

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra psychologie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Rap je život, život je rap: interpretativní fenomenologická analýza rozhovorů
s českými rappery

Rap is life, life is rap: an interpretative phenomenological analysis of
interviews with Czech rappers

Bc. Jakub Veber

Vedoucí práce: doc. PhDr. Vladimír Chrz, Ph.D.

Studijní program: Psychologie (N0313A230007)

Studijní obor: N PSYCH 20 (0313TA230007)

Odevzdáním této diplomové práce na téma Rap je život, život je rap: interpretativní fenomenologická analýza rozhovorů s českými rappery potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Prohlašuji, že jsem při její tvorbě nepoužil nástrojů umělé inteligence jiným způsobem, než je uvedeno ve vyjádření, které je součástí textu práce. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 17.11.2024

Rád bych tímto srdečně poděkoval vedoucímu práce doc. PhDr. Vladimíru Chrzovi, Ph.D. za jeho ochotu, pohotovost a cenné rady a připomínky. Mé poděkování také patří všem účastníkům tohoto výzkumu za jejich čas a ochotu sdílet své zkušenosti. V neposlední řadě děkuji také své rodině, přítelkyni a spolužákům, kteří mi po celou dobu studia byli nedocenitelnou oporou.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce si klade za cíl prozkoumat a porozumět zkušenosti rapperů v České republice se svou tvorbou a identifikovat, jaká témata tuto zkušenost sytí. Pro dosažení tohoto cíle byl zvolen kvalitativní přístup. Data byla získána prostřednictvím polostrukturovaných rozhovorů, které byly následně analyzovány metodou interpretativní fenomenologické analýzy. Výzkumný vzorek tvoří celkem čtyři profesionální rappeři působící v České republice. Teoretická část pojednává o vzniku a vývoji rapu, terapeutickém využití rapu, roli rapu ve formování identity, významu autenticity v rapu a o flow v kreativním procesu. Empirická část nejprve představuje metodologické zakotvení výzkumu. Dále obsahuje prezentaci výsledků ze dvou perspektiv. První zachycuje zkušenosti jednotlivých účastníků výzkumu a druhá prezentuje společná témata, která jsou pro zkušenost rapperů s jejich tvorbou významná a objevují se ve výpovědích všech respondentů. Z analýz vyplynuly tři základní kategorie – (Sebe)terapeutický efekt rapu, dilema vnímání rapování více jako práce či jako umění a vztahování se k druhým lidem – které tvoří rámec pro pochopení role rapu v životech informantů. Tyto kategorie se dále člení do podkategorií (např. (Sebe)terapie obsahuje podkategorie Autenticita, Flow, Emoce, Vývoj) poskytujících hlubší vhled do zkušenosti rapperů. Práce přinesla detailní pohled na zkušenosti čtyř interpretů, což může sloužit jako podklad pro další výzkumy na podobná témata.

KLÍČOVÁ SLOVA

rap, zkušenost, flow, tvorba, sebeterapie, interpretativní fenomenologická analýza

ABSTRACT

This thesis aims to explore and understand the experience of rappers in the Czech Republic with their work and to identify the themes that fulfill this experience. A qualitative approach was chosen to achieve this goal. Data were obtained through semi-structured interviews, which were subsequently analyzed using the method of interpretative phenomenological analysis. The research sample consists of a total of four professional rappers working in the Czech Republic. The theoretical part discusses the origin and development of rap, the therapeutic use of rap, the role of rap in the formation of identity, the importance of authenticity in rap and flow in the creative process. The empirical part first presents the methodological grounding of the research. It also contains a presentation of results from two perspectives. The first captures the experiences of individual research participants and the second presents common themes that are significant for rappers' experience with their work and appear in the statements of all respondents. The analyzes resulted in three basic categories – the (Self) therapeutic effect of rap, the dilemma of perceiving rapping more as work or as art, and relating to other people – which form the framework for understanding the role of rap in the informants' lives. These categories are further divided into subcategories (e.g. (Self)therapy contains the subcategories Authenticity, Flow, Emotions, Development) providing a deeper insight into the experience of rappers. The work brought a detailed view of the experiences of four interpreters, which can serve as a basis for further research on similar topics.

KEYWORDS

rap, experience, flow, creative act, autotherapy, interpretative phenomenological analysis

Obsah

Úvod	7
Teoretická část	8
1 Rap a jeho vývoj	8
1.1 Kořeny rapu a jeho vývoj	8
1.2 Vývoj rapu v České republice	9
1.3 Společenský význam rapu	10
2 Hudba a psychické zdraví	11
2.1 Terapeutické užití hudby/rapu	12
2.2 Role rapu ve formování identity a komunity	13
3 Autenticita a její význam v rapu	15
3.1 Autenticita v českém rapu	15
3.2 Komerce vs. autenticita	16
4 Flow v kreativním procesu	18
Empirická část	19
5 Metodologie	19
5.1 Výzkumný design a metoda	19
5.2 Výzkumná otázka	20
5.3 Výzkumný soubor	20
5.4 Sběr dat	21
5.5 Postup analýzy dat	23
6 Analýzy zkušeností jednotlivých respondentů	25
6.1 Kato	25
6.2 Matys	30
6.3 Paulie Garand	37

6.4	Renne Dang	44
7	Analýza vystupujících témat	53
7.1	(Sebe)terapie.....	53
7.1.1	Autenticita a ztotožnění	54
7.1.2	Emoce a jejich role v tvorbě	54
7.1.3	Flow	55
7.1.4	Vývoj	56
7.2	Práce X umění	57
7.2.1	První kontakt s rapem	57
7.2.2	Rap = život	58
7.2.3	Práce nebo umění?.....	58
7.2.4	Svoboda rapu nebo jasné hranice?	59
7.2.5	Motivace	60
7.2.6	Intuice/spontánnost.....	61
7.2.7	Vnímání vlastní tvorby	61
7.3	Vztah k druhým – kolegům, fanouškům, společnosti	62
7.3.1	Spolupráce	62
7.3.2	Přesah/odkaz společnosti.....	63
7.3.3	Odpovědnost vůči fanouškům, vnímání fanoušků	63
8	Diskuze.....	65
	Závěr.....	72
	Seznam použitých informačních zdrojů	74
	Vyjádření k využití nástrojů umělé inteligence	78

Úvod

Rap se během 21. století dostal z původně undergroundového hudebního žánru až na přední příčky mainstreamových hudebních žebříčků po celém světě. Ještě před několika lety ho poslouchali víceméně pouze členové hip-hopových subkultur. V dnešní době se dostává téměř ke každému posluchači hudby. Takové rozšíření fanouškovských základů je způsobeno mnoha faktory, mezi nimi například rozšíření znázorňovaných témat v rapových textech či autentické zachycování denně žité reality rapovými umělci. Vzhledem ke své popularitě mezi širokou veřejností a nepříliš rozsáhlým dosavadním výzkumem tohoto tématu se rap jevil jako skvělé téma diplomové práce. Rapová hudba je autorovou dlouhodobou vášní, i když pouze z pozice posluchače. Poté, co se podařilo zajistit dostatek respondentů k provedení výzkumu, bylo rozhodnuto, jakým směrem se tato diplomová práce vydá. Konkrétně se tato práce zabývá zkušeností rapperů v České republice se svou tvorbou. Cílem je nalézt co nejpřesnější odpověď na primární výzkumnou otázku, jaká je zkušenost rapperů, neboli jaké je to být rapperem. Sekundární výzkumná otázka se zaměřuje na prozkoumání prožívání stavů flow v rámci tvorby. Nejvhodnějším způsobem zkoumání tohoto tématu se zdá být zachycení jedinečných zkušeností jednotlivých rapperů pomocí polostrukturovaného rozhovoru a následná analýza získaných rozhovorů metodou interpretativní fenomenologické analýzy (IPA).

Práce je tradičně členěna na dvě hlavní části – teoretickou a empirickou. Teoretická část umožňuje čtenáři získat základní povědomí o tématu a o diskutovaných fenoménech, např. o rapu a jeho vývoji, terapeutickém využití rapu, významu autenticity apod. Empirická část se poté zabývá samotným výzkumem autora této práce. Po uvedení do metodologie výzkumu následují analýzy výpovědí jednotlivých respondentů a analýza vystupujících témat společných všem respondentům. Dále práce obsahuje diskuzi, kde jsou zjištění dávána do souvislostí s již dostupnou literaturou, a závěr. Poslední část této práce je věnována seznamu použitých zdrojů.

Teoretická část

1 Rap a jeho vývoj

Rap, jeden z nejvlivnějších hudebních žánrů současnosti, má své kořeny v afroamerické komunitě v New Yorku, kde se v 70. letech 20. století začal formovat jako prostředek sebevyjádření a upozorňování na společenské dění. Tento hudební žánr se stal součástí širší hip-hopové subkultury, která zahrnuje také DJing, breakdance a graffiti. Hip-hop vznikl jako reakce na problémy městských komunit a stal se formou politického a sociálního protestu (Rose, 1994). Umožnil tak lidem vyjádřit jejich frustraci a touhu po změně (Oswald, 2019).

1.1 Kořeny rapu a jeho vývoj

Rap začínal ve spojení s DJingem, kdy průkopníci jako DJ Kool Herc využívali techniky mixování, aby prodlužovali taneční "breaky" na večírcích v Bronxu. Postupně v těchto pauzách začali „MCs“ (Master of Ceremonies) přidávat rytmické verše přes tyto beaty (hudební podkresy), čímž vznikly první formy rapu (Rose, 1994). V 70. letech rap v New Yorku fungoval jako undergroundová forma umění, která umožňovala lidem vyjadřovat se k sociálním problémům jako chudoba, rasismus a životní podmínky v městských ghettech (Harrison & Arthur, 2019).

Rapová hudba prošla od svých počátků v 70. letech významným vývojem, přičemž zaznamenala velké změny ve stylu, tedy jak rap zní a co říká, a v dosahu, tedy k jak velkému publiku se rap dostane. První významný úspěch rapu přišel s hitem *Rapper's Delight* od The Sugarhill Gang v roce 1979, který představil rap širšímu publiku. Původní, undergroundová scéna však vnímala tuto skladbu jako příliš komerční a odtrženou od původních hodnot rapové kultury. Druhým významným milníkem byla skladba *The Message* od Grandmaster Flash and the Furious Five z roku 1982, ve které autoři kritizovali život ve velkých městech a poukazovali na problémy, kterým čelily vyčleněné komunity, např. chudoba a kriminalita (Ya Salaam, 1995).

Druhá polovina 80. let byla zlomová pro rozšiřování rapu mimo underground, někdy se dokonce nazývá jako „zlatá éra“. Skupiny jako Run-D.M.C. a Public Enemy pomohly dostat rap do mainstreamu, přičemž si uchovaly autentické politické a sociální poselství. Public Enemy, zejména svým albem *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, vytvořili silnou platformu pro diskusi o rasových problémech a sociální nespravedlnosti, čímž

upevnili pozici rapu jako důležitého nástroje pro společenskou změnu. Spolu s dalšími skupinami vytvořili směr rapu zvaný „conscious“ (vědomý) rap. Během tohoto období začali získávat na popularitě také rapperi na druhé straně USA, například N.W.A. v Los Angeles, jejichž agresivní styl a tematika vyjadřovaly frustraci z životních podmínek v městských čtvrtích, což demonstruje jejich ikonické album *Straight Outta Compton*. Tento směr se nazýval „gangsta rap“. Oba tyto směry (conscious a gangsta rap) dominovaly rapu až do začátku 21. století (Maultsby & Orejula, 2021).

Rap se v 90. letech začal rozšiřovat po celém světě, a to zejména s příchodem nezapomenutelných umělců jako Tupac Shakur, The Notorious B.I.G., Dr. Dre a mnoho dalších, kteří tvořili (někteří stále tvoří) ve stylu gangsta rapu. Tento směr nejvíce zaujal texty, které reflektovaly násilí, životní podmínky v ghettu a politické otázky spojené s rasismem a policejní brutalitou. Růst popularity rapu vedl k jeho komerčnímu úspěchu a etablování v mainstreamové kultuře. V tomto období, na konci 90. let, hrály důležitou roli rozvíjející se technologie, které usnadnily produkci rapu a umožnily i nezávislým umělcům proniknout na hudební scénu (Maultsby & Orejula, 2021; Patria, 2023).

Na přelomu 20. a 21. století se rap stále více diverzifikoval a vznikaly nové subžánry, například „Southern hip-hop“ odlišující se důrazem na výrazné beaty a melodické prvky. Umělci jako OutKast, Lil Wayne a později Eminem či Kanye West začali určovat směr rapu a rozšiřovat jeho dosah téměř po celém světě. Eminem se stal jedním z nejvýraznějších umělců, jelikož byl jedním z prvních celosvětově známých rapperů bílé barvy pleti, a opakovaně šokoval posluchače svými osobními a kontroverzními texty.

S příchodem nových technologií, vzestupem internetu a s tím spojeným rozšiřováním působnosti rapu začaly vznikat další nové subžánry jako mumble rap nebo drill. Žánr expandoval do většiny moderních zemí, kde se ukázalo, že rap může dobře znít i v jiném než anglickém jazyce. Společensky uvědomělý („socially conscious“) rap zaznamenal znovuzrození, kdy umělci jako Kendrick Lamar a J. Cole ve své hudbě dodnes reagují na současné sociální problémy (Maultsby & Orejula, 2021; Patria, 2023).

1.2 Vývoj rapu v České republice

Rap dorazil do Československa koncem 80. let, kdy první nahrávky z USA začaly pronikat i mezi místní posluchače. Česká rapová scéna se formovala ve specifických podmínkách postkomunistické společnosti, kde rap pro mladé umělce představoval nový

způsob, jak vyjádřit své pocity ohledně politického a sociálního dění. Prvními průkopníky českého rapu byly kapely jako PSH a Chaozz, které se inspirovaly americkými vzory, ale zároveň reflektovaly specifické problémy tehdejší české společnosti, např. ztráta identity a adaptace na nové podmínky po pádu komunismu. Jejich texty často zahrnovaly kritiku politické situace a sociálního útlaku (Veselý, Brož, & Souček, 2011). Česká rapová scéna je dnes velmi rozmanitá, přičemž se ikonami stávají jak „tradičnější“ rappeři jako Vladimír 518, Orion, Kato, tak „progresivnější“ rappeři jako Yzomandias, Viktor Sheen či Calin. Jejich tvorba nejčastěji osciluje mezi introspektivními tématy a ostrou sociální kritikou, která reaguje na aktuální problémy, jako je korupce a nezaměstnanost. Zároveň se ale v tvorbě známých českých rapperů objevují i komerční témata, která mají cíl hlavně pobavit či získat pozornost.

1.3 Společenský význam rapu

Od počátku rap představoval možnost otevřeně vyjádřit svůj či komunitní sociální a politický názor. V USA se stal prostředkem pro kritiku rasismu, policejní brutality a socioekonomických nerovností. Rappeři, jako například Tupac Shakur a Ice Cube, použili své texty k tomu, aby upozornili na tyto problémy a vytvářeli tak sociální povědomí (Rose, 1994; Beighey & Unnithan, 2006). V českém prostředí rap fungoval podobně. Vzhledem k odlišným podmínkám oproti USA, například zde nebyl tak silný historický kontext rasové diskriminace, rappeři reflektovali spíše sociální napětí v postsocialistické společnosti a ztrátu identity mnoha mladých lidí. Tento důraz na sociální problémy je patrný v tvorbě umělců jako PSH, kteří ve svých textech často kritizovali vládnoucí elity a jejich přístup k chudším vrstvám společnosti, čímž přispívali k debatě o sociální spravedlnosti a rovnosti v české společnosti (Veselý, Brož, & Souček, 2011).

2 Hudba a psychické zdraví

Již je poměrně jasné, že existuje spojitost mezi hudebními preferencemi a duševním zdravím, jen stále není jisté, jak přesně se ovlivňují, jinak řečeno, zda je mezi nimi kauzální vztah a zda tedy spíše ovlivňuje hudba duševní zdraví, či duševní zdraví hudební vkus, či se ovlivňují vzájemně.

Významnou roli hraje hudba obzvláště pro adolescenty v jejich emocionálním a sociálním vývoji. Plní pro ně řadu funkcí, mezi kterými je například regulace emocí, hledání identity a vnímání sebe sama, vyrovnávání se závislostí a nezávislostí a utváření hodnot. Ukazuje se, že mladí lidé tráví poslechem hudby značné množství času, v průměru 2,5 až 4 hodiny denně. Hudební preference bývají relativně stabilní a mohou odrážet určité osobnostní rysy a emoční stavy posluchače. K tomu, aby však mohly být hudební styly konkrétně přiřazeny k psychologickým atributům, je zapotřebí dalšího zkoumání. Zatím se zdá, že žánry jako rap, heavy metal a emo jsou spojeny s vyšší mírou emoční zranitelnosti. Heavy metal a rap korelovaly s antisociálním chováním, přičemž se ale nezdá, že by zmíněné žánry takové chování způsobovaly, ale spíše ho indikovaly. Posluchači (častěji dívky) heavy metalu vykazovali sebepoškozující a sebevražedné chování či myšlenky a popisovali, že se cítí odcizení, mají nízké sebevědomí a nestabilní identitu. Posluchači rapu byli více spojováni se vztekem, násilným chováním a misogynií. Zároveň je důležité zmínit, že každý žánr má určité subžánry, které také hrají roli (Baker & Bor, 2008). Podobně se ukázalo i v jiných studiích, že preference rapové hudby koreluje s vyšší agresivitou a antisociálním chováním. Přisuzováno to bývá hlavně rapovým textům, ve kterých se glorifikují drogy, násilí a kriminalita (gangsta rap). Často bývá rapová hudba spojována s mladými z etnických minorit, kteří se skrze rap vyrovnávají s emocionálními i sociálními problémy (Abdul-Adil, 2011). Vzhledem k povaze některých textů a celkové kultury v daných oblastech pak není příliš překvapivé, že vyrovnávání se s problémy nabyde antisociální podoby.

Na druhou stranu se ale různí autoři shodují na tom, že hudba může působit také pozitivním způsobem. Tím, jak otevřeně rappeři hovoří o problémech svých i ve společnosti, podporují destigmatizaci a detabuizaci duševních i sociálních potíží. Zároveň takto zaměřená hudba může posluchačům i interpretům umožnit katarzi a zpracování náročných emocí (Baker & Bor, 2008; Lopez-Rogina, 2015).

Vztah mezi hudebním vkusem a duševním zdravím je velmi komplexní a vyžaduje další zkoumání. Pochopení tohoto vztahu může být zásadním posunem v práci s mladými

lidmi, u kterých je poslech hudby téměř nezbytnou součástí dne. Rap, stejně jako jiné žánry, nabízí negativní i pozitivní dopady na psychiku jednotlivce i společnosti. Zatím se však zdá, že konkrétní dopad závisí na mnoha faktorech, které je nutné hlouběji prozkoumat (Baker & Bor, 2008).

2.1 Terapeutické užití hudby/rapu

Rapová hudba má v současné době význam nejen jako populární hudební žánr či forma zábavy, ale také jako terapeutický nástroj. Obzvláště pro marginalizované komunity, mladé lidi a minority, se rap stal prostředkem sebevyjádření, ventilace vnitřních konfliktů i nespokojenosti se společností. Rap, stejně jako hudba obecně, nabízí lidem způsob, jak se vyrovnávat se stresovými situacemi, psychickými problémy či sociálním tlakem (Hadley & Yancy, 2012; Elligan, 2000). Zde je důležité zdůraznit, že rap jednak odráží problémy jednotlivců a jednak funguje jako zrcadlo širších sociálních a kulturních problémů. Rap vznikl jako forma vyjádření odporu a frustrace komunit na okraji společnosti (Neal & Forman, 2004), což je zásadní pro pochopení účinnosti rapu jako psychoterapeutického nástroje pro určité skupiny lidí. Elligan (2000) ve své studii pracuje s mladými afroamerickými muži, kterým rap poskytuje bezpečný prostor pro vyjádření svých zkušeností v kulturně relevantním kontextu. Díky tomu, že je klientům bezpečně známý, usnadňuje otevřené sdílení a navazování terapeutického vztahu mezi klientem a terapeutem. Hadley a Yancy (2012) rap vnímají jako kulturní fenomén s výraznými emocionálními a sociálními významy. Rap pak může sloužit jako médium, přes které mohou klienti, zejména adolescenti, vyjádřit své emoce, které by jinak obtížně verbalizovali. Celkově rap tedy může usnadnit péči o psychické zdraví tím, že se dokáže dotknout emocí jedince a pomoci mu v sebepoznávání.

Dále se tímto tématem zabývá autorka Lopez-Rogina (2015), která analyzovala, jak se rapové texty vztahují k duševnímu zdraví, a zjistila, že mnoho z nich pojednává o závažných psychických stavech, jako jsou paranoia, deprese, sebepoškozování nebo i sebevražedné myšlenky. Dalším častým tématem, skrz které se rappeři vztahují k psychickému zdraví, jsou náboženské alegorie. Tato forma vyjadřování umožňuje interpretům vyjádřit své psychické potíže a také se s nimi prostřednictvím hudby vyrovnat. Různí autoři se tedy shodují na tom, že rap může sloužit jako vhodný nástroj k reflexi a zpracování emocí, podporuje otevřené sdílení náročných témat a pomáhá při navazování terapeutického vztahu. Významným aspektem terapeutického užití rapu je, že jeho potenciál

není omezen pouze na samotné interprety, ale zahrnuje i posluchače, kteří se s texty mohou identifikovat. Díky těmto textům se mohou vypořádat s různými těžkostmi, kterým čelí, a to v kontextu, který jim je blízký a srozumitelný. Tento způsob práce s emocemi poskytuje bezpečný kanál pro zpracování složitých pocitů, mnohdy spojených s frustrací a vztekem, které by jinak mohly vést k nebezpečným či sebepoškozujícím činům (Lopez-Rogina, 2015).

Příkladem psychoterapeutické práce využívající rap může být program „Young Warriors“ (Mladí bojovníci). Tento program využívá rapové texty a videa k podpoře kritického myšlení a zlepšení psychické odolnosti mládeže. Výběrem vhodných písní a srovnáváním s těmi méně vhodnými se program snaží upozorňovat na prosociální prvky rapu a vést tak mladé ke spořádanému životu (Abdul-Adil, 2011).

2.2 Role rapu ve formování identity a komunity

Rapová hudba od svého vzniku fungovala jako nástroj utváření a vyjadřování identity a vyjadřování přináležitosti ke komunitě. Zároveň byl tento hudební žánr signifikantně propojen s potřebou vyjádřit sociální a politické nespravedlnosti týkající se znevýhodněných skupin, zejména afroamerických a latinskoamerických komunit (Rose, 1994). Tato hudební forma sdílení zkušeností se postupně stala globálním fenoménem, kdy rap poskytl platformu pro vyjadřování osobní i kolektivní identity v různých kulturních kontextech (Androutsopoulos, 2002).

Rap poskytuje jednotlivcům, zejména mladým lidem z marginalizovaných skupin, prostor pro vyjádření jejich vlastních zkušeností a emocí. Berry (1990) ve své práci popisuje, jak rapová hudba slouží pro černošské dospívající v chudých městských oblastech, kteří se identifikují s texty popisujícími život v ghettech, násilí, rasismus a sociální nespravedlnost, jako zrcadlo jejich prostředí, ve kterém mohou ukotvit i vlastní identitu. Texty rapových písní většinou obsahují autentické příběhy a popis reality, čímž poskytují prostor pro interprety i posluchače pro utváření a posilování své identity (Rose, 2008).

Jak již bylo zmíněno, kromě osobního vyjádření rap vytváří i kolektivní identitu mezi posluchači a umělci. V mnoha ohledech představuje rap platformu pro vyjadřování či přímo utváření názoru na různé aspekty společnosti. V literatuře je tento jev popisován zejména v afroamerických komunitách v USA, kde se stal prostředkem pro sdílení zkušeností s diskriminací a sociálním vyloučením (Rose, 1994). Tato kolektivní stránka rapu je patrná i v dalších lokálních kontextech mimo Spojené státy, kde se rap přizpůsobuje místním

zkušenostem a kulturám (Androutsopoulos, 2002). Například i v České republice se rap stal důležitým způsobem, jak se mladí lidé identifikují s určitými hodnotami a společenskými problémy (Oravcová, 2019).

Rapová hudba se již používá jako nástroj pro budování a posilování komunity. Studie například ukázaly, že rap může být využit jako vzdělávací nástroj nejen pro podporu dialogu o sociálních problémech, a to jak ve školách, tak ve volnočasových aktivitách (Diaz, Codrington, & Sealey-Ruiz, 2015). Tato forma hudby dokáže spojovat lidi napříč sociálními vrstvami, neboť texty a sdílené zkušenosti rezonují s posluchači a napomáhají budování identity založené na společných hodnotách.

Zásadní roli při utváření identity skrze rap hrají již zmíněné aspekty rapu, především autenticita, tedy prezentace reálných zkušeností skrze texty. Autenticita je základním principem rapu, kde posluchači oceňují, pokud interpret věrně popisuje realitu, která odpovídá jeho zkušenostem a kontextu. Tento prvek posiluje vazby mezi interpretem a jeho komunitou, kde se autenticita stává měřítkem úspěchu a respektu (Rose, 2008).

3 Autenticita a její význam v rapu

Autenticita je jedním z klíčových aspektů rapové hudby, a to jak pro samotné interprety, tak pro jejich posluchače. Autenticita je v tomto kontextu často chápána jako sociální konstrukt, který není inherentní vlastností hudebního díla, nýbrž je „dohodnutý“ mezi producenty a příjemci hudby. Autenticita v rapu tak není pouze o tom, co interpreti rapují, ale o tom, jak jejich posluchači interpretují jejich slova a hodnotí je v kontextu „pravdivosti“ k jejich možným zkušenostem a kultuře (Moore, 2002; McLeod, 1999). Rappeři se často hodnotí mezi sebou i jsou hodnoceni od publika na základě toho, do jaké míry je jejich tvorba autentická či „opravdová“. Tento důraz na autenticitu má své kořeny v afroamerické kultuře, ze které rap vzešel, a stal se určujícím prvkem rapové subkultury po celém světě (McLeod, 1999; Nyawalo, 2013).

Na autenticitě je rap založen již od prvopočátků v 70. letech v Bronxu. Rap vzešel z komunity, která čelila sociálním a ekonomickým problémům, kde umělci prostřednictvím hudby vyjadřovali své osobní zkušenosti a názory na prostředí, ve kterém žili. Tato autenticita byla odrazem jejich každodenní reality a nesloužila jen k sebevyjádření, ale také k posílení kolektivní identity a rezistence vůči mainstreamové kultuře, která znevýhodňovala afroamerické komunity (Kubrin, 2005; Nyawalo, 2013).

Anglické termíny jako „keepin’ it real“ nebo „representin’“ v rapové komunitě symbolizují autentické zastupování své komunity a jejich zkušeností. Například v gangsta rapu jsou autoři často hodnoceni podle toho, jak věrohodně zobrazují své kriminální zkušenosti a dodržování „kódu ulice“. V tomto kontextu autenticita slouží nejen jako aspekt uměleckého vyjádření, ale také jako forma sociálního kapitálu, který určuje, kdo je v komunitě respektován (Kubrin, 2005).

Autenticita v rapu se dále formuje v závislosti na geografickém a kulturním prostředí. Jak ukazují studie rapu v Rakousku nebo Číně, umělci si přizpůsobují původní americké rapové styly tak, aby odrážely jejich vlastní místní zkušenosti a kulturní kontext (Reitsamer & Prokop, 2017; Wang, 2023). Tím se autenticita stává dynamickým prvkem, který se přizpůsobuje různým podmínkám a očekáváním.

3.1 Autenticita v českém rapu

I v českém rapu hraje autenticita zásadní roli, i když se zde formuje v odlišném kontextu než v USA. Jak ukazuje Oravcová (2019), čeští rappeři se setkávají s jinými tématy

než američtí či jiní rappeři, ale i přesto je pro ně autenticita stále o tom, jak věrohodně reprezentují své vlastní zkušenosti a jak respektují žánrová pravidla hiphopové kultury. Český rap se často odklání od politického nebo „společensky uvědomělého“ rapu, který je častější v USA, a místo toho předává posluchačům spíše osobní zkušenosti a příběhy interpretů. Rappeři se musí neustále snažit dokázat svou opravdovost nejen sobě, ale především svým fanouškům, kteří hrají důležitou roli v určování toho, kdo si zaslouží být považován za autentického. Posluchači mají moc ovlivňovat, kdo bude vnímán jako „pravý“ a kdo jako „pozér“ (Oravcová, 2019).

3.2 Komerce vs. autenticita

Jedním z nejvýznamnějších ohrožení autenticity v rapu je vyvažování mezi uměleckým vyjádřením a komerčními tlaky. Toto dilema se vyskytuje globálně napříč hiphopovými komunitami. Na jedné straně jsou umělci, kteří chtějí zůstat věrní své komunitě a původní podobě žánru, a na straně druhé jsou tlaky komerčního trhu, které mnohdy vedou k tomu, že interpret přistoupí na kompromisy, aby dosáhl širšího publika (McLeod, 1999; Reitsamer & Prokop, 2017; Wang, 2023). Napětí mezi komercí a uměním je patrné například v gangsta rapu, kde se velká část textů zaměřuje na zobrazování násilí a kriminality, což vede k otázkám o zneužívání těchto témat pro komerční účely. Ice Cube a N.W.A. byli mnohokrát obviňováni z toho, že těží komerční úspěch z vyobrazování ghetta a násilí tak, aby vzbouzeli fascinace, i když sami tvrdili, že pouze zobrazují realitu života v ghettu. Komercializace tak často podporovala stereotypizování obrazů afroamerických či jiných komunit (Rose, 2008).

Stejně jako rap, hip-hop a ostatně všechno, co se rapu týká, také komercializace nebyla od začátku přítomná v takové míře jako dnes, ale postupně se rozvíjela spolu s rozvojem rapu. Původní undergroundoví interpreti se s komerčními tlaky téměř neseťkávali, a tak se dá říct, že byli maximálně autentičtí. Nicméně s již zmíněnými skladbami jako *Rapper's Delight* (Sugarhill Gang, 1979) se rap dostal do hlavního proudu. Proslavování rapu s sebou přinášelo větší komerční tlak, což mělo za následek změny v samotné struktuře rapové hudby. Podle Rose (1994) přechod od undergroundové kultury k mainstreamu vedl k tomu, že rapová hudba byla nucena podřídit se pravidlům trhu, což mělo za následek oslabení jejího původního politického a sociálního poselství.

Na jedné straně poskytuje proniknutí do hlavního proudu a komerční úspěch rapu širší publikum a finanční výdělek, ale na straně druhé to má negativní dopady na autenticitu.

Umělci jsou nuceni opakovaně čelit dilematu mezi vytvářením hudby, která odráží jejich osobní zkušenosti, a vytvářením produktů, které se budou dobře prodávat na trhu. Podle Baldina a Bille (2021) je však tento konflikt běžný mezi umělci různých oborů, kteří musejí balancovat mezi uměleckými ambicemi a finančními potřebami.

4 Flow v kreativním procesu

Koncept flow, jak jej definoval Mihaly Csikszentmihalyi (2015), představuje stav hlubokého ponoření do činnosti, při kterém dochází k maximálnímu využití schopností jednotlivce. Tento stav je charakteristický vysokou mírou koncentrace, ztrátou vnímání času a úplnou oddaností vykonávané aktivitě. Flow se spojuje se zážitky radosti a uspokojení z činnosti, což se projevuje zejména v kreativních procesech, včetně hudby a umění (Kvasničková, 2015).

Pro dosažení stavu flow musí být splněno několik základních podmínek: jasné cíle, rovnováha mezi výzvami a schopnostmi, okamžitá zpětná vazba a úplné soustředění na danou činnost (Csikszentmihalyi, 2015). Kreativní procesy, jako je tvorba hudby, poskytují prostor pro dosažení tohoto stavu, protože zahrnují navíc k základním podmínkám také osobní angažovanost, emocionální zaujetí a výzvy, které jsou vysoce přizpůsobené schopnostem jednotlivce (Bogunović et al., 2024).

V kontextu hudby, zejména rapu, můžeme flow chápat jako kombinaci technického mistrovství a kreativní svobody. Söderman a Folkestad (2004) uvádějí, že kreativní proces v hip-hopu je často kolektivní a cyklický, což znamená že jsou skladby často tvořeny společně a opakovaně se upravují, dokud nevznikne „koláž“, se kterou jsou všichni zúčastnění spokojeni. Hudebníci se plně soustředí na beat a text, přičemž obě složky navzájem interagují a vytvářejí jedinečný hudební projev. V tomto procesu rappeři často pociťují flow, když se jim daří navázat na rytmus a spontánně tvořit texty, které reagují na hudební podkres i prožívané emoce. Dalším typickým příkladem situace, kdy hudebníci, a hlavně rappeři, dosahují stavu flow je improvizace, která je klíčovou součástí rapového projevu. Zpětná vazba od publika nebo spolupracovníků během spontánních produkcí textů (improvizací), jako je nahrávání ve studiu, „rap battle“ či běžný koncert na podiu, navíc podporuje a posiluje tento stav, kdy rappeři mohou zažívat okamžitý přenos kreativity a energie (Goldman, 2016).

Prožívání flow je tedy důležité nejen pro všechny umělce, neboť se významně podílí na učení a rozvoji kreativity. Vizualní umělci, hudebníci a další kreativci často považují momenty flow za vrcholy své tvorby, kdy dochází k harmonickému propojení techniky, zkušeností a intuice. Tento stav je tedy základem pro seberealizaci a uspokojení z práce (Csikszentmihalyi, 2015).

Empirická část

5 Metodologie

5.1 Výzkumný design a metoda

Cílem této diplomové práce není dosáhnout výsledků zobecnitelných na celou rapovou scénu v České republice, nýbrž co nejvíce a co nejhlouběji prozkoumat zkušenost jednotlivých rapperů s jejich tvorbou a profesí. Jedná se o poměrně ojedinělé téma, které v České republice není dosud příliš prozkoumáno, což přispělo k rozhodnutí o cíli práce. Vzhledem k zaměření práce, tedy snaze o co nejpřesnější zachycení všeho, z čeho sestává jedinečná zkušenost různých rapperů, byl zvolen kvalitativní výzkumný přístup. Hendl (2023) připodobňuje kvalitativní přístup k práci detektiva, který vyhledává a analyzuje všechny dostupné informace s potenciálem přispět k objasnění daného tématu a nalezení odpovědí na výzkumné otázky.

Pro zmíněný cíl se jako nejvhodnější přístup jeví interpretativní fenomenologická analýza (dále jen IPA), což je kvalitativní výzkumný přístup zaměřený na porozumění žité zkušenosti jedinců. Metodu v 90. letech minulého století založil Jonathan Smith se svými kolegy, původně ve spojení s psychologií zdraví a psychologickým poradenstvím. V současnosti má tato metoda své místo i ve výzkumech z oblasti psychoterapie či klinické psychologie. Teoreticky, jak název napovídá, vychází IPA z fenomenologie, hermeneutiky a idiografického přístupu (Kostníková & Čermák, 2013; Smith, Flowers & Larkin, 2009).

Klasická fenomenologie zkušenost zkoumá především jejím popisem, neboť stojí na přesvědčení, že to je jediný způsob, jak zkušenost, fenomén, zachytit v čisté podobě bez zatížení zkušeností výzkumníka. Hermeneutika stojí na pomyslném opačném konci, když tvrdí, že zkušenosti nabývají významu pouze ve sdílení a v rámci užšího i širšího historického kontextu. IPA tato odlišná paradigmata spojuje. Ve zkratce se dá říct, že IPA se snaží fenomenologicky prozkoumat zkušenost daného člověka, nahlédnout jeho perspektivu a zároveň uznává, že na porozumění má významný vliv zkušenost výzkumníka i konkrétní interakce respondenta a výzkumníka. Předpokládá totiž, že není možné se stoprocentně odpojit od vlastních zkušeností. Zkušenost výzkumníka však musí být vždy uvědomovaná. Třetím základním kamenem tohoto přístupu je idiografický přístup, podle kterého se výzkumník vždy zaměřuje pouze na jednoho respondenta, dokud jeho zkušenosti

dostatečně neporozumí. Teprve po dostatečné analýze jednoho případu se přesouvá k dalšímu (Kostníková & Čermák, 2013).

5.2 Výzkumná otázka

Výzkumné otázky v IPA bývají zaměřeny fenomenologicky, ptají se po porozumění zkušenosti a jejím významu. Zároveň bývají otevřené se zřetelem na to, aby však byly vůbec možné zodpovědět. Primární výzkumná otázka je pokládána bez předchozího studia literatury. Sekundární může být založena na již známé teorii. Často se jedná o otázku, jejímž cílem je ověřování teorie zjišťováním, zda jsou odpovědi na otázku v souladu s danou teorií. Otázky by měly objevovat, nikoli vysvětlovat, a proto se zaměřují spíše na význam než na příčinné vztahy (Kostníková & Čermák, 2013). Tato diplomová práce hledala odpověď pouze na primární výzkumnou otázku.

V této práci primární výzkumná otázka zní: „**Jaká je zkušenost rapperů v České republice s jejich tvorbou?**“

Sekundární výzkumná otázka vychází z předchozí znalosti konceptu flow a předpokladu, že tento stav bude významný pro rappery, stejně jako pro jiné umělce. Tato otázka zní takto: „**Kdy a jak čeští rapperi prožívají stavy flow?**“

5.3 Výzkumný soubor

V IPA výzkumný soubor zpravidla obsahuje nižší počet respondentů. To vychází z povahy přístupu, kdy je cílem detailní analýza zkušeností, takže není možné pojmout větší počet. Pro diplomové práce se doporučuje 3 – 6 participantů. Spíše než na počet participantů klade IPA důraz na dostatečné množství dat získaných od jednotlivých respondentů. Zásadní je požadavek homogenity výzkumného vzorku. Respondenti musí být reprezentativními zástupci danému tématu (Kostníková & Čermák, 2013).

Výzkumný soubor je v souladu s výše zmíněnými doporučeními. Pro tento výzkum se podařilo získat data od čtyř rapperů působících v České republice (případně i na Slovensku). Základním kritériem pro výběr respondentů byla aktivní produkce rapových písní. Dále se přidával požadavek, aby byl rap hlavním zdrojem obživy participantů, přičemž se jednalo spíše postojovou složku než o materiální. Z toho důvodu byli respondenti primárně vybíráni z řad populárních profesionálních rapperů.

Vzhledem ke specifčnosti a velikosti pole, ze kterého byli respondenti vybíráni, probíhal výběr prostřednictvím individuálního oslovení jednotlivých umělců buď osobně,

nebo přes jejich manažery. V praxi to probíhalo tak, že byli všichni potenciální participanti kontaktováni přes sociální sítě, email či jiný dostupný prostředek. Zároveň s tím byli kontaktováni lidé, kteří jsou interpretům na blízku a existovala šance zprostředkování kontaktu, např. promotér, producent hudebních videoklipů. V pozdější fázi byl jeden z respondentů osloven osobně při setkání na koncertu. Oslovování zájemců probíhalo postupně přibližně 6 měsíců. Zároveň byli postupně oslovováni další, jelikož někteří z respondentů byli ochotní poskytnout další kontakty. Nakonec se podařilo utvořit výzkumný soubor čítající 4 muže, rappery. Všichni tito participanti se dají považovat za úspěšné a reprezentativní zástupce české hudební rapové scény, kteří významným způsobem přispěli k možnosti tento výzkum realizovat a také poskytli velmi bohatá data k analýze.

5.4 Sběr dat

Kostníková a Čermák (2013) ve své práci akcentují nutnost takového sběru dat, který umožňuje nahlédnutí do respondentova světa a díky kterému získá výzkumník dostatečně hluboký a rozsáhlý popis zkušenosti participanta v první osobě. K tomu se nejčastěji používá polostrukturovaný rozhovor, který poskytuje solidní základnu a zároveň umožňuje flexibilní přizpůsobování plynutí rozhovoru. K respondentům se v rámci IPA přistupuje jako k expertům na zkoumaný fenomén.

Sběr dat v tomto výzkumu probíhal podle doporučení ve zmíněné literatuře. Byly provedeny osobní, polostrukturované rozhovory s každým respondentem zvlášť. Byla předem připravena struktura rozhovoru se základními otázkami, které měly v rozhovoru padnout s předpokladem rozšíření a doptání se na další vynořující se témata.

Místo konání rozhovoru bylo vybíráno společně s respondenty, přičemž bylo na nich, zda chtějí místo vybrat sami či to nechají na výzkumníkovi. Vždy však byla snaha o zajištění velmi podobných podmínek pro všechny respondenty. Vzhledem k odlišným potřebám a možnostem však nebylo možné zajistit úplně stejné podmínky. Hlavní požadavek vždy směřoval na co největší soukromí a klid. Jeden z rozhovorů proběhl v katedrové laboratoři, kde byly podmínky ideální. Další proběhl ve zkušebně daného umělce, kde sice byli další lidé, ale byli v jiné místnosti, a tak jimi rozhovor nebyl rušen. Zbylé dva rozhovory se uskutečnily v kavárnách, kde bylo vybráno nejklidnější místo a nakonec se zdálo, že prostředí nijak nenarušovalo chod rozhovoru ani otevřenost respondentů.

Rozhovory byly většinou v rozsahu jedné hodiny, jeden byl však výrazněji kratší (36 minut) a jeden delší (1 hodina 36 minut). Délka rozhovoru se odvíjela od sdílnosti respondentů a detailnosti jejich popisů. Všechny rozhovory byly po dohodě s respondenty nahrány na diktafon a posléze doslovně přepsány. S respondenty byla také diskutována otázka anonymizace, přičemž si nikdo z dotyčných nepřál být anonymizován. Zachování totožností respondentů nebývá příliš běžné v psychologickém výzkumu a nese to s sebou určitá rizika. V tomto tématu byl však tento postoj participantů vítán, neboť, i přes veškerá rizika s sebou nese výhodu v podobě umožnění lepšího porozumění a orientace ve výpovědích respondentů. Jinými slovy, zachování opravdových identit rapperů a s tím spojených názvů a faktů umožňuje čtenáři se lépe orientovat v textu. Navíc pokud je čtenář znalcem tvorby respondentů tohoto výzkumu, je mu umožněno propojit zjištění této práce s dalšími zdroji informací o těchto umělcích či přímo s jejich tvorbou.

Co se týče dalších etických náležitostí tohoto výzkumu, byli všichni participanti předem seznámeni s účelem výzkumu a jeho náplní. Všem byla nabídnuta možnost přečtení otázek rozhovoru předem, přičemž této nabídky nebylo využito. Dále byli respondenti seznámeni s tím, jak bude s jejich daty zacházeno a jakým způsobem budou přístupná. Jak bylo zmíněno výše, se všemi nutnými informacemi se všichni respondenti rozhodli nebýt anonymizováni. Souhlas s účastí na výzkumu byl pořízen ústně a je zaznamenán na nahrávkách jednotlivých rozhovorů.

Podle doporučení různých autorů (Smith, Flowers & Larkin, 2009) sloužil první rozhovor jako pilotní. Po jeho dokončení byl ihned přepsán a reflektován s vedoucím práce, aby byla zajištěna adekvátnost struktury pro další rozhovory.

První otázka rozhovoru byla širěji položena a měla sloužit k volnému vyprávění respondenta. Zněla takto: „Jak ses dostal k rapu?“ Zdá se, že tato otázka splnila účel. Většina respondentů na ni zareagovala dobře a samostatně vyprávěla. Toto vyprávění ukázalo první aspekty zkušenosti, které daný informant považuje za významné. V rámci odpovědi na tuto otázku již probíhalo doptávání ze strany výzkumníka.

Další sada otázek již měla užší zaměření a ptala se na různé části tvorby. Tyto otázky měly sloužit k prohloubení získaných dat a umožnit detailnější porozumění zkušenosti respondentů. Níže je uvedeno několik příkladů otázek v této části rozhovoru.

- Jak bys popsal rap někomu, kdo o něm nemá ani tušení?
- Co znamená rap pro tebe?

- Při různých aktivitách zažíváme takové dobré stavy, kdy čas plyne rychle, cítíme se dobře, že je to zkrátka „ono“. Zažíváš něco takového u svoji tvorby? Kdy, v jakých fázích?
- Jak vnímáš a chápeš svou tvorbu?
- Jak myslíš, že ji chápou tvoji posluchači?
- Mohl bys říct tři pro tebe nejdůležitější skladby a vysvětlit mi, proč jsi je vybral?

5.5 Postup analýzy dat

Analýza dat v IPA má výhodu, že umožňuje přizpůsobení konkrétnímu výzkumníkovi a tématu. Jejím cílem však v každém případě zůstává formulace témat zachycujících podstatu zkoumaného fenoménu. I přes svou volnost dokáže začínajícímu výzkumníkovi, jako je například autor diplomové práce, poskytnout jasný rámec, kterého se může držet. Analýza v tomto výzkumu tedy probíhala podle dostupné literatury (Kostníková & Čermák, 2013; Smith, Flowers & Larkin, 2009) a podle konzultací s vedoucím práce.

Jako nultá fáze analýzy se označuje reflexe výzkumníkovi zkušenosti. Ta proběhla oběma způsoby, které se nabízejí (Kostníková & Čermák, 2013) – dialogem sám se sebou a dialogem s vedoucím práce ohledně výzkumníkovi zkušenosti s daným tématem. S rapem a jeho autory má výzkumník zkušenost nepřímou, tedy coby posluchač a volnočasový „student“ rapu. Vzhledem ke svému vztahu k rapu mu je známa tvorba téměř všech hlavních tváří české rapové scény, tedy i umělců v tomto výzkumu. Tuto znalost bylo potřeba si uvědomit a oprostít se od předpojatosti, kterou by mohla vyvolávat. Zároveň před zahájením každého rozhovoru umožnila znalost rapového prostředí navázání dobrého raportu skrz konverzaci na různá témata ohledně rapu a tvorby daných rapperů. K tématu tedy výzkumník přistupoval jako nadšený posluchač rapu, jehož cílem bylo nahlédnout hlouběji do světa rapperů a poznat, co vše obnáší bytí rapperem. Během celého výzkumného procesu bylo zapotřebí upozadit svou stránku fanouška, aby neovlivňovala směřování výzkumu např. při pokládání doplňujících otázek.

První fází je opakované čtení přepsaného rozhovoru. Cílem je být co nejvíce vtažen do respondentova světa. Na tuto fázi navazuje první poznámkování a komentáře, které umožňují zvýraznit určité části textu a zajistit lepší orientaci pro další práci. Tyto poznámky mohou později sloužit jako základy interpretací. V dalších fázích se spojí dosavadní postřehy z analýzy daného případu, jsou stanovena témata vystupující z rozhovoru a je vytvořen

jakýsi „portrét“ či „profil“. Poté se přejde k dalšímu případu, u kterého probíhá analýza totožně.

Jakmile jsou vytvořeny analýzy jednotlivých případů, přichází na řadu jejich propojení. Při propojování analýz se hledají různé souvislosti mezi tématy, které z témat je nejvýraznější, jak téma jednoho případu pomáhá v pochopení případu jiného apod. Uvedení témat do vztahů poté umožňuje jejich zakotvení v teorii.

Obě hlavní části, analýza jednotlivých případů i společná analýza, spojuje významný prvek interpretace. V rámci IPA se nepracuje pouze s přepisem rozhovoru jako takovým, ale hledá se také, co je „za tím“. Interpretace jsou vždy vztaženy k textu, i když teoretici IPA přiznávají, že výzkumníkova vlastní životní zkušenost také ovlivňuje konečnou podobu analýzy. Zde je kladen velký nárok na výzkumníka, aby byl dostatečně disciplinovaný, kritický a reflektivní, aby se dokázal opravdu držet pouze řečeného a co nejvíce se oprostit od osobního života. Tím může být narušena kredibilita analýz, kterou je možné zvýšit zapojením více výzkumníků do analýz, což je v rámci zpracování této práce zajištěno alespoň kontrolou a dohledem vedoucího práce. Zároveň IPA považuje za věrohodné takové interpretace, které užívají výrazů respondentů a jsou podloženy přímými citacemi (Kostníková & Čermák, 2013).

6 Analýzy zkušeností jednotlivých respondentů

6.1 Kato

Kato, vlastním jménem Adam Svatoš, byl jedním z prvních rapperů u nás (začínal na začátku 90. let) coby člen skupiny Chaozz, v současnosti je rapperem v uskupení Prago Union a sám sebe popisuje jako „cynik optimista“.

S rapem ho poprvé seznámila jeho matka, když mu dala kazetu s tehdejšími slavnými interprety jako Mc Hammer či Snap!. Na té hudbě ho hned zaujal rytmus a způsob projevu. Tehdy na té kazetě nebyly skladby typických zástupců rapu, ale díky nim se dostal až ke skutečnému rapu. V té době k nám celkově pronikala hip-hopová kultura a, podle Kata, z ní každý sám zkoušel, co ho zrovna zaujalo, ale jen někteří u toho zůstali.

„První, kdo mě s tím seznámil, byla máma, když mi dala nějakou kazetu, na který byl Mc Hammer a Snap! nebo něco takovýho? Takováhle nějaká obskurní polo rapová muzika. Se to tenkrát nějakým způsobem dostalo na máminu kazetu a to mě jakoby zaujalo. Zaujal mě ten rytmus, zaujal mě ten způsob projevu. A přes tady ty právě ty eurodancový, jako to unlimited technotronic a tak. Co jsme teda tam slyšeli ten rap, tak jsme se většinou přes Public Enemy dostali k tomu, co to ten, co to ten rap je ve skutečnosti a nadchli jsme se pro to a tenkrát to poslouchalo tak málo lidí, že skoro všichni zkoušeli rapovat. Stejně tak zkoušeli dělat graffiti a tak různě a já jsem u toho rapu zůstal.“

Na tvorbě rapu ho zaujalo, že se v něm nemusí zpívat a lze autenticky popisovat ryzí skutečnost. S tím souvisí také původ rapu, který Kata ještě více přitáhl k tomuto hudebnímu žánru. *„Je z ulice od lidí jako jsme my nebo tak, sice jako v Americe, ale ono to jako vzešlo prostě z obyčejných lidí a mluví to prostě o něčem, čemu rozumím.“* Později v rozhovoru Kato mluví o tom, že se s jeho tvorbou mohou posluchači sžít a vzít si z ní, co potřebují. Zdá se, že to, co nyní vnímá, že přitahuje lidi k jeho skladbám, stejně tak přitáhlo tehdy jeho samotného k rapu. Možnost sdílet slasti i strasti života se obecně ukazuje jako významná pro lidi a Kato zde ukazuje i významnost „virtuálního“ sdílení.

Kato je na scéně již dlouho, a tak se mu zprvu obtížně vzpomínalo na jeho začátky. Ve zkratce to nakonec popsal takto: *„Já nevím, tak já jsem zkoušel dělat svoje demáče. Pak jsme založili kapelu se spolužákem ze střední, která se potom spojila s jinou kapelou, kterou měli kamarádi a z toho vzniknul vlastně Chaozz, což byla první kapela, se kterou jsem vydal desku. Nakonec to byla deska, která měla velký úspěch, až to jakoby zkomplikovalo ten další*

děj ale vlastně ve finále pro dobrou věc vlastně. Jsem si pak uvědomil některý věci, že chci dělat jinak, pak jsem ukončil Chaozz a začal jsem vymýšlet to, z čeho se stalo Prago Union? To jede do dneška a mezitím jsem měl ještě pár takovejch vedlejších projektů, jako třeba Rigor Mortis nebo 3D a produkoval jsem pro jiný lidi taky.“ Mezitím dodává, že za těch třicet let prožil hodně věcí a stejně jako ostatním lidem, se to i jemu plete dohromady. Svou životní cestu nevnímá příliš odlišně od ostatních lidí. *Dělá, co ho baví a pokouší se o sebevyjádření v rámci nějakého uměleckého směru. Díky tomu je mediálně známý a jezdí po koncertech, což jsou právě ty rozdíly, které ale ve skutečnosti tolik neznamenaají.*

„Jo ale teď je to 30 let. To člověk prožívá různý věci. To se tak míchá tady, jakoby to neznamenaá, že když seš rapper tak že žiješ jinej život než ostatní lidi, žiješ úplně stejnej život, takže se to tak jako promíchává. No rap ne rap, rap je život. Život je rap.“

Výše Kato hovoří o tom, že v Chaozzu skončil, protože chtěl *dělat věci jinak*. Nelíbilo se mu, že jejich texty byly příliš *popisné* a témata byla *vyčerpána*, a tak chtěl najít zábavnější způsob, který by se nedal tak snadno vyčerpát. *„Takže jsem místo toho popisování prostě začal jenom tak chodit okolo a popisovat jakoby ne co vidím, ale co si o tom myslím nebo co cejtím a nechávat to otevřený, aby si to posluchač mohl domýšlet sám a takovejch pár věcí, na který jsem přišel, že by to mělo splňovat.“* Vypadá to, že tímto popisuje celkově svůj styl komunikace, neboť i během našeho rozhovoru často používal metafory a výroky shrnující jeho prožívání, které ale nabízely různé interpretace. Potvrzuje tím svůj výrok, že rap se naprosto prolíná jeho běžným životem a hranice mezi těmito světy téměř neexistují. Odchod z Chaozzu pravděpodobně kopíruje jeho osobní rozvoj, kdy nejprve, jak sám říká, byl ovlivněn proudem, kdy rap fascinoval a mnoho lidí mělo potřebu ho zkoušet. Postupně však dospěl (a také byl stále slavnější) a došlo mu, že jeho hudba ovlivňuje posluchače a je potřeba to brát v úvahu.

Na závěr dodává, že *„cesta nekončí“*. Jak Kato sám říká, rap je pro něj celý život, víc než jen způsob vydělávání peněz či zábava. Zdá se, že to bere jako takovou samozřejmost a součást svého života, že mu nepřipadá důležité o tom více mluvit. Přeci jen se někdy stává, že člověku připadá něco tak jasné, že to ani neumí popsat, a to může být právě Katův případ.

Rap je podle Kata *„způsob zpěvu, kdy se rytmicky odříkává nějaký text, prostě metaforických myšlenek“*. K tomu přidává, že *„ale hip hop je celá taková kultura jakoby k tomu projevu se pojící. Vyšla z ulice, má reflektovat realitu. A je výrazně rytmická.“* Pokud by ale měl někomu vysvětlovat, co je rap, nejraději by mu *pustil nějakou rapovou skladbu*.

Skladbu by vybral podle preferencí daného člověka a podle svého odhadu takového člověka. Pro něj samotného je rap „znevšednění všedního dne“.

U rapu jako posluchač zůstává z jednoduchého důvodu, protože se mu to stále líbí ze stejného důvodu jako dříve. Jako interpreta ho u rapu drží jak „vnitřní puzení“, tak „ty lidi, který na to reagujou a reagujou na to pořád pozitivně. Já vlastně jsem ničím jiným nikdy lidem prospěšnější nebyl, tak to prostě dělám.“ K rapu ho stále motivují různí činitelé. Jednak vlastní vnitřní potřeba psát, jednak vnější závazek k fanouškům a potřeba být společnosti něčím prospěšný. K poslední potřebě se váže také část níže, kde mluví o nadčasovosti svých písní. Přesah do společnosti je pro něj v jeho tvorbě důležitý.

Flow v rapu je často používaný termín, ačkoli v jiném významu, než v jakém jsme o tom mluvili s Katem. Flow ve významu, v jakém se užívá v psychologii, Kato zažívá v různých fázích procesu produkce hudby. Nejvíce však při práci na skladbě ve studiu. „*No ale tak jako bych tam, že jo, se dostaneš do takovýho svýho světa, jako bys tvořil tak nějak to, co bys chtěl, jakoby měl nějakou kontrolu, tak vlastně musíš část tý kontroly odevzdat zároveň tý nějaký intuici a prostě to vnímání času je asi jiný. Že v tu chvíli jako tě nezajímá vlastně nic jinýho jakoby. Že seš prostě ve světě tý písničky, a to posloucháš to dokola celou noc. A prostě to socháš.*“ Krom toho zažívá stav flow i při tvorbě hudebních podkladů i při performanci na podiu, má to ale jinou podobu než tvorba textu. Když tvoří text, může si dovolit být jen sám se sebou ve svém světě, nemusí mít kontrolu. U koncertů „*nejsem ten důležitěj já, ale ty lidi. Tam jsem trošku v jiným tranzu jakože abych nezapomněl texty a tak a vůbec jako já coby trémista.*“ U tvorby hudby musí ovládat počítač, takže si musí udržet kontrolu. U jednotlivých fází tedy Kato rozlišuje dimenzi kontroly a důležitosti účastníků či přítomnosti dalších lidí. V každé části zažívá určitý typ *tranzu*, nejsilnější však, když je sám se sebou (on je v té části důležitý) a může se do největší míry zbavit kontroly.

Jeho tvorba ho zkrátka baví. Skrze své písně si Kato uspořádává svět kolem sebe a stanovuje si cíle do blízké budoucnosti (abstraktní cíle). Cíle stanovují „... *já, kterým bych chtěl být. A po dokončení tý desky bych se jim měl stát a abych mohl na příštích desce zase s tím pokračit. Takže vlastně já si tím svým způsobem ujasňuji věci, jakoby život, ted'kon definuju si prostě život a věci kolem mě. Skrze ty písničky a to mi umožňuje asi jakoby jít zase dál no.*“ Nemusí vždy jít o to, jaký by chtěl být, ale i o to, jak by chtěl vnímat své okolí nebo jak by se chtěl cítit. Popisuje to jako „*iniciace slovem*“. Zde se více obrací k sobě

a ukazuje, že rap pro něj plní podobnou úlohu jako například kouč či terapeut, kdy mu pomáhá stanovovat si cíle a dosahovat jich.

Sám přechází k tématu další otázky, když říká: „*Snažím se pobavit lidi, ty který to slyšej. No ne jenom ve smyslu pobavit jako rozesmát, ale jako pobavit i jakoby dát nějaký podnět k něčemu třeba.*“ Myslí si, že jeho posluchačům „*to dává vhled do mého světa nebo respektive z mého úhlu pohledu na ten svět. Snažím se jak jakoby jim ulehčovat taky jakoby to každodenní trmácení. Jak to ten rap dělá pro mě jakože mi znevšedňuje všední den, tak já prostě se snažím vlastně nezneužívat důvěru ve mně vloženou a neztrácet jejich čas a ani svůj tým, že je budu nutit poslouchat něco, co nedává smysl. No chci jim prostě nějakým způsobem nabídnout nějaký hledisko, kterýho se můžou přidršet, když mají pocit, že prostě to stojí za hovno, tak, že se na to dá podívat jako různěma způsoby.*“ Kato nechtěl mluvit za své fanoušky, raději říkal, o co jemu jde a o co se snaží. Z rozhovorů se svými fanoušky ví, že to má každý jinak. To si vysvětluje právě velkým prostorem na domýšlení, který ve svých skladbách cíleně nechává. Dále hovoří o zajímavé vlastnosti jeho skladeb, o schopnosti *růst s posluchačem.* „*Takže to ve finále vlastně ta muzika může růst s tebou, že když si to poslechněš prostě o rok pozděj, tak budeš o rok jinej člověk a budeš tam slyšet trošku jiný věci a tak.*“ Tento *růst* je součástí kýžené nadčasovosti skladeb, které se snaží v každé písni dosahovat.

Kato si tvoří jak texty, tak beaty (hudební podkresy). „*Beaty mě baví, u toho si odpočinu vždycky, netvořím to podle ničeho. Podle toho, jaký mám zrovna nápad, nebo jakej zrovna slyším sample, se pokusím tamhle vzít něco, vybudovat, to je taková jakoby hra jako malování, jakože si k tomu stoupneš, nevíš. Takže prostě to patláš a najednou to tam uvidíš, tak to začneš z toho vytahovat jako něco...*“

Tvorba textů představuje větší stres, protože cítí zodpovědnost za to, co říká a je pro něj složitější to udělat tak, aby s tím byl spokojený. Texty i beaty tvoří nezávisle na sobě a následně je spojuje, jak se k sobě hodí. Předpřipravené texty však nemají podobu hotových, dlouhých textů, jak by si asi většina představila. „*Texty spíš jakoby různý útržky, jako třeba jenom nějaký legrační slovní spojení, nebo tak jako dělám si různý zápisky. Prostě pak jakoby čerpám a částečně, když mám ten beat, to dodělávám přímo jako u mikrofonu, protože jako nemůžu napsat text jakoby, včetně jakoby toho flow, jako toho rytmu, když nevím, do jakýho to bude beatu, že jo? Takže jako by vlastně si tak píšu, nemám ještě úplně v hlavě nějak nějaký frázování, nebo tak moc ne jenom k tomu, jak to má bejt dlouhý, aby se mi to*

tam jako vešlo pak jako do huby. Ale jakoby ta finální rytmika, úplně finální slovosled prostě přichází, až když mám ten beat jakoby vybraněj.“

Katova tvorba je velmi intuitivní, vše tvoří spíše podle pocitu, než že by cíleně tvořil podle nějakého tématu. Projikuje se v tom jeho záměr po odchodu z Chaozzu, kdy chtěl více než obyčejně popisovat zachycovat, co cítí a jak vnímá své okolí.

Vybrat nejvýznamnější skladby pro Kata nebylo jednoduché, ke každé písničce totiž potřebuje mít stejně silný vztah, aby mu stála za vydání (alespoň od doby Prago Union). Nakonec ale řekl *Dokonalej zločin, Kdo z koho, Pomalu, ale rychle*. V *Dokonalém zločinu* je hrdý na refrén, jeho obsah a formu vyjádření dané myšlenky. Stejně tak *Kdo z koho*, jen se to týká celého textu, ve kterém vyjádřil to, co vždy chtěl, a navíc to vyjádřil dobře. U poslední písničky *Pomalu, ale rychle* ho zaujal celý proces tvorby, kdy „*si to tak hezky sedlo. Jakože tam jsem ten text psal, že jsem udělal ten beat a ten jakoby mě navnadil natolik, že jsem ten text rovnou napsal jako na místě do toho beatu, že jsem to neměl napsaný předem. A hezky se to tak k sobě sedlo, že to přesně vyjadřuje ten pocit, který jsem tím chtěl jakoby navodit. A myslí si to ty lidi no, že je taková jako jiná trochu.*“ Na závěr dodává, že ale všechny skladby jsou pro něj důležité.

Svá alba se snaží dělat, aby byla nadčasová a lidé „*by si je mohli dávat do knihovny mezi knihy a vracet se k nim průběžně kdykoli budou chtít a vždycky tam najít něco nového. Ta nadčasovost je pro mě důležitá jakoby a jediný způsob, jak se jí přiblížit, možná je i to, že musím cítit každou písničku, jakoby stejně jistě si za ní stát, ať je o čem je. Nebo jestli to má být jenom legrace nebo něco vážného, nebo to je jedno jakože to musí to bejt něco, co nebude opět plejtvat časem posluchače ani mým časem že jo.*“ Skladby tedy nemají být ovlivněné pouze trendem či danou dobou, ale naopak mají dávat smysl tak dlouho, dokud se bude mluvit česky a poslouchat Prago Union. Nadčasovost jeho textů je pro Kata velmi významné téma, může se jednat o snahu, aby po něm zůstalo něco, co neztratí hodnotu. Na úplný závěr rozhovoru Kato na otázku *Co pro něj znamená dělat rap?*, že to je „*osobní prostě terapie*“.

Katova tvorba je výrazně ovlivňována pocitu, které se snaží předávat lidem skrze své texty. Emoce jsou pro něj významné v celém procesu tvorby – na začátku ovlivňují výběr témat textů, poté určují, zda je skladba hotová a zároveň se svými skladbami snaží u lidí určité emoce vyvolávat. *Rap je život, život je rap* je Katovo heslo, které prolíná celý rozhovor, jeho rapové já je zřejmé téměř z každé věty i způsobu přemýšlení. Ve své

výpovědi se zaměřuje jak na sebe a své prožívání, tak na své okolí a přesah tvorby mimo jeho osobu. Významnými tématy jsou nadčasovost a autentičnost. U autentičnosti je zajímavé, že v rapu funguje poněkud zvláště. Na jednu stranu je rappery oceňována a posluchači vyhledávána, ale na stranu druhou věrný popis každodenní reality umožňuje naopak odpojení od své každodenní reality a *znevšednění všedního dne*. Nadčasovost Kato popisuje poměrně detailně. Čas je celkově v Katovo projevu významné téma. Na jedné straně je touha dosáhnout nadčasovosti svých skladeb a zanechání po sobě něčeho stále. Na straně druhé pak vnímání vlastní kariéry, která už trvá přes 30 let a sám Kato ji popisuje jako dlouho a těžko popsateľnou, ale zároveň říká, že *je teprve na začátku a cesta nekončí*.

6.2 Matys

Martin Matys, vlastním jménem Martin Přidal se popisuje jako „*člověk a zatím rapper*“. Svůj popis však plánuje dále rozšiřovat, chtěl by se více věnovat i jiným hudebním žánrům (např. folku, jazzu) a psaní. Již od dospívání píše povídky a v současné době skládá texty nejen pro sebe, ale i pro další slovenské kapely. Jeho snem je splnit si v rapu, co si splnit chce, a poté se přesunout na jiný žánr, resp. zkombinovat několik žánrů dohromady. Matys za svou kariéru prostrídá několik skupin a spoluprací, naposledy byl členem známého tuzemského hudebního vydavatelství Ty Nikdy Label, z něj však před nedávnem odešel a vydal se na samostatnou dráhu.

K rapu se Matys dostal již jako dítě, i když v té době nevěděl, že vlastně poslouchá rap. První kontakt byl s CD od Eminema, které dostala jeho nevlastní sestra k Vánocům. Spolu s tím poslouchal další populární kapely, které ve svých skladbách rapovaly (Linkin Park, Limp Bizkit). První vědomé poznání rapu proběhlo kolem roku 2005, kdy slyšel skladbu od slovenských interpretů Vec a H16 a zároveň rozhovor s nimi.

„Niekedy okolo roku 2005, podľa mňa, som prvýkrát počul slovenský rap a to bol konkrétne Vec a H16 „S vlkmi žijem s vlkmi vyjem“ a bolo to na rádiu FM, vtedy som, vtedy sa mi to celé spojilo, že aha, tak toto je vlastne rap, lebo oni tam chalani o tom niečo rozprávali aj v rámci rozhovoru a ten track ma zabil, proste celkovo ma zabilo to, že sa dá rapovať po slovensky. ... A zrazu vec, ktorú som intuitívne vyhľadával v tej hudbe zahraničnej a bavila ma, som pochopil, že to je rap, že sa to robí po slovensky, že tam je na to tá scéna, že sa to nejak formuje u nás.“

Téměř hned, jak pochopil, co je rap a že má své místo na slovenské hudební scéně, začal také sám psát texty. Už od malička psal básně, povídky a později i rapové texty a navíc také rád vystupoval či si alespoň hrál na to, že vystupuje na podiu. K psaní se nadchl již jako malé dítě poté, co mu matka četla mnoho knih. První básničku napsal hned, jak se naučil psát, mezi šestým a sedmým rokem. První básně psal matce a svým dětským láskám. Zároveň psal také nenávistné básně o škole. Již od brzkého věku tedy Matys využíval tuto formu projevu k vyjádření negativních i pozitivních emocí.

„A začal som písať, ja som vždy písal, ako hovorím, už v tej dobe som písal básničky, tak malé dieťa, že úplne infantilné blbosti, ale vždy tam bolo ako keby tá túžba sa ako keby kreatívne vyjadriť skrz písané slovo. No ale do toho ja som sa vždy o tom aj hrával ako decko, nad tým vždycky rád premýšľam, že to je vlastne sranda, že som to vždy tak jak keby mal niekde v sebe, lebo už ako decko som sa hrával na to, že vlastne vystupujem.“

I když se kultura rozrůstala, v jeho bezprostředním okolí byl svým zájmem o rap spíše výjimkou. *„Takže ono to začalo naberať na sile a kebyže veľa ľudí to začalo počúvať, ale nie úplne v mojom okolí zrovna, čo bola sranda, že som bol tým pádom taký trochu outsider - volne gátě a kšiltovka nakrivo a v mojom meste boli sami nackovia.“* Rap ho i tak naprosto pohltil a brzy se seznámil s dalšími lidmi se stejným zájmem. *„Rap je proste moja integrita, to je proste brutálne neoddeliteľné, súčasť mňa, rap som proste ja.“*

Rap je dle Matyse *„autentickosť, je to sloboda prejavu“*, možnost být sám sebou. To je to, co ho k rapu přivedlo a stále ho u něj drží, velký prostor pro sebevyjádření. *„Já lejmem do hudby seba.“* Dnešní rap už nevnímá jako striktně vyhraněný hudební žánr. *„Ja už dnes rap nevnímam ako len, že fakt, že to je to čisto tá športová disciplína, že rapuješ, dnes je kopeck raperov, ktorí melodizujú a stále to je nejakej miery rap.“* Dodává také techničtější popis rapu: *„A po technickej stránke je to niečo, je to vlastne, keď som bol teenager, tak sa nám zvykli smiať, že iba rozprávame do hudby. Tam niekde začnime, ale ani zďaleka to nie je rozprávanie do hudby. Ono to vlastne vzniklo niekde už podľa mňa, ty korene budú niekde v africkej kultúre, v bubnovaní a zariekavaní šamanmi atď., tam už to vokalizovanie bolo nejaké a potom v modernej dobe to začalo skrz DJ, ktorý najprv vlastne len vykrikovali frázy v rámci párty v Brooklyne a v Bronxu a postupne z nich stali MCs, že začali pridávať viac a viac tých fráz a ľudí začalo viac a viac baviť ako len samotný set a vznikol rap, takže rap je také niečo medzi spevom a hovoreným slovom, kde môžeš byť slobodný a vyjadriť tam seba.“* Dále ale dodává, že rap by měl být přímý, bez velkých přezdobených básnických

vyjádření. Ačkoli Matys mluví velmi otevřeně o různých žánrech, později mírně kritizuje básně připomínající formu již rozpadlé skupiny BPM a říká, že i její bývalý člen Paulie Garand pochopil, že rap vyžaduje něco jiného. V závěru tedy k volnosti rapu přidává určité mantinely, kterých je potřeba se držet.

Na dnešním rapu má rád rozmanitost různých směrů a stylů oproti tomu, kdy rap začínal. *„Umelci robia rôzne veci. A je to krásne, že tu není jednotvárná vec. Já mám hrozne rád, že aj u nás, dneska v Čechách, na Slovensku je xy raperov, ktorí robia xy smerov toho žánru a je to super, že je to nádherné.“* Rap totiž podle Matyse dokáže korespondovat s jakoukoli náladou člověka. Pro něj samotného je rap *„integrálná súčasť mňa, neoddeliteľná vec, to som ja. Je to súčasťou mňa, je pre mňa prirodzené sa skrz rap ako artformu vyjadrovať, veľmi prirodzené“* a neumí si představit rap nedělat či alespoň neposlouchat. Dříve v rozhovoru mluvil o svých ambicích vyzkoušet folk, v něm však nevidí příliš velký rozdíl od rapu, obzvlášť co se frázování týče.

Spojení Matysova popisu rapu a toho, co znamená pro něj, dává prostor pro různé interpretace. Zdá se však, že vévodící bude, že, stejně jako pro většinu lidí, je pro Matyse důležité přijetí, kterého se mu dostává právě od rapu. Zároveň se určité formy přijetí dostává i posluchačům, kteří díky autenticitě v rapu souzní s příběhem rapperů a zažijí normalizaci svého prožívání tím, že se podobně věci stávají i jiným lidem.

Své první album nahrál kolem 15 let společně s kamarádem z internetu. Sám ale říká, že to nebylo vůbec kvalitní, bylo velmi intuitivně nahrané bez využití určitých zákonitostí či alespoň trefování do hudby. Spolupráce s kamarádem se ale brzy rozpadla, neboť Matyse začalo formovat liberecké duo BPM, kteří v té době nahráli album bourající dosavadní představy o rapu jako o vulgárním a primitivním hudebním stylu (alespoň to tak sám vnímal). Zároveň ho od malička formovali díla spisovatelů z Beat generation. Když se v něm toto dvojí spojilo, uvědomil si, že rap vlastně není tak omezený, jak si myslel, ale je o autentičnosti a o tom, jaký je daný autor. BPM mu tedy ukázali, že to jde dělat jinak, on se vydal podobným směrem, ale jeho kamarád chtěl dělat původní tvorbu. Je vidět, jak je pro Matyse důležité umění a možnost svobodného přizpůsobení hudby sám sobě, aby se v ní mohl najít. Vzhledem k tomu, že toto probíhalo v době dospívání, zdá se, že Matys hledal svou identitu skrze umění a hudbu. Dle jeho slov si ji nakonec právě na hudbě také založil.

Kariéru opravdu odstartovala spolupráce s kapelou Slow Flow, kterou založil na vysoké škole a se kterou nahrál své první oficiální album. Od té doby začali koncertovat,

získali manažera apod. Díky tomu se nezlepšoval jen kariéerně, ale také osobně a umělecky. V té době se velmi „*vyrapoval a začial som sa naozaj cítiť komfortne v tom držať mikrofón. Tam som pochopil, že ak môžem pracovať s hlasom.*“ Poté ho čekalo několik náročných překážek, kdy se rozpadla kapela Slow Flow před dokončením alba, na sólové dráze také rozdělal, vždy s nějakým producentem, několik projektů, ale nepodařilo se je dokončit a úspěšně vydat. Sám reflektuje, že i když byl sám, vždy s někým potřeboval spolupracovat, ale nakonec to nebyla úspěšná spolupráce, a tak mu došlo, že je možná potřeba to dělat opravdu sám za sebe. Nakonec se setkal s Ideou z Ty Nikdy Labelu, se kterým po několika setkáních vydal album a který ho poté přijal do svého uskupení. Po vstupu do Ty Nikdy Matys opustil svou běžnou práci a začal se věnovat pouze hudbě. V této části mi připadá zajímavé kmitání mezi potřebou být sám, neboť se na ostatní nedalo spolehnout, a zároveň nemožností (z různých důvodů) se plně osamostatnit. Zdá se, že složitost osamostatnění plyne jak z náročnosti jednotlivých úkonů hudební produkce, které stěží zvládá jediný producent, tak z Matysovy potřeby pracovat v týmu.

Kromě rapování se Matys věnuje či věnoval i jiným činnostem (nedávno například končil v reklamní agentuře), podobně jako tomu je či bylo u jeho přátel. Na rozdíl od nich se však Matys věnuje rapu primárně. Není to pro něj pouhý koníček, ale jak sám říká: „*U mňa to tak nebolo nikdy (věnování se primárně jiné kariéře), u mňa to vždy bolo akože major shit, že milujem rap a milujem hudbu a to je to, čo chcem proste robiť v živote a neviem, neviem to nerobiť.*“ Zajímavé je, že se částečně živí reklamou, ale zároveň nad svou tvorbou nikdy nepřemýšlel jako nad produktem, nesnažil se ji za každou cenu prodat. Odůvodňuje to tím, že byl možná „*iba mladý a veľmi taký ideálom niekedy zbytočne prikrášlený, že to je umenie a tam sa proste neprihliada na nejaké akože marketingové ťahy a veci, čiže ja som vždycky išiel takou trasou, že len som sa fokusoval na to svoje umenie, čiže vždy som sa len pozeral na to, čo robím a aby som to robil lepšie.*“ Poté ale uznává, že postupně došel k poznání, že je potřeba svou tvorbu propagovat z různých důvodů a že to lze udělat tak, aby marketing neovlivnil umění. „*...ale to musíš vlastne urobiť alebo nemusíš, ak sa tým nechceš živiť, ak sa tým živiť chceš, tak je pre teba, či už finančne, ale vlastne potom aj ako artist, čím viac ľudí súzni s tou tvorbou a čím viac ľuďmi to rezonuje, tak z nejakého úchylného dôvodu to je pre teba väčšia duševná katarzia.*“ Zde Matys ke své potřebě psát a dělat hudbu přidává potřebu, aby to lidé také poslouchali a souzněli s tím, což mu dodává *duševní katarzi*, čímž pravděpodobně myslel uspokojivý pocit z dané skladby či alba. K tomu se také přidává potřeba své dílo zužitkovat také materiálně, aby se mohl naplno

věnovat hudbě.

Od doby, co opustil běžnou práci, „*daily job*“, zaznamenal Matys u sebe a své tvorby významný posun. Díky dostatku času si mohl dovolit jezdit často z Prahy do Bratislavy a experimentovat s odlišným způsobem tvorby. „*Takže sme vlastne išli úplne opačným prístupom, než väčšinou ty dostaneš hudbu, na ktorú napíšeš text a vymyslíš frázovanie a naspievaš to, tak ja som išiel naopak, mal som texty, mal som približnú predstavu o tempe, v akom to chcem rapovať. To bol veľmi zaujímavý prístup, lebo sme sa fakt stretli v štúdiu, ja som zarapoval nejaký text a chalani začali okolo môjho frázovania, textu a toho, čo ja som tam lokálne priniesol, stavať mu hudbu.*“ Sám Matys reflektuje svůj přístup jako náročnější cestu, ovšem opět se vrací k tomu, že raději věnuje čas a peníze umění než propagačním materiálům. *Takže ja som si vlastne fakt zvolil náročnú cestu hneď na začiatku, že ísť po tom umení apriori, jebať všetko to ostatné, napriek tomu, že to bude stáť XY peňazi a úsilia, ktoré, že by som to mohol celé swichnúť - nahrať album za 5 korun a 10.000 euro dať do proma, než to urobiť naopak, nahrať album za 10.000 euro a do proma nič, lebo tam na to nebude vôbec peňazi a ani vlastne to neriešiš, že máš to piči.* Dle Matyse, na počátku udělal několik kariérních chyb, ale hudebně či umělecky žádné chyby nedělal. Vždy mu šlo o to vytvořit desku, která ho bude autenticky reprezentovat.

To se mu podle všeho dařilo. Sám dále popisuje svůj kariérní či rapový rozvoj souběžně se zásadními událostmi jeho osobního života. „*A ja som tam mal extrémne toxický vzťah u toho, čo je zjavné z môjho ďalšieho albumu „20 tisíc mil pod morom“ vlastne. Tam som sa vypísal, z toho vzťahu to bolo hodne terapeutické, aj pre mňa a vlastne aj pre ľudí som neskôr pochopil, keď mi začali chodiť správy, to som absolútne nečakal, že mi budú muži písať, že majú podobné prežitky. Že aj ženy samozrejme, lebo to je genderovo jedno, to sa prostě děje, že toxické vzťahy a tak no.*“ Toto album Matysovi opět přineslo významnou „*duševnú katarziu*“ na dvou rovinách – na jedné se sám vypsal z nepříjemných zážitků, na druhé, na „*ľudskej úrovni*“, ho těšilo, že jeho tvorba někomu pomáhá. S pousmáním později toto album nazývá: „*Takže toto bol môj terapeutický album „20 tisíc mil pod morom*“.“ Dále následovalo „*album, ktoré nikdy nepríde, lebo som ho už zahodil*“. Na albu, které se mělo jmenovat *Hladina* a mělo navazovat na album předchozí, pracoval Matys tři roky, ale nakonec se rozhodl ho celé opustit. První účel tohto alba byl opět vypsat se z negativních pocitů. Tento účel splnilo jedenáct skadeb, které měl na album připravené. Dále však Matys cílil na to, aby byla *Hladina* jeho „*opus magnum, doska, ktorú keď vydám, môžem zomrieť.*“

Tento cíl se nakonec stal nepřekonatelnou překážkou, neboť na jeho základě stále upravoval skladby a celý návrh alba, aby bylo dokonalé, ale nikdy s tím nebyl dost spokojený. Po třech letech však zjistil, že *„jednak som už nebol tam, že emočne absolútne jinde si po troch rokoch a obzvlášť, keď vyjdeš napr. z nejakého toxického vzťahu, ktorý trval dlho, tak nejakú dobu sa liečiš a je to asi nejaký proces a už keď si okej, tak tebou už vôbec nehynú moc tej veci alebo je to tak, aspoň tie moje vlastné, ktoré som počul xy krát. Tá bolesť tam je normálne hmatateľná, za mňa, aj ty ľudia, ktorí to počuli ty, boli takí že by to malo ísť von, ale ja už niesom dnes s tým comfy.“* Situace kolem chystaného alba *Hladina* názorně ukazuje Matysovo přístup k hudbě a vlastní tvorbě, kdy si musí být naprosto jistý daným projektem, aby ho vydal bez ohledu na čas, peníze či úsilí, které do toho vložil. Zároveň ale jeho tvorba po celé ty tři roky nebyla úplně zamrzlá, ale vydával jednotlivé skladby, které si postupně psal tzv. do šuplíku (mezi nimi například i skladba, která měla původně být na albu *Hladina*). Po kolapsu konceptuálního alba *Hladina* se Matys rozhodl pro pravý opak, a to opustit potřebu vydat album s propojenými skladbami a s příběhem, ale zkrátka nasbírat písně, které během určitého období napsal, líbí se mu a vydat je. Namísto utváření konceptu se tedy rozhodl spíše pro intuitivní výběr skladeb. V současnosti se tedy oddává procesu tvorby bez potřeby za každou cenu vytvořit něco, na co zrovna nepřišel vhodný čas. *„Že ja som za tých xy rokov, čo rapujem, prišiel asi k tomu, že som možno príliš krčovito, ako keby lipol na takých veciach, na ktorých som možno nemusel, že ono to vlastne celé krásne pluje hladko, keď len robíš tracky a ak tam sa nejaký koncept v rámci toho sám je, keby ti načrtne, tak chod' do toho, rozpracuj ho, skús to nejak, ale nie na sílu.“*

Podobně se proměnil i Matysův přístup k tvorbě jednotlivých skladeb. Dříve si stanovoval témata, ke kterým se chce vyjádřit, nad kterými přemýšlel. *„Lebo som vedel, že k tomu chcem niečo povedať, ale najprv som potreboval sebe vyriešiť, že jak to chcem povedať, čo presne chcem povedať...“* Dnes tvoří více intuitivně, na základě pocitů, dalo by se říct, že se dostává do určitého stavu flow, ve kterém nechává proudit myšlenky a zachycuje je do textů. *„Dnes to je celé omnoho viac pocitové, ja sa proste, prisahám, sa postavím pred mikrofón a nechám to, len to, jak keby som sa niekedy napojil, niekam. Sa to deje, proste to ide von, že nepremýšľam jak predtým, pár dní alebo týždňov, niekedy mesiacov nad tým, čo chcem povedať, ako to chcem povedať, jednoducho si pustím hudbu, niečo zo mňa v ten moment vylezie.“* Sám je zvědavý, jak na nové album zareagují fanoušci, neboť jsou od něj zvyklí na poněkud temnější texty. V současnosti se mu ale daří dobře, je spokojený, a tak, v rámci zachování autenticity, bude album kopírovat jeho prožívání.

Zároveň má rozpracované i další album, které by mělo být ještě „lehčí“ či „konzumovatelnější“ pro posluchače. Matys je v psaní nezastavitelný, sám se poušmívá nad tím, že ještě nemá ani vydané jedno album a už má pět skladeb na album příští. Je na tom vidět odstup od konceptuální tvorby, kdy nechává plynout texty a namísto intenzivní práce na jednom albu tvoří různé skladby, které až poté skládá do alb. I když se mu nové skladby rodí velmi rychle, na vydávání alb. Oproti některým interpretům, kteří vydávají jedno album za druhým, Matys tvrdí, že když vydá album brzy po tom předchozím, „*tak mi to príde ako disrešpekt voči tomu albumu.*“

Matysova aktuální tvorba textů je postavená na stavu flow. Dříve si více cíleně připravoval texty, které poté nahrával. Nyní však je přijde do studia, kde si pustí hudbu či pouze melodickou linku, což ho právě dostane do stavu plynutí, ve kterém ho napadají texty. Texty pak rovnou nahrává, čímž rovnou „*autenticky zachytí celú tu emóciu.*“ Pokud se do flow nedostane či z něj během procesu vypadne, většinou pro daný den končí. Postupně se však učí do tohto stavu vracet, pomáhá mu například meditace. I když tedy vše hned nahrává, pokud se během tvorby skladby zasekne, je schopný se k tomu vrátit další den. Zároveň tento stav zažívá na podiu. „*Že ta flow je dôležitá a mám ju aj vo fáze, keď som na stagi, idem koncertovať, milujem to, vtedy sa presne dostanem do nejakého transu, kedy napriek tomu, že ľudia sú podo mnou, kapela je za mnou v ideálnom prípade, lebo to mám radšej tam, vtedy nie je nič iné, iba vnímam tú hudbu.*“ Dále dodává, že flow zažívá asi ve všech fázích tvorby, ale nedokáže přesně odlišit, čím se liší. Jediný rozdíl vidí v tom, že se do stavu „*transu*“ dokáže dostat sám, hlavně při psaní textů.

Co se týče Matysova vnímání vlastní tvorby a toho, co jeho tvorba dává fanouškům, předpokládá, že jejich hlavním motivem je možnost souznět s jeho texty, že s nimi jeho texty rezonují. Sám poslouchá interprety, u kterých to tak má. Vzhledem k tomu, že si zakládá na vkládání sebe do textů, dá se předpokládat, že právě rapovaný příběh je to, co posluchače přiláká. Opět se tedy dostává k autentičnosti, kterou sám vyhledává, tvoří podle ní a předpokládá, že to je právě to, co jeho posluchačům nejvíce imponuje.

Na závěr rozhovoru Matys hledal tři nejvýznamnější skladby. Jako první uvedl píseň *Otec* ze svého prvního alba. „*Tam som im proste išiel na dreň, že to bolo v dobe, keď mi otec zomrel a asi som sa z toho potreboval nejak vypísať. Som vlastne celý život mal taký pocit, že nič pre mňa neznamená, až keď zomrel, som zistil, že vlastne ak aj nič neznamenal, tak minimálne som potreboval asi nejaký closure, ktorý som nedostal.*“ Zároveň se v této skladbě

ukázal jeho přístup k tvorbě, především přímost textů. Druhou skladbou je *Playback*, ve kterém reflektuje svůj toxický vztah. V této skladbě se přiznává k napadení ženou a bojuje proti falešné či toxické maskulinitě. Třetí skladba teprve vyjde a bude o jeho dětech. Vrací se k tomu, že sám otce neměl, ale pro své syny chce být dobrým rodičem. Oproti prvním dvěma, které popisuje jako „*terapeutické, v negativnej rovině*“, má nést tato píseň pozitivní, láskyplný náboj. Dodává ještě, kdo z ostatních rapperů ho formoval. Hlavní pro něj je možnost vidět v hudbě rozvoj daného interpreta. Zmiňuje například rappera Mac Millera, který se „*cez tú infantilnú hudbu dostal až k úplně prepracovanej hudbe, ktorá bola veľmi sane a wise.*“ Celkově ho vždy zaujala spíše osobnost interpreta než pouze jeho skladby, i když jsem se shodli, že to spolu velmi úzce souvisí, obzvláště v tak autentickém žánru jako je rap.

Jak sám během rozhovoru mnohokrát opakuje, rap je pro Matyse alfou omegou jeho života, „*integrálná súčasť*“. V jeho popisu se snoubí vzdvihování svobody tohoto žánru a zároveň potřeba dodržování určitých „*tradic*“. Rapový život Matyse provází jednoznačně autenticita, kterou vyhledává jako posluchač a snaží se o ni i jako interpret. Další významnou součástí jeho tvorby je pro něj možnost vyjádření a určitá forma sebeterapie skrze „*vypsání se*“. Terapeutický dopad skladeb však nespočívá pouze ve ventilaci emocí, uspokojení dodává také zpětná vazba fanoušků, kteří s jeho skladbami souzní. Tento pocit nazývá „*duševná katarzia*“. Do svých textů nechává pronikat emoce, které aktuálně prožívá. To je umožněno především tím, že nad svými texty příliš nepřemýšlí, ale nechává je proudit při stavech, které sám nazývá jako trans či flow.

6.3 Paulie Garand

Paulie Garand se představuje jako „*Harant ze Sudet*“, vlastním jménem je totiž Pavel Harant a žije v Liberci. Od dětství ho zajímá umění a hudba. V současnosti se živí rapem, k čemuž dodává: „*Živím se tím, co mě baví.*“

K rapu se Paulie dostával postupně. Jelikož měl rád žánr soul, imponovalo mu, že je rap postaven právě na soulových základech. Od začátku ho bavila „*ta nálada, ta atmosféra, energie*“ a nemohl se od rapu odtrhnout. První interpreti, kteří ho formovali se vyznačovali především silnou energií. Mezi nimi byla zahraniční jména jako *House of pain*, *Run DMC*, *Wu Tang Clan*, *Kanye West*, *Jay Z*, ale také čeští interpreti jako kapela *Chaozz* (především *Kato*), *PSH*, *DJ Wich*, *K.O. Kru*.

„A to mě vlastně tak nějak jako nahlodalo, že jsem začal psát. Začal jsem psát do nějakých prostě beatů jako různě co jsem jako se sehnal.“

Zásadní roli v rozvoji jeho vztahu k rapu měl jeho kamarád Jonáš Červinka (uměleckým jménem *Lipo*), se kterým založili skupinu BPM (viz níže). Ještě předtím však k rozvoji lásky k rapu u obou chlapců přispěl Lipův otec, který pracoval v hudebním nakladatelství a měl tak přístup k nesmírnému množství hudebních CD, ke kterým by se běžný člověk dostával stěží. Lipo s Pauliem si pak vyměňovali CD a formovali tak svůj postoj k rapu. Vzájemně si pomáhali, Paulie Lipovi pomáhal s rytmikou, Lipo Pauliemu zase rozšiřoval literární obzory, což ho posouvalo v psaní textů.

Nejprve rapoval do hudebních podkresů (*beatů*) umělců, které sám poslouchal, později na střední škole začal sám hudbu produkovat a dlouho se odhodlával ukázat svou tvorbu světu. *„Trvalo nějaký 4 roky, než jsem si řekl, že to má nějaký smysl, že to nějak zní a že s tím můžu vyjít ven. V podstatě 4 roky jsem doma drtil produkci beatů a psaní textů.“* Svoje první skladby bohužel poztrácel, naštěstí by jedno CD měla mít jeho kamarádka z dětství.

Kariéru odstartoval albem, resp. demem alba, *Mozoly* z roku 2006, které bylo čistě z jeho beatů a textů. *„A na tady tom základě se o mě nějakým způsobem dozvěděli lidi ze scény. A jeden z prvních lidí jako ze scény, se kterým jsem měl tu čest potkat, byl Patrik z Berouna, kterej měl P.A.trick records.“* Patrik chtěl Paulieho v jeho společnosti jako tvůrce hudebních podkladů, což v Pauliem na chvíli vyvolalo dilema, neboť ve stejnou chvíli již spolupracoval s Lipem na projektu BPM. *„...a ten mě chtěl původně jenom jako beat-makera pod svůj label P.A.trick records. A já jsem říkal, že mám projekt právě BPM, to jsme měli s tím Jonášem a říkám, že jo já chci jako aby mi pomohl, ale nechci jet sólo. Chci prostě udělat nějaké... jako chci to ego dát nějak jako stranou, protože máme projekt, kterej je specifickéj, kterej je zajímavěj.“* Naštěstí nebylo potřeba dělat zásadní rozhodnutí a první deska BPM vyšla právě pod vydavatelstvím P.A.trick records.

Projekt BPM byl pro Paulieho kariéru zlomový. Za prvé to byl první velký projekt a za druhé se jednalo o tvorbu, která absolutně bourala dosavadní představy o tom, jak vypadá a zní rap, což sice vyvolalo rozruch, ale zároveň to oběma umělcům (Paulie a Lipo) zajistilo popularitu. *„V dobu, kdy frčela nějaká tvrdost, jsme přišli ve svetrech a s poezií a začli dělat totálně osobitej projekt, kterej ta scéna vlastně i jako nezvládala žejo.... Dřív se to řešilo, takže se razil nějaký směr a pokud jsi ho nějak jako rozbořil a byls vidět, taks‘*

byl vlastně jako nenáviděnej a milovanej zároveň, že jo. A to bylo asi ale to jako zajímavý, čím se i o nás jako lidi dozvěděli.“ V Pauliem se tak snoubily různé tváře rapu: *„A i když já miluju prostě klasický, prostě primitivní rap, primitivní, prostě punch-lines, tak ale furt je ve mě nějaká jako umělecká duše.“* S BPM vydali ještě album *Horizonty*, se kterým vyhráli hudební cenu Anděl.

I přes úspěchy BPM dostal Paulie Garand chuť vyrazit na sólovou dráhu. Spojuje to se svým tehdejší osobním životem: *„V tu dobu jsem byl takovej odrzlej, takovej jako, já jsem měl takový období tak jako grázla, strašně jsem chlastal, bydleli jsme s takovým, ty vole, bláznivým režisérem ve Zlíně na bytě... No, měl jsem období fakt jako totálního Haranta, kdy jenom jako chlastali, řešili ženský, experimentovali s drogama a cítili se takový jako nedobytný...“* Tento způsob života podobný beatníkům se odrazil právě na Paulieho tvorbě a vydal desku s názvem *Harant*. Deska se ještě před vydáním zalíbila producentovi *Ideovi*, který se nabídl, že ji vydá v nakladatelství, kterého je Paulie dodnes členem, Ty Nikdy Label. Idea ho velmi zaujal, a tak se hned v roce 2010 stal členem Ty Nikdy. Ještě před *Ideou* desku *Horizonty* vydalo nakladatelství *Kupuj originál* pod vedením Dj Pufaze, který Pauliemu předal styl tvorby beatů po vzoru jednoho z amerických producentů, *J Dilla*. To vše ho formovalo do podoby, kterou zná většina jeho fanoušků, kterou odhalil v albech *Harant* a *V hlavní roli*.

Poté se již BPM finálně rozpadlo a Paulie se vydal na sólovou cestu jen s djem a producentem jménem *Kenny Rough*. Společně vydali album *Molo*. *„A to byl to vlastně v tu dobu takovej jako boom, že najednou jsme začali plnit kluby, byl o nás velkej zájem, začali jsme mít velký čísla na Youtube. A mě to jako totálně nakoplo pro to. Vždycky jsem věřil na 100 %, že si tou muzikou budu vydělávat, že to prostě bude moje práce, že to bude, hobby, který miluju a zároveň mě to bude žít tak jako, nebo prostě jsem si za tím šel.“* Od počátku u Paulieho tedy figurovala motivace žít se hudbou, mohl to být také motiv, proč dělal extravagantní hudbu s BPM i poté sám. Zároveň se ale zdá, že jeho tvorba poměrně věrně odráží jeho tehdejší životní styl. Pravděpodobně dělal hudbu takovou, jakou dělal, podle toho, co právě cítil a žil, než podle toho, co předpokládal, že zaujme posluchače. Sám totiž odsuzuje interprety, kteří tvoří pouze pro peníze a s cílem vytvořit píseň, která zaujme co nejvíce lidí, přičemž to ale *„nejde z nich“*. Později v rozhovoru sám reflektuje, že posun či změna jeho tvorby odráží právě jeho osobnostní a životní změny a také to, jak byl vychován.

Paulie Garand koncertuje již dlouho a velmi dobře si uvědomuje, jakou daň s sebou nesou koncerty a rapový životní styl. Rapu obětoval Paulie víc, než by si mohl leckdo představit. „...jdu si za tím prostě na 1000 % a taky jsem tomu vlastně odevzdal jako absolutně vše. Ať už jako vztahy mi na tom skapali, protože jsem tu muziku miloval víc než cokoliv jiného. Hlavně, abych mohl psát, tak furt nějaký to bohémství ve mně pulzovalo, takže i to zdraví si člověk nějakým způsobem jako kurvil, jak furt jako chlastal.“ Částečně toho lituje, ale zároveň uznává, že to byla součást tehdejšího „rock&rollového přístupu“. Jeho mentalita se za dobu jeho působení změnila, což se podepisuje i na jeho hudbě. Posun své mentality a hudby demonstruje na dvou částech textů, jedna část ze začátků tvorby, druhá ze současnosti.

„Nevím, ty vole „V garáži mám skejt, ne bávo, na to se nevejdem ve dvou ty náno.“ To bylo prostě třeba na desce Harant a teď prostě jako říkám věci jako: „Říkají ti, co můžeš a nesmíš, jak má vypadat tvůj vesmír.“ A jakože prostě tam vidíš, jak nějaký to nastavení, že vidíš toho mladýho kluka co si jel toho grázla a chtěl prostě machrovat a vlastně mělo to nějaký styl, do toho to nebylo jako úplně blbý, bylo to třeba vtipný a teď něco třeba jako sám cítíš a vidíš, že ty lidi se na něčem zabíjej tak jim chceš jenom říct, že by ten svůj život měli žít tak, aby hlavně oni byli spokojení.“

Na této části je vidět posun od textů ovlivněných egoistickými motivy, které měly cíl především zaujmout a pobavit, k textům, jejichž cíl by se dal nazvat jako vyšší, jejichž cílem je předat lidem významnou zprávu, zapůsobit na ně pozitivním způsobem a zkrátka zajistit, aby daná skladba byla více než obyčejnou písní. Zároveň dodává, že i v současnosti má chuť vytvořit „primitivní track“, ale to, co ho zastavuje, je právě odpovědnost vůči fanouškům i vůči sobě samotnému, resp. vůči tomu, co si zatím vybudoval, a hrozí, že podobnou skladbou by to shodil. Mimo to by taková píseň mohla odradit fanoušky, kteří si již na „drzého Haranta“ odvykli. Uznává, že někdy klade příliš ohled na to, co si myslí druzí, a tak neudělá, co by sám chtěl. „Macho rap“ neodsuzuje, baví ho, ale zároveň se mu na umělcích líbí, když je na jejich hudbě vidět zrání a posun. Stejně jako on stárnou i Paulieho posluchači, kteří si také raději přijdou poslechnout koncert s akustickou kapelou, než aby skákali pod podiem, jako tomu bylo dříve.

Celkově Paulie Garand tvoří své skladby nejčastěji na základě určitého období ve svém životě. Vždy popisuje, co aktuálně prožívá a nabízí to posluchači.

„Seš mladej vole, setkáváš se s partou každě den pod borovicí v parka, tam leješ prostě lahve chlastu, hulíš a pak chodíš do města lízt po barákách, tak to se projeví do tvorby a o tom jakoby píšeš. Je v tom cítit z toho trošku taková jako svoboda a nějaká jako chuť říct... Ukážeš těm lidem ten svůj svět. Anebo to je prostě věc, kdy třeba v rámci Amonitu (název alba), se vypisuješ z vlastně v podstatě jakoby traumatu z toho, že za covidu ti prostě odešel jako nejoblíbenější člověk v rodině, kterej byl pro tebe prostě vždycky první, za kterým jsi šel řešit nějakej problém a co teď najednou, jako on tady není a ty jsi ani neměl čas se s ním rozloučit, protože to bylo tak rychlý, že to prostě nešlo. Tak jdeš do studia a píšeš o tom píšeš, jako že mu ještě něco vzkazuješ, že jako píšeš pro něj ty věci. Je to je to fakt vždycky o situaci.“

Zároveň ale říká, že i když se za to někteří rappeři mohou stydět, někdy jde do studia jako ostatní lidé jdou do práce. Ve studiu si pak pouští hudbu, na kterou zkouší něco psát, a i když z toho nevzejde skladba, bere to alespoň jako trénink. Případně i k hudbě a umění patří administrativa. Zde je vidět, co Paulie říkal hned na začátku, že „dělá, co ho baví“, kdy k rapu přistupuje velmi umělecky, ale zároveň ho bere jako svou práci, kterou se musí živit.

Rap nejprve popisuje technicky. *„Čtyři doby, rytmus, do kterýho můžeš jako pokyvovat hlavou vlastně založenej na soulu, kterej udává i to tempo, který je kolem 90 bpm (beat per minute). Takhle byl pro mě jakoby původní rap a do těch jako čtyř dob je napsaná prostě báseň nebo napsaná lyrika, kdy má každě MC svůj jako specifickej projev. Že sice je to strašně jako primitivní hudba, ale nemá jako mantinely. Je to hudba z ulice a reálná zpověď kohokoli, jakkoliv. Můžeš jako říkat, co chceš, jak chceš. Ale úplně primitivně bych řek, že to je plavání v beatu prostě.“* Na rapu tedy vyzdvihuje autenticitu a svobodu projevu.

Rap byl dříve „striktnější“, méně se v něm tolerovaly odlišnosti. *„To bylo hodně jako úzkoprsý a pak se to postupně začalo rozvolňovat tím, jak si každý vlastně začal dělat tady na scéně, jako co chce, začli se vlévat nové vlivy a teď, když se podíváš, tak někdo dělá, víš co, někdo dělá jako zpěvný věci, někdo dělá tvrdý věci, někdo si dělá samplovanej prostě boombap, někdo si nějakou elektroniku, někdo dělá prostě indiečko a z toho rapu se stal v podstatě pop jako nejposlouchanější žánr, takže do sebe jako nasál strašně moc ostatních hudebních žánrů.“*

Pro Paulieho osobně je rap „celý život, životní cesta, hudba, bez který bych nemohl žít, která mě tisíckrát vytáhla ze sraček, extrémně mě inspirovala, motor.“

Důvodů proč Paulie dělá právě rap je několik. Ačkoli uznává, že peníze jsou zkrátka nezbytností, hlavní motivy jsou jiné. *„Ty lidi, že po koncertu za mnou přišli. Jedna holka mi přinesla, dělala obrázkovou knížku a mě to strašně jako došlo a neměl jsem, normálně mi jako došla slova, že jsem si říkal: Jo, tohleto je to, proč to dělám, to je to, jako ten smysl.“* Dalším velmi významným motivem je určitá forma sebe-terapie. *„V podstatě jako úplně geniální sebe terapie. Já vždycky odcházím úplně, ty vole, o 100 kilo lehčí.“* Dodává, že mnohdy *„cestu na terapii vyměnil za tužku a papír. Vyvolává to úplně osvobozující pocit, kterej potřebuju jako drogu.“*

To, co Pauliemu poskytuje zmiňovaný osvobozující pocit není jen „vypsání se“, jak by se dalo předpokládat. Velmi podstatnou roli v tom hraje stav, do kterého se ve studiu (při tvorbě skladby) dostává, který nazývá *„euforie, nirvána, zóna“*, který by se dal připodobnit k tomu, co v psychologii nazýváme *flow*. Tento stav je právě to, co *„potřebuju jako drogu“*. Po práci ve studiu snad nejsilnější stav *flow* zažívá, když se mu podaří vytvořit takovou skladbu, ze které je absolutně nadšený a chce to co nejrychleji nahrát a vydat. Podobně to vnímá po natočení klipu, obzvláště pokud si sám dělá postprodukci. *„Euforii“* zažívá také na koncertech. *„A pak to je samozřejmě prostě na koncertech, když vidíš, že seš s těma lidma jako nějak propojenej, že tu věc znají, že si to s tebou zpívají. A do toho uvidíš, že ta kapela hraje skvěle. A v ten moment je teď a tady pro tebe tak jako pěkně, že bys ho chtěl jako zakonzervovat do nějaký jako lahvičky a v momentě, kdy ti nebude třeba dobře si to otevřít a nadechnout se toho, že to je takovej jako pocit, kterej fakt máš jenom jako chvíli.“* Stav *flow* či jemu velmi podobný provází Paulieho napříč celým procesem tvorby. Jedná se o stav, bez kterého si neumí představit tvorbu, několikrát to s nadsázkou nazývá drogou či závislostí. Upozorňuje také na možné negativní dopady těchto stavů, na které si musí dávat pozor. Již se mu totiž stalo, že měl z daného díla ohromnou radost a přišlo mu dokonalé, ale když ho poslal na posouzení někomu dalšímu, daný člověk to zkritizoval. Zdá se tedy, že podobné hluboké *flow* mu na jedné straně umožňují tvořit, ale na straně druhé představují riziko příliš nekritického přístupu k vlastní tvorbě.

Svou tvorbu vnímá jako *„něco ojedinělého, specifického na naší scéně. Už kvůli barvě hlasu nebo přístupu, jak to dělám, že do toho vnáším prvky, ať už vizuální nebo hudební, co nedělá nikdo jinej, takže nejsem ničí kopie.“* Díky stabilní fanouškovské základně se vnímá také jako *„stálice“*. Myslí si, že už zanechal rapové kultuře hodnotné dílo, s čímž je spokojen a nestydí se za žádné svoje starší dílo.

Posluchači v Paulieho hudbě hledají mnohé, co sám ani neměl v plánu. „...já sám sobě neřeknu, že to zrovna... Že bych se postavil před zrcadlo a řekl si: „Ty těm lidem zlepšuješ život“, ale když ty lidi přijdou a řeknou mi to, že jim moje hudba pomáhá, tak to беру jako nějakou jako splněnou misi, kterou ale jsem ani neměl. Nebyl to můj cíl, jo, víš co, že jako můj cíl bylo dělat hudbu, protože to miluju.“ Sám výše mluvil o „sebe-terapeutickém“ efektu jeho tvorby a vypadá to, že terapeuticky určitým způsobem působí Paulieho hudba také na posluchače. Dle Paulieho je to tím, že se ztotožní s tím, o čem rapuje, zjistí, jak se k tomu Paulie staví, a to jim pomůže. Zároveň si ale myslí, že jeho písně jednoduše zní dobře, a tak by je poslouchal i člověk, co vůbec nerozumí textu. Většina posluchačů si však přichází pro „tu message“, která je v textech více či méně ukrytá. On sám vlastně oba póly kombinuje. Při tvorbě textu je jeho hlavním cíle, aby „to mělo hlavu a patu“, ale když to nahrává, „musí to dobře znít“.

V závěru rozhovoru hledal Paulie Garand tři nejzásadnější skladby jeho tvorby. Jako první zmínil *Mámin hodnej syn*, která demonstrovala jeho „přerod“. „Z toho jako básníka ve svetrů takovýho jako MCho jako s puncem grázla. A tak hezky, ty věci se jako tím protly, že po letech jsem ty věci začal jako spojovat, ať už toho jako toho básníka, toho jakoby lyrika s tím harantem v podstatě a do toho přišly další jako trošku nároky jako na větší jako uměleckost těch věcí. Tady to bylo prostě nejryzejší období, prostě s partou kámošů v hoodu, hlášky, taková jako drzost. Hrozně mi šla karta v tu dobu, že jsem se cejtil, že jsem konečně začal rapovat dobře...“ Zároveň to byla skladba, která rozběhla jeho sólovou kariéru a beat na této skladbě se stal pro Paulieho velmi specifickým. K tomu odstartovala vstup do vydavatelství Ty Nikdy, získala ohromné množství fanoušků. Zkrátka to byla velmi důležitá skladba z mnoha důvodů. Druhá skladba je *Kotvím*, kterou má spojenou s významným kariérním posunem, kdy po vydání této písně a celého alba *Molo* začali Paulie s Kenny Roughem vyprodávat koncerty. Zároveň byla velmi specifická a progresivní celým svým zvukem a poté i klipem. Samotné album *Molo* je velmi důležité, do teď si Paulie vybavuje, že byl při jeho tvorbě velmi inspirován knihou *Martin Eden* od Jacka Londona. Vybrat poslední nebylo o nic jednodušší než vybírat ty předchozí, ale nakonec vybral skladbu s názvem *Reason*. U této skladby poznal současnou kapelu, se kterou stále koncertuje, a především producenta Milana André, se kterým se od počátku shodli na stylu, v jakém chtějí tvořit. Tato skladba ho tedy dostala k tomu, co vždy chtěl, „Do těch vod jako o který jsem vždycky snil jako kapela, která bude fakt hrát, prostě ty vole jako jakože to bude strašně

cejtit anebo třeba líp, než to budou cejtit tu hudbu. A že začneme dělat prostě jako od píky věci jako bez samplů.“ Opět tato skladba symbolizuje „přerod“ do toho, co si dříve vysnil.

Paulie tedy vybírá skladby, které jsou významné především tím, že oddělují určité fáze jeho tvorby, ale také svou uměleckou hodnotou. Zároveň tyto skladby spojuje určitá forma náhody, která jim dala vzniknout. U *Mámin hodnej syn* to byl náhodně vytvořený beat, který ho inspiroval k vytvoření zlomové skladby. U *Kotvim* to byla zase náhodná kniha, kterou se rozhodl přečíst a vytvořil na jejím základě koncept svého nejzásadnějšího alba. A u *Reason* zase producent Milan André, který původně produkoval album Paulieho přítelkyni, poslal právě této přítelkyni nahrávku zpívajících dětí v Kanadě, které učí. Tato nahrávka Paulieho uhranula.

Paulieho Garanda rap provází již od dospívání, od té doby se stal neoddělitelnou součástí jeho života z pohledu posluchače i interpreta. Od začátku je formován významnými umělci jak současnými, tak těmi z minulosti. Stejně tak ho během jeho kariéry provázelo několik lidí, kteří mu umožnili se posunout vždy o kus vpřed. Velkou roli v jeho tvorbě hraje autenticita, neboť do svých děl promítá svůj život. Tento styl tvorby je mu vlastní a poskytuje mu určitý sebe-terapeutický efekt. Paulie celkově ke své tvorbě přistupuje velmi umělecky a komplexně. Kromě textů se věnuje i hudebním podkresům, videotvorbě a má vlastní značku oblečení. Zároveň dokáže přemýšlet i pragmaticky, takže si uvědomuje, že aby se mohl rapu věnovat na plno, musí ho brát také jako práci a zajistit si dostatečný výdělek. V tvorbě, konkrétně v práci ve studiu, velmi akcentuje stavy *euforie/v zóně*, které připodobňuje k drogám ve smyslu, že je potřebuje zažívat a přinášejí mu osvobozující pocity. V neposlední řadě hrají v jeho uměleckém životě roli fanoušci, kteří mu dodávají pozitivní zpětnou vazbu a „rostou“ s ním.

6.4 Renne Dang

Rennemu Dangovi je 29 let a sám se identifikuje jako rapper, textař, zpěvák a člen vydavatelství Blackwood Records.

K rapu se Renne dostal již na základní škole. Oproti ostatním žánrům, které byly tehdy populární, ho na rapu přilákaly autentické příběhy interpretů předávané ve skladbách. Po určité době v roli posluchače začal také sám tvořit.

„K rapu jsem se dostal tak, že to poslouchali lidi ve škole. Viděl jsem to všude kolem sebe, ve filmech a podobně... Hrozně se mi to líbilo, ten styl vyjadřovací a asi nějakým

způsobem i rebelie v tom popisování. Hrozně jsem se ztotožnil vlastně s těma příběhama, jako, dá se říct sociálně slabších nebo prostě normálních kluků jako ze sídliště, který se snaží něco dokázat nebo tak... Bylo mi to jako ze všech těch žánrů vlastně nejsympatičtější a zhruba mě to protklo jako v době, kdy jsem asi v sobě měl nějaký emoce, který jsem měl potřebu vypisovat nebo ventilovat, což bylo zhruba kolem toho třináctého, čtrnáctého roku. Takže do té doby jsem to nějak jako začal vnímat kolem sebe, že to lidi poslouchají apod. a pak i sám tvořit, vlastně následně na to...“

Rap začal poslouchat, jelikož ho zaujalo popisování reality umělců. Na tom samém později sám založil vlastní tvorbu. Rozdílné se však zdá, že u ostatních umělců vnímal spíše příběhy, u sebe pak šlo více o vyjádření emocí, které chtěl ventilovat.

Významný vliv přičítá také městu, ze kterého pochází, Rychnovu nad Kněžnou, kde vznikalo mnoho mladých umělců, a Renne tak mohl vidět, že je možné uspět.

„Hlavně, pocházím z Rychnova nad Kněžnou, kde tehdy tvořili jako starší kluci, než jsem já, a viděl jsem, že to mělo i nějaký celorepublikový úspěch nějaký ty věci. A hrozně se mi líbilo, že jako, že to byli kluci, který potkávám jako v tom městě a zná je jako ta republika a poslouchá je ta republika. To mi jako imponovalo.“

Renne vzpomíná, že se k němu jako první dostali zahraniční interpreti jako Eminem či 50 Cent. Ti ho přiměli hledat i na české scéně, kde mezi prvními objevil například Divokej západ a Jay Diesela.

„Úplně první cédéčko nebo jako interpret zahraniční, tak byl Eminem a 50 Cent. Zhruba kolem pátý třídy mi to přinesl na cédéčku jeden z mých spolužáků od staršího bráchy a pak jsme si to o velký přestávce pouštěli jako na kazeťáku tam. Bylo to v době, kdy vydávali alba jako Encore, a 50 Cent vydal The Massacre, myslím, a takovýhle jako alba. Už nevím, jak to přesně časově bych to zařadil, ale byly to tyhle interpreti, a následně jsem se začal pít vlastně po tom, co tady v Čechách vzniká, nebo nějakým způsobem se to ke mně zase dostalo ve škole a podobně. Takže tam byl Divokej západ, tehdy rodák rychnovské Jay Diesel, ktorej v té době tvořil a tyhle jména no...“

Již kolem 13-14 let měl Renne a jeho přátelé „slušnou potřebu to všem cpát ven“ na portálu bandzone.cz, kam v té době nahrávalo mnoho interpretů. „Hned samozřejmě první věc jsme nahráli na nějaký mikrofon od headsetu, tak jsem to tam dal s kámošema, tehdy jsme to zkoušeli jako první nějaký nahrávky. No a mě to chytlo jako trochu víc, takže pak

jsem si koupil nějaký svůj první mikrofon, tehdy USBčkovej, na něj jsem začal nahrávat první dema v programu Audacity tehdy... Takhle vlastně jsem začal si nahrávat já svoje první věci a bohužel jsme to už rovnou publikovali, ale naštěstí z těch věcí není dohledatelné.“ Při vzpomínání na toto období se smál a byl rád, že už to nepůjde dohledat.

Jako snad každý začínající interpret pozoroval, jak se jeho „vliv“ rozrůstá, a setkával se s podporou i kritikou své tvorby.

„Já si myslím, že tehdy to fungovalo hodně tak, že nejdřív se to líbí vlastně nám, jako těm, co jsme to nahráli, napsali. Pak třeba jedna písnička byla taková, že to začne poslouchat třeba hodně lidí kolem nás z naší party a protože to chtěli i podpořit, tak to poslouchali, že jako ze zvědavosti, že vlastně se známe. Pak třeba se to dostalo dál k lidem v tom maloměstě. Takže pak za mnou třeba někdo přišel, koho jsem vůbec neznal, z toho města, ale řekl mi, že se to k němu dostalo a že mu to někdo poslal někde, nebo že to slyšel, že se mu to líbí. Samozřejmě chodili lidi, že to je hrozný a naopak jako i negativní prostě feedback byl.“

Postupně tak tvořil a vydával, než se jeho hudební základna rozšířila. První významný úspěch zaznamenal ve svých 17 letech. V té době si uvědomil, že díky internetovým platformám, jako je YouTube, je možné se dostat do povědomí posluchačů a prorazit.

„V meich 17ti letech jsem tehdy udělal singl „Máma mi říkala, že můžu“ s HZM, tak to byl vlastně taky ten první virální celorepublikovej zásah, kdy se to dostalo, dá se říct, jako všude v rámci toho žánru.“

Již předtím měl radost, že se jeho hudba lidem líbí, a rád zkoušel něco nového. Tento úspěch však přinesl Rennemu zasloužený pocit zadostiučinění a utvrdil ho, „že to, co dělám, dělám dobře, že se to líbí lidem a do toho jako vstupovalo ještě víc to, že to chci dělat líp, že takhle mi to jako nestačí.“ A tak začal ještě více pilovat svou tvorbu a koncerty apod.

„Do toho přišlo spousta jako nabídek a možností, spoluprací, až to vlastně jako vytvořilo krok po kroku to, co jsem a kde jsem teď...“ Dále ale dodává, že cesta ještě určitě neskončila. „Mezi tím (od začátku do teď) jsou samozřejmě nějaký jako významnější segmenty v rámci úspěchů, ale vlastně ten proces furt jako běží, že se nikdy nezastavil. Proces dále upřesňuje, že vlastně ten princip, na kterej jsem na to nahlížel tehdy třeba v těch 13, 14, 15 se vlastně moc nezměnil oproti tomu, co je teď, že vlastně furt jakoby furt je to ventilování nějakých svých vlastních myšlenek, emocí, snaha to podat v co nejlepší formě,

a nebo jako nějakým tvaru na tu hudbu. A snaha vlastně nějakým způsobem dostat to zadostiučinění buď tím, že se to někomu bude líbit, nebo že to obdrží, já nevím, nějaký ocenění nebo tak.“ Zároveň ale dodává, že „postupem času člověk dospívá“ k tomu, že „zadostiučinění“ může mít mnoho podob. „Ale vlastně ten princip toho procesu, ten přístup, řekl bych, že je hodně podobnej, jako byl tehdy, že se to jako nemění u mě.“ U proměn procesu ještě chvíli zůstáváme. Renne říká, že dříve to bylo hodně o „nějakým nahromadění se přesně emocí a zážitků, který jsem třeba neměl komu říct. Tak jsem to prostě ventiloval tímhle způsobem. Přišlo mi to jako dobrá forma, ten rap, něčeho pro mě, co mi může pomoci. Spíš forma jako terapie nebo deníčku. Nějak takovejhle jako druh vyjádření. Hodně mi to pomáhalo.“

Nyní už jeho tvorba není poháněna „nějakýma extrémně niternýma nahromaděnýma frustracema a pocitama.“ Spíše cítí „závazek i vůči těm fanouškům, že jim musím vlastně doručit nějaké své myšlenky a emoce. Už to není takový, že by mě hnala potřeba to vyřvat ven, do světa. Jsem dospělejší. Umím s těma emocemi pracovat asi líp než před dvaceti, před kolika... před třinácti lety.“ Motivací se mu stala touha zanechat odkaz, umění. Umění a tvorbu hudby přijal jako svou životní roli a chce po sobě „zanechat nějaký jako dílo, umělecký dílo, nějaký myšlenky a víc už mě jakoby žene motivace tady zanechat to nejlepší dílo v nejkrásnější, nejosobitější formě jakoby ze mě.“ Zároveň nelze opomenout, že stále tvoří „z vlastních pocitů, vlastních zkušeností, vlastních nálad. Popisuju věci, který jsou moje a který jsou kolem mě.“ Podstatné ve výběru toho, co nakonec vydá, je také větší schopnost reflexe, sebekritiky a zhodnocení kvality dané skladby či její části. Stává se mu, že skladba, která by mu dříve připadala nejlepší, je pro něj nyní maximálně průměrná a nestojí za vydání. Významným rozdílem oproti minulosti je, že jeho tvorba již není tolik *impulzivní*, což se projevuje takto: „Myslím si, že třeba hodně přemejšlim o daném tématu, než ho třeba začnu psát, nebo víc k tomu přistupuju prostě fakt jako, dá se říct, k tomu uměleckému dílu a přemejšlim nad tou věcí, co všechno by tam mělo zaznít, jak by měla znít, v jaký emoci bych to měl psát. Jestli teď jsem v tý emoci, že jsem schopnej to psát nebo se do tý emoce naladit a občas třeba s nějakou věcí mám rozdělanou nějakou věc a čekám pak, až na to budu mít náladu přesnou, konkrétní. Dřív bych asi to vůbec neřešil a prostě to pustil tak, že to hodně bylo dřív spontánní ty věci. Dneska je to víc, víc přemýšlim nad těma věcmi, než je dělám.“ Spontánnost se však z Renného tvorby nevytratila, nejčastěji se k ní vrací při nahrávání, když stojí za mikrofonem.

Z popisu vývoje Renneho tvorby vystupuje několik motivů, které se postupně prolínají a střídají v tom, který převažuje. Nejprve pro něj byla významná určitá forma sebeterapie a ventilace převážně negativních emocí. K tomu se přidává motiv být úspěšný, získat ocenění za svou tvorbu (hmatatelné i virtuální), zanechat po sobě odkaz (hudba jako něco, co přetrvává) a zodpovědnost vůči fanouškům. I když to explicitně nezmiňuje, na základě toho, že svou tvorbu od začátku šířil na internetu, lze předpokládat, že motivace být slavný a úspěšný byla přítomna již od začátku jeho tvorby spolu s potřebou katarze. Sám později dodává, že si tuto formu sebeterapie zvolil částečně proto, že se ztotožnil s texty ostatních rapperů a chtěl žít stejný „*sídliskový sen*“, což je výraz rappera Rytmuse, který v sobě nese právě plnění si snů a proslavení se z nízkých socio-ekonomických vrstev. Další motivy se přidávaly s dospíváním a rostoucí základnou fanoušků. Zmíněné dospívání je významným faktorem proměny Renneho tvorby. Souvisí s rozvojem sebekritiky, reflexe a celkově s tématy jeho písní. Za vším, co dříve udělal, si stojí, ale dnes „*když koukám na Renného Danga, sedmadvacetiletého člověka, jak žije dneska, já bych prostě jakoby nenadával holkám, jakoby že jsou instantní čubky jakoby bezdůvodně.*“ Ono dospívání, dle mého názoru, spočívá v přijetí své minulosti a respektu k minulému já a zároveň ve změně přístupu ke své tvorbě jako k nástroji působení na okolí.

Podle Renneho Danga je rap nejautentičtější hudební žánr, ve kterém je dovoleno úplně všechno a posluchač může slyšet příběhy interpretů v nejryzejší podobě. Je to také žánr, ve kterém je jednoduché začít a člověk k tomu nepotřebuje žádné hudební vzdělání, nemusí umět zpívat nebo hrát na nástroj. Pro něj to bylo jednoduché v tom, že stačilo „*přát nějaký texty a frázovat je.*“ Zároveň ale dodává, že pro každého může být rap něco jiného, neboť se jedná o velice rozsáhlý žánr.

Rap pro Renneho znamená mnoho. „*Tak pro mě to je fakt obrovská část mého života, jako ať už posluchačsky nebo z hlediska tvorby jakožto mě samotného je to extrémně osobní věc pro mě. Je to jediná věc, kterou, si myslím, umím dělat dobře a baví mě to nejvíc. Když si vezmu všechny věci v životě, co mám, myslím si, že tohle prostě mě baví, jde mi to a miluju to. A vzájemně se to nevylučuje. To znamená, i kdybych šel dělat něco jiného, furt budu dělat rap a poslouchat ho, protože to miluju. Kdybych někdy přestal sám rapovat, tak jako určitě budu fanouškem. Pro mě to není jakoby jenom nějaká chvilková záležitost nebo hobby. Já s tím fakt jako žiju 13 let jakoby denně dá se říct. No, je to vášeň pro mě extrémní.*“

I když někdy zažívá tvůrčí krize, neumí si představit, že by dělal něco jiného. Dle jeho slov se zdá, že si neumí představit ani ukončení rapové kariéry ani ukončení psaní textů, i kdyby jen pro sebe „do šuplíku“. To opět ukazuje na potřebu dělat, co ho baví, jde mu a poskytuje mu živobytí, a zároveň na potřebu *něco ze sebe vypsat*.

V rapu se často skloňuje slovo „flow“, většinou ovšem v odlišném významu, než ve kterém jsme o flow mluvili s Renne Dangem. Poměrně časté zažívání příjemných stavů flow se může podílet na jeho spokojenosti se svou profesí. Tyto stavy respondent chápe jako stav, *„kdy zažívám absolutní fokus a tadyto ponoření jako do hudby a tím mě to chytí a nechce mě to pustit.“* Zažívá to v různých fázích své tvorby. Nejprve při skládání skladby: *„Když píšu text a absolutně se jako ponořím do toho, do té flow a jde mi to, jako odsejpá to, takže při té kdy jako vyberu správné beat nebo složíme správnou hudbu a já se absolutně do toho ponořím a vymejším ty věci.“* Druhá typická situace přinášející zážitek plynutí je nahrávání. Není to pravidlem, vybavuje si okamžiky, kdy to „nebylo ono“, v takových chvílích nahrávání často odloží. *„Ale úplně si vybavuju moment, kdy přesně jsem za mikrofonem a nahráváme tu věc a já bych ji moh nahrát jako 400 krát a furt by mě to bavilo. A v tu chvíli cejtím právě ten moment, že teď jsem úplně naplněný jako tím, co dělám.“* Třetí moment přichází po nahrání, když je skladba hotová a Renne si ji může poslechnout. *„Prostě sedím třeba v tom autě, poslouchám tu věc a úplně se raduju z toho, jak to je dobrý jako a ani to nevyšlo a ani by to třeba nemuselo někdy vyjít, ale vím, že ten moment, kdy jsem to poslouchal, je to dobrý, a třeba včera jsem to nahrál, tak si říkám tyjo, to je fakt skvělý a v tu chvíli mi je jedno, kolik lidí to bude bavit, nebude bavit, ale prostě tam jsem jako šťastnej za to, co jsem udělal.“* Tento stav je však prchavý a nevydrží nikdy do úplného finále a vydání skladby na albu. Díky prožívání flow je Renne schopen zhodnotit vlastní výtvar a radovat se z něj ještě před hodnocením dalších posluchačů. Je tak, alespoň v počátcích své tvorby, nezávislý na vnějším hodnocení.

Ačkoli dokáže svou tvorbu nahlížet i jinak než přes názory posluchačů, stále se významně podílejí na jeho úspěchu a opomenout je tedy nelze. Sám rozlišuje dva typy fanoušků. Prvním jsou tzv. *die hard fans*, tj. skalní fanoušci. Tato skupina, dle Renneho, ho výrazně podporuje a ztotožňuje se s jeho příběhy. *„Koupí si nějaké merch, přijdou na ty důležité koncerty, třeba i prostě jsou lidi, co za mnou jezdí třeba i stovky kilometrů na koncert, když třeba nikde v okolí není u nich doma. Jsou lidi, co si tetujou moje texty prostě a loga mejch jako značek nebo jenom prostě cédéček, který jsem vytvořil. Takže vnímám, že*

tadyta sorta lidí, že to (Renneho tvorba) pro ně znamená jako skoro tolik, co pro mě asi, protože si nedokážu jinak představit, proč by jako přesně utráceli tolik peněz do toho, nebo si to nechávali tetovat na kůži. Cejtim prostě, že to pro ně fakt má sílu a znamená. Takže ty jsou pro mě jako nejvzácnější, tyhle lidi, pro který jsem fakt jako třeba interpret číslo jedna.“

Renne se domnívá, že tito fanoušci jsou z podobných poměrů jako on, díky čemuž se mohou ztotožnit s jeho příběhem a vyrůstat s ním. Předpokládá tedy, že fungují podobně jako on v minulosti, nacházejí útěchu v takto nepřímém sdílení svých těžkostí, poznání, že i jiní lidé zažívají podobné nepříjemnosti, a hlavně zjišťují, že je možné je překonat. Dále je velká část okrajových posluchačů, pro které je Renne Dang jedno z mnoha jmen v playlistu. *„Oni ani třeba nemůžou, nebo když jsem se teď nedávno rozhodl nedávat veřejně rozhovory žádný, tak oni ani podle mě nedokážou vlastně z té hudby pochopit to, jak na tom třeba uvažuju, tak jak kdyby třeba poslouchali tenhle rozhovor a na základě toho se s tím nedokážou tak ztotožnit a je to pro ně jenom nevím, prostě písnička v playlistu...“* Rozdíl v tom, co jeho hudba posluchačům přináší, vnímá Renne hlavně v tom, jak dokáží zachytit kontext jeho textů. Náhodný posluchač si pravděpodobně spíše *poslechne písničku* a „užije“ si emoci dané písničky, dlouhodobější fanoušek ve stejné skladbě spíše uvidí to umělecké dílo s autorovým odrazem. Dále Renne upozorňuje na fakt, že vnímání jeho hudby velmi záleží na očekáváních posluchačů, zda mají zrovna potřebu se s jeho texty ztotožňovat či ne. Celý rozdíl mezi typy fanoušků shrnul v rámci metafory:

„Die hard fans jsou pro mě lidi, který fakt půjdou na každou mojí jako expozici prostě obrazů, každou do každé galerie, kde budu vystavovat. Možná si nějaký obraz koupí a bude celoživotní sen si na něj našetřit pro ně a budou nevím sjíždět každé dokument o mně a každé rozhovor se mnou a zajímat je moje tvorba jako taková, a druhá část fanoušků jsou lidi, kterým se líbí ten obrázek, co jsem namaloval. Řeknou si: Jee to je hezký obrázek a dám si ho do toho playlistu.“

Emoce Renneho provází celou jeho tvorbou a nechybí tedy ani na jejím začátku při skládání textů. Často v něm něco vyvolá určitou emoci, on si o dané události či zkušenosti udělá poznámku a později na základě té emoce složí celou skladbu. Uvádí konkrétní příklad.

„Koukali jsme na můj nejoblíbenější animák mého dětství „Goofy na výletě“ a mě u toho napadla taková zajímavá paralela jako k mému životu, že můj nejoblíbenější animák z dětství je Goofy na výletě, který je prakticky o tom, že Goofy tráví se svým synem v pubertě prostě prázdniny, zatímco ten syn chce být jakoby jinde. Hrozně spolu bojujou, jako puberta

s nim háže, se svým otcem apod. Ale zatímco mně se nejvíc líbí jakoby tenhle animák ze všech, tak já jsem nikdy s tátou na žádném výletě nebyl. Já jsem vyrůstal extrémně bez otce. Třeba na základě tadyté poznámky, kterou jsem si napsal, jenom že „Goofy na výletě, i když jsem s tátou na výletě nikdy nebyl“, tak na základě tadyté emoce já vlastně pak dokážu vystavit třeba celou skladbu.“

K textu pak hledá vhodnou hudbu, někdy se však objeví první hudba, do které rovnou vkládá slova. Poté postupuje podobně jako výzkumník v kvalitativním výzkumu, poslouchá/čte svůj výtvar stále dokola a provádí různé úpravy. Dále se spojí se svými producenty na nahrávání, kteří mu také dají zpětnou vazbu. Při samotném nahrávání přichází experimentování s různými aspekty dané skladby, někdy dokonce i se samotným hudebním doprovodem skladby. Zkušenost má i s tvorbou „na zakázku“, například k filmu, kdy se podíval na daný film, vyslechl si poznámky producentů a pustil se do tvorby dle zadání. Jednalo se o zajímavou zkušenost, kterou ale považuje za okrajovou ve své tvorbě a nemá k tomu *tracku nějaký osobnější vztah*. Už se mu také stalo, že při spolupráci s jiným interpretem zjistili, že část daného interpreta více sedí Rennemu, a tak ji nakonec rapoval či zpíval on.

Na závěr se Renne zamyslel nad třemi nejvýznamnějšími skladbami. První jsou *Kytky z pumpky*, která byla velmi populární a především v ní zjistil, že dokáže jít za hranice rapu a obohatit svou tvorbu zpěvem. *„Otevřelo mi to jako víc tu hudební sféru, bych řekl, i v rámci mojí vlastní tvorby, takže to pro mě určitě bylo stěžejní, zároveň ten úspěch, že díky tomu spousta lidí zjistilo, kdo jsem já a třeba zpětně si tvorbu dohledali a získalo mi to spoustu fanoušků, novejšch.“* Druhá je jeho úplně první skladba, jejíž název spíše odhaduje, pravděpodobně se jmenovala *Hip hop je život*. Tuto skladbu zvolil, neboť u ní v sobě objevil, že ho to baví a zažil *„ten pocit zadostiučinění po tom, jaký to je něco napsat, nahrát a vydat.“* Třetí dlouho rozmýšlel a nakonec řekl, že to bude ta poslední. Zároveň ale uznal, že si není jistý, že bude vědět, že je daná skladba poslední. Tato volba však měla zabránit výčtkám a ukřivdění dalším písním, kdyby vybral jakoukoli skladbu. Ke mnoha cítí osobní vztah a je pro něj těžké vybrat. Z toho důvodu tedy možná vybral právě první dvě, které se tolik nevyznačují speciálním vztahem, ale spíše ohraničují posuny v jeho kariéře (proměna tvorby, začátek a případně konec). Při dalším přemýšlení pak opět zmiňuje významnost skladby *Máma mi říkala, že můžu*, u které si uvědomil, že je možné uspět, a lze ji označit za významný bod v jeho kariéře. Zároveň s tím zmiňuje i další významné hudební projekty

a poukazuje na to, že pro něj úspěch přicházel postupně a podílí se na něm velké množství děl.

Tvorbu Renneho Danga celkově provází emoce. Díky potřebě je ventilovat s rapem začal, na jejich základě tvoří další a další skladby, poté podle nich hodnotí kvalitu skladby a předpokládá, že jsou to právě ryzí emoce v jeho příbězích, které lákají jeho fanoušky. Být rapperem je pro něj životní záležitostí, bez které si nedokáže představit své bytí. Je to něco, co mu jde a baví ho to, a zároveň něco, co mu pomáhá si ulevit od těžkých pocitů. Ve svém popisu zkušenosti rappera tedy Renne Dang kloubí profesní a osobní stránku své tvorby, bez které si v tuto chvíli neumí představit svůj život jak z praktického, tak spirituálního hlediska.

7 Analýza vystupujících témat

Na základě analýzy dat se vynořila témata objevující se napříč rozhovory. Tato témata sytí zkušenost rapperů se svou tvorbou a poskytují tak odpověď na primární výzkumnou otázku. V analýze je obsažena také odpověď na sekundární výzkumnou otázku. Téma flow, ač se původně předpokládalo, že bude vyčnívajícím tématem, se nakonec ukázalo jako jedním z dílčích témat sytících kategorií (Sebe)terapie.

Vzhledem k množství vynořených témat byla rozdělena do tří hlavních kategorií ((Sebe)terapie; Práce nebo umění?; Vztah k druhým – fanouškům, kolegům, společnosti). Tyto kategorie jsou zastřešeny ústředním tématem celé analýzy, které zaznělo z úst jednoho respondenta a trefně vyjadřuje podstatu zkušenosti rapperů: „*Rap je život, život je rap*“. V rámci jednotlivých kategorií jsou popsána dílčí témata utvářející danou kategorii.

7.1 (Sebe)terapie

První kategorií a zároveň dílčím tématem je (sebe)terapie. Jedná se o pojem zastřešující dva efekty rapu, které respondenti vnímají. Jedním z nich je určitý terapeutický efekt, který rap přináší posluchačům a který respondenti jednak popisovali u sebe, jednak ho předpokládali (či jim to sami fanoušci refletovali) u svých posluchačů. Terapeutický efekt zde přináší možnost ztotožnit se s autentickým příběhem ve skladbě či díky němu uniknout od každodenní reality. Ztotožnění pak buď dodává dojem, že posluchač není jediný, kdo zažívá náročné situace či pochází z neideálního prostředí, nebo ukazuje, jak určitou situaci řešil někdo jiný, daný interpret. Únik od každodenní reality Kato vystihuje slovním spojením „*znevšednění všedního dne*“. Terapeutický efekt pro posluchače tedy spočívá v možnosti virtuálně sdílet svá trápení, nahlédnout na svou situaci z různých úhlů pohledu či na moment odstoupit od nadbytečného se zabývání těžkostmi.

Druhý, sebeterapeutický, efekt se týká interpretů, autorů rapových textů, a má také více podob. První z nich zažívají pravděpodobně i další tvůrci a umělci, jedná o jakési „*vypsání se*“ z problémů. Určitý problém přestane být zatěžující poté, co je převeden do slov a zanesen na papír. Respondenti se takto „*vypisují*“ z různých problémů od nechtěných myšlenek přes náročné a těžko uchopitelné emoce po vyrovnávání se s velmi náročnými životními událostmi jako je ztráta blízké osoby. Další podoba má, spíše než terapeutický, charakter koučovací. Kato uvedl, že si prostřednictvím svých skladeb stanovuje cíle do budoucnosti, jaký by chtěl být, jak by se chtěl cítit a jak by chtěl vnímat svět. Tyto cíle se

snaží naplnit vždy do dalšího alba. Třetí podoba spočívá v „*duševní katarzi*“, jak to nazval Matys, která vychází z toho, že je skladba přijímaná, oblíbená a celkově přináší pozitivní zpětnou vazbu. Tento efekt přichází především, pokud se například interpret „vypíše“ z náročného tématu a na danou skladbu dostane jak pozitivní zpětnou vazbu, tak ujištění, že se s podobnými těžkostmi potýká také někdo jiný a že mu skladba pomohla jakýmkoli způsobem.

Tento efekt je významným motivem pro rapping v tomto výzkumu. Paulie Garand to potvrzuje slovy: „Několikrát jsem vyměnil cestu na terapii za tužku a papír“ a tvrzením, že pozitivní pocity spojené právě s tímto sebeterapeutickým či seberozvojovým efektem potřebuje jako drogu.

7.1.1 Autenticita a ztotožnění

Autenticita i ztotožnění patří mezi nejvýznamnější faktory pro výše zmíněný terapeutický efekt rapových písní. Jedná se o ztotožnění se samotným rapperem, danou částí jeho díla či pouze s určitou částí skladby. Ztotožnění jde ruku v ruce s autenticitou, přičemž by se dalo říct, že autenticita umožňuje ztotožnění. Všichni respondenti se shodují na tom, že autentický projev je základní charakteristikou rapu. Zároveň je to to, co je na rapu zaujalo jako posluchače i jako interprety. Lákaly je „příběhy z ulice“, se kterými se mohli identifikovat, a tudíž je snadno chápali, neboť zažívali velmi podobné příběhy. Tyto texty jim pak pomáhaly procházet každodenními situacemi a také jim dávali naději, že je možné se živit rapem. Všichni respondenti ve svých vlastních písních autenticky odrážejí svůj život, své emoce a myšlenky. Někteří z nich již mají za sebou tvorbu textu na zakázku, k čemuž však nemají takový vztah jako k ostatním písním a většinou je to zkrátka nebaví. Například Renne Dang zmiňuje, že skládal píseň k filmu, což pro něj byla zajímavá zkušenost, dokázal si, že to zvládne, ale nepotřebuje to opakovat. Na druhou stranu Matys stále skládá texty i jiným hudebníkům a baví ho to, ovšem oproti vlastní tvorbě to má postavené na vedlejší koleji.

7.1.2 Emoce a jejich role v tvorbě

Jednou z částí životů, kterou autoři otiskují do své tvorby, jsou jejich emoce. Emoce jsou nepochybně velmi významné pro všechny lidi, u respondentů a pravděpodobně i u dalších rapperů však hrají možná ještě větší roli, než u ne-umělecké populace. Respondenti se shodují na tom, že na emocích mají založenou svou tvorbu, až by se dalo říct, že určují celou jejich kariéru. Určitým pocitem často začíná celý tvůrčí proces, kdy na

dané emoci (často vyvolané určitou událostí) založí celou skladbu či dokonce celé album. Předkládané emoce v surové podobě byly ostatně také to, co mnoho z nich k rapu přilákalo. Pocity nemají úlohu „pouze“ jakési múzy, na jejímž základě umělci tvoří svá díla, ale také hrají ústřední roli v pozdější, rozhodovací fázi tvorby. Dojem či pocit, který skladba u interpreta i jeho okolí vyvolá, často rozhoduje o vydání skladby. Matys například popisuje situaci, kdy tři roky pracoval na albu, které mělo být jeho „*opus magnum*“, jenže s ním stále nebyl spokojen. Po třech letech zjistil, že se již dávno nenachází v těch emocích, ve kterých album začal tvořit. I přesto, že mu jeho blízcí a kolegové říkali, že je album kvalitní a měl by ho vydat, on se rozhodl album zahodit. Udává, že ho k tomuto rozhodnutí vedlo právě emoční rozpoložení, kdy se jednak nedokázal (a ani nechtěl) vcítit do toho, jak se tehdy cítil, a jednak z něj zkrátka neměl dostatečně dobrý pocit, aby album vydal.

7.1.3 Flow

Flow je v rapu velmi signifikantní pojem, v rámci popkultury se o něm však hovoří v jiném kontextu, než v jakém o něm mluvili respondenti tohoto výzkumu. Ve většině případů se jedná o hudební pojem označující způsob frázování textu do hudebního podkladu, zde půjde spíše o psychologické užití pojmu flow. Všichni respondenti se shodují na tom, že stavy flow či plynutí během své tvorby zažívají a jsou pro ně nesmírně důležité. Liší se však v rozlišování kvalit tohoto stavu a ve fázích tvorby, kdy ho zažívají a jak. Ve zkratce flow všichni chápou jako stav, ve kterém jsou ponořeni do dané činnosti a příliš nevnímají své okolí ani čas. Stejně tak všichni stavy plynutí zažívají při skládání textu a celkově práci ve studiu. Většina uvádí, že bez navození stavu flow není schopna text vytvořit. Například Matys uvádí, že dříve, pokud se nedočkal tohoto stavu, odcházel ze studia a jednoduše skládání nechal na jindy. Dnes se však tak snadno nevzdává, díky meditaci a dalším podobným technikám si již dokáže stavy podporující jeho tvorbu sám navodit. Paulie Garand dokonce říká, že je těchto stavech závislý a „*potřebuje to jak drogu*“. Tato potřeba nevychází jen z potřeby psát další a další texty, ale je spojena také s výše zmíněným sebeterapeutickým efektem, který mu tyto stavy přináší. Jakmile se totiž dostane do flow, volným proudem myšlenek vytvoří skladbu, do které otiskne vše, co zrovna potřebuje, a tím si uleví. Paulie Garand zároveň ale vnímá flow jako určité riziko, neboť se v těch chvílích vnímá jako málo sebekritický, což může vést k vytvoření či vydání nepříliš kvalitní písně. Naštěstí své výtvořky vždy předkládá důvěryhodným osobám, které mu dají zpětnou vazbu. Na druhou stranu Renne Dang tvrdí, že právě díky flow je schopen sám zhodnotit svůj výtvoř

a nepotřebuje tedy vnější hodnocení. Je však potřeba uznat, že to u obou interpretů může být založené na stejném principu, přičemž Paulie více myslí na odezvu od posluchačů a Renne spíše myslel na vlastní spokojenost s písní. Jinak řečeno, oba jsou ve stavu flow schopni zhodnotit své skladby a určit, zda jsou s ní spokojeni, ale u Paulie toto hodnocení ne vždy koresponduje s hodnocením jeho okolí.

Stavy transu či plynutí zažívají respondenti i v dalších částech své tvorby, například při nahrávání, poslechu hotového alba, tvorbě beatů, postprodukcí klipů či při vystupování na podiu. Zajímavě různé části tvorby rozčlenil Kato, který je dělí podle dimenzí kontroly a významnosti účastníků. On sám flow zažívá při tvorbě textů, beatů a při vystupování na podiu. Tvorba textů se od ostatních částí liší tím, že je tam důležitý jen on a může „plně odevzdat kontrolu“, tj. nemusí se na nic soustředit, jen nechává věci plynout. U tvorby beatů je sice stále důležitý on, ale k tomu je tam také počítač, který musí obsluhovat, a tak si musí zachovat alespoň část kontroly. Při vystoupení již není hlavní on, ale posluchači a kontrolu musí mít maximální, neboť se musí soustředit, aby nezapomněl text a vše proběhlo, jak má.

7.1.4 Vývoj

V rámci sebeterapeutického efektu popisovaného respondenty považují za vhodné také zmínit jejich reflexe vlastního vývoje či proměn v průběhu kariéry. Všichni účastníci tohoto výzkumu hovoří o určitých proměnách, kterými během svého profesního i osobního života prošli, přičemž se tyto dvě sféry často prolínají. Každý z nich akcentuje mírně odlišné změny, shodují se však na tom, že šlo o „dospívání“ čili o, v jejich pojetí, kvalitativní posun kupředu. Nejčastější předmět změny by se dal nazvat jako *rozvoj sebekritiky* či *sebecenzury*. Jedná se o to, že na počátcích svých kariér interpreti bez velkého plánování psali, nahrávali a často i vydávali vše, co měli na srdci. Renne Dang to popisuje jako „*ventilování svých myšlenek, emocí, snaha podat to v co nejlepší formě, snaha dostat nějakým způsobem to zadostiučinění*“. Nebylo to tedy bezmyšlenkovité vysílání svých textů do světa, ale šlo o to dostat ze sebe prožitky či myšlenky tak, aby se to líbilo okolí a interpret za to sklidil úspěch. Postupně však začali pocítovat určitou zodpovědnost vůči svým fanouškům a více tedy filtrovat, co napíše, nahrají a vydají. Dospívání se však týká i motivů jejich písní a skladeb textů. To demonstruje Paulie Garand porovnáním dvou částí textů, jeden z počátků tvorby, druhý ze současnosti: „*V garáži mám skejt, ne bávo, na to se nevejdem ve dvou ty náno. vs. Říkají ti, co můžeš a nesmíš, jak má vypadat tvůj vesmír.*“ V textech se tak mění jak vyjadřování, tak určité poselství plynoucí z daného textu. Vnímání fanoušků a odpovědnosti

vůči nim bude popsáno níže, v této části je pointou posun ve vnímání vlastní tvorby a jejího dopadu na posluchače. Zároveň to opět souvisí s autenticitou, kdy jejich tvorba věrně odráží jejich život, s čímž nezanedbatelně souvisí vývoj a dospívání. Matys i Paulie Garand přímo říkají, že změna jejich mentality je vždy znát na jejich hudbě. Sami to také vyhledávají a více si cení umělců, jejichž tvorba prochází určitými změnami. Matys například hovoří o nedávno zesnulém americkém rapperovi Mac Millerovi, jehož tvorba se během poměrně krátké doby vyvinula od „*infantilné hudby*“ až k „*úplne prepracovanej hudbe, ktorá bola sane a wise* (příčetná a moudrá)“.

7.2 Práce X umění

Jedním z ústředních témat, které se objevuje v rozhovorech s českými rappery, je rozpor mezi vnímáním rapu jako umění a jako práce. Pro všechny respondenty je rap životní cestou, která jim umožňuje sebevyjádření a osobní růst, ale zároveň musí čelit realitě hudebního průmyslu. Tento konflikt mezi vnímáním své tvorby jako umění, či jako zdroje obživy ovlivňuje jejich motivaci, styl tvorby a vztah k fanouškům.

7.2.1 První kontakt s rapem

První kontakt s rapem je pro většinu respondentů formativní zkušeností, která zásadně ovlivnila jejich kariéru, aniž by vždy věděli, že šlo zrovna o rap. Kato vzpomíná na moment, kdy mu jeho matka přinesla kazetu s interprety jako MC Hammer a Snap!. Ačkoli se nejedná o typické zástupce rapové scény, tento náhodný zážitek ho uvedl do světa rytmického projevu, který ho okamžitě zaujal, a otevřel mu cestu k Public Enemy a dalším klíčovými postavám hip-hopu. Pro Paulieho Garanda byl první kontakt s rapem spojený s jeho láskou k soulové hudbě, na jejíchž základech rap vznikl. Jak sám říká, energie a atmosféra rapu ho zcela pohltila. Jeho hudební vkus formovala především spolupráce s kamarádem Lipem, se kterým si vyměňovali nahrávky. Lipův otec pracoval v nahrávacím studiu, a tak se díky němu dostávali k hudbě, která nebyla v Čechách snadno k dostání. Renne Dang objevil rap díky kamarádům ve škole, kteří poslouchali zahraniční interprety, jako byli Eminem a 50 Cent, jejichž příběhy „z ulice“ ho fascinovaly a inspirovaly k vlastní tvorbě už v dospívání. Matys se setkal s rapem jako dítě, když jeho nevlastní sestra dostala k Vánocům CD od Eminema. Tehdy však ještě nevěděl, že poslouchá právě rap. To zjistil, až když poprvé slyšel slovenský rap, konkrétně skladbu *S vlkmi žijem, s vlkmi vyjem*“ od interpretů Vec a H16, kteří se o rapu vyjadřovali v rádiu. V tu chvíli nejen pochopil, co je rap, ale také že se dá rapovat slovensky. S psaním textů začal už v dětství, první báseň napsal

hned, jak se naučil psát. Od malička mu tedy bylo blízké vyjadřování se prostřednictvím textu, a tak se velmi brzy nadchl pro rap.

První setkání s rapem se tedy pro každého z respondentů stalo určujícím momentem, který formoval jejich další směřování a vztah k tomuto žánru.

7.2.2 Rap = život

Pro všechny čtyři rappery je rap více než jen kariéra či koníček. Kato shrnuje svůj postoj slovy: „Rap je život, život je rap.“ Tato slova zdůrazňují jeho přesvědčení, že rap je pro něj způsob, jak se vyrovnat s osobními zkušenostmi a pocity. Tento postoj je v jeho tvorbě všudypřítomný, ať už jde o reflexi jeho vlastního životního příběhu v textech či o jeho vyjadřování v běžném životě. Pro Renneho Danga je rap „*obrovská součást mého života, je to pro mě extrémně osobní věc*“, přičemž myslí rap z hlediska posluchače i interpreta. Dále dodává, že rap ho baví, jde mu a miluje ho, což znamená, že se mu bude věnovat z obou hledisek, i kdyby se měl začít život čímkoli jiným. Paulie Garand vnímá rap nejen jako umělecký nástroj, ale spíše jako cestu, která ho provází celým životem, a jako motor, který mu mnohokrát pomohl překonat těžké období. Matys jde ještě o kousek dál, když říká, že je rap integrální součástí jeho identity, doslova: „*Rap som já*.“ I když připouští, že by se mohl postupem času uchýlit k tvorbě v jiném žánru, nedokáže si představit svůj život bez rapu. I když bude tvořit například folk, stále bude nadšeným posluchačem rapu a pravděpodobně si bude i nadále psát rapové texty.

Tento přístup respondentům umožňuje vnímat rap nejen jako hudební formu, ale jako životní styl, který ovlivňuje všechny aspekty jejich života.

7.2.3 Práce nebo umění?

Jedním z hlavních konfliktů, které rappeři často zmiňují, je napětí mezi uměleckou tvorbou a potřebou komerčního úspěchu. Paulie Garand otevřeně mluví o tom, že ačkoli rap miluje a je pro něj formou sebevyjádření, musí se jím také živit a od začátku věřil, že se jím živit bude. Tento konflikt v něm vyvolává dilema, zda tvořit hudbu podle své vize, nebo se podřídí požadavkům trhu a fanoušků. Příkladem toho může být jeho chuť vytvořit opět „*primitivní track*“, od čehož ho ale odrazuje riziko nepřijetí posluchači a negativní dopad na kariéru. Paulie také přímo říká, že do studia chodí jako ostatní do práce, kde se snaží tvořit, a když to zrovna nejde, alespoň trénuje či obstarává další záležitosti spojené s jeho profesí. Renne Dang řeší podobný problém, kdy se snaží najít rovnováhu mezi autenticitou

a potřebou zaujmout širší publikum. Dříve to tolik nepociťoval. I když měl radost, když se jeho hudba líbila ostatním, jeho tvorbu poháněla spíše vnitřní potřeba se vypsat. Nyní cítí závazek vůči fanouškům a potřebu jim předat své myšlenky a emoce. Paulie i Renne se tedy shodují na tom, že na prvním místě mají pravděpodobně uměleckou hodnotu svých děl, ale zároveň si budují určitou profesní kariéru, která je pro ně prací. Kato se ke své tvorbě staví velmi umělecky, na rozdíl od ostatních velmi akcentuje, aby jeho hudba byla nadčasová a ne jen odpovědí na momentální trendy, což pro něj představuje způsob, jak si zachovat uměleckou integritu. Zároveň ale svou životní cestu nevnímá příliš odlišně od ostatních lidí, tudíž se dá předpokládat, že své umění částečně také jako práci. Zajímavý pohled na toto dilema přináší Matys. Ačkoli do nedávna částečně pracoval v reklamní agentuře a zabýval se tedy propagací produktů, nad svou tvorbou vůbec nepřemýšlel jako nad produktem, který chce prodat. Byl přesvědčený, že by tím ztrácela na umělecké hodnotě. Postupně ale poznal, že pokud chce hudbu dělat opravdu profesionálně, bude potřeba využít své schopnosti i v hudbě. Jak lze předpokládat, významnou motivací k přidání marketingu ke své tvorbě jsou finance. Matys však přidává ještě uměleckou stránku, neboť větší dosah jeho písní mu zajistí jak finanční prostředky pro pokračování, tak určitou „*duševní katarzi*“, neboli určité uspokojení plynoucí z toho, že jeho dílo rezonuje s více lidmi. Zároveň si zachovává poctivý umělecký přístup, který demonstruje tím, že tři roky pracoval na albu, které se rozhodl nevydat, neboť s ním nebyl spokojený. Svou kariéru reflektuje tak, že během ní udělal několik kariérních chyb, hudebně či umělecky však žádné.

Domnívám se, že Matysova reflexe kariéry vystihuje postoj všech respondentů. Zdá se, že všichni se chtějí rapem živit a je to tedy jejich práce. Práce je však „pouze“ prostředkem k tomu, aby se rapu mohli věnovat na plno. Na prvním místě vždy tedy bude umění, i když bude částečně ovlivněno trhem.

7.2.4 Svoboda rapu nebo jasné hranice?

Svoboda, kterou rap poskytuje, je pro většinu respondentů klíčovým důvodem, proč se tomuto žánru věnují. Matys vidí rap jako prostor pro experimentování, kdy může tvořit bez omezení a být v tom sám sebou. Paulie Garand popisuje tvorbu jako „*plavání v beatu*“, kde každý rapper tvoří podle svých pravidel. Paulie i Matys se shodují na tom, že dříve byl rap striktnější, měl jasnější hranice, to se však výrazně změnilo. Oba tento posun vnímají pozitivně, neboť nyní rap umožňuje opravdové autentické sebevyjádření. Kato ovšem

dodává, že s touto volností přichází i zodpovědnost. Vnímá rap jako platformu, která by měla mít hlubší význam a přinášet něco hodnotného nejen pro současnou, ale i budoucí generaci.

7.2.5 Motivace

Motivace k tvorbě se u jednotlivých rapperů liší, ale často kombinuje vnitřní potřebu sebevyjádření s vnějšími faktory, jako je zpětná vazba od fanoušků. Kato mluví o silném „*vnitřním puzení*“ tvořit hudbu a o lidech, kteří na jeho hudbu reagují pozitivně. Často se opakujícím motivem je u Kata touha po nadčasovosti jeho skladeb. Jeho cílem je tvořit takové skladby, které nejsou podmíněné trendy, ale dají se poslouchat bez ohledu na dobu od vydání. Renne Dang vnímá svou motivaci jako směsici touhy po úspěchu a potřeby tvořit. Velmi silným motivem pro tvorbu rapu je pro něj ventilace emocí a myšlenek. K tomu se přidává také výrazná potřeba být úspěšný a sklízet ocenění za své dílo. Zajímavé je, že oproti ostatním respondentům měl hned on a jeho přátelé „*slušnou potřebu to všem cpát ven*“, tedy vydávat co nejdříve. To by mohlo ukazovat na výrazný motiv stát se slavným. Otázkou však zůstává, zda to na tento motiv ukazuje více než velmi důkladná příprava před vydáním první skladby. Paulie Garand například říká, že první píseň vydal až po čtyřech letech psaní tzv. do šuplíku. Dalo by se na to nahlédnout i z takového úhlu pohledu, že Paulie měl větší motivaci stát se slavným, neboť mu záleželo na přijetí skladby natolik, že věnoval přípravám výrazně více času. Paulie Garand reflektuje jak vnitřní, tak vnější motivace – i když mu rap přináší vnitřní naplnění, musí se hudbou živit, což ho staví před dilema popsané výše. Zdá se, že u něj jde vnitřní motivace sebevyjádření a vnější motivace uznání od okolí a úspěchu ruku v ruce. Jeho místy kontroverzní tvorba může působit jako cílená na zaujetí velkého množství posluchačů. Sám Paulie si však stojí za tím, že náměty jeho písní vždy autenticky odpovídaly jeho životu. Opět se tak ukazuje kloubení různých motivů, když říká, že hlavním cílem je, aby skladba měla „*hlavu a patu*“ a zároveň „*dobře zněla*“, a tedy se líbila. Matysova motivace je podobná ostatním. Také je pro něj pravděpodobně nejdůležitější vnitřní uspokojení z ventilace emocí a myšlenek do textu, ale bez zpětné vazby by to nebylo kompletní. Používá výraz „*duševná katarzia*“, kterým označuje efekt vyvolaný pozitivní zpětnou vazbou od fanoušků, například že jim skladba pomohla, rezonovala jimi či že se jim jednoduše líbila.

Všichni respondenti tedy určitým způsobem kombinují různé vnitřní a vnější motivy, lišit se však mohou vahou, kterou jednotlivým motivům přiřkládají.

7.2.6 Intuice/spontánnost

Intuice a spontánnost hrají v tvůrčím procesu klíčovou roli pro všechny respondenty. Paulie Garand často zdůrazňuje, že nejlepší nápady přicházejí spontánně. Všechny tři vybrané nejvýznamnější skladby spojuje určitá forma náhody, na kterou se spontánně napojil tvůrčí proces. Například píseň *Mámin hodnej syn* vznikla úplnou náhodou, když si vytvořil beat vysamplováním písně *Tys bejval mámin hodnej syn* od Marty Kubišové. Renne Dang s věkem klade větší důraz na promyšlenost své tvorby, přesto však spontánní nápady stále hrají důležitou roli v jeho tvůrčím procesu. Spontánní je často prvotní nápad, když zachytí něco, co ho inspiruje pro vytvoření skladby, dál pak postupuje poměrně plánovaně, ale při nahrávání pak často intuitivně přidává prvky tak, aby to dobře znělo. Kato popisuje svou tvorbu jako výsledek intuitivního přístupu, kdy často dokončuje skladby přímo ve studiu, kam chodí pouze s hesly či slovy, které ho postupně napadají a zapisuje si je. Reaguje pak na aktuální rytmus a náladu, čímž vnáší do své hudby autentický moment. U Matyse je toto téma opět otázkou vývoje, kdy přešel od velmi strukturovaného plánování k absolutně intuitivnímu způsobu práce. K tvorbě přistupuje tak, že si pustí beat či jen melodickou linku, čímž se nechává unášet, dokud ho nenapadne text. To pak rovnou nahraje, což mu umožňuje zachytit tu ryzí emoci. Dříve důkladně plánoval koncept alba, od toho také ustoupil a začíná vydávat skladby poskládané do alba na základě období, kdy je napsal.

Intuitivní a spontánní tvorba je tedy pro všechny čtyři respondenty zásadní. Umožňuje jim zůstat věrní sami sobě a jejich hudba tak získává na autenticitě a okamžitosti.

7.2.7 Vnímání vlastní tvorby

Vnímání vlastní tvorby se u všech respondentů vyvíjí s jejich kariérou. Kato klade důraz na to, aby jeho hudba měla nadčasový charakter a posluchači si ji mohli pustit i po letech. Jeho cílem je, aby sdělení skladeb sice autenticky vycházelo z Katova života, ale zároveň aby bylo natolik otevřené, že si ho může každý posluchač vyložit podle své aktuální situace. Renne Dang se postupně stává více kritickým k vlastní tvorbě. Zatímco dříve byl více spontánní a méně se zamýšlel nad tím, jak bude jeho hudba přijata, dnes věnuje větší pozornost tomu, jak jeho skladby působí na posluchače. Snaží se tvořit hudbu, která má emocionální dopad a hlubší smysl, a zároveň reflektuje vlastní změny a růst jako umělce. Ke své hudbě tedy přistupuje jako k uměleckému dílu, které se snaží dovést na co nejvyšší úroveň. Paulie Garand považuje svou tvorbu za odraz svých životních fází a věří, že jeho hudba se musí vyvíjet spolu s ním, aby zůstala autentická. Dříve jeho skladby popisovaly

převážně osobní zážitky, dnes častěji nesou určité poselství a snaží se pozitivně působit na posluchače. Matys se soustředí na to, aby jeho tvorba refletovala jeho osobní růst, přičemž vidí hudbu jako nástroj pro zpracování vlastních zkušeností a jejich sdílení s publikem. Díky tomu vnímá svou tvorbu jako terapeutickou pro sebe i své fanoušky.

7.3 Vztah k druhým – kolegům, fanouškům, společnosti

Vztah rapperů k ostatním lidem, ať už ke kolegům, fanouškům nebo společnosti, je klíčovým aspektem jejich tvorby. Respondenti vnímají svou roli nejen jako umělci, ale také jako součást širší hudební scény, kde je důležitá spolupráce s ostatními, stejně jako zpětná vazba od posluchačů. Navíc se často dostávají do pozice, kdy cítí odpovědnost vůči svým fanouškům a společnosti, které jejich hudba ovlivňuje.

7.3.1 Spolupráce

Pro všechny čtyři respondenty je spolupráce s ostatními umělci zásadní součástí jejich kariéry od počátku dodnes. Kato je součástí rapových uskupení od začátku své tvorby, byl členem jedné z prvních rapových skupin u nás *Chaozz*. Poté co ale zjistil, že svou hudbu chce směřovat jinou cestou, založil známou skupinu *Prago Union*, jejíž součástí je dodnes. Ačkoli vydal pár sólových projektů, stále jeho hlavní pozornost směřuje k *Prago Union*. Stejně tak ukazuje význam spolupráce a otevřenost jí vydáváním skladeb a alb spolu s dalšími interprety. Paulie Garand zdůrazňuje, že spolupráce s kolegy jako Lipo ho formovala od samého počátku jeho kariéry. Byli si vzájemnou inspirací a jejich společný projekt *BPM* byl zásadním krokem k tomu, aby se etabloval na scéně. Spolupráce pro něj není jen technickým procesem, ale také cestou, jak sdílet nápady, zkoušet nové přístupy a rozšiřovat svůj hudební rozhled. Pro Matyse je spolupráce poměrně diskutovaným tématem, neboť se i přes snahy být kompletně samostatný musel po dobu své kariéry spojovat s dalšími lidmi (např. producenty), kteří mu často hatili plány. Začínal jako člen kapely *Slow Flow* a později působil v *labelu Ty Nikdy*, kde spolupracoval s mnoha umělci. Pro Matyse spolupráce znamená příležitost se hudebně posunout a vzájemně se obohatit a zároveň sám reflektuje, že mu spolupráce umožnily také osobnostní či umělecký růst. Ačkoliv v současné době není členem žádného uskupení, stále spolupracuje například s kapelou, se kterou vystupuje, a dalšími umělci. Renne Dang zmiňuje, že spolupráce mu umožňuje objevovat nové aspekty tvorby. Zvláštní zmínku věnuje své zkušenosti se skládáním hudby pro film, což bylo pro něj nejen profesní výzvou, ale i způsobem, jak se

posunout ve své vlastní tvorbě. Spolupráce pro něj znamená příležitost učit se nové techniky a přístupy, ale přesto si uchovává silný vztah k vlastnímu stylu.

7.3.2 Přesah/odkaz společnosti

Jedním z témat, které rezonuje napříč rozhovory, je otázka přesahu a společenského odkazu jejich tvorby. Všichni respondenti zmiňují touhu zanechat po sobě nějaký odkaz, umělecké dílo, zkrátka něco, co přetrvá i po ukončení kariér či po jejich smrti. Každý k tomu přistupuje trochu jinak, každý má jinak rozhodnuté, jak toho docílit. Kato se snaží tvořit hudbu, která má hlubší význam a přetrvá i po jeho kariéře. Jeho cílem je vytvářet texty, které nejsou pouze reakcí na aktuální trendy, ale mají trvalou hodnotu a odrážejí aspekty společnosti, které považuje za důležité. O svých textech říká, že jsou dostatečně otevřené, aby umožňovaly různé pochopení v různých časech. Matys se již dříve snažil vytvořit své „*opus magnum*“, jak nazývá album, které mělo být vrcholem jeho umělecké tvorby. Říká, že to mělo být album, po kterém by mohl zemřít s klidným svědomím, že v rapu dosáhl, čeho chtěl. Ačkoli se mu to nevydařilo, zdá se, že touha zanechat odkaz neupadla, jen k ní přistupuje jinak, s menším tlakem na sebe. Renne Dang také zmiňuje potřebu zanechat po sobě takové dílo, které bude „*nejlepší dílo v nejkrásnější, nejosobitější podobě*“. Na osobitosti jeho díla záleží také Pauliemu Garandovi, který má ještě mnoho cílů, ale zároveň si uvědomuje, že má za sebou již významné kulturní přínosy, za které se rozhodně nemusí stydět.

7.3.3 Odpovědnost vůči fanouškům, vnímání fanoušků

Odpovědnost vůči fanouškům se opět objevuje u všech respondentů a často souvisí s jejich rozvojem. Ke své tvorbě všichni přistupují velmi autenticky, vždy však berou v úvahu i dopad jejich textů na posluchače. Kato cítí, že fanoušci i on sám věnují jeho hudbě čas a pozornost, a proto je jeho povinností přinést jim kvalitní obsah. Usiluje o to, aby jeho tvorba byla nadčasová a měla hlubší význam, a neplýtvat tak časem svých posluchačů. Vnímá hudbu jako platformu pro sdělování důležitých poselství, která si ale každý posluchač může vyložit podle toho, jak zrovna potřebuje. Paulie Garand se fanouškům cítí zavázán a jejich zpětná vazba je pro něj důležitým zdrojem motivace. Uvědomuje si, že fanoušci jsou klíčovou součástí jeho úspěchu, a proto je jejich podpora pro něj cenná. Zároveň si ale klade za cíl zůstat autentický, i když jeho fanoušci někdy očekávají něco jiného. Toto napětí mezi tím, co chce on sám tvořit, a tím, co očekávají fanoušci, je stálým tématem v jeho kariéře. Konkrétně hovoří o chuti vytvořit „*primitivní track*“, který by ale výrazně naboural

dosavadní koncepci jeho tvorby, a není jisté, jak by na to fanoušci zareagovali. Renne Dang má se svými fanoušky hluboký vztah, zejména s těmi, kteří ho sledují od jeho začátků, tzv. *die hard fans*. Zpětná vazba, kterou od nich dostává, je pro něj cenným potvrzením toho, že jeho hudba má na lidi pozitivní dopad. Uvědomuje si, že jeho tvorba může posluchače ovlivnit, a proto se snaží být co nejautentičtější, aby jeho fanoušci mohli v jeho textech najít inspiraci. Zároveň ale připouští, že jsou mezi jeho posluchači tací, kteří si pustí jednu z mnoha písní a třeba ani nevnímají text. To však nic nemění na jeho vnímání odpovědnosti vůči všem posluchačům. Matys rovněž cítí silnou odpovědnost vůči fanouškům. Jeho hudba pro něj není jen prostředkem sebevyjádření, ale i způsobem, jak oslovit lidi a nabídnout jim hudbu, která rezonuje s jejich životními zkušenostmi. Pozitivní zpětná vazba od fanoušků, kteří mu říkají, že jim jeho skladby pomohly v těžkých chvílích, je pro něj klíčovým motivem k další tvorbě. Příkladem toho může být jeho album *20 000 mil pod mořem*, které v rozhovoru nazývá „*terapeutický album*“ právě z důvodu pozitivních zpětných vazeb.

8 Diskuze

Jedním z hlavních zjištění v této práci je role rapu jako nástroje sebeterapie nejen pro samotné interprety. Z rozhovorů vyplývá, že rap funguje jako pro respondenty nejpřirozenější prostředek pro vyjádření vnitřních konfliktů, emocí a životních zkušeností. Tato terapeutická funkce rapu není jen prostředkem k ventilování frustrací, ale slouží i k sebereflexi a osobnímu růstu. Téma autoterapie v rapu lze zakotvit v literatuře zaměřené na terapeutický efekt hudby a kreativního sebevyjádření.

Rap se čím dál častěji používá jako forma terapie, zejména v kontextu mladých lidí, kteří čelí různým společenským problémům. Podle Tysona (2002) rap umožňuje mladým lidem ventilovat své emocionální a sociální problémy prostřednictvím hudebního vyjádření a k tomu skrze něj budují své sebevědomí. Bradley (2009) ve své knize *Book of Rhymes* dodává, že rap poskytuje nejen prostor pro ventilaci emocí, ale i pro rozvoj sebevyjádření, což podporuje osobní růst a zpracování emocí. Terapeutický potenciál rapu byl již dříve zaznamenán v psychoterapeutických přístupech, kde hudba funguje jako nástroj pro zpracování traumat a emocionální zátěže (Hadley & Yancy, 2012). Podobně Elligan (2000) popisuje rap jako účinný nástroj pro mladé Afroameričany, protože texty rapových skladeb odrážejí realitu jejich života a těžkosti, kterým čelí. Zároveň pro ně rap představuje prostředek k vyjádření různých negativních pocitů spojených s jejich společenskými podmínkami. Tento aspekt je klíčový i pro české rapové umělce, kteří většinou reflektují své osobní příběhy a atmosféru ve společnosti. Rap tedy poskytuje umělcům prostor pro sebevyjádření, který v mnoha případech působí terapeuticky.

Dalším důležitým aspektem je, že rap nejenže funguje jako forma osobní terapie, ale také jako prostředek k vytvoření komunity a posílení sociálních vazeb. Interakce s fanoušky a kolegy, o kterých rappeři často hovoří, je zásadním aspektem této zkušenosti. Elligan (2000) zdůrazňuje, že rap může být důležitým sociálním nástrojem, který pomáhá interpretům najít svou identitu v rámci komunity. Článek *A Love for the Thing: The Pleasures of Rap as a Literate Practice* (Weinstein, 2006) potvrzuje, že rappeři často nacházejí potěšení nejen v sebevyjádření, ale také v pocitu příslušnosti ke komunitě, což posiluje jejich identitu a pocit sounáležitosti.

Z rozhovorů s respondenty vyplývá, že rap nejenže nabízí platformu pro zpracování silných emocí, ale také pomáhá organizovat myšlenky a pocity. Kniha *Therapeutic Use of Rap and Hip-Hop* (Hadley & Yancy, 2012) rozebírá, jak rap pomáhá zprostředkovat emoce

a přinést úlevu klientům, kteří mohou mít problém s tradičními verbálními formami psychoterapie. Uvádí také, že rapové texty mohou přinášet terapeutické efekty i při neúmyslném „wordplay“ (hra se slovy), což může podporovat komunikaci a skupinovou soudržnost. Rappeři v tomto výzkumu se často zmiňují o tom, jak jim jejich tvorba umožňuje otevřeně vyjádřit to, co by jinak možná vyjádřit neuměli.

Autenticita je v rapové hudbě jedním z klíčových aspektů. Rappeři často zdůrazňují, že jejich hudba musí být "pravdivá" a odrážet jejich skutečné životní zkušenosti. Autenticita v rapu je klíčová proto, aby posluchači mohli ztotožnit vlastní zkušenosti s texty rapových skladeb. Rappeři často reflektují svůj skutečný život a těžkosti, což jim v důsledku umožňuje vytvořit hlubší vztah se svým publikem (Elligan, 2000). Podle knihy *Black Noise* od Tricia Rose (1994) autenticita v rapu znamená nejen být pravdivý k sobě, ale také odrážet kolektivní zkušenosti komunit, ze kterých interpreti pocházejí. Autenticita je zde vnímána jako nástroj pro přemostění mezi osobními zkušenostmi rappera a širším sociálním kontextem. Umělci v tomto výzkumu všichni kladou důraz na autenticitu, často díky tomu ale čelí dilematu mezi tím, jak zůstat věrní svému osobnímu příběhu a zároveň vyhovět požadavkům hudebního průmyslu.

Koncept "flow" v rapu lze přirovnat k psychologickému stavu, který byl popsán psychologem Mihaly Csikszentmihalyi (2015). V kontextu rapu flow označuje mj. stav, kdy je interpret plně ponořen do svého výkonu a texty spontánně vznikají. Tento stav maximalizuje kreativitu a zároveň umožňuje, aby se rapper cítil naprosto propojený se svým dílem. Studie zaměřené na rapovou kulturu, jako například *The Fine Art of Rap* (Shusterman, 1991), tento stav flow popisují jako klíčový moment v procesu tvorby. Shusterman (1991) ve své studii píše, že jde nejen o technický výkon, ale i o hluboký osobní zážitek, čímž propojuje oba významy flow, které v rapu mají své místo, tedy flow jako sladění frázování textu s hudbou a flow, jak je znám v psychologii, jako zážitek plynutí. V rozhovorech se rappeři často zmiňují o pocitu absolutního spojení s hudbou, kdy rapování přichází spontánně a intuitivně, což posiluje jejich pocit autenticity a propojení s jejich tvorbou.

Rozvoj a růst interpretů je v rapové kultuře často zmiňován v souvislosti s kariérními i osobnostními proměnami. Kniha *Book of Rhymes* od Adama Bradleyho (2009) rozebírá, jak se technická dovednost a umělecký výraz vyvíjejí s časem. Rappeři často reflektují svůj vlastní vývoj, jak roste jejich schopnost nejen technicky, ale i lyricky a emocionálně přenést své zkušenosti do hudby. Mladí lidé se díky terapii pracující s rapem zlepšují časem jak po

technické stránce rapování, tak po té osobnostní, především ve zpracování náročných situací a vlastních emocí (Elligan, 2000). To odpovídá „dospívání“, o kterém mluvila většina respondentů a ke kterému dochází pravděpodobně jak důsledkem biologického vývoje, tak skrze učení se pracovat sám se sebou díky rapu.

Další část diskuze se zaměřuje na otázku, jak rappeři vnímají svou tvorbu – jako formu umění, práci, nebo obojí. Z rozhovorů vyplývá, že rap má pro interprety mnohem hlubší význam než jen profesní.

První setkání s rapem bylo pro většinu respondentů klíčovým momentem, který výrazně ovlivnil jejich životní dráhu. Jak vyplývá z rozhovorů, rap pro ně znamenal únik z každodenní reality, způsob sebevyjádření a možnost zapojit se do kultury, která rezonovala s jejich životními zkušenostmi. V souladu s tímto je v literatuře často zdůrazňováno, že první setkání s hudbou, zvláště v adolescenci, může mít silný emocionální a sociální dopad, a to zejména u mladých lidí z marginalizovaných komunit (Rose, 1994). Tato raná zkušenost s rapem se stala základem pro jejich další hudební kariéru a zároveň znamenala začátek hlubokého propojení s žánrem, který jim nejen umožnil sebevyjádření, ale také formoval jejich osobní a profesionální identitu.

Pro mnohé respondenty se rap stal integrální součástí jejich identity, například Matys říká: „Já som rap“. Kato dal název celé této práci svým výrokem, kterým vystihuje svůj vztah k rapu: „Rap je život, život je rap“. Jak uvádí Tricia Rose (1994) ve své knize *Black Noise*, hip-hop má schopnost formovat osobní a kolektivní identitu, což potvrzují i respondenti tohoto výzkumu. Rap pro ně není jen hudba, ale způsob, jak se vyjádřit, jak reflektovat své životní zkušenosti a jak se vyrovnávat s výzvami života.

V kontextu rapové kultury se často mluví o napětí mezi vnímáním rapu jako čistě umělecké formy a zároveň jako prostředku obživy, tedy práce. Tato dichotomie mezi prací a uměním se objevovala napříč rozhovory s respondenty v tomto výzkumu. Z jejich výpovědí je zřejmé, že se ve svém tvůrčím procesu neustále nacházejí mezi těmito dvěma póly. Na jedné straně touží po autenticitě a umělecké svobodě, na druhé straně si uvědomují nutnost komerčního úspěchu, který je často provázán s ústupky ve formě nebo obsahu jejich tvorby.

S výše zmíněným dilematem přímo souvisí tlak komercializace na tvorbu. Tricia Rose ve své knize *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) analyzuje tento tlak ve vztahu k hip-hopu jako kulturnímu fenoménu a tvrdí, že

s rozvojem hudebního průmyslu se rapové umění dostává do konfliktu mezi svou podstatou, která vznikla v rámci komunity a odrážela realitu Afroameričanů v USA, a požadavky trhu, které se často soustředí na vytváření zisků spíše než na podporu uměleckého vyjádření. Tento koncept byl potvrzen některými respondenty, kteří vyjadřovali, že se někdy cítí nuceni tvořit určité "přijatelné" skladby, aby si udrželi fanoušky a zůstali finančně soběstační. Tento rozpor je názorně vyjádřen například Pauliem Garandem, který ve svém rozhovoru otevřeně přiznává, že se občas cítí tlačěn do tvorby určitého stylu skladeb, přestože by raději někdy produkoval hudbu, která je „*primitivní*“, což se ale vymyká dosavadním skladbám a mohlo by ho to stát fanoušky. Podobný konflikt byl zmíněn i Renne Dangem, který se neustále snaží balancovat mezi osobní autenticitou a požadavky širšího publika, jež očekává určité standardy. Na druhé straně ale Matys a méně explicitně také Kato vyjadřovali, že jejich tvůrčí proces je veden především touhou vytvářet umění, bez ohledu na tlak trhu. Tento přístup však bývá často spojen s nejistotou finanční stability, což ukazuje na fakt, že rozhodnutí zůstat věrný uměleckým hodnotám může být doprovázeno značnými riziky. Jak poznamenává T. Rose (2008) v knize *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop--and Why It Matters*, mnoho umělců čelí těmto dilematům a nakonec musí najít cestu, jak si zachovat autenticitu a zároveň se přizpůsobit komerčním tlakům, které jsou v moderním hudebním průmyslu nevyhnutelné. Kubrin (2005) ve své analýze rapové hudby zmiňuje, že rappeři často musejí vytvořit „*personu*“, která odpovídá představám mainstreamového publika, což v nich vyvolává napětí mezi uměleckým ideálem a potřebou udržet si popularitu. Tento proces se stává jakýmsi neustálým kompromisem, kdy se umělec snaží vybalancovat komerční úspěch s touhou po hlubším uměleckém sebevyjádření. Matys později přiznává potřebu respektovat trh a propagovat vlastní díla. Ukazuje také, že popularita nezajišťuje umělci pouze finanční prostředky, ale přináší mu také určité duševní uspokojení ze své tvorby, čímž sám pro sebe uspokojivě řeší diskutované dilema umění a komerce.

Rappeři, kteří se snaží vyrovnat s touto dichotomií, často hovoří o tom, že rap pro ně začínal jako umělecká vášeň, ale postupem času se z něj stala forma práce. O tom mluví například Kato nebo Paulie Garand, kteří přiznávají, že rap berou jako svou práci. Paulie Garand mluví o tom, že chodí do studia jako ostatní do práce. Tento přístup se objevuje také ve výzkumu Stenberga (2016), který ukazuje, jak se u umělců v různých odvětvích často mění vnímání jejich tvorby, když vstupují do profesionální sféry, což může ovlivnit jejich motivaci a celkový vztah k jejich umělecké činnosti. Motivace k tvorbě rapu je pro každého

z respondentů individuální a zahrnuje jak vnitřní, tak vnější faktory. Interpreti v tomto výzkumu jsou především poháněni vnitřní potřebou tvořit a vyjádřit své emoce, zároveň jsou si také vědomi role publicity a komerčního úspěchu jako klíčových aspektů jejich motivace.

Rap se od svého vzniku vyvinul v žánr s velkou svobodou sebevyjádření, ale zároveň je stále omezen určitými pravidly a kulturními normami, které vytvářejí hranice. Kultura rapu vychází z kořenů marginalizovaných komunit a stala se hlasem společenské opozice. Jak uvádí McLeod (1999), autenticita je jedním z nejdůležitějších konceptů v hip-hopové kultuře a neustále se objevuje v debatách o tom, co je "pravý" rap. Respondenti v rozhovorech často popisovali, jak se žánr rapu za poslední desetiletí výrazně otevřel a začal tolerovat různé odchylky a subžánry. Rap už není pouze o nadávání nebo o odrazu života znevýhodněných komunit, ale zahrnuje širokou škálu stylů od komerčního rapu po undergroundové odnože. Forman a Neal (2004) ve své studii zdůrazňují, že hip-hop se stal globálním fenoménem, který byl adaptován na různé kulturní kontexty, ale přitom si zachoval určité jádro autenticity a pravidel. Z rozhovorů vyplývá, že přestože se rap stává volnějším ve formě, stále existují nepsaná pravidla o tom, co rap má být a jak má znít. Zdá se, že je to právě autenticita, která je často chápána jako prostředek k udržení kulturní identity a vymezení se vůči asimilaci do mainstreamové kultury (McLeod, 1999). Hranice mohou být někdy nejasné, ale stále existují určité normy a hodnoty, které rappeři považují za důležité zachovávat.

V rámci analýzy rozhovorů s českými rappery bylo dalším z klíčových témat téma vztahu k ostatním lidem. Tento vztah zahrnuje jak spolupráci s kolegy v hudebním průmyslu, tak i interakci s fanoušky a širší společenskou odpovědnost, kterou rappeři často vnímají jako důležitou součást své umělecké identity.

Pro většinu rapperů je klíčovým aspektem tvorby možnost pracovat v kolektivu. Rap, jako výrazná součást hip-hopové kultury, se ve své podstatě spoléhá na kolektivní tvořivost a sdílení znalostí (Söderman & Folkestad, 2004). To ukazují i respondenti tohoto výzkumu, kteří všichni spolupracují s různými producenty či dalšími profesionály v oboru. Například Paulie Garand hovoří o tom, jak zásadní pro něj byla spolupráce s různými kolegy, se kterými se vzájemně obohacovali a pomáhali si. Tento proces lze chápat jako formu neformálního učení, kdy jednotliví umělci přinášejí své osobní zkušenosti a dovednosti, které se vzájemně prolínají v rámci skupinové tvorby. Rappeři často používají beaty vytvořené producenty, na které pak skládají texty. Spolupráce není však pouze prostředkem

k dosažení uměleckých cílů, ale i výrazem vzájemné podpory v rámci komunity. Reitsamer a Prokop (2017) uvádí, že pro rakouskou hip-hopovou scénu je podstatná možnost sdílet znalosti a dovednosti napříč komunitou, čímž se upevňuje jak kolektivní identita, tak jednotlivé umělecké kariéry, a dochází také k osobnímu rozvoji zúčastněných.

Přesah rapové tvorby směrem ke společnosti je další oblastí, která se v analýzách rozhovorů ukázala jako důležitá. Rappeři často vnímají svou hudbu nejen jako prostředek osobního vyjádření, ale také jako nástroj působení na společnost. Tento aspekt má nejbližší k odvětví rapu známého jako „politický rap“, který vyjadřuje odpor vůči sociální nespravedlnosti a nespokojenost s aktuálními společenskými podmínkami. Beighey a Unnithan (2006) poukazují na to, že rapoví umělci, převážně afroameričtí, využívají svou hudbu k protestu proti rasové a ekonomické diskriminaci, policejní brutalitě a špatnému zdravotnictví, čímž vyvolávají diskuze o širších společenských otázkách. V českém prostředí se rappeři často vyjadřují k politickým a sociálním tématům jako jsou korupce, sociální nerovnost a marginalizace určitých skupin. Hudební platforma tak slouží nejen jako ventil pro osobní frustrace, ale také jako prostředek k mobilizaci širší veřejnosti. Svou snahu o upozorňování na určité jevy ve společnosti vyjádřili všichni respondenti, i když každý trochu jinak. Katovi jde například o to ponechat dostatek volnosti, aby byly jeho skladby nadčasové, Paulie a Matys se přímo snaží upozorňovat na problematické jevy ve společnosti, podobně Renne Dang předává posluchačům své postřehy a vnímání okolního světa. Tato snaha o přesah hudby do širší společnosti je v souladu s tím, jak je rap v globálním měřítku vnímán jako forma odporu a kritiky vůči sociálním nespravedlnostem (Rose, 1994).

Rappeři jsou si také vědomi odpovědnosti, kterou mají vůči svým fanouškům. Z rozhovorů je zřejmé, že respondenti cítí tlak na to, aby jejich texty a vystupování ovlivňovaly fanoušky pozitivním způsobem, i když tomu tak nemuselo být po celou jejich kariéru. Jak uvádí Rose (2008), rappeři často argumentují, že jejich hudba odráží realitu a že jsou pouze "posly", kteří zrcadlí problémy společnosti. Nicméně v rámci současné hip-hopové kultury se čím dál více diskutuje o tom, jakou zodpovědnost mají umělci za dopady své tvorby. V českém prostředí se tato otázka objevuje zejména ve vztahu k mladším fanouškům, kteří mohou být ovlivněni texty a hodnotami, které rappeři předkládají (Oravcová, 2019). Rappeři se tak nacházejí v neustálém napětí mezi potřebou autenticity a odpovědností vůči publiku. Toto napětí je patrné i v globálním měřítku, kde se rappeři

snaží najít rovnováhu mezi svou uměleckou integritou a komerčními zájmy, které mohou jejich původní poselství oslabit (Wang, 2023).

Závěr

Tato diplomová práce zkoumala zkušenost rapperů se svou tvorbou pomocí metody IPA. Výzkumné otázky se podařilo uspokojivě zodpovědět. Byla nalezena odpověď na to, jaká je zkušenost rapperů s jejich tvorbou i na to, kdy a jak čeští rapperi prožívají flow. V rámci získávání odpovědí na tyto otázky byly provedeny analýzy rozhovorů se čtyřmi rappery působícími v České republice. Vzhledem k použité kvalitativní metodě nelze výsledky zobecnit, práce však nabízí poznání zkušenosti čtyř profesionálních českých rapperů a poskytuje prostor pro další výzkum ověřující zjištění této práce na reprezentativním vzorku.

Z analýzy vyplývá, že zkušenost rapperů sytí několik hlavních kategorií – (sebe)terapie, dilema vnímání tvorby jako práce či jako umění a vztahování se k druhým (kolegům, fanouškům a společnosti). Každá z kategorií pak sestává z dílčích podkategorií. V případě autoterapie se jedná o (sebe)terapeutický účinek rapu, autenticitu a možnost ztotožnění se s umělcem, seberozvoj skrze svou tvorbu, flow a emoce. V kategorii práce versus umění se respondenti shodovali v tématech formativního prvního kontaktu s rapem, zažívání dilematu práce versus umění, postojem k rapu jako k všeprostupující součásti života, diskutování svobody rapu a vnímání vlastní tvorby z hlediska motivace či spontánnosti. V rámci kategorie vztahu k druhým se objevovaly podkategorie spolupráce s kolegy, uvědomování si přesahu a svého vlivu na společnost a odpovědnost vůči fanouškům. Zkušenost rapperů asi nejvýstižněji vystihuje Katova věta, která se nakonec stala také názvem této práce: „Rap je život, život je rap“. Rap prostupuje všemi oblastmi života umělců v tomto výzkumu do takové míry, že jej vnímají jako jednu z nejvýznamnějších součástí své identity a neumí si bez něj představit své životy i v případě, že by se živili něčím jiným.

U druhé výzkumné otázky, zaměřené na prožívání flow, se respondenti shodují na tom, že flow prožívají v různých fázích své tvorby od psaní textu po vystoupení na jevišti. Významnější se však zdá zjištění, že je jejich tvorba podmíněna prožíváním těchto stavů. Teprve ve stavu flow se jim daří se naplno ponořit do tvorby, ve které se propojí hudba s prožívanými emocemi a může vzniknout komplexní dílo. Díky flow jsou někteří z nich dokonce schopni si své dílo také samostatně zhodnotit. Na druhou stranu, pro jiné respondenty flow ve fázi hodnocení svého díla představuje nebezpečí nedostatečné sebekritiky. V průběhu výzkumu se ukázalo, že nebyl správný předpoklad zvýšené významnosti prožívání flow pro porozumění zkušenosti rapperů, nýbrž se jednalo o jeden

z dílčích aspektů (viz výše), které dohromady tvořily kategorii (sebe)terapie a rovným dílem přispívaly k poznání zkušenosti umělců v tomto výzkumu, tedy ke zodpovězení primární výzkumné otázky.

Seznam použitých informačních zdrojů

- Abdul-Adil, J. K. (2014). Modern Rap Music: Mining the Melodies for Mental Health Resources. *Journal of Youth Development*, 9(2), 149–152. <https://doi.org/10.5195/jyd.2014.66>
- Androutsopoulos, J., & Scholz, A. (2002). On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: A contrastive analysis of rap lyrics. *Philologie im Netz*, 19, 1–42.
- Baker, F., & Bor, W. (2008). Can Music Preference Indicate Mental Health Status in Young People? *Australasian Psychiatry*, 16(4), 284–288. <https://doi.org/10.1080/10398560701879589>
- Baldin, A., & Bille, T. (2021). Who is an artist? Heterogeneity and professionalism among visual artists. *Journal of Cultural Economics*, 45(4), 527–556. <https://doi.org/10.1007/s10824-020-09400-5>
- Beighey, C., & Unnithan, N. P. (2006). Political Rap: The Music of Oppositional Resistance. *Sociological Focus*, 39(2), 133–143. <https://doi.org/10.1080/00380237.2006.10571281>
- Berry, V. T. (1990). Rap music, self concept and low income black adolescents. *Popular Music and Society*, 14(3), 89–107. <https://doi.org/10.1080/03007769008591404>
- Bogunović, B., Timmers, R., & Nikolić, S. (2024). *Psychological Perspectives on Musical Experiences and Skills: Research in the Western Balkans and Western Europe*. Open Book Publishers. <https://doi.org/10.11647/OBP.0389>
- Bradley, A. (2009). *Book of rhymes: The poetics of Hip Hop*. Basic Civitas Books.
- Csikszentmihalyi, M. (2015). *Flow: O štěstí a smyslu života*. Portál.
- Diaz, M., Codrington, R., & Sealey-Ruiz, Y. (2015). *Takes a hip-hop nation: A three-year study on professional development in the hip-hop education field*. Hip-Hop Education Center.
- Elligan, D. (2000). Rap Therapy: A Culturally Sensitive Approach to Psychotherapy With Young African American Men. *Journal of African American Men*, 5(3), 27–36. <http://www.jstor.org/stable/41819404>

- Goldman, A. J. (2016). Improvisation as a way of knowing. *Society for Music Theory*, 22(4). 1-20. [10.30535/mto.22.4.2](https://doi.org/10.30535/mto.22.4.2)
- Hadley, S. J., & Yancy, G. (2012). *Therapeutic uses of rap and hip hop*. Brunner-Routledge.
- Harrison, A. K., & Arthur, C. E. (2019). Hip-Hop Ethos. *Humanities*, 8(1), 39. <https://doi.org/10.3390/h8010039>
- Hendl, J. (2023). *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Portál.
- Kostínková, J., & Čermák, I. (2013). Interpretativní fenomenologická analýza. In T. Řiháček, I. Čermák, R. Hytych, & kol. (Eds.), *Kvalitativní analýza textů: čtyři přístupy* (s. 9-43). Masarykova univerzita.
- Kubrin, C. E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music. *Social Problems*, 52(3), 360–378.
- Kvasničková, M. (2014). Flow ve výtvarném umění a výtvarné výchově. *Annales psychologici*, 1 (15)(2), 12-18. <https://hdl.handle.net/11222.digilib/133852>
- Lopez-Rogina, D. (2015). *RAPPING OUT THE MONSTERS: EXPLORING MENTAL HEALTH ISSUES IN RAP MUSIC* [Honors thesis, Texas State University]. TXST Digital Repository.
- Maultsby, P. K., & Orejula, F. (2021). *Rap/Hip-Hop. A History of African American Music. Timeline of African American Music*. <https://timeline.carnegiehall.org/genres/rap-hip-hop>
- McLeod, K. (1999). Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication*, 49(4), 134-150. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1999.tb02821.x>
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209–223. <https://doi.org/10.1017/S0261143002002131>
- Neal, M. A., & Forman, M. (2004). *That's the joint!: The hip-hop studies reader*. Routledge.
- Nyawalo, M. (2013). From “Badman” to “Gangsta”: Double Consciousness and Authenticity, from African-American Folklore to Hip Hop. *Popular Music and Society*, 36(4), 460–475. <https://doi.org/10.1080/03007766.2012.671098>

- Oswald, V. (2019). *Hip-hop: A cultural and musical revolution*. Lucent Press.
- Patria. (2023, 7. říjen). *The Evolution Of Rap Music: How It Changed Over Time - Ourmusicworld*. <https://www.ourmusicworld.com/archives/6288>
- Reitsamer, R., & Prokop, R. (2018). Keepin' it Real in Central Europe: The DIY Rap Music Careers of Male Hip Hop Artists in Austria. *Cultural Sociology*, 12(2), 193–207. <https://doi.org/10.1177/1749975517694299>
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop -and why it matters*. Basic Books.
- Shusterman, R. (1991). The Fine Art of Rap. *New Literary History*, 22(3), 613–632. <https://doi.org/10.2307/469207>
- Smith, J. A., Flowers, P., & Larkin, M. (2009). *Interpretative phenomenological analysis: Theory, method and research*. SAGE.
- Söderman, J., & Folkestad, G. (2004). How hip-hop musicians learn: Strategies in informal creative music making. *Music Education Research*, 6(3), 313–326. <https://doi.org/10.1080/1461380042000281758>
- Stenberg, H. (2016). How is the artist role affected when artists are participating in projects in work life? *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being*, 11(1), 30549. <https://doi.org/10.3402/qhw.v11.30549>
- Tyson, E. H. (2002). Hip Hop Therapy: An Exploratory Study of a Rap Music Intervention with At-Risk and Delinquent Youth. *Journal of Poetry Therapy*, 15(3), 131–144. <https://doi.org/10.1023/A:1019795911358>
- Oravcová, A. (2019). *Česká hiphopová subkultura: konstrukce autenticity v českém rapu* [Dizertační práce, Univerzita Karlova]. Digitální repozitář Univerzity Karlovy. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/110964>
- Veselý, K., Brož, V., & Souček, T. (2011). *Kmeny*. BiggBoss.
- Wang, Y. (2024). Keeping It Real in Chinese Hip-Hop: Everyday Authenticity and Coming From the Street. *Sociological Research Online*, 29(2), 438–453. <https://doi.org/10.1177/13607804231178628>

- Weinstein, S. (2006). A Love for the Thing: The Pleasures of Rap as a Literate Practice. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 50(4), 270–281.
<https://doi.org/10.1598/JAAL.50.4.3>
- Ya Salaam, M. (1995). The Aesthetics of Rap. *African American Review*, 29(2), 303.
<https://doi.org/10.2307/3042309>

Vyjádření k využití nástrojů umělé inteligence

Při zpracování této práce bylo využito nástrojů umělé inteligence podle aktuálního stanoviska Univerzity Karlovy k použití AI. Nástroje AI byly použity doplňkově, odpovědně a v souladu s etickými zásadami. V žádné z fází zpracování této práce nenahradila AI autorovu vlastní práci a myšlení.

Jedním z použitých nástrojů byl ChatGPT (chatgpt.com) a jeho modely (např. ScholarGPT), které sloužily k pomoci s vyhledáváním informačních zdrojů, ke stylistické úpravě textů, kontrole gramatiky a ověřování určitých kroků v průběhu zpracování (např. zda se autorovi podařilo nalézt všechna společná témata mezi jednotlivými rozhovory či při přípravě struktury teoretické části). Vzhledem k fungování tohoto nástroje by se dalo říct, že místy fungoval jako diskuzní společník.

Dalším použitým nástrojem byl Scholarcy (scholarcy.com), což je nástroj umožňující shrnutí textu. Dále bylo využito AI překladače DeepL (deepl.com), který má být v současnosti jedním z nejpřesnějších volně dostupných překladačů. Dále byl využit citační asistent Zotero (zotero.com), který lze nahrát do MS Word, kde poté umožňuje vkládání citací na základě údajů z nahraných zdrojů.

Autor se k AI staví jako k užitečnému pomocníkovi, který dokáže zefektivnit práci, ale také vyžaduje vysokou míru schopností práce s jednotlivými nástroji a především se na něj nedá stoprocentně spoléhat. Stanovisko odpovídá praktické zkušenosti při zpracování této práce. Aby bylo využívání AI opravdu užitečné, bylo zapotřebí se s ní nejprve naučit pracovat. Poté zefektivnila určité kroky zpracování práce, především rešerši informačních zdrojů. Ovšem při dalším využití se mnohdy ukázala jako silně chybná a bylo potřeba k jejím výsledkům přistupovat velmi obezřetně. I přesto však dokázala například nabídnout zajímavé formulace a rozšířit autorovu aktivní slovní zásobu či rozklíčovat potřebné údaje pro citaci zdroje. Celkově je v rámci této práce AI vnímána jako jeden z prostředků zvyšující kvalitu výsledné diplomové práce.