k dispozici, si nejsem vědom toho, že by byl členem širší skupiny interpretů, pravděpodobně však v pozadí jeho tvorby figurují jména lidí, věnujících se „beatmakingu“, tedy tvorbě hudebních podkladů rapové hudby.

Následují pak mladší jména, jako je Bvky (též Indigo Kid), Veksy a Mark Brave, tvořící uskupení nesoucí název *Punchbars*. Nejstaršímu ze jmenovaných, tzn. Zkratu Kratochvílovi je 35 let, nejmladšímu, Bvkymu pak 17 let. Jedná se tedy o poměrně rozsáhlou věkovou kategorii, na základě které lze obhájit poměrně heterogenní povahu onoho prostředí. V rámci plzeňské rapové scény se jistě pohybuje mnohem větší množství jmen, neboť kupříkladu zmiňované *Punchbars* jsem objevil zcela náhodně až na samotný závěr výzkumu. Bvky mi následně nabídl možnost kontaktu s dalšími a dalšími jmény, která jsem vůbec neznal. Tento organický charakter rozebíraného subkulturního světa je důkazem o validitě mého výzkumu na tomto poli. Na základě tohoto náhodného objevu soudím, že se plzeňská rapová scéna skládá z více individuí, které neznám; důkaz izolovanosti a úzké provázanosti daného subkulturního světa.

V titulu *Subcultures of Consumption: An Ethnography of the New Bikers* je taktéž uvedeno rozdělení „tvrdého“ a „měkkého“ jádra konkrétních subkultur. V rámci plzeňského rapového světa však tato diferenciaci není uplatnitelná právě kvůli heterogenní podstatě oné společenské sféry.

Rozhovor jsem provedl se šesti informátory, a byli to: Pier, Kozy, Lil Mprinc, Dapho, Bvky, Wclw a Marty098 (jména jsem sepsal chronologicky, dle průběhu mého výzkumu). Podařilo se mi tak obsáhnout několik rapových uskupení, a to ČŠP, respektive 323, v rámci kterého ČŠP existuje a figuruje, *Rockstar Music*, *Yang Corp*, *Punchbars* a *Nimbus Boys*. Snažil jsem se postupovat tak, že jsem napsal co nejvíce jedincům, neboť jsem chtěl, aby každý z nich měl stejnou šanci na poskytnutí výpovědi; postupoval jsem více méně náhodně, přičemž tuto

metodu jsem zvolil na základě pokynů z knihy H. Bernarda, kdy uvádí, že „Existují dva typy vzorků ve výzkumu: ty, které jsou zvolené na základě pravděpodobnostní teorie – náhodného vzorkování – a ty, které nejsou.“ (Bernard 2017 : 39)

III.5. Průběh výzkumu

Výzkum jsem pojal tak, že jsem se sešel s daným interpretem zpravidla v podniku, nabízejícím alkohol. Jak jsem uváděl na konci odstavce, týkajícího se metody mého výzkumu, bylo třeba si uvědomovat svoji vlastní přítomnost a její efekty na jednotlivé interprety; některé z nich jsem znal dobře, některé okrajově, některé vůbec. Čím vzdálenější byl můj vztah k tomu či onomu interpretovi, tím spíše měl tendenci odpovídat tak, aby na mne udělal dojem; jejich neznalost oblasti mého oboru zapůsobila tak, že se báli, že by snad mohli odpovědět špatně. V rámci samotných rozhovorů jsem je tedy neustále ujišťoval, že zde neexistují dobré, či zlé odpovědi. Zároveň jsem se s nimi po skončení nahrávání oficiální části rozhovoru rozhodl strávit ještě nějaký čas, kdy jsme se bavili čistě rekreačně. Následkem tohoto počínání jsem se pak dozvěděl spoustu detailů o jejich názorech, neboť cítili určitou úlevu z ukončení závazku, se kterým jsem na ně vyrukoval.

Jak jsem již psal v úvodních částech této práce, mou myšlenkou, se kterou jsem se rozhodl podstoupit tento výzkum, byla hlavně rezistence vůči autoritám, vůči dominantní sféře kultury. Po provedení prvních dvou rozhovorů jsem však získal pocit, že to tak vůbec není. Rozhodl jsem se mírně přeformulovat otázky a pár jich přidat.

Uvědomil jsem si, že věc, na kterou bych se měl začít zásadněji soustředit, je potřeba individuálního projevu toho či onoho interpreta; co je původem tohoto chování? Jakými způsoby se tato potřeba projevuje v reálném světě? Rozhodl jsem se tedy tázat jednotlivých informátorů i na otázky, ohledně šatníku, tetování a na otázku, co je vlastně hlavním cílem tohoto jejich jednání (konkrétně otázka číslo deset).

Co se týče kódu síly, ten jsem se rozhodl zahrnout po provedení prvního rozhovoru. Pier, první z mých informátorů a zastupitel skupiny ČŠP, ve své výpovědi toto slovo často používal, tzn., často používal fráze typu „Hrát to na sílu“ a podobně. Toto pro mě bylo poměrně inspirativní z hlediska rozšíření výzkumných obzorů. Rozhodl jsem se tedy zahrnout i tento kód. Kód jinakosti jsem se pak rozhodl zahrnout po provedení pěti rozhovorů na základě konzultace s vedoucím mé práce.

Rozhovor první byl rozhovorem druhým nejdelším, délka samotné nahrávky je něco přes dvacet dva minut, kdy se Pier velmi rozsáhle rozmluvil o problematice, na kterou jsem se ho ptal. Získal jsem určitý dojem, že je polichocen, že se o něj někdo zajímá, že má někdo zájem o jeho pohledy na svět, coby pohledy rappera. Toto byl právě důvod, na základě kterého jsem se rozhodl před samotným začátkem výzkumu zahrnout kód ocenění (respektive navrhl mi to opět vedoucí práce), když jsem se předběžně domlouval s Lvzy Mvnderem, který byl také nadšen (avšak čas si nenašel). Rozhovor s Pierem byl proces, který mi dal poprvé nahlédnout do nenásilného rezistenčního postoje plzeňského rapového světa. Jak jsem již uváděl, často mluvil o pojmu „síla“, snažil se od něj distancovat, dalo by se tvrdit, že se jakýmsi způsobem definoval na základě kontrastu, kterému dal svým distancováním se od onoho pojmu vzniknout.

Rozhovor s rapperem Kozym (opět reprezentant skupiny ČŠP) byl podstatně kratší, avšak jak jsem již uváděl dříve, strávil jsem s ním ještě nějaký čas potom, během čehož jsem se snažil jaksi doplnit své znalosti o probírané oblasti. Kozy byl opět velmi nápomocen a zde stojí za zmínku, že stejně jako Pier mne neustále přesvědčoval o tom, abych se setkal se Zkratem Kratochvílem, což je člověk vnímaný celým labelem 323 jako velmi zásadní autorita, člověk moudrý a člověk, který by mi na mé otázky odpověděl lépe. Přišlo mi poměrně vtipné a

svým způsobem zvláštní, ale pochopitelné, že většina rapperů cítila určitý pocit závazku, kdy měli tendence se z počátku stydět odpovídat, jako kdyby mohli odpovědět špatně a odvolávali se na to, že Zkrat mi určitě odpoví lépe.

Rozhovor číslo tři jsem provedl s Daphem, který se měl původně dostavit již spolu s Kozym, avšak nereagoval, což mi Kozy vysvětlil tím, že se pravděpodobně „přehulil a usnul“. Setkat se s ním původně vypadalo složitě, následně jsme se domluvili na společné konzumaci konopí, což jakožto určitá symbolická odměna stačilo. Na základě tohoto „obchodního“ setkání jsem mu oznámil, že bych s ním rád provedl rozhovor, s čímž s radostí souhlasil, což bylo po jeho předchozím nereagování paradoxní. Odpovídal však živě a obsáhle, po skončení rozhovoru si moje otázky pochvaloval a chválil můj nápad na zmapování rapové scény.

Rozhovor číslo čtyři jsem provedl s Lil Mprincem, což je člověk, se kterým jsem svého času tvořil rap, tudíž ho poměrně dobře znám. Sešli jsme se na parkovišti na Lochotíně, kde parkoval ve svém služebním autě (tuším, že se jedná o jakousi zahrádkářskou firmu). Vzhledem k mým někdejšími komplikacím s mobilem, coby mým vitálním nástrojem, sloužícím k nahrávání rozhovorů, se uvolil, že mi pomůže a rozhovor nahraje na svůj mobil, následně mi soubor pošle. V předchozí části knih jsem uváděl problematiku reflexe výzkumníkovy přítomnosti v terénu a ovlivnění výpovědí jednotlivých informátorů, přičemž jak jsem uváděl, snažil jsem se uvolnit jednotlivé rappery jakýmsi drobným darem. V případě Lil Mprince to však bylo trochu jiné, vzhledem k našemu užšímu vztahu; podělili jsme se o cigarety, zapalovač a vlastně i nahrávací zařízení, přičemž jeho výpověď byla veselá a humorně nabitá.

Rozhovor číslo pět jsem provedl s mladým interpretem Bvkym. Kontakt na něho jsem získal od jeho starší sestry zcela náhodou, když jsme se dali do řeči

v hospodě a já jí oznámil téma své práce. S velikým zapálením mne přesvědčovala, abych kontaktoval jejího mladšího bratra, což se i stalo a to následujícího dne. Čtvrtého dne od setkání s jeho sestrou jsem se s ním setkal. Fascinovala mě rychlost domluvy, avšak přišlo mi to pochopitelné, protože vzhledem k nízkému věku tohoto konkrétního informátora mu pravděpodobně udělalo radost, že se někdo zajímá o jeho osobu a jeho tvorbu. Opět však, a to jsem zapomněl zmínit v odstavcích předchozích, dělo se to však jen s interprety, které jsem dobře osobně neznal, tzn. Pier, Kozy a Dapho, došlo k tomu, že Bvky očekával analýzu přímo jeho tvorby a nikoliv jeho vzhledu na svět. Po chvíli se však uvolnil, nechal se pozvat na limonádu a poskytl mi opět poměrně dlouhý a výživný rozhovor, vyznačující se mladickým zapálením. Největším překvapením v jeho výpovědi byla odpověď na první otázku, kdy uvedl, že se mu nelíbí, že člověk nemůže „odejít kdy a jak se mu chce“. Na otázku, co tím myslí, odpověděl „jako out of this world“. Nesmělost, která ho nutila oznámit tuto skutečnost v cizím jazyce, mi přišla poněkud zvláštní, ale zvláštní mi připadal i samotný fakt, že člověk jeho věku uvažuje nad svobodou možnosti úmrtí.

Rozhovor číslo šest jsem pak provedl s Václavem, známým jako Wclw. Toto setkání bylo poněkud narychlo, neboť mi na základě mé zprávy oznámil, že další den na tři týdny odjíždí za prací. Vzhledem k tomu že jsem chtěl mít čas na zpracování jeho výpovědi, jsem se s ním sešel v deset večer na hlavním nádraží, načež jsme zamířili do kavárny, kde jsme si promluvili o tom, co mám pro něj připraveno. Tento rozhovor se ve výsledku ukázal, jako nejdelší, Wclw se opět vyznačoval potřebou odpovídat mi co nejlépe, neustále se vracel k „zadání“ otázky a snažil se mne obdarovat co nejpřesnější odpovědí na moji otázku. Opět jsem se setkal se značnou ochotou, což mi dělalo radost; ocenil téma mé práce a doufal, že bude přístupná na internetu.

Závěrem jsem se pak setkal s Martym098, se kterým jsem tedy provedl rozhovor číslo sedm. Jeho přístup byl opět vesměs obětavý, ochotně plánoval, kdy a jak se sejdeme a z vlastní iniciativy zakládal v rámci aplikace *Messenger* časové plány, abychom se mohli sejít. Opět se, v rámci samotného rozhovoru, prokázalo, jak úzce je rapová scéna spjatá; rodák ze Stříbra, o kterém jsem předpokládal, že jeho hlavní pole působnosti je pouze v rámci *Nimbus Boys* s jeho „beatmakerem“ Yung Bluntou, mi osvětlil, že Wclw byl ten, kdo ho k rapu přivedl, byly mi přiblíženy jeho vztahy se Zkratem Kratochvílem, Lil Mprincem, Daphem a podobně. Yung Marty mi pak ze všech tázaných připadal, jako jediný skutečný umělec v tom pravém slova smyslu (přičemž za umělce se označil například i Dapho); množství času, které je schopen obětovat pro kvalitní zpracování své tvorby, jeho depresivní pohled na svět, odmítání komerce a konzumu.

Co se týče neochoty v rámci mého výzkumu, setkal jsem se s ní hlavně v případě Lvzyho Mvndera, kterému se sice předběžně myšlenka rozhovoru velmi líbila, chtěl si ho i natočit a videozáznam použít na svém kanále na platformě youtube, přičemž vždy, když jsem se ho zeptal, zdali a kdy bychom se mohli sejít, neměl zrovna čas, byl pryč, nereagoval a podobně. Po nějaké době jsem nahánění jeho osoby tedy vzdal a zpracoval jsem rozhovory jiné.

Co se týče Zkrata Kratochvíla, ten byl taktéž velmi ochoten se se mnou sejít, osobně jsem se s ním i párkrát setkal, neustále mu připomínal, že ten den přijde. Mnohokrát jsme si psali v rámci sociálních sítí facebook a instagram, kdy mne neustále ujišťoval o tom, že se ozve. Po nějaké době však přestal reagovat zcela. Vždy, když kupříkladu přidal nové foto na jednu ze sociálních sítí a já toho byl přímo v ten okamžik svědkem, okamžitě jsem mu napsal. Viděl jsem jeho online aktivitu, avšak reakce jsem se nedočkal. Smířil jsem se tedy s tím, že rozhovor neproběhne.

Kromě formální stránky, tedy polo-strukturovaných rozhovorů, jsem v průběhu času prováděl i pozorování neformální. Tím mám na mysli účast na různých rapových akcích, trávení času s jednotlivými interprety a činnosti s tím spojené. Vytyčil bych zde fakt, konkrétně určité zjištění, kdy jsem se byl podívat na řadě koncertů, vystoupení DJů a podobě (samozřejmě v rámci práce nerozebírám výpovědi producentů a takzvaných „beatmakerů“, neboť jejich neverbální vyjadřování jsem nezahrnul do výzkumného závěru své práce, avšak stále je to součástí subkultury, kterou rozebírám). Účastnil jsem se akce s názvem *Invisible night*, u níž nevím, kolikátá v řadě přesně byla. Naskytla se tam však možnost vystoupení mnohým ne zcela známým rapovým uskupením (nejen plzeňským). Po rozhovoru s mladým interpretem Bvkym mi však došlo, že jsem ho tam tehdy viděl a na otázku, směřovanou na tento fakt, mi bylo odpovězeno, že se tam více méně všichni zúčastnění znali. V ten moment mi to přišlo fascinující, neboť já, člověk v rámci této subkultury se pohybující už ne zcela okrajově jsem si tento fakt vůbec neuvědomil. Je to dle mého názoru perfektní důkaz o úzké provázanosti dané rozebírané subkultury, kdy je akce pořádána více méně přátelskými vztahy spjatou značně heterogenní skupinou, kterou však váže jedna věc a to rap.

Další ze zajímavých faktorů, které jsem během svého výzkumu zjistil, je jakési „hlášení se“ ke konzumaci marihuany. Tuto problematiku jsem již rozebíral, avšak v rámci výzkumu jsem zjistil, že obchod, nesoucí název *Cannaland*, umístěný v Plzni v Goethově ulici, je veden člověkem s přezdívkou „Zapík“, který sice sám o sobě není rapovým interpretem, avšak je na tuto komunitu úzce napojen, účinkuje například v rapových klipech (například klip k písni *Weird people* od Lvzyho Mvndera, či různé fotky na sociálních sítích, umístěné jednotlivými interprety a to i Zkratem Kratochvílem) a sdílí bydliště s rapperem Daphem. Tento člověk se na základě své subkulturní příslušnosti rozhodl věnovat otázce užívání konopí a jeho využití a je v tomto obchodu zaměstnán. Nejsem si zcela jist, jestli tento podnik vznikl přímo na základě jeho iniciativy, přijde mi však

zajímavé, že určitá subkulturní příslušnost může mít za následek vznik obchodů, věnujících se produktům úzce spjatým s konkrétním subkulturním světem. V předchozích kapitolách jsem rozebíral funkci předmětů, jako je drtička na tabák, či vzduchotěsné papírové sáčky, zde se nám pak nabízí konkrétní a určitým způsobem oficiální projev těchto drogových tendencí.

V rámci zpracovávání informací získaných na základě výzkumu jsem pak provedl přepis rozhovorů v programu *F4 Transcript*, uplatnil stanovené kódy a shrnul nabyté znalosti.

IV. Interpretace dat

Na základě dat vytvořených výše uvedenými postupy, provedu v následující části interpretaci, a to tak, že se budu věnovat jednotlivým kódům, coby výzkumným ohniskům, popíši, v jaké formě se objevovaly, a interpretuji jejich významovost.

Začněme tím, jak je vnímán vztah mezi dominantním kulturním světem a světem subkulturním jednotlivými interprety. Na základě mnou provedených rozhovorů se jmenovanými individui jsem zjistil, že dominantní kultura je vnímána jako utlačující aparát, jakýmsi způsobem oklešťující individualitu jedince v rámci tohoto aparátu žijícího. Jednotliví interpreti to definovali různě; Bvky mluvil o „feťácích“ bez budoucnosti, bloumajících ulicemi, přičemž tyto „feťáky“ vnímal jako produkt dominantní kultury, lidi, kteří podlehli stereotypizujícímu charakteru tohoto aparátu, Dapho mluvil o tomtéž, čili o repetitivním životu, zbavujícím jedince individuality, nutícího tedy jedince žít život v kruhu (v souvislosti s tím je například vybaven tetováním pokerových karet, které nese význam „hraju život“, jak sám uvedl). S tímto pak souvisí kupříkladu i jedna z jeho písní, kdy se v refrénu opakovaně objevuje fráze „*chtěj vzít má sny, chtěli by mi vzít sny*“. Marty v souvislosti s tímto mluvil kupříkladu o komerci a konzumerismu, jakémsi opakovaném konzumování toho, co je nám „prodáváno“ dominantním kulturním světem. Kozy pak uvedl na otázku, co mu vadí na světě odpověď, že dominantní kultura se projevuje negativismem (například skrze rasové záležitosti) a

neposkytuje jedinci pozitivní motivaci (v souvislosti s tím například uvedl, že na základě problémů, které měl v mládí, což byly problémy, pomocí kterých se snažil vymanit ze stereotypního stylu života, mu byl přidělen kurátor, kterého pak vnímal jako autoritu, avšak její charakter byl negativní, neboť vzešla z negativního jednání; fakt, že tuto osobu uvedl dříve, než vlastní rodiče, podle mne svědčí o negativním vnímání dominantní kultury ve smyslu autorit).

Tento negativní postoj sahá dále, až do nepředpokládaných rovin, přičemž Marty098 i Bvky mluvili o smrti; Bvkymu například vadilo (přičemž v jeho mladém věku je to poměrně překvapivé zjištění), že člověku není umožněno stanovit si čas a podmínky vlastní smrti. Marty pak mluvil o své nechuti vůči vnímání obecně uznávané koncepce smrti (důkazem byla i mikina s nápisem „*Death is an illusion*“, kterou měl během rozhovoru, dalšími důkazy pak může být i jeho tvorba, kdy rapuje o sebevraždě v autě se svojí milou, o záměrném navedení vozidla do svodidel a způsobení neštěstí), v souvislosti s tím pak uváděl zbytečnost lidského jednání, přičemž charakter zbytečnosti pak dle něj získává právě na základě smrti – člověk je nucen zde pracovat na něčem, co není „z něj“, ale po smrti je vše smazáno. Takto vyhraněný názor na utlačující charakter dominantní kultury je podle mě velikým důkazem negativismu, který tento dominantní svět subkulturnímu světu předkládá.

Subkulturní svět je pak vnímán jako místo motivace pozitivní; více méně všichni tázaní interpreti uvedli v odpovědi na otázku co je pro ně hlavním motivátorem pro tvorbu, že jsou to právě lidé kolem nich, lidé, se kterými tuto hudbu tvoří. Určitá kompetitivnost (související s kódem síly, avšak v neškodném a neagresivním slova smyslu) je hnacím motorem, který jedince žene k vytvoření vlastního ostrůvku individuality, skládajícího se z jeho tvorby, jaksi nesmazatelného (jak uvedl Wclw – „ty tracky tady budou navždycky“, avšak v protikladu vůči Martymu – následek razantně heterogenního charakteru zkoumaného světa). Tento „ostrůvek“ se pak vyznačuje prudkou izolací od světa kultury dominantní – projevem toho může být například povaha studia skupiny

ČŠP, ve kterém nahrávali – jednalo se o sklepní místnost, obloženou platy od vajec z prodejny Špilar u Náměstí míru, kdy tento samostatný improvizovaný proces, preferovaný před nahráváním v profesionálních komerčních studiích, může být dalším důkazem odmítavosti dominantní kultury, izolace se před ní a tvorba čistě v uzavřené a úzce provázané komunitě lidí, kteří si společně vytvoří vlastní tvůrčí prostor.

Co se jinakosti týče, zde se jedná o nutný vývoj následující po izolaci se od světa dominantní kultury. Jinakost se však opět projevuje poměrně neagresivně, není předkládána přímo v rámci tvorby (alespoň ne přímo, s negativním aspektem). Může být však vnímána i negativně, jako v případě Lil Mprince, kdy na otázku, jaká má tetování mimo jiné uvedl, že „má smutného mimozemšťana, protože si občas připadá jako mimozemšťan a je z toho smutnej“. Tento negativní pocit jinakosti pak může vyústit v potřebu vymanění se z prostředí, ve kterém se tak cítí, ve kterém se cítí bez místa. V reakci na to pak s Wclwem minulý rok odjeli do Irska za prací (v případě Lil Mprince tomu předcházela i píseň s názvem „Čas žít life“, což opět úzce souvisí s omezujícím charakterem dominantní kultury, pocit alienace, na základě kterého se jedinec vymaní a změní prostor, ve kterém se projevuje, alespoň dočasně. Jinaká identita se pak projevuje samozřejmě i čistě subkulturně, Wclw i Lil Mprinc jsou vybavení tetováními, reprezentujícími kupříkladu konkrétní hudební skupiny, či jiná rapově založená hnutí – tato hrdá reprezentace své odlišnosti na základě subkulturního světa se pak pojí s onou dříve zmiňovanou pozitivní motivací v rámci subkulturního světa.

Najdou se však i tací, u kterých pocit jinakosti nabývá poměrně paradoxní rozměr. Příslušníci labelu 323, čili Pier, Kozy a Dapho několikrát uvedli, že „jsme všichni stejní“. Toto se však dá chápat jako diferenciaci vlastní osoby, což vysvětlím takto: jedinec má potřebu se distancovat od lidí, kteří vytváří difference mezi lidmi a tvrdí, že jsme všichni stejní. Toto je však jinakost! Je to, jako kdyby tvrdili „Já, na rozdíl od tebe, který mezi lidmi tvoříš rozdíly, si uvědomuji, že ty

rozdíly nejsou“. Tímto však tento zmiňovaný rozdíl tvoří, avšak s dobrým, neagresivním úmyslem.

V souvislosti s potřebou ocenění se pak opět dostáváme k izolovanému charakteru zkoumaného prostředí – opět zde více méně všichni tázaní rapoví interpreti mluvili o absenci potřeby získávat ocenění ze strany dominantního světa, potřebu ocenění směřují hlavně dovnitř, do onoho definovaného „ostrůvku“ subkulturního světa, kdy se opět vracíme k oné kompetitivnosti, o které jsem psal dříve. Bvky pak v kontrastu s tímto uvedl, že by jednoho dne rád dotáhl český, potažmo plzeňský rap na světovou úroveň – zde se setkáváme s razantní potřebou ocenění i jedinci mimo izolovaný subkulturní prostor, v rámci kterého se daný jedinec pohybuje. Předpokládám, že to však souvisí s nízkým věkem tohoto konkrétního člověka, s jeho nově objevovanými schopnostmi seberealizace a tím pádem s určitou potřebou „rozprsknout“ se do světa, předložit ostatním svojí individualitu a získat určitou reakci, tuto individualitu validující. Vesměs se pak ale setkáváme s nenásilnými názory. Znakem, žádajícím si oceňující reakci může být i šatstvo – jediný z tázaných, který k tomu takto přistupuje, je však Marty098. Všichni ostatní uváděli, že se oblékají prostě tak, aby se cítili pohodlně a aby se jim to „prostě líbilo“, jak uvedl kupříkladu Lil Mprinc, Dapho, ale i Kozy, Pier i Wclw. Ocenění lze pak ale samozřejmě vnímat jako jeden ze středobodů rapového jednání, které se točí kolem individuality ustanovené na základě jinakosti, přičemž ocenění je proces tuto individualitu validující.

Co se týče kódu síly, prochází skrz naskrz rapovým jednáním – ať už se jedná o princip, kdy se rapový interpret snaží mířit za silovým jednáním, či o princip, kdy se od něj diferenciuje, což opět slouží k validaci vlastního individuálního jednání.

Jak mnohokrát uváděl Pier, nemá rád „hraní na sílu“, zde se tedy setkáváme s diferenciací sebe sama od formy agresivní síly. Sílu jsme si však definovali jako proces obecně sloužící k validaci individuality, čili zde vzniká podobný paradox, jako v případě jiné identity – jedinec prezentuje svou

pevnou, validní individuální pozici, přičemž ona pevnost s kódem síly úzce souvisí, přičemž jí prezentuje na základě kontrastu mezi jeho povahou silového jednání, která je nenásilná a mezi povahou silového jednání jiných, která je pak agresivní. Nenásilná povaha silového jednání, čili jednání demonstrující individualitu daného jedince, se pak dala vyzorovat i v Pierově výpovědi ohledně graffiti – uvedl, že jeho oblíbený typ graffiti je ten, kdy se na fasádu nalepí buď obraz, nebo soustava písmen – dochází tedy k prezentaci individuálního jednání, avšak aniž by vznikaly výrazné škody na majetku. Toto se však netýká ostatních rapperů, alespoň ne do takové míry, přičemž řada z nich se svého času „malování“ věnovala, avšak řada z nich se mu věnovala převážně na takzvaných „legálech“ – prostorech k tomuto určených). Wclw pak v souvislosti se silou vykazuje určitý „pochod navzdory všemu“, kdy kupříkladu jeho písně „*Nechte projít mě I*“ a „*Nechte projít mě II*“ pojednává právě o demonstraci vlastní individuality – nechte mě projít, udělejte místo individuu, jako jsem já. Poměrně razantní silové jednání pak lze vyzorovat ve výpovědi Martyho098, kdy se často staví do kontrastu vůči jiným interpretům, zpochybňuje kvalitu jejich jednání a sám sebe na základě tohoto kontrastu definuje jako „lepšího“ umělce. Toto nebylo řečeno explicitně, avšak na základě stylu jeho výpovědi lze tento přístup snadno vyzorovat. Tento proces pak samozřejmě souvisí s procesem validace individuality – jelikož Marty je jediný, který přistupuje k rapu jako skutečný umělec, tvořením této hudby (tvorba vlastních instrumentálů, vlastních klipů, vlastních grafických designů uplatněných ve vizuálech jednotlivých písní) stráví značnou část svého času, přičemž zde pravděpodobně dochází ke konfliktu mezi jeho osobní teorií zbytečnosti jednání a jeho potřebou validace svého jednání – na základě tohoto niterního konfliktu je pak silové jednání o to razantnější.

V. Závěry

V předmluvě k této práci jsem stanovil hlavní téma tohoto výzkumu, a sice rezistenční postoj, coby konfliktní vztah mezi subkulturním světem a světem kultury dominantní, vznikající na základě určité komunikace mezi těmito dvěma světy.

Co se rezistenčních postojů týče, skutečně se objevují, avšak ne v tak razantní míře, jak by se dalo zprvu čekat. Kultura dominantní je, jak jsem dříve uváděl, jednotlivými rapovými interprety vnímána jako aparát, zbavující jedince jeho individuality, potlačující jeho váhu a jedinečnost a stereotypizující jeho život a jednání skrze určitou komodifikaci jedince – na základě toho pak tedy vzniká odpor, projevující se odmítáním „zaprodanosti“, jako v případě improvizovaného studia ČŠP, potřebou validace vlastní individuality v reakci na její omezování, jako mohou být dvě zmiňované Wclwovy písně. Na začátku práce jsem si stanovil řadu kódů, skrze které jsem analyzoval rezistenční postoje, a sice potřebu ocenění, potřebu tvorby jinaké identity a potřebu validace vlastní individuality skrze pojem, který jsem pojmenoval síla. Rozeberme si tedy nyní jednotlivé aktérské pojmy, které jsem se rozhodl na tuto problematiku aplikovat, respektive rozeberme, jakými způsoby se tyto pojmy projevují.

Co se týče jinakosti, zjistil jsem, že se sice objevuje, ale ve velmi mírné formě. Na základě odpovědí, typu „jsme všichni stejní“ se dá vyvodit, že forma konfliktu, probíhajícího mezi subkulturním světem a světem dominantní kultury, je neagresivní. Lze se zde tedy bavit o tom, že si jedinec v reakci na utlačování vlastní individuality vytvoří identitu jaksi totožnou s identitou jedinců žijících mimo rámec subkulturního světa. Zde vzniká paradox, který jsem definoval v kapitole, věnující se interpretaci dat, ona diferenciací skrze ztotožňování se. Onen paradox je pak ale důkazem jakéhosi nenásilného charakteru plzeňského rapového prostředí současné doby.

Co se potřeby ocenění týče, zjistil jsem, že plzeňská rapová scéna je poměrně uzavřený prostor, úzce spjatý, poskytující jakousi pozitivní motivaci jedincům v něm se pohybujícím, dá se tedy vnímat jako jakési poměrně izolované útočiště, poskytující jedinci úkryt před většinovými hodnotami, jako onen „ostrůvek“ který jsem definoval dříve. Kultura dominantní tuto pozitivní motivaci, jak vyplynulo z rozhovorů, nenabízí, proto je potřeba ocenění vlastní tvorby směřována hlavně dovnitř, do rámce subkulturního světa. Mnoho interpretů vypovědělo, že největší motivací jsou pro ně lidé, se kterými tuto hudbu tvoří. Toto ocenění se pak stává nástrojem, skrze který si jedinec upevňuje pocit vlastní osobní validity, neboť ve světě kultury dominantní se mu těchto pocitů nedostává, je potlačen.

Co se pak týče silového jednání, je to jakýsi aparát sloužící k validaci jednání daného rapového interpreta, kdy, pokud bychom silovému jednání v jeho definici připisovali agresivní povahu, se vyznačuje buď charakterem přitažlivým (interpret směřuje za agresivním silovým jednáním) či odpudivým (interpret se distancuje od agresivního silového jednání). Silové jednání ve své agresivní formě je pak vnímáno i ze strany dominantní kultury (jako v případě válek a rasové problematiky), přičemž ona diferenciací od této agresivní formy se dá považovat i za následek vytvoření jinaké, subkulturní identity.

Plzeňskou rapovou scénu bych tedy shrnul takto: jedná se o poměrně heterogenní, úzce spjaté a od světa dominantní kultury výrazně izolované prostředí, vyznačující se odmítavostí stereotypního života v rámci dominantního kulturního světa, potřebou oproštění se od stereotypu normálního života, kterýžto stereotyp komodifikuje a zabíjí individualitu. V reakci na to pak vzniká tato hudba, která se vyznačuje odmítavým postojem vůči negativismu dominantního světa a která pak slouží hlavně k seberealizaci daných jedinců, kteří se cítí omezení. Na základě tohoto protestního jednání pak můžou vznikat momenty, kdy se jedinec v rámci své rezistence věnuje nelegálním činnostem, tyto činnosti však nejsou

směřovány vůči světu dominantní kultury agresivním stylem, neboť se týká hlavně o graffiti a o příležitostné užívání drog.

Závěrem bych použil úryvek z jedné z Pierových písní, shrnující stav, který jednotliví interpreti zažívají na základě procesů, které jsem zde popsal: „*Je mi nádherně, je mi nádherně.*“

VI. Seznam použité literatury

- Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin
- Bernard, H. (2017) *Analysing Qualitative Data: Systematic Approaches, Second Edition*. London: SAGE Publications, překlad úryvku Martin Saidl
- Silverman, D. (2005) *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Přel. Martin Štulrajter. Praha: Ikar
- Augé, M. (1999) *Antropologie současných světů*. Přel. Ivana Holzbachová. Brno: Atlantis
- W. Schouten, J & H. McAlexander, J (1995) *Subcultures of Consumption: An Ethnography of the New Bikers*. Oxford University Press (online) Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/332416486/Subcultures-of-Consumption-an-Ethnography-of-the-New-Bikers>, s. 43-61”
- Douglas, M. (1967) *Purity and Danger*. London: Penguin, cit. In Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 140
- Hall, S. a kol. (Clarke, J. – Jefferson, T, - Roberts, B.) (ed.) (1976) *Resistance through rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson, cit. in Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 127
- Eco, U. (1973) *Social Life as a Sign System*, in Robey 1973, s. 57-72, cit. in Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 156

Barthes, R. (2004) *Mytologie*. Přel. Josef Fulka. Praha: Dokořán, cit. in Hebdige, D. (2012) *Subkultura a styl*. Přel. Miroslav Kotásek. Praha: Dauphin, s. 148 a 149
Soukup, M. (2014) *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii*. Praha: Karolinum

VII. Resumé

In this thesis I analysed the character of the Pilsen underground rap scene. The reason I decided to create this fieldwork was because of my participation in rap. I find this field rather interesting in the context of social work, because I have witnessed several life changing factors of rap, like glorifying drugs and criminal activities, so my presumption was that rap influences the lifestyle of the person listening to it, living his or her life by its standarts.

I have decided to approach this field in a way of analysing the nature of resistance, for rap, as a subcultural world, is in oppositon to the world of the dominant culture This oppositon can be seen for example in corrupting language or it's parts, like exchanging several letters with different ones, or it can be seen during the rituals held by the representatives of this subcultural world, like shouting chants like „all cops are bastards“ and so on. My presumption was that the rap representatives have some kind of problem with authorities and I decided to analyse why this is happening and how this is happening. I have used the method of semi-structured interviews with several representatives of thit subcultural world.