Univerzita Pardubice
Fakulta Filozofická

CEREMONIE MISTRŮ MAJKU
RAP – UMĚNÍ NEBO PROTEST

Jiří Tichý

Bakalářská práce
2012

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Jiří Tichý**
Osobní číslo:	**H09128**
Studijní program:	**B6703 Sociologie**
Studijní obor:	**Sociální antropologie**
Název tématu:	**Hudba dospívajících, jako rezonance odporu k odcizené společnosti**
Zadávající katedra:	**Katedra sociálních věd**

Zásady pro vypracování:

Cílem mé bakalářské práce je vytvořit krátký film, zachycující autostylizaci fanoušků hip hopu, pomocí které se pokusím odpovědět na otázky, zdali se snaží žít "hopeři" jinak, než majoritní společnost a jestli tvoří uzavřenou skupinu. Dále bych chtěl zjistit, jak na tyto požitkáře rapu dopadá jejich styl ve vztahu se svým okolím, jaká je jejich společná ideologie a v neposlední řadě bych rád ověřil, jestli je "hoperská" image jen hra.

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

Crumhans, Carol L. Music: A Link between Cognition and Emotion. Blackwell Publishing, 2002 Franěk, Marek. Hudební psychologie. Karolinum, 2007 Silverman, D. Doing qualitative research: a practical handbook, London, Thousand Oaks, Sage Publications 2005 Stokes, Martin. Music and the global order. Annual Revievs, 2004 Waksman, Steve. California Noise: Tinkering with Hardcore and Heavy Metal in Southern California . Sage Publications, Ltd. 2004

Vedoucí bakalářské práce: **doc. MgA. Tomáš Petráň, Ph.D.**
Katedra sociálních věd

Datum zadání bakalářské práce: **30. dubna 2011**
Termín odevzdání bakalářské práce: **31. března 2012**

prof. PhDr. Petr Vorel, CSc.
děkan

L.S.

Mgr. Zbyněk Andrš, Ph.D.
vedoucí katedry

V Pardubicích dne 30. listopadu 2011

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.
Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 30. března 2012 Jiří Tichý

Poděkování:
Rád bych tímto poděkoval svému vedoucímu práce, panu doc. Mg.A. Tomášovi Petráňovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a za čas, který mi věnoval, ale především za zasvěcení do tajů tvorby filmu.
Dále bych rád poděkoval všem, kteří mi byť jen malou radou pomohli k dosažení takových úspěchů, jako je odevzdání této bakalářské práce.

ANOTACE

Tato práce se věnuje raperům, kteří jsou součástí subkultury zvané Hip hop. Práce se skládá ze dvou částí; z krátkého filmu, který zachycuje život, autostylizaci a písně raperů, které jsou mnohdy formou protestu, zároveň jsou ve filmu komparována specifika rapu romského s neromským a ukazuje souboj v improvizaci, ve kterém je možné shledat druh rituálu; písemná část se zabývá metodologickými postupy výzkumu a tvorby filmu, také se věnuje podmínkám a překážkám v procesu vzniku díla. V závěru je odpovězeno na výzkumné otázky zkoumající situování raperů ve vztahu k majoritní společnosti.

KLÍČOVÁ SLOVA

Hip hop, rapeři, rap, film, hudba, improvizace

TITLE

Ceremony of Mike Masters

Rap – Art or Protest

ANNOTATION

This bachelor thesis is focused on rappers, who belong to Hip hop subculture. The paper is divided into two parts. A short film depicts a life, a self-stylization, and rappers´ songs which interpret a specific form of protest. At the same time the film compares special characters of Romany rap to the "white" rap and shows the improvisation in a rap´s battle, which is considered as a kind of a ritual. The written part deals with a methodology of research and with the film making. It also details requirements and difficulties which occur during a shooting the film. The conclusion responds to research questions which are concentrated on a relationship of rappers towards a majority society.

KEY WORDS

Hip hop, rappers, rap, film, music, freestyle

Obsah

Úvod 8
Reflexe výchozí situace před natáčením 10
Důvody, pro které je téma uchopeno právě prostřednictvím zobrazení 10
Metodologické postupy natáčení a zkoumání, proměny dispozitivu v průběhu (a vlivem) natáčení 12
Kritéria výběru a metody řazení natočeného materiálu - střih 17
Kritické zhodnocení limitů konkrétního audiovizuálního zobrazení 19
Reflexe situací a procesů, vzpírajících se zobrazení 20
Závěr: 22

Úvod

Joris Ivens, který celé měsíce pochodoval s čínskou osvobozeneckou armádou, jednou prohlásil „Dokumentární film je třeba točit tam, kde to pálí.“(Devarrieux, *cit. dílo*) „Avšak stává se, že to pálí nejen na rizikových místech, ideologických, či válečných. Může to být i uvnitř člověka.“(Guy Gauthier)[1]

Hledal jsem, kde to pálí v naší společnosti a v souvislosti s rozmachem mnoha nových, nezmapovaných hudebních a kulturních směrů, jsem se rozhodl zdokumentovat subkulturu zvanou Hip hop, přesněji jsem se rozhodl věnovat raperům, kteří svými společnost reflektujícími texty šíří vlny emocí a jako faráři, tak i oni káží svým posluchačům vlastní výklady světa.

Hip Hop definuji jako určitou subkulturu mládeže[2] a zároveň specifický životní styl[3]. O Hip hopu je známo, že se skládá z pěti elementů, jimiž jsou DJing, Rap (MCing), Bboing (Breakdance), Graffity a Beatboxing.[4] Hudebně není jednotným žánrem, spíše se jedná o směs nejrůznějších přístupů a stylů. (Smolík, 2010, str. 194) Tyto elementy se dále dělí na nesčetný počet druhů.

V původním zadání mé bakalářské práce jsem své výzkumné otázky cílil na hopery, konkrétněji na problematiku fanoušků a posluchačů hiphopové hudby v rozmezí 15-30 let, kteří jsou typičtí velkým rovným kšiltem, velkým plandavým svrškem a kalhotami s rozkrokem situovaným velmi nízko u kolen. Po předběžném terénním výzkumu jsem však narazil na bariéru vlastních subjektivních a kulturně omezených možností poznání a vhledu, ukázalo se, že mezi těmito hopery je nepřeberné množství diferencí a některé z mých výzkumných otázek jsou vlivem stereotypizace a mých zkreslených představ chybné.

Přes všechny tyto individuality jsem se snažil odpovědět na výzkumné

1 Gauthier, 2004, str. 195

2 *„Subkultura mládeže je typ subkultury vázaný na specifické způsoby chování mládeže, na její sklon k určitým hodnotovým preferencím, akceptování či zavrhování určitých norem, životní styl odrážející podmínky života.“*(Smolík, 2010, str. 41)

3 *„Životní styl je souhrn životních forem, které jedinec aktivně prosazuje, zahrnuje hodnotovou orientaci člověka, projevuje se v jeho chování i ve způsobu využívání a ovlivňování materiálních i sociálních životních podmínek.“* (Pávková, 1999, str. 28) Gilarová, 2009, str. 49

4 Definice těchto elementů jsou vysvětleny v dalších kapitách.

otázky a dojít k určitému zobecnění. Z tohoto důvodu jsem zúžil oblast svého zájmu a zaměřil se převážně na již zmiňované rapery, neboli MC(Microphone Controller nebo Master of Ceremony), žijící na Teplicku (v severních Čechách), kteří tvoří vlastní hudbu, skrze kterou sdělují své názory a to nejen svým fanouškům, ale i širší, mnohdy kritické veřejnosti. U výzkumných otázek jsem tedy vyměnil „hopery" za „rapery" a přidal otázku, jsou-li texty písní mých respondentů nějakým druhem protestu. Touto změnou zadání se snažím o aktuálnost, zároveň věřím ve větší dopad na diváky. Výsledkem této práce, psané i audiovizuální části, bude, jak doufám, přínos pro celou disciplínu a nikoliv pouze popis jedné komunity.

Jak je již patrné, práce se skládá ze dvou částí. Film, který slouží jako audiovizuální deskripce vybraného tématu. V tomto filmu je zachyceno několik raperů a dalších členů hiphopové mládeže ve svém přirozeném prostředí. Film také komparuje specifika romského a neromského rapu a odhaluje „odbojný rituál", který je skryt v souboji improvizace, zvaný freestyle battle. Pomocí filmové řeči jsou zde vyzdviženy zajímavé okamžiky, nabízející náhled do nitra této subkultury. Ve filmu se také pokusím prokázat řemeslné zvládnutí narativních a deskriptivních filmových postupů, schopnost estetické reinterpretace reality, zvládnutí technických postupů snímání obrazu, zvuku a postprodukce.

Písemná část souvisí s filmem a reflektuje výchozí situaci před natáčením, důvody, pro které je téma uchopeno právě prostřednictvím zobrazení, metodologické postupy, podmínky, překážky, proměny dispozitivu v průběhu (a vlivem) natáčení, kritéria výběru a metody řazení natočeného materiálu. Pokusím se zde analyticky popsat vše podstatné z hlediska tématu, co se ve filmu nepodařilo postihnout, včetně reflexe situací a procesů, vzpírajících se zobrazení. (Čerpáno ze standardů pro bakalářské práce ze sociální antropologie – filmové, Petráň, 2009[5]) Jak už vyplývá ze zadání, některé kapitoly se nutně prolínají. V písemné části také chybí vlastní korpus práce, který je nahrazen filmem. Někdy je proto teoretická část proložena vyprávěním výše zmíněných situací a procesů, které se ve filmu nepodařilo ukázat.

V tomto reflexivním textu také kriticky hodnotím své schopnosti dodržení

[5] Na tyto standardy navazuje *Směrnice UPCE* č. 13/2007 „Pravidla pro zveřejňování závěrečných prací a jejich základní jednotnou formální úpravu".

kritérií a požadavků ustavujících metodiku etnografického filmového zobrazení reality dle pravidel Göttingenského institutu.[6] Mezi tyto pravidla, která jsem dodržoval, patří například získání základní technické kompetence, minimalizace záměrného, ale i bezděčného ovlivňování chování, časové zkreslení a zkreslení kontinuity snížit na nejmenší možnou míru, poskytnout demystifikující komentář vysvětlující všechna možná zkreslení, zaměření se na konkrétního jednotlivce, nikoli na bezejmennou masu a v neposlední řadě poskytnout kulturní a fyzickou kontextualizaci chování. (Petráň 2011, str.: 141)

Reflexe výchozí situace před natáčením

Přestože se nepovažuji za „insidera“ a na Hip hop nahlížím z vnějšku, není mi tato subkultura cizí. Příležitostně se ocitnu v hiphopových klubech nebo na koncertě. Zároveň mám několik přátel vnímajících Hip hop, jako osobitý styl, skrze který se mohou ztvárnit. Jedni vášnivě tancují street dance[7], druzí se věnují grafitti, někteří se věnují DJingu[8] jiní si zase rádi zaimprovizují v takzvaném freestyle battlu[9], kterého se také občas zúčastním.

Jak jsem již zmínil výše, Hip hop mi není cizí. Z tohoto důvodu jsem se musel znovu naučit pozorovat věci, které pro mě byly jasné a automatické, jako bych se s nimi setkal poprvé. Takovéto podkopání základů je antropologii vlastní, avšak velmi obtížné, především pokud jste kromě výzkumníka zároveň v roli kameramana, střihače nebo v roli třiadvacetiletého, v některých kontextech velmi výrazného muže(např. mezi Romy), který svou přítomností chtě nechtě ovlivňuje dění kolem sebe.

Důvody, pro které je téma uchopeno právě prostřednictvím zobrazení

Jeden z hlavních důvodů proč jsem se chopil možnosti prezentovat své

[6] Taylor, L., ed.: Visualizing Theory, Routledge, New York – London, 1994, str. 14 in: Petráň, 2011, str. 141

[7] Svébytný tanec původem z ulice, kterým mezi sebou bojovali skupiny lidí přímo na ulici.

[8] Tvorba charakteristické hudby a zvuků, založené na mixování různých zvuků a střídání harmonie s disharmonií.

[9] Dvojice nebo menší skupina rapují spatra do rytmu hudby, zvuků dělaných pusou zvaném beatbox, nebo a capella.

téma pomocí filmu je výrok slavného antropologa a filmaře Jeana Rouche, který je často citován i dalšími velikány dokumentární tvorby, jako je Guy Gauthier nebo Tomáš Petráň. „Antropolog, který netočí filmy, není žádný antropolog.“[10]

Mezi psaným textem a filmovým zobrazením však panuje rozpor, které médium se dokáže nejlépe přiblížit objektivní reinterpretaci reality. „Zatímco antropologický psaný text účinně hovoří o lidských kulturách obecně, film coby imaginativní umění může říci mnohem víc o tom, jak lidští jedinci žijí v rámci nějaké „kultury“ (a předávají ji).“[11]

Filmovému divákovi je nabídnut velký prostor pro vlastní interpretaci a zamyšlení se nad zachycenou situací. Proti tomu ale hovoří možnost divákova špatného porozumění, které se vždy neřídí zralou úvahou. Na druhou stranu kamera a magnetofon mohou zaznamenat i to, co lidským smyslům během natáčení uniká. (Gauthier 2004, str. 348) „Je to otřepaná pravda: film zjevně přináší poznání, kterého psaní v podstatě není schopno dosáhnout, ale současně knihy nabízejí analytické rozbory, které nelze vtěsnat do žádného filmového komentáře.“[12]

Pro mě samotného je mnohem příjemnější a snáze ilustrovatelné zachytit vztahy, vazby, rituály a další předměty sociálně kulturního výzkumu filmem. V antropologické zprávě sice můžeme rozvinout mnohé teorie a lépe popíšeme abstraktní pojmy či různé myšlenky, ale čím více se pouštíme do hlubšího teoretizování, tím kritičtěji musí čtenář dílo přijímat. K dosažení obsáhlého díla hodného vědeckého zkoumání je zapotřebí najít jisté spojení, které by mohlo vypadat takto:

> *„Protože nemáme dostatek prostředků, žijeme v trvalém nedorozumění: vědecké filmy by měly být natočeny v několika verzích: verze ve formě „poznámkového bloku“, kdy obraz je pro etnologa prostředkem pozorování; verze ve formě kopií denní práce, určených pro kolegy; tento hrubý dokument by mohl být opatřen odborným komentářem a archivován pro potřeby vědeckého výzkumu; ilustrativní verze, splňující kritéria filmové řeči, kdy by způsob realizace převážil nad obsahem a snímek by byl určen širšímu publiku. Provádět mezi těmito žánry kompromisy s sebou*

[10] Jean Rouch, Pour la photographie, kolokvium, 23.-31. ledna 1982, GERMS, Paříž, 1983, in: Guy Gauthier: Dokumentární film, jiná kinematografie, AMU 2004, str. 364 in: Petráň, T.: Ecce Homo, Univerzita Pardubice, Pardubice, 2011, str. 37

[11] MacDougall, D.: Transcultural Cinema, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1998, str. 80 in: Petráň, T.: Ecce Homo, Univerzita Pardubice, Pardubice, 2011, str. 69

[12] Éliane de Latourová, Les temps du pouvoir, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Antropologie visuelle 3), Paříž, 1992. Gauthier, 2004, str. 237

nese riziko, že nebude dosaženo ani jednoho z nich.“[13]

Mé dílo se nejvíce podobá ilustrativní verzi, ale je opatřeno tímto komentářem, čímž se pouštím do zmiňovaného kompromisu a riskuji nepochopení diváka/čtenáře, ke kterému se dostane pouze jedna z částí. Přesto jsem si ale jistý, že slovem nepopíši obrazy lépe, než mohu obrazy ilustrovat text. (Gauthier, 2011, str. 249)

Dalším důvodem, kvůli kterému jsem zvolil filmové uchopení dané problematiky a zároveň důvodem, proč chci zdokumentovat právě rapery je vysoká míra exhibicionismu jim vlastní. Jsou zvyklí vystupovat před lidmi a vnímali mě také jako prostředek zviditelnění. Tato okázalost při vystupování na veřejnosti mi ulehčila natáčení a umožnila se dostat s kamerou hlouběji k centru hiphopové subkultury.

Metodologické postupy natáčení a zkoumání, proměny dispozitivu v průběhu (a vlivem) natáčení

V mém výzkumu sehrála kamera významnou roli. Svou přítomností pozměňovala celý dispozitiv. Ovlivňovala natáčené respondenty, kteří mě vnímali více jako filmaře zajímajícího se o jejich životní příběh, než sociokulturního vědce na kvalitativním výzkumu. Zároveň ovlivňovala i můj přístup k uchopování tématu a to i ve chvílích, kdy se nenahrávalo. V metodologii je tedy nezbytné zohlednit veškeré tyto odchylky mající vliv na způsob vedení dialogu, na ustavení komunikačního rámce mezi mnou a dokumentovanými a na situování tvůrce „uvnitř“ či „vně“ objektu. „Dokumentární film je hledání, v jistém smyslu vyšetřování, a proto zde vše závisí na metodě.“[14] V této kapitole se tedy pokusím spojit metody „běžného“, terénního (kvalitativního) výzkumu, jako je rozhovor nebo pozorování a postupy spojené s natáčením.

[13] Éliane de Latourová, Les temps du pouvoir, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Antropologie visuelle 3), Paříž, 1992. Gauthier, 2004, str. 238

14 Gauthier, 2004, str. 148

„V závislosti na tématu má autor na výběr mezi dvěma přístupy: Dokumentární tvorba v paměti, která je ponorem do minulosti a Dokumentární tvorba v přítomnosti, která je účastna „života jaký je“(Vertov), přičemž dokumentarista se mu může co možná nejtěsněji přiblížit, aby zachytil „prožitou zkušenost“ (Perrault), nebo si držet spíše jistý odstup, na „dobrém místě“ (Depardon).“[15]

V mém filmu, který je Dokumentární tvorbou přítomnosti spojuji oba tyto aspekty, jedná se o způsoby zúčastněného a nezúčastněného pozorování. Postavení sebe a kamery vždy záviselo na sekvenci, kterou jsem zaznamenával.

Pokud jsem na hiphopovém koncertě zahlédl zajímavou skupinu, zůstal jsem opodál a nechal je jednat bezprostředně. Takto vznikaly většinou obrazové materiály ilustrující běžné situace; jak se mezi sebou baví, jaká mají gesta, zvyky, rituály nebo jak tancují.

V těsném kontaktu jsem dokázal působit jako jeden z nich, jako milovník rapu. Rozdíly mezi mnou a respondenty byly mnohdy velmi minimální, občas by se dalo říci, že jsme se lišili pouze onou vášní k Hip hopu. Jako zúčastněný pozorovatel jsem s ostatními rapoval (veršoval do rytmu beatu) v malém kroužku 4-8 lidí, jindy jsem byl vyzván, abych sám tvořil hudební doprovod, tzv. Beatbox (zvuky pusou napodobující bicí). Šel jsem tedy střední cestou; natáčel jsem buď tiše z povzdálí, nebo jsem se přiblížil a konfrontoval respondenty, čili film, svou přítomností uvnitř.

„Každý den se něčemu přiučím a ovládám kameru stále lépe. Zatím se utěšuji tím, že rytmus mé chůze přispívá k rytmu mého filmu... ale raději bych přeci jen točil lépe.“[16]

Prvních pár dní natáčení se mě zmocňoval strach. Cesta na domluvenou schůzku byla očistcem. Připadal jsem si jako kamerou a stativem ověšený neplavec, kterého hodili do vlnobití, bál jsem se, že se utopím ve vlastní neschopnosti. Posouval jsem hranice svého studu. Čím jsem byl blíže, tím se obavy zvětšovaly. Všechny otázky, myšlenky a nápady se zamotaly do jednoho velkého klubka. Třebaže jsem nebyl ani kilometr od svého bydliště a vědom si

15 Gauthier, 2004, str. 269
16 Jean Rouch, „Entretien“, Jean Rouch, un griot gaulois, CinémAction, č. 17, 1982, s. 103 Gauthier, 2004, str. 170

faktu, že v historii je pouze jeden případ zabití antropologa domorodci, cítil jsem se jako osamělý výzkumník z jiné planety, kterému hrozí pitva. Propastně se prohlubovala „binární opozice Já a Jiní“(Petráň 2011, str. 75).

Ve chvíli, kdy došlo k setkání, se mi rozšířily zorničky, do očí mi začalo vstupovat více světla, vše jsem najednou viděl jasněji, adrenalin mě úplně proměnil. Cítil jsem, jak mi krev proudí do mozku a z onoho klubka myšlenek se začaly utvářet spojení, jimiž jsem plynule plnil věty, bystře reagující na všechny okolní podněty.

Fáze seznamování se mi bohužel nepodařila nikdy plně zachytit a to z několika důvodů. Respondenty jsem buď potkal náhodně bez kamery, byla zima vylučující možnost natáčení s konkrétní kamerou nebo jsem si musel nejprve získat důvěru. Na získání takové důvěry byla nezbytná hojná dávka empatie, která je antropologii nadmíru vlastní.

> *„Není potřeba ilustrovat povrchní autentičnost faktů, je třeba jít hlouběji, to znamená skutečně se setkat s člověkem. Abys získal důvěru lidí, kteří za něco bojují, musíš jim říci, proč ten film točíš a komu je určen. Chtějí s tebou probrat, jak by ti mohli pomoci. Vždy je třeba pokoušet se nastolit rovnost před kamerou i za ní... Ale pouze důvěra nestačí. Je třeba být také připraven učit se jeden od druhého.“*[17]

Aby se účastníci natáčených rozhovorů chovali před kamerou přirozeně a byli sami sebou, nechal jsem vybrat místo natáčení je samotné, což bylo kvůli světelným podmínkám často na úkor kvality obrazu. Odbornému antropologickému publiku to však, s tímto komentářem, umožňuje pestřejší a zároveň přesnější interpretaci, která může při správném pozorování vyústit v dobrý pokus o reálné zachycení této části hiphopové subkultury. Otázkou je, zdali jsme před kamerou vůbec schopni být přirození, nebo se neubráníme jistému seberežírování.

Mimo kameru jsem omezil diskuze o Hip hopu na minimum, abych při natáčení nepřišel o autentičnost odpovědí. „Je pravda, že filmař nemůže být všude a že se vždy děje něco důležitého, zrovna když je otočen zády.“[18] Bohužel, žádný záběr nelze začít znovu.

Po zapnutí kamery jsem opět chvíli panikařil, záběry neměly správné

17 Joris Ivens, „Interview“, Filmfaust, č. ½, říjen 1976; Gauthier, 2004, str. 169
18 Gauthier, 2004, str. 183

technické parametry snímání obrazu ani zvuku. Když jsem držel kameru v ruce, soustředil jsem se na obraz, ale přestal jsem vnímat zvuk, unikaly mi souvislosti. Nedařilo se mi najít rovnováhu mezi kamerováním a konverzováním. Po chvíli se vše ustálilo. Našel jsem vhodné místo pro záběr a zaostřil na objekt mého zájmu.

Respondent se mezitím vyrovnával s přítomností kamery a já se mohl vnořit do samotného natáčení, následované audiovizuální reinterpretací reality. Pracoval jsem podobně, jako to před půl stoletím činil jiný slavný dokumentarista, Pierre Perrault; verbální komunikace výzkumníka s respondentem jsem musel trénovat, než jsem si ho osvojil.

> *"Zpočátku jsem svou postavu izoloval. Postupně jsem byl stále uvolněnější a pracoval jsem třeba i s několika lidmi najednou. Náhodou jsem zjistil, že když položíte otázku jedné osobě, dostanete z ní odpověď, slova, vyprávění, lži, pohádky atd. Ale když položíte dvěma lidem jednu otázku, nedostanete z nich dvě odpovědi, ale velmi často dialog!"*[19]

Během nahrávané konverzace jsem volil zprvu metodu polostrukturovaného rozhovoru[20]. Abych se dozvěděl zajímavosti o hiphopové subkultuře, nebo když jsem potřeboval, aby zazněly podstatné informace (Co je rap, freestyle battle, …), jež bylo třeba ve filmu zmínit, nastavoval jsem mantinely, které udržovaly diskuzi v oblasti relevantních témat. Brzy po zjištění, že jsou připravené otázky vlivem mých stereotypních bludů scestné, zvolil jsem rozhovor volný. Toto nestrukturované dotazování, místy jen přikyvování, se ukázalo jako velmi vhodné, jelikož jsem nikomu nevkládal do úst své názory, iluze ani předsudky. Tato důmyslná a zároveň jednoduchá metoda mi umožnila vyhnout se kontrolovanému filmu.

> *„Kontrolovaný film, kdy si dokumentarista představuje, jak by měla daná situace vypadat. I když to občas přinášelo překvapení, šlo o výsledek představivosti někoho jiného. Nemělo to nic společného s tím, co se skutečně stalo. Potom jsem začal točit filmy odvíjející se na základě nekontrolovaných situací a narazil jsem na nesmírně zajímavé věci. Ne*

19 Pierre Perrault, „Entretien", Un cinéma de la réalite, Image et son, č. 183, duben 1965 Gauthier, 2004, str. 172

20 Pokládal jsem otázky typu: Čím se živíte? Jak a kdy jste se k rapu dostali? Jak vás rap ovlivnil? Nosíte hiphopové oblečení? Máte fanoušky?Vidíte inspiraci v afroamerickém rapu?... Postupně jsem došel k hlubším otázkám, kdy se respondenti zamýšleli sami nad sebou, což vedlo k zajímavé reflexi: Jak se vnímáte ve společnosti? Co vkládáte do svých textů? Je z tvých písní znát, že jsi Rom/Nerom? Ovlivňuje vaše texty sociální stratifikace?...Další otázky a odpovědi jsou k nalezení v audiovizuální části.

proto, že by byly rafinované nebo elegantní, ale proto, že byly pravdivé.“[21]

V průběhu celého výzkumu mě vedla náhoda, které jsem se plně oddal, improvizoval jsem. „Improvizace nebo také intuice okamžiku ochrání před promyšleným režírováním.“[22] Tuto improvizaci je třeba předem nacvičit, protože promyšlené režírování spolu s kontrolovaným filmem jsou typickými vlastnostmi hraného filmu, který může také sloužit jako výzkumná pomůcka, ale z hlediska antropologie, nenese tolik informací, jako „pravdivý“ dokument.

Jednotlivé sekvence jsem točil podle zažitých vizí antropologického filmu, nicméně tyto vize jsou velmi subjektivní, jsou zpustošené mými kulturními kořeny, eurocentrismem a „západním“ vnímáním linearity času.

„Jedním ze specifických rysů dokumentárního filmu je fakt, že tvůrce neorganizuje natočený materiál, ale podřizuje se mu.“[23] Tato skutečnost se mi potvrdila okamžitě po prvním natáčení, kdy jsem „vymazal“ všechny své předchozí vize a nechal se unášet novým sledem událostí, jež se zvolna formovaly do výsledného díla, které nese proti prvním představám jiný, leč pravdivější příběh.

> *„Existuje filmové umění, které funguje jako hledání pravdy v akci (která se často mění pouze ve slova) a zůstává věrno logice natáčení; jiné filmy hledají imaginární svět a musejí klást větší důraz na střih, přičemž se z natáčení stává více-méně náhodný lov pokladů.“*[24]

„Náhodný lov pokladů“ dobře vystihuje každý den mého výzkumu. Nechal jsem kameru zapnutou, i když se nic zvláštního nedělo a spoléhal na půvab střihu, umožňujícího vyjmout nepodstatné pasáže. Při nahrávání rozhovorů v soukromí, kdy vládla „pohodová“ atmosféra, jsem nechal rapery, kteří byli nosnými pilíři celého dokumentu, hovořit a jednat volně, s osobitostí jim vlastní. Bavili jsme se o Hip hopu, o rapování, ale i o osobním životě; někdy vesele, někdy vážně. Takto jsem navázal několik přátelství.

První raper, se kterým jsem se takto sblížil, a se kterým jsem se domluvil

21 Richard Leacock, „Entretien“, Cahiers du cinéma, č. 140, únor 1963 Gauthier, 2004, str. 188
22 Gauthier, 2004, str. 180
23 Gauthier, 2004, str. 269
24 Gauthier, 2004, str. 205-206

na natáčení, je pětadvacetiletý Rom, který si říká Double J. Seznámili jsme se naprostou náhodou o půl jedné ráno a pod vidinou vzájemné výpomoci se mezi námi hned vytvořila intenzivní, leč krátkodobá vazba. Na oplátku za výpomoc s tvorbou videoklipu jsem chtěl, jako Robert Flaherty, dnes považovaný za „otce“ dokumentárního filmu, který z Nanuka učinil svého pomocníka, zprostředkovatele a zároveň i filmovanou postavu, učinil jsem i já z Double J svého průvodce, ovšem ve „světě rapu“. Přestože bydlí nedaleko ode mě, nikdy jsme si jeden druhého nevšimli, jakoby šel vždy po druhé straně chodníku. Máme toho mnoho společného, ale zatímco on vnímal naše setkání jako „vůli boží“, u mě se mísila chuť poznat nové s pocitem nejistoty (byl větší, měl na hlavě kapuci a byla noc). Přes všechny rozdíly jsme se několikrát sešli, dlouze diskutovali a podle jeho vlastních slov si mě i ověřil a schválil, což mi později pomohlo při získávání důvěry u dalších raperů. Jak jsem již naznačil, tento na spolupráci založený vztah nefungoval dlouho. Vyskytly se typické příznaky nespolehlivosti spojené se zrušeným telefonním číslem a dluženou padesátikorunou.

Kritéria výběru a metody řazení natočeného materiálu - střih

Proces střihu u mě započal již během samotného natáčení, kdy jsem neustále hledal souvislosti a donekonečna promýšlel, jak záběry propojím v koherentní naraci.

„Při střihu jsme museli vyřešit problém, jak věrně ukázat všechno, co bylo řečeno v rozhovoru, a neukazovat ho přitom celý, trval hodinu a půl.“[25] Toto byl pro mne zcela zásadní problém. Z šesti hodin hrubého materiálu jsem musel vybrat pouze dvacet minut, nejlépe charakterizujících danou komunitu. Dostat vše do tak krátkého časového rozmezí je nadlidský úkol. Jsou to probdělé noci ve střižně, strávené důkladným hledáním ideálních kousků skládačky, lov těch nejcennějších minut v nepřeberném množství hodin a hodin natočeného materiálu.

Během střihu jsem musel zvážit nosnost každé vteřiny filmu, což mě vystavovalo otázce, zdali je vůbec možné v takto krátkém časovém limitu obsáhnout vše podstatné. Film se tedy skládá z krátkých, z celého natočeného materiálu nejzajímavějších úseků, které jsou určeny i širší veřejnosti. Tímto

25 Frederick Wiseman, Images documentaires, cit. dílo s. 18-19. Gauthier, 2004, str. 203

způsobem však vzniká konflikt s důležitým pravidlem estetiky etnografického filmu, kterým je „záznam celých akcí od počátku do konce“.[26]

„Nelze bránit střih a současně podporovat nedělitelnost skutečnosti. V tom je jasný rozpor.“[27] Tímto antagonismem, který si musím, jako filmový tvůrce uvědomovat, Jean Mitry vyzdvihuje problematiku střihu, který se často ocitá ve spárech tvořivosti a manipuluje se skutečností. „Dle Dzigi Vertova, však střih není manipulací, která ohrožuje „celistvost skutečnosti“, nýbrž jinou koncepcí reality.“ (Gauthier 2004, str. 213) Pokud chápeme střih jinou koncepcí reality, můžeme si dovolit postprodukční kouzla, jako například rozpůlený obraz, kdy vidíme na jedné straně plátna pohled kameramana a zároveň na druhé pohled aktéra. Do takových pokusů se není radno pouštět, protože koketují s uměleckou tvorbou, která je v rozporu s vědeckým textem.

> *„Dokumentární filmy nemohou v našem společenském systému fungovat jinak než ve dvojím režimu individuální tvorby a hledání pravdy, byť je toto hledání složité a nikdy nekončí.“*[28]

Vše jsem neustále promýšlel v rámci narativního a deskriptivního filmového postupu tak, abych se co nejblíže přiblížil životu, který točím. Stěžejním úkolem, kterým jsem se řídil po celou dobu vzniku filmu, bylo poskytnout divákovi takový obraz raperského prostředí (typického svým vymezeným postojem vůči majoritní společnosti), který spustí divákovu sebereflexi, která přesáhne délku filmu a probudí v divákovi nový pohled na svět. Nechat prostor pro divákovu interpretaci je velmi důležité. Umožní přiblížit mnou vybrané téma zaslepené veřejnosti, která nemá možnost nahlédnout pod pokličku Hiphopové subkultury.

Abych vyhověl estetickým nárokům, které jsou antropologickému filmu vlastní, snažil jsem se v jednotlivých sekvencí spojit kvalitu a barvitost. Za tímto účelem jsem využil hudbu, která je základním prvkem rapu a esteticky fádní rozhovory jsem prokládal písněmi raperů. Věnoval jsem se také protikladu dlouhého záběru s krátkým.(Gauthier 2004, str. 207). K dosažení větší informativní kapacity snímku jsem střihem vyzdvihl důležité záběry nesoucí

26 Petráň , 2011, str. 141
27 Jean Mitry, Histoire du cinéma muet,III, Ed, Universitaires, s. 126-127. Gauthier, 2004, str. 212
28 Gauthier, 2004, str. 163

poselství. Za tímto účelem jsem využíval „významné ticho“ nebo kontrast veselých a vážných sekvencí, obsahujících nejednostranný náhled na danou raperskou komunitu. Tyto detaily dopomohou odbornému divákovi k „iniciaci promýšlení a reinterpretací procesů, spuštěných žitou etnologickou zkušeností.“ (Petráň 2011, str. 68)

Kritické zhodnocení limitů konkrétního audiovizuálního zobrazení

> *„Ať dokumentární tvorba sympatizuje s natáčenou skupinou, udržuje s ní dialog nebo zachovává odstup, její postavení vždy závisí na samotném tvůrci, který se tak stává rozhodujícím kritériem pro definování zkoumaného teritoria“*[29]

Když se mě ptali, co natáčím, říkal jsem, že točím školní dokument o raperech, ve kterém chci ukázat pravdu. Vím, že ze stejného materiálu mohu vytvořit zesměšňující dílo, videoklip k hudbě, nebo lživou reportáž. Ukážu-li, jak raper kouří marihuanu, divák si může pomyslet, že celé dny nedělá nic jiného. Někdo vidí jen to, co chce, této negativní reinterpretaci se chci vyvarovat, ale to je těžké. Nikdy si však nemohu být jistý, že sám nejsem ten, kdo vidí svět raperů zkreslené.

> *„I když žádný film nemůže být natočen bez spolupráce těch, jejichž tance a slavnosti zaznamenáváme, v minulosti filmaři často do snímku vkládali vlastní hlediska a mínění o lidech, které natáčeli. Úplně se tomu asi vyhnout nedá.“*[30]

Filmující etnografové nebo antropologové, zaznamenávající své postřehy, jsou před subjektivními úchylkami chráněni vědeckou střídmostí. (Gauthier 2004, str. 198) Sám jsem si vědom, že se do filmu promítla má vlastní představa toho, co je to rap.

Velkou chybou, které jsem se dopustil, bylo, že jsem málo natáčel místa, na kterých se aktéři běžně vyskytují, kde bydlí, o kterých se zmiňují ve svých příbězích. Když jsem na těchto místech byl, shledal jsem vše jako naprosto běžné,

29 Gauthier, 2004, str. 295

30 Margaret Meadová, „L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale“, Pour une anthropologie visuelle, cit. Dílo. Gauthier, 2004, str. 198

ničím atypické. Posléze jsem si ale uvědomil, že co se zdá všední mně, může být exotické pro ostatní. Často jsem se tedy spokojil pouze s orální deskripcí oněch míst a důvěřoval schopnostem diváka, tyto místa si představit. Jinými slovy jsem dostatečně nevyužil možností audiovizuálního zobrazení.

Reflexe situací a procesů, vzpírajících se zobrazení

Hlavními procesy, vzpírající se zdokumentování, bylo již zmíněné seznamování a získávání si důvěry. To se stalo velmi obtížným zvláště u jednoho romského rapera zvaného Double H, který měl s natáčením nemilé zkušenosti. Poté, co on a jeho kolega Double J účinkovali v televizním pořadu věnovaném Hip hopu, za ním přijel štáb z jiné televize, který natočil Double H, jak rapuje text své nové písně, do titulků vložili text jiného rapera a toto publikovali ve večerních zprávách, jako „rasismus naruby“. Tuto lživou reportáž poté vyšetřovala policie, což mi velmi ztížilo první setkání, při kterém byla cítit nedůvěra.

Aby tato skepse opadla, snažil jsem se působit přátelsky, ale ne moc, musel jsem eliminovat pocit, že mi jde jen o materiál do filmu. Neustále jsem opakoval, že chci skrze film ukázat skutečnost, že nechci nic zkreslit, že chci přenést jejich životy na plátno, ukázat pravdu, i když se jim taková pravda nebude muset líbit. „V dokumentárním filmu nepíše scénář scénárista, ale někdo, komu jde o pravdu.“[31]

Terénní výzkum bez kamery a s kamerou se diametrálně liší. Kamera je instrument, který zvyšuje třpyt výzkumníka, ve správných rukou funguje jako vstupenka do zadních místností, dokonce vám třeba ušetří vstupné, ale ani při sebevětší snaze vás nezbaví pozornosti, která mění skutečný život v divadlo plné herců, manipulujících s vámi pro svůj prospěch.

> *„Každý filmař, pokud se chce přiblížit skutečnosti, se musí vzdát každého připomenutí své osobnosti, každého detailu, jímž by na sebe upozornil. Kameramani jsou v cinema direct[32] také psychology a jejich potřeba „vymazání“ vyžaduje hluboké znalosti lidského chování spojené s*

[31] Gauthier, 2004, str. 148

[32] Snaha natáčet bez jakýchkoli úprav všechny projevy každodenního života, na něž namíří oko kamery. (Gauthier 2004, str. 259)

vášnivou touhou poznat je.“[33]

Přestože jsem se usilovně snažil dosáhnout vysoké úrovně sensibility, k detailnímu zachycení skutečného života bych potřeboval kameru i sebe skrýt, zneviditelnit. Tímto způsobem bych byl schopen zachytit nezměněné chování lidí. Nicméně bych se vystavil mnoha etickým otázkám a to nejen v našem kulturním kontextu. V průběhu mého natáčení jsem neporušoval etický kodex CASA a to ani v rámci „vyššího dobra“. Pokud se objevila otázka kompromitujících záběrů, vždy jsem natáčel pouze se svolením.

Jako završení mého výzkumu v terénu jsem šel na hiphopový koncert, podle všeho velmi populárního slovenského rapera, jménem Majk Spirit. Vstupné bylo 160 Kč a sešlo se zde přes 650 lidí ve věku 15-30 let, s průměrem kolem osmnácti let. Program byl pestrý, skládal se nejen z pěti „předskokanů“ a z vystoupení zmíněného Majka S., ale také ze soutěže v improvizovaném rapu, zvané Freestyle battle, které se zúčastnilo i několik respondentů z mých předešlých natáčení.

Do tohoto turnaje se přihlásí několik raperů, zpravidla mužů nebo chlapců[34] (v tomto případě 10), ze kterých se vylosují vždy dva proti sobě. DJ spustí hudbu, tzv. beat, nebo také instro(ze slova instrumental), do kterého začne postupně jeden a zhruba po půl minutě druhý veršovat. Cílem je hrubými, ale i vtipnými verši (břitkou inteligencí) psychicky odrovnat soupeře, nebo být alespoň lepší, což rozhodne buď odborná porota, nebo potlesk publika, případě shody se postup opakuje, někdy však veršují a capella nebo se rapuje na zadané téma (např. o dívce, která je vytažena z publika). Tento turnaj, ve kterém nakonec vítězí jen jeden, je pro hiphopery velkou událostí a zajímavou podívanou i pro širší veřejnost, porovnává dovednosti jednotlivých MCs.

MC[emsí] je jiné označení pro rapera a znamená Mike[majk] Controller nebo také Master of Ceremony. V tomto shledávám rituál, ze kterého také pramení název mé práce; Ceremonie mistrů majku. Tento rituál, proměňuje napětí v zábavu.

[33] Mario Ruspoli, Le Groupe synchrone cinématographique léger, Zpráva UNESCO, říjen 1963 Gauthier, 2004, str. 171

[34] V hip hopu, především v Americkém je na ženu nahlíženo jako na sexuální objekt, muži se naopak situují do role pasáka. (SULLIVAN, 2003, str. 611)

„Skutečné sociální konflikty se mohou přehrávat v podobě divadelních představení. Gluckman popisuje několik „odbojných rituálů“ a dochází k závěru, že“pokud se lidé smějí chovat způsobem, který je za normálních okolností zakázán, vyjadřují obrácenou formou normální správnost určitého typu společenského řádu“. Gluckman tedy spatřuje užitečnost rituálu v tom, že transformují konflikty neškodným směrem. Jinak řečeno, Gluckman vnímá interakci mezi individuální motivací a společenskou funkcí.“[35]

Bohužel mi ve finále tohoto Freestyle battlu, jak se píše v zákonech schválnosti, došla baterie kamery. To je velká škoda, protože dovednost takové improvizace rozhodně není výsadou každého rapera. Ba naopak, většina se soustředí pouze na tvorbu svých písní, které se liší od improvizace svou hloubkou (nebo se o to alespoň pokoušejí).

Závěr:

Rap je hudební styl, zajímavý svou aktuálností a přesahem do všech částí lidské společnosti. To že někdo mluví sprostě do mikrofonu, z něj ještě nedělá rapera, k tomu je potřeba trocha inteligence a talentu.

Během svého bádání, které dalece přesáhlo natočený film, jsem se tak mohl seznámit s mnoha zajímavými lidmi, a protože jsem zkoumal v místě svého bydliště, komunikuji s některými z respondentů i nadále. To se do filmu přenést nedá. Stejně tak se brání zobrazení i skutečnost, že jsem v Teplicích pronikl do centra hiphopového dění, tedy jen v oblasti blízké mé studii, ale s nově nabytými zkušenostmi jsem již schopen daleko širšího záběru.

Jak jsem již v úvodu zmínil, při předběžném výzkumu jsem narazil na bariéru svých stereotypně předpojatých názorů, avšak chybami se člověk učí a tak jsem zúžil oblast mého zkoumání z hiphoperů na rapery. Touto změnou jsem však objevil jinou skupinu hiphopové subkultury, daleko zajímavější, takovou, která vyvrátila některé předpokládané odpovědi mých výzkumných otázek. Na některé odpovím zde, na jiné odpovídám ve filmu.

Asi nejsilnější zážitek bylo seznámení se skupinou 2vazesta. Dva rapeři a hudebníci romského původu, Double H, 30 let a Double J, 25 let. Přestože je

[35] Gluckman, M. Custom and Conflict in Afrika. Oxford, Blackwell 1982 in: Eriksen 264

slovo RAP původem složenina slov Respect All People, dokáže svou břitkostí vyjádřit silný postoj vůči majoritní společnosti. Z tohoto důvodu mě zajímal postoj Dvouzesta. Kteří se sami považují za faráře nebo proroky, jen s tím rozdílem, že kážou do hudby.

Jako student sociální antropologie, jsem neustále ostřelován otázkou, zdali jsou Romové ti špatní, zdali jsou oni, kdo by se měl adaptovat, asimilovat, nebo jsme to my. Během mého výzkumu jsem se často setkal s názorem, že ze strany Romů na barvě pleti nezáleží, sami se rozdělují na „cigány prasata“ a na „normální“[36], pracující, platící, kteří nemají rasové problémy s majoritní společností, přestože stigmatizaci, jinými slovy pohledy a chování nás, „gádžů“ vnímají velmi citlivě. Tohoto postřehu jsem však dosáhl při rozhovorech s těmi „normálními“, a jsem si tak vědom možné jednostrannosti a jemného manipulování s mými sociokulturně předpojatými názory. Proto nechci nijak indukovat a se pouštět tedy do zobecňování.

Rozdíly v obsahu textů tedy nejsou otázkou barvy pleti, ale sociální stratifikace. Existují jednotlivé „kasty“ raperů, které hrají svým fanouškům, o které se však neustále dělí. Zatímco chlapec ze sídliště rapuje o tom, jak každý den někdo umírá kvůli drogám nebo se staví proti „rasismu“, rapeři z televize, které obdivuje, necítí odpor ke společnosti, protože si, jak sami tvrdí, žijeme v blahobytu.

Z toho vyplývá, že na otázku, jaká je společná ideologie raperů, nelze kvůli přílišné diferenciaci kladně odpovědět.

S otázkou, zdali je raperská image jen hra, se mezi MCs a hiphopery objevuje zajímavý rozpor. Z pohledu Rapera se o hru nebo přetvářku nejedná, tvořit hudbu je koníček na plný úvazek, stojí mnoho úsilí a peněz. Zatímco u hiphoperů-fanoušků můžeme hovořit o identifikaci se skupinou, potažmo subkulturou, která poskytuje dospívajícímu jedinci dočasný azyl. (Smolík, 2010 ,s. 43)

> *„Je to většinou způsobeno vlivem vrstevníků, a aby do skupiny zapadli, nezbývá jim nic jiného, než jít slepě za ostatními. A lze to předstírat docela jednoduše. Pokud si vybereme správné oblečení a budeme poslouchat rap, na první pohled nikdo nepozná, zda je to pouze*

[36] Jsem si vědom nekorektnosti a neuchopitelnosti pojmu *normální* z antropologického hlediska. Tento případ, se kterým jsem se setkal častěji, je však citací, jednoho z oněch „normálních“.

přetvářka, nebo opravdový způsob života.“[37]

Ačkoli vznikl rap v temných uličkách amerických ghett a je spojen s agresí, válkami gangů nebo s drogami, jak název napovídá, dnes se přibližuje k umění a vlastní seberealizaci, zatímco nevyslyšený protesty s touhou po lepším životě, který se neustále opakuje, pomalu utichá.

[37] Gilarová, 2009, str. 49

POUŽITÁ LITERATURA

BOUZEK, Jan. *Jak se domluvit s jinými?: Úvod do mezikulturní komunikace*. Vyd. 1. Praha: Triton, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7387-043-0 (brož.).

ERIKSEN, Thomas Hylland. *Sociální a kulturní antropologie*: *příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2008, 407 s. ISBN 978-807-3674-656.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Vyd. 1. Praha: Akademie múzických umění, Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava, 2004. 507 s.
ISBN 80-7331-023-6 (brož.).

GILAROVÁ, Lucie. *Hip hop jako životní styl*. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2009. 68 s. Bakalářská práce. Signatura D21417.

PÁVKOVÁ, Jiřina a kol. *Pedagogika volného času: Teorie, praxe a perspektivy mimoškolní výchovy a zařízení volného času*. Vyd. 1. Praha: Portál, 1999. 229 s. ISBN 80-7178-295-5.

PETRÁŇ, Tomáš. *Ecce homo: Esej o vizuální antropologii*. Vyd. 1. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2011. 305 s. ISBN 978-80-7395-341-6 (brož.).

SMOLÍK, Josef. *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2010. 281 s. ISBN 978-80-247-2907-7 (brož.).

SULLIVAN, Rachel E. Rap and Race: It´s Got a Nice Beat, But What About the Message?. *Journal of Black Studies* [online]. 2003, vol. 33, no. 5, p. 605 – 622. [cit. 2012-03-27]. DOI: 10.1177/0021934703251108. Dostupné z: http://www.jstor.org/stable/3180978.