

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav etnologie

Historické vědy / Etnologie

Disertační práce

Mgr. Eva Procházková, Ph.D.

Hudba jako atribut etnické identity Afroameričanů

Music as an Attribute of Ethnic Identity of African Americans

Vedoucí práce: doc. PhDr. Lubomír Tyllner, CSc.

2023

Poděkování

Ráda bych poděkovala svému školiteli doc. PhDr. Lubomíru Tyllnerovi, CSc. za vedení mé disertační práce, odbornou pomoc a podnětné rady. Děkuji rovněž mým respondentům za aktivní účast na terénním výzkumu, zejména Cheyenne Smith, BA za ochotu, sdílnost a podporu při práci a Manuelu Carterovi za inspiraci, trpělivost a pozitivní přístup.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Prostějově dne 31. 5. 2023

Mgr. Eva Procházková, Ph.D., v. r.

Abstrakt

Cílem disertační práce je podrobné prozkoumání vzájemného vztahu mezi hudbou a etnickou identitou vybrané etnické skupiny – Afroameričanů v průběhu několika vymezených historických období a využití získaných informací z dostupných literárních zdrojů jako východiska pro terénní výzkum zkoumané skutečnosti v dnešní době. Hlavní výzkumná otázka zní: *Hudba a její role při utváření etnické identity Afroameričanů v současné době.*

V úvodních kapitolách jsou vymezeny základní pojmy a teorie, přičemž jsou stručně objasněny termíny Afroameričané, afroamerická hudba a etnická identita, a to především z hlediska jejich vzájemné provázanosti a hledání společných kontextů. Teoretická část se zaměřuje zejména na roli hudby při utváření etnické identity Afroameričanů a je členěna do pěti kapitol, které se zabývají zkoumanými souvislostmi mezi hudbou a etnickou identitou v různých historických obdobích, například v době otroctví a Rekonstrukce Jihu, v období Harlemské renesance dvacátých let a Hnutí za občanská práva Afroameričanů či v tzv. post-soulové době osmdesátých a devadesátých let.

Zjištěné skutečnosti teoretické části disertační práce slouží jako východiska pro dvouměsíční kvalitativní terénní výzkum, který byl realizován v Chicagu v USA v roce 2018. Pomocí metod polostrukturovaného rozhovoru s vybranými respondenty a nezúčastněného pozorování byly shromážděny poznatky odrážející zkoumané souvislosti z pohledu dnešní doby. Rozhovory byly následně přeloženy do českého jazyka a podrobeny analýze a interpretaci v souladu s cílem disertační práce.

V závěru jsou shrnuty všechny relevantní poznatky z obou částí práce a je reflektována hlavní výzkumná otázka. Součástí práce jsou přílohy obsahující schéma vývoje afroamerické hudby a přeložený přepis rozhovorů.

Klíčová slova: Afroameričané, afroamerická hudba, černošská hudební tradice, využití a funkce hudby, protest, černošství, etnická identita

Abstract

The objective of the dissertation is a detailed study of the interactions between music and ethnic identity of a selected ethnic group – African Americans during several historical periods, and the use of information obtained from literary sources as research starting point for fieldwork. The main research question is: *Music and its role in the formation of an African American ethnic identity today.*

The introductory chapters of the dissertation give an overview of basic concepts and theories and briefly clarify the terms African Americans, African American music, and ethnic identity in terms of their interconnection.

The main part of the theoretical part of the study focuses on the role of music in the process of an African American ethnic identity formation and is divided into five chapters, each of which discusses interactions between music and ethnic identity in different historical periods, for example during slavery times in North America and the Reconstruction of the South, during the Harlem Renaissance of the 1920s and The Civil Rights Movement of the 1950s and 1960s, or in the so-called post-soul era of the 1980s and 1990s.

The summary of the existing knowledge from literary sources serves as a theoretical basis for a two-month qualitative fieldwork research conducted in Chicago, USA in 2018. The relevant research data was gathered using the two main qualitative fieldwork methods of semi-structured interviews with selected respondents and non-participant observation. The research findings were subsequently translated into the Czech language and subjected to analysis and interpretation in accordance with the objective of the dissertation.

In the conclusion, all relevant knowledge of both parts of the study is summarized, and the main research question is further reflected. The dissertation includes appendices containing a timeline of the evolution of African American music and a translated transcription of semi-structured interviews.

Keywords: African Americans, African American music, black musical tradition, uses and functions of music, protest, blackness, ethnic identity

OBSAH

1.	ÚVOD	1
2.	VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ A TEORIÍ	9
2.1	Afroameričané	9
2.2	Afroamerická hudba	12
2.2.1	Africká hudební tradice	14
2.2.2	Africké prvky v afroamerické kultuře	16
2.2.3	Afroamerické hudební žánry	18
2.2.4	Význam osobností afroamerické hudby	20
2.2.5	Afroamerická hudba předmětem výzkumu	21
2.3	Etnická identita	23
2.3.1	Etnicita	23
2.3.2	Identita	26
2.3.3	Etnická identita	28
2.4	Etnická identita Afroameričanů	31
2.4.1	Vývoj etnické identity Afroameričanů	31
2.4.1.1	Koncept rasy v afroamerické zkušenosti	31
2.4.1.2	Vývoj pohledů na rasovou/etnickou identitu Afroameričanů	33
2.4.2	Hlavní teorie vývoje rasové a etnické identity Afroameričanů	36
2.5	Význam hudby při utváření etnické identity	39
2.5.1	Hudba a identita z pohledu etnomuzikologie	39
2.5.2	Hudba a individuální a kolektivní identita	41
2.5.3	Hlavní význam hudby při utváření etnické identity	42
3.	ROLE HUDBY PŘI UTVÁŘENÍ ETNICKÉ IDENTITY AFROAMERIČANŮ	46
3.1	Počátky černošské lidové hudby	46
3.1.1	Hudba otroků jako komunikační prostředek	48
3.1.2	Spirituály jako nástroj vzpoury	51
3.1.3	Identita černochů v otroctví	53
3.1.4	Utváření kolektivní identity v období Rekonstrukce Jihu	54
3.1.5	Blues – cesta ke kulturnímu sebeurčení	55
3.2	Konstrukce černošské identity skrze hudbu	59
3.2.1	Harlemská renesance a Nový černoch	60
3.2.2	Černošská hudba – klíčový aspekt identity	61
3.2.3	Černošský nacionalismus Marcuse Garveyho	63
3.2.4	Jazzem proti rasové segregaci?	65
3.2.5	Bebop – hledání ztraceného černošství	67

3.3	Role hudby v Hnutí za občanská práva	70
3.3.1	Písňe svobody a mobilizace mas	70
3.3.2	Černá síla v soulu	73
3.3.3	Funk jako prostředek protestu i úniku	77
3.4	Diverzifikace afroamerické identity v post-soulové éře	80
3.4.1	Kulturní mulaté a koncept post-černošství	81
3.4.2	Multietnicita v hip hopu	83
3.4.3	Rap jako pokračování ústní tradice	85
3.5	Překračování etnických hranic	88
3.5.1	Kulturní přivlastňování a autenticita v hip hopu	92
4.	METODOLOGIE	96
4.1	Hlavní metody a techniky výzkumu	96
4.2	Terénní výzkum	97
4.2.1	Přípravná fáze výzkumu – předvýzkum	97
4.2.2	Výběr lokality výzkumu	98
4.2.3	Výběr respondentů	99
4.2.4	Průběh a etická stránka výzkumu	100
4.2.5	Hodnocení výzkumu	102
4.3	TÉMATICKÉ OKRUHY OTÁZEK	103
5.	ANALÝZA A INTERPRETACE DAT Z TERÉNNÍHO VÝZKUMU	111
5.1	Vnímání pojmu afroamerická hudba	112
5.2	Využití a funkce současné afroamerické hudby	126
5.3	Současná afroamerická hudba jako pokračovatel afroamerické hudební tradice	137
5.4	Současná afroamerická hudba jako prostředek odporu a vzdoru	147
5.5	Současná afroamerická hudba a její vztah k hudbě jiných etnických skupin v USA	157
5.6	Současná afroamerická hudba jako projev etnické identity	168
6.	ZÁVĚR	183
6.1	Shrnutí poznatků teoretické části	183
6.2	Shrnutí poznatků empirické části	187
6.3	Reflexe hlavní výzkumné otázky	193
7.	POUŽITÁ LITERATURA	194
8.	PŘÍLOHY	207
8.1	Vývoj afroamerické hudby	207
8.2	Rozhovory	208

TEORETICKÁ ČÁST

1. ÚVOD

„Vytvořili jsme neverbální jazyk, který vyjadřuje samotnou podstatu naší existence...“.

Samuel Floyd

Fenomén afroamerické hudby představují hudební žánry, které vznikly a vyvíjely se ve Spojených státech amerických, ovšem jejichž podstata je africká. I když byli afričtí černoši násilím zavlčeni do Nového světa, vzali si s sebou jako „etnické zavazadlo“ bohatou africkou kulturu, v níž hudba zaujímá přední místo. V africké tradici má hudba různá využití a plní různé funkce v životě celé komunity. Hudba také odráží těžkosti, ale i významné události daného historického období. Vypovídá o životě a době interpretů podrobněji a lépe než mnohé literární prameny a dobová informační média.

V době otroctví i v pozdější éře segregační politiky Jihu, v bojích za lidská a občanská práva i v každodenním životě černošských obyvatel USA zůstala tato africká hudební tradice zachována. Projevuje se v podobě nejrozličnějších hudebních stylů, které odrážejí společensko-historický kontext dané doby.

V důsledku dlouhodobého boje za nezávislost a rovnoprávnost ve Spojených státech tak Afroameričané vyvinuli progresivní hudební tradici umožňující předávání jejich kultury dalším generacím, šíření osvěty v rámci komunity a poskytování útěchy a pocitu lidství a důstojnosti v nelidských dobách.

Afroamerická hudba je úzce provázaná s kolektivní etnickou identitou, při jejímž utváření často docházelo k významným společensko-politickým změnám. Hlavními prvky této identity jsou zkušenost s diskriminací, silná spřízněnost mezi příslušníky vlastní skupiny a kulturní praktiky související s životem Afroameričana, včetně hudební tradice. Afroameričané používali hudbu jako primární mechanismus pro zachování a šíření své kultury, potvrzení své identity, prosazení svých kulturních odlišností, jako nástroj emancipace, zdroj protestu a odporu proti útlaku a požadování rovnoprávnosti ve Spojených státech. Z historického hlediska tedy

můžeme předpokládat, že hudba vždy byla jedním z hlavních atributů etnické identity Afroameričanů.

Jaká je situace v dnešní době? Od devadesátých let došlo k nebývalé medializaci a komercializaci afroamerické hudby a jejímu masovému rozšíření po celém světě. Příslušníci nejrozličnějších etnik a národů si osvojili a transformovali její prvky na lokální úrovni. Naopak původní afroameričtí umělci zase čerpají z hudebních tradic jiných národů či vytvářejí rozmanité žánrové fúze. S nástupem internetu a nových médií dochází ke změnám v přístupu ke globálním hudebním zdrojům a rozměňuje se též kult bývalých televizních celebrit. Možnosti podílet se na produkci hudby jsou díky dostupným technologiím otevřeny širokým masám. Funkce a využití hudby podléhají novým trendům. Mění si i textová složka hudby, která uvedené změny odráží. V důsledku uvedených změn pak vyvstává klíčová otázka. Lze v dnešní globalizované hudební kultuře afroamerickou hudbu vůbec identifikovat? A pokud ano, lze ji nadále vnímat jako významný atribut etnické identity Afroameričanů?

Hlavní výzkumná otázka:

Hudba a její role při utváření etnické identity Afroameričanů v současné době.

Z obecného hlediska je cílem této disertace zmapovat vzájemný vztah mezi hudbou a etnickou identitou vybrané etnické skupiny – Afroameričanů – v průběhu několika vymezených historických období a použít získané informace jako východisko pro terénní výzkum dané skutečnosti v současnosti. Cílem tedy není vytvořit pouhý přehled afroamerických hudebních žánrů a jejich charakteristik, i když některá fakta je třeba pro lepší pochopení zmínit. Přestože pojem afroamerická hudba zahrnuje spoustu rozličných hudebních žánrů, cílem rovněž není snaha o užší podrobné zaměření na jeden z nich. Pro účely mé práce je nezbytné nahlédnout za žánry, abychom došli porozumění, že hudebníci jsou především součástí komunity, která se vyznačuje specifickými rysy, sdílí společnou historii i současnost a čelí výzvám i obtížím. V konečném pohledu cílem mé práce není dojít k jednoznačnému závěru, ale představit různorodost názorů respondentů na danou problematiku bez hodnotících soudů.

Ve své práci tedy vycházím z předpokladu, že projevy hudební kultury měly v průběhu historického vývoje Afroameričanů silný vliv na utváření jejich etnického povědomí a sounáležitosti, díky čemuž bylo dosaženo mnoha významných politicko-společenských změn. Domnívám se však, že v současné době tato vzájemná provázanost upadá, a to vlivem globalizace americké hudební kultury, masově rozšířeným novým technologiím a nástupem

generace afroamerických hudebníků, jež se distancují od předchozích generací a nahlíží na hudební produkci pouze z hlediska individuálních finančních výhod bez ohledu na významnou společenskou funkci hudby v dané komunitě a historickou kontinuitu afroamerických hudebních žánrů.

Poznatky z historických i současných literárních pramenů¹ chci doplnit a aktualizovat zjištěními z terénního výzkumu, v jehož rámci se na danou problematiku dívám emickou perspektivou, tedy „očima“ vybraných respondentů.

V úvodních kapitolách teoretické části disertační práce nejprve vymezím základní pojmy a teorie. Pokusím se stručně objasnit termíny Afroameričané, afroamerická hudba a etnická identita, které tvoří pilíře mé práce, a to především z hlediska jejich vzájemné provázanosti a hledání souvislostí a společných kontextů. Vybrané teoretické poznatky z oblasti etnicity a etnické identity se pokusím aplikovat na konkrétní situaci Afroameričanů.

Při tom se také zaměřím na původní africkou hudební tradici a její přetrvání v afroamerické kultuře, nastíním nejznámější definované afroamerické hudební styly a jejich vývojovou kontinuitu a zmíním se o roli významných osobností afroamerické hudby. Dále pak vysvětlím některé koncepty etnicity, identity a etnické identity, přičemž se podrobněji soustředím na vývoj etnické identity Afroameričanů a význam hudby při utváření etnické identity.

Následná teoretická část práce se specializuje na roli hudby při utváření etnické identity Afroameričanů a je rozdělena do pěti kapitol.

První kapitola *Počátky černošské lidové hudby* se z historického hlediska zaměřuje na období otroctví a pozdější Rekonstrukce Jihu a představuje významy a funkce písní otroků, spirituálů a blues, které byly pro tato období charakteristické. Z hlediska vývoje identity popisuje posun od identity otroků odvozené od osoby otrokáře² k prvotním počátkům rozvoje osobní a kolektivní identity Afroameričanů a objasňuje některé významné role bluesmana při posilování soudržnosti společenství.

Druhá kapitola *Konstrukce černošské identity skrze hudbu* vychází z poznatků předních afroamerických myslitelů tzv. Harlemské renesance dvacátých let, kteří vůbec poprvé nastolili otázku identity amerických černochoů a hledali východiska, na jejichž základě by se dala utvářet. Jedním z nich byla právě jejich bohatá hudební tradice. Kapitole reflektuje také první projevy

¹ Např. *Tvář jazzu* (1964) a *Tvář moderního jazzu* (1970) Lubomíra Dorůžky, *Po cestách z neviditelnosti: Eseje o afroamerické literatuře a kultuře* (2016) Josefa Jařaba nebo *Hudba ohně* (2010, 2022) Karla Veselého.

² Jak popisuje psycholožka Doris P. Mosby (1972: 125-135).

černošského nacionalismu. Z hudebního hlediska lze hovořit o jazzové éře, kdy se poprvé nabourala černo-bílá rasová hranice a afroamerická hudba se stala předmětem zájmu většinové bělošské společnosti. S tím však souvisí i návrat stereotypu černocho coby exotického baviče, který sahá až k tzv. minstrelským představením 19. století. Reakce na tento vývoj se promítla do vzniku b-bopu, který se ve své podstatě navracel k původním hudebním kořenům a vzal si za cíl nalezení ztraceného černošství v jazzu.

Třetí kapitola *Role hudby v Hnutí za občanská práva* se zabývá obdobím 50. a 60. let 20. století, které patří v historii Afroameričanů mezi nejdůležitější. Protesty proti rasové segregaci a útlaku doprovázely písně svobody, které představovaly tmelící prvek k posílení kolektivní identity a mobilizaci mas k boji za rovnoprávnost. S pozdější radikalizací hnutí převzala tuto funkci soulová a funková hudba, přičemž etnická identita byla konstruována na africkém původu Afroameričanů a odrážela jejich kulturní, politickou a rasovou hrdost.

Čtvrtá kapitola *Diverzifikace afroamerické identity v post-soulové éře* reflektuje období po emancipačních hnutích, které je charakteristické narůstajícími společensko-ekonomickými rozdíly v rámci afroamerické komunity, jež pro některé znamenaly živoření a ztrátu naděje na budoucí hodnotný život. Afroamerická identita již není vnímána jako homogenní kategorie, uznávají se rozmanité projevy černošství a identit, hovoří se o polykulturalismu³, kulturních mulatech⁴ a post-černošství⁵. Nejsilnějším hudebním projevem a hlasem afroamerické komunity se stává rapová hudba, která vznikla jako součást hip hopové kultury konce sedmdesátých let. Díky svému komerčnímu úspěchu se rychle rozšířila po celém světě a stala se významnou složkou mnoha regionálních hudebních forem.

Poslední pátá kapitola *Překračování etnických hranic* se v historické retrospektivě zaměřuje na vzájemné působení afroamerické a bělošské hudební tradice ve Spojených státech, přičemž polemizuje nad důvody, proč je afroamerická hudba častým předmětem nápodoby a přivlastňování navzdory přetrvávajícímu rasistickému smýšlení mnohých příslušníků většinové společnosti.

V empirické části disertace jsou představeny výsledky dvouměsíčního kvalitativního terénního výzkumu, který probíhal v Chicagu ve Spojených státech. Hlavní metodou výzkumu

³ Na rozdíl od multikulturalismu, který sice nabádá k toleranci a interakci, ovšem zdůrazňuje oddělení identit kulturních skupin s cílem zachování a oslavy jejich odlišností, polykulturalismus připouští, že jednotlivci si utvářejí své vlastní identity a mohou je libovolně měnit, aby vyjádřili svou kulturu odlišným způsobem než jejich předkové, buď přidáním prvků odlišných kultur, nebo eliminací prvků vlastní kultury (Kelly, 2007).

⁴ Jedná se o vzdělané Afroameričany, příslušníky střední či vyšší třídy, kteří jsou dobře obeznámeni s afroamerickou i majoritní kulturou a dokáží libovolně přecházet z jedné identity do druhé (Ellis, 1989: 235)

⁵ Touré definuje post-černošství jako novou afroamerickou identitu 21. století, kdy Afroameričan je zakořeněn ve své etnické skupině, ovšem není jí nikterak omezován ve svém soukromém ani profesním životě (Touré, 2012)

byl polostrukturovaný rozhovor s vybranými respondenty, který vycházel z předem připravených šesti tematických okruhů otázek. Ty odrážely poznatky z teoretické části práce a byly cíleny na současnou situaci tak, aby vedly k zodpovězení hlavní výzkumné otázky.

Jednalo se o následující tematické okruhy: 1) Vnímání pojmu afroamerická hudba, 2) Využití a funkce současné afroamerické hudby, 3) Současná afroamerická hudba jako pokračovatel afroamerické hudební tradice, 4) Současná afroamerická hudba jako prostředek odporu proti útlaku, 5) Současná afroamerická hudba ve vztahu k hudbě jiných etnických skupin v USA, 6) Současná afroamerická hudba jako projev etnické identity.

Rozhovory byly zaznamenány elektronicky nebo manuálně, přeloženy a podrobeny analýze a interpretaci. V průběhu zpracování dat docházelo k upřesňování získaných poznatků formou elektronické komunikace s některými respondenty.

Metoda rozhovoru byla doplněna nezúčastněným pozorováním na vybraných místech (hudební akce, koncerty) zaměřených na afroamerickou hudbu a analýzou osobních dokumentů, jež zahrnovala také analýzu příspěvků a komentářů na blozích, sociálních sítích a diskusních fórech a rozhovorů na audiovizuálních médiích. Přeložené a přepsané rozhovory s respondenty jsou k dispozici v příloze této práce.

Největší limit teoretické části výzkumu představoval nedostatek aktuální i historické české odborné literatury týkající se zkoumané problematiky. Tematické zaměření na jakoukoli oblast afroamerické kultury je v současné české badatelské tradici velice okrajové, téměř nulové. S výjimkou několika bakalářských či diplomových prací z humanitních a společenských věd neexistují na odborné úrovni žádné rozsáhlejší studie, jež by tuto problematiku postihovaly.

Kromě současné publikace *Hudba ohně* (2010) a jejího rozšířeného vydání (2022) od hudebního publicisty Karla Veselého či překladu rozsáhlé encyklopedie *Kronika jazzu* (2016) britského muzikologa Mervyna Cooka a rozšířené autobiografie jazzového trumpetisty Milese Davise (2011) se dostupné literární prameny zahrnující afroamerickou hudbu omezují pouze na starší díla Lubomíra Dorůžky *Tvář jazzu* (1964) a *Tvář moderního jazzu* (1970), dále pak Matznerovu, Poledňákovu a Wasserbergerovu *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* (1983) a kolektivní publikaci *Rhythm & Blues* (1985). Z novějších přehledových publikací je to například *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu* (2005) Ivana Poledňáka. Z hlediska historicko-společenského vývoje Afroameričanů lze v naší literatuře nalézt dnes již poněkud úsměvné překlady knih z padesátých let *Černá odysea* (1951) Roie Ottleyho nebo *Dixieland* (1958) Ernsta Bartsche protkané dobovými politickými hesly a myšlenkami. O něco novější,

ovšem stejně tendenční, je publikace Markéty Vojtovičové *Já také jsem Amerika* (1976). Stručně o historii pojednávají i díla *Masky a tváře Černé Ameriky* (1985) Josefa Jařaba a *Děravý Josefův plášť* (1989) Vladimíra Kunovjánka. Profesor Jařab se pak k tématu vrací v nové publikaci *Po cestách z neviditelnosti: Eseje o afroamerické literatuře a kultuře* (2016). Kulturně-společenský kontext a související rasové (etnické) otázky odrážejí dostupná beletristická díla Alexe Haleyho, Ralpha Elissona, Toni Morrisonové, Alice Walkerové, Jamese Baldwina a dalších významných afroamerických spisovatelů.

Vzhledem k popsanému nedostatku novějších studií, které by zmiňovaly soudobý posun či vývoj nejen na afroamerické hudební scéně, je mým záměrem zkoncipovat odbornou práci, jež by nabídla současný úhel pohledu na danou problematiku.

Téma plánované disertace považuji za aktuální nejen z hlediska obohacení a rozšíření dostupných poznatků o afroamerické hudbě či kultuře jako takové, ale také by měla být zajímavým příspěvkem ke studiu globalizace hudební kultury a konstrukce identity.

Hlavním teoretickým zdrojem poznatků se stala především zahraniční literatura zachycující afroamerickou problematiku z nejrůznějších úhlů pohledu, historicko-společenských kontextů a kulturních a etnických přesahů. Z široké škály odborných publikací, výzkumů a studií, ze kterých jsem čerpala, představím ty nejzásadnější vztahující se k výzkumnému cíli.

Kniha *The Souls of Black Folk* (Mineola, NY: Dover Publications, 1994) W.E.B. Du Boise sleduje zpětně politickou, společenskou, ekonomickou a kulturní historii Afroameričanů skrze jejich hudbu. Zkoumá vývoj černošské hudby prostřednictvím historie Afroameričanů.

Negro Slave Songs in the United States (New York: Cornell University Press for the American Historical Association, 1953) Marka Fishera zdůrazňuje význam spirituálů coby historických dokumentů, které nám objasňují okruh problémů ve vztahu k hnutí za emancipaci amerických černochů. Podle něj se černoši ve své hudbě snaží definovat sebe sama a svou současnou historii ve světle slibnější budoucnosti, a nikoli dle současného utrpení. Představuje černošské spirituály jako první projevy černošské identity a černošského vědomí.

Blues People: Negro Music in White America LeRoie Jonese (New York: Morrow Quill, 1963) patří mezi radikální pojetí přínosu afroamerické hudby z dílny kulturních nacionalistů. Jones vnímá hudbu v historii Afroameričanů jako prostředek protestu a alternativní pobídky k boji za rovnoprávnost.

The Spirituals and the Blues (New York: Orbis, 1992) Jamese Conea pojí sílu černošské hudby s černošským bojem za emancipaci. Podle něj představuje černošská hudba základ černošských sociálních hnutí. Cone spojuje gospel, černošské spirituály a černošské utrpení. Uvádí, že v situaci politické a ekonomické nesvobody našli černoši duchovní klid vytvořením psychologické a duchovní síly v písních, které překračují realitu otroctví a vládních rozhodnutí. Spirituály jsou definovány dle černošské zkušenosti s otroctvím a hrají významnou roli při utváření černošského vědomí politického odporu.

The Music of Africa (New York: W. W. Norton & Company, 1974) J. H. Kwabena Nketii poskytuje přehled rozličných hudebních zdrojů v Africe, společných hudebních tradic, specifických kulturních aspektů a vlivu africké hudby na afroamerické hudební dědictví. Odlišné kultury sdílejí některé praktiky v důsledku mezikulturních interakcí a zároveň každá kultura má své vlastní identifikační znaky. Tyto specifické rysy utvářejí kolektivní identitu dané skupiny. Hudba je pro Afroameričany jedním z těchto znaků. Jejich hudba je ve svých projevech, společenském a historickém původu a způsobu předvádění aspektem, který dokazuje sílu vazeb na africký původ.

Black Culture, Black Consciousness (Oxford: Oxford University Press, 2007) Lawrence Levina se podrobně zaměřuje na písně z období otroctví. Objasňuje řadu témat, kterými se američtí otroci zabývali a významem jejich písní.

Funk: The Music, The People, and The Rhythm of The One (New York: St. Martin's Griffin, 1996) Rickeyho Vincenta představuje historii jedinečného afroamerického hudebního žánru sedmdesátých let, který bývá často opomíjen, přestože významně odrážel atmosféru doby, tradici, protest, naději i soudobou situaci afroamerické komunity.

What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture (New York: Routledge, 1998) Marka Anthony Neala zkoumá souvislosti mezi afroamerickou hudbou počátku 20. století a hudbou konce devadesátých let, přičemž se zaměřuje na společenské mezníky v době popularity různých afroamerických hudebních žánrů.

Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity (Cambridge: Cambridge University Press, 2002) Rona Eyermana reflektuje utváření afroamerické identity skrze teorii kulturního traumatu, která představuje otroctví z pohledu kolektivní paměti.

Passageways: An Interpretive History of Black America (Belmont: Wadsworth Publishing, 1998) Colina A. Palmera odráží aktuální poznatky o afroamerické minulosti a zaměřuje se na způsoby utváření afroamerické identity, institucí, kultury a emancipačních snah.

African American Music: An Introduction (New York: Routledge, 2005) Mellonee V. Burnim a Portii K. Maulsby představuje sbírku třiceti esejí od předních etnomuzikologů a hudebníků, kteří podrobně zkoumají afroamerické hudební žánry v chronologickém sledu a nabízí ucelený pohled na afroamerickou světskou i duchovní hudbu, včetně společensko-kulturního pozadí.

Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip Hop Generation (New York: Picador, 2005) Jeffa Changa přináší nevšední pohled na hip hopovou generaci od konce šedesátých let do nového milénia a formou rozhovorů s průkopníky hip hopu, aktivisty i členy gangů nabízí přehled hlavních myšlenek, událostí, hudebních stylů, umění, projevů rezistence a společensko-politických souvislostí.

Feeding the Soul: Black Music, Black Thought (Chicago: Third World Press, 2010) Diane Turner zkoumá africký původ americké hudby a estetiky a odhodlání a aktivismus jazzových hudebníků, jako byl Duke Ellington. Usiluje o převyprávění historie afroamerické komunity skrze hudbu. Zabývá se významem africké podstaty hudby v Americe a v diaspoře obecně a rozličnými příbuznými hudebními žánry. Zkoumá ozdravnou sílu afroamerické hudby a využití prastarých afrických praktik, jako je hudba, tanec a bubnování při léčebných procesech.

2. VYMEZENÍ ZÁKLADNÍCH POJMŮ A TEORIÍ

2.1 Afroameričané

„Afričtí Američané“ neboli „Afroameričané“ představují početnou etnickou skupinu obyvatel Spojených států amerických, jejíž původ je zcela nebo částečně odvozen z některé z původních populací subsaharské Afriky. Toto označení může zároveň zahrnovat pouze ty osoby, které jsou potomky afrických otroků dovezených do Ameriky a nesou si s sebou zkušenost otroctví (Locke, Bailey, 2013: 106). Podle Kusowa (2014) se současní afričtí, karibští a jihoameričtí imigranti tmavé pleti s označením Afroameričan neztotožňují. Na základě údajů z posledního sčítání lidu tvoří Afroameričané třetí největší etnickou menšinu ve Spojených státech⁶.

Samotné označení Afroameričané⁷ je vnímáno jako politicky korektní konstrukt, který vznikl v důsledku emancipačních změn šedesátých let a měl za úkol nahradit dříve používané názvy, jako byly urážlivé *niggers* či mírnější *negros* a relativně neutrální *colored* či *blacks*. Všechny však odkazovaly k barvě pleti a otrokářské minulosti. Mezi některými socio-kulturními skupinami se však varianta *nigga* ve smyslu „brácho“ nebo „kámo“ nadále používá bez negativní konotace. Toto endonymum však více než na barvu pleti odkazuje na podobné sociální postavení a zkušenost. Z toho důvodu se takto v některých případech mohou označovat i Hispánci a další etnické skupiny, které sdílí podobný způsob života v chudinském ghettu (Procházková, 2017: 345). V současné době se však ukazuje, že někteří Afroameričané si přejí být označováni opět jako *blacks* nebo *Black Americans*. Poukazují tak na svůj americký, a nikoliv africký původ a nebojí se hrdě hlásit k americké národnosti (McCloud, 2011).

Společná historie Afroameričanů na novém kontinentu nezačala příliš nadějně. Byli vytrženi ze své vlasti a kultury a prodáni do otroctví, kde nabyli postavení bezprávného majetku. I přes veškeré těžkosti se jim postupně podařilo se osvobodit⁸, získat občanská a volební práva⁹, do jisté míry se začlenit do americké společnosti a obohatit její kulturu o africkou esenci (Burnim, Maultsby, 2005; Floyd, 1995; Kunovjánek, 1989; Nketia, 1974; Quarless, 1964; Southern, 1997). Aby toho dosáhli, museli se nejprve sjednotit a nalézt „tmelící

⁶ U. S. Census Bureau, online: www.census.gov.

⁷ Z důvodu citací literárních pramenů pocházejících z různých historických období budu pro účely této disertační práce používat výrazy afroamerický a černošský zaměnitelně.

⁸ V roce 1865 bylo přijetím 13. dodatku Ústavy USA zrušeno otroctví.

⁹ V roce 1964 byl schválen Zákon o občanských právech (Civil Rights Act) a v roce 1965 Zákon o volebních právech (Voting Rights Act).

prvky“, jelikož pocházeli z nejrozličnějších afrických kmenů, mnohdy znepřátelených, mluvili odlišnými jazyky a praktikovali odlišné rituály (Palmer, 1998; Levine, 2007; Small, 1987).

Společné znaky, respektive atributy etnické identity, které je odlišovaly od bělošské většiny, byly očividné – barva pleti a podřízené postavení v rámci otrokářského systému. Kromě toho je sjednocoval společný původ v zemi předků v Africe a stejný úděl na americkém kontinentě. Než si osvojili angličtinu otrokářů, neměli jednotný jazyk, kterým by se dorozumívali, a proto se uchýlili k používání jiného výrazného etnického prvku – hudby (Salaam, 1995).

Někteří historikové se domnívají, že Afričané se na západní polokouli vyskytovali ještě před začátkem doby obchodu s otroky (Floyd, 1995; Quarless, 1964). Jednalo se o africké dobrodruhy, kteří vypluli na moře a ocitli se v nové zemi. Podle dobových záznamů víme, že Afričané byli také na lodi Krištofa Kolumba, který v roce 1492 připlul na Hispaniolu (Ofonagoro, 1978). Největší příliv Afričanů do Ameriky ale nastal teprve až v důsledku obchodu s otroky¹⁰. Je všeobecně známo, že miliony afrických obyvatel byly násilím odvečeny na obchodních lodích do Nového světa. Historie přítomnosti Afričanů v Americe se datuje do roku 1619, kdy holandská fregata vyměnila v Jamestownu v anglické kolonii Virginia dvacet Afričanů za jídlo a zásoby. Zpočátku měli černoši postavení jakési dvorní čeledi, v roce 1662 bylo však ve Virginii uzákoněno otroctví jako dědičný stav a na otroka se pohlíželo jako na zboží (Kunovjánek, 1989: 58). Podle odhadů bylo v průběhu tří staletí přepraveno na západní polokouli 10 milionů afrických černochů (Burnim, Maulsby, 2005). Většina z nich pocházela ze západního pobřeží Afriky, malé procento z Mosambiku a Madagaskaru a také ze Súdánu. Odlišovali se tedy nejen regionálně, ale také kmenovou příslušností a vzhledem. Neexistovala jednotná africká „rasa“, mezi otroky se dostali vysocí tmaví Ašantové, stejně jako menší a světlejší Bantuové a příslušníci dalších kmenů (Quarless, 1964: 15-16). Tato rasová a kmenová diverzita nakonec v důsledcích předznamenala i rozmanitost hudebních projevů spojených s Afroameričany v novém prostředí, do kterého byli přivedeni.

S nárůstem agrárního hospodářství na Jihu potřebovali plantážníci silnou a spolehlivou pracovní sílu, kterou původní obyvatelé – Indiáni nemohli nabídnout. Obrátili se proto na černou Afriku, kde se domorodé obyvatelstvo věnovalo tropickému zemědělství a bylo odolné vůči přírodním vlivům (Ofonagoro, 1978). Místo nalezení legálního způsobu, jak najmout

¹⁰ Viz trojúhelníkový obchod (triangular trade) mezi Evropou, Afrikou a Amerikou.

africkou pracovní sílu, se bílí obchodníci za spolupráce afrických kmenových náčelníků rozhodli, že obyvatele zajmou a násilím přivedou na americké plantáže (Nketia, 1974).

Tím započala cesta černých Afričanů do amerického otroctví. K ospravedlnění této lidské degradace vznikaly a byly využívány nejrůznější mýty i pseudovědecké teorie, například o nerovnosti lidských ras nebo o tom, že chladné klima zchlazuje černochoům mozek, čímž je činí nezpůsobilými přemýšlet (Kunovjánek, 1989: 127). Jedním z mýtů samozřejmě bylo, že Afričané jsou z biologického hlediska podřízení bělochům. Mají sice tělesné proporce dospělých lidí, jejich rozum však zůstává na úrovni dítěte. Proto je péče otrokáře o ně ideálním řešením (Kunovjánek, 1989: 126).

Historický vývoj afrických černochoů na americkém kontinentu lze proto shrnout jako nepřetržitý emancipační boj. Afrocentristé zavedli svahilský termín *maafa*, který doslova znamená africký nebo černošský holokaust a odkazuje na dopady kolonialismu, otroctví, segregace a dalších forem diskriminace afrického a afrodiasporického lidu (Dagbovie, 2010: 191).

Afričtí otroci tak byli vykořeneční z autochtonního prostředí a museli žít v podřízeném postavení v neznámé kultuře. Toto přesídlení zároveň způsobilo určité stmelení černošského obyvatelstva a tím i přetrvání africké identity v diaspoře. Afričan se v cizí zemi musel naučit cizí jazyk a přijmout cizí náboženství i kulturu (Levine, 2007; Burnim, Maultsby, 2005). Uvázl ve dvojí existenci: africké a americké a vědomě či nevědomě řešil zásadní otázku, které aspekty africké identity si směl uchovat a které aspekty té americké musel přijmout. Dostáváme se k problematice jakési krize identity, skutečnosti, kterou bojovník za občanská práva W.E.B Du Bois nazývá dvojím vědomím. „*Je to divný pocit, tohle dvojí vědomí, kdy člověk cítí, jak se sám na sebe dívá očima ostatních, jak svou duši měří metrem okolního světa, jenž na ni shlíží s pobaveným opovržením a útrpností. Této rozdvojenosti se nelze nikdy zbavit – Američan, černocho; dvě duše, dvojí myšlení; dva nesmiřitelné zápasy; dva nepřátelské ideály v jednom tmavém těle, jež jedině díky své zaryté houževnatosti odolává úplnému rozpolcení.*“ (Du Bois, 1994:8).

Právě dvojí identita a snaha sloučit toto rozdvojení do jednoho „skutečnějšího já“ konstatuje Burnim a Maultsby (2005:42), vedla ke kompromisům v kulturních zvyklostech Afričanů v Americe. Z toho důvodu později vznikl již zmíněný termín „afroamerický“, který představuje kompromis mezi africkými a americkými kulturními atributy, které zahrnují hudbu, tanec, náboženství, jazyk atd. Tento kulturní hybrid vznikl v důsledku odporu Afričanů k celkové akulturaci. Se svou existencí v převážně bělošské společnosti se vyrovnali tak, že

(podobně jako jiné minority v soužití s majoritou) přijali ty atributy cizí kultury, které byly nezbytné pro přežití, nebo které byly větší či menší měrou v souladu s jejich africkým životním stylem a zároveň si uchovali ty aspekty africké kultury, za které nenašli uspokojivou náhradu (Eyerman, 2002).

2.2 Afroamerická hudba

Protože průběhem doby docházelo ke změnám označení etnické skupiny, kterou nyní nazýváme Afričtí Američané nebo Afroameričané, měnilo se i zastřešující označení pro hudbu, kterou na americkém kontinentu vytvářeli a provozovali. Zpočátku se hovořilo o tzv. *negro music*, která zahrnovala prvotní hudební projevy afrických otroků a pozdější tradiční lidové žánry jako blues. Toto označení používali převážně hudebníci a akademikové, neboť *negro*¹¹ bylo v té době považováno za méně urážlivé než *colored*.

Ve dvacátých letech se ke klasifikaci afroamerické hudby používal termín *race music*, který zpopularizoval hudební vydavatel Ralph Peer. Termínem „rasa“ se v té době charakterizovala sama afroamerická komunita v pozitivním slova smyslu. Výrazem *person of race* se tehdy označoval každý Afroameričan, který usiloval o rovnoprávnost (Southern, 1997).

Ve čtyřicátých letech se výraz *race music* nahradil pojmem *rhythm and blues*, který představil hudební novinář Jerry Wexler, aby odvrátil pozornost od rasy a zacíлил na širší okruh posluchačů. Toto označení se průběhem doby měnilo v souvislosti s diverzitou a proměnou rozličných hudebních žánrů afroamerické hudby (Burnim, Maultsby, 2005:247).

V revolučních šedesátých letech se zdůrazňoval africký původ a černá barva byla symbolem hrdosti. Všechno bylo *black* a všechno *black* bylo *beautiful*. Z té doby je dodnes hojně rozšířené označení *black music*, které přetrvává dodnes. Z pohledu mimoamerických badatelů je však poněkud zavádějící, jelikož *black music* ve smyslu černošská hudba se může také vztahovat na veškerou hudbu Afriky a africké diaspory. Konkrétnější je tedy označení *Black American Music* (Floyd, 1995:88).

Do konce sedmdesátých let se ustálil termín *African American*, který je doposud posledním pojmem, v podstatě konstruktem definujícím obyvatele Spojených států afrického původu a jejich kulturu, včetně té hudební.

¹¹ Je zajímavé, že ještě při sčítání lidu v roce 2010 byla v kategorii rasa uvedena vedle *Black* a *African American* i možnost *Negro*. Hlavním zdůvodněním bylo, že starší generace Afroameričanů se s tímto termínem stále identifikuje (U. S. Census Bureau, 2010). Při sčítání v roce 2020 už tato kolonka zmizela (U. S. Census Bureau, 2020).

Od sedmdesátých let se jako zastřešující eufemismus pro afroamerickou hudbu používal výraz *urban music*, který zavedl newyorský DJ Frankie Crocker. Tento pojem je dnes poněkud kontroverzní, poněvadž se stal symbolem pro hipsterskou komunitu ovlivněnou afroamerickým způsobem života. Navíc si samotní afroameričtí umělci stěžují, že umístění v této kategorii ubírá na významu jejich případnému žánrovému přesahu.

Afroamerickou hudbu lze obecně definovat jako hudbu, „která vznikla na americkém kontinentě v synkretickém procesu mezi dvěma rozdílnými kulturami – africkou a evropskou“ (Matzner, Poledňák, Wasserberger, 1983: 17). Poledňák v pozdější publikaci rozlišuje „afroamerický hudební folklór“, čímž myslí folklórní hudební projevy severoamerických černochů, jejichž předkové se do dnešních Spojených států dostávali jako otroci, deportovaní z Afriky a „afroamerickou hudbu“, která zahrnuje jednak afroamerický hudební folklór, ale také hudební projevy, jež nemají jednoznačně folklórní ráz a také projevy, k jejichž podobě přispěla koexistence a spolupráce černošských, kreolských, hispánských a bělošských hudebníků v USA (2005: 31). Zjednodušeně lze rovněž říci, že se jedná o hudební žánry, které vznikly a vyvíjely se ve Spojených státech amerických, ovšem jejich podstata je africká.

Z hlediska tohoto rozlišení je předmětem disertace afroamerická hudba, přičemž vybraná historická období reprezentují hudební žánry, které byly v té či oné době nejrozšířenější a nejpopulárnější. Burnim a Maultsby (2005) dále rozdělují afroamerickou hudbu na dvě další základní skupiny: hudbu světskou a duchovní. Obsahem této práce budou především hudební žánry vztahující se k hudbě světské, nicméně okrajově budou zmíněny i nejdůležitější duchovní žánry, zejména spirituály a gospelová hudba.

Navzdory dřívějším představám zdůrazňujícím vznik afroamerické hudby až na americkém kontinentu, kdy se afričtí otroci snažili napodobovat hudbu bílé většinové společnosti (Herskovits, 2017), dnes již nikdo nepochybuje o existenci zřejmé a prokazatelné spojnice mezi africkou a afroamerickou hudbou (Burnim, Maultsby, 2005: 35). Lze konstatovat, že vývoj africké hudby v Americe měl zásadní vliv na hudební kulturu po celém světě¹². Známé hudební styly, jako jsou samba, kalypso, reggae, bomba, salsa, rumba, cumbia, blues, jazz, hip hop a další hudba vycházející z africké podstaty vznikla z afrických kultur v novém světě (Turner, 2010: 3).

¹² V Evropě zareagovala na afroamerické (jazzové) podněty celá řada skladatelů umělecké hudby. Za všechny jmenujme Clauda Debussyho, Daria Milhauda, Igora Stravinského, u nás např. Bohuslava Martinů, Jaroslava Ježka, Emila Františka Buriana, Erwina Schulhoffa (Kuhn, 2004).

Proslulý bojovník za občanská práva Malcolm X ve stati *Malcolm X on Afro-American History* zdůrazňoval zásadní význam africké a afroamerické historie při utváření afroamerické kolektivní identity. Hudba rovněž hrála důležitou roli v emancipačním boji, jelikož se vždy dotýkala všech aspektů života Afroameričanů. Funkce hudby jakožto strážce historie je zásadním dědictvím Afričanů v Americe. Afroamerická hudba je hluboce zakořeněná v africké kultuře. Většina africké hudby se používala jako způsob dokumentace historie afrického lidu. Je nesmírně důležité dozvědět se o minulosti skrze hudbu (X, 1990; Jones, 1963).

Básník Ron Welburn prohlásil, že afroamerická hudba představuje klíč k přežití, zdůrazňoval její osobní, kulturní a politickou moc a nesmírný význam pro komunitu (Floyd, 1995: 145). O afroamerické hudbě se říká, že má protest zakořeněný ve své podstatě, neboť jde o naléhavé intimní vyjádření afroamerické identity a zkušenosti.

Eileen Southern v knize *The Music of Black Americans: A History* podotýká, že afroamerická hudba vyjadřuje dvojí vědomí Afroameričanů ve Spojených státech, neboť sice patří do hegemonní americké kultury, ale zároveň je od ní oddělena. Toto napětí se projevuje v nepřetržitém konfliktu mezi sekulárním a duchovním, populárním a elitním, politickým a uměleckým, vzdělaným a nevzdělaným v historii afroamerické hudby (Southern, 1997).

Porozumění afroamerické hudbě nezbytně předpokládá porozumění jejímu kulturně historickému kontextu a rovněž předpokládá chápání samotné africké hudební tradice.

2.2.1 Africká hudební tradice

Africká hudba představuje schematické označení pro vnitřně bohatou diferencovanou oblast lidové hudby afrického kontinentu, tato diferencovanost je dána rozdílnými kulturními i sociálními tradicemi jednotlivých etnických skupin (Matzner, Poledňák, Wasserberger, 1983: 17).

Hudba byla vždy nedílnou součástí africké kultury. Africké společnosti v průběhu historie používaly hudbu různými způsoby, které odrážely jejich víru a hodnotové systémy. Výrazným prvkem africké hudební tradice je míra její integrace do nejrůznějších aspektů společenského, ekonomického a politického života (Blacking, 1973; Nketia, 1974; Bebey, 1999; Roomen, Nettle, 2021). Například podle Blackinga (1973: 53) mají rwandští Hutuové minimálně dvacet čtyři odlišných druhů společenských písní, zatímco jihoafričtí Vendaové vytvořili klasifikaci hudebních žánrů na základě rozdílné hierarchie politického vedení.

Akpabot (1986: 95) identifikoval 14 kategorií písňových textů v africké hudbě. Jedná se o historické písně, písně společenské kontroly, urážlivé a obscénní písně, chvalozpěvy, dětské, pohřební, pracovní, válečné, humorné, komunikační, ženské, filozofické a rituální písně. V Africe se hudba učí v rámci kulturního a praktického vzdělání (Hester, 2000: 43).

Mezi pojetím africké a evropské hudby existují významné odlišnosti. LeRoi Jones (1963: 29) zdůraznil, že africká hudba se liší od té západní svým funkčním využitím. Západní klasická hudba, s výjimkou rané náboženské hudby, je podle něj výhradně uměleckou hudbou. Její funkce představuje pouze „kultivaci duše“. Klasická hudba nebyla nikdy považována za nedílnou součást každodenního života obyvatel „západních zemí“. Podle Bebeyho (1999) je v ní hledána dokonalost. Jakékoliv odchýlení od normy je vnímáno jako chyba.

Oproti tomu tradiční africké kultury neoddělují umění od žité skutečnosti. Tyto dvě oblasti jsou neoddělitelně propojené. Hudba představuje umění, kterého jsou téměř všichni Afričané součástí (Blacking, 1973; Merriam, 1964, 1982; Rommen, Nettel, 2021). V mnoha afrických kulturách jsou hudebníci uznávanými autoritami v otázce historie a mytologie. Písně, tanec a hudba se používají k řešení problémů týkajících se všech aspektů života. Hudba doprovází život jednotlivce a komunita se volně zapojuje při společenských událostech (Merriam, 1964).

Integrace hudby a kultury se projevuje v komunitních rysech africké hudební tradice. Významným prvkem africké hudby je kolektivní zapojení všech příslušníků komunity, především formou zvolání a odpovědi (Burnim, Maultsby, 2005; Turino, 2008).

Africká hudba byla dlouho nahlížena eurocentrickým prizmatem a její odlišnosti vysvětlovány primitivností tamních obyvatel. Evropští muzikologové ji popisovali jako kakofonní a monotónní (Krehbiel, 1914: 73).

Podle Levine (2007) představuje další důležitou odlišnost africké hudby od evropských hudebních forem významná role rytmu. Na rozdíl od západní klasické hudby charakteristické zejména melodickými a harmonickými strukturami, africká a afrodiasporická hudba spočívá v rytmické kvalitě. Rose (1994: 65) podotýká, že harmonie vs. rytmus reflektuje základní rozlišení mezi západní klasickou hudbou a africkou hudbou.

Rytmus je všudypřítomný, dokonale vyjádřený v africké tradici bubnování. Již křesťanský teolog a lékař Ibn Butlan z 11. století ve svém traktátu „Jak nakupovat otroky a zjišťovat jejich tělesné nedostatky“ uvedl, že „*kdyby měl černocho spadnout z nebe na zem, padal by v rytmu*“ (Agawu, 2003: 55). Kromě různých typů bubnů převažují v africké hudbě další bicí nástroje, například chřestítka, rolničky, zvony, bambusové tyče (Matzner, Poledňák, Wasserberger, 1983: 17).

Právě ony složité polymetrické, kontrapuntální a polyfonní rytmické prvky, které jsou africké hudbě vlastní, se zasloužily o její zachování a šíření v hudbě afrických otroků v Americe. Samuel Floyd (1995: 5) tvrdí, že africké hudební rysy a kulturní praktiky nejen přežily obchod s otroky, ale hrály významnou roli ve vývoji afroamerické hudby.

2.2.2 Africké prvky v afroamerické kultuře

Navzdory rozmanitosti afrického života si černí otroci přivezli dostatečné dědictví společných zkušeností, které stačilo k jejich vzájemné spolupráci v novém světě a k vybudování nových zvyků a praktik odrážejících jejich africkou minulost.

Na otrokářských lodích nejprve přijeli lidé z dnešního Beninu, z jejichž spirituálních praktik zaměřených na duchy tzv. *foddun* se vyvinula podstata louisianského vúdú. Následoval příjezd Wolofů a Bambarů od řeky Senegal v Západní Africe, jejichž melismatický zpěv a strunné nástroje dali vzniknout pozdějšímu banju a blues. Ve španělské éře pak převládli otroci ze středoafriké lesní kultury Konga, z jejichž bubnovaných polyrytmů se vyvinuly taneční rytmy od Havany až po Harlem (Johnson, 2011; Jones, 1963; Hersch, 2008).

Současně probíhaly dva akulturační procesy. Seskupování Afričanů různého původu vyvolalo interakci odlišných kultur. Byly vytvořeny nové zvyky, ale ty byly stále silně zakotvené v africkém kulturním dědictví. Obecně lze říci, že do synkretického procesu vstoupily především ty africké prvky, které byly společné několika či všem africkým kmenům (Matzner, Poledňák, Wasserberger, 1983: 18). Zároveň není pochyb, že setkání africké a západní kultury hluboce ovlivnilo vývoj těchto dvou kultur ve Spojených státech.

Otázka přežití africké kultury v novém světě, především ve Spojených státech je komplexnější. V jazykové úrovni se projevuje používáním některých výrazů, v ústní a písemné literatuře ji najdeme v povídkách, ukolébavkách, básních a písních (Smitherman, 1977; Adjaye, Andrews, 1997). V náboženské oblasti jsou stále aktuální různé formy uctívání předků a božstev, vúdú a další spirituální praktiky původem z Afriky (Small, 1987; Levine, 2007). Další stopy najdeme v pracovních písních, hrách, komunitním životě a různých uměleckých projevech. Tyto přežitky jsou symbolem odporu otroků a přežití afrického dědictví (Jones, 1964).

Hudba pomohla otrokům kolektivně si uvědomovat svou kulturu a bránit se úplné akulturaci. Síla a jedinečnost afroamerické hudby spočívá v její ústní formě a schopnosti měnit se a přizpůsobovat okolnostem a době (Floyd, 1995; Neal, 1998).

Není známo, kdy přesně začali černoši míchat evropské a africké hudební postupy, ale předpokládá se, že afroamerický hudební styl se objevil začátkem 19. století (Floyd, 1995). Jednalo se v podstatě o africkou sociální, komunitní a funkční hudbu s repertoárem náboženských písní, pracovních písní, satirických písní, urážlivých a zesměšňujících písní, pouličních pokřiků, balad a mnoha dalších, které se hodily do jejich kontextu (Floyd, 1995; Maulstby, 2005). Tímto se potvrzuje historická spojnice mezi africkou a afroamerickou hudbou.

Hlavní trvalé africké prvky v afroamerické hudbě představují již zmíněný rytmus, improvizace, používání bluesového tónu, vzájemný vztah hudby, tance a poezie nebo mluvené řeči a performanční postupy (Southern, 1997).

Podle americké etnomuzikoložky Portii K. Maultsby (2005) je zásadním pokračováním africké hudební tradice v afroamerických komunitách proces vytváření hudby coby participační skupinové činnosti, která slouží ke sjednocení Afroameričanů do soudržné skupiny za společným cílem. Od padesátých let se koncerty afroamerické hudby propagují jako společenská setkání, při kterých se očekává aktivní zapojení obecnstva, bez ohledu na to, zda se jedná o náboženské nebo sekulární vystoupení.

Ghanský etnomuzikolog J. H. Kwabena Nketia (1974) poukazuje na řadu rolí, které veřejná vystoupení černošských hudebníků zastávají ve vztahu ke společenství. Poskytují příležitost ke sdílení tvůrčí zkušenosti, k zapojení se do procesu vytváření hudby jako formy komunitní zkušenosti a k použití hudby jako způsobu vyjádření sdílených skupinových pocitů a postojů. Tento komunitní proces vytváření hudby se mimo jiné projevuje způsobem, jakým současní vystupující umělci při koncertech oslovují publikum a vyzývají ho k aktivnímu zapojení¹³.

Podle socioložky Tricii Rose (1994) je tato interakce technikou zvolání a odpovědi charakteristická pro téměř všechny styly afroamerické hudby. Poprvé byla použita v pracovních písních a spirituálech otroků, přičemž představovala prostředek komunikace, který rozvíjel jednotu v rámci komunity¹⁴. Tato technika se používá i v blues, jazzu, rhythm and blues a rapu,

¹³ Je to něco, co je v oboru umělecké hudby téměř nemožné, ale naopak v oblasti západní „tradiční“ (lidové) hudby časté a předpokládané (Tyllner, 2010: 129).

¹⁴ Starší paralelu techniky zvolání a odpovědi mimo jiné nacházíme již ve středověké evropské vokální hudbě v tzv. responzoriálním zpěvu (sbor střídající se se sólistou).

i když nese jiné významy. Posiluje závislostní vztah mezi umělci a diváky, čímž se upevňuje vzájemné pouto.

Koncept, při němž účinkující a publikum tvoří jeden celek určující kolektivní identitu, a který dále rozpracovává Tomas Turino v díle *Music as Social Life: The Politics of Participation* (2008), je zřejmý dokonce i z reakcí černochoů na hudbu poslouchanou v soukromí. Při poslechu nahrávek se stávají součástí skladby jako aktivní účastníci, kdy zpívají známé refrény, luskají prsty, tleskají, pohupují se do rytmu a slovně odpovídají na konkrétní pasáže ve stylu „sing it baby“, „tell the truth“ nebo „get on down“. Tato míra zapojení, která napodobuje interakce při živých vystoupeních, zachovává africký přístup při vytváření hudby v současné společnosti (Maultsby, 2005).

2.2.3 Afroamerické hudební žánry

K nejstarším projevům africké hudby v Americe patří pracovní písně otroků na plantážích venkovského Jihu. Tyto písně měly za cíl pozvednout skupinovou aktivitu, která vyžadovala zvláštní pracovní rytmus a zmírnit stres z namáhavé práce (Eyerman, 2002; Burnim, Maultsby, 2005; Poledňák, 2005), v evropské literatuře se problematice práce a rytmu věnuje proslulé dílo Karla Büchera *Arbeit und Rythmus* poprvé vydané v roce 1896.

Na přelomu století se černošské pracovní písně tematicky změnila a přesunuly do oblasti zábavy. Vznikla hudební forma zvaná ragtime, tzv. „hudba s přetrženým taktům“, která představovala mezistupeň mezi černošskou lidovou hudbou a jazzem. Ragtime začali hrát černoští pianisté v oblasti Mississippi, kteří, byť neznali noty, měli vytříbený smysl pro rytmus (Quarless, 1964: 200-204).

Pozdější hudební formou, která se vyvinula z ragtimu, bylo blues, tedy jakási pomalá melancholická píseň. Blues představuje skutečný, autentický pocit z afroamerické hudby. Odráží utrpení a dřinu černého pracujícího nádeníka, jeho naděje, obavy a očekávání (Matzner, 1985; Oliver, 1990; Cone, 1992; Lomax, 2022; Meadows, 2010).

Dalším afroamerickým hudebním stylem je jazz. Jazz v Americe spojuje prvky tradičních balad přivezených do Ameriky z různých kultur, populární hudby, kostelní hudby, včetně černošského gospelu, blues a ragtimu. I když se jazz vyvíjel zároveň mezi Evropany i černochoy, africká esence přetvořila jazz na typický afroamerický hudební fenomén, a to

zejména díky světově proslulým jazzovým hudebníkům, kteří se začali objevovat v období Harlemské renesance (Ogren, 1989; Vincent, 1995; Gerard, 1998).

Podle mnohých badatelů představovala čtyřicátá léta dvacátého století rozhodující dekádu, ve které došlo k zásadnímu rozdělení v afroamerické hudbě (Floyd, 1995; Southern, 1997; Neal, 1998; Burnim, Maultsby, 2005). Umělci tzv. post-swingové éry se vydali dvěma směry. Jedni se snažili vyhovět komerčním požadavkům trhu, zatímco druzí se vydali cestou uměleckého experimentování a návratu ke kořenům. Komerčně orientovaná odnož spojovala městské blues s prominentní vokální linií, z čehož se vyvinulo úspěšné rhythm and blues a dále pak rock n roll, funk a disko (Meadows, 2010). Nezávislejší odnož se snažila o osobní vyjádření skrze inovaci. Ze swingu vznikl bebop a dále pak řada stylů usilujících o dosažení ještě větší expresivnosti. Tato druhá odnož zůstala úzce spjatá se socioekonomickými zájmy afroamerické komunity a tím byla dostupnější hudebníkům hledajícím umělecký nebo politický hlas (Rutkoff, Scott, 1996; Hester, 2000).

Za významné byly také považovány černošské náboženské písně zahrnující širokou škálu stylů. Existují písně, které odrážejí dřívější bělošské chvalozpěvy nebo písně s výkřiky, které vyžadují perkusní efekty pomocí tleskání a dupání. Také zde najdeme písně, ve kterých oblíbené hudební nástroje, jako je kytara, bicí, tamburína a harmonika poskytují instrumentální doprovod, písně víry, písně, které volají po pokání hříšníků, hymny, a především černošské spirituály (Cone, 1992; Burnim, Maultsby, 2005). Ve dvacátých a třicátých letech Paul Robeson¹⁵ a Marian Andersonová dovedli spirituály na koncertní pódia a jejich nahrávky zařadily černošskou církevní hudbu do americké kultury (Eyerman, Jamison, 1998). Ze spirituálů vznikl gospel, který spojuje křesťanské chvalozpěvy s rytmy jazzu a blues. Gospel se stal náboženskou hudbou v městských kostelích (Southern, 1997).

Se vznikem Hnutí za občanská práva a nejrůznějších sdružení, jako bylo Panafricanistické hnutí (PAM) a Národní sdružení pro povýšení barevných lidí (NAACP) získaly černošské písně nový význam. Podle některých vědců i politických aktivistů zosobňovaly především duši Afričana v boji za rovná práva a sebeprosazení černochů v Americe (Reagon, 1975, 2005; Eyerman, Jamison, 1998; Eyerman, 2002; Goodwin, Jasper, 2003; Reed, 2005). Začaly se objevovat černošské protestní písně, a to jak světské, tak náboženské. Na každém shromáždění zněly písně svobody a na pohřbech zavražděných černošských aktivistů probouzely afrického ducha a touhu hlásit se k africkému dědictví

¹⁵ Kontroverzní afroamerický zpěvák, herec a politický aktivista Paul Robeson opakovaně vystupoval i v Československu. Jeho levicové zaměření a obdiv k Sovětskému svazu byl s oblibou využíván tehdejší komunistickou propagandou (Schormová, 2021).

(Ellison, 1989; Goodwin, Jasper, 2003). Martin Luther King prohlásil: „...*písně svobody hrají významnou roli v našem boji. Dávají lidem novou odvahu a smysl pro jednotu, udržují při životě víru a naději v budoucnost, a to především v těchto nejtěžších hodinách.*“ (Shelton, 1962). Podle muzikologa Samuela A. Floyda (1995) je využití písní k vyjádření protestu africkým dědictvím zakomponovaným do afroamerické hudby.

Afričtí otroci přivezli do diasporu také širokou paletu taneční hudby, která se vyvíjí až do dnešní doby a zahrnuje styly, jako je soul, disko a funk (Brown, 1994; Vincent, 1996; Meadows, 2010).

Éra hip hopu, jejíž součástí je rapová hudba, se odvolává na africkou orální tradici, kdy se za podpory bubnů (beatů) sděluje relevantní poselství pro komunitu (Rose, 1994; George, 2005; Chang, 2005).

2.2.4 Význam osobností afroamerické hudby

V každém afroamerickém hudebním stylu se objevily osobnosti, které se díky svému talentu, jakož i kvalitní propagaci, staly známé po celém světě. Staly se širiteli a symboly toho či onoho stylu a zároveň i významnými zástupci své vlastní kulturní (etnické) skupiny. Vysloužili si respekt a uznání i za hranicemi vlastní kultury. Zapsali se tak do povědomí ostatních světových společenství jako nadějní hudebníci a podpořili pozitivní stereotyp, podle něhož „každý černoch je hudebně nadaný“.

V rámci americké společnosti se tak utvořil protipól vůči všeobecně přijímaným negativním stereotypům černochů z dob otroctví, kdy se účelově šířila propaganda o jejich lenosti, neschopnosti, agresivitě a vůbec o méněcennosti (Bogle, 2001). Slavné osobnosti tak přispěly k formování afroamerické etnické identity na základě hudebního nadání, vytříbeného smyslu pro rytmus a bavičského potenciálu. V rámci své skupiny pak působili jako jisté symboly a pozitivní vzory, které ukazovaly dalším generacím, že i černoch v americké společnosti může v určité oblasti uspět. Mladí lidé se ztotožňovali s jejich stylem, což je sjednocovalo a utužovalo v nich etnické povědomí a sounáležitost s jejich kulturou. Rovněž v souvislosti s bělošskou menšinou silně ovlivnily některé subkultury. Například beatnická generace 50 let byla inspirována b-bopem (Monson, 1995; Kerouac, 2007).

Vycházíme-li z americké historie, existoval zde od počátku kult celebrit, proto slavní hudebníci černé pleti patřili mezi významné osobnosti, které se zasadili o narušování striktní rasové bariéry v segregované americké společnosti, a dařilo se jim pronikat do povědomí

bělošské společnosti. Například zpěvák Nat King Cole byl první afroamerický umělec, který uváděl televizní estrádu pod názvem The Nat King Cole Show. Pro mnoho bělošských rodin tak zosobňoval prvního černocha, který se každý večer dostával do jejich obývacích pokojů. Pořad však neměl dlouhého trvání proto, že žádné korporace nechtěly v té době z rasových důvodů sponzorovat program s afroamerickými umělci (Burnim, Maultsby, 2005).

Celosvětový vřelý afrosound afroamerických umělců umožnil šíření jejich hudby za hranicemi Spojených států a vystupování v zemích, které byly poněkud rasově tolerantnější. Mnoho jazzmanů tak utíkalo před rasismem do Evropy, hlavně do Paříže (Vincent, 1995).

2.2.5 Afroamerická hudba předmětem výzkumu

Ve Spojených státech probíhala řada výzkumů, které měly za cíl zjistit, zda a jak jsou jednotlivé afroamerické hudební žánry utvářené společenskými silami a zda lze mezi nimi nalézt určitou vzájemnou provázanost. Podobné výzkumy jsou velmi důležité zejména pro snahu o zodpovězení otázky, do jaké míry přispívají technologie a ekonomika k vývoji kulturních projevů. Zároveň také objasňují historicky specifické aspekty hudebního projevu, např. výzkum rhythm and blues jako poválečného fenoménu. Rovněž poukazují na stylistická pojítka mezi hudebními žánry napříč historickými obdobími, např. zkoumáním úzkého vztahu mezi rock n rollem, blues a rhythm and blues (Rose, 1994).

Pro lepší představu zkoumaných souvislostí uvedu několik stěžejních výzkumných prací: profesori afroamerických studií Houston Alfred Baker Jr. a Hazel Vivian Carby ve studiích týkajících se blues pod názvy *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory* (1987) a *It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues* (1998) popisují způsoby, jakými nejrůznější témata a zvuky v bluesové hudbě vyjadřují rasové, genderové a třídní zkušenosti venkovských černochů na Jihu, jakož i dopady industrializace a hromadné migrace černochů na Sever.

Podobně také amerikanista George Lipsitz v stati o chicanském rock n rollu nazvané *Cruising around the Historical Bloc: Postmodernism and Popular Music in East Los Angeles* (1986) představuje, jak poválečné migrační vzorce, urbanizace, obecní politika a válečné technologie zásadně utvářely zvuky a témata raného rock n rollu a kulturní integraci, kterou umožnil. Také poukazuje na skutečnost, jak rock n roll závisel na černošských kulturních strukturách, slangu a způsobech vystupování při vytváření vlastní slovní zásoby.

Muzikolog Andre Craddock-Willis ve studii *Rap Music and the Black Musical Tradition: A Critical Assessment* (1989) zkoumá čtyři hlavní afroamerické hudební žánry: blues, jazz, rhythm and blues a rap jako projevy, které se objevují v souvislosti s významnými historickými podmínkami a vztahy mezi Afroameričany a širším politickým a sociálním charakterem Ameriky. Willis spojuje jazz s rasovou segregací, rhythm and blues s přetrvávající nespravedlností, která podnítila vznik Hnutí za občanská práva, čímž nahlíží dané hudební žánry jakožto kulturní projevy, které částečně vyjadřují reakce komunity na specifické společenské a politické kontexty. Nepřímo také naráží na kontinuitu těchto a dalších afroamerických forem a praktik, jako jsou kulturní tradice, styly a přístupy k vytváření zvuku, pohybu a rytmu, které spojují jazz s blues a blues s rapem. Rapovou hudbu však nahlíží pouze jako postmoderní trend bez hlubší analýzy historicko-společenských souvislostí, například procesů městské deindustrializace v sedmdesátých letech a jejich dopadů na afroamerickou městskou komunitu.

Spojitostmi mezi hudebními žánry afroamerické hudby a historicko-společenskými mezníky se zabývá také etnomuzikoložka Portia K. Maultsby ve stati *Africanisms in African-American Culture* (2005).

Afroamerická hudba, bez ohledu na ten, který žánr, byla od svého počátku vždy ovlivněna zkušenostmi Afroameričanů v Americe, které podněcovaly k zachování vazeb s africkou minulostí. Toto tiché propojení jim umožnilo přežít a vytvořit smysluplnou existenci ve světě, kde nebyli vítáni. Přizpůsobili se změnám prostředí a společenským zvrátům díky tomu, že spoléhali na tradice a známé praktiky. Hudba hrála v tomto procesu nepochybně významnou roli (Jones, 1964). Neexistuje proto lepší způsob, jak uchovávat afroamerickou historii než studiem hudby. Hudba pomáhá vyjádřit etnickou identitu a vědomí Afroameričanů v americké společnosti.

2.3 Etnická identita

2.3.1 Etnicita

Etnicita je termín poměrně mladý, módní, ovšem ne zcela jednoznačný. Výklad a význam tohoto fenoménu se mění od jednoho autora ke druhému, přičemž se přihlíží k jejich odlišnému pojetí kultury či volbě základního badatelského přístupu, např. biologického, kulturního či sociálního. Zvýšený výskyt tohoto termínu v soudobých společenských vědách je mimo jiné připisován emancipačním projevům etnických a rasových skupin ve Spojených státech v šedesátých letech (Šatava, 2001).

Obecně lze říci, že pojem etnicita pochází z latinského *ethnicus* – pohan, pohanský a z řeckého *ethnos* – národ, národnost, kmen, rasa a podobně. Poprvé ho použil americký antropolog a sociolog William Lloyd Warner v roce 1941 v rámci svého výzkumného projektu *The Yankee City*, aby popsal skutečnost, že osoba se považuje nebo je považována za příslušníka dané etnické skupiny (Warner, 1976).

Velký sociologický slovník (1996) uvádí, že etnicita je vzájemně provázaný systém kulturních (materiálních a duchovních), rasových, jazykových a teritoriálních faktorů, historických osudů a představ o společném původu, působících v interakci a formujících etnické vědomí člověka, jeho etnickou identitu a orientaci. Etnikem či etnickou skupinou se pak rozumí souhrn lidí majících společnou etnicitu a etnickou příslušnost, jež je odlišná od jiných skupin.

V Národopisné encyklopedii v heslech Ivana Dubovského a Václava Hubingera (2007: 187-190, díl I) nalezneme novější pojetí etnicity, které již vychází z myšlenky mezispolečenských interakcí a etnicita je vnímána v rámci meziskupinových vztahů. Dočteme se tedy, že etnicita existuje jako součást kulturního a sociálního kontextu, jako odraz kontaktu mezi skupinami, jehož důsledkem jsou procesy (mentální, kulturní, sociální), které konstruuji hranice mezi etnickými skupinami.

Klasická kulturní a sociální antropologie definovala etnickou skupinu na základě biologických, kulturních, lingvistických nebo náboženských kritérií, k nimž se v současné době přidává i přesvědčení jednotlivce (Bačová, 1996).

Antropolog Fredrik Barth (1969) vymezil čtyři rysy etnické skupiny. Jedná se o populaci, která se biologicky sebereprodukuje, sdílí společné kulturní hodnoty, tvoří jedno komunikační a interakční pole a sebeidentifikuje se a zároveň je identifikována jinými.

I přes rozmanitost definicí lze shrnout opakující se charakteristiky do několika bodů. Etnicita se vytváří na základě kategorizace „my – oni“. Kritériem pro přidělování k „my“ nebo „oni“ je přesvědčení o společném původu, o společné historii, případně mohou být kritériem i některá pravidla společenského života. Dalším kritériem je sociálně-biologická kontinuita společenstva, což znamená odvozování se od předků a zdůrazňování jejich odkazu. Důraz se rovněž klade na citové vazby (loajalita, solidarita) ke kvalitám a charakteristikám daného společenstva.

Jednou z problematických oblastí zkoumání etnicity je vymezení vzájemných vztahů s ostatními sociálními konstrukty, například s konceptem rasy a kultury, které jsou pro účely této práce významné.

Americké badatelky Hope Landrine a Elizabeth Klonoff ve studii *African American Acculturation: Deconstructing Race and Reviving Culture* objasňují, že koncept rasy odkazuje na kategorizaci skupiny lidí na základě fyziognomických rysů a předpokladu společného biogenetického původu. Na fyzické odlišnosti skupin se pohlíží jako na společensky významné a tyto pak slouží jako vysvětlení odlišností v chování dané skupiny. Tato kategorizace zcela ignoruje skutečnost, jak se členové určité skupiny sami vnímají či zda se považují za součást homogenní skupiny. Naopak koncept etnicity zaměřuje pozornost na kulturní rozdíly skupiny, které vnímá jako společensky významné (Landrine, Klonoff, 1996: 8-9).

Sociolog Michael Banton (1983) se těmito odlišnostmi podrobně zabývá v knize *Racial and Ethnic Competition (Comparative Ethnic and Race Relations)*. Hlavní rozdíl mezi rasou a etnicitou spatřuje v tom, že rasa se uplatňuje pro účely kategorizace osob, zatímco etnicita se týká jejich skupinové identity. Etnicita se z obecného hlediska více zabývá identitou „my“, zatímco rasa je více orientována na kategorii „oni“.

Antropolog Thomas Hylland Eriksen (1993: 37) pak rozvíjí vztah mezi etnicitou a kulturou. Ve stěžejním díle *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives* poukazuje na skutečnost, že etnické skupiny nabízejí formální strukturu, v jejímž rámci získávají kulturní prvky smysl a následně se přenášejí na současné a budoucí členy skupiny. Mohou také využívat kulturní charakteristiky (např. styl oblékání, hudbu, jídlo, zvyky, nářečí atd.) jako východisko pro definování hranic mezi sebou a jinými skupinami. To může vést k obvyklému omylu, že etnicita a kultura jsou synonyma. Je však potřeba vnímat tyto koncepty odlišně. Zatímco sdílená kultura je důležitou složkou etnicity, není určujícím faktorem při utváření etnické skupiny. Etnicita je aspekt vztahu a nikoli „majetek“ skupiny.

Při studiu etnicity se obecně uplatňují tři hlavní přístupy. Primordialistický (též esencialistický) přístup vychází z předpokladu, že etnicita je neměnná socio-biologická „vlastnost“ určená genetickými a geografickými faktory. Jedinec si ji nemůže zvolit, neboť se s ní rodí. Etnické svazky jsou prodloužením rodinných vazeb a skupinové sebepojetí je založeno na primordiálních, objektivních skutečnostech jako je například jazyk, náboženství, tradice a původ. Etnicita je tedy vnímaná jako podstata, esence. Členové cítí ke skupině přirozenou emocionální vazbu a etnické vědomí představuje morální sounáležitost a solidaritu (Gellner, 1993; Smith, 1993; Roosens, 2000; Anderson, 2016).

Profesoři afroamerických studií Sidney Lemelle a Robin D. G. Kelley (1994) v této souvislosti podotýkají, že při studiu etnicity Afroameričanů byl primordialistický přístup poměrně problematický, jelikož u nich neexistuje jednotná pradávna africká kultura, na kterou by se mohli odkazovat. Předkové dnešních Afroameričanů pocházeli z různých etnických skupin s odlišnou minulostí, tradicemi i jazykem.

Druhý přístup je instrumentalistický (někdy též situační), který pojímá etnicitu jako racionální, proměnnou a účelovou záležitost, jako nástroj k dosažení určitých cílů jednotlivců nebo skupin. Účelnost etnicity se mění podle situace a reaguje na sociální tlaky ze strany vlastní nebo jiné komunity (Lášticová, Bianchi, 2003).

I tento tradiční model byl v počátcích studia etnicity Afroameričanů zamítnut, jelikož by naznačoval, že společná afroamerická etnická identita byla „aktivována“ za účelem posílení jejich společenského postavení. Etnicita Afroameričanů byla nahlížena konceptem panetnicity, přičemž různorodé etnické skupiny afrického původu byly většinovou bělošskou společností vnímány jako homogenní celek s důrazem na kritérium rasy spojené s podřízeným postavením (Lemelle, Kelley, 1994).

Třetím přístupem je konstruktivismus (též modernismus), který se do jisté míry doplňuje se situacionismem a vnímá etnicitu jako společenský konstrukt. Antropolog Fredrik Barth ve stěžejním díle *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference* (1969) v této souvislosti poprvé označil etnicitu jako proměnlivou, jako produkt sociálních askripcí a nálepkování a posunul důraz doposud kladený na znaky etnické skupiny na její hranice a vztahy s okolím. Etnicita je tak chápána jako subjektivní a situační vytváření hranic pomocí sebedefinování a definování jinými. Etnické skupiny, etnicita a etnické hranice jsou společenským konstruktem, a tudíž samy o sobě neexistují.

Situační charakter etnicity lze sledovat i ve vztahu k Afroameričanům. Kulturní socioložka Joane Nagel ve stati *Constructing Ethnicity: Creating and Re-Creating Ethnic Identity and Culture* (1994) například uvádí, že afričtí nebo karibští přistěhovalci ve Spojených

státech v některých případech zdůrazňují historickou, kulturní a fyzickou spřízněnost s Afroameričany (např. kvůli výhodám plynoucím z afirmativních akcí), jindy se však od nich distancují. Obecně se hovoří o tzv. „chameleonní identitě“, která pomáhá přežít v multikulturní společnosti tak, že si jedinec volí příslušnost ke konkrétní etnicitě dle situace (Malewska-Peyre, Gachon, 1988).

Někteří autoři vydělují ještě tzv. psycho-kulturní přístup, který pojímá etnicitu jako dimenzi sociální identity, přičemž odráží postoje jedince k určité skupině a snahy situovat sebe sama do určitého prostředí (Yang, 2000).

2.3.2 Identita

Problematika identity se různí v závislosti na úhlu pohledu jednotlivých výzkumníků. Je předmětem bádání několika oborů např. psychologie, sociologie či sociální antropologie a názory na identitu jsou zásadní i z hlediska našeho tématu. V tradičním psychologickém pojetí je identita interpretována především jako sebedefinování a subjektivní prožívání toho, čím člověk je, a zároveň i čím člověk není (Bačová, 1996). Neexistuje sama o sobě. Musí být utvářena (Szaló, Nosál, 2003).

Vědci z oboru psychologie a psychiatrie nabízí rozsáhlý seznam teoretických konceptů na téma utváření identity, například vybraná díla Erika H. Eriksona – *Dětství a společnost, Identita: Mládí a krize* nebo *Životní cyklus rozšířený a dokončený*, Sigmunda Freuda – *Já a ono* v knize *O člověku a kultuře*, Edith Jacobsonové – *The Self and the Object World* nebo Jamese E. Marcii – *Development and Validation of Ego Identity Status*.

Americký psychiatr Charles Brenner (1982) zdůrazňuje, že identita se považuje za klíčovou složku vývoje osobnosti a její absence je téměř vždy vnímána jako příznak duševního onemocnění.

Průkopníkem konceptu identity v psychologii je bezesporu německý psycholog Erik H. Erikson, který definuje osobní identitu jako podstatu či jádro lidské osobnosti. Osobní identita představuje proces stávání se a její dosažení znamená získání pocitu vlastní jedinečnosti, celistvosti, stability a kontinuity v čase (Čermák, Hřebíčková, Macek, 2003).

Vývoj identity je též společensky a kulturně podmíněný. Z hlediska výzkumu identity Afroameričanů patří Eriksonovy teorie k tzv. deficitním modelům, které byly pro dané období charakteristické. Tyto analýzy se snažily objasnit nedostatky spojené s černošskou osobností či

identitou (Cross, 1991; Helms, 1990). Erikson ve svém díle *Identity and the Life Cycle* (1980) popisoval černošskou identitu jako velmi vratkou a tvrdil, že jakékoli narušení „dětinského“ chování černochů, například v důsledku vzdělávání nebo nastolení neomezené svobody, by je uvrhlo do nebezpečného či zlého stádia identity. Zaměřil se také na tzv. pozitivní znaky identity černochů, kterými jsou mírnost, submisivita, závislost, jistá reptavost, ale neustálá připravenost posloužit obohacená chvilkovými záblesky empatie a dětinské moudrosti.

Koncept identity je rozšířen i z pohledu sociologického, kde ho zakomponovali do svých teorií např. Robert K. Merton (1949) při studiu referenčních skupin (v díle *Social Theory and Social Structure*) nebo Peter L. Berger a Thomas Luckmann (1966) v pojednání o sociální konstrukci reality (*The Social Construction of Reality*).

V sociální psychologii, stejně jako v sociální antropologii, se klade důraz na sociální aspekt identity a sebeobraz utvářený na základě mezilidských vztahů. Přední teoretik sociální identity Henri Tajfel (1978) zkoumal utváření sociální identity na základě příslušnosti k určité skupině. Ve studii *The Social Psychology of Minorities* rozlišoval osobní identitu jakožto přesvědčení o svých osobních vlastnostech a sociální identitu odvozenou z členství v sociální skupině a zároveň nečlenství v jiných skupinách. Lidé usilují o udržení pozitivní sociální identity, a proto mají tendence zdůrazňovat pozitivní rysy své sociální skupiny a zároveň poukazovat na negativní rysy ostatních skupin. Tajfel aplikoval svou teorii hlavně na menšinové skupiny, kam lze zařadit i Afroameričany. Podotýká, že být součástí společnosti, ve které nejste příslušníkem dominantní skupiny, vystavuje jednotlivce stigmatizaci, jelikož pozitivní rysy jeho sociální skupiny nejsou obecně uznávány a oceňovány. V důsledku toho se u skupiny, která má ve společnosti podřízené postavení, rozvíjejí nejrůznější obranné mechanismy. Ty mohou zahrnovat například zřeknutí se vlastní skupinové identity s cílem začlenit se do pozitivněji vnímané skupiny nebo naopak zdůrazňování až opěvování vlastních odlišných rysů.

Sociolog Richard Jenkins používá v publikaci *Social Identity* (2008) termín identifikace. Tu nahlíží jako proces, na kterém se my sami podílíme, především na základě interakcí vůči druhým a spolu s druhými. Tento proces zahrnuje individuální i kolektivní dimenzi, které se vzájemně prolínají. Individuální rozměr identity způsobuje naši odlišnost a kolektivní definuje, v čem jsme si podobní.

Německý kulturolog Jan Assmann vymezuje ve svém díle *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku* (2001) osobní a kolektivní identitu. Osobní identita je souhrn všech rolí, vlastností a kompetencí získaných díky začlenění do společnosti a vytváří se v jedinci díky tomu, že se podílí na interakčních a komunikačních

vzorcích své skupiny a také díky spoluvytváření sebeobrazu této skupiny. Kolektivní identitu chápe jako obraz, který si o sobě vytváří určitá skupina a s níž se identifikují její příslušníci. Toto povědomí společné příslušnosti se opírá o účast na společném vědění a společné paměti, která se formuje na základě společného jazyka či užívání společných symbolů. Výrazným znakem je její emocionální charakter.

2.3.3 Etnická identita

Etnickou identitou se obecně rozumí subjektivní vědomí příslušnosti a kontinuity, které vyplývá ze sebezaražení (nebo zaražení druhými) k jistému etnickému společenství, s nímž společně sdílí určité shodné kulturní zvyky a principy, s nimiž se ztotožňuje a zároveň také vymezuje vůči ostatním (Roosens, 2000).

Členství v etnickém společenství bývá obvykle dobrovolné, a pokud se má udržet, musí nabízet konkrétní hodnoty či výhody. Těmi může být například zakotvení jedince v systému podpory či pocit kontinuity s minulostí a osobní důstojnosti. Dále se často uvádí pocit jistoty, bezpečí, sounáležitosti, zakořenění či sebevyjádření (Eriksen, 1993), koncepty etnické identity mnohdy splývají s koncepty národní identity, a proto i významní teoretikové nacionalismu (Gellner, 1993; Smith, 1993; Anderson, 2016) přispěli k této problematice.

Jmenujme například koncept myšlených společenství Benedicta Andersona představený v jeho stěžejním díle *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (2016). Dle jeho pojetí jsou etnické identity myšlené (imaginární) konstrukty. Vztahují se ke společenství, jehož příslušníky nebudeme nikdy osobně znát, a přesto v našich myslích žije představa vzájemné sounáležitosti, která kompenzuje citovou prázdnotu z nedostupnosti skutečných lidských společenství. Anderson však naznačuje, že i když je etnická identita považována za sociální konstrukt, neznamená, že ji lze libovolně měnit, jelikož zahrnuje primordiální prvky vytvářející emocionální pouta a loajalitu.

Jiní autoři poukazují naopak na skutečnost, že etnická identita nemá neměnnou stabilní podobu. Jde o dynamický proces podmíněný lidským jednáním a vyjednáváním v konkrétních společensko-kulturních kontextech. Například Thomas Hylland Eriksen v díle *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives* (1993) zastává názor, že etnická identita má vždy relativní charakter vztahující se ke kontextu a je výsledkem meziskupinového kontaktu a vztahů. V mnoha situacích je skrytá, přičemž si ji jednotlivec vůbec neuvědomuje nebo pro něj

není významná. Na povrch se dostává až v důsledku kontaktu s jinou skupinou a uvědomění si vzájemných odlišností.

Situační charakter etnické identity se odráží také v přístupu Fredrika Bartha, který se v díle *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference* (1969) soustředí na dva zásadní body: etnickou hranici a sociální interakci. Zdůrazňuje, že etnická identita není trvale připsaná, nýbrž volitelně uchopována s ohledem na konkrétní situaci. Lidé se mohou během svého života identifikovat s různými etnickými skupinami, vytyčené hranice etnik však zůstávají. Kontinuita etnické skupiny tak nezávisí na biologické ani kulturní kontinuitě, pouze na udržování etnických hranic, které skupinu definují.

V této souvislosti Joane Nagel v stati *Constructing Ethnicity: Creating and Re-Creating Ethnic Identity and Culture* (1994) zmiňuje, že ve Spojených státech existují rozdíly v možnosti volby etnické identity u černošské a bělošské populace. Zatímco bílí Američané si mohli zvolit etnickou identitu podle země svého původu, Američané afrického původu mají pouze jedinou možnost – být černochem, a to přesto, že u nich existují mezirasové odlišnosti na základě původu nebo odstínu pleti. Síla rasy coby společensky definovaného statusu všechny tyto rozdíly smazala za účelem nastolení černo-bílé hranice. Individuální volba etnické identity je tedy u Afroameričanů limitována, jelikož se upřednostňuje důležitost jejího připsání na základě rasy.

Barth (1969) dále uvádí, že etnické hranice jsou určovány znaky, které se skládají především z kulturních charakteristik, na jejichž základě se skupiny vymezují vůči jiným. Je třeba zkoumat především ty znaky, které samotní aktéři vybírají jako příznačné.

Tyto znaky či symboly, které spojují členy etnické skupiny, se mohou měnit. Za hlavní znak etnické identity je zpravidla považován jazyk. Leoš Šatava (1990) hovoří o dalších attributech etnické identity, jako jsou zemští patroni, mytologické postavy, památné lokality, národní pokrmy, literární produkce apod. U etnických menšin se setkáváme s větší potřebou používání symbolů či atributů jejich etnické identity. Plní roli identifikačních znaků, tmelících prvků a mnohdy nabývají demonstrativního charakteru.

Součástí formování a udržování etnické identity je vytváření pozitivního obrazu sebe uvnitř skupiny a jeho deklarování navenek. Joane Nagel (1994) podotýká, že hlavním úkolem všech etnických skupin je konstrukce nebo rekonstrukce historie a kultury. V rámci konstrukce kultury se minulost stává zdrojem, ze kterého etnické skupiny čerpají při hledání kolektivního smyslu. Nově utvořené etnické skupiny formují komunitní solidaritu a sdílené významy ze skutečné nebo předpokládané historie a původu, přičemž se zaměřují na konstrukci a rekonstrukci kultury. Jediným cílem však není vybudování kulturní základny, ale také

revitalizace etnických hranic a předefinování významu etnicity. Příkladem u Afroameričanů může být vytvoření svátku Kwanzaa v šedesátých letech. Jedná se o sedmidenní slavnost, která spojuje africké a afroamerické tradice.

V souvislosti se vznikem a růstem etnických hnutí se rovněž konstruují a mění kulturní symboly a jejich významy. Tato etnická hnutí často napadají negativní hegemonní obrazy o sobě samých tím, že předefinují význam etnicity do pozitivní podoby nebo s využitím kulturních symbolů účinně dramatizují svá rozhořčení a požadavky.

Ve vztahu k Afroameričanům lze tyto změny sledovat v období emancipačních hnutí šedesátých a sedmdesátých let. Jejich protestní akce tehdy byly doprovázeny novou vlnou zájmu o africkou kulturu a historii a rozvojem kultury černošské hrdosti. Konstrukce nových symbolických forem a upuštění od starých, zdiskreditovaných symbolů a rétoriky odráželo snahy Afroameričanů o vytvoření vnitřní solidarity a zpochybnění převládajících negativních definic černošské etnicity. Důležitou roli hrály též změny v oblékání, nová symbolická témata v umění, literatuře a hudbě (X, 1990; Floyd, 1995; Southern, 1997; Cleaver, 1999; Dagbovie, 2010).

Závěrem lze říci, že pojem etnická identita by neměl sám o sobě vyvolávat negativní asociace, jak by se mohlo zdát, vzhledem k narůstajícím etnickým konfliktům vyplývajícím z etnické identity. Naopak je důležitou součástí vývoje osobní identity jedince. Může být zdrojem osobní radosti i společenského obohacení.

2.4 Etnická identita Afroameričanů

2.4.1 Vývoj etnické identity Afroameričanů

2.4.1.1 Koncept rasy v afroamerické zkušenosti

Vývoj etnické identity Afroameričanů byl omezen důsledkem toho, že jejich identita byla „uvězněna“ v rasové kategorii a rasa určovala podstatu vzájemných vztahů černochů a bělochů v každém aspektu života. Mnozí badatelé se shodují v tom, že původní identita vztahující se k africkému odkazu byla násilně potlačována, kulturní odlišnosti rozmanitých afrických etnických skupin byly ignorovány a utváření nové panetnické americké identity podléhalo striktním rasovým zákonitostem a instituci otroctví (Helms, 1990; Cross, 1991; Eyerman, 2002). Můžeme říci, že identita Afroameričanů byla v symbolické i kulturní rovině konstruována v protikladu k dominantní bělošské americké identitě tak, aby legitimizovala a udržovala nadřazenost bílé rasy ve Spojených státech. Tato tzv. opoziční identita byla z psychologického hlediska nezbytná k ospravedlnění útlaču Afroameričanů, přičemž závisela na neustálém zdůrazňování odlišností (West, 1994).

Abychom porozuměli původu a významu těchto rasových vztahů, je nezbytné stručně osvětlit základní mezníky ve vývoji rasového myšlení a klasifikaci lidstva obecně.

Ivo Budil (2005) v této souvislosti rozlišuje několik vývojových fází, které zde postupně uvedu podložené poznatky vztahujícími se ke zkoumanému tématu. V první fázi, v tzv. pigmentokracii, tedy období nereflektovaného protorasismu, se jedná o intuitivně uchopované fyziognomické odlišnosti různých lidských populací. Její původ nalezneme v islámském otrokářském systému, z něhož se postupně rozšiřovala do evropských zámořských kolonií.

Americký historik Winthrop D. Jordan (1974) k tomuto v díle *The White Man's Burden: Historical Origins of Racism in the United States* uvádí, že k prvotnímu kontaktu Anglie a Západní Afriky došlo po roce 1550. Na základě počátečních dojmů byli „negři“ popisováni jako nekřesťanští, tmaví, divocí a libidinózní. Západním Afričanům se někdy říkalo černí Maurové, jindy se označovali jako Etiopané podle biblických odkazů. Obecně se „černý“ vnímal ve významu „zkažený, hříšný, zlověstný a špinavý“. Černý byl opakem bílého. Tyto dvě barvy evokovaly protiklady čistoty a špíny, panenství a hříchu, ctnosti a nemorálnosti,

krásy a ošklivosti, dobra a zla, Boha a ďábla. Černí muži byli často popisováni jako brutální a zvířecí, oddávající se mučení, kanibalismu a válčení. Arabský učenec Ibn Chaldún označil otroctví za přirozený úděl obyvatel Afriky. Německý historik Georgius Hornius předkládá ve svém díle *Arca Noae, sive historia imperiorum et regnorum condito orbe ad nostra tempora* z roku 1666 rasový výklad pokolení, která vzešla z Noemových synů, přičemž Jefetovi potomci jsou bílá rasa, Šémovi potomci jsou žlutá rasa a Chámovi potomci jsou černá rasa¹⁶. Tato teorie potvrzující rasové rozdíly a podřízené postavení černochů a další doslovné interpretace biblických pasáží později posloužily k ospravedlnění a zachovávání instituce otroctví ve Spojených státech.

Druhá fáze ve vývoji rasového myšlení, kterou Budil (2005) označuje jako antropologie, představuje pokus západních zemí vytvořit univerzální rasovou kvalifikaci vycházející z přírodních věd a osvícenského přístupu.

Souhrnně jmenujme nejznámější klasifikace Françoise Berniera (Evropané, západní Asiaté, východní Asiaté, černoši, Laponci), Gottfrieda Wilhelma Liebnize (negroidní, laponská, orientální, okcidentální rasa) či Carla Linného. Tento švédský přírodovědec a zakladatel botanické a zoologické systematické nomenklatury zahrnul člověka do rodu primátů, přičemž specifikoval rozdíly mezi Afričany, Asiaty, Indiány a Evropany. Mimo jiné napsal, že Evropané se řídí zákony, Asiaté názory, Indiáni zvyky a Afričané rozmary. Práce Linného byla zásadní v tom, že v ní spojoval biologický koncept rasy s kulturou a ustanovil možnost hierarchizace ras, která ospravedlňovala diskriminační zacházení ze strany nejvýše postavené skupiny (běloši) vůči těm, kteří se pokaždé umístili na spodní příčce žebříčku (černoši). Největší zásluhu o rozšíření biologického a hierarchického pojetí rasy však měl Johan Friedrich Blumenbach. Ve své studii *De genesis humani varietate nativa* z roku 1776 rozdělil lidstvo do pěti biologických odrůd – evropské (později kavkazské), mongolské, etiopské, americké a malajské (Budil, 2005; Cross, 1991; Jordan, 1974).

Ve třetí fázi nazvané palingeneze se dle Budila (2005) stala rasová teorie součástí politiky Západu, mění se v ideologii a slouží nejrůznějším zájmům. V 19. století vznikaly frenologické studie s cílem objasnit intelektuální rozdíly na základě tvaru lebky či profilů tváře. Tyto studie jen posílily pocit nadřazenosti bílé rasy, což hrálo významnou roli při zakládání hnutí eugeniky ve Spojených státech.

Cílem tohoto hnutí bylo za pomoci selektivního křížení a sterilizace dosáhnout vylepšení genetického složení lidské populace. V rámci této ideologie byli černoši a imigranti

¹⁶ Tento výklad se opírá o biblický příběh (Genesis 9: 19-27), ve kterém Chám spatřil nahotu svého otce, a proto byli jeho potomci odsouzeni k otročení druhým. Součástí prokletí byla Chámova černá kůže.

z východní Evropy označeni jako „hrozba pro civilizaci“ a „lidský plevel“. V souladu s posláním hnutí eugeniky vznikl tzv. *Negro Project*, který se zabýval myšlenkou sterilizace amerických černochů (D'Souza, 1995).

2.4.1.2 Vývoj pohledů na rasovou/etnickou identitu Afroameričanů

Od dob otroctví až po 1. světovou válku byl americký černoch nahlížen jako biologicky nižší druh, což zabráňovalo jeho asimilaci v rámci civilizované společnosti. To současně vytvářelo základ a ospravedlnění pro institucionální rasismus. Koncept přiřazené identity na základě rasy se stal součástí socializačního procesu dalších generací Američanů a představoval zařazení osob na základě jejich fyzických rysů do kategorie běloch nebo černoch. V nejasných případech se při kategorizaci osob používalo tzv. pravidlo jedné kapky, přičemž se zkoumala sebemenší spojitost s africkým dědictvím. Byla-li nalezena, jedinec se automaticky stal osobou druhé kategorie. Toto paradigma týkající se identity amerických černochů přetrvalo až do poloviny 20. století (Nagel, 1994; Mays, 1986; Womack, 2010).

Na počátku 20. století se totiž klíčovým přístupem ke studiu mezietnického kontaktu stal kulturní pluralismus a etnická asimilace. Nejslavnější metaforou té doby je „tavicí kelímek“ dle divadelní hry Israele Zangwilla *The Melting Pot* z roku 1908. Jde o cíleně regulovaný proces, při kterém se rozdílné prvky nejrozličnější etnických skupin společnosti „přetavují“ v jeden harmonický celek přizpůsobený obrazu bílé anglosaské a protestanské většiny (Jařab, 2016).

Sociolog Robert Ezra Park však již v roce 1914 v stati *Racial Assimilation in Secondary Groups with Particular Reference to the Negro* připustil, že rasa vylučuje určité skupiny z účasti na nové kultuře, například Japonce a černochy. Na podporu zachování podřízeného postavení černochů byly použity všechny dostupné prostředky, včetně literatury a kinematografie, ve kterých se hojně využívaly rozšířené stereotypy černošských postav (Bogle, 2001). Odpůrci asimilace vycházeli z rasově předpojatých poznatků psychologů, biologů a genetiků, kteří vysvětlovali neschopnost černochů začlenit se do společnosti z důvodu jejich zjevných patologií, osobnostních poruch, závislé povahy a nižšího intelektu (Landrine, Klonoff, 1996).

O sociálních patologiích černošské komunity psal sociolog, historik a aktivista W.E.B. Du Bois. Jako jeden z prvních vědců je však popisoval z humanistické perspektivy a ve snaze pozvednout postavení černé rasy. V souvislosti s utvářením identity přichází s konceptem

dvojího vědomí, kdy popisuje určitou rozpolcenost amerického černocha, který je schopen nahlížet sebe vždy jen prostřednictvím druhého, svůj svět a identitu jen z hlediska světa a identity bělochů a v souladu s tím si nasazuje masky, které okolní svět vyžadoval či očekával, ale i masky, o nichž se domníval, že je tento svět očekává (Barša 2003: 95; Jařab 2016: 32).

Sociolog Charles W. Thomas koncept dvojího vědomí v stati *Different Strokes for Different Folks* (1970) analyzoval a přišel s termínem negromachie, kterou definoval jako duševní poruchu černochů způsobenou právě konfliktem dvojího vědomí.

V meziválečném období se začaly objevovat první vědecké práce, které zpochybňovaly biologickou podřadnost černé rasy. Přestože byla černošská mentalita stále nahlížena jako narušená a defektní, příčiny těchto stavů byly připisovány kulturním a environmentálním faktorům.

Zásluhu v této oblasti nesou především představitelé Chicagské sociologické školy, jako byli badatelé Robert E. Park, William I. Thomas a mnozí další, kteří se v době Velké migrace jižanských černochů do velkoměst na Severu začali zabývat zkoumáním mezirasových vztahů a rasovou asimilací a předkládali poznatky o osobní a skupinové identitě černochů. Těmito poznatky se podrobněji zabýval americký historik rasových vztahů Daryl Michael Scott v knize *Contempt and Pity: Social Policy and the Image of the Damaged Black Psyche, 1880-1996* (1977). Podle něj byla základním východiskem všech tehdejších teorií identity domněnka, že černoši trpí pocity méněcennosti. To se odrazilo v doktríně o černošské sebenenávisti a sociální vědci začali zkoumat tzv. koncept „černošského vzteku“. Vycházelo se z předpokladu, že extrémní míra strachu a nenávisti, kterou černí Američané prožívali, vedla k projevům silné agrese. O změnu pojetí „narušené černošské psychiky“ usilovali příslušníci vzdělané černošské elity, kteří realizovali vlastní výzkumy, například Eli Marks, Charles S. Johnson nebo Francis Cecil Sumner považovaný za otce černošské psychologie.

Na poli americké kulturní antropologie přispěli ke změně pohledu na černošskou identitu kulturní determinista Franz Boas a jeho žáčky Ruth Benedictová a Margaret Meadová. Jejich zásluhou se začal pojem „černošský“ vnímat více ve smyslu kulturním. Dle Jařaba (2016: 23) se jim dařilo získávat respekt pro jednotlivé etnické kultury, což byl nezbytný předpoklad pro pěstování obecné schopnosti Američanů tolerovat, chápat a pak i oceňovat kulturní různorodost.

Zkušenost amerických černochů byla doposud nahlížena převážně optikou dominantní kultury, což pochopitelně vedlo k mylným či zkresleným závěrům. V důsledku působení Hnutí za občanská práva a následných emancipačních a etnických revitalizačních hnutí šedesátých a

sedmdesátých let však došlo k významným posunům ve vnímání identity černochů a zpochybnění modelu černošské sebeenávisti.

Publicistka Catherine Juanita Starke v knize *Black Portraiture In American Fiction* (1971: 249) vnímá nejvýraznější změny v postojích černochů k sobě samým, ve vytvoření pozitivního sebeobrazu, v posílení společenského postavení a ve vzniku černošského sebeuvědomění a hrdosti. Joane Nagel (1994) podotýká, že změna paradigmatu se odehrávala rovněž na symbolické úrovni, například nošením afro účesů a dalších etnických symbolů. V lingvistické rovině nahradil „negra“ černoch a později Afroameričan. Konstrukce identity, která udržovala nadřazenost bílé rasy, se začínala postupně odbourávat, neboť Američané afrického původu si začali uvědomovat vlastní etnickou a kulturní identitu. Slogan „černé je krásné“ přerostl v uvědomělé hnutí, které oslavovalo a oceňovalo jejich rasovou, etnickou i kulturní identitu.

Místo konceptu rasy se začíná rozšiřovat koncept etnicity, který pomáhá studovat etnické skupiny, včetně Afroameričanů, v mnohem realističtějším rámci. Hope Landrine a Elizabeth Klonoff (1996) v tom spatřují velký přínos, jelikož existují skupiny Afroameričanů, které nezapadají do historicky definovaných rasových kategorií, kdy byli černoši zkoumáni jako homogenní skupina. S narůstajícím počtem přistěhovalců z Karibské oblasti a Afriky již nebylo možné považovat rasu a etnicitu za synonyma.

Afroamerická identita se začíná chápat v širších souvislostech a vědci se zaměřují na její multidimenzionální podstatu. Americký filozof a profesor afroamerických studií Tommie Shelby poukazuje v článku nazvaném *Foundations of Black Solidarity: Collective Identity or Common Oppression?* (2002) na skutečnost, že kromě rasové dimenze odrážející fyzické vlastnosti a původ a etnické dimenze zaměřené na sdílenou kulturu má afroamerická identita ještě národní, kulturní a politickou dimenzi. Národní dimenze zdůrazňuje územní původ jakožto zdroj hrdosti, kulturní dimenze je utvářena v souladu s afroamerickými strukturami významu, např. jazykovými vzorci či estetickým cítěním a politická dimenze zahrnuje závazek k určitým politickým hodnotám a strategiím odporu proti útlaku.

Činnost emancipačních hnutí rovněž přispěla ke zvýšení všeobecného povědomí o utrpení Afroameričanů a větší citlivosti v oblasti rasových témat. Od sedmdesátých let tak začaly vznikat modely rasové či etnické identity, které zkoumaly, jakým způsobem a do jaké míry byl osobnostní vývoj černochů ovlivněn jejich podřadným postavením ve společnosti. Tyto psychologické konstrukty vznikaly jako reakce na útlak ze strany většinové společnosti a měly za cíl vysvětlit vývoj konkrétních skupin z rasového a etnického hlediska (Cross, 1991; Helms, 1990; Sue & Sue, 2012).

Další kapitola je podrobněji zaměřena na několik nejznámějších modelů vývoje rasové a etnické identity Afroameričanů.

2.4.2 Hlavní teorie vývoje rasové a etnické identity Afroameričanů

Za předchůdce všech modelů vývoje rasové identity Afroameričanů je považován tzv. model *Nigrescence*, který sestavil americký teoretik William E. Cross Jr. Tento model odráží proces „stávání se černochem“ a naznačuje, že černí Američané procházejí pěti stádií sebeuvědomování: předběžné setkání, setkání, ponoření, zvnitřnění a odevzdání se. Sociální badatelé Thomas Parham a Janet E. Helms odstranili páté stádium a od té doby se tato teorie chápe jako čtyřfázový proces (Cross, 1978, 1991; Helms, 1990).

Předběžné setkání je nejméně rozvinuté stádium vývoje rasové identity a je charakterizováno jako idealizování bělošských názorů a hodnot a znehodnocování černošské kultury. Ve světonázoru jedince převládají evropsko-americké determinanty. Ve stádiu setkání začíná jedinec zpochybňovat svá přesvědčení o rase v obecné rovině, a zejména o „bílé“ rase. Bývá to většinou v důsledku krize nebo události, která otřese jeho přesvědčeními a dochází k přehodnocování postojů týkajících se rasy. Ve stádiu ponoření se jedinec důkladně ponoří do černošské kultury a odmítá cokoli bělošského. Toto stádium se vyznačuje obdobím objevování a bývá často doprovázeno pocitem nenávisti a zlosti vůči bělochům. V poslední fázi zvnitřnění dosahuje jedinec míry uspokojení v otázkách sebepojetí a rasového uspořádání světa. Pociťuje hrdost na černošskou kulturu, ale je schopen pozitivně přijímat i jiné kultury (Cross, 1978). Někteří teoretikové podotýkají, že ne všichni lidé začínají prvním stádiem, ale jejich vývoj ovlivňují další faktory, jako jsou postoje jejich rodičů a socializační proces (Thomas, Speight, 1999; Demo, Hughes, 1990).

Následné modely jsou Crossovým příkladem víceméně inspirované. Nehovoří však již o vývoji rasové identity nýbrž etnické.

Multikulturní teoretik James A. Banks popisuje v publikaci *Multicultural Education: Theory and Practice* (1994) vývoj etnické identity jako řadu stádií, ve kterých jedinec definuje a vnímá svou kulturu nebo etnicitu. Jeho typologie pomáhá porozumět pocitům nejen v rámci vlastní kulturní skupiny, ale také mezi jinými etnickými nebo kulturními skupinami. Jde o kognitivní proces, ve kterém se mohou jedinci v průběhu času posunovat kupředu a zase vracet

zpět. První kognitivní stádium, etnické psychologické zjetí, je stádium, ve kterém jedinec zažívá etnické sebeodmítnutí a nízkou sebeúctu, věří negativním ideologiím o své vlastní kultuře a může usilovat o vysokou míru akulturace. Etnické zapouzdření je stádium, ve kterém jedinec věří v etnickou exkluzivitu nebo dobrovolný separatismus, věří v nadřazenost své vlastní skupiny a může pociťovat, že je jeho způsob života ohrožen jinými etnickými skupinami. Stádium ujasnění si etnické identity je charakterizováno přijetím sebe sama, schopností akceptovat pozitivní stránky vlastní etnické skupiny, bileticita je stádium, ve kterém jedinec účinně působí ve dvou kulturách a směřuje k multietnickějšímu pluralistickému pohledu na společnost. Multietnicita a reflektivní nacionalismus je páté stádium, ve kterém si jedinec vyjasnil svou vlastní etnickou identitu a zastává pozitivní postoj k ostatním etnickým a rasovým skupinám. Poslední stádium, globalismus a globální kompetence je stádium, ve kterém jedinec projevuje reflektivní a pozitivní etnické, národní a globální identifikace a vědomosti, dovednosti a odhodlání potřebná k fungování v rámci nejrozličnějších kultur.

Podobně i americká psycholožka Jean S. Phinney představuje v stati *Stages of Ethnic Identity Development in Minority Group Adolescents* (1989) model vývoje etnické identity, který zahrnuje tři stádia. V prvním stádiu „nezkoumané“ etnické identity se jedinec o toto téma nezajímá nebo zastává názory a postoje převzaté ze svého okolí. Druhé stádium hledání nazývá Phinney moratorium a jedinec objevuje svou etnicitu a snaží se jí porozumět. Třetím stádiem je „dosažená“ etnická identita, ve kterém již jedinec našel smysl své identity a pocit etnické jistoty.

Další model popsali teoretikové Rita Hardiman a Bailey Jackson v knize *Teaching For Diversity and Social Justice* (1997). Snažili se vyjádřit, jak společenské faktory, například rasismus, ovlivňují vývoj mládeže, formování jejich světonázoru a následné vnímání okolního světa. Pro Afroameričany určili pět stádií vývoje osobnosti, o kterých se hovoří v souvislosti s utvářením identity. V naivním stádiu existuje zanedbatelné či žádné povědomí o rase v sociálním kontextu. Dominantní (bělošská) i cílová (afroamerická) skupina jsou náchylné přejímat logické myšlení a světonázor svých socializačních agentů nebo dominantní kultury. V druhém stádiu, přijetí, se vyskytuje pasivní přijetí převládajících sociálních definic černošství a bělošství, a to jak negativních, tak pozitivních. V průběhu třetího stádia redefinice dochází k vědomému odmítnutí rasistické definice rasové skupiny, ke které jedinec náleží. Dbá se na důkladné odnaučení a odprogramování dřívějších negativních poznatků o identitě. V posledním stádiu zvnitřnění dochází k aktivní a pozitivní integraci a redefinici rasové identity do všech aspektů sebe sama. Jedná se o jasné pochopení a uznání nejen identity cílové skupiny, ale také dominantních a jiných etnických skupin.

Poslední uvedený model pedagoga Lehcima Tufaniho Semaje publikovaný v stati *The Black Self, Identity, and Models for a Psychology of Black Liberation* (1981) zvažuje roli kultury ve vývoji identity. Jeho formulace zahrnuje míru afrocentrismu a afričnosti, které představuje v modelu afrického rozšířeného já (African Extended Self Model). Objasňuje v něm rozšířenou složku identity, vztah jedince s jeho referenční skupinou. Model se skládá ze tří stádií: cizí rozšířená identita, nejasná rozšířená identita a kolektivní identita. Stádium cizí rozšířené identity popisuje osoby, které se drží převážně eurocentrického světového názoru, jsou individualistické a znevažují či popírají svou afričnost. Semaj objasňuje, že tyto osoby se neustále snaží identifikovat s cizí skupinou (např. evropsko-americkou kulturou), což může vést až k tomu, že budou ochotni jednat proti kolektivnímu přežití vlastní skupiny. Ve druhém stádiu nejasné rozšířené identity se jedinec snaží vědomě i nevědomě balancovat mezi světovými názory černošské a dominantní skupiny. Věří, že černé je krásné, ale vědí, že bílé je mocné. Jsou si vědomi nezbytnosti změn, ale pochybují, že změny jsou možné. Nejasné nebo biculturní osoby jsou výsledkem socializace černošů pod útlakem cizí společnosti. V konečném stádiu kolektivní identity jedinci podporují afrocentrický světový názor a jsou zavázáni kolektivnímu přežití černošského lidu. Semaj tyto jedince charakterizuje jako hledající konzistenci ve své afričnosti a snažící se dosáhnout harmonie a souladu se svým tělem, myslí a duchem. Tito lidé mají potenciál podněcovat ostatní k akci, poukazují na rozporuplnost ve společnosti a mohou se z nich stát revolucionáři. Aktivně pracují na budování černošských institucí ve všech oblastech života a nespolehnají na charismatické vůdce, které by je spasili.

Teorie identit měly význam v kontextu společensko-politických a kulturních změn, jež probíhaly v období, které následovalo po emancipačních a revitalizačních hnutích. Popisují posun paradigmatu progresu od útlatku k osvobození. Od té doby došlo v americké společnosti k mnohým změnám ve smýšlení a nahlížení na příslušníky odlišných etnických skupin. Historik David Hollinger v této souvislosti popisuje post-etnickou budoucnost Ameriky v stěžejním díle *Postethnic America: Beyond Multiculturalism* (1995). Zdůrazňuje, že přestože jsou všichni Afroameričané ovlivněni dědictvím otroctví, nemusí se jednotně k této minulosti vztahovat. To platí zvláště pro přistěhovalce a míšence. Jelikož tito jedinci mají více identit, mohou jednu nebo více v závislosti na kontextu upřednostňovat. Musí však mít na paměti, že okolí je může i nadále kategorizovat na základě fyzických rysů.

2.5 Význam hudby při utváření etnické identity

Být člověkem znamená vytvářet hudbu. Hudba je důležitým prostředkem, který často stojí ve středu našich nejvýznamnějších společenských událostí a zkušeností (Turino, 2008: 1). Hudba je lidská univerzálie, ale její význam nikoliv (Tito, 2009). Nese řadu společenských významů, působí na všech úrovních společnosti od individuální po globální a hraje klíčovou roli v životě mnoha lidí (Hallam, Cross, Thaut, 2018). Lidé po celém světě využívají hudbu k tomu, aby ztvárnili a vyjádřili své emoční vnitřní prožitky, překlenuli propast mezi sebou a posvátnem, dvořili se svým milým, oslavovali svatby, udržovali přátelství a společenství, podnítili masová politická hnutí či pomohli dětem usnout (Turino, 2008: 2).

2.5.1 Hudba a identita z pohledu etnomuzikologie

Etnomuzikologie zkoumá hudbu jako konstitutivní součást kultury, respektive ji vnímá jako odraz aspektů lidské kultury (Blacking, 1973). Dřívější výzkumy zaměřené na vztah hudby a identity se ve velké míře omezovaly na západní kulturu a upřednostňovaly individuální vnímání hudby, přestože hudba má zásadní dopad na sociální interakci, kolektivní identitu a konstrukci společenských významů (Hallam, Cross, Thaut, 2018). Hudba je nejen kulturní a expresivní praktikou, která spojuje příslušníky skupiny, ale také překračuje hranice mezi kolektivními identitami a utváří nové.

Od šedesátých let se etnomuzikologové začali zaměřovat na hledání významu hudby. Aby lépe porozuměli samotné podstatě hudby, začali zohledňovat její geografickou a historickou diverzitu (Rice, 2013). V této souvislosti zkoumal americký etnomuzikolog Alan P. Merriam ve stěžejním díle *The Anthropology of Music* (1964: 219-227) použití a funkce hudby a položil tak základy výzkumu hudby v širším kulturně-společenském kontextu. „Použití hudby“ odkazuje na konkrétní situace, při kterých se hudba v lidské činnosti uplatňuje a „funkce hudby“ se pak týká důvodů použití hudby a širšího účelu, kterému daná hudba slouží. Na základě toho definoval deset hlavních funkcí hudby, kterými jsou funkce citového vyjádření, estetického prožitku, zábavy, komunikace, symbolického znázornění, tělesné reakce, prosazování souladu se společenskými normami, potvrzování společenských institucí a náboženských rituálů, přispívání ke kontinuitě a stabilitě kultury a přispívání k integraci společnosti.

Dále pak upozornil na význam studia písňových textů jako odrazu individuální a kolektivní identity. Naznačuje, že písně nabízejí určitou svobodu projevu. Používají se například k vyjádření niterných pocitů, které není možno v rámci dané společnosti jinak veřejně verbalizovat. Prostřednictvím textů se také předávají zakódované tajné informace, které náležejí uchu konkrétních osob. Mohou sloužit i jako prostředek sociální kontroly k vyřešení problémů ve společnosti, např. skrze napomínání chybujících příslušníků společnosti. Písňové texty jsou nástrojem uvolnění psychického napětí. Díky tomu můžeme zkoumat hluboce zakořeněné psychické problémy, hodnoty i sankce dané společnosti. Některé texty se využívají také v procesu učení. Prostřednictvím jejich opakování si lidé připomínají známé historické události, tradice, mýty, jména historických postav apod. V neposlední řadě se texty dají využít ke kritice soudobých poměrů a vznášení nových požadavků. Politická a sociální hnutí se často vyjadřují prostřednictvím písní. Náзор sdělený v písňovém textu mívá silnější emocionální dopad na posluchače než pouhý mluvený projev (Merriam, 1964).

Americký etnomuzikolog Thomas Turino v díle *Music as Social Life: The Politics of Participation* (2008) v této souvislosti zdůrazňuje význam hudby při sdělování kulturních znaků a symbolů, které vycházejí z pocitů a prožitků. Díky zaměření na emoce a vědomosti se hudba stává klíčovým prostředkem k uvědomění si osobní a kolektivní identity, které jsou naopak zásadní pro sociální, politickou a ekonomickou participaci.

Americký etnomuzikolog, antropolog a lingvista Steven Feld v příspěvku *Communication, Music, and Speech about Music* (1984) podotýká, že hudba je sociálně interaktivní a intersubjektivní proces konstrukce reality skrze produkci a interpretaci sdělení. Obsah sdělení je obecně znám, ale je mnohvrstevnatý a odhaluje určité myšlenky týkající se identity, osobnosti a logiky světa.

Britský etnomuzikolog a sociální antropolog John Blacking v díle *How Musical is Man?* (1973) připomíná, že hudba sice může vyjadřovat společenské postoje a kognitivní procesy, ale je užitečná a účinná pouze tehdy, když ji posloucháme „připraveným sluchem“. To znamená, že dává smysl jen lidem, kteří sdíleli nebo mohou sdílet kulturní a individuální zkušenosti jejich tvůrců.

Pojítka mezi hudbou, identitou a kulturně-společenským vývojem zkoumali ve svých dílech také etnomuzikologové Susan McClary (1989), Christopher Small (1987) a Jacques Attali (1985). Tito autoři shodně demystifikují normalizované postavení struktur klasické hudby 19. století a poukazují na skutečnost, že význam hudby je třeba chápat jako způsob vnímání světa. Jsou přesvědčeni, že každý hudební kód je zakořeněn ve společenských skupinách a technologiích dané doby.

2.5.2 Hudba a individuální a kolektivní identita

Hudba, kterou vytváříme, vypovídá do značné míry o tom, kdo jsme nebo kdo si myslíme, že jsme. Hudba spojuje lidstvo, protože pravděpodobně neexistují lidé, kteří by nevytvářeli hudbu. Může však také lidi rozdělovat, neboť patří mezi významné charakteristiky, na jejichž základě se daná skupina vymezuje a odlišuje od ostatních. Je tedy účinným nástrojem, pomocí něž lidé rozvíjejí své individuální a kolektivní identity.

Identita bývá utvářená, přetvářená a zakoušená v interakci s druhými a skrze komunikaci. Hudební psycholog Raymond R. MacDonald zkoumal v díle *Musical Identities* (2002) vztah mezi hudbou a identitou z psychologického pohledu a uvádí, že v rámci této interakce je hudba prostředkem komunikace a médiem, skrze které lidé utvářejí nebo mění svou identitu. Tato komunikace na základě hudby může být vědomá nebo nevědomá. Identita a její vyjádření jsou spíše nevědomé. Identita je přirozený proces propojený s každodenními interakcemi, které nutně nevyžadují vědomé rozhodování. Hudba jako vyjádření identity funguje na stejné úrovni. V některých případech ji však lze považovat za vědomé rozhodnutí jednotlivců a příslušníků skupiny. Tím, že si vybírají, jakou hudbu budou poslouchat, jaký koncert navštíví a jakou hudbu zkomponují, projevují svou individuální a kolektivní identitu. Svobodný výběr hudby umožňuje jednotlivcům uniknout poutům tradice.

Britský sociomuzikolog Simon Frith v eseji *Music and Identity* tento vztah dále rozvádí. V individuální rovině hudba umožňuje lidem porozumět sobě samým, vzbuzuje pocit sebeúcty a hrdosti nebo se používá jako prostředek ke zvládnutí každodenních situací. Skrze hudbu se člověk rozhoduje, jak se chce prezentovat druhým. V kolektivní rovině hudba utváří a udržuje pocit sounáležitosti ke skupině, je prostředkem emocionální a symbolické komunikace nebo mobilizuje davy k politickým účelům. Může doslova dát hlas bezmocným a utlačovaným, aby projevili svou kolektivní existenci. Je symbolickým identifikátorem skupiny a lze ji použít k vyznačení hranic mezi skupinami, čímž se formují a posilují kolektivní identity. Hudba může dodávat kolektivní identitě pozitivní náboj. Ve společnostech, kde hudební tvorbu podporuje nebo ovládá stát či hudební průmysl, hraje reklama a masová média klíčovou roli při vytváření a vymezování skupin, které určitou hudbu poslouchají nebo se s ní ztotožňují (Frith, 1996: 111).

Thomas Turino (2008) podotýká, že hudba, tanec, festivaly a jiné veřejné expresivní kulturní praktiky jsou dokonce primárním způsobem, jakým lidé utvářejí svou kolektivní identitu. Ta je nezbytná pro formování a udržování sociálních skupin, které jsou zase zásadní pro přežití. Performativní umění je pilířem identity umožňující lidem, aby důvěrně souzněli se

svým společenstvím. Hudba a tanec jsou klíčem k utváření identity, protože jsou často veřejnou prezentací nejhlubších pocitů a vlastností, jež jsou pro danou skupinu příznačné. Tím, že lidé společně zakoušejí pohyb a hudbu, mohou zažít pocit jednoty s ostatními.

Také britský etnomuzikolog a sociální antropolog Martin Stokes v knize *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (1997) zdůrazňuje, že sdílení podobných prožitků a uspokojení z poslechu stejné hudby poskytuje pocit bezpečí a identifikace se skupinou. Hudba však nejen vyjadřuje a zachovává stávající identity, ale také poskytuje prostředky pro zpochybňování a překonávání identit a konstruování nových.

Stokes a někteří další etnomuzikologové, např. Timothy Rice v stati *Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology* posouvají vztah hudby a identity z psychologicko-sociologické úrovně do oblasti etnicity a etnické identity (Rice, 2007: 21).

Tento vztah se tedy můžeme pokusit objasnit pohledem základních konceptů etnicity – primordialismu a konstruktivismu. Primordialisté definují identitu z hlediska trvalých vlastností a charakteristik skupin, o kterých se předpokládá, že existují od nepaměti. V tomto pojetí je vztah hudby a identity vnímán tak, že identita je již dávno vytvořená a hudba ji pouze odráží, symbolizuje nebo vyjadřuje. Oproti tomu konstruktivisté zastávají názor, že identity se vždy konstruují z kulturních zdrojů dostupných v danou chvíli. Nejsou trvalé, ale nestabilní a proměnlivé. Zabývají se otázkami, zda, do jaké míry a jak se hudba podílí na konstrukci různých forem měnících se identit.

2.5.3 Hlavní význam hudby při utváření etnické identity

V kontextu globální kulturní diverzity se hudba stává prostředkem k vyjádření etnické identity, představuje totiž bohatý kulturní zdroj, ze kterého lze čerpat při jejím utváření, zachovávání či přeměně. Dle Joane Nagel (1994) je etnická identita v zásadě konstruována z prvků, jako jsou jazyk, náboženství, kultura, vzhled, původ nebo územní příslušnost, přičemž umístění a význam konkrétních etnických hranic jsou nepřetržitě vyjednávány, upravovány a revitalizovány, a to jak příslušníky etnické skupiny, tak vnějšími pozorovateli.

Etnolog Eugene Roosens (2000) v této souvislosti hovoří o subjektivním vědomí příslušnosti a kontinuity, které vyplývá ze sebezaražení (nebo zaražení druhými) k jistému etnickému společenství, s nímž společně sdílí určité shodné kulturní zvyky a principy, s nimiž se ztotožňuje a zároveň také vymezuje vůči ostatním. Členství v etnickém společenství bývá

obvykle dobrovolné, a pokud se má udržet, musí nabízet konkrétní hodnoty či výhody. Těmi může být například zakotvení jedince v systému podpory či pocit kontinuity s minulostí a osobní důstojnosti (Eriksen, 1993). Dále se často uvádí pocit jistoty, bezpečí, sounáležitosti, zakořenění či sebevyjádření.

Vývoj etnické identity Afroameričanů byl omezen v důsledku toho, že jejich identita byla uvězněna v rasové kategorii a rasa určovala podstatu vzájemných vztahů černochů a bělochů v každém aspektu života. Původní identita vztahující se k africkému odkazu byla násilně potlačována, kulturní odlišnosti rozmanitých afrických etnických skupin byly ignorovány a utváření nové tzv. panetnické americké identity podléhalo striktním rasovým zákonitostem a instituci otroctví¹⁷.

Sociolog Rolf Lidskog shrnul v stati *The Role of Music in Ethnic Identity Formation in Diaspora* (2016: 28) několik zásadních rolí, které hraje hudba při utváření etnické identity, zejména u etnických skupin v diaspoře. V následující části se pokusím tyto role hudby interpretovat ve vztahu k afroamerické hudbě a kultuře.

Jednou z primárních rolí hudby v procesu utváření, zachovávání či přeměny etnické identity je udržování a šíření tradice a kulturní sounáležitosti. To je zvláště důležité pro etnické skupiny, které se z nejrůznějších důvodů (dobrovolných i nedobrovolných) vyskytují mimo území své domoviny. Tyto tzv. diasporické skupiny mohou prostřednictvím hudby posilovat soudržnost skupiny a pěstovat „diasporické vědomí“, jakési vědomí o své rodné vlasti, do které se možná jednou zase vrátí. Myšlenky na zemi svého původu pak v těžkých dobách nebo v situacích ohrožení a dezorientace vyvolávají silné emoce a nostalgii, posilují důvěru, pozvedají ducha a nabízejí naději na lepší budoucnost. Za těchto okolností může mít hudba terapeutický účinek, může představovat prostředek k zachování důstojnosti a lidství (Lidskog, 2016: 30).

U Afroameričanů jakožto příslušníků africké diaspory byla role hudby při udržování a šíření tradice a kultury patrná v průběhu staletí, přičemž nejintenzivnější byla v dobách otroctví, kdy se zasadila o samotné přežití africké tradice ve Spojených státech. Hudba pomohla otrokům, aby si kolektivně uvědomovali svou kulturu a bránili se úplné akulturaci. Síla a jedinečnost afroamerické hudby spočívá v orální tradici a schopnosti měnit se a přizpůsobovat okolnostem a době.

¹⁷ Různorodé etnické skupiny afrického původu byly většinou bílošskou společností vnímány jako homogenní celek s důrazem na kritérium rasy spojené s podřízeným postavením.

Hudba může být také prostředkem pro navazování kontaktů s diasporickými skupinami v jiných zemích a zapojení se do vzájemné kulturní výměny (Lidskog, 2016: 31).

Příkladem mohou být Jamajčané, pro které bylo afroamerické rhythm and blues čtyřicátých let jakýmsi vzorem pro vznik jamajských hudebních žánrů ska, rocksteady a reggae a přispělo k rozšíření jamajské hudební tradice zvukových systémů (Chang, 2005). Jamajští imigranti přivezli tuto tradici do Spojených států, kde se koncem sedmdesátých let na oplátku podílela na vzniku hip hopu.

Hudba může sloužit k přehodnocování a přeměně stávajících identit. V novém kulturním kontextu má totiž tendenci absorbovat nové hudební prvky a vyvíjet se v nové styly. To může destabilizovat i rozvinout zavedenou kulturní identitu skupiny (Lidskog, 2016: 32).

K zásadním změnám identity a hudby docházelo v období po zrušení otroctví a Rekonstrukce Jihu. Jakmile se postavení a zkušenosti černochů změnily, změnila se i hudba. Ze spirituálů vzešlo blues, které odráželo nové sociokulturní aspekty doby, které přinášela svoboda, např. spoléhat se na sebe, trávit volný čas apod. Blues představovalo přechod z kolektivního plantážního zpěvu na individuální a začalo klást důraz na sebeurčení.

Lidskog (2016: 32) dále věnuje pozornost připomínání a udržování etnické identity. Zde hraje hudba významnou roli při formování, zachovávání a obhajování kolektivní paměti a vytváření emocionálních pout v rámci skupiny. V písních se sdělují příběhy a kolektivní zkušenosti. Hudba tak přenáší historické povědomí z jedné generace na druhou a tím přispívá udržování identity. Jde především o písně, které vypovídají o minulosti.

V afroamerické zkušenosti tuto roli nejlépe vyjadřují tzv. písně svobody, které byly srdcem i duší, ale také velmi praktickým nástrojem, Hnutí za občanská práva padesátých a šedesátých let. Do tradičních spirituálů a písní otroků tak byly vetkány nové myšlenky hnutí.

Hudba může sloužit opětovnému tmelení komunit, obnově etnických identit, případně rozvíjení vztahů s odlišnými etnickými skupinami. V tomto ohledu zdůrazňuje význam hudby prezentované ve veřejném prostoru. Být svědkem hudebního vystoupení umocňuje pocit sounáležitosti se skupinou. Pro marginalizované a stigmatizované etnické skupiny představují hudební vystoupení příležitost pro veřejné vyjádření. Je to prostor pro sebedefinování a začlenění, ale také pro vyčlenění a konstrukci odlišného. Tyto skupiny mohou svým hudebním vystoupením dosáhnout jisté formy společenského uznání a změny případného negativního postoje k nim ze strany ostatních skupin. To souvisí s politickým a emancipačním potenciálem hudby (Lidskog, 2016: 33).

Jako příklad uvedu prvotní projevy a význam hip hopové kultury. Ta vznikla ve Spojených státech z postupného sbližování odlišných etnických tradic za působení specifických

historických sil. Ve svých počátcích sloužil hip hop jako informační kanál pro afroamerickou komunitu, který hlásal politické a společenské názory a usiloval o emancipaci prostřednictvím umění.

Hudba může přispět k posílení postavení etnické skupiny ve společnosti a rovněž působit jako prostředek protestu a odporu proti útlaku, nástroj v boji za osvobození a nástroj k dosažení sociální změny (Lidskog, 2016: 33).

Tyto rozmanité projevy afroamerického uvědomění vyjadřovala ve velké míře například soulová a funková hudba šedesátých a sedmdesátých let. Prostřednictvím písní se sdělovala filozofie hnutí černé síly, prosazovalo se uvědomění si afrického dědictví, vybízelo se k praktikování afrických tradic a propagoval se koncept černošské hrdosti.

V neposlední řadě spočívá role hudby nejen v utváření a zachovávání etnických identit, ale také ve vytváření příležitostí k nabourávání a překračování etnických, kulturních a národních hranic (Dawson, 2002).

Afroamerická kultura ve Spojených státech vždy nesla prvky, které byly přinejmenším bifokální. Promlouvala k afroamerickému publiku a zároveň měla i přesahující kontext v rámci bělošské kultury. V současné době jsou diskutovány otázky kulturního přivlastňování či barvoslepé společnosti¹⁸.

¹⁸ Výše uvedené poznatky jsou podrobněji zpracované v mém odborném článku *Význam hudby při utváření etnické identity v kontextu afroamerické zkušenosti* (Procházková, 2020).

3. ROLE HUDBY PŘI UTVÁŘENÍ ETNICKÉ IDENTITY AFROAMERIČANŮ

3.1 Počátky černošské lidové hudby

Afroamerická hudba vždy přispívala k dokumentaci historie zotročených Afričanů v Americe. Má kořeny v africké spiritualitě a jak už jsem zmínila, původně prostupovala všechny aspekty afrického života. Poté, co se dostala na druhou stranu Atlantiku, přeměnila se vlivem působení odlišné kultury, a to zejména v souvislosti s otroctvím a všeobecným útlakem (Southern, 1997; Floyd, 1995; Burnim, Maulsby, 2005).

Hudba sloužila Afroameričanům k vyrovnávání se se zkušeností v Americe od otroctví po svobodu. Americký teolog James H. Cone v díle *The Spirituals and the Blues: An Interpretation* zdůrazňuje, že spirituály a blues hrály nesmírnou roli při utváření afroamerické identity a při zvyšování rasového povědomí u utlačovaných v nepřetržité snaze o dosažení svobody a rovnoprávnosti (Cone, 1992: 13).

Jak bylo zmíněno, afroamerické umění a hudba spojují americké černochy s jejich africkým původem. Otázky vlivu Afriky na afroamerickou kulturu však nebyly zpočátku jednoznačné. Muzikolog Samuel A. Floyd (1995) uvádí, že někteří dřívější badatelé tvrdili, že před otroctvím a během něj nebylo v Africe nic, co by se dalo nazvat civilizací. Proto si zotročení Afričané nemohli do Ameriky přivést žádnou kulturu. A i kdyby tam nějaká kultura byla, v důsledku násilného přerušení veškerých kontaktů museli ztratit veškeré vazby na svou původní kulturu a převzali euroamerickou kulturu. Například někteří významní představitelé Chicagské sociologické školy, jako byli E. Franklin Frazier, Robert E. Park a další, kteří svůj výzkum zaměřovali právě na afroamerickou komunitu, došli k závěru, že nenašli v soudobém životě Afroameričanů žádné dochované kulturní prvky, které by odkazovaly na jejich africký původ. Jiní dokonce tvrdili, že černoši nejsou schopni vytvořit civilizaci (Baugh, 1983: 13).

Někteří američtí antropologové, např. Melville J. Herskovits v knize *The Myth of the Negro Past* z roku 1941 připustili existenci africké kultury a pokračování kulturního dědictví, které je stále viditelné v mnohých aspektech současného amerického života. Herskovits například poukazuje na výsadní roli náboženství v životě amerických černochoů. Na rozdíl od dřívějších pojetí ho nepovažuje za nástroj kompenzující utrpení prožívaného během otroctví, nýbrž za přirozený aspekt všech černošských společenství ve světě (Herskovits, 2017).

V hudební oblasti to byl americký muzikolog Henry Edward Krehbiel, autor studie *Afro-American folksongs: A Study in Racial and National Music* z roku 1914, který poprvé poukázal na úzký rytmický vztah a melodické podobnosti mezi původní africkou hudbou a hudbou amerických otroků. Provedl analýzu 527 černošských spirituálů, přičemž objevil jejich identické předobrazy v africké hudbě (Krehbiel, 1914; Quarless, 1964: 29-30).

V důsledku změn souvisejících s afroamerickými emancipačními hnutími se od sedmdesátých let již pracuje s teoriemi, které podporují výzkum afroamerické kultury v kontextu africké minulosti. Jak uvádí etnomuzikoložka Portia K. Maultsby v stati *Africanisms in African-American Culture* (2005) pozdější studie vycházejí ze skutečnosti, že instituce otroctví nezničila kulturní dědictví otroků, ani nevymazala vzpomínky na africkou minulost. Přežití otroků v novém světě záviselo na jejich schopnosti zachovat důležité prvky africké kultury. Ačkoli byli vystaveni konfrontaci s nejrůznějšími evropskými tradicemi, odolali kulturnímu uzavření ve vztahu k většinové společnosti. Otroci přizpůsobili životu v Americe tím, že si udrželi náhled na minulost. Přežili útlak vytvořením nových expresivních forem, které vycházely z afrických tradic a převzali evropské americké zvyklosti tak, že je přetvořili, aby byly v souladu s africkými estetickými normami (Levine, 2007).

Podle Maultsby (2005) k tomu docházelo v důsledku tzv. kulturní kreolizace či akulturačního procesu, jež obnáší přejímání kulturních prvků kultur žijících ve vzájemné interakci. U afrických otroků docházelo ke kulturní syntéze ve dvou rovinách. První zahrnovala akulturační proces mezi samotnými Afričany, kteří pocházeli z odlišných kulturních prostředí a byli nuceni žít pospolu. Druhá odkazovala na interakci této směsi afrických kultur s evropskými kulturami, které se také různily z důvodu odlišných evropských národních identit a kulturních vzorců. Tento proces kulturní transformace měl dvě odlišné, přesto však vzájemně provázané dimenze. První představovala ztrátu nebo zachování afrických kulturních rysů, druhá zase přijetí a internalizaci nových kulturních projevů v Americe. Obě měly za následek vývoj afroamerické kultury.

Levine se tímto vývojem podrobněji zabývá v díle *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (2007). Zdůrazňuje přitom, že hudba, tanec, folklor, náboženství, jazyk a další expresivní formy spojené s kulturou otroků se ústně předávaly dalším generacím amerických černochů, což zajistilo nepřetržité povědomí o africkém původu a kultuře. Poukazuje tím na skutečnost, že tyto aspekty africké kultury nadále existují, a to nikoli jako přežitky, ale jako dynamické, živé tvůrčí součásti skupinového života Afroameričanů.

Etnomuzikolog Christopher Small se ve studii *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music* zabýval rituály, které africkým otrokům ve Spojených státech pomohly zachovat si důstojnost, a dokonce i oslavovat svou „identitu“ v podmínkách velkého strádání. Hlavní součástí těchto rituálů byl právě zpěv, tanec a hudební projevy. Provádění hudebních rituálů znamenalo potvrzování jednoty v rozmanitosti a vytvářelo pocit sounáležitosti. Hudba a tanec otroků měly jedinečnou moc stmelit protichůdné pocity smutku, bolesti a naděje (Small, 1987: 50). V tom podle Smalla spočívá síla černošské hudby.

Ghanský etnomuzikolog Joseph Hanson Kwabena Nketia v článku *African Roots of Music in the Americas: An African View* zdůrazňuje, že africké prvky v afroamerické hudbě je potřeba vidět z hlediska tvůrčích procesů, které umožňují kontinuitu a změnu (Nketia, 1979).

Hudební tradice vytvořená otroky se v průběhu staletí vyvíjela v souvislosti s rozličnými okolnostmi a faktory prostředí. Každá generace otroků a osvobozených černochů vytvořila nové hudební žánry a styly. Tyto formy jsou jedinečnými vedlejšími produkty konkrétních kontextů a historických období.

3.1.1 Hudba otroků jako komunikační prostředek

Americký otrokářský systém se u otroků snažil zničit pozůstatky africké kultury, náboženství i lidskosti. Černochům byla odpírána nejen svoboda, ale veškeré aspekty života, které by mu dovozovaly zůstat důstojnou lidskou bytostí (Eyeran, 2002; Burnim, Maultsby, 2005). Nesměli mimo jiné používat své vlastní rodné jazyky. Jak podrobněji interpretuje afroamerický aktivista a básník Kalamu ya Salaam v stati *It Didn't Jes Grew: The Social and Aesthetic Significance of African American Music*, hudba černochů se s jistou nadsázkou stala jejich jazykem (Salaam, 1995: 351).

Historii vývoje komunikace otroků dále popisuje profesorka afroamerických studií Geneva Smitherman v knize *Talkin and Testifyin: The Language of Black America* (1977). V průběhu let a bez přístupu k formálnímu vzdělání si otroci osvojili tzv. *pidgin*, aby mohli komunikovat s otrokáři a mezi sebou. Na chvíli tak byli bilingvní, přičemž používali jak *pidgin*, tak své rodné jazyky. S příchodem dalších generací otroků se však původní jazyky vytrácely a jejich jazykové dědictví zůstalo zapomenuto. Angličtina otrokářů nedostačovala k tomu, aby

otroci adekvátně vyjádřili své emocionální a sociální těžkosti. Prostředkem neverbálního sdělování jejich žité zkušenosti se tak stala hudba.

Sociolog W.E.B. Du Bois (1994: 265) v této souvislosti napsal, že černošská hudba je nejkrásnějším vyjádřením lidské zkušenosti... Zůstává pozoruhodným duchovním odkazem národa a největším darem černošského lidu.

Třetí americký prezident Thomas Jefferson o černoších a hudbě pronesl: „V hudbě jsou nadanější než běloši, mají vytříbený sluch pro melodii a rytmus a jsou schopni zazpívat jednoduchý kánon. Zda se vyrovnají i ve skládání rozsáhlejšího melodického cyklu nebo složitější harmonie, ukáže čas.“ (Jefferson, 1998: 140).

První generace otroků si s sebou přinesly charakteristické polyrytmické písně původně z několika afrických etnických skupin ze západní a subsaharské Afriky (Nketia, 1974, 1979). Hudební nadání zvyšovalo cenu otroka a bylo uváděno v inzerátech o jejich prodeji. Díky tomu mnohdy dostal příležitost vyjádřit svou individualitu a zakusit pocit jedinečnosti a hrdosti. Jak uvádí muzikolog Dard Neuman v článku *Music & Politics in the Classroom: Music, Politics, and Protest*, hudba otroků bílou společnost bavila. Byla pro ně známkou spokojenosti otroků. Pro otroky však představovala mnohem víc. Byla vzácným prostředkem bezpečného sebevyjádření, maskou poslušnosti, která zahalovala hlubší významy (Neuman, 2008). Podle Salaama (1995: 352) je největší výhodou hudby, že ji lze vytvářet za jakýchkoli podmínek a pomocí těch nejzákladnějších nástrojů – hlasu a těla. To znamená, že když dostali afričtí otroci příležitost vytvářet hudbu, mohli začít komunikovat.

Portia K. Maultsby (2005) k tomu podotýká, že po více než 150 let pomáhali obchodníci s otroky a otrokáři nevědomky zachovávat africkou identitu v afroamerické hudební tradici, jelikož brali africké nástroje na loď a vybízeli otroky ke zpěvu a tanci. Tyto artefakty a tvůrčí projevy patřily k onomu „etnickému“ zavazadlu, které si otroci přivezli do Ameriky.

Etnomuzikoložka Mellonee V. Burnim v přehledové studii *African American Music: An Introduction* ve vztahu k zachování afroamerické hudební tradice vysvětluje, že situace v jednotlivých koloniích Spojených států byla odlišná. Tam, kde otroci měli více osobní svobody, oddávali se volnočasovým aktivitám, které jasně odrážely jejich africké dědictví. Nejvíce byly africké kulturní prvky zachovány v komunitách uprchlých otroků, jako byly jamajští Marooni nebo příslušníci etnické skupiny Gullah nebo GeeChee žijící na amerických ostrovech Sea Islands, v Jižní Karolíně a Georgii. Po více než dvě století tam například slavili svátky v africkém stylu, např. Pinkster Day (Burnim, Maultsby, 2005). Muzikoložka Eileen Southern (1997) dále doplňuje, že prvotní záznamy o černošské hudbě naznačují, že mnoho

afrických hudebních nástrojů se v době příjezdu prvních Afričanů do Ameriky stále používalo. V té době evropští otrokáři nevěděli o kulturním významu africké hudby a nástrojů.

Africká hudba má funkční, nikoli jen uměleckou dimenzi. LeRoi Jones v díle *Blues People: Negro Music in White America* připomíná, že především bubny se používaly jako komunikační prostředek (Jones, 1963: 26). Tradice „mluvících bubnů“ naznačuje široké komunikační možnosti talentovaných bubeníků a posluchačů. Díky této schopnosti byl buben nejvýznamnějším nástrojem hudební komunikace otroků. Hudba hrála zásadní roli při organizování prvních povstání otroků. Pomocí bubnů šířili zprávy v rytmickém jazyku a mohli pod zraky otrokářů osnovat povstání na souši i na otrokářských lodích (Burnim, Maultsby, 2005). Tato souvislost mezi hraním a povstáními byla nakonec odhalena, což vedlo k zákazu používání veškerých původních afrických hudebních nástrojů ve všech koloniích, s výjimkou čtvrti Congo Square v New Orleans (Johnson, 2011).

Po zákazu se afričtí otroci museli spolehnout na svou kreativitu a improvizaci. Jak popisuje Karlton E. Hester v knize *From Africa to Afrocentric Innovations Some Call "Jazz"*, začali přizpůsobovat své obvyklé polyrytmické styly evropským hudebním nástrojům a evropským harmonickým strukturám. K produkci rytmu využívali veškeré dostupné prostředky, například kuchyňské náčiní, kbelíky, a dokonce vlastní těla. Toto plácání do různých částí těla se nazývalo „*patting juba*“ a prováděli ho většinou muži stojící v kruhu, zatímco ostatní je doprovázeli tleskáním a podupáváním (Hester, 2000: 88).

Špatná dostupnost hudebních nástrojů donutila komunitu otroků klást větší důraz na hlasový projev. Zpívali sice ve staré africké tradici, ale do své hudby zanesli nový obsah, který odrážel jejich podřízené postavení a touhu po změně (Burnim, Maultsby, 2005).

Písňe otroků lze kategorizovat na pracovní, náboženské a pro zábavu. Ivan Poledňák (2005: 32) vymezuje několik podtypů pracovních písní, např. plantážní halekačky (*hollers*), námořnické popěvky (*sea shanties*), písňe dělníků na stavbě železnic (*railroad songs*), pouliční výkřiky čističů bot a prodavačů (*street cries*) a trestanecké písňe (*chain gang songs*). Zpravidla se jedná o jednoduché hudební útvary na principu zvolání a odpovědi. Tato technika rozvíjela komunitní identitu a představovala prostředek vyjádření jejich sdílené úzkosti, kolektivní touhy uniknout z prostředí útlatu.

Hlavním hudebním prvkem pracovních písní byl rytmus, podle kterého otroci kolektivně upravovali pracovní tempo, koordinovali pohyby a byli tak výkonnější. Otrokáři proto vnímali hudbu jako praktický nástroj ovládání otroků. Písňe otroků však představovaly

především prostředek komunikace, pozvednutí kolektivní morálky a sjednocení komunity ve společném protestu proti nesvobodě (Burnim, Maultsby, 2005).

V písních se používaly dvojsmysly za účelem kódování nenávistných a útočných nálad vůči otrokářům. Používání dvojsmyslů umožňovalo otrokům svobodněji komunikovat pod dohledem utlačovatelů. Pozůstatky afrických jazykových vzorců, které jsou patrné v těchto tajných kódech, umožňovaly Afroameričanům rozvíjet nové formy komunikace, jež jim umožnili přežít v nepřátelském prostředí (Hester, 2000: 134).

Mezi světské písně otroků, které sloužily pro zábavu, patřily zejména dětské písně, ukolébavky a různé popěvky, které rovněž obsahovaly podobenství a metafory. Smyslem těchto písní bylo poučit se humornou formou o životě. Podle Smitherman (1977) vzbuzovaly skryté parodie v textech i tancích v otrocích pýchu umožňující využití nevědomosti utlačovatelů ve svůj prospěch. Terčem posměchu byl pán, jeho rodina nebo celá bělošská společnost. Tyto písně se zpívaly po práci, při tanci a společném setkání s ostatními otroky. Se svolením otrokáře mohli otroci cestovat po okolí a stýkat se takto s dalšími otroky. To přispívalo znovuoobnovení a udržování afrického společenského života a tradic.

3.1.2 Spirituály jako nástroj vzpoury

Vzdorovité a podvrtné přístupy v hudbě amerických otroků se neomezovaly pouze na světské písně.

Problematické černošských spirituálů se mimo jiné věnuje americký historik Lawrence Levine (2007), který v knize *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* uvádí, že náboženská hudba má mnohem hlubší význam, protože otroci skrze ni vyjadřovali své nejniternější pocity. Ve spirituálech našli prostředek, který se v mnoha ohledech přibližoval jejich africké kosmologii a umožňoval jim přizpůsobení se situaci i její překonání. Písně se používaly k vyjádření vědomí otroků, vypovídaly o jejich životě a osobnosti. Afričtí otroci si vytvořili psychologický prostor projekcí svého osudu v budoucnosti, kam otrokáři nemohli proniknout. Spojili svou identitu s budoucím Božím soudem a tehdy se jejich mentální osvobození stalo realitou.

Americká spisovatelka a politická aktivistka Angela Davis poukazuje v této souvislosti na významnou roli černošské církve při upevňování mentality odporu. V publikaci *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday* uvádí,

že kolektivní vědomí svobody automaticky nedoprovází útlak. Je třeba ho aktivně formovat. V době otroctví hrály spirituály zásadní roli při předávání prvků kolektivního vědomí masám otroků (Davis, 1998: 120).

Černošská církev byla jedinou institucí, která dovolovala otrokům se shromažďovat a vyměňovat názory. Americký sociolog Edward F. Frazier (1963) poskytuje ve studii *The Negro Church in America* náhled na církev jako na ochrannou svatyni určenou pro osobní rozvoj černošských otroků. Oproti tomu LeRoi Jones zdůrazňuje, že náboženství jako takové bylo primárním nástrojem utlačovatelů k podřízení a asimilaci otroků. Vycházelo se z hlavního předpokladu, že pokud se afričtí otroci podřídí křesťanským doktrínám, utvrdí je to v přesvědčení, že běloch je bůh a měl by se tak uctívat. V důsledku toho pak snadněji přijmou své postavení a upustí od možných protestů (Jones, 1963: 37).

Náboženská indoktrinace Afričanů se tak ukázala být dvousečnou zbraní. Levine podotýká (2007), že i když se bělochům podařilo vštípit otrokům cizí pojetí Boha, ti si tuto víru upravili tak, aby zahrnovala a odrážela jejich odlišné hodnoty a tradice. Z této situace vznikl jeden z neúčinnějších černošských hudebních žánrů využívaných v boji za dosažením svobody, a sice černošské spirituály.

Podle Poledňáka (2005: 33) je plantážním otrokům připisováno kolektivní autorství řady spirituálů. Na spirituály lze nahlížet jako na afrikanizaci křesťanských kulturních projevů na základě bolestné zkušenosti otroků. Mezi další náboženské písně otroků patří jednoduché hymnické projevy tzv. *jubilees* nebo písně zpívané během bohoslužby v kruhu kongregace tzv. *ring shouts*.

Americký teolog James H. Cone (1992) v publikaci *The Spirituals and the Blues: An Interpretation* rozlišuje dvě základní role spirituálů ve vztahu k životu černošských otroků. Jednak sloužily jako prostředek náboženského vyznání a zároveň i jako mechanismus předávání podvratných sdělení. Burnim a Maultsby (2005) toto pojetí nadále rozvádějí a uvádí, že tato podvratná sdělení se zaměřovala na otázky vzájemné podpory otroků, utužování jejich morálky, vytváření jednoty, podněcování revolty a předávání kódovaných zpráv, především týkajících se útěku prostřednictvím tzv. podzemní železnice¹⁹.

Podle Milese Marka Fishera (1953) obsahovaly písně podzemní železnice kódované instrukce, jak utéct a jak předcházet nástrahám na cestě. Byly to tzv. *signal songs*. Jiné zase poskytovaly informace o místech setkání se spřátelenými osobami, tzv. *map songs*.

¹⁹ Jednalo se o síť tajných cest, domů, dopravních prostředků a osob, kterých využívali otroci prchající z Jihu na Sever.

Levine (2007) podotýká, že spirituály nevypovídaly pouze o pozemském životě, ale i o lepším životě. Dovolovaly otrokům otevřeně hovořit o svých útrapách a touze po svobodě. Moci uniknout podmínkám útlatu a zamířit na Sever do „země zaslíbené“ se stalo étosem zakořeněným v myslích otroků, který se shodoval s mnoha biblickými pasážemi. Ty, které pojednávaly o exodu nebo osvobození, byly otroky interpretovány jako proroctví jejich svobody. Upřednostňovali proto písmo Starého zákona, přičemž se identifikovali s Hebrejci. Mojžíš se stal jejich symbolem. Spirituály jako *Deep River* nebo *Go Down Moses* ukazují, jak otroci využívali biblické žalmy k předávání podvratných sdělení o útěku.

Hildred Roach v knize *Black American Music: Past and Present* analyzuje skryté významy některých dalších černošských spirituálů a žalmů, například *Swing Low Sweet Chariot*, *Steal Away*, *Follow the Drinking Gourd* a *We Will Stand the Storm* a poukazuje na skutečnost, že sloužily především jako prostředky podněcování a ohlašování vzpoury nebo utěšování po jejím neúspěšném konci a zpívaly se na podporu útěku z plantáže nebo k posílení ducha znepokojených černochoů (Roach, 1994: 28).

3.1.3 Identita černochoů v otroctví

Afroamerický aktivista Kalamu ya Salaam (1995) zdůrazňuje význam hudby při vyjadřování samotné podstaty existence Afričanů v diaspoře. Spolu s jazykem a náboženstvím patřila v době otroctví mezi adaptivní mechanismy, které otroci používali k dosažení pocitu sebeúcty. Otroci neměli lidskou identitu, měli status majetku a jejich hodnota se odvíjela od produktivity práce. Veškeré jejich chování, přesvědčení a vlastnosti byly považovány za podřadné, nepřizpůsobivé a nepatřičné.

Americká psycholožka Doris P. Mosby se problematice identity černošských otroků zabývá v stati *Toward a Theory of the Unique Personality of Blacks – A Psychocultural Assessment* (1972: 127), kde poukazuje na skutečnost, že identitu černochoů v době otroctví utvářela dominantní bělošská společnost. Vzhledem k tomu, se u nich rozvinuly adaptivní strategie pro přežití. Jednou z nich byla identifikace s postojem agresora, když otroci přijali stereotypy, které o nich bílí plantážníci vytvořili. V důsledku toho „předváděli“ rysy stereotypního chování, jako jsou lenost, neschopnost, hloupost, dětinskost atd. Brzy totiž zjistili, že toto „přijatelné chování“ přináší výhody a lepší postavení. Někteří se s touto identitou dokonce vnitřně ztotožnili. Psychologové, například Erik H. Erikson (1980), hovoří o

rozštěpení jejich *self* a vytvoření falešného *self*, zbaveného vlastního vnitřního potenciálu a kulturních charakteristik. Při takovémto osobnostním rozvoji se vymezení vlastního *self* či osobní identity otroka stalo závislé na pánovi, který potvrzoval jeho samotnou existenci. Ztotožněním se s pánem získal otrok falešný pocit bezpečí. Odvržením pravého *self* však ztratil svou etnickou identitu (Mosby, 1972: 134).

Sociolog Ron Eyerman v knize *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity* (2002) zdůrazňuje, že v takové situaci byla hudba klíčová, protože umožňovala otrokům vyjadřovat frustrace a naděje. Dovolovala jim udržovat své africké kořeny a tradice a zachovávat komunitní aspekt ve středu jejich kultury v době, kdy koncept osobní identity byl otrokům zapovězený. Díky hudbě tudíž otroci mohli o sobě smýšlet alespoň v kategorii „my“, jelikož pro „já“ tam nebylo místo.

3.1.4 Utváření kolektivní identity v období Rekonstrukce Jihu

Po zrušení otroctví se začala pozvolna utvářet nová afroamerická kultura a identita. Profesor Thomas Vernon Reed v díle *The Art of Protest: Culture and Activism from The Civil Rights Movement to The Streets of Seattle* (2005) popisuje, že dřívější kultura otroků charakterizovaná směsicí prvků afrických kultur, evropsko-amerických kultur a zkušeností otroků zformovala základ pozdější afroamerické národní kultury, která začala vznikat v období tzv. Rekonstrukce Jihu. Tato svébytná národní kultura sjednocovala afroamerický lid, zejména v jižanských státech.

Ron Eyerman (2002) podotýká, že zrušení otroctví na Jihu sice dočasně narušilo komunitní solidaritu původního otrockého společenství, přerušení symbiotických vztahů s bílými otrokáři však způsobilo upevnění vztahů v rámci rodiny či menší komunity a přispívalo k počátkům rozvoje kolektivní identity Afroameričanů.

Tématu identity Afroameričanů v tomto období se věnovala řada výzkumníků napříč vědními obory. Například psycholožka Vickie M. Mays v studii nazvané *Identity Development of Black Americans: The Role of History and the Importance of Ethnicity* napsala, že zachovávaní smyslu pro pospolitost zabráňovalo přílišnému individualismu a psychologické izolaci černochů. Být součástí komunity v nich vzbuzovalo hrdost, která působila jako mechanismus přežití v podmínkách otevřeného projevování rasismu ze strany bělošské společnosti. Převládala i vzájemná solidarita, přičemž ti, kteří měli potraviny a přístřeší, je

sdíleli s chudými a nemajetnými. Výchova dětí spadala do kompetence celé komunity (Mays, 1986: 590).

Další změny, kterým černoši po zrušení otroctví čelili, popisuje ve knize *From Africa to Afrocentric Innovations Some Call "Jazz"* Karlton E. Hester. Uvádí, že v počáteční fázi Rekonstrukce byli osvobození černoši naplnění nadějemi a sny. Jednotlivě a v malých skupinách se snažili zařídit nový život ve většinové společnosti a získat pocit sebeúcty. Zakládali komunity a instituce, ve kterých definovali vlastní způsob existence i kulturní rámec. Někteří migrovali z venkovských oblastí do velkých měst. Jiní zůstali pracovat na polích jako námezdní rolníci. Další se pak chopili příležitostí v oblasti vzdělání, aby zvýšili své společenské postavení. Většinová společnost však nadále regulovala mobilitu černochů ve snaze ponechat je v ekonomické závislosti na běloších. Přestože byli legálně svobodní, museli čelit novým problémům. Hlavní úskalí představovaly tzv. Zákony Jima Crowa, jak se souhrnně nazývala různá nařízení o rasové segregaci, a také násilí ze strany Ku Klux Klanu (Hester, 2000: 148).

Období Rekonstrukce tak vystavilo černochy novým situacím, které významně formovaly jejich sociální a kulturní identitu.

Ve středu komunitního života pořád stála černošská církev, která zastávala řadu funkcí – náboženskou, kulturní, společenskou, vzdělávací i politickou. V důsledku nedostatku černošské buržoazie zastávaly černošské církve významnou společenskou roli (Cone, 1992). Jak uvádí Edward F. Frazier ve knize *The Negro Church in America* (1963) černošský kazatel zosobňoval soudržnost a národní jednotu černošského lidu. Představoval jeden z hlavních prostředků šíření černošské kultury a národního vědomí, zejména u černošské střední třídy. Církev obecně představovala základnu kolektivního vyjádření afroamerického národního rozvoje v ekonomické oblasti, jelikož skrze ni vznikaly tzv. komunity vzájemné pomoci.

3.1.5 Blues – cesta ke kulturnímu sebeurčení

Jakmile se postavení a zkušenosti černochů změnily, změnila se i jejich hudba. Odrážela se v ní jednak vidina existence, ve které si budou moci určovat vlastní osud, tak také intenzivní pocity z nově utvořené černošské komunity.

Těmto souvislostem se podrobně věnoval spisovatel a kritik LeRoi Jones ve stěžejním díle *Blues People: Negro Music in White America* (1963: 61), kde poukazuje také na to, že osvobození otroci se poprvé setkali s koncepty jako „volný čas“ nebo „samota“. Jejich nově

nabyté postavení ovlivnilo obsah i texty černošské hudby. Například spirituály ani písně otroků, které odrážely dichotomii svobodný - nesvobodný, orientaci na onen svět či osvobození Božím soudem, již nebyly dostačující a nevystihovaly nové zkušenosti černochů. To, že se museli zapojovat do složitějších sociálních situací, ve kterých se museli spoléhat sami na sebe, způsobovalo řadu společenských a kulturních problémů, které coby otroci neznali. Nová hudební forma – blues začala tyto sociokulturní složitosti a změny odrážet. Došlo k zásadnímu posunu od náboženských písní ke světským, i když ne vždy se tento vývoj setkal s nadšeným přijetím. Zatímco spirituály byly hudbou věřících, blues bylo mnohdy vnímáno jako hudba „odpadlíků“.

Americký antropolog John F. Szwed proto konstatuje, že novým kazatelem se stává bluesman. Ve svém díle *Crossovers: Essays on Race, Music, and American Culture* píše, že hlavním úkolem bluesmana je učinit život snesitelnějším. Podobně jako kazatel činí z osobních problémů problémy celé komunity. Tento komunitní způsob katarze a úlevy od bolesti odkazuje na africkou tradici. Prostřednictvím transu a komunitního aspektu řešení problémů umožňuje bluesman sobě i publiku ulevit si od osobních problémů²⁰. Bluesmani bývali také v duchu afrických griotů²¹ uznávanými mluvčími komunity, kteří ústně předávali důležité informace a vyjadřovali se ke společenským a politickým otázkám (Szwed, 2006: 32).

Podle muzikoložky Ayany Smith (2005: 180-190) se bluesmani též dostali do afroamerického folklóru, kde zosobňovali postavu šprýmaře²². Ve své stati *Blues, criticism, and the signifying trickster* poukazuje na mýtus o antihrdinovi, který uniká společenským normám a skrze svůj důvtip nabízí alternativu, způsob vypořádání se s podřízeností a nemožností určit si vlastní identitu.

Etnoložka Jeanne Rosier Smith v knize *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature* (2022) argumentuje, že v silně represivním systému bluesman-šprýmař ztělesňoval nejen součást afroamerické kulturní identity a připomínku afrického kulturního a duchovního dědictví, ale také nutnost vypořádat se s protichůdným vyobrazením reality. Šprýmař²³ představoval přijetí dehumanizované bytosti otroka, ale zároveň odpor vůči

²⁰ Bluesman ztělesňuje šamana, přičemž se obětuje pro komunitu tím, že na sebe bere její bolest. Tato forma šamanismu je blízká africkým tradicím a kulturám, jako je kult *bori*, který skrze rituály, tance a hudbu ovládá duchy a uzdravuje duše.

²¹ Úkolem afrických griotů bylo připomínat historii, zákony a tradice lidu. Byly to chodící encyklopedie, které pomáhaly své komunitě.

²² V počátcích blues se tradovalo, že šprýmař byl ztělesněním ďábla, který se zjevoval na křižovatkách a obdarovával černošské hudebníky výjimečným nadáním výměnou za jejich duše (Floyd, 1995). Byl tedy prvním zdrojem inspirace v bluesové hudbě. Postava šprýmaře byla přijata jako alter ego bluesmana.

²³ Mezi nejznámější afroamerické šprýmaře patří tzv. *Signifying monkey* neboli opička, která podle tradice svou výřečností přelstila lva. Stala se symbolem, prostředkem vypořádání se s útlakem ze strany bělošské společnosti skrze šprýmy, bojem černošského lidu za rovnoprávnost a důstojnost (Floyd, 1995).

ní prostřednictvím ignorování společenských norem a hledání cesty k vyjádření identity člověka na jiné úrovni.

Definováním blues, jeho podstaty a významu pro afroamerickou komunitu se zabývala řada předních badatelů z nejrůznějších oborů.

Podle Kalamu ya Salaama (1995) představovalo blues především přechod z kolektivního plantážního zpěvu na individuální, přičemž začalo klást důraz na sebeurčení. Vzniklo jako neverbální jazyk, jako potřeba vyjádřit bolest a utrpení a jako prostředek pasivního odporu. Stalo se nástrojem kulturního potvrzení Afroameričanů. Nemělo v úmyslu být politické, ani necítilo na rozvrat stávajícího systému, jeho pravá síla spočívala v jeho samotné hudební existenci.

Historik Paul Oliver ve své knize *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues* (1990) konstatuje, že blues pomáhalo jižanským černochům porozumět jejich formujícímu se dvojímu vědomí. Na rozdíl od snah černošských intelektuálů na Severu, kteří usilovali o vytvoření vzdělané černošské hudby zakotvené v integraci afroamerického ducha a evropské hudební formy, blues cílilo na oslavu živočišných pudů a požitkářství jako způsobu uvolnění v represivním sociálním prostředí.

Muzikolog Alan Lomax k tomu v knize *The Land Where the Blues Began* podotýká, že v blues našli oblibu zejména negramotní a nekvalifikovaní dělníci, pro něž sloužilo jako dorozumívací prostředek a zdroj identity, ale také jako způsob, jak učinit práci snesitelnější a volný čas zábavnějším²⁴. Pro místní obyvatele odráželo život skutečného společenství, pro cizince pak pomáhalo vytvářet to, co Benedict Anderson nazývá představy společenství (Lomax, 2002).

Muzikolog Samuel A. Floyd (1995) uvádí, že blues reflektuje vysokou míru akulturace. Tento žánr byl podle něj silně ovlivněn individualistickým pojetím americké společnosti a oproti předešlým žánrům kladl důraz na jednotlivce. V afroamerické komunitě to bylo poprvé, kdy hlas jednotlivce přesáhl soudržnost skupiny. Přestože je však blues sólovou hudbou, odráželo vědomí, postoje a zkušenosti většiny Afroameričanů. Paul Oliver (1990) upřesňuje, že hlavními tématy bluesových písní byla práce a nezaměstnanost, cestování, pití, společenské vztahy, manželství a rozvody, láska a nevěra.

James H. Cone (1992) vysvětluje, že žádný černoch neunikne blues, protože blues je nedílnou součástí černošské existence v Americe. Být černochem znamená mít blues.

²⁴ Blues se většinou hrálo v klubech zvaných „juke joints“, které se nacházely ve zchátralých budovách na okrajích měst. Tam se po náročném pracovním týdnu scházeli chudí černošští dělníci, kde se oddávali zábavě, hazardu a společenskému životu.

Ačkoli je blues osobním odrazem života, koncept sdílení je nezbytný pro překonávání těžkostí. John Lee Hooker řekl: „*Není to jen o tom, co se stalo tobě, ale o tom, co se stalo tvým prarodičům a jiným lidem. V tom spočívá blues.*“ (Levine, 2007: 237).

Podle Mary Ellison (1989) smíchali bluesoví umělci jemné humorné a ironické narážky s otevřenou kritikou a vytvořili protest songy, které vyjadřují boj černochů za rovnoprávnost a povzbuzují jejich snahy o posílení postavení.

Historik Frank Kofsky upozorňuje na specifický jazyk blues, který vnímá jako kulturní kód. Nejednalo se podle něj o záměrně skryté významy, jako tomu bylo u spirituálů a písní otroků, ale šlo o kódy, které se vyvinuly z dlouhodobé segregace afroamerické a evropsko-americké kultury. Afroameričané si osvojili řadu kolokviálních výrazů a narážek, jejichž významu nerozuměl nikdo, kdo nebyl obeznámen s jejich kulturním kontextem. Sdělovaný obsah bluesových písní tak směřoval pouze k cílové skupině, která jej byla schopna dešifrovat (Kofsky, 1970: 135).

LeRoi Jones (1963: 66) považuje původní blues²⁵ za nejpůsobivější projev černošské individuality v americké společnosti. Odráží úsilí emancipačního procesu Afroameričanů, kteří díky němu přestali smýšlet v kategoriích vnucených bílými otrokáři. Je podle něj odrazem všech změn, které definují afroamerickou zkušenost. Je potvrzením afroamerické identity, která se těší na budoucnost s jedním okem upřeným do minulosti. Blues pomohlo Afroameričanům zapamatovat si své kořeny²⁶.

²⁵ V době tzv. rasových nahrávek se blues dělilo na dva odlišné žánry. Klasické blues představovalo zpěv afroamerické ženy za doprovodu malého orchestru. Tito umělci většinou své písně neskládali a byli najímáni pouze kvůli svému hlasu. Původní blues odkazovalo na své kořeny v Mississippské deltě. Tuto hudbu skládali, zpívali a nahrávali skuteční bluesmani, kteří se přestěhovali do měst.

²⁶ Hudební podoba blues byla v české literatuře popsána In: MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER Igor a kol. (1983). *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon. s. 55-57.

3.2 Konstrukce černošské identity skrze hudbu

Hledání černošské identity a její vyjádření patřilo mezi hlavní témata černošských intelektuálů 19. století, kteří považovali za nezbytné vymezit zásadní historické, kulturní a etnické odlišnosti černých a bílých Američanů. Součástí tohoto procesu bylo hledání náležité terminologie i ujasňování postoje vůči africké pravlasti. Podle historika Colina A. Palmera bylo jejich společným cílem odmítnutí otroctví, rasismu a špatného zacházení s černochoy, nabádání osob afrického původu ke sjednocení, podpora víry v jejich lidské možnosti a nastolení kontroly nad svou budoucností (Palmer, 1998: 82). Přestože neexistovala shoda na tom, co by měla černošská identita zahrnovat, intelektuálové, jako byl sociolog a aktivista W.E.B. Du Bois (1994), zdůrazňovali zlepšení postavení černochů v americké společnosti a potřebu vytvořit a řídit vlastní instituce.

Zpočátku se však zdálo velmi problematické jednotnou černošskou identitu vymezit. Podle Samuela A. Floyda (1995) v tom hrála roli skutečnost, že lidé afrického původu byli rozděleni na základě tříd, generací, politických postojů či fenotypu. Ne všichni byli stejně politicky uvědomělí či se hrdě hlásili ke společné historii. Někteří intelektuálové se silně emocionálně identifikovali s Afrikou, jiní naopak odkazovaly na autentickou zkušenost z dob otroctví a další zdůrazňovali podobnosti s bílými Američany.

Již tehdy se u černošských myslitelů začal rýsovat významný názorový rozštěp odrážející vztah mezi partikularismem a univerzalismem, mezi rezistencí a začleněním v afroamerické kulturní praxi, o němž blíže pojednávají americké profesorky Josephine Metcalf a Carina Spaulding v knize *African American Culture and Society After Rodney King* (2015: 159). Požadavky partikularismu, jak je vyjádřil například Marcus Garvey, se zaměřovaly na vytvoření kolektivní identity v souladu s nacionalistickými cíli. Výzvy k černošské hrdosti a síle a oslava společné historické a rodové minulosti černochů ve Spojených státech a v diaspoře, které měly sloužit k posílení černošské jednoty a nacionalismu, byly v rozporu s ideály integračního univerzalismu, který zastával W.E.B. Du Bois. Ten naopak vnímal boj za práva černochů jakožto boj za lidská práva.

Definování černošské identity tak představovalo komplexní nepřetržitý proces zahrnující celou řadu myšlenek a postojů, například i snahy o změnu negativních konotací ve spojitosti s černou barvou. Prvotní myslitelé však kolektivní černošskou identitu nevytvořili, pouze veřejně vyjadřovali názory hluboce zakořeněné v myslích černochů všech sociálních vrstev (Palmer, 1998: 83).

Du Bois (1994) považoval za primární zdroj kolektivní černošské identity hudbu, která se stala klíčovým prvkem v utváření odlišného náhledu na černošský způsob života. Toto pojetí bylo prvně představeno v rámci hnutí Nový černo.

3.2.1 Harlemská renesance a Nový černo

Harlemská renesance představovala kulturně-společenské hnutí dvacátých let. Černoši žijící ve velkoměstech na Severu se začali ve značné míře podílet na literární a umělecké tvorbě. Tento nebývalý kulturní rozkvět podnítil debaty o černošské identitě a budoucnosti černošů v Americe. Hnutí si vzalo za cíl vyjádřit nespokojenost černošů a zároveň bylo důkazem znovu nalezeného černošského ducha. Pomohlo přeformulovat kritéria, která definovala umělecké vyjádření (Quarless, 1964: 199). V roce 1925 vydal Alain Locke antologii nazvanou *The New Negro*, ve které definuje smysl a podstatu Harlemské renesance. Zmíněný „nový černo“²⁷ byl dle Locka radikální v otázkách rasy, ale v jiných záležitostech konzervativní (Locke, 2015).

Samuel A. Floyd v díle *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States* (1995: 106) dokládá, že právě ve dvacátých letech si černoši poprvé uvědomili své africké kořeny a také svůj nemalý přínos americké historii a kultuře. Jelikož neměli dostatek vlastních písemných pramenů, nechávali se inspirovat rostoucím povědomím o afrických civilizacích, které kdysi vzkvétaly v oblasti Nilu, Tigridu a Eufratu. Toužili obnovit africkou kulturu, aby dosáhla uznání a používali vše, co věděli o africkém a afroamerickém lidovém umění a literatuře ve snaze vytvořit nové kulturní formy. Proto se toto období nazývá renesancí.

Významná osobnost té doby, historik Carter Godwin Woodson, přezdívaný „otec černošské historie“, patřil mezi průkopníky tohoto nového pohledu na černošskou minulost. Jeho poznatky značně napomohly ke změně smýšlení černošů o sobě samých. Staré pocity studu a méněcennosti byly nahrazeny novou hrdostí. Hlavní témata se snažila působit na rasové uvědomění a zlepšení postavení ve společnosti. V čele intelektuální avantgardy stáli učenci a političtí aktivisté W.E.B. Du Bois, Charles S. Johnson, Alain Locke a James Weldon Johnson (Haskins, 1996).

²⁷ Podle Watsona (1995) představoval konstrukt „nového černo“ reálnou snahu černošských umělců, hudebníků a intelektuálů o dosažení rasové rovnosti. Pro většinu bělochů však tento „nový černo“ působil pouze jako módní výstřelek.

Do té doby, jak uvádí Donald Bogle (2001), byly obrazy černochoů v populární kultuře utvářeny převážně podle minstrelských představení. I když byly občas ztvárňované příznivě, vypadaly i tak bezmocně a submisivně. Představitelé Harlemské renesance si uvědomovali, že tyto stereotypy je nezbytné překonat, nemohli se však dohodnout na tom, jak vlastně černochoy v umění ztvárňovat.

Podle Samuela A. Floyda se diskuse vyvíjela kolem zásadní otázky týkající se kulturní integrace. Jak je možné zachovat si rasové dědictví a současně se integrovat do mainstreamové kultury? Myšlenka kulturní integrace černochoů měla své zastánce i odpůrce. Zastánci argumentovali tím, že jakmile bude černošská kultura přijatá a integrovaná do mainstreamové kultury, bude následovat politická, společenská a ekonomická rovnost. Černoši musí využít své umění k tomu, aby získali uznání jako kulturně rovnocenní. Umělci by měli vyjadřovat celou řadu univerzálních témat a podnětů, která se týkají všech ras. Umění musí překonávat rasové identity. Odpůrci kulturní integrace zase tvrdili, že umělci by měli zachytit jedinečný hlas černošského lidu, který lze vyjádřit jedinečně skrze ryze černošské umění. Pouze, pokud se umělci skrze svůj literární či hudební projev zaměří na každodenní život a dědictví prostého černošského lidu, jedinečně tak pravdivě zachytí černošskou zkušenost. Obviňovali zastánce integrace z elitářství a snahy zajistit si přístup do bělošské společnosti podlézavostí bělošským normám. Poukazovali na skutečnost, že rovnosti lze dosáhnout pouze tehdy, když budou černošští umělci uznáváni za svou vlastní kulturu. Role umělců by měla spočívat v předávání své jedinečné identity jiným kulturám. Podobně rozdílné pohledy se vztahovaly i na černošskou hudbu a její vliv na utváření černošské identity. V podstatě se vyvinula dvě hlavní pojetí tradice černošské hudby. První vnímá tuto hudbu jako zdroj oddělené černošské identity, druhé jako nedílnou, velmi významnou součást americké hudební historie (Floyd, 1993).

Harlemská renesance začala upadat po krachu na newyorské burze v roce 1929. Stejně tak se postupně rozplynuly naděje na rovnoprávnost černochoů, avšak mnohé myšlenky a postoje přetrvaly, aby se staly teoretickými východisky pozdějšího Hnutí za občanská práva.

3.2.2 Černošská hudba – klíčový aspekt identity

Souvislosti mezi černošskou identitou a hudbou poprvé analyzoval W.E.B. Du Bois ve stěžejní knize *The Souls of Black Folk* poprvé vydané v roce 1903.

Z dřívější doby pocházejí především různé sbírky černošských písní, například sbírka *Slave Songs of the United States* z roku 1867, která obsahuje 136 černošských spirituálů. Jedná se o důležitý historický milník, jelikož jde o vůbec první vydanou sbírku černošské hudby. Písně sesbírali abolitionisté ze Severu William Francis Allen, Lucy McKim Garrison a Charles Pickard Ware. Další významnou knihou je *Music and Some Highly Musical People* z roku 1878. Autorem byl učitel a hudební historik James Monroe Trotter, který se jako první pokusil popsat americkou hudbu napříč nejrozličnějšími žánry. Kniha obsahuje biografie více než čtyřiceti černošských hudebníků a vystupujících souborů, přičemž hlavním cílem bylo pozvednutí černošské rasy a ujištění bělochů, že černoši nepředstavují žádnou hrozbu (Eyerman, Jamison, 1998: 74).

W.E.B. Du Bois poprvé ve své knize zasadil uvedené písně do společenského a historického kontextu a pokusil se jim přiřadit jasný politický význam. Vnímá černošské spirituály, které označuje jako *sorrow songs* (písně smutku), jako klíčový aspekt identity černocha ve Spojených státech. Nepředstavují pro něj pouze hudbu, jsou vyjádřením života zakořeněného v jižanské venkovské minulosti a odrážejí žitou zkušenost všech černochoů. Jsou zároveň hudební formou a vyjádřením hluboké kulturní pravdy. Jsou součástí kolektivní paměti a jejich připomínáním spojujeme současnost s minulostí. Nachází v nich společné dědictví, které spojuje různé jedince. Spirituály jsou podle něj autentickým projevem černošské zkušenosti, zatímco tehdy oblíbené *coon songs*²⁸ pouze zachycují stereotypní obraz černochoů (Du Bois, 1994: 540).

Spisovatel, politik a aktivista James Weldon Johnson byl rovněž fascinován kouzlem spirituálů a ve své antologii *The Book of Negro Spirituals* z roku 1925 zdůrazňoval jejich podstatu tvořenou kombinací afrického „primitivismu“ a křesťanství. Podle Alaina Locka (2015) je na spirituálech a všech dalších formách černošské hudby unikátní to, že se rytmus, souzvuk a emoce spojují jako forma kolektivního projevu.

Podle Floyda (1995: 107) starší představitelé Harlemské renesance v hudbě usilovali o vytvoření forem vysokého umění, jako jsou symfonie a opery, které měly čerpat ze syrových materiálů spirituálů, ragtimu a dalších lidových žánrů.

Du Bois (1994) a jeho stoupenci se odvraceli od tzv. moderních forem černošské hudby, jakými tehdy byly městské blues a jazz. Blues pro ně představovalo „negerskou muziku“ nevzdělaných mas s primitivním emocionálním projevem a neodborným používáním

²⁸ Písně patří do tzv. minstrelských představení, v americkém kontextu znamená minstrel herce-zpěváka kočujícího kabaretu či zábavního divadla (v něm se uplatňovalo karikování černochoů bělošskými interprety s načerněným obličejem), postupem času se ho účastnili i samotní černoši (Poledňák, 2005: 37).

hudebních technik. S blues se odmítali identifikovat také proto, že bylo zpívané v jižanském nářečí a texty obsahovaly vulgarismy a rasistické výrazy. Jazz zase považovali za neuctivou hudbu, protože symbolizoval „nízkou kulturu“ spojenou s harlemským nočním životem, kluby a ilegálními bary. Tanečnice jako Josephine Bakerová, která byla považována za sex symbol, podle nich vrhaly špatné světlo na černošskou komunitu a degradovaly ženy. Přestože byly tyto hudební formy přijaty bělošským mainstreamem, vysílaly prý špatné signály o černoších a udržovaly stereotypy černošské smyslnosti a primitivismu.

Nová generace Harlemské renesance, kterou zastupovali básník a aktivista Langston Hughes či spisovatelka a antropoložka Zora Neale Hurston, pracovala na vlastní estetice při utváření kolektivní identity. V literatuře a umění to znamenalo hledání autenticity, příklon k realismu a odklon od romantismu starší generace. Nová generace byla též shovívavější vůči masové reprodukci hudby a snáze přijímala experimentování a hudební inovace (Huggins, 2007).

Langston Hughes (1993) zastával myšlenku, že černošská kultura je lépe přijímána skrze hudbu. Představitelé nové generace blues a jazz obhajovali. Považovali tyto směry za stejně důležité jako kultivovanější nebo historické projevy, které obdivoval Du Bois. Blues vnímali jako ryze černošskou hudbu odrážející těžkosti a naděje černošských mas, která jim pomáhá osvobodit se od mainstreamové bělošské kultury. Podobně jako blues i jazz vnímali jako nedílnou součást černošského života v Americe.

Ukázali též, jak lze ústní a literární tradici v rámci kulturního vyjádření kombinovat. Například Langston Hughes zanesl blues do své poezie. Zora Neale Hurston, studentka kulturního antropologa Franze Boase, která se zabývala černošským nářečím a lidovou kulturou, objevila hudební základ v lidových pohádkách, které sbírala.

3.2.3 Černošský nacionalismus Marcuse Garveyho

V letech 1918-1919 došlo k nejhorším rasovým nepokojům v historii USA známým jako Rudé léto. Hlavními důvody byla mimo jiné zvýšená inflace a nezaměstnanost, která nutila bělošskou i černošskou pracující třídu soupeřit o pracovní místa (Burnim, Maultsby, 2005). Jazzman Ben Sidran v sociologické studii o černošské hudbě *Black Talk* (1971) zdůrazňuje, že tyto nepokoje jsou důkazem narůstajícího černošského sebeuvědomění, kdy černošská

komunita se pomalu přestávala bát přímé akce a vůbec poprvé se mohly velké zástupy černochů účastnit procesu rozhodování.

Rudé léto probudilo první organizované černošské protesty v historii USA. Nejvíce z nich těžil Jamajčan Marcus Garvey. Tento prominentní černošský nacionalista odmítl integraci a hlásal rasovou hrdost, přičemž nabádal své stoupence, aby oslavovali své africké dědictví a milovali svou černou pleť. Kromě toho kladl důraz na černošskou soběstačnost a solidaritu. Jeho hnutí Zpátky do Afriky přilákalo miliony černošských dělníků a příslušníků pracující třídy, kteří se zrovna přestěhovali do velkých měst, a stalo se prvním černošským sociálním hnutím zastávajícím myšlenku černošské hrdosti. Hnutí sponzorovalo pouliční demonstrace a pochody, jejichž ústředními tématy byly panafricanismus a kulturní nacionalismus, a také program svépomoci (Southern, 1997).

Jak popisuje Jařab v knize *Po cestách z neviditelnosti: Eseje o afroamerické literatuře a kultuře* (2016: 75), existence „nově utvořeného afrického impéria“ byla vyhlášena na půdě amerického New Yorku bez vědomí národů, jichž se to týkalo. „Jeho excelence, prozatímní prezident Afriky, sám Garvey Afriku během života nikdy nenavštívil. Na sezeních s bohatou mezinárodní účastí a při častých průvodech Harlemem se obklopoval vlastní aristokracií s tituly jako „Knights of the Nile“ – Rytíři Nilu, „Dukes and Duchess of the Niger“ – Vévodové a vévodkyně Nigeru a jednotkami armády a zdravotních sborů, které měly symbolicky ztělesňovat myšlenku vojenského znovudobytí Afriky.

Mezi černošskými vůdci však působil jako značně kontroverzní postava. Tím, že odmítl integraci, se dostal do sporu s Du Boisem, který ho považoval za militantního demagoga, který ohrožuje kampaň za občanská práva. Garvey oponoval tím, že Du Bois patří k těm světlým černochům, kteří nejsou v jádru černí a chtějí se jen „bratříčkovat“ s bělochy (Floyd, 1995).

Vztahy mezi garveyismem a černošskou hudbou pravděpodobně nestály v centru pozornosti dobových historiků, jelikož mnoho záznamů z té doby není k dispozici. Hudba dvacátých let bývá významně spojována pouze s intelektuálním hnutím Harlemské renesance. Hudební historik Ted Vincent to však v knize *Keep Cool: The Black Activists Who Built the Jazz Age* (1995) vnímá jako předsudečné a zkreslené pojetí. Objevil úzké vztahy mezi garveyistickým hnutím a hudbou. Garveyismus se projevoval skrze kolektivní hudbu. Písně, které členové hnutí zpívali, se snažily spojit černošskou hudební tradici s myšlenkami černošského nacionalismu. Například W. C. Handy a mnoho dalších bluesmanů se na tomto hnutí aktivně podílelo. Inspirovalo také řadu jazzmanů, kteří z něj čerpali své náměty. Vincent vidí garveyismus jako klíčový inspirační faktor, který stál u zrodu tzv. jazzové revoluce

dvacátých let, kdy se jazz poprvé stal významnou silou v americké, a dokonce i mezinárodní populární kultuře.

3.2.4 Jazzem proti rasové segregaci?

Po 1. světové válce vstoupily Spojené státy do „bouřlivých dvacátých let“, kdy ekonomika vzkvétala, industrializace úspěšně probíhala a mzdy rostly. Prosperita se odrážela i v černošských čtvrtích velkoměst, kde vznikala početná kulturní a společenská zařízení. Kathy Ogren v knize *The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz* (1989) uvádí, že toto období představuje zlatý věk černošské hudby, jelikož černošští umělci začali svou tradiční hudbu přetvářet v souladu s požadavky městského prostředí, nahrávat a šířit prostřednictvím tzv. rasových nahrávek. Zároveň to bylo období, kdy se černošská a bělošská městská společnost poprvé setkaly „tváří v tvář“.

Kulturním centrem všeho dění se stal Harlem. Velká koncentrace černošského obyvatelstva dala vyniknout řadě černošských umělců. Mnozí nazývali Harlem „černošským hlavním městem“, symbolem černošského optimismu.

Jak uvádí Charles D. Gerard v díle *Jazz in Black and White: Race, Culture, and Identity in the Jazz Community* (1998), jazz²⁹ byl v srdci nočního života Harlemu. Bílí mecenáši se sdružovali v harlemských jazzových klubech, kde tvořili stálou klientelu společně s černými i místními. Přestože byl tento druh turismu nezbytný k proniknutí harlemské kultury do většinové společnosti, mnoho místních obyvatel špatně přijímalo voajérismus, který s tím souvisel. „Zvědaví běloši si vyšli do ghetta za zábavou a dobrodružstvím a ráno se vrátili zpět do svých okázalých domovů střední a vyšší třídy. Sledovali černochoy s pobavením jako zvířata v zoo...“, napsal Langston Hughes ve své autobiografii *The Big Sea* (1993: 225-6).

Historik Steven Watson v díle *The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture, 1920-1930*, zdůrazňuje, že fascinace Harlemem byla doprovázená novou objektivizací černochoha jako exotické postavy. Harlem byl místem, které spojovalo jazz se zavedenými černošskými stereotypy, zejména morální uvolněností a nadměrnou smyslností. Propagovala se zde striktně regulovaná verze krásy přijatelná pro bílé publikum, tedy štíhlé vysoké světlé

²⁹ Jazz do Harlemu pronikl s Velkou migrací, za místo jeho vzniku se však považuje New Orleans. Koncem 19. století tam vznikl hudební typ, tzv. archaický jazz, patřil k němu tzv. marching (pochodový) jazz, tedy druh kreolské a černošské hudby uplatňující se při karnevalech, pohřbech, výletech s piknikem, později jako hudba k tanci (Poledňák, 2005: 39). Později se jazz přesouvá do velkých měst na Severu, zejména Kansas City, Chicaga a New Yorku. Jazz v New Yorku sloužil stejným cílům jako jazz v New Orleans. Poskytoval, zejména marginalizovaným skupinám poněkud provokující prostředek ke zpochybňování a napadání podstaty americké identity (Hersch, 2008).

černošky nebo mulatky. Černošská zábava lákala z toho důvodu, že uvolňovala potlačené emoce a pudy a vzbuzovala touhu chovat se jako účinkující na jevišti. Na jedné straně tito účinkující posilovali stereotypy a rasismus a na druhé poskytovali zprostředkovanou zkušenost těm, kteří se cítili marginalizováni mainstreamovými pravidly. Podobné sblížování ras však černošům nepřineslo kýžené ekonomické zlepšení ani zrušení segregáčních zákonů. Noční život v Harlemu tak v mnohém připomínal minstrelská představení konce devatenáctého století (Watson, 1995: 105).

Oproti tomu historička Ann Douglas v knize *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s* (1996) spatřuje jistou dichotomii v konzumaci „černošství“ ze strany bělošské společnosti. Argumentuje, že mnozí intelektuálové zde hledali poznatky a skutečné porozumění černošskému umění a kultuře, zatímco jiní přicházeli výhradně za exotickým povyražením v černošské komunitě.

Ve stejné době někteří slavní jazzmani jako Duke Ellington výslovně usilovali o vytvoření hudby, která by odrážela skutečnou historickou zkušenost černošů ve Spojených státech. Podle historičky Diane Turner (2010) využil vlastní slávy, aby mohl poukazovat na rasovou nespravedlnost. Stal se vzorem mnoha začínajících hudebníků, jakož i zosobněním černošské hrdosti. Jeho skladby *Creole Rhapsody* a *Symphony in Black* vkládají do hudby černošské dědictví.

Eileen Southern (1997) v této souvislosti konstatuje, že navzdory svému komerčnímu úspěchu si však tehdejší jazz ani ve své umírněné formě pro bělošské publikum nemohl nárokovat být rovnocenným kulturním kapitálem jako evropská koncertní hudba.

Charles Hersch (2008) tvrdí, že na rozvoji jazzu v Harlemu lze ukázat, do jaké míry i zpopularizovaný či „vybělený“ jazz ovlivnil podstatu vnímání toho, co bylo v té době považováno za „americké“. Tyto debaty získaly hlubší význam, jelikož se neodehrávaly pouze na národní úrovni, ale také na té světové.

Jazz se totiž rozšířil za hranice Harlemu a zanedlouho si získal oblibu v evropských městech, zejména v Paříži. Belgický muzikolog Robert Goffin, který své poznatky o nové americké umělecké formě představil v knize *Aux Frontières du Jazz* (1932), uvedl, že „jazz je na cestě stát se hudbou celého světa...je to hudba svobody, velké umění demokracie...“.

Americký černoš se stává poprvé součástí tzv. hlavního proudu americké kultury, a to jak na půdě Spojených států, tak v zahraničí (Jařab, 2016: 78). Paradoxem ovšem zůstává, že americká vláda v boji proti komunismu a v rámci kulturního imperialismu začala vyvážet jazz jako symbol americké svobody a demokracie v době, kdy stále platila rasová segregace, zákony Jima Crowa a nerovné podmínky pro černošské umělce v hudebním průmyslu.

3.2.5 Bebop – hledání ztraceného černošství

Ben Sidran (1971: 79) označuje období mezi rokem 1930 a počátkem 2. světové války obdobím vášnivých debat týkajících se rozvoje černošského undergroundu jako reakce na narůstající popularitu černošské hudby a zesilující interakci mezi černošskými a bělošskými hudebníky. Černošští hudebníci, kteří se v době Harlemské renesance a swingových estrád otevřeli západním hudebním formám a bělošské společnosti, se nyní cítili rozpačitě, pokud se měli vracet k oddělenému, etnicky jednotnému stylu.

Do popředí se dostávaly též otázky týkající se autentičnosti jazzu. Je jazz autentičtější, pokud ho hrají černoši nebo pokud ho hrají jazzmani bez ohledu na rasu? Je původní neworleanský jazz autentičtější než moderní jazz? (Watson, 1995).

Černošská hudba, stejně jako černošská kultura obecně, a dokonce i samotné černošské ghetto se staly žádanou a vyhledávanou záležitostí, jakýmsi útočištěm v nemilosrdném světě. V černošské hudbě, jako i v samotném ghettu, se člověk mohl cítit sám sebou a mezi svými. To platilo samozřejmě pro černochoy, ale také pro řadu bělošských napodobovatelů. Po letech působení jako módní atrakce pro bělošskou smetanou se někteří černošští hudebníci vrátili do své komunity za účelem obživy a podpory. Ghetto poskytovalo kritické obecnstvo, které hodnotilo opravdovost hudebního projevu i způsobu života (Sidran, 1971).

V zapadlých klubech v ghettu se na scénu dostala mladá generace jazzmanů, jež spojovala nedůvěra v authority, zpochybňování integračních tendencí swingových big bandů a ochota podkopávat převládající kulturní paradigmaty. Snažili se vymanit z americké mainstreamové hudby a kladli důraz na „černošství“ černošské hudby, její neredukovatelnost, nenapodobitelnost a jedinečnost. Hudebně vycházeli ze swingové éry a improvizace v kombinaci se snahou o inovaci a estetické experimentování. Tak vznikl bebop zastoupený umělci, jako byli Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Max Roach a další (Turner, 1975).

O černošské hudbě se říká, že je barometrem převládajících nálad v komunitě. Bebop symbolizoval touhu a snahu vzít si zpět podstatu černošské hudby, která se mezitím stala součástí americké masové kultury (Neal, 1998: 26). Na rozdíl od Harlemské renesance, která odrážela kulturu buržoazie, zůstávali bebopéři ve spojení s náladou černošských mas. Šlo převážně o migranty z Jihu, kteří v ghettech velkoměst nenalezli úplnou svobodu, o kterou usilovali (Watson, 1995).

Podle Rutkoffa a Scotta (1996) představoval bebop kulturní revoltu. Spolu s novou hudební estetikou zavedli jeho představitelé formální způsob oslovování a kosmopolitní módu, které byly současně parodií i projevem úcty. Jejich vizáž byla součástí protestu. Nosili vousy, sluneční brýle i v noci a barety. Zastávali militantní postoje a hlásali lásku k umění. Nový slovník, image, přístup a hudba určovali hranice ve stylu „my“ a „oni“. Můžeme říci, že černošští umělci si poprvé osvojili celkový soubor chování, oblékání a mluvy, který naznačoval, že se cítí být hodnotově nadřazenější zvyklostem americké společnosti.

Hudební kritik Alfred Bownnett Spellman (1970) tvrdí, že bebop pomohl černošům se konečně sebevědomě vyjádřit.

Podle Sidrana (1971: 79) spočívala síla bebopu v tom, že vyloučil z účasti mnoho Američanů, většinu bělochů nebo příslušníků černošské střední třídy, kteří se z důvodu odlišného vkusu a kulturního postoje nemohli identifikovat s novým prosazováním „černošství“

Bebop se stal sociálním nástrojem, skrze nějž vybraná skupina černošských hudebníků hrajících po zavíračce *jam sessions* usilovala o legitimizaci svého vlastního pojetí autentického jazzu, a především autentické identity. V souladu s tím vycházel mnohem více z blues a gospelu, které byly tradičně identifikovány jako černošské hudební formy. Hudebníci se začali vnímat na prvním místě jako umělci, až na druhém jako baviči. Tito hudebníci věděli, že jazz sám o sobě nejlépe vyjadřuje jejich politické názory (Ruttkoff, Scott, 1996). Například skladba *Now's the Time* Charlieho Parkera představovala pro černochy volání do akce.

Do poloviny čtyřicátých let byl bebop vyjádřením černošské identity, která se zrodila z frustrace z rasistické ekonomiky hudebního průmyslu a rasistické americké společnosti jako takové. Jazzoví umělci trvali na uznání svého kulturního přínosu a požadovali adekvátní finanční ohodnocení. Později se i bebop stal předmětem komercializace a ztratil svou rebelující podstatu. Jazzmani balancovali mezi zachováním si své autentičnosti a identity a lákavými zisky hudebního průmyslu (Burnim, Maultsby, 2005).

V padesátých letech se Mekkou jazzu stala Greenwich Village, čtvrť intelektuálů, umělců, bohémů, beatnické generace a jejich následovatelů. Pro mnoho těchto „hipsterů“ se jazz stal módní záležitostí, o které dokázali vést dlouhé debaty.

Etnomuzikoložka Ingrid Monson v této souvislosti zmiňuje v článku *The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse* projev kontrabasisty Charlese Minguse z roku 1959, který byl ostře namířený proti bělošské bohémské klientele klubu *Five Spot*. Mingus je označuje za pozéry, kteří se o jazz zajímají pouze kvůli jeho tehdejší popularitě. To z nich ovšem nedělá znalce v oboru. Přirovnává je ke slepčům v galerii, kteří, aniž by díla viděli, hovoří o jejich kvalitách. Monson dále uvádí, že pro Minguse

nemůže přijetí vizuálního a verbálního stylu hudebníků nikdy vykompenzovat neschopnost porozumět hudebním, společenským a politickým souvislostem. Utahuje si ze skutečnosti, že on sám byl zredukován do stereotypu, i když pro publikum obdivuhodného (Monson, 1995: 416).

3.3 Role hudby v Hnutí za občanská práva

3.3.1 Písně svobody a mobilizace mas

Sociální hnutí otevřela americkým černochům prostor pro hudební experimentování a zároveň obohatila jejich hudební projev o politický náboj, čímž dodala hudbě zvláštní intenzitu (Eyerman, Jamison. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, 1998: 78). Nové formy hudebního vyjádření se nejvíce rozvíjejí právě v období společenské a politické angažovanosti. Hnutí Nový černoch, které bylo zmíněné v předchozí kapitole, a Hnutí za občanská práva jsou toho důkazem.

Z historie víme, že v padesátých a šedesátých letech černoši protestovali proti politice rasové segregace, která byla silně zakotvena v právním a sociálním systému. Podle Eileen Southern (1997) převládla v černošské komunitě vzájemná podpora, soudržnost a hrdost na svůj původ, což vedlo k napadání a zpochybňování bělošské nadřazenosti a privilegovanosti.

Hlavním principem Hnutí za občanská práva bylo odmítnutí podřadného postavení černochů ve společnosti, jejich zrovnoprávnění a integrace do většinové společnosti. Floyd vysvětluje, že hnutí opětovně podnítilo otázky týkající se identity černochů, jelikož posílilo postavení černošské komunity ve společnosti a tím probudilo potřebu jejího sebevymezení a zkoncipování podstaty „černošství“ (Floyd, 1995). Podle politické aktivistky Bernice Johnson Reagon (2005) bylo jedním z hlavních úkolů zaměřit se na využití černošské tradice k vyjádření stávajících podmínek.

Stejně problematice se podrobně věnuje Thomas Vernon Reed (*The Art of Protest: Culture and Activism from The Civil Rights Movement to The Streets of Seattle*, 2005: 2, 14). Podotýká, že hudba hrála zásadní roli v každém aspektu černošského Hnutí za občanská práva, byla srdcem a duší hnutí, ale také velmi praktickým nástrojem. Aktivisté totiž přeměnili hluboce zakořeněné černošské náboženské i sekulární hudební tradice na hlavní prostředek boje proti rasové nespravedlnosti.

Bernice Johnson Reagon (1975) objasňuje, že hudba se jevila jako neškodná zábava, a proto se stala ideální formou odporu, ideálním nástrojem pro sjednocení protestujících, přičemž se je snažila udržet „na stejné vlně“. Představovala nenásilný způsob prosazování a šíření sdělení k posílení odvahy a udržení bojovného ducha hnutí. Byla prostředkem kritiky mocenských struktur a vyjádřením požadavků emancipace a rovnoprávnosti. Konstrukce významu skrze hudbu lze považovat za klíčový aspekt utváření kolektivní identity.

Počáteční Hnutí za občanská práva³⁰ vycházelo z venkovské náboženské tradice Jihu, proto hudba, se kterou se postupně identifikovalo, z této tradice čerpala. Kostely se staly hlavními místy setkávání zúčastněných černochů, a proto nejvýznamnější roli hrála náboženská hudba. Černošští duchovní bývali současně i politickými vůdci komunity. Černošské církve poskytovaly krytí a legitimizaci hnutí (Floyd, 1995; Burnim, Maultsby, 2005).

Jak uvádějí Eyerman a Jamison (1998: 98), prvotními hudebními styly, které vývoj hnutí doprovázely, byly tradiční černošské spirituály a gospelové písně, které se běžně zpívaly při církevních obřadech. Reagon doplňuje, že se používala technika zvolání a odpovědi³¹, která je typická pro většinu hudebních projevů černošské komunity, jelikož zpěv byl v tomto hnutí obzvláště důležitý. Texty písní *Onward Christian Soldiers, There's a great day coming* či *We shall overcome*³² propůjčily hnutí biblickou autoritu a přímo odkazovaly na základy víry a známé náboženské příběhy. Vykoupení skrze velké vůdce – Mojžíše, Ježíše, Martina Luthera Kinga Jr. – bylo povzbudivým emocionálním poselstvím. Díky náklonosti k náboženství téměř všichni černoši tuto hudbu znali, což vyvolávalo silnou vlnu vzájemné solidarity. Jak podotýkají Goodwin a Jasper (2003: 161), texty představují sdílenou znalost, která člověku pomáhá pociťovat spřízněnost se skupinou.

Eyerman a Jamison (1998: 98) upozorňují rovněž na historickou kontinuitu hudby hnutí, která byla při vytváření jednotné kolektivní identity nesmírně důležitá. Společný zpěv spirituálů a písní otroků vzbuzoval vzpomínky na otroctví a lidé si tak uvědomovali, že se jejich životní podmínky od té doby výrazně zlepšily. Zároveň však stále nebyli svobodní a bylo nezbytné vytrvat v boji za rovnoprávnost.

Reagon popisuje, že tradiční černošské spirituály i písně otroků sloužily jako primární kulturní zdroje, které bylo možno použít v boji za občanská práva. Tento proces mobilizace tradice vyžadoval jisté úpravy a změny v textech starých písní tak, aby vyhovovaly tehdejší situaci. Do tradičních černošských písní tak byly vetkány nové myšlenky hnutí. Tyto přepracované písně měly rovněž představovat historickou spojnici s otroctvím a tím odkazovat na staletí trvající emancipační boj černochů (Reagon, 1975: 96).

Z hudebního hlediska měly tyto nové písně jednoduché, ale citově silné melodie, opakující se refrény a rýmující se dvojverší s emocionálním a politickým obsahem. Rozdíl mezi původními spirituály a jejich úpravami spočíval v otevřeném vyjadřování postojů. Černoši již

³⁰ První náznaky Hnutí za občanská práva se objevily v roce 1954 bojkotem autobusové dopravy.

³¹ Viz poznámka 14.

³² Píseň se stala jedním ze symbolů sametové revoluce v Praze roku 1989.

nemuseli svá sdělení halit do dvojsmyslů a kódů jako v době otroctví, ale vyjadřovali je přímo (Reed, 2005).

Kromě kostelů a církevních institucí se další významnou součástí hnutí staly černošské univerzity, které hrály důležitou roli především při protestech v sedě tzv. *sit-ins*³³. Ty probíhaly ve větších jižanských městech a přilákaly více černošských vysokoškolských studentů ze střední třídy. Z toho důvodu se v hudbě hnutí začaly postupně objevovat i světské populární hudební žánry, například hravé a humorné předělávky skladeb³⁴ v duchu *rhythm and blues* a *doo wop*, které přilákaly mládež (Eyerman, Jamison, 1998). Tyto písně působily jako litanie proti strachu a vytvářely pocit solidarity a psychologické bariéry mezi protestujícími a lynčujícím davem.

S rozvojem a šířením hnutí se proměňovala nejen hudba samotná, ale i její funkce. Eyerman a Jamison (1998: 100) zdůrazňují, že hudba nadále sloužila jako prostředek ztotožnění se s myšlenkami a hodnotami hnutí, přibrala však významnou komunikační funkci. Náboženské písně se využívaly jako komunikační pojítka mezi studenty a méně vzdělanými černochoy z nižších tříd. Světské písně ve stylu *rhythm and blues* zase napomáhaly komunikaci s vnějším světem, například s vězni, mezi kterými skončila spousta aktivistů. Písně pomáhaly udržovat morálku, odvahu a odhodlání.

Thomas Vernon Reed (2005) poukazuje na důležitou funkci hudby v přímé akci, kdy připomínala myšlenky nenásilného boje. V situacích, kdy se nenásilné protesty mohly vymknout kontrole, sloužila ke zklidnění nálady davu. Jindy zase uměla unavené masy protestujících vyburcovat.

Hudba hnutí rovněž bourala rasové a společenské bariéry a překlenovala propasti mezi zúčastněnými, prostupovala napříč společenskými třídami, sjednocovala černošské i bělošské podporovatele a stírala rozdíly mezi venkovskými a městskými černochoy. V době, kdy existovalo pouze několik děl o černošské historii, a většina černošské komunity byla negramotná, hrály písně významnou vzdělávací a osvětovou roli. Hlásaly rovnost mezi vůdci a následovníky a pomáhaly šířit povědomí, že všichni patří ke stejnému společenství³⁵ (Reed, 2005: 18; 29-30).

³³ Protesty *sit-ins* inspirovaly další akce jako *sleep-ins* v hotelích, *read-ins* v knihovnách a *pray-ins* v kostelích.

³⁴ Tyto písně odkazovaly na tradici „*signifying*“ (hláškování), tedy rituálního, často nepřímého, urážení v černošském humoru a hudbě, které zahrnuje dvojsmysly, vtipy a skryté narážky. Tyto humorné a parodické písně demystifikovaly bělochy a ukazovaly jejich pokrytectví a ubohé snahy o potlačení hnutí a zachování segregace. V dobách otroctví bylo toto žertování mocnou strategií přežití, které umožnilo udržet si lidskou důstojnost a kulturní identitu (Floyd, 1995).

³⁵ Mezi nejznámější písně svobody patří *This Little Light of Mine* od Sama Cooka, gospel *Keep your Eyes on the Prize* nebo *Mississippi Goddam* od Niny Simone.

Rozrůstající se hnutí odporu podnítilo některé slavné hudebníky k využití svého postavení a podpořili ho, například nejslavnější černošská hvězdy té doby Louis Armstrong se navzdory své popularitě doma i v zahraničí nevyhnul rasismu, stereotypům a dvojímu zacházení. Armstrong usiloval o integraci černochů do většinové společnosti prostřednictvím hudby. Zpíval sice především před bělošským publikem, odmítal si však rovnat vlasy a udržoval si svou „plantážní image“. Armstrong je tak považován za tichého revolucionáře (Hester, 2000).

Jazzový basista Charles Mingus nahrál v roce 1959 protest song *Fables of Faubus* v reakci na bránění černošským studentům ve vstupu do desegregované školy. Následně s ním byla přerušena nahrávací smlouva, neboť dle nahrávací společnosti Columbia Records šlo o kontroverzní texty. Jazzová vokalistka Billie Holiday způsobila rozruch písní *Strange Fruit*, ve které odsuzuje lynčování a věšení černochů jako běžnou praxi v jižanských státech. Kvůli tomu byla na svém turné vystavena útokům Ku Klux Klanu. Zpěvák Ray Charles finančně podporoval Martina Luthera Kinga Jr. a aktivity hnutí. V roce 1961 odmítl vystupovat před segregovaným publikem v Georgii. Kmotr soulu James Brown silou svého charisma a hudby odvrátil pouliční násilnosti, které vypukly ve většině měst v důsledku zavraždění M. L. Kinga.

Hnutí za občanská práva položilo významné základy v otázkách sebevymezení identity, přičemž písně svobody pomohly mnoha účastníkům přijmout identitu černocha hrdého na svůj původ. Podle Reeda (2005: 33) hudba posilovala a přeměňovala osobní a kolektivní identitu účastníků hnutí. Víra ve vlastní hodnotu a důstojnost se často dostavovala paradoxně až poté, když „já“ sloužilo většímu celku, kolektivnímu duchu.

3.3.2 Černá síla v soulu

Zdalo se, že pokrok, jako například Zákon o občanských právech z roku 1964 a Zákon o volebních právech z roku 1965, připraví cestu rovnostářštější a méně rasově diskriminační Americe. Jak uvádí profesor afroamerických studií Mark Anthony Neal (1998: 55) v díle *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*, nová tvář této Ameriky však nereflektovala ambice těch, kteří usilovali o svobodu. Zavraždění Dr. Kinga v roce 1968 jen přispělo k další radikalizaci části černošské komunity, která neviděla občanskou neposlušnost jako vhodnou taktiku boje. Eyerman a Jamison k tomu podotýkají, že Hnutí za občanská práva uvízlo na mrtvém bodě mezi svým částečným úspěchem a nezdarem v otázkách integračních

strategií a nedosáhlo opravdové změny a porozumění u bílých Američanů (Eyerman, Jamison, 1998: 103). Ti naopak reagovali silným odporem, který politolog Philip Klinkner označuje jako *white backlash*³⁶. Filozofie nenásilí se svým odkazem na morálku a spásu skrze utrpení těžce narazila v době, kdy vrcholila válka ve Vietnamu a rasová diskriminace dosáhla neúnosné hranice.

Integrační snahy se začaly rozpadat. Zdrojem opravdovosti a kolektivní identity Afroameričanů se stala pouliční mluva a městský pouliční život, z nichž vycházelo Hnutí Černé síly (Eyerman, Jamison, 1998: 104). Ideologie tohoto Hnutí se zabývala odmítnutím bělošské moci, institucí a hodnot a vybudováním hrdého národa Afroameričanů na území Spojených států. Představovala schopnost Afroameričanů mobilizovat vnitřní zdroje za účelem sebepovznesení. Kultura a tradice, kterých se v rámci integračních snah měli vzdát, posloužily jako důležité symboly odmítnutí bělošské nadvlády (Neal, 1998).

Afroameričané chtěli být sami sebou, a nikoliv napodobovat bělochy. Přáli si být hrdí na svůj dialekt, účes, barvu pleti a věnovat se „svým záležitostem“. Bojovník za lidská práva Malcolm X to v knize *Malcolm X on Afro-American History* objasňuje: „*Dříve jsme nesnášeli naše africké rysy, kudrnaté vlasy, tvar nosu, černou pokožku. Identifikace s dominantní bělošskou kulturou má mnoho podob. Někteří černoši si rovnají vlasy a bělí pokožku, jiní se snaží zbavit veškerých etnických projevů ve své mluvě, oblékání, stravování a náboženství. Pro mnoho dalších to znamenalo život morálky a těžké dřiny podle diktátu puritánské etiky. Ztráta odlišné kulturní identity byla umocněna neochotou bělošské společnosti uznat a přijmout Afroameričany jako součást dominantní kultury.*“ (X, 1990).

V kulturní rovině se proto začala upřednostňovat rétorika a symboly zaměřené na afroamerické uvědomění a afroamerickou identitu. V roce 1966 představil afroamerický aktivista Stokely Carmichael politicko-rasový slogan „černá síla“³⁷ za účelem dosažení sebeurčení Afroameričanů. Podle Floyda (1995), podobně jako představitelé Harlemské renesance, připomínal svému obecenstvu zásadní význam kultury v rámci sociální změny. Slogan zdůrazňoval kulturní, politickou a rasovou hrdost Afroameričanů, kteří bojují proti rasovému útlaku a segregaci. Odrazem doby se stal drsnější styl i symbolismus v podobě

³⁶ Philip Klinkner objasňuje obvyklý následek každého výdobytku či pokroku Afroameričanů v průběhu jejich historie v USA. Hovoří o konceptu „*white backlash*“, tedy jakési bělošské reakci, která následuje pokaždé, když černoši dosáhnou nějakých společensko-politických zisků. Pokud menšinové skupiny, například Afroameričané dosáhnou významných kroků směřujících k rasové rovnosti, bílí Američané obecně přestávají podporovat iniciativy za rasovou spravedlnost a začne u nich převládat postoj, že černoši už mají dost. Tato nálada se pak promítne do politiky a právních předpisů, jež v konečném důsledku zpomalují pokrok černošské komunity. Historickými příklady tohoto přístupu jsou odmítnutí zrušení otroctví poté, co černoši bojovali v Americké válce za nezávislost, přijetí zákonů Jima Crowa po Občanské válce a zanedbaná politická opatření týkající se menšin v důsledku reformy Hnutí za občanská práva (Klinkner, 1999: 73).

³⁷ Slogan se objevil v průběhu Hnutí za občanská práva jako potvrzení černošské identity. Je odvozen od knihy amerického spisovatele Richarda Wrighta *Black Power* z roku 1954.

zdvížené pěsti Černých panterů³⁸ nebo agresivního stylu Jamese Browna. Vůdčí osobnosti Hnutí Černé síly, jako byli Malcolm X, Huey Newton, Angela Davis nebo Stokely Carmichael, nabádaly k odmítání norem a hodnot většinové společnosti a návratu k hodnotám africké minulosti (Neal, 1998).

Tyto rozmanité projevy afroamerického uvědomění vyjadřovala především soulová hudba³⁹. Písňe v rozhlasu pojednávaly o znevýhodněném postavení černochů v Americe a nabíraly radikálnější a agresivnější tón. Přestože hudba jako taková nebyla hlavní hybnou silou Hnutí Černé síly, tak jak tomu bylo u Hnutí za občanská práva, poskytovala mu však významnou kulisu. Podle Marka Anthony Neala (1998) představuje soulová hudba afrikanizaci afroamerické hudby s cílem zalíbit se černošským masám. Vychází zejména z černošského zvyku navštěvovat večírky a taneční zábavy. Jde podle něj o populistické využití cíle, který si stanovili již představitelé bebopu, a sice pozvednout rasové sebeuvědomění černochů ve světle jejich bohatého hudebního dědictví. Na to reagoval afroamerický filozof a politický aktivista Cornel West, který tvrdí, že afroamerická hudba v té době nepředstavovala pouze hlásnou troubu na opěvování černošství, období 1968-1972 podle něj patří mezi nejvýznamnější období, v němž se hudba zabývala zásadními tématy afroamerických sociálních hnutí (West, 1993: 66).

Mnoho soulových interpretů se stalo ambasadory tohoto hnutí, které přilákalo i dříve nepochopitelné umělce, jako byl James Brown, Curtis Mayfield, Otis Redding nebo Gil Scott-Heron. Americká etnomuzikoložka Portia K. Maultsby (2005) objasňuje využívání písni těchto umělců k tomu, aby představovaly širokým masám filozofii hnutí, prosazovaly uvědomění si afrického dědictví, vybízely k praktikování afrických tradic a propagovaly koncept černošské hrdosti. Jejich soulové poselství bylo sdělováno stylem, který reflektoval klima doby a ducha komunity. Například Kmotr soulu James Brown přispěl v roce 1968 písní *Say it loud – I am black and proud*, která se stala oficiální hymnou Hnutí Černé síly. V ní se Brown hrdě hlásí ke svému černošství a potírá rasismus. Tato skladba se stala jednotící písní Černých panterů, ačkoli sám Brown odmítl radikalismus a od této organizace se distancoval (Floyd, 1995).

Součástí hnutí byly také nejrozličnější kulturní skupiny, které se angažovaly v literatuře i výtvarném umění a které se zaměřovaly na pojetí nezávislé „černošské estetiky“. Hnutí

³⁸ Strana Černých panterů byla založena 15. října 1966 v Kalifornii. Založili ji Huey Newton a Bobby Seale. Šlo o levicovou obrannou černošskou skupinu vycházející z předpokladu černošské nadvlády a inspirovanou politickými osobnostmi jako byli Malcolm X, Mao nebo Franz Fanon. Jejím cílem bylo potlačování policejní brutality a rasismu skrze organizování ozbrojených hlídek v afroamerických ghettech. Kromě toho pořádali různé sociální a osvětové programy. Hymnou Černých panterů byla skladba *The Meeting*, kterou zpívala aktivistka a členka hnutí Elaine Brown. Strana Černých panterů měla také svou soulovou hudební skupinu nazvanou *The Lumpen*, jejímž cílem bylo šířit osvětu, motivovat a inspirovat lidi k odporu.

³⁹ Soul hudebně vycházel z rhythm and blues a gospelu a odrážel politicko-společenskou situaci v afroamerické komunitě šedesátých a sedmdesátých let.

černošského umění či černošské estetiky⁴⁰ bylo především reformistické a přepracovávalo prakticky veškeré umělecké směry: jazzovou a soulovou hudbu, malbu, tanec, poezii i divadlo. Podle Jařaba (1985: 10) zahájili mladí radikálové separatistické tažení diktované zásadami „černé estetiky“ a zaměřené nejen proti hodnotám, které podle nich představoval hlavní proud americké kultury, ale i proti těm černošským umělcům, všemožně se snažícím do tohoto proudu se prosadit.

Thomas Vernon Reed (2005: 42-43) rovněž zmiňuje, že Hnutí Černé síly rozpracovalo novou černošskou teologii, ovlivňovalo stravování lidí, přičemž tzv. tradiční afroamerické pokrmy se souhrnně označovaly jako *soul food*, vybízelo k nošení tradičních afrických oděvů, jako je *dašiki* a afro účesů a místo Vánoc se slavila *Kwanzaa*. Nová rétorika hnutí zahrnovala černošský pouliční slang, specifickou syntaxi a dikci a neustálé vyjadřování černošské hrdosti. Bývala doplněna charakteristickými gesty, jako byla zdvižená pěst jako pozdrav černé síly. Říkalo se, že tyto atributy a styly mají *soul*, což byl lidový ekvivalent černošské estetiky při oslavě jedinečné a pozitivní dimenze černošského stylu.

Podle Neala (1998) přispěly Hnutí Černé síly a jeho ideologie k rozvinutí silné kolektivní identity Afroameričanů. „Být černý“ v té době znamenalo zastávat soubor určitých přesvědčení, postojů a historických souvislostí, se kterými se všichni Afroameričané mohli identifikovat. Jeden z problémů této kolektivní identity však podle něj představoval nedostatek prostoru k individuálnímu či osobnímu rozvoji. Skupina se stala důležitější než jednotlivec. Některé afroamerické politické nebo náboženské organizace, jako byli Černí Panteři nebo Černí Muslimové se pokoušely svým členům vštípit identitu novou, která vycházela z hrdosti na svou etnickou příslušnost. Osobní identita však byla potlačována. Jednotlivec byl schopen se vyvíjet a jednat pouze v rámci hranic své etnické skupiny. Jakmile se tato hnutí a organizace rozpadly, řada Afroameričanů byla ponechána bez jakékoli osobní identity a zároveň pociťovala nejistoty týkající se kolektivní identity.

Maulsby (2005) podotýká, že šedesátá léta končila pro Afroameričany očekáváním nových příležitostí z hlediska ekonomické nezávislosti a úplné participace na mainstreamovém životě. Afirmativní akce, desegregace škol a další legislativní opatření byla přijata a na počátku sedmdesátých let byly tyto budoucí změny zahrnuty do společenské struktury. Nová legislativa vzbudila u afroamerického obyvatelstva optimismus a mnozí začali zkoumat nové ekonomické, politické a společenské příležitosti vně afroamerické komunity.

⁴⁰ Black Arts Movement, toto hnutí se snažilo o vyjádření afroamerické zkušenosti v literatuře a umění novými způsoby oproštěnými od eurocentrické či bělošské perspektivy.

3.3.3 Funk jako prostředek protestu i úniku

V polovině sedmdesátých let však začal optimismus opadávat. Ekonomická recese a koncept „diskriminace naruby“ vedli ke škrtání ekonomických i občanských zisků předešlé éry. To ponechalo afroamerickou komunitu v nejistotě a beznaději (Rose, 1994; Chang, 2005). Běloši protestovali proti politice afirmativní akce a vláda začala upouštět od závazků, které Afroameričanům slíbila. Všeobecný odpor k jakémukoli sociálnímu zvýhodňování Afroameričanů podnítil návrat k rasismem utvářenému statu quo (Maultsby, 2005).

Jak uvádí historik Rickey Vincent v knize *Funk: The Music, The People, and the Rhythm of The One*, Afroameričané reagovali na situaci sedmdesátých a osmdesátých let různými způsoby a se smíšenými pocity. Mnozí vnímali očekávaný posun k sociální, ekonomické a politické rovnosti přinejmenším jako klamný. Jakmile rozdíly mezi pracující a střední třídou nadále narůstaly, násilí gangů, policejní brutalita a zločiny z nenávisti nabraly neuvěřitelných rozměrů. Stačilo pár let a po emancipačních hnutích nezbyla ve společnosti ani stopa. V roce 1976 již nebyly slyšet žádné hlasy odporu, *černé je krásné* nebylo nadále militantním heslem. Pozdrav „Všechnu moc lidu“⁴¹ se změnil na prosté „Dobrý den“ (Vincent, 1996: 166).

Protichůdné pocity ohledně sociálního pokroku Afroameričanů našly své vyjádření v nových, odlišných formách afroamerické hudby – funku, disku a později rapu. Písňové texty a hudební provedení těchto hudebních žánrů přesně vyjádřily měnící se a mnohdy i rozporuplné postoje týkající se životní situace Afroameričanů. Ačkoli mnoho umělců nadále šířilo přesvědčení v optimistickou budoucnost, jiní představili texty s tématy frustrace, zklamání a strádání (Burnim, Maultsby, 2005; Southern, 1997; Floyd, 1995). V té době také vznikaly různé afrofuturistické vize o vytvoření nové identity Afroameričanů hromadným odletem na jiné planety, nebo o jejich mimozemském původu, které hudební tvorba odrážela (Vincent, 1996). Soulový zvuk, který převládal v předchozí dekadě, se změnil. Zatímco soul byl chápán jako „hudba s poselstvím“, funk a disko dostaly shodně nálepku „taneční“ hudby, jelikož obsahovaly podobné zvukové podklady.

Vincent (1996: 205) podotýká, že tyto hudební styly vnesly svěží vítr do deprivovaných afroamerických komunit a staly se hlavní jednotící silou Afroameričanů té doby. Zvolená témata naznačují, že tato hudba měla spíše terapeutickou funkci. Namísto předávání politických či intelektuálních poselství vybízela Afroameričany, aby se uvolnili, hodili starosti za hlavu a byli sami sebou. Ze společenského hlediska se nyní běloši socializovali s černochoy a

⁴¹ *All Power to the People* – v šedesátých letech oblíbený pozdrav mezi sympatizanty Hnutí Černé síly a Černých panterů.

Latinoameričany na nových diskotékách, které ve velkoměstech nahradily živé koncerty. „Barvoslepá“ taneční hudba vzbuzovala dojem barvoslepe společnosti⁴², ovšem tak tomu ve skutečnosti nebylo.

Matthew P. Brown v stati *Funk music as genre: Black aesthetics, apocalyptic thinking and urban protest in post-1965 African-American pop* (1994: 492) vysvětluje, že funk nabídl afroamerické mládeži z chudinských čtvrtí velkoměst platformu pro společenský protest poté, co vyprchala euforie spojená s emancipačními hnutími. Explicitní, nezaobalená podstata funkové hudby způsobila, že ji nahrávací průmysl odmítl. Zatímco soul a disko byly označeny jako přijatelné žánry pro bílé posluchače, funk byl vědomě „ghettoizován“, mohl se hrát pouze v černošských rádiích a na tanečních zábavách v ghettech.

Rickey Vincent (1996: 4, 8) definuje funk jako záměrně zmatené, leč oduševnělé chování bez zábran. Představuje reakci na tradiční západní zálibu ve formálnosti, přetvářce a potlačování emocí a pudů a nemilosrdně ji odmítá. Je to únik z každodenního života, a především forma společenského protestu. Pojem funk byl vždy negativně zabarven. Dokonce i jako hudební formu ho někteří Afroameričané nepřijali, jelikož symbolizoval neupravené, nezačleněné „plantážní“ nebo „ghettoizované“ aspekty afroamerické kultury, na které chtěli mnozí zapomenout. Ti, kteří funkovou kulturu přijali, brzy zjistili, že tato veskrze spirituální hudba je spíše vyjádřením pocitu, přístupu, filozofie a chování (Maultsby, 2005). Podstata funku je hluboce zakořeněna v africké kosmologii, přičemž odráží myšlenku, že lidé byli stvořeni v souladu s rytmy přírody, sdílí jednotu s celým vesmírem a naplno prožívají svou sexualitu a tělesnost. Svobodné sebevyjádření člověka je proto projevem zralé spirituality a duševního zdraví (Vincent, 1996: 4).

George Clinton a jeho Parliament-Funkadelic jsou příkladem funkových hudebníků, jimž se pod rouškou tanečních motivů podařilo udržet kritický hlas, který napadal dominantní ideologii doby, jakož i „pásovou výrobu hudby“ tehdy populárního hudebního nakladatelství Motown a korporátní imperialismus, jenž vytěžoval cenné zdroje černošského kulturního projevu. Jak uvádí Neal (2008), umělci byli finančně vykořisťováni a esteticky omezováni. Z pohledu P-funku se *rhythm and blues* zredukovalo na *rhythm and business* nebo *rhythm and bullshit*. George Clinton vnímal soudobou populární hudbu jako tlumič tvůrčích impulsů umělců, producentů a skladatelů ve jménu komerční líbivosti.

Na základě povrchního poslechu se Clintonova hudba nikterak nevymykala populární hudbě daného období, skupina si však zachovala svou individualitu a vystupovala z řady

⁴² Teorie rasové barvosleposti je koncept založený na domněnce, že s příslušníky všech ras je v dané společnosti zacházeno stejně a rovnoprávně.

apokalyptickým, mytologickým přístupem k protestu a kritikou ekonomických a společenských problémů, například úpadku měst, jaderné hrozby a nezájmu ze strany vlády (Brown, 1994; Maulsby, 2005; Vincent, 1996). V odkazech na mateřskou loď, celočernošská města a sjednocení všech lidí využívali psychedelické výjevy, které vytvořily kontrakulturu jako prostředek protestu i úniku od všech problémů. Tyto obrazy byly vesměs nesrozumitelné mainstreamovému publiku a představovaly kulturní prostor převážně pro velkoměstskou afroamerickou mládež, která se ne vždy ztotožňovala se soulovou produkcí té doby (Neal, 1998). Například *Mothership Connection* se může jevit jako skladba o velké party, ale obsahuje skrytý význam, symbolizuje cestu ke spáse. A stejně jako „vozíček“⁴³ v dobách otroctví i Clintonova mateřská loď sedmdesátých let zastává stejnou roli, je prostředkem, který má Afroameričany odvést ke svobodě.

Jelikož byla tvorba George Clintona a P-funku opředená mystikou a symbolismem, většinové hudební konzumenty vně afroamerické komunity nikterak nezasáhla. Clinton tak vytvořil hudební hnutí, které sjednocovalo afroamerickou komunitu v post-emancipační, post-soulové době.

⁴³ Clinton v této skladbě použil starý černošský spirituál *Swing Low, Sweet Chariot* (česky: Vozíčku ke mně leť).

3.4 Diverzifikace afroamerické identity v post-soulové éře

Post-soulová éra zahrnuje politické, společenské a kulturní zkušenosti afroamerické komunity od konce Hnutí za občanská práva a Hnutí černé síly. Odráží přeměnu hodnot a způsobu myšlení Afroameričanů. Profesor Neal (2001) v knize *Soul Babies: Black Popular Culture and the Post Soul Aesthetic* zkoumá, do jaké míry lze koncepty modernity a postmodernity aplikovat na afroamerickou zkušenost. Období afroamerických emancipačních hnutí charakterizuje jako moderní či soulové a pojí ho s afroamerickými tradicemi.

Tato soulová éra, jak již název napovídá, s sebou nesla úzké spojení s vírou, spiritualitou a náboženstvím, které vymezovaly její normy a hodnoty. Lze ji proto charakterizovat z hlediska optimismu, víry v lepší budoucnost a ochoty spolupracovat se stávajícími mocenskými strukturami za účelem nastolení nezbytné změny (Burnim, Maulsby, 2005). Náboženské myšlenkové přesahy symbolizovaly i nejznámější postavy té doby – Martin Luther King Jr. a Malcolm X. Náboženský světový názor byl rovněž začleněn do hudební kultury. Vycházeli z něj umělci té doby, jako byli Marvin Gaye, Aretha Franklin, Sam Cooke a další (Floyd, 1995). Jelikož příslušnost k rasové či etnické skupině představovala zásadní jednotící prvek, byl hlavní důraz kladen na jednotnou afroamerickou identitu a zkušenost.

Oproti tomu post-soulová éra podle Neala (2001) formovala svou identitu a hodnoty mimo církevní prostředí. Přestože si v mnoha ohledech z afroamerických tradic vypůjčovala, považovala je za zastaralé a překonané v procesu utváření vlastní identity.

Daniel White Hodge v knize *The Soul of Hip Hop: Rims, Timbs and a Cultural Theology* (2010: 63-64) popisuje tuto dobu jako silně definovanou tržními silami a morálně protichůdnou politickou ideologií nastupující Reaganovy vlády. Mnozí Afroameričané, zejména mladí lidé, bojovali o přežití. Kvůli nárůstu policejních represí, demonizaci příslušníků odlišných etnických skupin, rozšíření cracku a deindustrializaci městských center se ocitli v potížích. Dřívější strategie změny se jevily jako neúčinné a rétorika naděje v lepší zítřky nefungovala.

V post-soulové éře již není afroamerická identita vnímána jako jednotná, homogenní kategorie. Jak zdůrazňuje Stuart Hall v stati *New Ethnicities* (1997), příslušnost ke stejné rasové či etnické skupině již k vymezení identity nestačí. Oblíbené jsou úvahy o polykulturalismu⁴⁴ a

⁴⁴ Vychází z myšlenky, že občanská společnost nepotřebuje ke svému fungování eurocentrismus či „bělošství“. Ve skutečném světě se kultury vrství, míchají, prolínají a souzní jako polyrytmus jazzové skladby nebo DJ, který rejdí crossfaderem (Chang, 2005). Na rozdíl od multikulturalismu, který sice nabádá k toleranci a interakci, ovšem zdůrazňuje oddělení identit kulturních skupin s cílem zachování a oslavy jejich odlišností, polykulturalismus připouští, že jednotlivci si utvářejí své vlastní identity a mohou je libovolně měnit, aby vyjádřili svou kulturu odlišným způsobem než jejich předkové, buď přidáním prvků odlišných kultur, nebo eliminací prvků vlastní kultury (Kelly, 2007).

uznávají se rozmanité projevy černošství a identit, které souvisejí s individualitou, sexualitou, genderem a především třídou. Rychlý vzestup afroamerické střední třídy způsobil její silné kulturní distancování od afroamerických nižších tříd, jejichž životní situace v ghettech se zhoršovala. Muzikolog Adam Krims poukazuje v této souvislosti v knize *Rap Music and the Poetics of Identity* (2000: 48) na rozpory mezi vznikající hip hopovou kulturou a odmítavými postoji afroamerické střední třídy, která byla obviňována ze spolčení proti „vlastním lidem“ a podpory mezirasové třídní segregace.

Navzdory pluralitě pojetí týkajících se afroamerické kultury a identity jsou afroameričtí kulturní nacionalisté čerpající z Hnutí Černé síly šedesátých let, jako například Maulana Karenga či Molefi Kete Asante, stále aktivní. Jejich činnost se přesunula na univerzity, kde představili koncept afrocentrismu jako intelektuálního programu, jehož cílem bylo očistit studium afroamerické historie a kultury od eurocentrických předsudečných výkladů a začlenit do výuky africké myšlení a zkušenost při utváření vědomostí a pojetí sebe sama. Kladli důraz na sebeúctu a seberealizaci v souladu s učením pouličních kazatelů sekt Islámského národa⁴⁵ a Pětiprocentního národa⁴⁶ (Chang, 2005: 265).

Post-soulová éra je zároveň dobou, kdy Afroameričané získávali více prostoru a uznání v americké populární kultuře. Jejich zvýšená přítomnost v médiích způsobila, že se afroamerické postavy začaly ztvárňovat v duchu rozmanitosti a nikoli pouze na základě zavedených stereotypů. To mělo za následek snahy o předefinování podstaty černošství (Neal, 2001).

3.4.1 Kulturní mulaté a koncept post-černošství

Afroamerické elity začaly v osmdesátých letech nahlížet na afroamerickou identitu z nové perspektivy. Trey Ellis zavedl termín „kulturní mulat“ (1989: 235), který definuje vzdělaného Afroameričana, příslušníka střední nebo vyšší třídy, jenž je dobře obeznámen s černošskou i bělošskou kulturou a dokáže dle situace libovolně přecházet z jedné identity do druhé. Navzdory své schopnosti komunikovat s oběma stranami, nemusí být poplatný ani bělošskému ani černošskému světu, ale zaměřuje se výhradně na sebe. To ho chrání před tzv.

⁴⁵ Muslimská nacionalistická sekta (hnutí) Afroameričanů hlásající prvotní původ a nadřazenost černochů.

⁴⁶ Odnož Islámského národa, mezi jehož hlavní učení patří myšlenky, že černí lidé jsou prapůvodními obyvateli Země a každý černoch je zosobněním samotného Boha (Knight 2008).

superčernoštvím, kdy nostalgicky opěvuje „autentičnost ghetta“, ale také před úplnou asimilací a rozplynutím své identity.

Tato perspektiva nabízí uplatnění řadě mladých umělců, kteří si nedokážou najít své místo v soudobé afroamerické kultuře s převládajícím hip hopovým prvkem. Takoví umělci pak přijímají netradiční afroamerické kulturní vlivy a prozkoumávají hranice černošství.

Americký spisovatel a kulturní kritik Touré se v knize *Who's Afraid of Post Blackness?* snaží popsat afroamerickou identitu 21. století. K tomu používá výraz post-černošství. Z jeho pohledu je v dnešní době složité jasně definovat, co je z hlediska afroamerické kultury „černošské“. Podle Tourého je černošství konstruovaná identita určená k obraně skupiny. Abychom černošství definovali, uchylujeme se ke kombinaci kulturních a biologických pohledů, což mívá obvykle za následek rasový patriotismus, rasový fundamentalismus nebo rasovou policii.

Post-černošství se nepotýká pouze s definováním toho, co je černošské, ale také s autenticitou černošství. Touré zde kritizuje samozvané „strážce“ identity, kteří hlídají autenticitu tak, že říkají ostatním Afroameričanům, co je ryze černošské chování a co se chápe jako „zrada“ rasy. V této souvislosti požaduje svobodu při vykonávání libovolné činnosti, aniž by bylo zpochybňováno jeho černošství a možnost volby mezi různými kulturními vlivy, což také přináší možnost zdůraznit nebo upozadit své černošství v závislosti na konkrétní situaci.

Touré dále rozlišuje mezi post-černošským a post-rasovým. Post-rasovost podle něj naznačuje barvoslepost a fázi, kdy se společnost posunula za koncept rasy, který již pro ni není relevantní. Do takového stádia prý USA ještě nedospěly. Symbolem post-černošství je pro něj Obama, který je zakořeněn v černošství, ale není jím nikterak omezován (Touré, 2012).

Koncept post-černošství je často kritizován jako elitářský projekt, který je přinejmenším lhostejný k myšlence sociální spravedlnosti a při nejhorším je jejím naprostým protikladem. Josephine Metcalf a Carina Spaulding tvrdí, že většina Afroameričanů si nemůže svobodně zvolit svůj způsob života, především z důvodu ekonomického a společenského postavení (*African American Culture and Society After Rodney King*, 2015). Tito lidé ani neznají spisovnou angličtinu a nemohou libovolně přepínat mezi identitami dle situace.

3.4.2 Multietnicita v hip hopu

Podle Neala (2001) post-soulová éra rovněž úzce souvisí s urbanizací afroamerické kultury a zahrnuje kulturní tvorbu Afroameričanů od konce tzv. *blaxploitation éry*⁴⁷ sedmdesátých let. Archetypálním obrazem černošství se díky svému úspěchu a internacionalizaci podle něj stala hip hopová kultura.

Hip hopová kultura vznikla ve Spojených státech v důsledku postupného sbližování odlišných etnických tradic za působení specifických historických sil. Hudební kritik Nelson George v díle *Hip Hop America* (2005) podotýká, že hip hop je na své nejzákladnější úrovni produktem změn, ke kterým došlo v období po emancipačních hnutích. Představuje soubor kulturních forem, elementů⁴⁸ původně vytvořených a rozvíjených Afroameričany, Kariboameričany a Latinoameričany v New Yorku sedmdesátých let. Chang (2005) považuje za ironické, že rozmanitý, multietnický původ prvotních hip hoperů byl možný jen díky diskriminační veřejné politice, která měla za následek segregaci mnoha Afroameričanů společně s novými přistěhovalci z Jamajky, Mexika a Portorika do velkoměstských ghett. V těchto nových multietnických oblastech obyvatelé nejen sdíleli společnou minulost otroctví nebo kolonialismu, ale také čelili stejným diskriminačním praktikám v současnosti.

Podle Tricii Rose (1994: 21) tak hip hop odráží marginalizaci, omezené příležitosti a útlak v rámci kulturních imperativů afroamerické a karibské historie, identity a komunity. Je výsledkem napětí mezi kulturními trhlinami vytvořenými postindustriálním strádáním a spojovacími prvky černošského kulturního projevu, jako jsou orální tradice, písně a tance, to vše za účelem představení nové identity a zlepšení společenského postavení mládeže. Jak dodává jeden ze zakladatelů hip hopu DJ Cool Herc, hip hop rovněž vytvořil řadu pracovních příležitostí, které by jinak neexistovaly, ale především překlenul kulturní propast. Svedl dohromady mladé lidi všech etnických skupin, kteří si našli společný zájem. Pomohl tak překonat zažitá stereotypy a vzájemnou nenávist (Chang, 2005: xi).

Tricia Rose se kulturnímu odkazu hip hopu podrobně zabývá v díle *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994: 59). Vysvětluje, že mladí lidé toužili otisknout svou identitu do prostředí, které o ně nejevilo zájem, prostředí, ve kterém byly

⁴⁷ Období mimořádného rozmachu etnických podžánrů ve filmové tvorbě sedmdesátých let s charakteristickými postavami a radikálními postoji, které jsou odrazem kulturního a politického vědomí dané doby, bývají mnohdy kritizované kvůli negativnímu stereotypnímu sebeobrazu Afroameričanů a odkazy na ně najdeme v pozdějších projevech hip hopové tvorby (Chang, 2005).

⁴⁸ Hip hop tvoří pět základních elementů: Djing, rap, breakdance, graffiti a beatboxing a spočívá na principech míru, lásky, jednoty a zábavy (Chang, 2005).

legitimní cesty materiálního a sociálního úspěchu nedosažitelné. Podobně jako osvětové akce Hnutí Černé síly v šedesátých letech i hip hop vybízel k dialogu, jelikož předkládal kritiku většinové společnosti. S jeho vznikem přišla obroda zbídačených chudinských komunit.

Podle Changa (2005) se tak stalo proto, že postindustriální velkoměsto nabízelo přístup k prostoru, materiálům a samovzdělávání⁴⁹, například v prostředí omezeného přístupu ke klasickým hudebním nástrojům se městská mládež upnula na zvukové nahrávky a zastaralé, ale dostupné technologie.

Vzhledem k omezené sociální mobilitě obyvatel chudinských čtvrtí fungovala v rámci hip hopové kultury jako alternativní zdroj při utváření identity ulice. Hovoří se o tzv. teritoriální identitě, kterou antropoložka Nadia Lovell (1998) vymezuje jednak sounáležitostí s určitým územím, ale také vztahem ke sdílené materiální a duchovní kultuře a místnímu společenství. Historik Robin Kelly v této souvislosti zdůrazňuje, že odvozováním identity od příslušnosti k určité lokalitě namísto rasové či etnické příslušnosti se jasně prokazuje, že zkušenosti obyvatel ghett nejsou univerzálně platné pro všechny Afroameričany ve Spojených státech (Kelly, 1996: 210). Na rozdíl od předchozích generací proto nebyly skupiny mladých rozděleny výhradně na základě své etnicity. Tyto hip hopové party (*crews*) představovaly novodobé rodiny vytvořené mezikulturními pouty, které, podobně jako gangy, poskytovaly podporu ve složitém, tvrdém prostředí a sloužily jako základna pro nová sociální hnutí (Rose, 1994: 34).

Další hodnotou, která překračovala etnické a kulturní hranice byla podle George (2005) schopnost představit vlastní osobitý a originální styl, ať už v kterékoliv umělecké formě. Jeden z průkopníků hip hopu Fab Five Freddy objasňuje spojitost mezi stylem a identitou v hip hopu a jeho významem pro získání postavení v místní komunitě. *„Musíte přijít s novým stylem. O tom je život na ulici. V sázce je čest a postavení v rámci pouliční hierarchie. Proto je to tak důležité a zároveň lákavé. Čelíte tlaku a díky tomu se snažíte být nejlepší. Chcete vytvořit nový styl, jako ještě nikdo předtím.“*

Rose souhlasí s myšlenkou, že vytváření nových významů je zásadním atributem hip hopové kultury. Zatímco příslušnost k místu a ovládání stylu napomáhají konstrukci kolektivní identity, dávání si přezdívek je způsobem sebevymezení na individuální bázi. Tyto přezdívky vypovídají o roli jejich nositele, jeho osobních vlastnostech, dovednostech nebo proslulosti v určité oblasti⁵⁰. (Rose, 1994: 36).

⁴⁹ Sprejeři graffiti těžili z „vynálezu“ barev ve spreji a jako plátno používali městskou hromadnou dopravu. Rappeři a dýdžejové využívali nahrávací zařízení a přenosné magnetofony, tzv. ghetto blastery (Rose, 1994).

⁵⁰ Přezdívky dýdžejů odkazují na zvládnutí osobité techniky a vytvoření nového stylu, například DJ Cut Creator, Spindarella nebo Grandmaster Flash. Přezdívky rapperů naznačují jejich důvtip, znalost ulice, stylovost či moc, například LL Cool J, Queen Latifah, Guru nebo Ice-T. B-boys si zase říkali Crazy Legz či Wiggles, čímž poukazují na konkrétní pohyb, ve kterém vynikali.

Přijímání nových jmen je obecně v afrodiasporických kulturách široce rozšířenou praxí. V kontextu americké historie nabírá zvláštního významu. Kimberly Benston ve svém příspěvku *I yam what I yam: the topos of un(naming) in Afro-American Literature* (2016: 156) popisuje, jak ve vyprávěních otroků z 19. století znamenalo sebepojmenování akt přijetí autonomie i identity. V šedesátých letech docházelo z podobných důvodů k přijímání nových afrocentrických a islámských jmen.

3.4.3 Rap jako pokračování ústní tradice

Historikové Sidney Lemelle a Robin Kelly se ve společném díle *Imagining Home: Class, Culture and Nationalism in the African Diaspora* (1994: 112) zabývají, mimo jiné, i etnicitou hip hopu. Tvrdí, že i když u zrodu hip hopové kultury stálo množství rozličných etnických a kulturních vlivů, začal být postupem času a v důsledku nastupující komercializace tento styl redukován na symbol ryze afroamerické autenticity a protestu. V tomto ohledu bývá termín hip hop nahrazován výrazem rap⁵¹, který je nesprávně chápán jako synonymum a upřednostňován právě proto, že je etnicky výraznější.

Todd Boyd v publikaci *Am I Black Enough For You?: Popular Culture From the Hood and Beyond* vnímá rapovou hudbu jako rozšíření afroamerické orální tradice za použití elektroniky a považuje ji za významnou součást dědictví afroamerické hudby. Podle něj navazuje na historickou provázanost afroamerické hudební tradice, která sahá až k době otroctví (Boyd, 1997: 34). Historickou kontinuitu zaznamenává i Rose (1994), která si všímá, že rap je publiku podáván v metaforách, dvojsmyslech a kódech, což podle ní odkazuje na dlouhou historii afroamerické kulturní podvrtné činnosti a společenské kritiky v hudbě.

Z pohledu ústní tradice můžeme rap chápat jako částečné vyjádření toho, co literární historik Walter Ong (2006) nazývá sekundární či „postgramotnou oralitou“. Tato oralita v sobě spojuje prvky mentality primárně orální kultury a rysy kultury gramotné, závislé na fixovaných textech. Jde tedy o jakousi směs této postgramotné orality a vyspělých technologií. Nejedná se přímo o zpěv, nýbrž o jakési „přemýšlení nahlas“ v melodickém a rytmickém stylu.

Podle Rose (1994: 55) tak můžeme mezi předchůdce rapové hudby uvést afroamerické umělce, jako byli The Last Poets, skupinu černošských militantních vypravěčů, jejichž poezie byla doprovázena rytmickým bubnováním na konga, dále pak zpěváka Gila Scotta Herona,

⁵¹ Rap jakožto rytmický mluvený projev do hudebního podkladu je obecně považován za jeden z elementů hip hopu.

rozhlasové diskžokeje padesátých let, soulovou „rapperku“ Millie Jacksonovou, funkové Parliament Funkadelic, Jamese Browna a další umělce.

Neal (1998) zdůrazňuje, že na rozdíl od písní Hnutí za občanská práva, které čerpaly ze spirituálů, gospelů a náboženské a světské hudby té doby, rap využívá rytmů městské afroamerické kultury. Zprvu se vymezoval vůči mainstreamové hudbě, kterou poslouchala afroamerická střední třída, ale také vůči hudebnímu průmyslu ovládanému korporacemi a masové komodifikaci afroamerického hudebního projevu.

Rapové texty jsou podle Rose (1994) klíčovou součástí rapperovy identity, potvrzují důležitost autorství a individualitu v rapové hudbě. Rappeři hovoří buď z vlastní zkušenosti, nebo přebírají identitu pozorovatele nebo vypravěče. Z toho důvodu bývají, podobně jako dříve bluesmani, přirovnáváni k africkým griotům, kteří formou rytmizovaného extatického slovního projevu předávali legendy svého kmene (Poledňák, 2005: 79).

Profesoři afroamerických studií Joseph K. Adjaye a Adrienne Andrews v díle *Language, Rhythm, and Sound: Black Popular Cultures into the Twenty-first Century* (1997: 172) zdůrazňují, že rappeři zastávají důležité funkce v rámci komunity, například nahrazují intelektuály, kteří se stali poplatnými mainstreamové kultuře a přehlízejí nebo odmítají svůj původ. Dále pak využívají zkušenosti a emoce obyvatel ghett k obnovení ztracené sebeúcty a hrdosti na sebe, své předky a komunitu či vzdělávají mládež v ghettech, jelikož používají symboly, kterým rozumí. Poskytují tak mladým Afroameričanům pocit homogenity a vědomí vlastního významu.

Rap poskytoval hlas bezhlasým, formu protestu utlačovaným a způsob alternativního kulturního stylu a identity marginalizovaným. Rap není jen taneční hudba, ale významná forma kulturní identity. Stal se významným nástrojem kulturně-politického vyjádření a sloužil jako CNN pro černochoy, jak poznamenal rapper Chuck D. Jde o informační médium, které popisuje vztek Afroameričanů čelících rostoucímu útlaku a nulovým příležitostem, měnící se nálady na ulicích a každodenní život jako otázku samotného přežití.

Podle Eyermana a Jamisona (1998: 105) byla hudba šedesátých let součástí masivních emancipačních hnutí, která spojovala bělochoy a černochoy ve snaze překonat rasismus a nespravedlnost. V osmdesátých a devadesátých letech pomáhaly rapové skupiny⁵² udržet

⁵² V polovině osmdesátých let, kdy byly společensko-ekonomické důsledky Reaganovy vlády v chudinských čtvrtích nejcitelnější, se rap začal ztotožňovat s myšlenkami černošských militantních nacionalistů. Hudební skupiny jako Public Enemy považovaly rap za výhradně černošskou záležitost. Rozrůzněnost rapových stylů té doby představovalo také hnutí Native Tongues, jehož interpreti zase produkovali pozitivní texty s afrocentrickým obsahem a jazzovými samplers. Na Západním pobřeží vešel díky tvorbě skupiny NWA ve známost subžánr zvaný gangsta rap popisující bezútešnou situaci v amerických chudinských ghettech.

poselství těchto hnutí naživu v kolektivní paměti a tím inspirovaly nové vlny odporu a nesouhlasu.

Popularita rapu a celkově hip hopové kultury v neanglicky hovořících zemích je fascinujícím prvkem jeho sociální síly, ale částečně souvisí také s globalizací, americkým kulturním imperialismem a v současnosti s novými technologiemi. Hip hop je dnes lingua franca spojující mladé lidi po celém světě. Nabízí jim příležitost okořenit tento styl vlastními regionálními prvky. Přestože je důležité uznat jeho celosvětový přesah zahrnující rozmanité etnické i ekonomické skupiny, je rovněž třeba respektovat a zachovávat role, které zastával v rámci své původní komunity.

3.5 Překračování etnických hranic

Afroamerická kultura ve Spojených státech vždy nesla prvky, které byly přinejmenším bifokální. Promlouvala k afroamerickému publiku a zároveň měla přesahující kontext v rámci bělošské kultury (Rose, 1994: 5). Jak vystihují Steve Chapple a Reebee Garofalo v publikaci *Rock n' Roll is Here to Pay: The History and Politics of the Music Industry*, obecně lze historii hudby ve Spojených státech popsat jako opakující se proces, ve kterém Afroameričané vytvoří nový styl a běloši ho zpopularizují (Chapple, Garofalo 2018). LeRoi Jones zachází ještě dál a hovoří o „velké hudební loupeži“ či „kulturní genocidě“, která je na Afroameričanech páchána od počátku jejich historie na americkém kontinentu (Young, 2010: 20).

Fenomén, kdy běloši přejímají stereotypní černošské chování, způsob mluvy a módu, se začal objevovat již od zrušení otroctví. Kulturní historik Eric Lott sledoval tyto fantazie o překračování etnických hranic až k tradici minstrelských představení, která se ve Spojených státech rozvíjela od počátku 19. století. Jak píše v stati *White Like Me: Racial Cross-Dressing and the Construction of American Whiteness*, tato „zábavná“ představení ukazovala první obsedantní snahy vyzkoušet si, jaké to je být černochem. Jak uvádí Josef Jařab, v těchto potulných kabaretech šlo o jakousi komickou imitaci černocho a jeho kultury. Načernění běloši jednak zesměšňovali svou společenskou oběť, utápěli ve smíchu obavy z černochovy případné pomsty i výčitky vlastního svědomí, jednak pod maskou „primitivního negra“ dávali nevázaný průchod své amorálnosti a potlačeným pudům (Jařab, 2016: 32). Načerněná tvář – *blackface* tak vzbuzuje dojem „dobrovolné“, dočasné etnické identity, kterou lze dle libosti přijímat a poté zase opouštět (Lott, 1993: 475).

I hudební teoretik William L. Benzon (1993) ve srovnávání bělošské a černošské hudby připouští, že tyto snahy o napodobování černošských hudebních projevů mohly vycházet ze skutečnosti, že západní klasická hudba potlačuje a umírňuje emoce a odráží „všudypřítomné odmítnutí tělesnosti“. Podobně historik Winthrop D. Jordan (1974) argumentuje tím, že Evropané projíkovali obraz emocionality a smyslnosti do černocho, aby ho u sebe mohli potlačovat. Tím, že běloši postupně přijali a napodobili všechny černošské hudební styly, našli způsob, jak své emoce veřejně vyjadřovat.

Lott (1993) dále zdůrazňuje, že přejímání černošských hudebních prvků lze najít převážně v zemích s bělošskou většinou, např. v USA, Kanadě či Austrálii. Prvotní formy podle něj souvisí s jazzovou hudbou. Mnozí badatelé se těmito souvislostmi zabývali podrobněji.

Například Jordan (1974) tvrdí, že ze všech afroamerických hudebních stylů, které se vyvinuly z blues, a které běloši napodobovali, dosáhl jazz nejvyšší míry propracovanosti. Na rozdíl od blues, které hráli výlučně afroameričtí hudebníci, jazz byl mezirasovou hudbou. Jazzové kapely tvořili Italové, Kreolové a nejrůznější evropští imigranti. Afroameričané jsou však považováni za původce tohoto hudebního žánru, a to díky improvizaci a specifickým rytmickým interakcím mezi hudebníky.

Kathy Ogren v studii *The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz* (1989) popisuje obrovskou snahu bělošských bavičů a fanoušků imitovat jazzovou hudbu, taneční styly a jazyk. Tyto tendence však byly doprovázeny silnými projevy znepokojení nad touto fascinací ze strany státních a místních orgánů.

Lewis A. Erenberg zkoumal vývoj kabaretů a vystihl zásadní vliv jazzové hudby na obavy z tzv. „nákazy černoštvím“, které souvisely s pulsujícím nočním životem v městské kultuře (*Steppin' Out: New York Night Life and the Transformation of American Culture*, 1981).

Koncem padesátých let se moderní jazz přeměnil z městské taneční hudby na koncertní hudbu a přivlastnila si jej mainstreamová kulturní elita a později i akademická obec.

Ne vždy však měla fascinace afroamerickou kulturou negativní konotace a přímou spojitost s nevázaností, smyslností a uvolněním potlačovaných pudů. Mnozí bělošští intelektuálové a hudebníci otevřeně projevovali sympatie k afroamerické kultuře a snažili se jí porozumět. Todd L. Pittinsky přichází v roce 2006 v této souvislosti s pojmem *alofilie*, který staví do protikladu ke stereotypním předsudkům. Vykládá ho jako pozitivní přístup k příslušníkům jiné skupiny (rasové, etnické, náboženské, kulturní atd.). Jak uvádí Lott (1993), mezi první známé osobnosti, které okolí považovalo za tzv. „bílé černochy“, patřili chicagský rodák jazzový saxofonista Milton Mezzrow a spisovatel a fotograf Carl Van Vechten, který byl spojený s hnutím Harlemské renesance.

Po druhé světové válce se tzv. „bělošské dvojí vědomí“ nadále rozvíjelo v tvorbě beatnické generace. Vyvrcholením se stal pamflet Normana Mailera *The White Negro* z roku 1957, ve kterém se černošský hipster, hudebně nadaný černošský bohém, stal nekonformním vzorem pro bílé intelektuály (Mailer, 1992). V Kerouacově románu *Na Cestě* vydaném v roce 1957 zase najdeme tuto pasáž: „*V nafialovělém smrákání jsem se celej rozbolavělej vlekl pod světlý Sedmadvacáté a Welton Street, denverskou barevnou čtvrtí, a přál si být černý, poněvadž jsem cítil, že ve všem, i v tom nejbáječnějším, co mi kdy bělošský svět poskytnul, nebylo nikdy dost zanícení, nikdy dost života, radosti, srandy, tmy, muziky, noci.*“ (Kerouac, 2007).

James O. Young (2010) vnímá podobné chování bělochů, které najdeme ve všech historických etapách, za přinejmenším problematické. Tvrdí, že běloši si vždy pouze osvojují

estetiku černošské kultury, nikoli černošskou kulturu jako takovou z lidského hlediska. Přestože by se mohlo zdát, že toto chování přispívá k porozumění mezi kulturami, víme, že společensko-politickou situaci Afroameričanů to výrazně nezlepšilo.

Z hlediska hudebního průmyslu se etnická bariéra v hudbě nabourávala s velkými obtížemi. Jak popisují Chapple a Garofalo, samotná kreativita černošských umělců zpočátku nestačila k dosažení komerčního a ekonomického úspěchu, jelikož byli systematicky vylučováni z rozhodujících pozic v hudebním průmyslu. Tato skutečnost spolu s neustálými rasistickými předsudky publika, vytvořily oddělenou a nevyváženou tržní strukturu, ve které měla černošská hudba potíže proniknout bez kompromisů na masový trh (Chapple, Garofalo 2018).

Ve dvacátých letech se začaly objevovat první nahrávky blues a country, pro které nahrávací průmysl vytvořil marketingové kategorie *race music* a *hillbilly music*, aby se v duchu segregace hudba černošských interpretů prodávala černochům a bělošským zase bělochům (Floyd, 1995)⁵³. Díky těmto tzv. rasovým nahrávkám se hlas Afroameričanů dostal do povědomí široké veřejnosti. Tyto nahrávky však představovaly pouze trend, a jakmile přestaly přinášet zisky, byly nahrazeny jinými hudebními žánry (Burnim, Maultsby, 2005).

Pokud „bílý černošství“ v hudbě představovalo ve dvacátých letech diskurz intelektuální minority, v padesátých letech se stalo mainstreamovým fenoménem. Elvisovo flirtování s afroamerickou kulturou se nezaměřovalo na avantgardní bohémy, ale na většinovou společnost. Smíchání tradic blues, country, jazzu a gospelu do něčeho, co se později nazvalo rock n rollem, znamenalo vytvoření nové umělecké formy vzdoru⁵⁴, které se chopila americká bělošská mládež ve snaze protestovat proti mainstreamové společnosti a vymezit si vlastní identitu nové generace (Hamilton, 2016; Chapple, Garofalo, 2018).

U černošské mládeže té doby byla situace odlišná. Jak zdůrazňují Eyeran a Jamison (1998: 112), pro ně rock n roll nikdy nezemřel, protože nikdy nevznikl. Vnímali ho jako přivlastnění si černošských hudebních tradic, zejména poválečného rhythm and blues⁵⁵, bělochy a vzdorovitou taneční hudbu mladých bílých mužů. Podle kulturní antropoložky

⁵³ Narůstající obliba černošské hudby u bílé mládeže způsobila, že se černošské nahrávky z důvodu lepší prodejnosti a zachování rasových hranic prodávaly v obalech, na kterých byli vyobrazeni běloši.

⁵⁴ Původní černošské *rhythm and blues*, které vzniklo na ulicích velkoměst, usilovalo o navrácení afrických rituálních a sexuálních prvků do hudby. Šlo veskrze o taneční hudbu, která odrážela témata, jež byla ve společnosti tabu. Bělošskou mládež tato hudba nesmírně přitahovala.

⁵⁵ Jeho vznik je částečně připisován decentralizaci swingových big bandů a vzestupu vokálních zpěváků v nahrávacím průmyslu. V poválečném období nebylo ekonomicky výhodné podporovat potřeby velkých ansámbľů, což umožnilo vznik menších souborů, jako byla kvarteta, tria i sólových zpěváků. Technologické vymoženosti, například elektrická kytara a basa, výrazně pozvedly roli rytmu v hudbě, odtud název *rhythm and blues* (George, 1988: 23).

Maureen Mahon (2004) mělo toto přivlastnění si černošského zvuku a stylu devastující dopady na řadu černošských umělců, kteří tento styl vytvořili.

Přijetí postavy Elvise Presleyho bylo zpočátku rozporuplné. Podle Lotta (1993: 484), například jeho černé napomádované vlasy někteří vnímali jako poctu afroamerickým hudebníkům, jiní zase jako zesměšňování černochoů, kteří napodobují bělochy tím, že si pomádovali a rovnali vlasy. Při své cestě napříč etnickými hranicemi vstřelil Elvis tolik černošství, aby přilákal fanoušky svým stylem a ležérností a zároveň projevoval tolik bělošství, aby souzněl s myšlením soudobé většinové společnosti.

Černošská esence bílého rock n rollu vytvářela ve své době četné kontroverze. Na jedné straně tento diskurz podporoval a potvrzoval společenské danosti segregované Ameriky, jelikož zvýhodňoval hegemonní bělošský hlas. Na druhé straně těžil z ekonomických a společensko-politických příležitostí padesátých let. Hudební průmysl v honbě za maximálními zisky totiž nadšeně přijal myšlenku vzdoru a překračování etnických hranic. Podle Jacka Hamiltona (2016) však toto uvolnění připravilo cestu symbolické destabilizaci doposud pevně vymezených rasových hranic. Z toho důvodu někteří významní konzervativní představitelé padesátých let Elvise odmítali. Po jeho vzoru se začali objevovat další umělci, kteří překračovali hranice rasy i hudebních stylů. To vedlo k fenoménu, který Hamilton nazývá „estetikou crossoveru“. V knize *Just around Midnight: Rock and Roll and the Racial Imagination* podotýká, že nahrávací společnosti chytře využívaly přitažlivosti afroamerické hudby a začleňovaly ji do masově líbivého produktu. Mezi první afroamerické umělce, kteří experimentovali s různými hudebními styly, patřili například písničkář Sam Cooke nebo zpěvák a kytarista Jimi Hendrix, kterého afroamerická komunita nikdy zcela nepřijala, částečně kvůli tomu, že svou hudbu odmítal zařadit do konkrétního žánru (Neal, 1998). Stal se však vzorem pro rozšiřující se volnomyšlenkářskou komunitu hippies, která jeho psychedelické kytarové umění patřičně ocenila.

V polovině šedesátých let se do popředí dostal tzv. „modrooký soul“, který měl devastující dopad na afroamerické hudebníky. Bělošští umělci, kteří spadali do této kategorie a využívali ve své hudbě prvky rhythm and blues, předčili v nerovné soutěži Afroameričany. Ti začali klesat na žebříčcích hitparád a proměňoval se i jejich společenský status (Meadows, 2010). Tento trend modrookého soulu se dochoval do dnešní doby. V osmdesátých a devadesátých letech dal vzniknout hvězdám jako je Lisa Stansfield, Rick Astley, Vanilla Ice a dalším, kteří těžili z afroamerických hudebních stylů.

Přirozenou reakcí na tyto praktiky přivlastňování afroamerických hudebních stylů je vznik nových forem a stylů, které jsou hůře napodobitelné, a které vyžadují lepší znalost

afroamerického dialektu a kultury, aby mohly být přejímány. Příkladem je již zmiňovaný bebop, který oplývá osobitým jazykem a drsným, „protiasimilačním“ zvukem a později také funk a raný rap. Tyto černošské kulturní reakce plní podle Rose několik funkcí. Kromě výslovného potěšení z vytvoření nového stylu se tito umělci dožadují navrácení k podstatě černošství a snaží se opětovně získat kontrolu nad afroamerickými kulturními formami (Rose, 1994: 6).

Napodobování černošství a jeho hudebních projevů v průběhu historie má tedy několik důvodů. V počátečních formách se jednalo o způsob projevení potlačených pudů a emocí a exotické povyražení s příchutí zakázaného ovoce. Pozdější hudební styly, například rock n roll či rap, s sebou nesly i společenské otázky generačního vzdoru a protestu a samozřejmě ekonomické výhody. Je historicky dokázáno, že bělošští umělci, kteří imitují černošské styly, mají větší ekonomické příležitosti a zasáhnou větší část publika než černošští inovátoři (Rose, 1994: 5). Podle Alexandry Isfahani-Hamond (2008) je hlavní funkcí „bílého černošství“ ochrana kulturní hegemonie bělochů a vyloučení etnických skupin z podílu na utváření kultury.

3.5.1 Kulturní přivlastňování a autenticita v hip hopu

Překračování etnických hranic v umělecké oblasti je i v současné době jedním z hlavních témat odborných diskusí, a to zejména z hlediska nezákonného přivlastňování prvků vykořisťované minoritní kultury, jejího vykrádání či dokonce symbolického vyhlazování. Například afroamerická teoretička Bell Hooks v knize *Black Looks: Race and Representation* (2014: 23-39) přirovnává tato začleňování afroamerických kulturních prvků ke kanibalismu, přičemž většinová kultura „pohlcuje“ kulturu menšinovou.

Problematika tzv. kulturního přivlastňování je dnes předmětem zkoumání kulturních studií. Jedná se o fenomén, který je často chápán v kontextu dopadů kolonialismu, globalizace a tzv. mizejících kultur. Kulturní antropologové a badatelé v oblasti afroamerické hudby se často zabývají otázkami kulturního přivlastňování afroamerické hudební tradice ze strany bělošských umělců. Podle Jamese O. Younga k němu dochází tehdy, když privilegované známé osobnosti přebírají zvyky a tradice, kvůli kterým byli příslušníci utlačované menšiny dlouho marginalizováni a představují je jako nový trend. V publikaci *Cultural Appropriation and the Arts* (2010) rozlišuje několik typů kulturního přivlastňování, například přivlastňování předmětů

(hmotné artefakty), obsahu (příběhy, myšlenky, vědomosti), stylu (stylistická kvalita, estetika) a subjektu (zastupování osob z odlišné kultury), přičemž u afroamerické hudby se podle něj nejčastěji jedná o přivlastňování stylu. Nejinak je tomu i v případě současného hip hopu a rapu.

Multietnická podstata hip hopové kultury ve svých počátcích se v důsledku komercializace postupně zredukovala na ryze afroamerické vyjádření autenticity⁵⁶. Tricia Rose upozorňuje, že stejně jako u předchozí rock n rollové generace, rovněž bělošští teenageři osmdesátých a devadesátých let byli fascinováni afroamerickou rapovou hudbou. Podle ní je přitahovala především mainstreamová sociální konstrukce černošské kultury vycházející z mnoha černošských stereotypů, kterou vnímali jako něco zakázaného. Poslechem rapu tak vyjadřovali svůj generační protest vůči svým rodičům a společnosti (Rose, 1994: 5).

Jeff Chang (2005) poukazuje v tomto ohledu na důmyslné komerční využití těchto mezirasových vztahů, přičemž u bělošské mládeže média přizívají fetišizaci černošského *cool* stylu a u černošské mládeže zase fetišizaci bohatství bělochů.

Kimberly Chabot Davis, která se zabývá rasovými vztahy v umělecké oblasti, v knize *Beyond the White Negro: Empathy and Anti-Racist Reading* (2014) uvádí, že na narůstající oblibu rapu u mladých bělochů okamžitě zareagovaly nahrávací společnosti, přičemž výsledkem byla celá plejáda rapujících bělochů, kteří zaplnili mediální prostor, aby nabídli bílým rapovým fanouškům „rasově přijatelnou“ alternativu populárního hudebního žánru. Řada hudebních kritiků však význam těchto rádoby akulturačních snah v hudbě zpochybňovala a obviňovala bělošský rap z toho, že zbavuje původní styl jeho podstaty a kulturní specifičnosti. V důsledku těchto polemik vzešly zásadní otázky, a sice, kde jsou hranice mezi inspirací a vykrádáním a také, zda lze bělošskou variantu rapu považovat za autentický hudební projev.

Přestože může být bělošský hudebník, který si přivlastnil černošský styl hudby talentovaný, vždy se bude potýkat s otázkami autenticity. Aby mohl být považován za autentického, musí podle Jamese O. Younga (2010) použít některou z následujících taktik. Nejjednodušším způsobem je manifestace blízkých vztahů s Afroameričany, například klást důraz na vyrůstání poblíž černošské čtvrti, navazování intimních vztahů s Afroameričankami či kamarádských vztahů s afroamerickými rappery a producenty. Důvěryhodnost podpoří i aktivní politické zapojení do zlepšování situace Afroameričanů v USA. V neposlední řadě pomůže i třídní sounáležitost, například označováním se za příslušníka „bílé chátry“⁵⁷, který si podle historičky Valerie Melissy Babb (1998) nemůže nárokovat systém privilegií udělovaných

⁵⁶ Viz kapitola 3.4.

⁵⁷ Podle Babb se bílí Američané většinou stereotypně zařazují do střední třídy, na rozdíl od Afroameričanů, kteří jsou vnímáni jako příslušníci pracující třídy nebo jako chudina. Běloši, kteří nepatří do střední třídy, se označují jako bílá chátra – *white trash*. Jde především o bělochy, kteří se svým místem pobytu a kulturou nejvíce přibližují černochům (Babb, 1998: 220).

osobám s bílou pletí. Z toho důvodu je bílá chátka ze společenského a třídního hlediska spíše přiřazována k chudým Afroameričanům a Latinoameričanům.

Nejnámějším příkladem bělošského rappera, který se otevřeně ztotožňoval s bílou chátou je Eminem, jehož postava je přinejmenším rozporuplná. Mnozí ho vnímali jako dalšího bělošského umělce, který si přivlastňuje afroamerickou hudbu a profituje z ní. Jiní však poukazovali na jeho smysl pro sebeironii a parodii, talent a důvěryhodnost právě díky tomu, že pochází z podobného sociálně-ekonomického prostředí jako jeho afroameričtí kolegové. Ať jeho hudební přínos vnímáme tak či onak, je jisté, že otevřel dveře dalším umělcům bílé pleti, kteří se v současné době v americkém rapu úspěšně zabydleli: Mac Miller, Lil Xan, Post Malone, Paul Wall, Action Bronson, Macklemore.

Masové rozšíření hip hopu napříč rasami, etniky a národy přesáhlo rétoriku kulturního přivlastňování. Interpreti „staré školy“, jako jsou Ice T, Chuck D nebo RZA, to vnímají jako absolutní vítězství kulturní desegregace. Hlavním předpokladem je ignorace rasových a etnických kategorií a vzájemná spolupráce pod heslem všichni jsme hip hop.

John Hagedorn a Mike Davis v knize *A World of Gangs: Armed Young Men and Gangsta Culture* (2008: 118-119) pojednávají o vytvoření celosvětového hip hopového národa, který rappera definuje jako člověka a hudebníka bez ohledu na jeho etnické pozadí.

Antropolog Samy H. Alim v knize *Global Linguistic Flow: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language* upřesňuje, že se jedná o vícejazyčný, multietnický národ s mezinárodním přesahem, fluidní schopností překračovat hranice a neochotou držet se současných geopolitických daností. Odděluje hip hop od místa je vzniku v New Yorku⁵⁸ a činí ho globálním fenoménem otevřeným pro všechny. Alim tento hip hopový národ přirovnává k Andersonovu myšlenému společenství, kdy lidé vnímají jeho hodnotu z širší perspektivy, bojují za jeho ideály a chrání ho, aniž by se setkali se všemi jeho příslušníky (Alim, Ibrahim, Pennycook, 2008: 3).

Mark Anthony Neal (1998) však připomíná, že v důsledku celosvětové komodifikace afroamerické kultury se černošství stalo „přenosným“ doplňkem, který si na sebe může vzít kdokoli, aniž by byly zohledňovány společenské a kulturní ukazatele, které ho definují. Například kulturní význam účesu afro byl omezen na výrobky masové spotřeby, které podporují

⁵⁸ Za rodiště hip hopu se považuje bytový dům na adrese 1520 Sedgwick Avenue, The Bronx, New York.

růst vlasů a rapové texty mnohdy slouží jako reklama na vybrané značkové produkty šířená prostřednictvím důmyslného etnického marketingu.

Překračování etnických hranic je dnes tedy systematicky podporováno postmoderní tržní ekonomikou a novými technologiemi. Marilyn Halter v knize *Shopping for Identity: The Marketing of Ethnicity* (2000: 101) poznamenává, že se tyto přenosné etnické identity v současné době projevují skrze vývoj kyberprostoru. Internet se stal ideálním místem pro překračování hranic všeho druhu. V hudební oblasti vybízí k posuzování samotné kvality hudby a odklonu od jejího rasového či etnického pozadí.

S narůstající oblibou sociálních sítí se však v současné době objevují další fenomény, které znovu otevírají problematiku kulturního přivlastňování, například tzv. *blackfishing*, který zachází ještě dál. Jde o to, že příslušníci nejrozličnějších etnik, většinou bělošské ženy, mění svůj vzhled pomocí make-upu, plastických operací či digitálních úprav svých fotografií, aby vypadaly jako černošky. Toto konání jim většinou přináší marketingové příležitosti, protože pak zdůrazňují stylový image a exotičnost. Pro černošky s podobnými přirozenými rysy to však nefunguje. Černošská *cool* estetika je zde komoditou, která redukuje určitou skupinu lidí na pouhé objekty a tělesné rysy, které si lze přivlastnit. Tento trend, považovaný za novodobý *blackface*, proniká i do současného hudebního průmyslu a mnoho bělošských interpretek bylo z *blackfishingu* a kulturního přivlastňování obviněno.

4. METODOLOGIE

4.1 Hlavní metody a techniky výzkumu

Za účelem zodpovězení hlavní výzkumné otázky byl zvolen druh empirického výzkumu založený na získání relevantních dat prostřednictvím terénního šetření ve vybrané lokalitě. Jde o kvalitativní výzkum, který mi nabídl účinné způsoby porozumění výpovědím a jejich významům sdělených (a sdílených) v rámci komunity vybraných respondentů.

Cílem takového kvalitativního výzkumu je vytvoření holistického obrazu zkoumaného jevu, poznání situací, kulturních a sociálních procesů a kontextů souvisejících s tématem, stejně jako zjištění způsobů, kterými účastníci výzkumu interpretují příslušné situace a jevy⁵⁹. Konkrétně mě tedy zajímalo, jak vybraní respondenti vnímají roli současné afroamerické hudby na utváření etnické identity Afroameričanů. Výzkumné techniky byly zaměřeny na sběr relevantních výzkumných dat pomocí kombinace následujících kvalitativních technik:

1) **nezúčastněné pozorování (pozorování):** nezúčastněné pozorování chápu jako prosté pozorování dějů ve zkoumaném prostředí, přičemž příslušníci komunity nevědí, že jsou pozorováni. Při nezúčastněném pozorování jsou reflektovány společenské jevy, chování, reakce, přičemž badatel zůstává pasivní a nevstupuje do děje. Nedochází k interakci se zkoumaným subjektem, a tudíž je eliminováno vzájemné ovlivňování. Důraz je kladen na smyslové a pocitové vjemy. Tato technika byla použita při návštěvě vybraných místních kulturních zařízení a událostí (muzea, kulturní a informační centra, lokality spojené s afroamerickou hudební tradicí, hudební akce, koncerty) zaměřených na afroamerickou historii a kulturu. Cílem bylo anonymně pozorovat návštěvníky a průběh akcí. Při vhodné příležitosti jsem pozorování doplnila neformálním rozhovorem s konkrétními účastníky akce. Po skončení pozorování byly získané poznatky ihned zaznamenány v podobě strukturovaných poznámek nebo volných asociací.

2) **polostrukturovaný rozhovor (interview):** vychází z kontaktu mezi badatelem a respondentem a je směřovaný k získání určitých informací. Badatel má předem připravený seznam témat či konkrétních otázek, které se vztahují ke zkoumanému jevu nebo jsou již přímo

⁵⁹ Metodologická východiska a podněty lze nalézt In: Hendl 1997, 2005; Strauss, Corbinová 1999; Nosková, Pavlásek 2013; Soukup 2014.

zaměřeny na jeho jednotlivé aspekty. Respondenti jsou s těmito otázkami, jejich významem a následným využitím seznámeni předem. Tyto otázky jsou kladeny v určitém sledu, aby byla zajištěna strukturovanost rozhovoru.

Tato technika byla použita pro získání konkrétních odpovědí od vybraných respondentů. Sestavila jsem šest hlavních tematických okruhů, z nich každý obsahoval pět až deset konkrétních otázek. V průběhu rozhovoru byly otázky upravovány, doplňovány či vynechány dle situace. Rozhovory byly nahrávány na elektronická média (MP3) nebo zaznamenávány v podobě ručně psaných poznámek. Získaná data a poznámky byly následně přepsány v českém překladu a podrobeny analýze a interpretaci. V některých případech jsem získané poznatky z osobních rozhovorů upřesňovala a ověřovala na základě dohodnutých doplňujících online rozhovorů prostřednictvím komunikačních médií a technologií, jako jsou e-mail, videokonferenční software, diskusní skupiny a fóra na internetu apod. V rámci těchto doplňujících rozhovorů jsem se opakovaně dotazovala na odpovědi, kterým jsem neporozuměla nebo jsem požadovala podrobnější či hlubší vysvětlení diskutovaného tématu.

3) analýza osobních dokumentů: osobní výpovědi respondentů, jejich úvahy, názory, komentáře. Tuto techniku jsem v některých případech použila k hlubšímu porozumění myšlenkovým pochodům respondentů nebo k získání výpovědí od osob, které jsou pro můj výzkum relevantní, ovšem nebyly dostupné pro osobní setkání.

Konkrétně šlo o analýzu příspěvků a komentářů na osobních blozích, sociálních sítích, diskusních fórech, podcastech, a to jak v písemné, tak audiovizuální podobě, vše s ohledem na zkoumané téma.

4.2 Terénní výzkum

4.2.1 Přípravná fáze výzkumu – předvýzkum

Neboť se zkoumaným tématem zabývám již delší dobu, mé kontakty na sociálních sítích jsou cíleny na množství podobně zaměřených jedinců, s nimiž je realizována bohatá diskuse. Tato pozice příznivce zkoumané afroamerické hudební kultury mi umožňuje lépe porozumět složitostem této kultury a rovněž usnadňuje přístup k online materiálům, nové hudbě, akcím atd.

Díky tomu jsem také získala dva prvotní kontakty na potenciální respondenty pro mou práci ve vybrané lokalitě. Jedním byla studentka, která se zajímá o historii afroamerické hudby a druhým emeritní profesor etnomuzikologie se specializací na tradiční afroamerickou hudbu a blues. Osloveni byli emailem a zaslala jsem jim stručnou verzi výzkumných otázek k ověření, zda jsou pro respondenty pochopitelné, srozumitelné a zodpověditelné. Posléze se mi od nich vrátily odpovědi, které potvrdily, že tito potenciální respondenti otázkám porozuměli správně a odpovídali jasně a „k věci“. V této fázi už můj plánovaný terénní výzkum dostával jasnější obrysy, a tudíž jsem se s danými respondenty domluvila na osobním setkání.

V rámci přípravné fáze jsem rovněž pracovala na tematicky zaměřených jazykových dovednostech a studovala dostupné literární prameny pojednávající o zkoumané afroamerické historii, kultuře a hudbě. Za zmínku stojí například antropologicko-sociologická studie *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City* z roku 1945, která odráží realitu chicagské afroamerické komunity třicátých a čtyřicátých let.

4.2.2 Výběr lokality výzkumu

Lokalitou terénního výzkumu se stalo město Chicago ve Spojených státech amerických. Tento výběr podpořily dvě zásadní skutečnosti. Tou první byla možnost zázemí, neboť mám na předměstí Chicaga příbuzné, kteří mi poskytlí „azyl“ a podmínky k intenzivnímu a neomezenému výzkumu.

Druhou skutečností byl fakt, že Chicago patří mezi americká města s bohatou tradicí afroamerické hudby. Rozmach afroamerické populace ovlivnila Velká migrace, v jejímž důsledku se do Chicaga dostali statisíce jižanských černochů. Stěhovali se především do segregovaných komunit ve čtvrtích v South Side, kde vznikl tzv. Černý pás. South Side se postupně stala afroamerickým „hlavním městem“ v zemi. V době Velké migrace sem černošští dělníci přinesli tradiční jižanské blues a jazz, z nichž se v průběhu let vyvinuly specifické městské chicagské styly – Chicago blues a Chicago style jazz. Mezi nejznámější chicagské bluesové umělce patří Muddy Waters, Willie Dixon a Howlin' Wolf. Hlavními jazzovými hvězdami té doby byl King Oliver a Jelly Roll Morton.

Významným přínosem pro chicagskou afroamerickou hudební tradici byli také gospeloví umělci, kteří se zasloužili o rozšíření tohoto hudebního žánru, především „kmotr gospelu“ Thomas A. Dorsey.

V 60. – 70. letech byl populární chicagský soul silně ovlivněný právě černošskou gospelovou hudbou. Pro své jemné, sladké melodie vokálních skupin bývá nazýván „soft soulem“. Mezi známé chicagské soulové skupiny a umělce patří Curtis Mayfield a The Impressions, Sam Cooke, The Chi-lites či Chaka Khan.

Chicagská hip hopová scéna produkuje spoustu různých stylů, většinou ovlivněných charakteristickou tvorbou východního nebo západního pobřeží. Kromě Commona a Da Brat toto město v současné době proslavili Kanye West nebo Lupe Fiasco. Mezi novější hiphopové styly patří tzv. *drill music*, místní varianta jižanského trapu s temnými, násilnými texty, která vznikla ve čtvrti South Side.

4.2.3 Výběr respondentů

Při výběru respondentů byla využita metoda nabalování (snowball sampling), kdy jsou nové kontakty získávány na základě postupného doporučování osobami, které se již výzkumu účastní. Tato metoda byla aplikovaná proto, že respondenti byli velmi vstřícní a vždy mi poradili dalšího potenciálního (a vhodného) informátora, který se do jisté míry zabývá zkoumanou problematikou. Tímto způsobem jsem získala kontakty na dalších šest respondentů, které jsem postupně oslovila emailem. Se čtyřmi z nich byl proveden rozhovor. Dva respondenty z řad studentů jsem získala na základě inzerátů, které se mi podařilo zveřejnit v kampusech University of Chicago a Columbia College Chicago.

Kritériem výběru respondentů byla především jejich obeznámenost se zkoumanou problematikou, tedy afroamerickou hudbou, bez ohledu na další ukazatele, jako je etnická příslušnost, pohlaví nebo vzdělání, přestože někteří respondenti měli potřebu to uvést, a proto jsou tyto skutečnosti zaznamenány v zápisech rozhovorů. Záměrně jsem nevyžadovala, aby respondenti byli pouze Afroameričané, což se mi jevilo jako diskriminační, neboť i příslušníci jiných etnických skupin se zajímají o afroamerickou hudbu a utvářejí si na ni náhledy a stanoviska, která rovněž rádi prezentují.

V konečné fázi jsem získala deset respondentů, se kterými byly provedeny rozhovory, z toho bylo pět žen a pět mužů ve věkovém rozpětí 22 až 77 let. Sedm respondentů uvedlo příslušnost k afroamerickému etniku, tři se označili jako běloši.

4.2.4 Průběh a etická stránka výzkumu

Terénní výzkum, jako součást této disertace byl uskutečněn v termínu od 23. 10. do 18. 12. 2018. Rozhovory s vybranými respondenty probíhaly postupně dle dohodnutých schůzek. Se všemi respondenty jsem nejprve komunikovala elektronicky a obeznámila je stručně s předmětem a cílem šetření, tematickými okruhy, použitím získaných poznatků, výstupů a objasnila veškeré jejich související dotazy, což usnadnilo navazování počátečních kontaktů. V komunikaci jsem pokračovala v okamžiku, kdy jsem od všech respondentů získala vědomý informovaný souhlas s účastí na výzkumu, včetně možnosti použití rozhovorů k účelům vypracování disertace.

Setkání probíhala většinou ve venkovním prostředí (na lavičce v parku), v kavárně, restauraci nebo prostorách školy či jiného zařízení (např. muzea). Mnozí respondenti měli zájem dozvědět se více o situaci v České republice nebo o české hudbě a kultuře, a proto většina rozhovorů začínala neformálním povídáním, jehož obsah není předmětem uvedeného výzkumu. Cílem tedy bylo i navození vztahu vzájemné důvěry, který byl klíčem ke spontánním, a přitom relevantním sdělením. Rovněž byl objasněn smysl, důležitost rozhovorů pro úspěšnost celého šetření. V tomto ohledu jsou kromě jazykových dovedností a znalosti kulturních reálií důležité elementární znalosti z oblasti psychologie a schopnost empatie. Moji respondenti byli velmi přátelští, vstřícní a zvědaví, přičemž mnohdy bylo náročné udržet jejich pozornost u tématu.

Pro úspěšnost interview bylo zvláště významné dodržování etických norem, přičemž zvláštní roli hrála tzv. situační etika, která nabádá výzkumníka nejen k zodpovědnosti ale i flexibilitě chování při provádění terénního výzkumu a interview zvláště. Respondenti byli dopředu obeznámeni se skutečností, že z rozhovorů, ať už osobních nebo online, bude pořizován zvukový záznam, případně textové poznámky, které budou následně přeloženy do českého jazyka a podrobeny analýze a interpretaci v souladu s cílem práce. Podobně bude zpracována písemná emailová komunikace, jejíž obsah bude zkopírován do textového souboru, přeložen a uchován v písemné podobě za účelem dokončení výzkumu.

Přepsané, zpracované a strukturované rozhovory jsou součástí přílohy této práce. A protože získaná data kvalitativního výzkumu jsou ze své povahy mnohem hůře uspořadatelná než data výzkumu kvantitativního, jejich analýza zpravidla odpovídá schopnostem badatele interpretovat je originálním, novým, avšak věcně správným způsobem.

V souladu s pravidly nakládání s citlivými informacemi byli respondenti ubezpečeni, že jim bude zajištěno soukromí a jejich názory na zkoumané skutečnosti nebudou veřejně publikovány v žádných tištěných ani online dostupných médiích s jejich identifikačními údaji. Veškeré citace respondentů v této práci budou publikovány anonymně.

Přestože provádění výzkumných rozhovorů v cizím jazyce je motivační samo o sobě, a neobešlo se bez důkladné a specifické jazykové přípravy, korektní anglická terminologie byla nezbytná i z důvodů stále nevyřešených témat z historie i současnosti diskriminované etnické minority. Rovněž některé vzpomínky a události mohou být pro respondenty velmi nepříjemné a badatel jim musí pozorně naslouchat a odpovídajícím způsobem na ně reagovat.

Pro výzkumníka z relativně kulturně a etnicky homogenní země je zpočátku obtížné přizpůsobit styl myšlení a vyjadřování tak, aby se vyhnul stereotypnímu eurocentrickému uvažování a hodnocení nebo aby ke kontroverzním tématům přistupoval s příslušnou citlivostí, při zachování neutrálního postoje badatele. Témata, jako je systémový rasismus, rasové předsudky, bělošská privilegovanost atd. jsou v tomto kulturním prostředí velmi citlivá a respekt k odlišným názorům je bezpodmínečně nutný. Výzkum rovněž nemůže anticipovat jakoukoli změnu společenských poměrů. Hlavním důvodem, proč se výzkum uskutečňuje, je porozumění smyslu zkoumaného jevu.

Významnou součástí vedení rozhovorů s respondenty je sledování jejich nonverbálních projevů. Tyto alternativní způsoby komunikace mohou odrážet kulturně-společenská specifika zkoumané skupiny, ale zároveň odkrývají temperament, osobnostní nastavení a současný emoční stav jedince. Výzkumník by měl umět rozhodnout, zda jsou tyto přidružené komunikační projevy relevantní pro cíl jeho výzkumu, aniž by dospěl k zobecňujícím stereotypním závěrům typu: afroamerické ženy jsou temperamentnější, a proto častěji gestikulují rukama a při řečovém projevu používají výraznou obličejovou mimiku, zatímco afroameričtí muži se snaží udržet svou „cool“ fasádu za všech okolností. Podobné závěry zkreslují výpovědní hodnotu získaného materiálu a upírají respondentům právo na jedinečnost projevu.

Kromě polostrukturovaných rozhovorů jsem dále použila techniku nezúčastněného pozorování na vybraných místech a akcích, které úzce souvisejí s předmětem výzkumu. Nejprve jsem se zaměřila na místa, která přímo podporují a prezentují afroamerickou historii a kulturu. Důvodem jejich návštěvy bylo zjistit, jakým způsobem a jakými prostředky je povědomí o afroamerické kultuře, respektive hudbě, předáváno veřejnosti. Také mě zajímalo, jací lidé tato zařízení navštěvují a na co se zaměřují. Sledovala jsem verbální projevy a chování návštěvníků i provozovatelů uvedených zařízení.

Jako první jsem navštívila *DuSable Museum of African American History*, jedno z nejstarších muzeí afroamerické historie v zemi. Dále jsem se seznámila s výzkumnými, kulturními a informačními centry zaměřenými na afroamerickou kulturu při chicagských vysokých školách. Navštívila jsem *African-American Cultural Center*, které nabízí vzdělávací a kulturní akce v duchu afroamerické tradice a *Center for Black Music Research*, kde se shromažďují materiály a výzkumy o historických a současných projevech afroamerické hudby.

Svéráznou atmosféru si uchovává čtvrť *Bronzeville*, dodnes vykazující pozůstatky chicagské afroamerické hudební historie s domy slavných afroamerických hudebníků, jako byli Duke Ellington nebo Nat King Cole. Ve čtvrti je i řada afroamerických uměleckých galerií a neziskových organizací zaměřených na vzdělávací a výchovné programy pro mládež ze znevýhodněných komunit. Od respondentů se podařilo zjistit adresu domu, kde byl v roce 1969 zavražděn Fred Hampton, předseda illinoiské pobočky Černých Panterů.

V rámci svého pobytu jsem navštívila koncert známého afroamerického umělce Stevena Mareleyho v Concord Music Hall. Pořízené poznámky v uvedených lokalitách a zařízeních takto pomohly dokreslit poznatky získané v rozhovorech s respondenty a informátory.

4.2.5 Hodnocení výzkumu

Při realizaci terénního výzkumu jsem průběžně narážela na nejrůznější limity, které mou činnost komplikovaly, ale současně přinášely výhody, které mé práci v důsledcích napomáhaly. Efektivita výzkumu by nepochybně byla oslabena, pokud by badatelka či badatel neabsolvovali dlouhodobou tematickou propedeutiku, tvořící potřebný background pro pochopení problematiky, pro pohyb v terénu, a tím i pro získání potřebných výzkumných dat.

Náročnou podmínkou bylo provádění výzkumu v jazyce informátorů a respondentů. S tím ovšem souviselo neustálé ověřování porozumění sdělených skutečností a potřeba časového prostoru, neboť někteří z informátorů ke konci rozhovorů reagovali se zpožděním nebo vůbec. Jejich menší počet souvisel s tím, že někteří z nich na poslední chvíli rozhovor odmítli. Zásadní výhodou se ukázalo zázemí v blízkosti zkoumané lokality, získání kontaktů na první respondenty ještě před odjezdem do USA a možnost předvýzkumu formou stručných písemných otázek zájemcům o výzkum.

Využití technologických možností, internetu, emailu, sociálních sítí a videokonferencí samozřejmě pomohlo při kontaktování některých respondentů i po návratu domů.

4.3 TÉMATICKÉ OKRUHY OTÁZEK

1) VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA (THE PERCEPTION OF THE TERM AFRICAN-AMERICAN MUSIC)

- Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?
What comes to your mind when you hear the term African-American music?
- Používáte tento termín?
Do you use this term?
- Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?
When listening to music, are you able to identify the main features which tell you right away that the music was created by musicians of African-American descent?
- Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkujete? V čem spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?
Which African-American music genres do you know, listen to or produce?
What is the main difference between today's so-called underground and mainstream or commercial African American music?
- Při jaké příležitosti jste se poprvé setkali s afroamerickou hudbou?
On what occasion did you meet African-American music for the first time?
- Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích?
Jak tyto žánry vnímáte?

**Which African-American music genres currently dominate the US media?
How do you view these genres?**

- Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby? Máte nějakou oblíbenou pasáž (verš, sloku), která vás zaujala, ovlivnila, inspirovala?

Which are the most common topics reflected in contemporary African-American music lyrics? Do you have a favorite verse that inspires you?

2) VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY (THE USE AND FUNCTIONS OF CONTEMPORARY AFRICAN-AMERICAN MUSIC)

- Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?

Which adjective comes to your mind first in association with today's African-American music?

- Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?

When and on what occasions do you listen to or produce African-American music and why?

- Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)

Do you attend African-American music related events? (concerts, festivals)

- Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)

Can you consider the functions of contemporary African-American music? (e.g. entertainment, protest, education etc.)

- Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?

What are the main reasons for African-American musicians to make music these days?

- Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?

Is it still true that African-American music serves as a means of escaping poverty for young disadvantaged people?

- Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?

Can you describe the changes that have occurred in the music-making of African-Americans due to the mass expansion and use of the Internet and social networks?

3) SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE (THE CONTEMPORARY AFRICAN-AMERICAN MUSIC AS A SUCCESSOR OF AFRICAN-AMERICAN MUSIC TRADITION)

- Znáte historii afroamerické hudby?

Are you familiar with the history of African-American music?

- Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období? Řekněte tři slova, která vás napadnou v souvislosti s každým uvedeným historickým obdobím.

Have particular African-American music genres been related to or reflected in some way a specific historical period? Can you assign selected African-American music genres (blues, jazz, soul, funk, rap) to the relevant period? Say three words that comes to your mind in association with each historical period.

- Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s historicky předcházejícími žánry? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)

Can you compare contemporary dominating or mainstream African-American music with its earlier styles, music of your childhood, your parents or grandparents' music? (e.g. in terms of mood, content, quality, production, technology etc.)

- Zachovávají a využívají současné afroamerické hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích? (např. používání samplů)

Do contemporary African-American musical styles follow, preserve and use the characteristic musical elements and structures of the previous ones? (e.g. using of samples)

- Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?

Historically, is there any significant contribution of African-American music to African-Americans as an ethnic group, African-American history and culture, American national culture, global music culture? If so, can you specify it? What is the situation today?

4) SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU A VZDORU (THE CONTEMPORARY AFRICAN-AMERICAN MUSIC AS A MEANS OF PROTEST AND RESISTENCE)

- Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?

Can contemporary African-American music be perceived as a means of resistance against discrimination, injustice, racism?

- Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?

Does contemporary African-American music contribute to the empowerment of African Americans in the United States?

- Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?

Is there any protest character left in contemporary African-American music?

- Lze v současné afroamerické hudbě nalézt nějaký politicko-společenský přesah?

Is there a political and social overlap in contemporary African-American music?

- Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?

Can it be seen as an instrument of social change? Can contemporary African-American music mobilize or organize people to action?

- Kteří současní afroameričtí umělci se prostřednictvím své hudby nejvíce angažují ve vzdělávací a osvětové činnosti?

Which contemporary African-American artists are most involved in educational and awareness-raising activities through their music?

5) SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA A JEJÍ VZTAH K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

(THE CONTEMPORARY AFRICAN-AMERICAN MUSIC IN RELATION TO MUSIC OF OTHER ETHNIC GROUPS IN THE USA)

- Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?

How do you see the involvement of other ethnic groups in the production of originally African-American music from historical and contemporary perspective?

- Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod afroamerickou hudbu?

How do you see the involvement of African-American musicians in the production of music genres other than those considered to be African-American.

- Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická? Ovlivňují sociální média autentické vyjádření v hudbě?

What does authenticity in music mean to you and how much is it important to you? Is contemporary African-American music authentic? Are contemporary African-American musicians and artists „keeping it real“? Do social media influence authentic expressions in music?

- Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech? (pozitivně, negativně)

Does contemporary African-American music affect relationships between African Americans and other ethnic groups in the United States?

- Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně? Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké?

Does contemporary African-American music reflect the elements of African music? How do people of African descent living in the USA relate to African-American music or culture in general?

- Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)

What is the relationship between contemporary African-American music and other African diaspora music? (e.g. Caribbean, Latin-American)

6) SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

**(THE CONTEMPORARY AFRICAN-AMERICAN MUSIC AS A
MANIFESTATION OF ETHNIC IDENTITY)**

- Lze současnou afroamerickou hudbu chápat jako výhradně afroamerický fenomén?
Can contemporary African-American music be viewed as a purely African-American phenomenon?
- Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?
What emotions does African-American music evoke in you?
- Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?
Do you agree with the statement that in order to understand symbols in African-American music, you have to be a member of the ethnic group and share a common historical experience in the USA?
- Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?
Can contemporary African-American music be perceived as an expression of belonging to the ethnic group? If so, how does it manifests itself in their everyday life?
- Šíří současná afroamerická hudba pozitivní, resp. stereotypní obraz o své etnické skupině?
Does contemporary African-American music spread a positive image of the ethnic group? Or does it contribute to the maintaining stereotypical views of African Americans?
- Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?

Can contemporary African-American music be seen as a means of unification, cohesion and solidarity within the ethnic group?

- Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?

Are there any specifics in contemporary African-American music which make it different from other contemporary popular or mainstream music genres?

- Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?

Can African Americans as an ethnic group relate to contemporary African-American music as a carrier of their cultural and historical heritage?

- Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?

Are there any significant differences in the perception of contemporary African-American music in terms of generation gaps, social status, education etc.?

- Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?

Can contemporary African-American music be perceived as a manifestation of ethnic pride compared to other historical periods, e.g. sixties, early nineties?

EMPIRICKÁ ČÁST

5. ANALÝZA A INTERPRETACE DAT Z TERÉNNÍHO VÝZKUMU

Empirická část disertace byla zaměřena na analýzu a interpretaci dat získaných z terénního výzkumu. Data ve formě rozhovorů uložených na elektronických nosičích byla nejprve přepsána a přeložena do českého jazyka. Elektronická komunikace s respondenty, obsah webových sdělení a písemné poznámky z terénu byly rovněž zpracovány do adekvátní textové podoby. Po důkladné přípravě byly textové materiály podrobeny třídění a strukturování na základě tematických okruhů otázek uvedených v kapitole 4.3.

Hlavním úkolem bylo kategorizovat data takovým způsobem, aby vznikly menší a přehlednější datové jednotky. Tyto vytvořené kategorie jsou důležité k porozumění dané problematice, neboť jsou zkoumány jejich vzájemné vztahy a hledány nové kontexty. K sestavení odpovídajícího systému kategorií je zásadní důkladné a opakované čtení dat, identifikace klíčových jevů, pojmů nebo myšlenek a zjišťování jejich vzájemných souvislostí⁶⁰. K vytvořeným kategoriím, barevně rozlišeným kvůli přehlednosti, byly postupně přiřazovány jednotlivé části již uspořádaných dat. Touto metodou byly získány pasáže textu vztahující se k tematickým otázkám, přičemž bylo možno vyhledávat a identifikovat společné a odlišné postoje, vzorce myšlení a nové pohledy na zkoumané skutečnosti.

Výsledky analýzy jsou prezentovány v následujících pěti kapitolách strukturovaných podle tematických okruhů otázek.

⁶⁰ Metody třídění a kategorizace dat lze nalézt In: Strauss, Corbinová 1999; Hendl 2005.

5.1 Vnímání pojmu afroamerická hudba

V průběhu historie docházelo ke změnám označení etnické skupiny, která se nyní nazývá Afričtí Američané nebo Afroameričané. V důsledku toho se měnilo i pojmenování hudby, kterou na americkém kontinentu vytvářeli a provozovali⁶¹.

Všechny uvedené názvy fungovaly ve své době jako významný marketingový prostředek, který měl za cíl prodávat afroamerickou hudbu s příslibem „přirozeného hudebního talentu, přirozeného rytmu či autentického provedení“.

Z hlediska výzkumu mě tedy zajímalo, jak respondenti vnímají současný zavedený pojem „afroamerická hudba“. Zjišťovala jsem především, zda se toto označení používá v každodenní neformální mluvě a zda je z dnešní perspektivy aktuální, respektive jakými dalšími názvy je tato hudba označována. Předmětem šetření byl rovněž postoj respondentů ke kategorizaci hudebních žánrů na základě etnicity.

Otázka: Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?

Většina dotazovaných odpověděla na tuto otázku obecně. Převážně se jedná o hudbu, kterou vytvořili Afroameričané. „*Hudba, kterou vytvořili, napsali a produkovali Afroameričané.*“ (Rozhovor 1). „*Jedná se o hudbu, kterou vytvořili Afroameričané a také ji hrají a používají při různých příležitostech.*“ (Rozhovor 2). „*Je to hudba, kterou skládají, produkují a vytvářejí Afroameričané a poté ji poskytují celému světu.*“ (Rozhovor 8). „*Hudba, která vznikla ve Spojených státech a její vznik se připisuje Afroameričanům.*“ (Rozhovor 9).

Označení afroamerická hudba považují za zastřešující termín, který zahrnuje veškeré hudební žánry, u jejichž zrodu stáli Afroameričané. „*Pro mě je to zastřešující pojem, jistý konstrukt, který má obsáhnout široké spektrum hudby a hudebních žánrů a podžánrů, které vzešly z kulturního odkazu Afroameričanů nebo jsou jím do určité míry ovlivněné.*“ (Rozhovor 3).

Někteří respondenti zmínili, že Afroameričané přispěli ke vzniku veškerých hudebních žánrů ve Spojených státech amerických. Tyto žánry se postupně rozšířily do celého světa a významně ovlivnily místní hudební tradice. Z toho důvodu vnímají termín afroamerická hudba jako omezující a zavádějící. „*Podle mého názoru stáli Afroameričané u zrodu veškeré hudby v Americe... Každému se asi vybaví styly jako je blues, jazz nebo rap, ale Afroameričané se*

⁶¹ Viz kapitola 2.2.

podíleli také na vzniku rock n rollu, rocku, tedy i metalu a všech odnoží nebo country, přičemž tyto směry vycházejí z vývojové linie blues.“ (Rozhovor 4). *„A nejde jen o hip hop, ale o všechny žánry – blues, jazz, RnB. Podle mě (Afroameričané) přispívají k tomu, aby měl svět vůbec co poslouchat.*“ (Rozhovor 8).

Jedna respondentka připustila, že na vzniku řady tzv. afroamerických hudebních žánrů se ve skutečnosti podílelo více kultur nebo etnik, ale podle ní: *„Afroameričané přispěli největším dílem, vložili do té oné hudby svou podstatu, emoce, prostě svou duši.*“ (Rozhovor 9).

Jiná respondentka zdůraznila, že v dnešní době vznikají ve velké míře různorodé hudební směsi a fúze a mnohé podžánry původně afroamerické hudby již nelze s touto hudbou plně identifikovat a spojovat. Podle ní se jedná o zcela nové hudební žánry, jejichž vznik již nelze nadále připisovat Afroameričanům. *„Některé (podžánry) se v průběhu vývoje už natolik odchýlily od původního žánru a vstřebaly do sebe prvky dalších kultur, že už je s termínem afroamerická hudba nespojuji.*“ (Rozhovor 7).

Rovněž byl opakován názor, podle něhož termín afroamerická hudba vzbuzuje představu spíše tradiční černošské hudby, která již v současnosti nepatří mezi populární hudební žánry. Stále si však udržuje své příznivce, zejména z řad starší generace nebo hudebně vzdělaných a kultivovaných posluchačů. Jedná se například o staré černošské spirituály, jižanské blues nebo raný neworleanský jazz. *„Z historického a kulturního hlediska se obvykle svým obsahem a zvukem odkazuje na tradiční obsah a zvuk starší afroamerické hudby...*“ (Rozhovor 2).

Mnozí dotazovaní si pod názvem afroamerická hudba představili konkrétní hudební žánry, které znají a poslouchají. Častým narativem byly vzpomínky na dětství, které v nich poslech této hudby vzbuzuje. Někteří respondenti pojednávali o svých oblíbených skladbách a životních situacích, ke kterým se pojí. *„Obvykle mě jako první napadne hip hop, RnB a rap.*“ (Rozhovor 1). *„Rozmanitost hudebních žánrů, které odmalička poslouchám.*“ (Rozhovor 5). *Jako první se mi vybaví hip hop nebo rap, rapová hudba, protože to je hudba, která je nejvíce dominantní a kterou poslouchám v podstatě od narození... Jiné styly? Možná RnB, soul, ale to je spíš hudba mých rodičů.* (Rozhovor 10).

Další otázka byla zaměřena na použití termínu afroamerická hudba, a pokud je používán, tak, v jaké souvislosti. Zkoumala jsem rovněž, zda a čím bývá tento pojem nahrazován nebo zda je při každodenní komunikaci zcela vynecháván.

Otázka: Používáte termín afroamerická hudba?

Většina respondentů zmínila, že označení afroamerická hudba používají zejména v situacích, které vyžadují formální vyjadřování, například v univerzitním prostředí nebo v médiích. Někteří dotazovaní uvedli, že v rámci své odborné akademické činnosti nebo zaměstnání v kulturní nebo vzdělávací instituci je naprosto nezbytné upřednostňovat zavedenou politicky korektní terminologii. „*V obecném formálním duchu (ho používám), když potřebuji postihnout všechny tyto žánry. Z historického pohledu nahradil výraz afroamerická hudba předchozí výrazy.*“ (Rozhovor 2). „*Při přednáškách a formálních výkladech upřednostňuji tento výraz. Je korektnější a v podstatě nahrazuje dřívější označení černošská hudba nebo rasová hudba.*“ (Rozhovor 3). „*Je to spíše formální označení, které používají novináři nebo lidé v televizi, kteří hovoří o historii hudby.*“ (Rozhovor 1).

V neformálním hovorovém jazyce a v domácím prostředí pak většinou používají výraz černošská hudba (*black music*). Podle výpovědi zachovává toto označení především starší generace vyrůstající v šedesátých a sedmdesátých letech, neboť černá barva v té době představovala pro Afroameričany symbol hrdosti. Označení *black music* tak působí jako připomínka významných změn pro afroamerickou komunitu. Mladší generace tento termín rovněž používá, zejména ve snaze žánrově se vymezit na internetových hudebních platformách.

„*Já říkám černošská hudba. Mezi sebou si také říkáme černoši, Afroameričané zní moc formálně, korektně. V médiích se to používá, ale doma ne.*“ (Rozhovor 8). „*Spíše říkám černošská hudba.*“ (Rozhovor 6). „*Moji rodiče nebo prostě generace, která vyrůstala v šedesátých letech má raději výraz černocho (černošský), protože jim to evokuje události tohoto revolučního období, které pro ně bylo symbolem pokroku a nové identity.*“ (Rozhovor 3).

Někteří respondenti vnímají pojem afroamerická hudba věcně a obhajují jeho zavedené používání potřebou kategorizovat hudební žánry, a to především z důvodu marketingu, reklamy a propagace hudby. „*Ať už se to někomu líbí nebo ne, všichni do jisté míry vytváříme stereotypy. Věci se tak mohou lépe kategorizovat. Proto vůbec existují hudební žánry. Myslím si, že používání termínu afroamerická či černošská hudba je jen forma kategorizace různých žánrů a hudebníků a jejich sloučení do většího nadžánru. Dokonce je možné, že někteří hudebníci, kteří nejsou černoši, jsou zařazeni pod označení černošská hudba, protože spoustu hudby přímo ovlivněné černošskou kulturou dnes vytvářejí příslušníci všech ras.*“ (Rozhovor 9).

Jiní respondenti připustili nepoužívání výrazu afroamerická hudba, respektive jeho záměrné odmítání. Domnívají se, že v dnešní době je kategorizace hudebních stylů na základě

barvy pleti nebo příslušnosti k určité etnické skupině nevhodná až nepřijatelná a napomáhá udržovat zažitá stereotypy. Ty mnohdy brání hudebníkům věnovat se určitému hudebnímu žánru, neboť by byli vystaveni posměchu a nepřijetí z důvodu, že tento konkrétní žánr je pro příslušníky dané etnické skupiny netypický. Kategorizace hudebních žánrů tak zabraňuje posluchačům povznést se nad zavedené kategorie a užívat si hudbu bez ohledu na rasové nebo etnické hranice. Mnozí respondenti spatřují v označení „afroamerická hudba“ negativní kulturně-společenské konotace a jeho konkrétní důsledky. „*Já jsem běloch, který vytváří afroamerickou hudbu – hip hop. Mám proto tendence při tvorbě nepřemýšlet v těchto kategoriích. Ale také nechci, aby to znělo „barvoslepě“, protože si uvědomuji problémy, se kterými se Afroameričané potýkají...jakýkoli marketingový termín, kterým je potřeba hudbu označit a zaškatulkovat, je stejně vždy mimo mísu.*“ (Rozhovor 4). „*Označovat hudbu jako afroamerickou jen udržuje stereotypy. Myslím, že to pochází z doby, kdy se od Afroameričanů očekávalo, že budou vytvářet určitý typ hudby. Tento postoj se sice ani dnes moc nezměnil, ale podle mě už to není vhodné.*“ (Rozhovor 10). „*Pokud popisujete žánr podle rasy, samotný poslech této hudby ve vás vzbuzuje stereotypy. Například, pokud je umělec ve škatulce afroamerická hudba, bývají koncerty často zrušené z obavy před násilnostmi. Naopak metalové koncerty nevadí, protože metal se vnímá jako bělošská hudba, přestože tam děti bývají zraněny a ušlapány.*“ (Rozhovor 1).

Řada dotazovaných shledává obtížným v dnešní hudební pestrosti a rozmanitosti afroamerickou hudbu vůbec rozpoznat a kategorizovat, neboť v důsledku kulturní globalizace, akulturace a nepřetržité kulturní výměny vstřebala značné množství odlišných hudebních prvků a forem. Navíc se na její současné produkci a interpretaci podílí mnoho hudebních umělců, kteří se identifikují s rozličnými etnickými skupinami.

„*Nemám moc rád různé kategorie a škatulky, protože hudba v sobě obsahuje prvky všeho možného a také na její tvorbě se podílí spousta různých lidí, od producenta, přes textaře až po interpreta a ti mohou pocházet z různých prostředí, z různých etnických skupin, takže jak chcete určit, že je daná píseň afroamerická, když producent je běloch a textař Hispánec?*“ (Rozhovor 10). „*Je to přežitý koncept. Hudba je hudba a hudebníci jsou hudebníci. Víte, pro mě je to velice obtížné definovat, protože v dnešní době může každý vytvářet jakoukoli hudbu a není třeba se odkazovat na rasu nebo etnicitu. Rozumím tomu, že určité hudební žánry mají své kořeny v různých etnických skupinách, ale dnes lidé mixují nejrůznější styly a je pro mě obtížné zcela rozhodnout, co náleží do této kategorie, protože bych to musela posuzovat čistě na základě barvy pleti.*“ (Rozhovor 7).

Na základě uvedených skutečností jsem zjišťovala, do jaké míry jsou respondenti schopni současnou afroamerickou hudbu identifikovat. Předmětem zkoumání se rovněž stalo rozpoznávání hlavních rysů a charakteristik afroamerické hudby na základě poslechu konkrétní hudební nahrávky.

Otázka: Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?

Respondenti, kteří se z odborného hlediska afroamerické hudbě věnují, byli schopni přesně popsat obecné charakteristiky této hudby i její odlišnosti ve vztahu k hudbě jiných kultur. „*Tato hudba, a to hovořím obecně o všech žánrech, má jistá specifika, přestože v průběhu historie docházelo k významnému používání improvizace. Jde například o hojně využívání metody zvolání a odpovědi, které jde napříč žánry a používá se i v dnešní době při prezentování moderních stylů této hudby. Používají se různé polyrytmy, synkopy, bluesové tóny.*“ (Rozhovor 2). „*Afroamerická hudba se i napříč svými směry a žánry vyznačuje jistými shodnými rysy, například používáním zvolání a odpovědi, speciálních vokálních prvků, jako jsou hrdelní zvuky, používáním falzetu, improvizací v hudebním provedení i v textech, dále pak vokální rytmicizací, používáním bluesových tónů, synkopovaného rytmu, polyfonie... tyto prvky lze většinou nalézt v blues, jazzu, ale i pozdějších stylech, jako je RnB a soul.*“ (Rozhovor 3).

Respondenti, kteří přiznali omezené znalosti v oblasti hudební vědy, zdůrazňovali především typický afroamerický styl, *drajv, feeling*, intenzivnější vášně a zapálení pro hudbu, silné emoce či smysl pro rytmus. „*Naše afroamerická hudba má typický feeling... Umíme poznat afroamerický styl, projev, přízvuk... obsah, prostě to cítíme... Naše hudba má charakteristický zvuk a lépe se s ní ztotožníme.*“ (Rozhovor 1). „*Co se týče RnB nebo soulu či gospelu, projev interpretů je vždy jedinečný plný vášně, emocí, bolesti, smutku nebo radosti a všechny tyto emoce jdou přímo ze srdce.*“ (Rozhovor 5). „*Pokud by stejný song hráli černoši a běloši, okamžitě to poznám. My máme větší drajv, více vášně, emocí a nadšení. Máme rádi rytmus. Bělochům se zase líbí uhlazené melodie.*“ (Rozhovor 8).

Někteří respondenti poukazovali na typický hlasový projev, intonaci a černošský přízvuk, které působí jako významné identifikátory při posuzování afroamerického původu skladby. „*Zaručeně podle hlasu, ať už se jedná o zpěv nebo rap. Barva hlasu prozradí, o koho se jedná. U hudebního podkladu se rozdíl stírají. Dnes může na počítači vytvářet beaty kdokoli, ale zásadní je hlas, intonace, přízvuk, celkové podání songu. My Afroameričané máme společný cit pro hudbu.*“ (Rozhovor 6). „*Troufám si říct, že poznám afroamerický původ hudby od*

poslechu, zejména pokud jde o vokalizovanou hudbu. U instrumentální bych si nebyla tak jistá, protože hudební doprovody lze různě upravovat, uhlazovat, aby byly líbivé pro ty dané posluchače.“ (Rozhovor 9).

Několik respondentů připustilo, že nejsou schopni afroamerickou hudbu a její charakteristiky spolehlivě rozpoznat na základě pouhého poslechu. Jako hlavní důvod vnímají neustálé míchání hudebních stylů a prvků v současné populární hudbě, zejména při vytváření počítačem podporovaných hudebních podkladů. Dalším důvodem je identifikace hudebních tvůrců a interpretů s rozmanitými kulturními a etnickými skupinami nebo jejich multietnický původ. Jako zásadní se jeví postupná unifikace „západní“ hudební kultury charakteristická neoriginálním opakováním zažitých hudebních vzorců a využíváním technologií na bázi umělé inteligence a virtuální reality. *„Dokážu identifikovat žánr, dokážu říct: „tohle je old school boom bap, tohle je trap, tamto je soul nebo tamto má jazzové prvky, toto je reagge“, ale nejsem schopen říct, že tento song produkoval Afroameričan, běloch nebo Hispánec, ani jestli leader skupiny je Afroameričan, Jamajčan nebo pochází z Evropy. Toto asi neumí nikdo, protože dnes je k poslechu široká škála promíchaných stylů, že to ani není možné.*“ (Rozhovor 4). *„Já nemám hudební vzdělání, takže ani neznám kategorie a rysy, kterých bych si měla všimnout, ale poznám starší soulové písničky, ale vím, že to zpívá afroamerická zpěvačka spíše podle toho, že ty písničky znám už od dětství. Něco nového bych asi nepoznala, protože dnešní populární hudba mi připadá dost podobná a bělošští i afroameričtí zpěváci mají podobný projev, který stírá rozdíly.*“ (Rozhovor 7).

Někteří dotazovaní považovali za důležité zmínit důsledky přejímání a prolínání hudebních prvků rozličných kulturních a etnických skupin, kdy může docházet ke kulturnímu přivlastňování, přičemž příslušníci většinové společnosti zneužívají a imitují hudební a kulturní invenci afroamerické minority k vlastnímu obohacování.

„Dnes už (ty rozdíl) nepoznáte. Nemůžete si říct „někdo v tom rapuje, takže je to černošská hudba“. Dnes už rapují všichni. Ale zase je třeba rozlišovat, jestli ten člověk vzdává hold danému žánru nebo je to parodie nebo to prostě jen vykrádá pro svoje vlastní obohacení.“ (Rozhovor 10). *„Pokud naši hudbu napodobují běloši, je to vždy kvůli popularitě, kvůli ziskům, snaží se napodobovat náš styl i projev, podívejte se například na TikTok...Některé holky třeba umí dobře zpívat, ale ten feeling tam prostě není.*“ (Rozhovor 1).

Další otázka byla zaměřená na znalosti respondentů afroamerickými hudebními žánry, přičemž mohli rozvinout diskurs na téma osobních vztahů k této hudbě. Cílem bylo zjištění, jaké hudební žánry respondenti znají a poslouchají. Dotazovaní hudebníci byli vyzváni k popisu

hudby, kterou produkují. Předmětem zkoumání bylo rovněž vnímání současné afroamerické hudby z hlediska kategorií – mainstreamová a undergroundová hudba a vymezení hlavních rozdílů.

Otázka: Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?

Téměř všichni dotazovaní, podle jejich sdělení, jsou obeznámeni s veškerými definovanými afroamerickými žánry, avšak poslouchají převážně hip hop a rap, RnB, soul, gospel, méně pak jazz nebo blues. Jedna respondentka uvedla, že není žánrově vyhraněná a při výběru oblíbené hudby se řídí výhradně nabídkou internetových rádií. *„Nemám oblíbené žánry ani umělce, spíše poslouchám různá internetová rádia, která jdou napříč žánry.“* (Rozhovor 7).

Tři z respondentů se aktivně podílejí na vytváření hudby. Jedná se o místní amatérská uskupení, která vystupují na menších hudebních akcích. *„Dřív jsem se sama pokoušela zpívat, měla jsem i pár videí na Youtube na svém kanálu, protože můj bratr má s kamarády hip hopovou skupinu. Tak jsem jim občas zpívala refrény...“* (Rozhovor 1). *„S kluky ze skupiny děláme hip hop, ale přimícháváme do toho i různé alternativní hudební nástroje a snažíme se trochu experimentovat se zvukem.“* (Rozhovor 4). *„Máme s kamarády takovou malou jazz-funkovou kapelu, se kterou vystupujeme po klubech a tak.“* (Rozhovor 8).

Výpovědi respondentů ukazují na téměř bezvýhradní osobní vztah k afroamerické hudbě. Opakovaně si vybavují vzpomínky na dětství, dospívání, rodinu nebo rodinné příslušníky, konkrétní situace a nálady doma i ve společnosti, které evokuje poslech hudby. Tyto nostalgické okamžiky jsou zpravidla hodnoceny jako pozitivní a obohacující: *„Nejraději poslouchám soul ze šedesátých a sedmdesátých let, protože navozuje příjemnou atmosféru a zároveň mi připomíná moje dětství, na těch písničkách jsme vyrůstali. Ale také si poslechnu gospel, který ve mně vyvolává vzpomínky na mého dědečka, který působil jako reverend v místním metodistickém kostele a díky němuž jsem mohla zakusit neopakovatelnou atmosféru gospelových sborů, kdy jsem se jako malá holčička směla účastnit zkoušek.“* (Rozhovor 3). *„Hip hop mám rád, je to hudba, na které jsem vyrůstal...“* (Rozhovor 6). *„...nejraději poslouchám soul nebo gospel, velice jsem se oblíbila Arethu Franklin, to je moje oblíbená zpěvačka už od mládí.“* (Rozhovor 9). *„U nás v rodině hrála hudba téměř pořád, a tudíž mohu*

říct, že mě od malička utvářela, že zapříčinila to, že jsem taková, jaká jsem. Ke každé činnosti nebo na každou náladu jsme měli žebříček písní, které se k tomu hodily...“ (Rozhovor 5).

Všichni respondenti jsou schopni vymezit hlavní rozdíly mezi současnou mainstreamovou a undergroundovou afroamerickou hudbou. Jedna respondentka podobné rozdělování hudby odsuzovala, neboť drtivá většina hudební tvorby se nachází mezi těmito kategoriemi nebo situačně přechází z jedné do druhé, a tudíž nelze přesné hranice vymezit. *„...víte, já hudbu dělím pouze na kvalitní a nekvalitní, na tu, která mě nějakým způsobem oslovuje a na tu, která mi nic neříká.“ (Rozhovor 3).*

Mnozí dotazovaní zastávají názor, že hudebníci z undergroundu mají ambice stát se součástí mainstreamové kultury, doposud však nebyli objeveni významnou nahrávací společností a nedostali tak příležitost k předvedení svého nadání širší veřejnosti. Setrvávání v undergroundu považují za počáteční, ovšem nikoli trvalý stupeň na cestě k očekávanému úspěchu. *„Myslím, že každý začíná jako undergroundový umělec, ale jak dostaneš první šek, už jsi součástí mainstreamu. Na internetu můžete najít spoustu talentovaných umělců, kterým se ještě nepodařilo prorazit, a čekají, až je někdo objeví.“ (Rozhovor 1).* *„Domnívám se, že underground je mainstreamem dosud neobjevená záležitost. Všichni začínají jako undergroundová kapela nebo undergroundový umělec. Jakmile však dostanou nabídku od nějaké prestižní nahrávací společnosti, automaticky se přesunou do mainstreamu.“ (Rozhovor 2).* *„Lidé mají ve zvyku přisuzovat undergroundu určitou autenticitu a vyšší uměleckou hodnotu na rozdíl od mainstreamu, který považují za méně kvalitní, poplatný masové konzumaci. Bohužel tak tomu většinou není, spíše onen undergroundový umělec čeká na příležitost, aby se mohl stát součástí mainstreamu a začít vydělávat peníze.“ (Rozhovor 9).*

Většina respondentů považuje underground za synonymum umělecké svobody bez omezení a kreativní kontroly ze strany velkých nahrávacích společností. *„Undergroundový umělec sice tolik nevydělává, ale když má talent, zajistí si slušnou fanouškovskou základnu, zato má vše ve svých rukou a nikdo ho v jeho tvorbě neomezuje.“ (Rozhovor 4).* Nevýhody spatřují v nedostatku financí, omezeném přístupu ke zdrojům, zejména v oblasti reklamy a propagace a nepatrném dosahu, který se redukuje na posluchače konkrétního okrajového žánru a lokální oblast působení. Předpokladem úspěchu je proto vytvoření silné fanouškovské základny. *„Mainstreamoví umělci to mají všechno zařízené od nahrávacích společností, zatímco undergroundoví často působí jen na internetu, na hudebních portálech, které jsou zdarma a tam nahrají svou hudbu a čekají, jestli se to chytne.“ (Rozhovor 7).*

Na rozdíl od undergroundu je mainstreamová hudební tvorba vnímána především jako prostředek velkých korporací určený k dosažení zisků. Z pohledu některých respondentů jsou

tak dlouhodobě devalvovány myšlenky a hodnoty obsažené v afroamerické hudební tradici. Zároveň jsou neustále podporovány černošské stereotypy, například přehnaná smyslnost a sklony k násilí, přičemž se produkuje bezduchá hudba určená k pouhé časově omezené konzumaci. Mainstreamoví umělci jsou vnímáni jako zaprodanci nebo loutky, které zastávají postoje velkých nahrávacích společností a korporací a jejich tvůrčí proces podléhá striktně korporátním požadavkům vycházejícím z populárních trendů a ukazatelů prodejnosti. „Mainstreamoví hudebníci jsou ve spárech korporací, které jim diktují a schvalují či neschvalují téměř všechno. Nejde tam o umění, ale o vydělávání peněz.“ (Rozhovor 4). „Mainstreamová americká média odjakživa odmítala důležitý kulturně-společenský a také spirituální aspekt afroamerické kultury. Tím se celkový význam afroamerické hudby devaluje a její podstatná role zaniká. Naopak se investuje do propagace negativních kulturních stereotypů a nekritického opěvování různých teenagerských celebrit. Afroamerická populární hudba nebyla vždy komerční, vycházela z každodenního života komunity a její role spočívala v těchto kontextech. A z historického hlediska víme, že kdykoli se hudba stane mainstreamem, změní se, a to většinou k horšímu, je uhlazená, rozmělněná, obsahy jsou zjednodušené až hloupé, aby přilákaly masové konzumenty, kteří u toho nemusejí moc přemýšlet a stačí jim broukat si refrén.“ (Rozhovor 5). „Šlo hlavně o obsah, který se zjednodušil a odrážel většinou kapitalistické vize, aniž by se nadále zabýval bojem proti společenské nerovnosti.“ (Rozhovor 6).

Jeden respondent popsal destruktivní důsledky „upsání se“ velké nahrávací korporaci, čímž současně otevřel důležité téma finanční ngramotnosti začínajících hudebních umělců: „Pokud mladý začínající umělec podepíše smlouvu s korporací, dostane od nich velkou finanční půjčku na rozjetí kariéry, kterou však po něm začnou vymáhat. Mladý umělec nikdy takové peníze neviděl a dává mu to falešný pocit uspokojení, že to dokázal. Nakoupí si za to materiální statky, ale chybí mu finanční gramotnost. Pak se třeba kýžený úspěch nedostaví, hudba se neprodává, a nakonec skončí v dluhách.“ (Rozhovor 8).

V současné době se hranice mezi mainstreamem a undergroundem postupně stírají, neboť afroameričtí hudebníci usilují o získání výhod z obou těchto světů: „Mnoho umělců se snaží zachovat si ekonomickou a kreativní svobodu, a zároveň se snaží dosáhnout finančního úspěchu.“ (Rozhovor 8).

Otázka: Při jaké příležitosti jste se poprvé setkali s afroamerickou hudbou?

Téměř všichni respondenti poprvé slyšeli afroamerickou hudbu v prostředí svého domova. Zpravidla se jednalo o poslech skladeb, které zaznívaly u jejich rodičů nebo prarodičů na hudebních nosičích nebo v rozhlase. Ve většině domácností byla hudba všudypřítomná a poskytovala „kulisu“ každodenní činnosti.

„Jestli to bylo úplně poprvé, to si už opravdu nepamatuji, ale lásku k této hudbě ve mně probudila moje babička, která měla sbírku gramofonových desek... (Rozhovor 2). „Asi od staršího bráchy, který si doma pořád pouštěl old school hip hop z devadesátek...“ (Rozhovor 4). „U nás v rodině hrála hudba téměř pořád, a tudíž mohu říct, že mě odmalička utvářela, že zapříčinila to, že jsem taková, jaká jsem. Ke každé činnosti nebo na každou náladu jsme měli žebříček písní, které se k tomu hodily...“ (Rozhovor 5).

Někteří respondenti popisovali aktivní vytváření a provozování hudby v jejich rodinách. *„Pocházím z hudební rodiny. Můj táta začínal v devadesátých letech, jako člen jedné docela známe místní skupiny... Celé dětství u nás doma něco hrálo. Naši poslouchají soul sedmdesátých let a také funk osmdesátých let jako Ricka Jamese a tak. Potom se u nás také pochopitelně pouštěl hip hop a RnB. V kuchyni bylo pořád puštěné rádio a my jsme znali všechny tehdejší fláky.“ (Rozhovor 1). „...můj strejda hrával se svými kumpány v místní putyce na kytaru. Hrávali takové to staré blues a vymýšleli si různé texty na známé melodie, bylo to moc srandovní a zábavné, no, a právě tam se ve mně probudil zájem o hudbu.“ (Rozhovor 8).*

Tyto prvotní hudební zkušenosti ovlivnily některé natolik, že se později sami začali hudbě věnovat, a sice aktivním působením v hudební skupině nebo studiem afroamerické hudby na univerzitě, jež vedlo k celoživotnímu zájmu o tuto oblast: *„Jakmile jsem byl starší, začal jsem sám pátrat a kupovat si desky. Nakonec se to všechno stalo předmětem mého studia a celoživotní práce.“ (Rozhovor 2). „Jak se jsem zase po čase vrátil sem do Chicaga, začal jsem se učit na kytaru, spíše jako samouk, protože v té době nebyly pro děti žádné možnosti.“ (Rozhovor 8).*

Řada dotazovaných přisuzovala silnou inklinaci k afroamerické hudbě svým jižanským kořenům a úzkému sepětí s místními hudebními tradicemi. Jiní poukazovali na vliv bohaté hudební historie Chicaga. *„Byla jsem sice malá holčička, ale ta euforie a naděje spojená s čekáním na velkou změnu. Život v Chicagu byl z hudebního hlediska velice pestrý. Toto město má bohatou hudební historii.“ (Rozhovor 9).*

Otázka: Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?

Téměř všichni respondenti označili za současný nejpopulárnější afroamerický hudební žánr rap, případně nejružnější rapové směsi se soulem či neo-soulem. Nejčastěji zmiňované rapové podkategorie pak představoval *drill* nebo *mumble rap*. „*V médiích převládá novodobý hip hop, trap, mumble rap... Co se týče regionálních vlivů, Chicago je rodištěm drillu, který se objevil v South Side. Nejdřív šlo o vyřizování účtů a různé výhrůžky a urážky mezi zneprátenými partami prostřednictvím nahrávek na sociálních sítích, ale následky se přenášely na ulice a děti se kvůli tomu střílely.*“ (Rozhovor 4). „*Každopádně rap a za ním neo-soul nebo neo-RnB, takové ty nasládlé melodie, které hrají v obchodních centrech...*“ (Rozhovor 8). „*Abych se přiznala, soudobé hudební trendy moc nesleduji, ale pokaždé, když si pustím regionální rozhlas, slyším buď rap, nebo soul smíchaný s rapem.*“ (Rozhovor 9).

V rámci současných afroamerických hudebních trendů byla uváděna narůstající obliba a vliv dívčích či ženských rapových nebo vokálních skupin, které se začaly mezi převládající mužskou konkurencí úspěšně prosazovat. Tento trend je připisován současné otevřenější společnosti, která více toleruje a podporuje nejružnější minoritní skupiny. Byl zaznamenán i signifikantní vliv feministických hnutí a iniciativ, které stále větší měrou působí v hudebním průmyslu. „*Ted' se dostává do popředí ženský rap a všichni se snaží populární rapperky porovnávat a stavět proti sobě. Vyžíváme se tady ve vytváření hierarchií a žebříků oblíbenosti, pořád se diskutuje, jestli je lepší ten nebo onen, přičemž se opomíjí originalita a rozmanitost.*“ (Rozhovor 1). „*...v současné době to nejvíc šlape mladým holkám, které dělají RnB. Nechci nic upírat klukům, ale, víte, jejich texty jsou pořád o tom samém, o sexu. Ale ženy, ony se snaží prosadit, předkládají aktuální témata, chtějí řešit svou situaci, svoje postavení, jejich texty jsou originální a nápadité, myslím, že mají velkou podporu z řad dívek a žen a mnohé dokážou nadchnout a inspirovat.*“ (Rozhovor 6).

Mezi další současné populární afroamerické hudební styly respondenti zařadili RnB, soul nebo neo-soul, gospel, jazz a různé alternativní směry. „*Připadá mi, že hlavními populárními trendy v současné afroamerické hudbě jsou rap, neo-soul a některé formy moderního gospelu... Nevidím však, že by se lidé zajímali o starší tradice gospelu a náboženské hudby. V kurzu není ani blues, jazz nebo neamerické formy černošské hudby, jako je reggae, africké žánry, latinsko-americká hudba, ačkoli existuje jistá pozitivní konotace a uznání těchto žánrů z hlediska pojmů, jako je nostalgie, dědictví nebo původní „ryzí“ hudba. Tyto jiné formy mají své fanoušky, ti však tvoří menšinu a zůstávají na okraji mainstreamového afroamerického hudebního vkusu a trendu, který udávají zejména mladí a aktivní konzumenti hudby.*“ (Rozhovor 2).

Při subjektivním hodnocení současné afroamerické hudby z hlediska kvality se mnozí respondenti vyjadřovali lhostejně až negativně. Hudební podklady, jakož i texty písní pozbývají originality, invence a kreativních myšlenek. Tato současná provedení byla často srovnávána s hudbou předchozích generací, která dle výpovědí vykazuje odlišné charakteristiky. Představuje útočiště před světem, záruku kvality, vzpomínky na lepší životní situaci nebo zdroj radosti a zábavy. Respondenti připustili určení současné hudební tvorby především dětem a mladší generaci, a tento trend je podle nich zapotřebí respektovat. „*Nemyslím si, že jde o nějaká mimořádně kvalitní díla, ale je to trend a lidem se to zřejmě líbí, když se to neustále těší takové podpoře...*“ (Rozhovor 3). „*Podle mého názoru dochází posledních 30 let k tomu, že podstata, duše afroamerické hudby se nahrazuje jednotvárným zvukem, který charakterizuje populární hudbu dle evropských bělošských norem. Hudba, která ještě ve čtyřicátých letech symbolizovala afroamerickou kulturní identitu a rodinnou jednotu, se dnes nahradila propagací materialismu, násilí a promiskuity. Čím více se daný žánr zkomercializoval, tím více se potlačila témata lásky, svobody a sebevyjádření. Dříve byla v hudbě harmonie a smysl, hudba sdělovala jasná poselství, že lidé by se měli mít rádi a nečinit druhým, co nechtějí, aby se dělo jim.*“ (Rozhovor 5). „*Dnešní hip hop? To jde tak trochu mimo mě. To je styl hudby, který není určený pro mě, ty skladby mi nic neříkají, takže nedokážu držet krok s módními trendy a ani nevím, co je dnes nejpoblábnější na Twitteru.*“ (Rozhovor 6). „*Musím mít na to náladu. Někdy mi to nevadí, třeba když jdeme na večírek nebo do klubu, jindy to hned vypínám, protože mě to rozčiluje a raději si pustím nějakou relaxační hudbu nebo zvuky moře.*“ (Rozhovor 7). „*Samozřejmě, že respektuji i současný vývoj afroamerické hudby, ostatně je to hudba mladých pro mladé a nemá ustrnout, musí se neustále vyvíjet. A jestli je tohle cesta, nechť tudy kráčí. Mě osobně pomáhá gospel a duchovní hudba, ale poslechnu si také soul nebo i taneční hudbu, ale spíše ze šedesátých, sedmdesátých let, tedy jakési oldies, které mi připomínají dětství a dospívání.*“ (Rozhovor 9).

Současný rap, který je dominujícím hudebním žánrem nejen v kontextu afroamerické hudby, vzbuzoval u respondentů rozporuplné konotace. Někteří poukazovali na celkový dnešní úpadek této hudby ve srovnání s jejími počátky v sedmdesátých letech. Důvodem podle nich byla nebývalá komercializace rapu v devadesátých letech a rozšíření počítačové hudební produkce. „*Hip hop ve svých začátcích byl o sebevyjádření, kreativitě a originalitě. Vypovídal o tom, kdo jste vy nebo vaše parta a co se děje u vás ve čtvrti. Poslechli jste si, čím prochází váš soused a jak se cítí. Bylo to o vzájemném porozumění a respektu... Hip hop sděloval poselství nebo vyprávěl příběh, sdílel náhled na život nebo na těžkosti, se kterými se druzí ztotožňovali a inspirovali v jejich řešení... Dnes je to všechno jinak. Elementy hip hopu, které*

představovaly jeho celistvost, se staly přežitkem. Všichni dělají beaty přes počítač a mumlají do nich nic neříkající, stále stejné texty... Ostatní to pak jen bezmyšlenkovitě lajkují, a tak se to šíří jako mor. Průmysl je pak plný netalentovaných jedinců, kteří hledají jen slávu a bohatství...Mrzí mě ten nedostatek originality, hlavně v textech... Spousta představ je neplodných, bezobsažných, obrazotvornost je jalová. Nikdo nevytváří nic nového. Někteří dřívější rappeři se nechávali inspirovat čímkoli a mělo to vždy úroveň. Těm dnešním jako by vyschly zdroje kreativity a všichni ostatní je jen tupě následují. Proto pořád slyšíme to samé dokola...” (Rozhovor 8).

Jiní respondenti se shodli v tom, že současný rap a jeho produkce otevírá mladým afroamerickým umělcům nové pracovní příležitosti. Nemusejí se spoléhat na pouliční prodej demo nahrávek a propagaci v lokálních rozhlasových stanicích, ale mohou uplatnit své podnikatelské schopnosti v prostředí internetu.

„Na druhou stranu oceňuji skutečnost, že hip hop si v rámci společnosti vybudoval pozici, která už v podstatě druhé generaci Afroameričanů nabízí únik z životní mizérie. Krása toho spočívá v tom, že jde o fenomén, který jsme sami vytvořili, vytvořili jsme si vlastní zaměstnání, ze kterého můžeme profitovat a živit svoje rodiny. Dokážeme se uživit v mnoha oblastech, od vytváření mixtapů, přes dýdžejing...” (Rozhovor 6). *„Dnes je to hodně o sebe prezentaci na internetu a sociálních sítích. Někteří kritizují dnešní hip hopy za to, že všichni zní stejně, mumlají, texty nemají hloubku a podobně. Na druhou stranu je nutné připustit, že dnešní umělci mají mnohem větší zkušenosti s obchodní a manažerskou stránkou průmyslu, než měla předchozí generace. Dnešní rappeři jsou především podnikatelé... potřebujeme lidi v rozhodovacích oblastech, nejen na pódiu... Hip hop se musí naučit řídit vlastní záležitosti.” (Rozhovor 10).*

Otázka: Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby?

Většina respondentů reflektovala jednotvárnost stále se opakujících tematických oblastí současné afroamerické hudby, jako jsou neustálá potřeba zábavy, adorace bankovek a materiálních statků, alkoholové a drogové extravagance či vztahové problémy. Tato témata jsou určená především mladší generaci a svou jednoduchostí a neoriginálním podáním mají za cíl přilákat široké masy posluchačů teenagerského věku. Obsah je většinou zpracován formou orálního příběhu ze života interpreta.

„Záleží, který žánr máte na mysli. Pokud myslíte rap nebo neo-soul, které dominují mainstreamové oblasti, tam nevidím žádný myšlenkový posun, stále stejná opakující se témata – sex, zbraně, násilné chování, machrování, předvádění peněz, oblečení, hulení trávy, popíjení sirupu proti kašli, tlachání s kamarády (smích). V soulu se spíše řeší vztahové problémy, aféry, rozchody. Jak říkám, soudobá populární hudba mi nevyhovuje ani mě neinspire, bohužel. Gospel, ten dodává naději a posiluje duši i tělo.“ (Rozhovor 3). „Mainstream uvízl v oslavě materialismu, sexu a hédonismu, ale najdou se i inteligentní obsahy, různé příběhy ze života podané vtipnou formou. To mě baví a v podobném duchu i skládám svoje texty... Hodně se taky řeší drogy, jednak jako náplast na bolístky současné doby nebo jako únik z reality, ale také jako prostředek k experimentům a osobnímu rozvoji. Od trávy se přešlo k pilulím na předpis, jako je xanax a další utlumováky nebo stimulanty na bázi extáze. Všichni pak popisují svoje euforické rauše, ale i následné depky a úzkosti.“ (Rozhovor 4). „Tak kluci většinou řeší sex, party, auta, sjíždění se a takovéto věci, holky jsou více romantické. Hodně se také vypráví osobní příběhy, každý chce všem sdělit, jak se cítí a co zajímavého prožil.“ (Rozhovor 7). „Spousta lidí má potřebu ventilovat své problémy nebo názory. Hudba je inspirovaná dobou, takže dnešní hudba odráží problémy mileniálů. Hodně lidí to má jako ventil svých duševních potíží, depresí, úzkostí, kterými sytí internet, mnoho narcistických bláznů se pak stane celebritami na sociálních sítích a děti je napodobují.“ (Rozhovor 5).

Někteří dotazovaní upozornili na existenci kvalitního hudebního obsahu, ovšem je třeba ho hledat jinde než v mainstreamových médiích. „Máme ale i uvědomělé umělce, kteří jdou ve šlépějích svých předchůdců z devadesátých let a ve svých textech představují zajímavé myšlenky, co se týče zlepšování postavení Afroameričanů, společenských otázek, problémů v komunitách a podobně. Momentálně poslouchám Kendricka Lamara, všechno od něj.“ (Rozhovor 1). „V oficiálních médiích se samozřejmě témata docela opakují, protože korporace sázejí na podobný model. Pokud si ale dáte práci a hledáte si hudbu na internetu, můžete narazit na širokou škálu stylů a témat. Začínají se ve větší míře objevovat nejen progresivní témata zahrnující rasovou a třídní problematiku, ale rovněž genderové a feministické pohledy, což narušuje tradiční narativy authenticity. Rappeři a rapperky z LGBTQ komunity představují nový trend v hip hopové komunitě, čímž popírají tradiční stereotypy o rapperech...“ (Rozhovor 10).

5.2 Využití a funkce současné afroamerické hudby

Americký etnomuzikolog Alan P. Merriam v díle *The Anthropology of Music* (1964) zkoumal uplatnění a funkci hudby v kultuře všeobecně a tuto oblast výzkumu považoval za zvláště významnou z hlediska role, kterou hudba hraje v životě různých společenství. To se v nemenší míře týká společenství Afroameričanů, situací, při nichž hudba nachází významné uplatnění (společenské události, rituály, uspávání dítěte, dvoření apod.).⁶²

Afroamerická hudba plnila především funkci komunikační, jednotící, protestní a informační. Na tuto tematickou oblast proto navázala další série výzkumných otázek.

Otázka: Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?

Na základě vyslovených asociací lze porozumět podvědomému vztahu respondentů k afroamerické hudbě. Ti použili do značné míry pozitivně zabarvené výrazy jako stylová, rozmanitá, atmosférická, hipsterská, zábavná, světová, trendy. U některých převládla mírná averze, neboť charakterizovali tuto hudbu jako monotematickou či hlasitou. Jedna respondentka nebyla schopna použít pouze jednoho slova a vyjádřila se následovně. „*Afroamerická hudba je pro mě útočiště, hojivý lék, katalyzátor a vypravěč v jednom. Představuje rameno nejlepšího kamaráda, na kterém se můžete vybrečet, vnáší vám do života radost a humor ale také vás konfrontuje s tvrdou realitou. Neexistuje emoce, která by se v ní neodrážela.*“ (Rozhovor 5).

Otázka: Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte či produkuje a proč?

Dotazovaní se shodovali na tom, že hudbu poslouchají v nejrůznějších situacích a prostředích: především doma, ve sprše, na cestě do zaměstnání, v autě, při fyzických aktivitách, na večírcích s přáteli, o svátcích, na ulici i ve škole. Současná afroamerická hudba podle jejich mínění zastává především zábavní, společenskou a integrační funkci. Pro mnohé vytváří jakousi hudební „kulisu“ k provádění jiné činnosti. „*Hudbu miluji, takže ji poslouchám velmi často,*

⁶² Merriam definoval deset hlavních funkcí hudby, viz kapitola 2.5.1.

denně při cestě do práce a zpět, doma při různých činnostech, domácích pracích...“ (Rozhovor 3). Jiní respondenti vnímali poslech hudby jako formu odpočinku, relaxace a meditace. Z tohoto pohledu plní afroamerická hudba funkci citového vyjádření či estetického prožitku. „Jelikož už jsem v důchodu, poslechnu si po obědě dobrou bluesovou nebo jazzovou desku, jen tak k poslechu, odpočinku...Mnohdy u ní také hned usnu (smích)...“ (Rozhovor 2). „Mám ráda klid při poslechu hudby. Nepouštím si ji jako kulisu k úklidu a podobně (smích). Chci hudbě a těm, kteří se na ní podíleli, vyjádřit respekt, takže si sednu do svého oblíbeného křesla a nejraději si pouštím desky na starém gramofonu, který mám ještě po tatínkovi. Příjemně to praská a já si užívám poslechu a dobrého vína.“ (Rozhovor 9).

Předmětem dalšího dotazování byla hojná účast respondentů na akcích zaměřených na afroamerickou hudbu, jako jsou významné společenské události, koncerty, festivaly nebo jiné formy prezentace této hudby, při kterých zpravidla dochází k setkávání příslušníků odlišných kultur sdílejících společný zájem. Vycházela jsem z předpokladu, že veřejné expresivní hudební praktiky představují primární způsob utváření kolektivní identity a zakoušení jednoty s ostatními⁶³.

Otázka: Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu?

Většina respondentů navštěvuje nejružnější hudební akce, které lze označit jako koncerty afroamerické hudby nebo s účastí afroamerických hudebníků. Jedná se především o hudební nebo kulturní události lokálního charakteru, které se konají přímo v Chicagu. Podrobněji byly popisovány sezónní žánrové hudební festivaly, ale důraz byl kladen rovněž na komornější klubová vystoupení. Dotazovaní vnímali účast multietnického publika na těchto akcích a hodnotili ji jako příležitost ke sblížování kultur: „Přímo v Chicagu je spousta příležitostí, letní festivaly zaměřené na nejružnější žánry – Chicago House Music Festival, Chicago Gospel Music Festival, Chicago Blues Festival, Chicago Jazz Festival, různé akce v oblasti world music, Lollapalloza, různé rockové záležitosti jako je Pitchfork, Riot Fest... (Rozhovor 3). „Na koncerty chodím většinou tady v Chicagu, když přijede nějaká osobnost, která mě zaujme, většinou nějaká legenda v mém žánru, která mě inspirovala od dětství.“

⁶³ Koncepty utváření kolektivní identity prostřednictvím participace na hudebním vystoupení jsou dále rozpracovány In: Stokes 1994; Turino, 1998.

(Rozhovor 4). „*Tady v Chicagu je spousta akcí po celý rok, většina z toho je vesměs pro turisty. Já mám radši atmosféru menších klubů...*“ (Rozhovor 10). J

Jiní respondenti přiznali, že se účastní hudebních festivalů, které se konají po celé zemi. „*S tátou jsem navštívila spoustu koncertů už jako malá holka. Většinou to byly hip hopové koncerty. Festivaly v létě miluji. To jezdíme s kamarádkami a stihneme jich docela hodně, naposledy Coachella a Rock the Bells...*“ (Rozhovor 1). „*Je to zábava, hlavně v Kalifornii, kde mají festivaly silnou tradici a pořadatelé se snaží lidi nalákat na různé tematické akce, například spojené s konopnou kulturou nebo filmem.*“ (Rozhovor 7).

Následující otázka podrobněji reflektuje funkce současné afroamerické hudby. Z pohledu historického vývoje této hudby lze usuzovat, že hudební tradice symbolizovala vyšší hodnoty než pouhou zábavu. Tvořila bytostnou součást života afroamerické komunity, odrážela její historii, kulturu a protest.

Otázka: Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba?

Většina respondentů vnímala do značné míry zábavní a společenskou funkci současné afroamerické hudby. Uvědomovali si, že tato hudba je cílená primárně na dospívající mladé lidi a odráží nejen jejich mentalitu, ale i potřeby zábavy a navazování vztahů: „*Jde především o formu zábavy, která se zaměřuje především na tanec, taneční večírky, diskotéky apod. Myslím si, že pro mladé lidi je pohybová složka velice důležitá. Navíc taneční hudba plní i funkci společenskou, kdy se v různých tančírnách lidé seznamují a navazují vztahy.*“ (Rozhovor 2). „*...dnes převládá mainstreamová taneční hudba, která je cílená tak nějak pro všechny k masové konzumaci a zábavě. Klade se důraz na osobní uspokojení, užívání si života za každou cenu a neustálé akce a vzrušení.*“ (Rozhovor 4). „*Dnes je hudba spíše k tanci a zábavě, oslavuje užívání drog a nabádá k rychlému zbohatnutí, což je vydáváno za recept, jak uspět v nerovných podmínkách.*“ (Rozhovor 5).

Pro jednu respondentku je zábavní charakter dnešní afroamerické hudby důkazem postupného zlepšování postavení afroamerické menšiny ve Spojených státech. „*Možná je skutečnost, že se přední umělci zabývají pouze zábavou, známkou toho, že se celková situace menšin ve společnosti zlepšuje a nemusí tak řešit složitá existenční témata.*“ (Rozhovor 7).

Dotazovaní dále charakterizovali významnou vzdělávací a osvětovou funkci současné afroamerické hudby. Připustili však, že toto zaměření bylo spíše typické pro hudbu předchozí

generace, zejména pro tzv. uvědomělý rap osmdesátých a devadesátých let. I dnes však existují hudebníci, kteří se snaží tento odkaz předat mladé generaci: „*Spousta Afroameričanů, kteří tvoří hudbu, každý z nich má odlišné poselství, které chce sdělit. Někteří lidé to dělají pouze pro zábavu, ale myslím si, že většina, např. Meek Mill, vkládá do své hudby logiku, aby vymysleli způsob, jak se přiblížit mladým lidem, aniž by jim dávali přednášky a znudili je k smrti, ale zároveň je poučili o historii, kultuře, společenských problémech.*“ (Rozhovor 1). „*Hudba je jedinečný prostředek k předávání nejruznějších vědomostí a znalostí mladé generaci, jelikož ta většinou rodiče a prarodiče moc neposlouchá.*“ (Rozhovor 9).

Někteří respondenti pohlíželi na osvětovou funkci současné afroamerické hudby skepticky. „*Osvětu*“ spatřují pouze ve sdělování praktik tvrdého kapitalismu, o kterých se v některých hudebních textech pojednává. Jednotliví interpreti prezentují své neotřelé návody na zaručený úspěch v komerčním odvětví. „*Obsah textů se zredukoval pouze na to, jak zbohatnout.*“ (Rozhovor 6).

Jiní se dokonce domnívali, že místo osvěty dochází k hudební degeneraci mladé generace: „*V mainstreamu převládá hudba na party bez chytřejšího obsahu. Mám pocit, že mladou generaci spíše ohlupuje, než aby ji vzdělávala...*“ (Rozhovor 4). „*V rapové hudbě lze najít určité osvětové a protestní prvky, které jsou zjevné, ale nedokážu posoudit, do jaké míry uvědomělé. Většina z nich mi připadá na velmi nízké úrovni.*“ (Rozhovor 2).

Osvětu, povznesení a spirituální dimenzi v afroamerické hudbě někteří nacházejí v poslechu duchovní hudby, hlavně současných gospelů: „*V gospelu, jehož funkci lze nazvat jako povznášející ducha, kdy napomáhá meditaci a kontemplaci, člověk se může pohroužit do sebe sama a nalézt skryté poklady. Mladým lidem také ukazuje správnou cestu, působí jako pozitivní vodítko na cestě životem.*“ (Rozhovor 3). „*Když si poslechnu třeba gospel, tak je to povznášející, duchovní, spirituální a léčivá funkce. Tato hudba vzbuzuje naději a tahá lidi z depresí.*“ (Rozhovor 8).

Řada dotazovaných zdůraznila integrační funkci afroamerické hudby, neboť hudba lidi sjednocuje, přesahuje rasové a kulturní hranice, geografické vzdálenosti i dobu svého vzniku. Má rovněž významný terapeutický potenciál: „*Může být léčebná, relaxační, pohodová, vzbuzovat různé nálady, pomáhat z depresí, motivovat mladé lidi, aby se sebou něco dělali, aby zkusili, co v nich je, ale samozřejmě také poňoukat proti systému a různým formám diskriminace a rasismu.*“ (Rozhovor 10).

V afroamerické komunitě plnila hudba také protestní funkci. Je překvapivé, že mnozí respondenti tuto funkci v současné převládající afroamerické hudbě nezaznamenali vůbec nebo pouze okrajově. „*Protestní hudbu afroamerického původu vnímám, ale je určena jen jisté*

skupině lidí, kterou má povzbudit v boji za dosažení určitých cílů. Je známo, že protestní prvky se v afroamerické hudbě objevují odjakživa, někdy maskovaně, jindy jde o otevřený odpor. V dnešní době lze také nalézt sociální témata, ale v mainstreamu převládá hudba na party bez chytřejšího obsahu.“ (Rozhovor 4). „Určitě jsou ale umělci, kteří se zabývají složitějšími tématy a podporují různé demonstrace, ale to bohužel moc nesleduji. Někteří se zabývají rasismem a různými nerovnostmi ve společnosti, ale to je asi menšina.“ (Rozhovor 7). „Mnohem více toho spatřuji například v reggae nebo i v blues, kde lze zachytit hluboké, smysluplné myšlenky a poselství.“ (Rozhovor 2).

Proces vytváření hudby je vědomou činností jednotlivce nebo skupiny jednotlivců. Mohou to být specialisté v oboru nebo nahodilí tvůrci, například autoři jedné skladby vytvořené pro zvláštní příležitost. Různorodé jsou i pohnutky k hudební tvorbě. Kromě komponování za úplatu lze rozlišit tvorbu plynoucí z emoce na základě silného citového prožitku nebo tvorbu pramenící z touhy člověka vytvořit něco výjimečného⁶⁴. Předmětem další otázky jsou hlavní důvody pro vytváření afroamerické hudby v současnosti.

Otázka: Jaké jsou hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?

Většina respondentů se domnívala, že příčinou tvorby (hudební produkce) dnešních afroamerických umělců je především finanční úspěch. „Dnes je to o penězích. Všichni se chlubí, co všechno mají. Hudba je hodně egoistická a materialistická...Peníze a potřeba pozornosti jsou dnes hlavní důvody. Jako společnost jsme ve stádiu nezdravé individualizace, kdy na přetrvávající společenské problémy již nikdo neupozorňuje, jak tomu bylo dříve.“ (Rozhovor 5). „To je asi stejné, jako v jakékoli jiné hudbě. Lidé, co mají nějaký hudební talent, touží po uznání a kariéře v hudebním průmyslu spojené s finančními zisky a pohodlným životem.“ (Rozhovor 7). „Podle mého názoru převládá finanční hledisko. I umělec nebo aktivista, který prostřednictvím své hudby vyjadřuje názory, potřebují platit složenky.“ (Rozhovor 10). „...z toho, co prezentují média, odhaduji, že hlavním cílem je rychle vydělat spoustu peněz, dokud jsem slavný a v kurzu, protože se obávám, že v dnešní době se objevují umělci jednoho, maximálně dvou hitů a pak upadnou v zapomnění a jsou nahrazeni někým novým, kdo má šilenější účes a více tetování.“ (Rozhovor 2).

⁶⁴ Viz Merriam (1964).

Někteří respondenti tuto skutečnost ospravedlňují a poukazují na to, že tvorba hudby je pro afroamerickou komunitu stále jednou z mála možností úspěchu. Zároveň je nutné dbát na kvalitu hudby a dodržovat alespoň elementární pravidla daného hudebního žánru. „*Myslím, že hlavním důvodem jsou stále peníze, sláva, materiální věci... pokud je hlavním cílem pouze toto, tvorba samotná přestává být kvalitní. Je dobré mít na paměti, že vytváření hudby je stále umění a určitá pravidla je potřeba dodržovat.*“ (Rozhovor 1).

Jeden z respondentů zdůraznil, že ve srovnání s příbuznými hudebními žánry, například s jazzem, funkem nebo raným hip hopem, pozbývají dnešní afroameričtí hudebníci svou hrst. Finanční zisky jsou pro ně prioritní, bohužel mnohdy na úkor samotné kvality tvorby, která je přizpůsobována vkusu širšího a nenáročného publika: „*Rappeři měli jinou úroveň, byli více hrdí na svůj výtvor a neustupovali každému. Dnešní rappeři se takto nechovají. Spíše se vám snaží vetřít do přízně, chtějí, aby je lidé přijali a ocenili. Ještě v devadesátých letech by vás poslali do háje, ale dnes? Myslím si, že za posledních 20 let rappeři vyměkli do té míry, že vyloženě prosí a žadoní o pozornost a přijetí.*“ (Rozhovor 8).

Jedna respondentka vyzdvihla zábavní funkci vytváření hudby. Z důvodu větších možností vytváření a šíření hudby se do tohoto procesu zapojuje řada amatérských hudebníků, přičemž hlavní motivací je zábava a využití volného času u počítače: „*Stačí jim, že se to posluchačům líbí, že dávají lajky na sociálních sítích, možná čekají, až si jich všimne nějaký slavný producent.*“ (Rozhovor 1).

Kromě finančních a materiálních zisků, slávy, uznání a pozornosti jmenovali respondenti další podstatné důvody k vytváření hudby, např. „*...touhu po vytvoření něčeho mimořádného, originálního, potřeba sebevyjádření či záliba v té či oné umělecké formě.*“ (Rozhovor 3), „*...touhu zanechat tu nějaký odkaz.*“ (Rozhovor 6) nebo kvůli tomu, že umělec „*...chová lásku k dané hudbě a chce uplatnit svůj talent, ukázat lidem, co v něm je, a tak nějak i šířit pozitivní sdělení a přispět k tomu, aby se lidé cítili při poslechu dobře a v pohodě.*“ (Rozhovor 4). „*Na univerzitě jsme měli studenty z různých sociálních prostředí, ale ti, kteří hudbu skutečně milovali a chtěli se jí zabývat a poznávat a rozvíjet své schopnosti a nadání, ti na peníze a slávu nehleděli. Hudba byla jejich život.*“ (Rozhovor 2).

Někteří dotazovaní sice připustili, že finanční a materiální hledisko je v dnešní tvorbě důležité, avšak hlavní tvůrčí podnět by měl přijít z nitra umělce. „*Pohnutka k jakékoli umělecké tvorbě by měla přicházet zevnitř každého člověka, z jistého puzení vyjádřit se, vyjádřit své nejniternější pocity nebo názory na nějaké palčivé společenské záležitosti.*“ (Rozhovor 9). Jiní spatřují alternativu k materiálním hodnotám v jiných žánrech afroamerické hudby. „*Pokud však odhlédneme od mainstreamu, můžeme najít jiné motivace k vytváření hudby, například*

v gospelové hudbě je hlavním důvodem oslava Boha a šíření spirituálních a náboženských myšlenek.“ (Rozhovor 2).

Odvětví, ve kterých mohli Afroameričané plně realizovat své schopnosti a talent nebylo mnoho. To vysvětluje, proč se uchýlovali k hudební tvorbě a snažili se „prodat“ své hudební nadání. Zjišťovala jsem tedy, zda lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako významný prostředek úniku z chudoby.

Otázka: Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?

Respondenti se většinou shodovali na tom, že hudba se stává jednou z klíčových možností, v nichž se mohou Afroameričané prosadit a uniknout tak sociálním problémům či přímou nouzi. Současně bylo zdůrazňováno také individuální nadání, píle, odhodlání a motivace. *„I dnes bohužel stále žije poměrně hodně obyvatel z naší komunity v chudobě a jakákoli cesta ven se počítá. Proto také nikoho neodsuzuji za to, že se chce prostřednictvím hudby vymanit z nuzných podmínek.*“ (Rozhovor 1). *„Pokud je někdo natolik šikovný a talentovaný, že se mu podaří prorazit v obrovské konkurenci. Většina z nich však skončí s hrstkou sledujících na YouTube, kteří jim tu a tam dají lajk.*“ (Rozhovor 5). *„Pro Afroameričany je to jedním z nejdostupnějších prostředků, kromě sportu.*“ (Rozhovor 7). *„Člověk ale musí mít trpělivost, disciplínu, a především talent a trochu toho štěstí. Spousta lidí se snaží uniknout z chudoby prostřednictvím hudby, ale jen hrstka z nich skutečně uspěje.*“ (Rozhovor 9).

Důvodem upřednostnění hudby jako možného prostředku úniku z chudoby je kromě genetických a historických souvislostí také nedostatek vzorů v jiných odvětvích. Není pro Afroameričany obvyklé vynikat v oboru medicíny, vědy obecně či v informačních technologiích, což jsou zavedené představy či symboly uskutečnění amerického snu. *„Zvlášť v afroamerické nebo hispánské komunitě, kde stále platí, že není mnoho příležitostí. Stále nemáme dostatečné množství lékařů, právníků či vědeckých pracovníků, takže jako mladí vidíme své možnosti v oblasti sportu, hudby či zábavy obecně.*“ (Rozhovor 10).

Jeden respondent vnímá vznik hip hopové kultury jako naplnění „snu“ Martina Luthera Kinga o ekonomické svobodě a soběstačnosti Afroameričanů. *„Měli jsme něco svého, co nás živilo, už jsme nebyli závislí na milodarech, na sociálních dávkách. Vymysleli jsme způsob, jak se o sebe postarat.*“ (Rozhovor 6).

Jiný respondent podotkl, že únik z chudoby nemusí být hlavní motivací pro každého Afroameričana, který začal vytvářet hudbu: „*Ne všichni afroameričtí hudebníci, kteří prorazili, pocházeli z chudých poměrů. To je zase hodně stereotyp. Někteří pocházejí ze střední třídy a mají hudební vzdělání.*“ (Rozhovor 4).

Hudební tvorba Afroameričanů v průběhu historického vývoje procházela transformací z hlediska hudební formy, obsahu, využívání hudebních nástrojů, technik hry a zpěvu, technik komponování hudebního podkladu a dalších ukazatelů. Rovněž jsem proto zkoumala, zda respondenti reflektují významné změny v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí.

Otázka: Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?

Téměř všichni dotazovaní zaznamenali výraznou změnu ve vývoji afroamerické hudby v souvislosti s rozšířením internetu. Ve srovnání s předchozími obdobími, která se vyznačovala používáním hudebních nástrojů, dnes velkou měrou ovlivňují hudební tvorbu počítačové technologie: „*Z historie víme, že nejrůznější vynálezy té či oné doby významně přispěly ke změně vývoje afroamerické hudby. Vznik rhythm and blues a rock n rolu podnítil vynález elektrických nástrojů, rapová hudba zase využívala gramofonů a syntetizátorů, dnešní internetová doba přesunula hudbu do virtuální podoby. Už nepotřebujeme hudební nástroje obyčejné ani elektrické, nepotřebujeme gramofony, veškeré melodie lze vytvářet na počítači.*“ (Rozhovor 9).

Podle respondentů je dnes proces vytváření hudby mnohem dostupnější i pro sociálně znevýhodněné osoby, neboť hudbu lze dnes komponovat v domácím prostředí: „*Největší změna spočívá v masové dostupnosti těchto prostředků a snadné možnosti jejich využívání pro nejrůznější účely... s kvalitním softwarem a technologickým zázemím je možné si vytvořit nahrávací studio doma v obývacím pokoji a prostřednictvím chytrých telefonů nahrávat videoklipy a zveřejňovat je na YouTube. Podle mého názoru je virtuální svět velkou příležitostí v mnoha směrech.*“ (Rozhovor 3). „*S příchodem internetu dostali začínající umělci více příležitostí, jak se uplatnit...a samozřejmě jsou ty možnosti i finančně dostupné pro chudší obyvatele. Dříve museli s demo kazetou obcházet místní rádia nebo se vtírat do přízně hudebním agentům, dnes něco hodí na internet a čekají na ohlasy posluchačů.*“ (Rozhovor 5).

„S nástupem nových technologií, ať už šlo o kazety, cédéčka nebo internet a sociální sítě, se otevřel pro všechny lepší přístup k informacím i hudbě.“ (Rozhovor 6). „Internet a sociální sítě přinesly změny v hudební oblasti pro všechny. Dříve se chudší lidé bez prostředků a známostí jen těžko mohli prosadit.“ (Rozhovor 7). „Internet hraje velkou roli, můžete se jednodušeji proslavit. Lidé o vás mluví a sdílí vaši hudbu a vy jen sedíte v pohodlí domova a nemusíte si dělat starosti s propagací. Důležité je vybudovat si silnou fanouškovskou základnu, být stále online, být v osobním kontaktu s fanoušky a mít kvalitní show.“ (Rozhovor 10).

Internet změnil nejen možnosti a techniky vytváření hudby, ale také zpřístupnil různé marketingové nástroje a způsoby distribuce hudby potenciálním posluchačům *„Umělci už nevydělávají z prodeje alb, většina z nich přešla na internet a největší zisky jim plynou z výrazných marketingových kampaní a streamování. Existují nejrůznější hudební platformy, které třeba podporují různé celebrity nebo různé komunitní servery, blogy, velká úložiště digitální hudby.“ (Rozhovor 4). „Umělci dnes propagují a prodávají svou hudbu přímo prostřednictvím webových stránek jako je SoundCloud, kdy vstupní náklady jsou minimální, a úspěch závisí na přímém kontaktu s fanoušky.“ (Rozhovor 10).*

Vytvoření silné fanouškovské základny je jedním z klíčových předpokladů úspěchu začínajícího umělce ve virtuálním světě. Tomu účelu do značné míry slouží nejrůznější sociální sítě. Interpret by měl ovládat umění sebe prezentace, musí zaujmout posluchače a komunikovat se svými příznivci. *„Využívání sociálních médií do velké míry ovlivnilo proces vytváření hudby. Lidé chodí na Instagram a Twitter, kde komentují příspěvky svých oblíbených umělců, vyjadřují jim podporu v jejich tvorbě a motivují je, aby vydávali více hudby.“ (Rozhovor 1). „Média jako Facebook, Twitter a Instagram poskytují hudebníkům platformu k vydávání a propagaci své hudby. Vzestup formátů MP3 lépe zpřístupnil konzumaci hudby pro producenty i spotřebitele a YouTube ještě více usnadnil umělcům vydávání hudby...“ (Rozhovor 10). „Lidé by měli umět komunikovat s médii a na sociálních sítích s fanoušky. Není od věci ani začít psát nějaké blogy s ukázkami vaší tvorby ve formě MP3 zdarma ke stažení a přímo třeba na Twitteru odpovídat na otázky fanouškům, aby měli pocit, že se o jejich názory zajímáte.“ (Rozhovor 7).*

Kromě sociálních sítí jsou přínosné i další formy internetové propagace, například vytváření obsahu pro internetové hudební časopisy, včetně těch bulvárních, vytváření tematických podcastů, navazování kontaktů se slavnými osobnostmi, které jsou dostupné online či provozování e-shopů s reklamními předměty. *„Významnou úlohu hrají také digitální hudební časopisy a mediální platformy zaměřené na hip hop, které vytvářejí upoutávky na novou hudbu, poskytují informace fanouškům, dělají s umělci rozhovory a diskutují nejrůznější akce a události týkající se hudby.“ (Rozhovor 10). „Díky sociálním médiím mohou i obyčejní lidé*

navázat snadno komunikaci se slavnými hudebníky.“ (Rozhovor 1). „Umělci si mohou také zřizovat internetové obchody a prodávat svůj merch, tedy různé reklamní předměty, oděvy apod.“ (Rozhovor 3).

Respondenti uváděli další výhody tvorby a šíření hudby na internetu. Jedna respondentka zmínila související potřebu vzdělávání, a to nejen v oblasti ovládání nových technologií a hudebního softwaru: *„Internet rozšířil šance na úspěch v hudební branži, ale je dobré se také vzdělávat v dalších oblastech, jako je podnikání, obchod, marketing, reklama...to všechno je potřeba znát, aby člověk uměl zacílit na tu správnou skupinu potenciálních posluchačů.“ (Rozhovor 7).* Jiná zase vyzdvihla rychlost komunikace na internetu a přínos celosvětového dosahu sítě. *„Hlavně se jejich hudba dostane do celého světa a mohou oslovit i možné fanoušky v zahraničí. Taková rychlost v komunikaci a vyjednávání byla dříve nemyslitelná.“ (Rozhovor 5).*

Při procesu vytváření afroamerické hudby umělci často čerpali z předchozích hudebních žánrů. Tím se zachovávala její kontinuita a afroamerické hudební tradice se mohly předávat z generace na generaci. Někteří dotazovaní vnímali přínos internetu a sociálních sítí v tom, že tato média nabízejí mladé generaci rozsáhlé poznatky o afroamerické hudební kultuře, ukázky dnes již okrajových hudebních žánrů a obecné informace o historii a vývoji afroamerické hudby: *„Než se spustil Black Twitter, spousta mladých Afroameričanů ani nevěděla, co obnáší být černý, jak se chovat apod. Konkrétní věci, které naši generaci urážely a se kterými jsme neustále bojovali, tak to dnešní mladí vůbec nechápali, neviděli to tak. Až se na YouTube objevili černí influenceri, kteří byli v obraze a byli schopni to přijatelnou formou těm dětem vysvětlit a ukázat jim to z naší perspektivy... mluvím o černošských tradicích, ústních tradicích, které se předávaly po generace, a pak se to nějak zpřetrhalo a mám pocit, že dnešní generace už v tom tápou a nechápu jejich význam.“ (Rozhovor 8).*

Jiní respondenti zaznamenali negativní důsledky internetu a sociálních sítí na afroamerickou hudbu. To se týká zejména současné rapové hudby, která vlivem široké škály stylů a podžánrů ztrácí jak identitu, tak i stylovou jednotnost: *„Snaží najít sebe sama mezi rozptýlenou skupinou umělců a posluchačů. Na jednu stranu vzniklo tolik nových podžánrů a každý fanoušek si může na internetu najít to své, na druhou stranu chybí jakási ucelenost, jednotnost. Některá tvorba jde napříč všemi škatulkami a nikdo ani není schopen ty skladby někam zařadit.“ (Rozhovor 8).*

Jiné úskalí při využívání sociálních sítí v oblasti hudby představuje ztráta kontaktu s realitou, postihující celou řadu tvořících hudebníků. Zpravidla jsou zabydleni ve svých sociálních bublinách, čímž je zúžen jejich společenský obzor. To negativně ovlivňuje

obsahovou stránku tvorby, která pak bývá jednotvárná a nudná: „*Všechno se dnes děje online a mladí lidé zapomínají žít ve skutečném světě. Už se moc nesetkávají na hřištích, nedělají block parties. Což pro naši generaci byly hlavní zdroje inspirace, motivace a možnosti navazování vztahů.*“ (Rozhovor 5).

V důsledcích to znamená stírání hranic mezi virtuálním světem a realitou vedoucí k otevírání cest k tragickým událostem spojeným s některými afroamerickými hudebními podžánry, například *drillem*: „*V naší komunitě se sociálním sítím přikládá nadměrný význam. Mladí kluci, ani nemusí patřit k žádnému gangu, jsou schopni se kvůli komentáři na internetu zabít. V Chicagu každoročně narůstá počet vražd mladistvých. Ale za to přece nemůžeme vinit ty, kteří vymysleli sociální síť.*“ (Rozhovor 6).

5.3 Současná afroamerická hudba jako pokračovatel afroamerické hudební tradice

Afroamerická hudební tradice se vyznačuje kontinuitou hudebních žánrů, které reflektují soudobou situaci Afroameričanů. Vždy zahrnovala nejen hudební projevy příslušníků afroamerické komunity, ale významně odrážela celkové společenské a politické klima v zemi. Působí tedy jako primární mechanismus zachování a šíření kulturního dědictví Afroameričanů.

Cílem této části výzkumu bylo zjistit, zda respondenti vnímají současnou afroamerickou hudbu jako pokračovatele afroamerické hudební tradice. Otázky rovněž směřovaly k vymezení přínosu afroamerické hudby v kontextu americké a světové hudební kultury.

Otázka: Znáte historii afroamerické hudby?

Všichni respondenti odpověděli kladně. Někteří získali vědomosti z vyprávění rodičů a prarodičů, přičemž docházelo k orálnímu tradování nejrozličnějších příběhů o slavných černošských muzikantech nebo byl vyzdvihován zásadní význam písní svobody v Hnutí za občanská práva. Jiní se obeznámili s historií afroamerické hudby díky poslechu skladeb předchozích generací obsahujících hudební vzorky starších hudebních stylů nebo ve svých textech reflektujících vývoj afroamerické hudby.

Většina dotazovaných získala vědomosti ve škole, zejména v rámci studijních programů, jako jsou *Cultural Studies* nebo *Black Studies*. „Měli jsme volitelný předmět *Black Studies* a tam jsme se učili o historii našeho lidu a také samozřejmě o naší kultuře, včetně hudby, která do dnešní doby významně působí v našich komunitách.“ (Rozhovor 1).

Několik respondentů se touto problematikou zabývá profesně, což jim umožňuje přesně datovat některé události. Většinou však zmiňovali zavedená schémata v učebnicích hudební výchovy, která představují vývoj afroamerické hudby „od pracovních písní v době otroctví po dnešní hip hop“ (Rozhovor 7).

Někteří dotazovaní neměli odbornou kvalifikaci v dané oblasti, ale s jistými skutečnostmi byli blíže obeznámeni. „Nepamatuji si přesně nějaké letopočty nebo historické události té doby, spíše se zaměřuji na konkrétní hudebníky jako historické postavy. Mám rád osobní příběhy, autobiografie hudebníků, jako byli známí afroameričtí jazzmani, protože

jazzmani mě hodně inspirují... Mám rád příběhy lidí, jako byli saxofonisté Charlie Parker a John Coltrane nebo trumpetista Miles Davis.“ (Rozhovor 4).

Jiná respondentka vyjádřila znepokojení nad nezájmem afroamerických studentů o historii hudby svých předků. Ti pak nejsou schopni předávat vědomosti dalším generacím, což respondentka připisuje několika skutečnostem. Zásadní negativní roli podle ní hraje převaha bělošských studentů preferujících na katedrách muzikologie a na konzervatořích výuku evropských hudebních stylů. Afroamerickou hudbu stále vnímají jako podřadnou, nedosahující kvalit evropské klasické hudby. To je důsledkem přetrvávajícího odstupu od afroamerické kultury jako takové. *„Afroamerická mládež by se měla podporovat v tom, aby se mohla svobodně vyjadřovat a vyprávět příběhy ze své perspektivy i v rámci škol a univerzit. Mnoho lidí se domnívá, že afroamerická hudba jsou jen známé písničky v rozhlasu nebo na internetu a celebrity. Afroamerická hudba však toto pojetí přesahuje.*“ (Rozhovor 5).

Respondentka se rovněž domnívá, že afroamerická hudba je klíčovým zdrojem informací, díky němuž se mohou odlišné kulturní a etnické skupiny dozvědět o afroamerické kultuře, historii, hodnotách a celkovém vnímání světa. *„Pochopit kořeny hudebního žánru je proto důležité pro obě strany. Hudba by měla být prostředkem k tomu, jak oslovit příslušníky jiných kultur.*“ (Rozhovor 5).

Následující výzkumná otázka byla zaměřena na vědomí souvislosti vzniku a šíření daného hudebního žánru ve vymezeném historickém období.⁶⁵ Bylo určeno několik charakteristických afroamerických žánrů jako je blues, jazz, soul, funk a rap tak, aby respondenti žánry přiřadili k příslušnému historickému období, případně sdělili své volné asociace, které je v souvislosti s danými hudebními žánry napadnou.

Otázka: Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry k příslušnému období?

Téměř všichni dotazovaní byli schopni poměrně správně vymezit období největší popularity uvedených hudebních žánrů. Někteří z nich poukazovali na nemožnost přesného

⁶⁵ Vycházela jsem z myšlenky LeRoie Jonese (1963), že afroamerická hudba vždy odráží stav, v němž se právě nachází afroamerická společnost. Tak je možné sestavit schéma, ve kterém lze přesně spojit žánr afroamerické hudby s daným historickým obdobím, přičemž každý soubor písní daného období poměrně přesně určuje společenský, ekonomický a psychologický stav afroamerické společnosti v tom daném období.

vymezení časových období, jelikož mnohé hudební žánry se časově prolínaly. „*Každá hudba odráží období svého vzniku, ale myslím si, že to nelze takto přesně vymezit, protože v každém období ještě buď doznívaly předchozí styly, které přecházely ve styly nové nebo působilo více stylů najednou, tak jak je tomu i dnes.*“ (Rozhovor 8).

Blues většinou časově zařadili do „*doby po zrušení otroctví na Jihu*“ (Rozhovor 1) a „*odrážející poměry doby po občanské válce, kdy nastává období tzv. Rekonstrukce Jihu*“ (Rozhovor 2). Jedna respondentka dokonce přesně zasadila vznik blues do šedesátých let 19. století. Většina dotazovaných popsala blues jako hudební reakci na podmínky a situace, kterým museli osvobození otroci čelit: „*Odráželo těžkosti, a hlavně zklamání Afroameričanů, kteří po generace snili o svobodném životě, ale realita přinesla spoustu dalších problémů, se kterými se museli potýkat. Byla schválena řada zákonů v jejich neprospěch a chudoba a špatné životní podmínky se odrážely právě v blues.*“ (Rozhovor 9). Některým dotazovaným evokuje zmínka o blues typickou postavu bluesmana, který sedí na verandě v Mississippi, kouří a hraje na kytaru své blues. „*...bluesmani s kytarou pak šířili své příběhy v komunitě a působili jako nějaký zpravodaj, věděli, co se kde událo, co se chystá, znali všechny lidi z komunity...myslím, že i znali různé byliny a tak, působili jako léčitelé a informovali prostřednictvím hudby o soudobé situaci.*“ (Rozhovor 1). Jiní si přímo vybavili některé významné postavy bluesové historie: „*Určitě znáte afroamerické umělce jako Bessie Smith a Robert Johnson.*“ (Rozhovor 3). Jedna respondentka považovala blues za afroamerické kulturní dědictví.

Rodištěm jazzu je podle většiny dotazovaných americký Jih, přičemž „*tradici si vybudoval ve velkých městech*“. (Rozhovor 1). „*Přestože jazz přicestoval do velkých měst z afroamerických komunit v New Orleans, nese ve své podstatě rozmanitost všemožných kulturních vlivů, ať už afrických, karibských, ale také evropských.*“ (Rozhovor 9).

Někteří dotazovaní poukazovali na skutečnost, že právě Chicago patřilo mezi velkoměsta, kam v důsledku Velké migrace jazzoví hudebníci směřovali a kde se jazz úspěšně etabloval a rozvíjel. „*Chicago bylo jedním z významných center jazzu...myslím, že i Louis Armstrong tu nějakou dobu žil a hrál v jednom klubu.*“ (Rozhovor 1). „*Ve městech, hlavně tady v Chicagu a v New Yorku se z blues vyvinul jazz.*“ (Rozhovor 10).

Někteří nereflektují jazz jako výhradně hudební žánr, ale vnímají jeho společenský přesah z hlediska narušování segregačních rasových bariér, nabourávání dosavadních morálních norem, podpory hnutí za zlepšení postavení žen apod. „*Pro mě není jazz symbolem afroamerické hudby tak jako blues, ale spíše pro mě znamená jakýsi prvotní most mezi rozličnými kulturami. Ukazuje nám sílu hudby, jak hudba spojuje lidi. A to stavím nad všechny rasové a kulturní kategorie. Hudba by měla lidi sbližovat a ukazovat jim, jak jsou různé rasové*

bariéry absurdní a nesmyslné. Jazzová hudba v historii Spojených států poprvé předvedla, že soužití černých a bílých Američanů je možné.“ (Rozhovor 9).

Respondentka se zamýšlela nad samotným názvem jazz a zdůraznila počáteční kritiku nového afroamerického hudebního stylu, zesměšňování a zákazy ze strany většinové bělošské společnosti. Důvodem podle ní byla autentičnost a ryzí podstata těchto stylů. *„Vezměte si například samotné názvy některých afroamerických stylů, jako jazz nebo funk. Původ označení jazz údajně pochází z jedné hudební kritiky z konce 19. století, která přirovnává tehdejší jazzovou hudbu k „hýkání osla“ (the braying of a jackass). Hudebníci slovo „jackass“ zkrátili a vznikl jass, později jazz.“ (Rozhovor 5).*

Další vybrané hudební žánry – soul a funk – respondenti správně zařadili do revolučních šedesátých a sedmdesátých let. Zmínili dobové skutečnosti, jako byly emancipační snahy diskriminovaných minorit, nabádání k protestu a oslava hrdosti na etnický původ. *„Styly jako soul a funk kopírovaly atmosféru revolučních 60. let – hippies, válka ve Vietnamu, sexuální revoluce, rozmach psychedelik...byla to velmi pestrá, emočně nabitá a zajímavá doba.“ (Rozhovor 2).* *„Soul a RnB, to se mi vybaví Curtis Mayfield, právě rodák odsud z Chicaga, to byla slavná postava sedmdesátých let, táta ho poslouchá dodnes, hlavně si pamatují soundtrack k filmu Superfly“ (Rozhovor 1).* *„...v šedesátých a sedmdesátých letech byl soul i funk a interpreti té doby zase reagovali na situaci kolem Hnutí černé síly, Černých panterů a podobně.“ (Rozhovor 8).*

Jiná respondentka vzpomínala na protestující hudebníky v Chicagu: *„Afroameričtí hudebníci z Chicaga podnikali propagační turné po celé zemi a na Jihu již nebyli ochotni podrobovat se starým rasistickým tradicím. Pro místní tak byli inspirací a vzorem odporu proti rasismu, přestože nad nimi stále visela hrozba násilí, zatýkání a cenzury ze strany systému... Zastánci segregace fyzicky napadali umělce, narušovali hudební akce, devastovali rozhlasové stanice apod.“ (Rozhovor 9).*

Vznik posledního zmíněného hudebního žánru – rapu zařadili všichni respondenti správně do sedmdesátých let a věděli, že rodištěm byl newyorský jižní Bronx. Mnozí označili rap za dominující afroamerický hudební žánr, avšak zaznamenali výrazné odlišnosti oproti jeho rané formě. *„Rap, který se objevil koncem sedmdesátých let... původní rétorikou skutečně vybízel k sociální změně. Pak ovšem tak nějak vyměkl a stal se běžnou komoditou k večírkům a tanci.“ (Rozhovor 2).* *„Současná dominující hudba, což je jakýsi hipsterský rap a jednoduché RnB, je co do kvality a obsahu velmi slabá oproti předchozím obdobím a stylům.“ (Rozhovor 8).* *„Já jsem v sedmdesátých letech vyrůstala a mohu vám říct, že životní podmínky v chudinských čtvrtích velkoměst po celé Americe byly tristní. A po čase jsme i tady v Chicagu*

zaznamenali, že v New Yorku se něco děje... Lidé se bavili, tancovali. Bylo to něco neuvěřitelného, ta atmosféra.“ (Rozhovor 9).

Jiní reflektovali vývoj tohoto hudebního žánru, jenž tvoří významnou podstatu mnohých dnešních hudebních stylů: *„A pořád vznikají nové podžánry a vytváří se nové styly i taneční, každá éra rapu představila i nový taneční styl, ale většinou to byly takové módní výstřelky.“* (Rozhovor 1).

Respondent rovněž vyjádřil znepokojení nad ztrátou rapové identity důsledkem rozmělnění charakteristických znaků rapu ve směsi vznikajících nových směrů. Dříve existující typické regionální rozdíly v produkci rapu jsou eliminovány: *„V dnešní době nejde rozlišit, odkud rapper pochází. Zvuk i styl je jednotný bez regionálních specifik a identity. Všechno je trap, i zmiňovaný drill z něj vychází. Hudba se přesunula do virtuálního prostoru, kde neexistují rasové ani geografické hranice, vše je možné míchat se vším.“* (Rozhovor 4).

V další otázce jsem zjišťovala, zda dotazovaní reflektují podobnosti a odlišnosti současné afroamerické hudby ve srovnání s předchozími hudebními žánry a uvědomují si provázanost afroamerické hudební tradice. Respondenti mohli hudbu posuzovat z hlediska obsahu, kvality, produkce či použitých technologií.

Otázka: Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s historicky předcházejícími žánry?

Podle většiny respondentů je u afroamerických hudebních stylů možné pozorovat jejich chronologickou návaznost, přičemž novější styly bývají do značné míry ovlivněny a inspirovány styly předchozími. Dále pak odrážejí dobu vzniku a její možnosti z hlediska použitých technologií. Obsahově představují reakci na soudobé společenské poměry a události. *„Všechno je to hudba od srdce, odráží vlastně vývoj černochů v Americe, jejich emoce a postavení ve společnosti.“* (Rozhovor 10). *„U afroamerické hudby vnímám silnou provázanost jednotlivých žánrů, například blues tvořilo základ pro rhythm and blues, tedy jakousi městskou variantu blues a rhythm and blues zase v šedesátých a sedmdesátých letech inspirovalo soul.“* (Rozhovor 6).

Celková kvalita současné populární afroamerické hudby je nižší ve srovnání s předchozími obdobími. Relevantními kritérii hodnocení jsou však její líbivost a význam pro cílovou skupinu. Důležitá je rovněž otázka vkusu a preferencí každého posluchače a míra

ovlivnění soudobými hudebními trendy. „*Utváří další vývojový stupínek, odráží realitu dnešní doby, realitu jejích tvůrců, může se zdát hudebně zjednodušená a obsahově chudší, ale pro dnešní mladé lidi má význam a smysl, a to je hlavní.*“ (Rozhovor 9). „*To je podle mého názoru otázka osobního vkusu a do jisté míry i hudebních trendů daného období, jelikož tvůrci hudby mají tendence následovat trendy a můžeme se všimnout, že mnohé skladby daného období znějí podobně.*“ (Rozhovor 3).

Pro mnohé dotazované byla určujícím faktorem rozmanitost v afroamerické hudební tvorbě, která zaručuje hudební produkty pro nejrůznější cílové skupiny bez ohledu na kritéria kvality: „*V každé éře se vytvářela různorodá hudba, která si našla své posluchače, některá byla kvalitnější, co do produkce, jiná zase spíše připomínala jednoduchou odrhovačku se snadno zapamatovatelným textem, ale ta se spíše uchytila mezi lidmi a v klubech.*“ (Rozhovor 1).

Jiní poukazují na zavedená pravidla každého hudebního žánru, která by měla představovat normu při vytváření hudby: „*Ovšem zároveň nesmí umělce svazovat v jeho uměleckém vyjádření, vytvářet hranice a omezovat tvůrčího ducha a improvizaci. To bychom ustrnuli ve vývoji.*“ (Rozhovor 2).

Většina respondentů potvrdila, že použité technologie, hudební nástroje a způsoby hudební produkce odrážely technologický pokrok daného období. „*Otroci hráli na to, co bylo k dispozici a když jim to sebrali, hráli na sebe, tleskali, dupali. Bluesmani měli svoje kytary a pak s nástupem elektrických nástrojů se hudební podklady změnil.*“ (Rozhovor 10). „*...v padesátých letech, ve studiích při nahrávání skladby byla přítomna živá kapela, živí hudebníci, kteří nahrávali současně se zpěvákem. Jakmile převládla elektronika, je doprovod dopředu nahraný.*“ (Rozhovor 1). „*V počátcích hip hopu se zase využívala technika jako různé syntetizátory a mixážní pulty a dnes všichni tvoří přes počítače.*“ (Rozhovor 4).

Respondentka porovnávala obsahovou složku afroamerické hudby sedmdesátých a osmdesátých let a vyzdvihla pomoc hudby v objevování její osobní identity, zatímco současná hudba tyto pocity a emoce v ní evokovat nedokáže, zejména v důsledku masivní komercializace, která afroamerickou hudební kulturu postupně zasáhla. „*Hudba se stala agresivnější a postrádám v ní smysl pro zodpovědnost za celou afroamerickou komunitu a zejména za generace našich dětí..., když se afroameričtí hudebníci asimilovali a bělošská společnost je akceptovala, ztratila afroamerická hudba něco ze své jedinečné podstaty. Stala se pouhým mainstreamem.*“ (Rozhovor 5).

Otázka: Zachovávají a využívají současné afroamerické hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích?

Jako příklad zachování předešlých stylů někteří respondenti uvedli *samplování*, které ve velké míře používala generace rapových producentů devadesátých let. „*V osmdesátých a devadesátých letech se používaly samplý skladeb z předchozího období, například se hodně samploval James Brown nebo George Clinton, dnes se zase používají samplý oněch skladeb z devadesátých let, které už jsou dnes považované za old school.*“ (Rozhovor 1).

Využívání samplů v současné afroamerické hudbě závisí na míře experimentování a celkovém hudebním zaměření producenta a na stylu produkce beatu. Řada současných producentů se vrací k úspěšnému *boombapu* devadesátých let, zatímco jiní mají ambice vytvořit původní dílo bez použití samplovaných zvuků a soustředí se například na simulaci skutečných hudebních nástrojů a zvukových prvků odlišných kultur. Důraz je kladen na originalitu a jedinečnost beatu, i když v něm někdy může převážet snaha o masovou líbivost nad kvalitou. „*Někdo tvoří originální zvuky, někdo stále vybírá samplý a jiný se vrací k opravdovým hudebním nástrojům, protože má rád, jak zní a upřednostní je před syntetickým zvukem. Samplují se hip hopové skladby předchozí generace, pokud nás osloví nějaká fráze nebo jen jako pocta předchůdcům.*“ (Rozhovor 4). „*Dnešní generace hip hoperů již samplovat nemusí. Stačí jim klávesnice, bicí automat a počítač a s tím jsou schopni tvořit beaty. Dnešní beaty tak nenesou žádné historické odkazy na dřívější hudbu... Dnešní beatová tvorba je původní, ovšem časem začne postrádat jedinečnost. Někdo vytvoří beat, který se ujme a najednou je z něj pravidlo, takže všichni ostatní ho začnou kopírovat a vy slyšíte pořád dokola to samé.*“ (Rozhovor 6). „*Přijde mi, že dnes jsou někteří producenti docela líní a jen přebírají to, co zrovna frčí, udělají drobné kosmetické úpravy a hned to zase někomu pošlou jako nový beat.*“ (Rozhovor 10).

Několik dotazovaných dokázalo vyjmenovat další charakteristické hudební prvky, které se promítají do většiny afroamerické hudební tvorby: „*Společné používání bluesové stupnice, bluesových tónů, synkop, hojné používání improvizace, polyrytmů...to všechno jsou společné znaky afroamerické hudby jako celku, přičemž v každém žánru se více či méně objevují a modifikují dle potřeby.*“ (Rozhovor 2). „*...napříč všemi žánry můžeme sledovat typické rysy afroamerické hudby, přinejmenším v rytmicích, temperamentu a přednesu pomocí tzv. zvolání a odpovědi. Tady se odráží silná potřeba interakce s publikem, vtáhnout publikum do děje, aby se podílelo na spoluutváření hudby nebo alespoň, aby dodávalo interpretům potřebnou energii*

a zpětnou vazbu. Můžeme to vidět na bluesových, jazzových a hip hopových představeních.“ (Rozhovor 9).

Otázka: Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?

Všichni respondenti spontánně označili afroamerickou hudbu za přínosnou jak pro jednotlivé afroamerické hudebníky, tak i pro celou jejich komunitu. Hudba poskytla Afroameričanům příležitost k obživě a stala se jednou z cest ke zlepšení životních podmínek. Afroameričtí umělci pak velkou měrou přispívali ke zviditelnění afroamerické kultury doma i v zahraničí. *„Díky hudbě se podařilo mnohým afroamerickým umělcům prorazit a vůbec proslavit afroamerickou hudbu v zahraničí.“* (Rozhovor 7). *„Afroamerická hudba...otevřela mnoho příležitostí pro afroamerické umělce.“* (Rozhovor 3). *„Každý úspěšný hudební směr, který se ve světě uchytil, přispěl ke zviditelnění Afroameričanů v očích ostatních států a národů. Lidé za oceánem si začali uvědomovat, že existujeme a začali se zajímat o naši situaci v Americe.“* (Rozhovor 10).

Zahraniční popularita afroamerických interpretů pozitivně ovlivnila jejich přijetí na domácí půdě a postupné získávání respektu ze strany většinové společnosti. Narůstající počty příznivců pomáhaly při podpoře emancipačních snah Afroameričanů. *„Někteří nás začali podporovat v boji za rovnoprávnost. To mělo za následek, že i tady v Americe začali černošské hudebníky do jisté míry respektovat. Například, když se hip hop začal pomalu rozšiřovat, museli naši umělci opouštět Ameriku a létat do Evropy, aby si vůbec získali nějaký respekt. Podobná situace byla i dříve, ve čtyřicátých, padesátých letech, kdy afroameričtí jazzoví hudebníci létali do Paříže, kde mohli svobodně působit bez rasistických předsudků a segregačních opatření.“* (Rozhovor 10). *„Zaslouží si větší respekt, než jakého se jim obvykle dostává. Dříve jsem se často setkávala s tvrzením, že oni nechtějí nás, ale pouze naši hudbu. Doufám, že společnost se někdy dostane na úroveň, kdy pochopí, že bez nás to nejde.“* (Rozhovor 9).

Afroamerická hudba je vnímána ve světle kulturně-historického vývoje. *„Svou schopností absorbovat nejrůznější hudební vlivy, a přesto si zachovat svou podstatu se stala kulturním prvkem, který přispívá k formování, předávání a připomínání tradičního kulturního dědictví Afroameričanů.“* (Rozhovor 2). *„Hudba nejen baví lidi, ale její podstata spočívá také*

v tom, že dokumentuje historický vývoj. Každý žánr, který v Americe vznikl, má černošské kořeny.“ (Rozhovor 8). *„Hudba... představovala pro Afroameričany z historického hlediska vždy symbol naděje a soudržnosti.“* (Rozhovor 9).

Někteří respondenti rovněž zmínili význam afroamerické hudby pro prosazování a podporu společenských a politických změn. *„Od doby otroctví, přes Hnutí za občanská práva až po BLM, afroamerická hudba podporuje protesty písněmi, které jsou tak provázané s událostmi, že se stávají součástí samotné historie Spojených států.“* (Rozhovor 5).

„Tím, že je hip hop tak rozšířený, má i politickou sílu, například pomohl dosadit do funkce prezidenta Obamu.“ (Rozhovor 6).

Relevantní je i současná podpora etnické rozmanitosti, nejlépe patrná při hudebních akcích. Respondent přirovnal hip hopový koncert k naplnění snu Martina Luther Kinga. *„Uvidíte lidi všech barev, ras, etnik, kultur přicházet na jedno místo, kde se společně baví a užívají si hudby a atmosféry.“* (Rozhovor 6). Jiný označil hip hop za odraz multikulturní povahy dnešních Spojených států. *„Hip hop vnímám jako jeden z největších mostů mezi lidmi všech ras a etnik a zároveň jako ztvárnění toho, co je Amerika.“* (Rozhovor 8).

Podle respondentů afroamerická hudba významně obohatila celou americkou kulturu: *„Tvoří samotný základ, stavební kámen americké hudby jako takové.“* (Rozhovor 1). *„Černošští hudebníci zanechali své stopy ve všem, co činí americkou hudbu jako celek tak jedinečnou. Bez nás černochoů nelze vykládat dějiny Ameriky. A to platí zejména o hudbě.“* (Rozhovor 8). *„Pro Ameriku představuje přínos v tom, že se stala součástí americké populární hudby, obohatila americkou hudbu.“* (Rozhovor 7). Oblíbenost afroamerické hudby a kultury může dokazovat její nápodoba mladými lidmi všech etnických skupin. *„Na sociálních sítích vidíte mladé lidi všech etnik, kteří napodobují naši hudbu, naše tance, dokonce i naše účesy, je to směšné, ale je to důkaz toho, že naše hudba je cool, máme styl a všichni chtějí být jako my.“* (Rozhovor 1).

Respondentům rovněž neuniknul přínos afroamerické hudby v celosvětovém měřítku. To se odráží téměř ve „všudypřítomnosti“ této hudby mimo Spojené státy: *„Kamkoli přijedete, slyšíte v restauracích, v obchodech, na diskotékách, většinou pouze (afro) americkou hudbu.“* (Rozhovor 7). *„Obohatila hudbu v celosvětovém měřítku, nabourala jednostranné přístupy k posuzování hudby a přispěla ke vzniku snad všech hudebních žánrů a žánrových směsí... inspirovala hudební žánry po celém světě a motivovala chudou mládež z cizích zemí k boji proti útlaku.“* (Rozhovor 4). *„...tato bojovnost, toto nepřetržité úsilí v boji za rovnoprávnost inspiruje hudebníky po celém světě, především v zemích Afriky a ostatních rozvojových zemích,*

ale i v evropských metropolích, kde žijí uprchlíci v nuzných podmínkách a bojují o přežití.“ (Rozhovor 5).

Zajímavý je postřeh respondentky ohledně ambicí hudby mísit se s ostatními hudebními žánry, to znamená schopnost odlišných kultur ztotožnit se s Afroameričany.

Mnozí dotazovaní zdůraznili především jednotící funkci současné afroamerické hudby, projevuje se v rapu a hip hopu: *„Na hip hopu se mi nejvíce líbí a zároveň to považuji za nesmírně důležitou věc je, že se z něj stal celosvětový fenomén.“* (Rozhovor 6). *„Dnes jsme se posunuli do stádia, kdy hip hop patří světu, je světovou kulturou. Dnešní generace je hip hopová generace... Hip hop se v dnešní době stal hlasem světa... lidé po celém světě protestují. A mladí lidé mají svůj hlas. Hip hop pro mě znamená soundtrack k tomu všemu.“* (Rozhovor 10).

5.4 Současná afroamerická hudba jako prostředek odporu a vzdoru

Hudba odráží společenské poměry, ale má také potenciál kritiky a změny. Představuje nástroj k vyjádření emancipačních snah a rezistence vůči nerovným podmínkám Afroameričanů. Vytvoření vlastní hudební tradice lze samo o sobě chápat jako formu vzdoru. Afroamerická hudba se v důsledku společenských událostí Hnutí za občanská práva transformovala a získala charakter protestní hudby. Hlavní smysl této hudby spočíval ve skrytých významech textů, které se staly „tajným jazykem“ afroamerické komunity.

V dnešní době je možné pozorovat zlepšení společenského postavení Afroameričanů. Dlouhodobě neřešené problémy však přetrvávají a ve vyhrocených situacích se dokáží projevovat. Rovněž diskriminační projevy vůči Afroameričanům se změnily. Nerovnosti již nejsou tak očividné, ale stále existují. Od devadesátých let afroamerická hudba upozorňuje na „dvojí zacházení“ a hudebníci vystupují proti policejní brutalitě.

Následné otázky se zabývají protestním charakterem současné afroamerické hudby z pohledu respondentů.

Otázka: Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti a rasismu?

Většina respondentů odpověděla na otázku kladně, i když někteří zdůrazňovali rozdíl oproti šedesátým či devadesátým létům. „*V některých současných skladbách můžeme nalézt prvky protestu a témata, která zmiňujete, domnívám se však, že to zdaleka není v takové míře jako v minulosti, kdy umělci a hudebníci hráli klíčovou roli v hnutích za rovnoprávnost. Jako zásadní lze uvést skladby jako Say It Loud I'm Black And I'm Proud od Jamese Browna, Living For The City od Stevieho Wondera, album What's Going On od Marvinu Gaye, The Revolution Will Not Be Televised od Gila Scott-Herona, tato tvorba odráží ducha doby a usiluje o společenskou změnu.*“ (Rozhovor 3).

Jiní vnímali nižší kvalitu hudebních sdělení ve srovnání s předchozím obdobím, neboť myšlenky obsažené v hudebních textech nejsou dostatečně promyšlené a hluboké. Navíc rapová hudba není vhodná pro všechna protestní shromáždění na rozdíl od spirituálů, jelikož obsahuje explicitní texty plné vulgarismů. Zaznamenali však společný prvek u všech projevů

afroamerické protestní hudby, kterým je svoboda projevu: „*V některých případech vnímám snahu o navázání kontinuity na tradici protestu. Dle mého názoru existuje jedinečné spojení mezi prvotní rapovou protestní hudbou a písněmi z otroctví, které souvisí se svobodou projevu. Když jsou jiné formy projevu hlídané nebo zakázané, umění překypuje politickými významy.*“ (Rozhovor 5).

Respondenti se shodli v tom, že jednu z klíčových rolí při protestních shromážděních mají zastávat současné slavné osobnosti z afroamerické komunity, například právě hudebníci a umělci. Ti by měli komunikovat s veřejností a prezentovat postoje a názory týkající se systémových změn. Rovněž by měli poskytovat podporu stávajícím sociálním hnutím a iniciativám. Hlavním důvodem angažování hudebních umělců je předpoklad větší srozumitelnosti jejich vyjádření pro afroamerickou komunitu. Někteří respondenti však tomuto přístupu oponovali a argumentovali nedostatečnými zkušenostmi slavných osobností v roli politických vůdců. Tyto úkoly by měly být přenechány politickým představitelům nebo odborníkům z akademické oblasti. „*Pokud slavné osobnosti, které mají respekt v komunitě, vystoupí na veřejnosti a začnou hovořit o soudobých problémech v Americe, většina lidí bude určitě poslouchat...Podle mě je hudba ideálním prostředkem k objasňování nerovností ve společnosti a ve světě.*“ (Rozhovor 1). „*Mnohé známé osobnosti hip hopového světa tyto iniciativy podporují a zařazují své názory i do své hudební tvorby.*“ (Rozhovor 4). „*Kendrick Lamar se často ve svých skladbách vyjadřuje proti těmto věcem a obrací se na mladé lidi v chudinských čtvrtích, aby se nebáli bojovat za svoje práva. Někdy se i osobnosti jako Beyoncé nebo Solange veřejně vyjadřují k těmto tématům. Ale řekla bych, že to je spíše otázka individuálních bojovníků za svobodu.*“ (Rozhovor 7).

Dotazovaní se rovněž zabývali mírou angažovanosti slavných osobností v nějaké formě rezistence. Rozlišovali, zda je předmětem protestu emancipační úsilí Afroameričanů směřované proti rasismu a policejní brutalitě nebo potírání vykořisťování afroamerických interpretů ze strany hudebního průmyslu. Podle některých existují rozdíly v přístupu mainstreamového umělce a představitele nezávislé tvorby a undergroundu: „*Spousta mainstreamových rapperů se bojí veřejně hovořit o kontroverzních sociálních tématech, aby nepřišli o lukrativní smlouvy s různými značkami, které propagují.*“ (Rozhovor 4). „*Existují výjimky z pravidla, umělci, kteří poukazují na společenské problémy a rasismus, ale je jich minimum, alespoň v rámci mainstreamu. Tam se to moc nenosí, protože labely se snaží vystříhat takovéto kontroverze. Underground je svobodnější a na internetu se dají najít songy útočící na systém a jeho složky.*“ (Rozhovor 6). „*Díky novým technologiím, které umožňují umělcům svobodně tvořit a prodávat hudbu bez podpory velkých korporací, se znovu dostávají do popředí kritické a politicky*

zaměřené postoje. Nové možnosti podněcují schopnost odporovat ekonomickému vykořisťování. Zaznívají názory, že hip hop si nenecháme vzít za ranec peněz. Nezávislí umělci, kterým není lhostejný stav dnešního hudebního průmyslu, se spolčují do různých skupin a vybízí ke společenskému aktivismu.“ (Rozhovor 10).

Z hlediska současných projevů protestu byla zmíněna zásadní role internetu a sociálních médií. Tyto technologie přinášejí řadu možností v rámci aktivismu a svým celosvětovým dosahem oslovují spřízněné aktivisty z celého světa. *„Dnes se boj rozšířil hlavně na sociální síť, například hnutí Black Lives Matter je vyloženě hnutí sociálních médií.“ (Rozhovor 4).* *„Aktivismus v hip hopu se může odehrávat na několika úrovních. Od pouhého zveřejňování videí a textů na internetu, po svolávání velkých demonstrací a protestních akcí.“ (Rozhovor 10).* *„Tady bych viděl zásadní vliv sociálních médií, díky nimž se svět dozvídá o policejní brutalitě páchané převážně na afroamerickém obyvatelstvu. Mnozí nám stále nevěří, ale vnímáme i větší podporu ze zahraničí, od lidí, kteří nežijí v Americe, ale soucítí s námi, skrze naši hudbu o nás vědí, vědí o tom, co se tady děje a léta nás podporují a snaží se pomoci.“ (Rozhovor 8).*

Při pohledu na konkrétní problematická témata, proti kterým v současné době afroamerická komunita protestuje, rozlišují respondenti dvě zásadní oblasti. První z nich představuje hluboce zakořeněný institucionální rasismus, který ponechává afroamerickou komunitu ve znevýhodněném postavení v některých klíčových ukazatelích, jako jsou vzdělání, pracovní příležitosti a zaměstnanost, bydlení či právní systém: *„Ačkoli již uplynulo bezmála šedesát let od přijetí Zákona o občanských právech, stále se potýkáme s tzv. institucionálním rasismem, který je součástí systému, součástí veřejných institucí a práva, čímž znemožňuje zrovnoprávnění afroamerických občanů v nejrůznějších oblastech. Příkladem je právě vězeňský systém nebo systém veřejného školství...někteří hudebníci na tyto problémy upozorňují, ať už ve své tvorbě nebo formou různých veřejných vystoupení a rozhovorů“ (Rozhovor 9).* *„Rasismus tu pořád máme, ale spíš na institucionální úrovni, v systému je stále zakořeněný a ovlivňuje myšlení a jednání spousty lidí. S otevřeným rasismem jsem se zatím nesetkal.“ (Rozhovor 6).*

Druhou oblastí je přetrvávající policejní brutalita, která do jisté míry souvisí s předchozí problematikou a odráží letitou tradici nerovného zacházení s Afroameričany ze strany policejních složek. *„Hlavně třeba policajti, tam za poslední dobu nedošlo k velké změně, akorát teď máme sociální síť, telefony s kamerami, všechno můžeme zdokumentovat. Na internetu vznikají hnutí proti policejní brutalitě, lidi se domlouvají na různé akce, protesty, sdílí videa s policajty, kteří někoho mlátí.“ (Rozhovor 6).* V hudební oblasti respondenti často zmiňovali

diskografii Public Enemy nebo skladbu *Fuck the Police* od NWA jako příklady protipolicejní tematiky: „*Fuck The Police* od NWA, první protipolicejní song. Dnes jsou podobné skladby spíše výjimkou nebo slabým odvarem, který nepůsobí tak důrazně a provokativně, jako dříve.“ (Rozhovor 3).

Otázka: Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?

Někteří respondenti zdůraznili, že současná mainstreamová afroamerická hudba je stále ještě zabydlená v přežitých stereotypech, které mohou většinovou společnost odrazovat.

„Pokud se mainstreamová tvorba zaměřuje na potřeby mladého publika a staví do popředí zábavu, alkohol, drogy, drahé oblečení, auta, materiální hodnoty vůbec, v tom případě se domnívám, že se cyklí v neustále přetrvávajících stereotypech, které většinová společnost vnímá negativně. Potom si myslím, že tudy cesta ke zlepšení postavení a vůbec vnímání Afroameričanů nevede.“ (Rozhovor 2). „V ženském rapu se dnes často otevírají aktuální témata, zatímco u mužů mi přijde, že se zasekli ve stereotypech ze strachu, aby se jejich tvorba prodávala u širšího publika, hlavně u bělošských teenagerů.“ (Rozhovor 3).

Otázky genderu, maskulinity a identity respondenti často zmiňovali v souvislosti s posilováním postavení Afroameričanů. Současné strategie jsou proto zaměřené více směry a soustředí se na nejružnější minoritní skupiny. Aktuální témata odrážejí společenské změny poslední doby, které jsou charakteristické větším důrazem na diverzitu životních stylů. Ta se pozvolna začíná promítat do hudby. V současné afroamerické hudbě začínají převládat ženské prvky a ženská témata: „Děni se dnes spíše zaměřuje na posilování postavení afroamerických žen a vůbec žen všech etnických skupin. Vznikají různé více či méně radikální feministická hnutí, která jdou v ruku v ruce s hnutími za rovnoprávnost a proti policejní brutalitě...“ (Rozhovor 5). „Mám dojem, že ženy se tolik nebojí diskutovat o problémech v komunitě, kolorismu, emancipaci, sexuální identitě, birasových otázkách, východní spiritualitě...“ (Rozhovor 3). „Ženy jdou do popředí v rámci hip hopu. Afroamerické ženy mají silnou platformu, kde zdůrazňují svá práva, stejně tak další etnické skupiny, jako například Hispánci a Asiati, jejich zastoupení v hip hopu narůstá.“ (Rozhovor 8).

Jedna respondentka vzpomínala na dvacátá léta, kdy se na prvních živých bluesových a jazzových vystoupeních objevovaly pouze afroamerické ženy. Důvodem však nebylo vyjádření respektu těmto ženám, nýbrž přesvědčení o jejich podřízeném a tím pádem neškodném

postavení. „*To odráželo mentalitu doby, kdy ženy byly vnímány jako slabé a menší hrozba pro společnost než afroameričtí muži, kteří by z pódia mohli působit v pozici síly, což bylo v té době nepřijatelné. Když už nechali muže vystupovat, museli se chovat přitrouble jako klauni a nikoli maskulinně.*“ (Rozhovor 5).

Do současné afroamerické hudby začíná pozvolna pronikat problematika odlišných sexuálních identit. To představuje podstatný posun ve vývoji, neboť otázky homosexuality u afroamerických mužů byly donedávna tabu a mainstreamová hudební tvorba prezentovala do značné míry homofobní názory a postoje. Toto chování bylo přisuzováno jakési obranné kompenzaci nepřetržitého oslabování jejich mužské role a identity sahající až ke kastracím černochů v době otroctví. „*Dnes se mnozí afroameričtí hudebníci netají svou homosexuální orientací. Myslím si, že v dnešní době už není potřeba maskulinního, agresivního mačo muže, coby hlavního stereotypu rappera. Muži se začínají více otevírat, hovořit o tom, co cítí, do popředí se dostávají i afroameričtí intelektuálové a nerdi, kteří sledují trendy v hudbě i v módě.*“ (Rozhovor 3). „*Zaznamenal jsem černošské interprety, kteří náleží k různým sexuálním menšinovým proudům a ti bojují prostřednictvím hudby za svá práva.*“ (Rozhovor 8).

Narůstající pluralita životních stylů a identit v afroamerické komunitě je podle respondentů vyjádřením výraznějšího individualismu ve společnosti, kdy jako individuality jsou obecně v sociální interakci vnímány pouze běloši: „*Příslušníci různých etnických menšin se posuzují hromadně jako zástupci své skupiny a okolí s nimi jedná podle stereotypů přisuzovaných dané skupině.*“ (Rozhovor 6). To pak brání veškerým snahám o posilování postavení Afroameričanů.

Soudobé společenské trendy reflektující směřování k pluralitě a individualistické společnosti s sebou mnohdy nesou narůstající radikalizaci v hudební tvorbě. Ta je při řešení současných problémů v afroamerické komunitě spíše kontraproduktivní: „*Jen přilévají olej do ohně, místo, aby nabízely řešení nebo alespoň podporu nebo útěchu... Lidé, kteří za normální situace smýšlejí multikulturně a uznávají názorovou pluralitu, mají přátele mezi různými etniky, se najednou více přimykají ke své skupině... Ve vyhrocených chvílích se lidé rádi staví na jednu nebo na druhou stranu, ale zapomíná se na širší kontext a dochází ke zbytečným problémům. Žijeme ve 21. století a lidé by se měli sami sebe především ptát „Kdo doopravdy jsem? Jsem Afroameričan nebo člověk?“ Já jsem rozhodně člověk.*“ (Rozhovor 10).

Otázka: Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter? Lze v současné afroamerické hudbě nalézt nějaký politicko-společenský přesah?

Výzkum ukázal na současný úbytek protestních písní v afroamerické tvorbě vzhledem k předchozím obdobím. „*Některá (afroamerická hudba). Ale jak už jsem říkal, rozhodně nedosahuje intenzity a naléhavosti hudby padesátých, šedesátých a začátku sedmdesátých let, což je škoda.*“ (Rozhovor 2). „*Většina současné hudby není protestní, spíše zábavní. Rozumím tomu, že pro Afroameričany má jejich hudba asi jiný význam než pro ostatní etnika a obsah posuzují jinak, protože v něm nacházejí souvislosti, které jiným mohou unikat.*“ (Rozhovor 7). „*...je to stále tam. Ovšem v dřívějších letech to bylo masivnější... V dnešní době narážím na různé debaty a výměny názorů na internetu, ale v hudbě nic moc.*“ (Rozhovor 9).

Ve vztahu k minulosti respondenti odkazovali na protesty proti segregaci, které probíhaly v padesátých a šedesátých letech. Tehdy se životní podmínky významně zhoršily a komplikovaly život mnohých Afroameričanů. V reakci na nastalou situaci byla zorganizovaná řada protestních akcí, jejichž hlavním smyslem bylo upoutání pozornosti médií. Následně se tyto politické aktivity rozšířily po celé zemi. Respondenti vzpomínali na protestní písně svobody, které podněcovaly účastníky pochodů a demonstrací k nenásilnému odporu nebo poukazovali na zapojení hudebníků do těchto akcí. „*Vezměme si například gospelovou skladbu z počátku 20. století We Shall Overcome, která se přenesla z kostelů na protesty a stala se hlavní hymnou Hnutí za občanská práva. Na pohřbu Martina Luthera Kinga Jr. ji zpívalo přes 50 000 účastníků. V průběhu let skladbu přepsali a nazpívali mnozí umělci a stala se tak stálíci všech politických hnutí.*“ (Rozhovor 2). „*Mnozí umělci byli zároveň aktivisté. Napadali hudební průmysl, ať už prostřednictvím svých nahrávek nebo otevřenou kritikou. Jiní působili na vysokých školách, psali politické eseje apod. Další pak vytvářeli autonomní kulturní oblasti, ve kterých se afroameričtí umělci scházeli a izolovali od vnějšího rasismu.*“ (Rozhovor 9).

Mnozí respondenti považovali formy protestu na soudobé afroamerické hudební scéně za nevyužitou příležitost, neboť hudba je účinným prostředkem pro vzbuzování zájmu o společensko-politická témata a má schopnost iniciovat proces společenských změn. Jedna respondentka podotkla, že tato témata se více prezentovala za prezidenta Baracka Obamy, jenž ve svých projevech vybízel Afroameričany k uměleckému vyjádření názorů na politiku a společnost. „*Proč by měl být současný rap apolitický? Zvážíme-li historické souvislosti a vůbec souvislosti vzniku hip hopové kultury a rapu jako jeho nedílné složky, vidíme, že by měl zaujmout výsadní postavení v tom, aby se snažil hledat odpovědi na společenská témata, motivovat lidi, vzdělávat je a interpretovat historii a současnost způsobem, aby tomu i méně privilegovaní, méně vzdělaní občané porozuměli. Měl by reagovat, opět by z něj měli vzejít*

skutečné osobnosti své generace, které by inspirovaly mládež a zasadily se aktivně o společenskou změnu. To se bohužel neděje.“ (Rozhovor 6).

Někteří respondenti připustili zachování určitých forem protestu v současné afroamerické hudbě. Jsou nalézány spíše v nezávislé nebo undergroundové tvorbě, někteří hudebníci hledají cestu ke změně ve vzdělání, osvětě a osobním rozvoji, jiní se snaží přivést k odpovědnosti bělošskou Ameriku a její rasistický systém. *„Hudba nové generace bojovníků za svobodu odráží obě strany diskuse a nabízí návod k hojení vnitřních zranění i radí, jak se chránit před vnějšími silami, které ničí afroamerické životy.*“ (Rozhovor 5).

Oproti tomu v mainstreamové hudební tvorbě nevychází protest z autentických pohnutek. Je reflektován zájem korporací, a protest je poměrně bezpečným módním výstřelkem. Míří do vlastních řad formou bezvýznamných sporů mezi celebritami nebo přichází až s odstupem po nějaké tragické události. Korporace k ní zaujme společensky přijatelné stanovisko a povolí svým umělcům situaci odsoudit. Respondenti tyto praktiky shodně napadali a zdůrazňovali nutnost jednotného přístupu v současném hip hopu. *„Hip hopová komunita by měla zůstat jednotná proti všem formám diskriminace. Hip hop hraje významnou roli při vyjadřování myšlenek, rozšiřování dosahu a zveřejňování akcí různých sociálních hnutí, jako BLM.*“ (Rozhovor 10).

Současný protest je významně ovlivňován elektronickými médii. Jejich prostřednictvím si hudebníci předávají názory sociálně-politického i hudebně praktického charakteru: *„Lidé se navzájem podněcují k vyjadřování radikálních politických názorů, svolávají se na demonstrace prostřednictvím sociálních sítí. Máme i portály, na kterých se analyzují texty současných skladeb a lidé se mohou vyjádřit, co myslí, že to znamená nebo na co to odkazuje. Hledají se zábavné a zajímavé způsoby, jak přiblížit aktivismus mladé generaci prostřednictvím sociálních sítí... točí se videa plná symboliky a odkazů na minulost, ale to musí diváci alespoň trochu znát souvislosti a historii. Ale většinou v komentářích se o tom diskutuje...*“ (Rozhovor 1). Někteří zaznamenali, že protestní charakter se pozvolna přesouvá z hudby do jiných forem afroamerického umění, například do poezie, výtvarného umění nebo literatury.

Zjevnou vlastností afroamerické hudby je schopnost sjednocovat konkrétní komunitu, nebo přímo celé etnikum. Jednota byla předpokladem všech sociálních a emancipačních hnutí, jmenovitě abolicionistického hnutí, panafrického hnutí, hnutí za občanská a volební práva, hnutí černé síly nebo hnutí na černošských životech záleží. Tato jednota má potenciál mobilizovat jednotlivce ke společné akci.

**Otázka: Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako nástroj sociální změny?
Má mobilizační charakter?**

Většina respondentů připustila alespoň částečnou možnost mobilizovat společnost a přispívat k prosazení změny sociální politiky. V případě konfliktu ale není jasná role represivních složek, situace je předmětem jednání od šedesátých let 20. století aniž by došlo k adekvátní změně stavu. Za hlavní mobilizační nástroj dotazovaní považují internet. „*Dnes se pořádají protesty a demonstrace proti policejní brutalitě, proti zabíjení Afroameričanů policisty. Hlavním mobilizačním nástrojem je podle mého názoru internet a sociální média. Sílu hudby pozitivně vnímám i při různých předvolebních kampaních, kdy afroameričtí umělci podporují své kandidáty, většinou také z afroamerické komunity. To je podle mě nesmírně důležité, abychom dosadili naše lidi do důležitých funkcí, díky nimž by mohli rozhodovat o problémech v našich komunitách.*“ (Rozhovor 9). „*Že opět významně vstupují do hry sociální média a sítě. Zaznamenal jsem zvýšenou míru působení nejrůznějších hnutí typu Black Lives Matter, která reagují na špatnou životní situaci v různých afroamerických komunitách...Podporu jim vyjádřili i některé afroamerické osobnosti hudebního světa, čímž mu dodaly na důvěryhodnosti, a to buď přímo vystoupili na některých demonstracích, nebo nepřímo prostřednictvím své tvorby.*“ (Rozhovor 2).

Mnohá protestní hnutí Afroameričanů vyvolávají negativní obraz v médiích a tím jsou odrazováni sympatizanti z řad většinové společnosti. „*Tato hnutí měla zpočátku podporu i z řad široké veřejnosti a politiků, ale v důsledku přidruženého rabování a vyteskalovaného násilí mnoho příznivců ztratili.*“ (Rozhovor 2). „*Pokud se někomu podaří zmobilizovat k něčemu davy, tak maximálně k tomu, aby rabovaly obchody a zapalovaly auta. Spousta lidí to obhajuje, protože černoši si prý můžou svobodně zvolit formu protestu, myslí si, že jim Amerika stále něco dluží, ale já s tím nesouhlasím.*“ (Rozhovor 8).

Respondent rovněž poukázal na nevalný úspěch využití současné afroamerické hudby v oblasti aktivismu z důvodu neprofesionálního chování některých afroamerických hudebníků, jež nemají odpovídající řečnické schopnosti. Předmětem nejasností je také opožděné organizování protestních akcí, ke kterému dochází zpravidla až po vypuknutí pouličních nepokojů. „*Je třeba tomu předcházet a bojovat nepřetržitě.*“ (Rozhovor 6). Jiná respondentka zmínila značnou míru angažovanosti škol a univerzit v protestních hnutích, zejména v souvislosti tragických událostí v komunitě. „*Studenti z různých etnických menšin připravují pietní akce, ale i protesty a happeningy, aby projevíli solidaritu.*“ (Rozhovor 7).

Současná afroamerická hudba ale má dostatečnou mediální sílu k tomu, „*aby alespoň motivovala ke změně a sjednocovala lidi a probouzela v lidech smýšlení, že nic nedostanou zadarmo a všechno si musí vybojovat sami, ostatně tak, jak tomu bylo vždycky v historii.*“ (Rozhovor 1). Předpokladem může být ukládání hudebních projevů do kolektivní paměti, kdy konkrétní písně mají potenciál evokovat atmosféru minulých hnutí a oživovat dávno zapomenuté emoce. „*Četl jsem mnoho knih o vzniku a rozvoji sociálních hnutí... kde se vyzdvihuje význam hudby současné i hudby předků... Tyto písně jsou hluboce zakořeněné a mají radikální dopady, zejména když se zpívají společně s RnB, hip hopem a rapem, které v současnosti rozšiřují afroamerický protestní repertoár.*“ (Rozhovor 4).

Názorová jednota v oblasti protestních písní a dalších iniciativ se někdy generačně štěpí a potřebná jednota se oslabuje. Důvodem je jiný životní styl mladé generace spojený s individualismem a různorodostí zájmů. Prioritou již nebývá blaho afroamerické komunity. Zdůrazňována bývá absence současného společného vůdce, jako byl Martin Luther King, který komunitu sjednocoval a vedl: „*Je jiná situace, než jaká byla v šedesátých letech. Mladí lidé se tolik nespolečují, netráví tolik času pohromadě. Spíše sedí u počítačů nebo jsou na mobilních telefonech a starají se o vlastní záležitosti.*“ (Rozhovor 7).

Generační rozdíly se projevují také v nepochopení a nepřijetí podoby současných „písní svobody“, které jsou prezentovány na demonstracích. Starší generace Afroameričanů je dokonce zdrženlivá v podpoře aktivit hnutí. „*Na současných demonstracích BLM a dalších hnutí je často slyšet skladby Alright od Kendricka Lamara nebo Freedom s hostující Beyoncé. Některé naše rodiče a prarodiče tyto novodobé protest songy rozčilují. Moje maminka si myslela, že Alright od Lamara bude povznášející píseň v duchu We Shall Overcome, ale byla zklamaná, jelikož beat byl moc drsný a texty vulgární a misogynní.*“ (Rozhovor 5).

Respondentka v této souvislosti hovořila o tzv. kulturní amnézii. Odlišnosti ve vnímání formy protestu zdůvodnila tím, že současná hip hopová generace nezažila žádné skutečné masivní protesty za rovnoprávnost jako předchozí generace: „*Nemáme žádné společné vzpomínky na společensky významné události, které by symbolicky navazovaly na pokrok minulých generací. Jako zdroj ukotvení nám slouží pouze populární kultura.*“ (Rozhovor 3). Naproti tomu chápala vzájemné prolínání staré a nové afroamerické protestní hudby jako možné východisko: „*Nedávno jsme zhlédla dokumentární film Soundtrack for a Revolution, který popisuje problematiku Hnutí za občanská práva z pohledu hudby. A na něm se objevují dnešní přední hip hopoví a RnB umělci, jako The Roots, Wyclef Jean nebo John Legend, kteří přezpívali tradiční písně svobody, které vycházely ze starých spirituálů a tvořily hlavní*

repertoár při pochodech v padesátých a šedesátých letech. Bylo to velmi působivé a je vidět, že i tudy vede cesta, jak přiblížit protestní písně mladé generaci.“ (Rozhovor 5).

Jeden dotazovaný popisoval význam podprahových sdělení, která lze nalézt v afroamerické protestní hudbě. Tyto skryté významy vyjadřuje i afroamerická protestní móda. *„Afroameričané jsou známí svým smyslem pro styl a ten také využívali ve svých bojích... V padesátých a šedesátých letech nosili demonstranti při pochodech svobody sváteční obleky a kravaty, dámy pak různé sváteční šaty a kloboučky. To nejen odráželo módu té doby, ale mělo to za cíl poukázat na důvěryhodnost a slušnost protestujících. Později se situace více zradikalizovala, což můžeme vidět na oděvech Černých panterů, kteří nosili kožené bundy a černé barety v duchu revoluce. Dnes se klade důraz na ležérní pohodlné oděvy, a proto se hlavním symbolem dnešních hnutí stala obyčejná trička s nápisy nebo obrázky vyjadřující postoje a náklonnost k hnutí. Mottem dnešní doby je přijetí různosti a síla v individualitě.“ (Rozhovor 4).*

Otázka: Kterí současní afroameričtí umělci se prostřednictvím své hudby nejvíce angažují ve vzdělávací a osvětové činnosti?

Nejčastěji byly zmiňovány současné výrazné osobnosti hudebního světa, jako jsou Beyoncé, Jay-Z, Stevie Wonder, Kendrick Lamar, Common, KRS-1, Chuck D nebo Chance the Rapper. *„Například song Alright od Kendricka Lamara je považován za novodobou hymnu hnutí Black Lives Matter, refrén zní posledních několik let v ulicích při protestech a naléhá na ukončení systémového rasismu...Chance the Rapper je sám aktivistou, který bojuje za reformu vzdělávání v Chicagu. Nebo Childish Gambino ve videoklipu ke skladbě This is America postrlí gospelový sbor, čímž zase reaguje na nesmyslné rasově podněcované násilí.“ (Rozhovor 4).* *„Kendrick Lamar, Chance the Rapper...J. Cole, z těch starších, kteří ještě tvoří třeba Talib Kweli, Black Thought z The Roots, Dead Prez, Common, Mos Def...už nevím, ale je jich spousta.“ (Rozhovor 1).* *„Ze současných interpretů RnB zpěvačka Andra Day se skladbou Stand Up for Something, ve které vyzývá gaučové aktivisty všech ras, aby povstali a začali něco dělat. Tato skladba, podobně jako písně otroků, spirituály a písně svobody, čerpá z křesťanské symboliky a káže respekt a lásku.“ (Rozhovor 5).* *„Umělci jako Arrested Development, KRS-1, The Roots, dříve i 2Pac a samozřejmě Public Enemy, ti všichni svým způsobem protestují ve své tvorbě. V poslední době asi Kendrick Lamar, ale i Lauryn Hill je v tomto skvělá. Slyšel jsem skladbu Black Rage, která sleduje kořeny černošského hněvu napříč americkou historií.“ (Rozhovor 8).*

5.5 Současná afroamerická hudba a její vztah k hudbě jiných etnických skupin v USA

Afroamerická hudba ve své podstatě vychází z původních tradic přinesených z afrického kontinentu. Vzápětí, důsledkem integračních procesů, absorbovala hudební prvky a styly, se kterými přicházela do kontaktu v novém prostředí. Docházelo tak k interakci afroamerické hudby s dalšími hudebními žánry rozličných etnických a národnostních skupin žijících ve Spojených státech. Tato nepřetržitá výměna a přeměna hudebních prvků probíhá i v současnosti, přičemž jejím důsledkem jsou nově vznikající populární hudební trendy a tedy i styly.

Otázka: Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?

Participace hudebních elementů jiných etnických skupin není respondenty považována za negativní jev. Zdůrazňovali však nutnost zabránit neoprávněnému přivlastňování hudebních a kulturních prvků a následnému obohacování ze strany většinové společnosti na úkor Afroameričanů, kterým byla v minulosti upírána veškerá autorská práva a tvůrčí zásluhy. Většina respondentů popisovala tuto skutečnost jako zásadní problém, který přetrvává a poukazuje na nedostatečný respekt k afroamerické kultuře. „Z historického pohledu to většinou probíhalo tak, že Afroameričané vytvořili, vymysleli nějaký hudební styl, který se mezi nimi začal šířit a stal se oblíbeným. Pak se o něm dozvěděli bělošští majitelé nahrávacích společností a začali přemýšlet, jak z toho něco vytřískat.“ (Rozhovor 1). „V hudební historii Spojených států se tato problematika objevovala opakovaně. Hlavní problém nespatřuji v tom, že se každý nový hudební styl masově rozšířil a byl přijat bělošskými a jinými etniky, ale to, že afroamerickým umělcům se nikdy včas nepřipsaly zásluhy za vytvoření toho či onoho hudebního stylu, včetně příslušných finančních kompenzací.“ (Rozhovor 9). „Nelíbí se mi, že někteří lidé z jiných etnických skupin těží z afroamerické hudby, ale nijak nám nepomáhají v boji za rovnoprávnost, někdy i odmítají to, za co bojujeme. Z toho vyplývá nedostatek úcty k afroamerické kultuře. (Rozhovor 5).

Někteří respondenti odsuzovali necitlivé nakládání s afroamerickou hudbou ve snaze upravit ji pro bělošské posluchače, kteří mohou mít odlišné hudební cítění a preference. „Písně

se hudebně uhladily, vynechaly se některé rozporuplné pasáže, některé texty se upravily, odstranil se například dialekt, tak byly vlastně vydezinfikované pro bělošské posluchače... Celý svět například obdivuje Elvise, my ale víme, že akorát vykrádal Little Richarda.“ (Rozhovor 1).

Jiní dotazovaní chápali časté zapojování hudebních prvků jiných etnik do produkce afroamerické hudby jako pozitivní, žádoucí a obohacující. Tento proces přispívá přirozenému vývoji hudby a rozmanitosti hudebních stylů. *„Vnímám to velmi pozitivně, jelikož tak tomu bylo od prvopočátku. Afričtí otroci smíchali své hudební tradice s okolními vlivy, s hudbou svých otrokářů, s hudbou bělošské chudiny, která se nacházela v blízkosti. To byla směsice potomků nejrůznějších evropských národů, kteří se dostali do Nového světa a přinesli s sebou zase své hudební projevy. Také záleželo na geografickém umístění, jelikož britské, francouzské a španělské či portugalské hudební vlivy se rovněž různily. Z toho všeho vznikla ona afroamerická hudba, o které tady hovoříme.*“ (Rozhovor 2). *„Každá skupina, ať už etnická nebo kulturní, přistupuje k hudbě jinak. Řekněme, že má jiné postupy práce. Jinak hraje na hudební nástroje, vytváří odlišné zvuky, prostě má jiný cit pro hudbu. To vše je v pořádku a mělo by se co nejvíce uplatňovat, abychom získávali pestrou paletu hudebních podkladů a hudba se vyvíjela a obohacovala.*“ (Rozhovor 10).

Respondenti dále zdůrazňovali globální charakter hudby. Při jejím výběru by neměla platit žádná rasová nebo kulturní omezení. Talentovaný hudebník je oprávněn přijímat inspirace ze všech hudebních zdrojů: *„Nejsem zastáncem nějakého majetnického uzurpování hudby. Hudba je pro všechny. Pokud má člověk hudební nadání a zájem o ten který hudební žánr, proč mu v tom bránit?*“ (Rozhovor 9). *„V dnešní době by se neměly dělat žádné restrikce, i když se hodně mluví o vykrádání. Ale kde jsou hranice vykrádání a inspirace?*“ (Rozhovor 8). *„Dnes jsou všechny hudební žánry tak promíchané, že člověk už ani nepozná všechny vlivy, jestli je to afroamerické, evropské nebo latinskoamerické. A je to jen dobře. Proč se v tvorbě omezovat na základě nesmyslných rasových, kulturních nebo národních kategorií.*“ (Rozhovor 7). *„Podle mého názoru by měl být více kladen důraz na hudební nadrasovost a méně se snažit hudební žánry škatulkovat.*“ (Rozhovor 4).

Někteří připustili vznik mnoha afroamerických hudebních stylů na základě spolupráce příslušníků různých etnických skupin. Postupem času se tyto styly připsaly pouze Afroameričanům, neboť ti se postarali o jejich celosvětový věhlas a popularitu. *„Participace ostatních etnických skupin na afroamerické hudbě se nejvíce projevila už počátkem 20. století, kdy byly populární styly blues a jazz. Začali se objevovat bělošští a hispánští jazzmani a jazz se upravoval pro uši bělošského publika.*“ (Rozhovor 5). *„Lidé se pořád snaží dobrat počátků hip*

hopu, kdo všechno stál u jeho zrodu, které komunitě v podstatě náleží apod... Afroameričané ovládli hip hop, je to převážně jejich způsob vyjádření... U zrodu hip hopu stáli také naši portoričtí kamarádi a co se produkce prvních songů týče, spousta producentů byli běloši... graffiti umělci navazovali v té době vztahy s příslušníky punkové scény... hip hop je v podstatě taková inkluzivní americká umělecká forma.“ (Rozhovor 6).

Otázka: Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod afroamerickou hudbu?

Většina respondentů s tímto procesem souhlasí. Zmíněná problematika kulturního přivlastňování se v naracích již neobjevuje. „*Nevidím v tom nic špatného. Spousta talentovaných Afroameričanů hraje například rockovou hudbu nebo pop nebo různě experimentují mimo zavedené kategorie. Na festivalech třeba známé hip hopové skupiny doprovází symfonické orchestry.*“ (Rozhovor 1). „*Pokud chce černoch jódlovat nebo hrát na harfu, proč ne.*“ (Rozhovor 8). „*Můj táta například poslouchá Bad Brains. Jestli víte, to je v podstatě rocková, punková kapela tvořená afroamerickými hudebníky. Jejich hudba je pelmel rocku, reggae, metalu, funku, hip hopu, prostě skoro všeho. Takže tyto žánrové směsice mi vůbec nevadí.*“ (Rozhovor 10).

Někteří dotazovaní poukázali na afroamerický původ téměř všech známých a oblíbených hudebních žánrů. „*Vrátíme-li se do historie, zjistíme, že téměř všechny hudební žánry se vyvinuly z afroamerické hudby nebo alespoň obsahují její prvky. Takže pokud zase Afroameričané hrají rock, metal nebo country, nemám s tím problém. Hudba je univerzální jazyk.*“ (Rozhovor 6). „*Veškerá hudba má afroamerický základ, dělají zase jen svou hudbu.*“ (Rozhovor 7).

Respondentka upozornila na narůstající zájem některých afroamerických interpretů o hudební projevy odlišných kultur. Protože tyto styly nevycházejí ze soudobých populárních hip hopových trendů, ale jsou inspirovány například asijskou nebo evropskou kulturou, bývají tito interpreti často zesměšňováni a odstrkováni příslušníky afroamerické komunity. Nepochybně jde o stereotypizaci myšlení a zastaralé představy o charakteristickém chování Afroameričanů: „*Není neobvyklé, že Afroameričané, kteří neposlouchají rap nebo RnB bývají ostrakizováni a terčem posměchu. To souvisí podle mého názoru s tím, že lidé, bez ohledu na barvu pleti, očekávají od Afroameričanů, že se budou chovat určitým způsobem, což je dáno hlavně*

mediální kulturou a předsudky. Všichni, kdo se jakkoli vymykají, jsou pak nahlíženi jako nějaké anomálie, co nezapadají do vytvořených škatulek.“ (Rozhovor 5).

Následující otázka směřuje k základnímu problému autenticity v současné afroamerické hudbě. Obecně lze autentickou hudbu definovat jako výtvor nebo tvůrčí počín, který reflektuje jedinečný styl, tvořivost a hodnoty umělce. Takové dílo vykazuje širokou škálu emocí, zkušeností a estetických prvků, jež jsou tvůrci vlastní. Je vnímáno jako nové, originální a neotřelé, přičemž zpravidla pochází od amatérských umělců nebo z ryzí kulturní tradice.

Otázka: Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická? Ovlivňují sociální média autentické vyjádření v hudbě?

Respondent zmínil souvztažnost hudební autenticity a umělcova očekávání žádoucího efektu daného hudebního výtvoru na posluchače. *„Chci autenticky vyjádřit sebe sama prostřednictvím hudby a pokusit se o něco nového nebo chci jen bezpečně napodobit již zaběhlé vzorce, které jsou dočasnou zárukou úspěchu? Autentický přístup k hudební tvorbě obecně předpokládá pracovat podle vlastních pravidel a čerpat z vlastní perspektivy, do jisté míry přesahuje přirozený talent umělce a technické dovednosti.*“ (Rozhovor 2).

Dotazovaní shodně označili současnou afroamerickou hudbu jako „do jisté míry“ autentickou: *„Většina afroamerické hudby je autentická ve smyslu, že popisuje život a současnou realitu Afroameričanů.*“ (Rozhovor 5). Autenticitu často spojovali s příslušností daného hudebního umělce k mainstreamu nebo nezávislé undergroundové tvorbě. Pro autentický hudební projev je zásadní důvěryhodnost umělce, možnost identifikace s hudebním dílem, kreativní svoboda a smysluplný obsah. *„Texty by měly vycházet z osobní zkušenosti autora, z jeho pocitů, názorů, aby se mu to lépe zpívalo, aby mu to tak nějak sedlo do pusy.*“ (Rozhovor 7). *„Autenticita mainstreamových umělců bývá ze strany fanoušků neustále zpochybňovaná a napadaná. Prostě jim nevěří a nedokážou se s nimi ztotožnit.*“ (Rozhovor 8). *„Alternativní umělci mají větší prostor ke kritickému napadání konvenčních norem mainstreamové kultury. Nemusí se tolik hlídat a držet zpátky a v jejich textech je slyšet zapálení pro věc... Dostává se jim více kreativní svobody, ale vyžadují potvrzení autenticity od posluchačů, čehož většinou dosáhnou tím, že produkují smysluplný obsah odrážející soudobá společenská, kulturní nebo politická témata.*“ (Rozhovor 6). *„Musíte být důvěryhodný, aby vám*

publikum věřilo. Nevadí, že třeba vyprávíte příběh někoho jiného nebo že se jedná o zcela fiktivní příběh.“ (Rozhovor 1).

Někteří dotazovaní za největší překážku autentického projevu považovali ovlivňování umělecké tvorby nahrávacími společnostmi a dalšími korporacemi, jež se podílejí na utváření image umělce a zasahují do všech rozhodovacích procesů. „*Všichni tvrdí, že jsou autentičtí, že jejich hudba je autentická, že si na nic nehrají, všechno je skutečné, ale pak zjistíte, že je podporuje nějaká velká korporace, jejíž výrobky propagují. Je to stále autentické?*“ (Rozhovor 9).

Za nejautentičtější afroamerické hudební žánry byly označeny gospel a rap. „*Gospel je například velmi autentický, vyjadřuje vztah k Bohu, k lidem, odráží ryzost lidských emocí. Rap ve svých začátcích býval rovněž autentický, byl to hlas ulice, hlas marginalizovaných mladých lidí, jakmile se však stal komoditou, autenticita vzala za své kvůli podbízivosti, libivosti.*“ (Rozhovor 3).

Otázka autenticity v rapu získala na aktuálnosti v době, kdy se tato hudba postupně šířila mezi příslušníky odlišných etnických skupin. Tehdy se hovořilo o nutnosti vymezit hranice mezi opravdovostí a napodobováním. „*Traduje se, že největší autenticitu v hip hopu mají heterosexuální muži s etnickým původem, pocházející z nižších společenských vrstev. Od černochů v hip hopu se vždy očekávalo, že budou projevovat hypermaskulinitu... Na rozdíl od toho ženy, běloši, černoši z vyšších kruhů a jiné menšiny bývali často vnímáni jako neautentičtí, či dokonce jako pozěři.*“ (Rozhovor 10). „*Bělošští rappeři tvrdí, že si autenticitu a důvěryhodnost vydobyli na základě svých rapových dovedností, nepřikládají rasovým otázkám v hudbě váhu a popírají existující mocenskou převahu bílých. Místo toho vyzdvihují třídní hodnoty.*“ (Rozhovor 6).

Jako „neautentičtí“ bývají považováni rovněž umělci snažící se proniknout do konkrétního hudebního žánru, ovšem kvůli svému vzhledu nebo chování se často stávají terčem kritiky afroamerických fanoušků. Dostanou nálepku *blackish*, což je výraz, „*kterým se označují umělci, kteří jednoduše nejsou dost černí, a to v doslovném i přeneseném významu. Často bývají terčem kritiky fanoušků daného hudebního žánru, kteří jim vytýkají jejich nedostatečnou autenticitu, pozérství, vyměklost a to, že mluví a chovají se příliš jako běloši.*“ (Rozhovor 4).

Otázka: Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?

Většina respondentů připustila pozitivní působení současné afroamerické hudby na meziethnické, resp. mezirasové vztahy. Tato hudba představuje zásadní jednotící prvek a most mezi kulturami, překračuje etnické hranice, nabourává stereotypy a přispívá k vzájemnému poznávání a sbližování odlišných kultur. „*Když jste například na velké party, kde jsou zástupci všech ras a etnických skupin, a najednou začnou hrát známý hit, v tom okamžiku barva pleti ani jazyk nehraje roli. Ta jedna píseň nebo tanec sjednotí všechny lidi.*“ (Rozhovor 1). „*Současná afroamerická hudba má spoustu příznivců napříč rasovými nebo etnickými skupinami a rozhodně má i celosvětový dopad. Různé velké koncerty a festivaly pak přispívají k setkávání všech těchto skupin a vzájemnému poznávání se.*“ (Rozhovor 2). „*Prostřednictvím hudby určité kultury se můžeme dozvědět mnohé o kultuře samotné, může nás provést novými oblastmi, může nás vnitřně obohatit, zjistíme, například, jak pohlíží na různé skutečnosti života příslušník odlišné kultury. Můžeme poznat, kolik toho máme společného, že procházíme podobnými životními událostmi...*“ (Rozhovor 3). „*To, že celý svět imituje afroamerickou hudbu a kulturu je důkazem její kvality a štědrosti. My nejsme ti, kteří by jiné odvrhovali. Pokud k naší kultuře budete přistupovat s úctou, je tu pro vás.*“ (Rozhovor 9).

Dotazovaní zdůraznili nutnost zaměření na důvody poslechu hudby odlišné etnické skupiny. Některé posluchače láká protestní a vzdorovitý charakter afroamerické hudby nebo široká škála inovativních technik produkce, zatímco jiné přitahuje typické černošské „cool“, které je reflektováno v hudební tvorbě. Afroameričané si osvojili „cool“ jako způsob stylizovaného odporu proti rasismu, jenž se vyznačuje nevzrušeným pohodovým přístupem ke všemu a za všech okolností. Z psychologického hlediska se jedná o projev odvahy a duševní síly v nepříznivé situaci. „*Pro bělošské posluchače byl hip hop vždycky hudbou rebelie, protestu proti rodičům ze střední třídy... Někteří lidé však přijali hip hop i s celou kulturou. Přivedlo je to k poznávání Afroameričanů a jejich způsobu života a těžkostí.*“ (Rozhovor 4). „*...ostatní skupiny přitahuje, protože má styl, tak tomu bylo už v době bebopu, všichni chtěli být cool jako černoši...*“ (Rozhovor 8). Respondentka zaznamenala dlouhodobé tendence příslušníků odlišných etnických skupin striktně oddělovat Afroameričany od afroamerické hudby. Většinová společnost odmítá reálně zakusit způsob života afroamerické komunity, ovšem jejich hudba je vítaným obchodním artiklem: „*Všichni milovali afroamerickou hudbu, ale nikdo nemiloval Afroameričany.*“ (Rozhovor 5).

Předmětem dalšího zkoumání se stala současná afroamerická hudba a její vztah k hudbě africké. Statistické údaje dokládají trojnásobný nárůst afrických imigrantů ve Spojených státech

oproti situaci v devadesátých letech⁶⁶. Jejich příchod zapříčinil přehodnocování stávajících definic a významů pojmu afroamerická identita, jež byla doposud zakotvena ve sdílené historii otroctví. Být Afroameričanem proto dnes někteří vnímají spíše jako kulturní identitu, nikoli etnickou.

V současnosti existují dva odlišné přístupy k masovému přistěhovalectví z afrických zemí. Zastánci imigrace poukazují na právo Afričanů přicházet do Spojených států a zdůrazňují při tom nárok na bohatství a dobré životní podmínky jako kompenzaci za ztráty utrpěné v důsledku obchodu s otroky. Odpůrci tento postoj odmítají a usilují o uzavření hranic, neboť se obávají o zaměstnání a dříve získané výhody. Do země zpravidla přicházejí vzdělání Afričané, jejichž integrace do afroamerických komunit je téměř nemožná. Přivázejí s sebou vlastní kulturu a sdružují se výhradně v rámci svých etnických skupin.

Otázka: Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně? Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké?

Většina respondentů se shodla na významné omezenosti recipročních vztahů mezi Afroameričany a africkými přistěhovalci v USA, přičemž zaznamenali každoroční navýšení počtu těchto imigrantů v Chicagu. Hlavní překážky vzájemného sblížování těchto etnik spatřují v kulturní a jazykové bariéře. Mnozí dotazovaní popisovali africké imigranty jako uzavřenou komunitu se silnou citovou vazbou na zemi svého původu. Afričané se podle jejich názoru odmítají integrovat mezi Afroameričany. „*Kamarádím s jednou dívkou z Nigérie, je sice tmavá jako já, ale kulturně je úplně někde jinde. Je zajímavé poslouchat její vyprávění, má silné vazby na Nigerii. Odmítá být označována jako Afroameričanka.*“ (Rozhovor 1).

O poznávání historie obou etnických skupin usiluje celá řada institucí, například univerzity, muzea a kulturní neziskové organizace, jež pořádáním velkého množství volnočasových událostí, přednášek či hudebních festivalů představují africkou kulturu a hudbu širší veřejnosti. „*Snažíme se o vzájemné poznávání afrických a afroamerických kulturních prvků a tradic a o vzájemné sblížení, jelikož africké komunity bývají velmi uzavřené, bojují s cizím prostředím, mají potíže s hledáním zaměstnání a celkovou akulturací. Snažíme se je*

⁶⁶ In Womack, 2010.

odkazovat na nejrůznější organizace, jako je United African Organization, které mají nejrůznější programy na pomoc africkým imigrantům.“ (Rozhovor 3).

Podle některých respondentů existují důvody bránící vytvoření bližšího vztahu Afričanů a Afroameričanů, jako jsou převládající oboustranné stereotypy, nevědomost a xenofobní chování. „Afričané si na základě dostupné kinematografie utvořili představu o Afroameričanech, že žijí převážně v chudinských ghettech a nevyužívají dostatečně příležitostí, které jim život ve svobodné západní kapitalistické společnosti nabízí. Také z jejich pohledu neví nic o Africe, ke které se tak rádi vztahují a považují ji za kolektivní symbol pravlasti, domoviny. Oproti tomu Afroameričané si představují Afričany jako divochy v džungli, kteří přijeli parazitovat na jejich sociálním systému, ale jinak se chovají arogantně, povýšeně a izolují se od nich.“ (Rozhovor 2).

V některých případech bylo zmíněno nevraživé až násilné chování vůči Afričanům ze strany afroamerického etnika: „V posledních letech zaznamenáváme projevy nesnášenlivosti vůči africkým imigrantům paradoxně ze strany Afroameričanů.“ (Rozhovor 3). „Když jsem ještě chodil do školy, měli jsme ve třídě dva africké chlapce, kteří uprchli s rodiči z Ghany nebo odkud. Očekávali jsme, že jim afroamerické děti podají pomocnou ruku a pomohou jim se aklimatizovat, ovšem pravdou bylo, že je spíše šikanovaly, posmívaly se jejich přízvuku, oblečení...“ (Rozhovor 4).

Respondent upozornil na možný hlavní důvod odtažitosti afrických imigrantů od Afroameričanů. Neochota poznávat a přijímat afroamerickou kulturu patrně souvisí s dlouhodobým systémovým rasismem ve Spojených státech vzbuzujícím v Afričanech pocit ohrožení kvůli svému vzhledu. „Současný americký systém stále kategorizuje lidské bytosti podle barvy pleti a podle toho se k nim chová. Takže africký student může být stejně bezdůvodně zastřelen policejní hlídkou jako mladý Afroameričan. Možná to je důvod, proč se Afričané snaží distancovat, udržují si přízvuk, nosí tradiční oděvy nebo účesy. Je to snaha o ochranu před chováním ze strany systému, jakého se dostává Afroameričanům.“ (Rozhovor 4).

Z hlediska vzájemného kulturního obohacování a přejímání hudebních prvků dotazovaní jmenovali některé hudebníky šedesátých let, například jazzového trumpetistu Milese Davise, který hojně začleňoval africké projevy do své tvorby, resp. do svých jazzových improvizací. Tehdejší nebývalý zájem o africkou hudbu připisovali celkové atmosféře doby, neboť Afroameričané se ve značné míře vztahovali k Africe jako ke kolektivnímu symbolu. V současné době lze tyto africké prvky nalézt výjimečně v alternativních či experimentálních hudebních směrech a v oblasti *world music*, nikoli v mainstreamové afroamerické tvorbě: „Umělci z oblasti etno či *world music* implementují některé prvky africké hudby do své tvorby

a stýkají se s africkými hudebníky na různých akcích.“ (Rozhovor 5). *„Snaží jít ke kořenům, hledat zapomenuté hudební prvky v tradicích, se na ni přímo zaměřují. Hlavními zdroji jsou hudební tradice států Západní Afriky, které obsahují do značné míry perkusní nástroje a bubny.*“ (Rozhovor 9).

Ve snaze přiblížit africkou hudbu odlišným kulturám zpravidla dochází k vytváření nejrozličnějších hudebních směsí obsahujících soudobé populární trendy doplněné africkými instrumentálními prvky. Podle respondentky se jedná o důmyslný marketingový nástroj umožňující distribuci a prodej africké hudby v západních zemích: *„Na festivalech se představují různé tradiční africké skupiny, které hrají na tradiční nástroje, ale také nějaké novější styly, kdy se snaží spojovat africkou populární hudbu se západními technologiemi a rapem.*“ (Rozhovor 7).

Jiná respondentka zmínila širokou škálu technologických možností usnadňujících produkci afrických hudebních prvků a jejich začlenění do afroamerické hudby, aniž by nezbytně docházelo k osobnímu kontaktu mezi oběma etnickými skupinami: *„Současná afroamerická hudba, podle mého názoru, využívá nových technologií, elektronických a digitálních přístrojů, počítačového softwaru, vše si lze navolit, veškeré hudební nástroje máte v počítači...a když chcete například africké bubny, stáhnete si třeba nějaké rozšíření o africké nástroje nebo indické nástroje.*“ (Rozhovor 3).

Někteří dotazovaní upozornili na značný zájem mladé generace afrických přistěhovalců o současnou afroamerickou hudbu. Důvodem je zejména potřeba integrace mezi afroamerické vrstevníky a zabránění šikaně způsobené kulturními a jazykovými odlišnostmi: *„Mladí Afričané, co znám, obdivují rap a soul, někteří jsou inspirováni do té míry, že sami tvoří.*“ (Rozhovor 3). *„Mladší generace glorifikuje soudobý hip hop a snaží se zapojit. Ovšem problémem je jazyková bariéra, jejich přízvuk je natolik silný a mnozí zpočátku ani anglicky nehovoří a nerozumí kontextu, že veškeré snahy se mohou jevit jako pouhá imitace a setkávají se s kritikou a napadáním ze strany mladých Afroameričanů.*“ (Rozhovor 9).

Africká diasporická hudba ovlivnila do značné míry hudební kulturu zemí Latinské Ameriky a Karibiku. Výsledkem je hudba vycházející ze směsi hudby evropské, zejména španělské a portugalské, hudby původních indiánských národů a hudby africké. Tento trend například reprezentuje portorický reggaeton, který spojuje prvky reggae, dancehallu, hip hopu, elektronické hudby a latinsko-amerických stylů. Imigranti ze zemí Latinské Ameriky a Karibiku si svou hudbu přinášejí do Spojených států, kde se mísí s populárními afroamerickými styly.

Otázka: Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby, například karibské, latinsko-americké?

Respondenti v této souvislosti zmiňovali především dvě etnické skupiny, s nimiž se nejčastěji stýkají. Jedná se o jamajské Američany, kteří se již ve Spojených státech narodili a takto se označují z důvodu vymezení se vůči jamajským imigrantům. „*Mám pár kamarádů z Jamajky, kteří sem přišli už dávno. Jeden z nich má restauraci v Northside, vynikající jamajskou kuchyni... občas se tam o víkendech pořádají hudební večery s jamajskou hudbou. Chodí tam hlavně Jamajčané, ale také hodně bělochů ze střední třídy, kteří milují reggae.*“ (Rozhovor 8).

Druhou skupinou jsou tzv. *Afro-Latinos* původem z Portorika nebo Dominikánské republiky, kteří byli do Spojených států přivezeni v dětském věku. Toto etnikum se pohybuje na hranici dvou etnických identit – latinsko-americké (hispánské) a afroamerické. Afroameričané je často považují za „méněcenné černochoy“. „*Musí čelit těžkostem života na pomezí dvou marginalizovaných skupin, přičemž ani jedna není ochotna je plně přijmout. Pro Afroameričany jsou moc světlí a pro Portorikánce moc tmaví. Naději vidí právě v hudbě, která nezná hranic a pomáhá jim v jejich životě.*“ (Rozhovor 9).

Mnozí respondenti přiznali neznalost latinsko-amerických hudebních směrů. Spjovali je zejména s taneční hudbou a klubovou taneční scénou ve Spojených státech: „*Domnívám se, že k vzájemnému ovlivňování dochází, zejména v oblasti taneční hudby. Imigranti z Karibiku, zejména z Jamajky rozšířili ve svých diasporických komunitách po celém světě styl nazvaný dancehall, který vycházel z původního reggae a určitě i mnohé další styly.*“ (Rozhovor 2). „*Hlavně v taneční hudbě, v disku se používají prvky latinsko-americké hudby. Máme tu i festivaly karibské hudby, kde se kromě tradiční hudby představují i různí inovátoři.*“ (Rozhovor 5). „*Je to hodně populární na diskotékách a v klubech, je to příjemná hudba k tanci spojená s představou slunce, pohody a brazilských karnevalů.*“ (Rozhovor 7).

Někteří dotazovaní si uvědomovali vzájemnou provázanost mezi afroamerickou hudbou a hudbou Karibiku a Latinské Ameriky. Znali jamajské hudební styly, jako jsou rocksteady, ska a reggae a někteří věděli, že jamajská hudba ovlivněná afroamerickým rhythm and blues stála u zrodu afroamerického hip hopu. „*Z historického hlediska se hip hop vyvinul právě z jamajské kultury. Cool Herc, otec hip hop byl přece Jamajčan.*“ (Rozhovor 1). Respondent poukázal na snadnou identifikaci celé řady latinsko-amerických hudebních prvků a samplů v současném hip

hopu. „Hlavně pokud jde o mexický hip hop nebo portorický hip hop.“ (Rozhovor 10). Afroameričtí hudební producenti využívají latinsko-americké hudební prvky k obohacení tvorby ve snaze přijít s nejoriginálnějším hudebním podkladem. „Dnes slyšíme v hip hopu prvky reggae nebo i mexického mariachi. Také se na internetu objevují docela vydařené kompilace s brazilskou hudbou, které obsahují sambu, rumbu, různé karnevalové taneční prvky, a to vše smíchané s elektrem, funkem a hip hopen.“ (Rozhovor 4).

5.6 Současná afroamerická hudba jako projev etnické identity

Poslední část výzkumu byla zaměřena na vzájemný vztah současné afroamerické hudby a etnické identity ve smyslu subjektivního vědomí příslušností k určitému etniku.

Otázka: Lze současnou afroamerickou hudbu chápat jako výhradně afroamerický fenomén?

Odpovědi respondentů se lišily v závislosti na jejich etnicitě. Dotazovaní, kteří se hlásili k afroamerické etnické příslušnosti, zpravidla inklinovali k pojetí současné afroamerické hudby jakožto výlučně afroamerického kulturního fenoménu. Naopak respondenti, jež se identifikovali s jinou etnickou skupinou, než jsou Afroameričané, se většinou přikláněli ke globálnímu a „nadržasovému“ charakteru afroamerické hudby. Argumentovali rovněž multietnickým původem celé řady afroamerických hudebních žánrů, zejména jazzu a hip hopu. „Nelze jim upírat jedno, a to, že všem svým žánrům vdechli energii, drajv, šťávu a emoce a samozřejmě dávku originality. Jinak se domnívám, že afroamerická hudba je výsledkem dlouhodobého míchání nejrůznějších kulturních vlivů.“ (Rozhovor 2). „Není to čistě afroamerická záležitost. Můžeme to srovnat třeba s basketbalem. Ten sport také ovládli Afroameričané, protože k tomu mají skvělé pohybové dispozice, ale je to čistě jejich sport? To pochybuji.“ (Rozhovor 4). „Zahrnuje hudební prvky nejrůznějších etnik a kultur. Ale i techniky hry na hudební nástroje, které zase pocházejí z evropských tradic.“ (Rozhovor 7).

Mnozí respondenti zdůrazňovali především jednotící a integrační roli současné afroamerické hudby v kontextu etnické identity. Poukazovali na historický význam rozličných hudebních žánrů pro afroamerickou komunitu a také jejich celosvětový přínos. Zároveň vnímali afroamerickou hudbu jako kulturní fenomén, jenž Afroameričanům náleží a opravňuje je s ním libovolně nakládat a rozhodovat o jeho dalším směřování. „V rámci Spojených států, když se podíváte na afroamerickou komunitu, naše hudba nás sjednocuje v jeden celek.“ (Rozhovor 1). „Afroamerická hudba náleží Afroameričanům, jelikož ti ji vytvořili a zpopularizovali natolik, že se stala celosvětovým fenoménem. Vymysleli hudební formy jako šablony a teď mají hudebníci z celého světa možnost tyto šablony používat a plnit vlastním obsahem.“ (Rozhovor 6). „Afroamerická hudba je fenoménem Afroameričanů... pokud se zeptáme, například je blues

afroamerickým fenoménem? Ano je. Je jím hip hop? Ano je... to platí i v dnešní době, přestože se může zdát, že afroamerická hudba je roztržštěná do nejrůznějších žánrů a podžánrů.“ (Rozhovor 9).

Respondenti zmínili tvůrčí a inovátorské přínosy Afroameričanů v oblasti hudební kultury a připomněli neoddělitelnost afroamerické hudby od komplexní afroamerické kultury ve Spojených státech. *„Je to naše doména. Sice jsme v průběhu vývoje přizvali různé hosty z jiných etnik, ale vždy to bude naše záležitost.“ (Rozhovor 8).* *„Afroameričané stojí v popředí své hudební tvorby napříč žánry, oni jsou především tvůrci, inovátoři, nositelé změn, nositelé trendů, původci nových stylů, ať už hudebních nebo tanečních, ale zároveň musíme přiznat zásluhy i ostatním etnikům.“ (Rozhovor 3).*

Emocionální složka je významnou součástí při utváření etnické identity, zejména pak v primordialistickém pojetí⁶⁷. Další otázka je proto zaměřena na citovou vazbu respondentů k současné afroamerické hudbě, respektive na pocity, jež v nich poslech této hudby evokuje.

Otázka: Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?

Respondenti připustili velkou žánrovou pestrost afroamerické hudby podmiňující řadu emocí, které se různí v závislosti na hudební náladě konkrétních skladeb: *„Každý žánr, dokonce i každá skladba má jinou atmosféru a slouží jiným účelům, například k tanci, k poslechu, k revoluci...“ (Rozhovor 3).*

Nejčastějšími emočními prožitky při poslechu této hudby byly štěstí, radost, dobrá nálada, vztek, láska a nenávist, smutek, uvolnění, nostalgie, inspirace i intelektuální podněty, pocity svobody, pohody, rebelie. *„Mám ráda hudbu konejšivou, relaxační, u které se mohu uvolnit a nechat starosti plavat. Také oceňuji, když má skladba nějakou myšlenku, nějakou pointu, nad kterou mohu přemýšlet. Mám ráda důmyslnou, inteligentní hudbu.“ (Rozhovor 3).*

Někteří dotazovaní chápali emocionální složku afroamerické hudby ve spojitosti s hrdostí na afroamerickou komunitu a její kulturu. Vzbuzuje v nich vzpomínky na historické období, jež větší měrou reflektovalo povědomí o etnické sounáležitosti, na domov či na místo, kam patří: *„Hrdost na naše kulturní dědictví a na naši komunitu, která prošla staletími útlaku a navzdory tomu zde zanechala bohatou hudební kulturu a tradici, která pokračuje i dnes.“*

⁶⁷ Viz kapitola 2.3.1.

(Rozhovor 1). „*Ve mně vyvolává vzpomínky na dětství. Ať už si vezmete kterékoli afroamerické veřejné instituce od kostelů až po holičství, tam všude se předávaly a sdílely společné hodnoty, tam se formovala tradice odporu i estetické cítění co se týče afroamerické identity. A tam všude také hrála hudba, která to vše odrážela, přizívovala a pomáhala dál šířit.*“ (Rozhovor 5). „*Pocity něčeho známého, domova, přátel, něčeho přívětivého, kam patřím, kde mě znají a vítají a kam se můžu pokaždé vrátet a najdu tam klid a porozumění.*“ (Rozhovor 9).

Mnozí se naopak se současnou afroamerickou hudbou identifikovat nedokážou, případně pro ně představuje směs protichůdných pocitů. „*Ta současná mě spíš rozčiluje, kolikrát si říkám, jak někdo vůbec může něco takového vypustit do médií?*“ (Rozhovor 2). „*S něčím se dokážu ztotožnit, ovšem spousta dnešního materiálu nepromlouvá ke mně a upřímně se mi nelíbí. Jak už jsem zmínil, násilí a drogové úlety mi na náladě nepřidají. Mám rád pozitivní poselství.*“ (Rozhovor 4).

Podle některých etnomuzikologů⁶⁸ k porozumění hudbě odlišné etnické skupiny je nezbytné ji poslouchat „připraveným sluchem“. Jinými slovy, předpokladem k úspěšnému pochopení této hudby je předchozí obeznámenost se společensko-kulturním kontextem příslušné etnické skupiny a znalost významů symbolů obsažených v hudební tvorbě. Hudba tak může připadat smysluplná pouze tomu, kdo sdílí individuální a kulturní zkušenosti tvůrců a interpretů.

Otázka: Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?

Respondenti se shodli na univerzálním charakteru hudby, a proto s výše uvedeným názorem nesouhlasí. Mnozí zdůrazňovali význam osobního hudebního vkusu jednotlivce, stejně jako líbivost a oblíbenost konkrétní skladby napříč etnickými skupinami: „*Stačí vnímat hudbu srdcem, umět ji prožít a dokázat se při ní odvázat. To nemá s etnickým původem nic společného, to je osobnostní nastavení každého člověka a jeho hudební cítění.*“ (Rozhovor 7). „*Člověk hudbu především vnímá emocemi a nikoli mozem. A emoce v hudbě jako bolest,*

⁶⁸ Viz kapitola 2.5.1.

radost, vášně, utrpení, to vše můžete zachytit, přestože nepatříte k blízkému okolí interpreta. To je důvod, proč se hudební styly šíří za hranice svého původního regionu.“ (Rozhovor 9).

Někteří význam příslušnosti ke stejnému etniku v otázce produkce a konzumace hudby připustili, zejména ve vztahu k porozumění hudebnímu obsahu: *„Skutečně ji cítit mohou jen lidé, kteří náleží do dané skupiny a rozumí například i nářečí a souvislostem, které lidé zvenku nechápou.*“ (Rozhovor 1). *„Ti, kteří prožili stejnou zkušenost, se dokážou lépe identifikovat.*“ (Rozhovor 5). *„Člověk by měl o historii alespoň něco málo vědět, jinak mu některé texty a souvislosti nebudou dávat smysl nebo mu zbytečně uniknou mezi prsty.*“ (Rozhovor 8).

Z hlediska hudební percepcce respondenti rozlišovali mezi hudbou výlučně instrumentální nebo vokálně-instrumentální. V prvním případě není rozhodující, jestli posluchač pochází ze stejné etnické skupiny. *„Jazz nebo instrumentální hudba promlouvají vlastním jazykem, který překračuje slova a jejich významy...*“ (Rozhovor 3). V druhém případě vnímali příslušnost ke stejné etnické skupině jako žádoucí, zejména z důvodu lepšího porozumění textům. Pro posluchače afroamerické hudby, jež nese letitou tradici používání specifického etnolektu – eboniky, jazykových kódů, novotvarů a významově odlišných výrazů, je schopnost porozumění obsahu zvláště důležitá. *„Pokud je však hlavní síla dané skladby ve slovním obsahu, v textu, který je sdělen kódovaně za užití výrazů specifických pro konkrétní kulturu či subkulturu, tam je pravděpodobně zapotřebí znát širší souvislosti.*“ (Rozhovor 3). *„Posluchači z jiných jazykových a kulturních skupin mohou mít jisté potíže, jelikož se musí obvykle prokousat nejrůznějšími dialekty a slangovými výrazy, které jsou vázané k určitému místu nebo události.*“ (Rozhovor 2).

V dřívějších obdobích sloužila afroamerická hudba převážně ke sdělování a předávání informací v rámci komunity, přičemž bylo nezbytné zajistit nesrozumitelnost hudebního obsahu pro bělošskou většinu a používat hudbu obsahující kódy a metafory. Tyto charakteristiky afroamerické hudby ji odlišují od hudebních projevů ostatních etnických skupin. Afroameričané jsou dle respondentů oprávněni považovat ji za součást své kultury a identity. *„Tak to bylo v době otroctví, kdy se otroci domlouvali písněmi, kdy utéct apod. Ale i v hip hopu... se v textech sdělovaly informace důležité pro komunitu, co je nového ve čtvrti a podobně.*“ (Rozhovor 10).

Podle dotazovaných mohou posluchačům z jiné etnické skupiny činit při poslechu afroamerické hudby potíže prezentovaná hudební témata a typické afroamerické lingvistické koncepty, jako je *signifying*⁶⁹. *„Některé metafory mohou odkazovat na díla afroamerické*

⁶⁹ V českém překladu se zpravidla setkáváme s hovorovým výrazem „hláškování“.

populární kultury a posluchač z jiného prostředí tak bude mít problémy se správným porozuměním.“ (Rozhovor 2). „Starší afroamerická alba odkazují na různé realie z afroamerické kultury a historie. Oblíbené je třeba „hláškování“ ve stylu „tvoje máma je taková a maková“, které má kořeny v afroamerické orální tradici nebo odkazy na náboženská témata, která mají v afroamerické komunitě větší význam než v bělošské. Tady připouštím, že posluchači z jiné kultury mohou tyto souvislosti unikat a nemusí jim přikládat žádný význam.“ (Rozhovor 4).

K vymezení příslušnosti k etnické skupině mnohdy přispívá vlastní kolektivní jméno, mýtus o společném původu, sdílená historická paměť, jeden či více odlišujících prvků společné kultury, spojení s určitou vlastí či pocit solidarity s významnými částmi populace⁷⁰. Afroamerickou hudbu lze chápat právě jako jeden z odlišujících prvků společné kultury, spolu s jazykem a náboženstvím.

Otázka: Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?

Mnozí respondenti s uvedenou otázkou souhlasili, jelikož hudba odráží afroamerickou sociální realitu a zkušenosti a skýtá možnost identifikace s daným obsahem: *„Produkce i témata jsou nám důvěrně známá od malička. Dokážeme se s nimi ztotožnit a přesně víme, o čem daný hudebník zpívá nebo rapuje.“ (Rozhovor 1). „Určitým způsobem symbolizuje tuto skupinu, ale spíš mi připadá, že pojednává o každodenním životě a osobních tématech. Není pochyb o tom, že vytváří jednotu a soudržnost, především díky své popularitě.“ (Rozhovor 2). „Slyším nějakou skladbu a poznám, že zpěvák nebo rapper je Afroameričan, aniž bych ho viděla, to už je dáno celkovým projevem, intonací, stylem atd. Ta skladba se mi ani nemusí líbit, ale něco ve mně automaticky vyhodnotí, že to je „naše“, to je jeden z „nás“.“ (Rozhovor 3).*

„Vnímám v soudobé hudbě spřízněnost s etnikem, ovšem také se projevuje spřízněnost se skupinami ze stejného sociálního prostředí a jistá spřízněnost s teritoriem, odkud daný interpret pochází.“ (Rozhovor 9).

⁷⁰ Podrobnější zkoumání dané problematiky lze nalézt In: Smith (1993); Šatava (1990, 1994, 2001).

Někteří dotazovaní poukázali na bezvýznamnost zkoumání sociálních konstruktů, jako je etnická identita v hudbě, neboť dnešní multikulturně zaměřená doba se vyznačuje hudební spoluprací příslušníků celé řady etnik. Kategorizace hudby by měla zohledňovat výhradně hudební žánry a nikoli etnicitu hudebníků a producentů. „Podle mě je důležitější osobní identita, která se odvíjí od přízně k některému hudebnímu žánru, něco jako žánrová identita, kdy fanoušci určitých žánrů mají k sobě blíž a utvářejí spřízněnou skupinu, a to napříč etnickými skupinami.“ (Rozhovor 4). „Současná hudba překračuje veškeré hranice a je těžké určit, co je to vůbec za hudební styl a zda ti, kteří ho vytvořili, se hlásí k nějaké etnické skupině.“ (Rozhovor 5).

Jiní respondenti uvedli srovnání s předchozími hudebními žánry populárními v obdobích, kdy byl důsledkem společenských událostí kladen mnohem větší důraz na vyjadřování a oslavování etnické příslušnosti. „Jazz se v době Hnutí za občanská práva změnil a odrážel hrubší, tvrdší kontext doby. Říkalo se, že Coltrane vyjadřuje saxofonem to, co Carmichael nebo Černí panteré svými projevy... V té době se rodila nová afroamerická identita, Afroameričané se vnímali jako hrdí aktivní lidé, intelektuálové a politicky angažovaní umělci. Snažili se vymanit z oblasti zábavy a představovali si novou etnickou identitu jako součást společenské změny a hudba jako jazz a soul to kopírovala.“ (Rozhovor 5). „V dnešní době není etnické cítění tak silné. V hip hopu počátkem devadesátých let se to dalo pozorovat. Hip hop ve své původní podobě utvářeli lidé z komunity, kteří si plně uvědomovali, kým jsou a odkud pocházejí. A to, o čem pojednávali, zcela odráželo realitu, ve které žili.“ (Rozhovor 10).

Ze současných dominujících hudebních stylů byl často zmiňován hip hop, přičemž kulturní inklinaci k němu lze i v současnosti vnímat jako vyjádření etnické příslušnosti, zvláště v případech, kdy představuje výraznou reakci na soudobá společenská témata. „Přestože si někteří lidé utvářejí rasovou či etnickou identitu odlišně, mnozí spojují své rasové nebo etnické pozadí s hip hopem prostřednictvím boje proti dědictví imperialismu a svých osobních zkušeností s rasismem.“ (Rozhovor 6).

Někteří dotazovaní jmenovali individualismus, egoismus, soutěživou dravost a prioritní obchodní zájmy jako převládající postoje v současné afroamerické hudbě. Dnešní interpreti již nemají potřebu prezentovat etnickou sounáležitost s komunitou. „Někdy to zní jako vyjádření příslušnosti k nějaké obchodní značce. Spousta umělců je v dnešní době dost individualistických. Nemají potřebu ve svých písních vyjadřovat příslušnost k nikomu. Jsou sami za sebe a vyjadřují se pouze o vlastních pocitech a problémech.“ (Rozhovor 8).

Etnická identita je formována a udržována také vytvářením pozitivního obrazu etnické skupiny a jeho veřejným deklarováním. Hudba má potenciál odstraňovat etnické bariéry mezi skupinami a sbližovat příslušníky odlišných kultur. V některých případech však působí poněkud kontraproduktivně. Pokud se stane nositelem společensky nepřijatelných stereotypních obrazů, může většinovou společnost odrazovat a utvrzovat v negativním pohledu na danou skupinu.

Otázka: Šíří současná afroamerická hudba pozitivní, resp. stereotypní obraz o své etnické skupině?

Většina respondentů připustila přetrvávání zavedených stereotypů v současné afroamerické hudbě. Tyto hudební obsahy zaměřené na témata, jako je misogynie, hédonismus, mezirasová nevraživost, násilí nebo homofobie pouze utvrzují většinovou společnost v negativním pohledu na afroamerickou komunitu. To se do značné míry odráží v přístupech mladé generace Afroameričanů, jež doposud není schopna stereotypní obrazy správně chápat a napodobuje veškerý mediální obsah. „*Sází se na jistotu, vše je poplatné tomu, co se líbí širokým masám. Pro originální projevy a odlišné styly je zde minimální prostor.*“ (Rozhovor 2). „*Slyšela jsem pár skladeb, které mi pustila dcera a bohužel mi připadají nenápadité, neustále se opakující, a to jak z hlediska hudebního, tak textového.*“ (Rozhovor 3). „*Už mě nebaví sledovat třicetileté muže, kteří se chovají jako dvanáctiletí, aby je dvanáctiletí posluchači uznávali. Mělo by to být přece naopak. Dospělí by měli děti vzdělávat a vychovávat, a ne se snažit být jako ony. Nechápu, kdo dal těmto lidem povolení reprezentovat všechny Afroameričany.*“ (Rozhovor 6). Hlavní odpovědnost za daný vývoj v oblasti soudobé hudby nesou především nahrávací společnosti a korporátní agenti, jež sledují zavedené šablony a postupy a nedovolí umělcům svobodně rozhodovat o své tvorbě.

Ze zažitých stereotypů se podle některých dotazovaných projevuje všudypřítomná demaskulinizace afroamerických mužů, která se do afroamerické hudby z chronologického hlediska opakovaně vrací. „*Některé výjevy, co vidíme ve videoklipech, spíše tuto kulturu poškozují a z konzumentů dělají hlupáky. Je to tím, že v rolích agentů jsou většinou mentálně nedospělí lidé bez talentu, kteří vycházejí z vlastních infantilních tužeb a přání, které promítají do audiovizuálních obsahů. Někdy mám pocit, že Afroameričané by měli více protestovat proti zasahování do jejich image a nenechat si libit různé výstřelky, jako například nošení dámských šatů, když nejsou gayové.*“ (Rozhovor 4).

Jiní dotazovaní připisovali tento trend celebritám z oblasti afroamerické hudby. Ty se těší značné přízni mladých posluchačů, požívají veškeré výhody života v luxusu a přitom nesou odpovědnost vůči celé afroamerické komunitě. *„Měly by si uvědomit, že to, jak vystupují na veřejnosti, jaké zastávají názory, to vše ovlivňuje nás všechny, obraz o nás samotných, představy a stereotypy, které si o nás bělošská společnost utváří. (Rozhovor 8). Tyto praktiky se opakují především v současné mainstreamové rapové hudbě. Jiné hudební žánry afroamerické hudby, například gospel, se naopak snaží o pozitivní poselství. „Jiné směry, které nejsou tak populární a mediálně prezentované, přinášejí kvalitnější obsah. Gospel například vyjevuje silné spirituální tendence většiny Afroameričanů.“ (Rozhovor 3).*

Respondenti upozorňovali na četná nedorozumění a chybnou interpretaci některých současných afroamerických skladeb ze strany většinové společnosti, která není obeznámena s celkovým kontextem a činí závěry pouze na základě povrchních obrazů a doslovně chápaných textů. *„Hudební kritici si myslí, že píseň oslavuje násilí, ale většinou pouze popisuje stávající bezútěšnou situaci v naší komunitě, která v důsledku institucionálního rasismu a policejní brutality stále přetrvává. Cílem není někoho vyprovokovat k násilí, ale vyjavit mu situaci v celkovém obrazu a souvislostech.“ (Rozhovor 1).*

Podle některých dotazovaných brání zažitý stereotyp Afroameričanům věnovat se zcela netypickým hudebním žánrům, neboť veřejnost to není ochotna akceptovat. *„Životní styl dnešních Afroameričanů je natolik různorodý, že přesahuje vykonstruované kategorie a některým proto nedává smysl. Nezapadá do představ americké společnosti o Afroameričanech... pokud chce mladý Afroameričan hrát na housle v komorním orchestru, hned je to divné...“ (Rozhovor 9).*

Přestože se současná mainstreamová afroamerická hudba odlišuje zjednodušenou formou i obsahem od hudební tvorby předchozích generací a může se jevit jako méně hodnotná, nadále reflektuje žité zkušenosti afroamerické komunity a soudobé společenské poměry. Ty se ovšem od devadesátých let výrazně změnily. Hudebníci v textech intenzivněji opěvují materiální hodnoty, zábavu, drogy a vlastní úspěchy, což mohou mnozí vnímat jako povrchní či degradující témata. Avšak z jiného pohledu je to důkaz větší svobody a rovnoprávnosti Afroameričanů. Jejich životní situace již nevybízí k nepřetržitým projevům vzdoru a protestu, naopak se mohou soustředit na nenáročný obsah. Současně je poukazováno na zlepšení postavení afroamerických žen v hudebním průmyslu. *„Vypráví nám o současných problémech mileniálů, hipsterů, různých sexuálních menšin, jsou více otevření. Žijí napůl ve virtuálním světě, který je ovlivňuje, což se také odráží v jejich tvorbě. V konečném důsledku si myslím, že ukazují věci takové, jaké dnes jsou...“ (Rozhovor 5). „Myslím, že se to ubírá správným směrem.*

Hlavně, co se týče žen a jejich emancipace. Hip hop měl vždy tendence podporovat zavedený stav, který staví afroamerické ženy na poslední příčku společenského žebříčku.“ (Rozhovor 10).

Otázka: Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci své etnické skupiny?

Někteří dotazovaní poukázali obecně na celosvětovou platnost těchto charakteristik hudby, a to napříč různorodými kulturami. Jeden z respondentů dokázal ocenit kvality afroamerické hudby až v přímé konfrontaci s odlišným kulturním prostředím. *„Když jsme byli s rodiči na dovolené v Karibiku a někde v restauraci hráli americký hip hop. Hned mě to nakoplo, měl jsem pocit, jakože to je naše, to je naše hudba. I když třeba doma bych ten song ani neposlouchal... v cizím prostředí mi naše hudba dává pocit bezpečí a možná i hrdosti na to, co jsme jako etnikum vytvořili a poslali do světa.*“ (Rozhovor 10).

Mnozí zaznamenali projevy etnické soudržnosti a jednoty v rámci hudebních událostí, při nichž se sdružují příslušníci nejrozličnějších etnik za společným cílem prožít intenzivní emoce z hudebního vystoupení. Podle jiných se však jedná o krátkodobou a povrchní zkušenost: *„Na těch koncertech a různých akcích, ale pak se rozejdeme a každý máme vlastní život, vlastní názory a hodnoty. To, co nás vždycky stmelí, jsou různé projevy bezpráví a brutality na našich lidech.*“ (Rozhovor 6).

Respondentka poukázala na signifikantní roli afroamerické hudby z hlediska utužování kolektivů mladých lidí. Mnohdy si však někteří Afroameričané „nárokují“ soudobou hudbu za účelem rasového vymezování vůči jiným etnickým skupinám, přičemž kvalitativně nadřazují projevy afroamerické hudební kultury, jako jsou nové taneční pohyby či smysl pro stylovost. Tyto aktivity dnes probíhají především na sociálních médiích. *„Jedna dívka, běloška, tam (na TicTocu) předváděla tanec s prvky breakdance a twerku, a byla fakt dobrá, ovšem v komentářích se na ni všichni sesypali, že vykrádá afroamerický styl a děvčata, většinou Afroameričanky podle profilu, jí to daly pěkně pocítit bez ohledu na kvalitu provedení...no to už mi přijde přehnané.*“ (Rozhovor 3).

V této souvislosti je jedním z rysů afroamerické hudby nejen schopnost etnikum sjednocovat či vymezovat vůči jiným skupinám, ale rovněž rozdělovat mezi sebou, vzbuzovat animozitu a nepřiměřené reakce. *„Jedna parta poslouchá jednoho rappera a druhá druhého, přičemž ti dva se nenávidí a píšou na sebe na internetu hejty. No a děcka, co je poslouchají, jsou schopna se kvůli tomu pozabíjet.*“ (Rozhovor 7). *„Navzdory incidentům, ke kterým dochází na základě tzv. urážlivých songů, které se objevují na sociálních sítích a mladí umělci se*

navzájem urážejí, což se může lehce přesunout do reality a vyústit v nesmyslné násilí. V Chicagu za posledních několik let kvůli tomu bohužel přišlo o život příliš mnoho mladých lidí. Ale násilí gangů tu bylo vždycky, jen v dnešní době osciluje mezi virtuální a skutečnou realitou.“ (Rozhovor 9).

Někteří dotazovaní nepovažovali současnou afroamerickou hudbu za prostředek sjednocování nebo soudržnosti Afroameričanů z důvodu velké žánrové roztržitosti a ryze individualistické povahy této hudby. *„Znám spoustu mladých Afroameričanů, kteří neznají svoje hudební kořeny. Někteří nepoznají ani hudebníky z předchozí generace, kteří jsou stále aktivní a působí na hudební scéně. Podle mě je to spíše o lásce k hudbě jako takové.*“ (Rozhovor 4).

Otázka: Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?

Respondenti shodně označili afroamerickou hudbu jako nedílnou součást americké populární hudby i mnohých světových hudebních projevů, neboť představuje východisko a jakousi základnu pro řadu nově vznikajících soudobých hudebních žánrů. *„Všechny současné hudební žánry vycházejí z afroamerické hudby. V současné době mám pocit, že současná afroamerická hudba navazuje vztahy s hudebními tradicemi celého světa a snaží se absorbovat různé prvky, jednak aby se lépe prodávala za hranicemi Států, ale také, aby ozvláštnila mnohdy jednotvárnou produkci.*“ (Rozhovor 4). *„Dnes je afroamerická hudba největším populárním hudebním žánrem a udává tón všem ostatním.*“ (Rozhovor 6). *„Černoši přijdou s novým tanečním stylem a okamžitě to všichni začnou napodobovat a dávat videa na TikTok.*“ (Rozhovor 8). *„Je všudypřítomná. Není možné se jí vyhnout.*“ (Rozhovor 7). *„Patří mezi nejpobulárnější hudební žánry.*“ (Rozhovor 10).

Výjimečnost afroamerické hudby lze spatřovat právě v její historické kontinuitě a kulturním odkazu: *„Jeden žánr navazuje na druhý, tu se něco vypustí, tam se něco přidá, ale pořád hovoříme o historickém dědictví, které sahá až do dob otroctví. Většina ostatních hudebních žánrů se od afroamerické hudby odvozuje nebo s ní nějak souvisí. Vezměme si například country, které vzniklo smícháním blues, jižanské duchovní hudby a amerických lidovek s evropskými kořeny nebo rock, který vzešel z rock n rollu a ten zase čerpal z rhythm and blues.*“ (Rozhovor 3). *„Jakmile skončí mumble rap, trap a dnešní hip hopové trendy, volně na ně naváže další směr, který bude vycházet z předchozích žánrů a historie afroamerické hudby bude pokračovat.*“ (Rozhovor 5).

Otázka: Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?

Většina respondentů odpověděla na tuto otázku kladně. „Většina afroamerických lidových písní a žalmů pochází z dob otroctví, kdy naši předkové sbírali bavlnu nebo se brodili „dál tou vodou“, což v podstatě zachycuje ta skladba⁷¹. Ve dvacátém století někdo tyto staré písně a žalmy našel a udělal z nich nové, ale my jako komunita všichni dobře víme a vzájemně chápeme, odkud pocházejí a co se s nimi pojí.“ (Rozhovor 1). „Myslím, že značná většina Afroameričanů si je vědoma této souvislosti. Nemohu hovořit za všechny, samozřejmě se najdou výjimky, zejména u mladší generace, která se zajímá o soudobé trendy a ve škole nedává pozor.“ (Rozhovor 3).

Někteří dotazovaní zmínili zásadní význam vyššího vzdělání a jistého kulturního rozhledu, díky nimž by Afroameričané získali širší povědomí o společné historii a tradici. Důležitá je pro respondenty nějaká zahraniční zkušenost, která by poskytla srovnání s odlišným způsobem života. Jako příklad uvedli návštěvu afrických zemí, o kterých mají někteří Afroameričané zkreslené představy. „To je o vzdělání. Dnes už se to všechno učí na školách v dějinách hudby a black studies a podobně. Před tím to bylo na rodičích, co svým potomkům předali za vědomosti o hudbě a naší historii. Kdo má o to zájem, může najít spoustu informací na internetu.“ (Rozhovor 8). „To je otázka dřívějších generací, jejichž hudba přímo souzněla s nějakými společenskými změnami. Dnes na to takto nahlíží možná jen vzdělanější lidé, kteří znají historii a hudbu a mají citění pro jistou sounáležitost. Já vnímám afroamerickou komunitu jako dost názorově a postojeově rozštěpenou.“ (Rozhovor 7).

Dnešní mladá generace Afroameričanů je především soustředěná na sledování a kopírování nejnovějších módních trendů. Historie a tradice je zajímá pouze okrajově: „Sledují sociální sítě a přebírají to, co je zrovna in. To se odráží v tom, že jen málo podporují své umělce. Nekupují jejich hudbu ani merch... Docela to nechápu, protože kdyby více investovali do vlastních lidí, umělců, hudebníků, kteří tvoří na vlastní noze, byla by dnešní hudba rozmanitější, kvalitnější, a ne tolik závislá na korporacích.“ (Rozhovor 4). „Kulturní dědictví. To jsou takové pojmy, které nám říkají ve škole, že máme být hrdí na kulturní dědictví apod., ale v reálném

⁷¹ Černošský spirituál „Wade In The Water“, v českém překladu „Dál, dál tou vodou“ (pozn. překl.)

životě? Znáám vrstevníky, kteří ani neznají interprety z devadesátých let, natož aby znali někoho ze začátku století.“ (Rozhovor 10).

Otázka: Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?

Mnozí respondenti poukazovali na bezvýznamnost těchto ukazatelů při utváření pohledu na současnou afroamerickou hudbu, jelikož ve většině afroamerických rodin je hudba nedílnou součástí každodenní reality. Pozitivní vztah k hudbě bývá tradován z generace na generaci, přičemž děti se od mládí seznamují s oblíbeným hudebním žánrem rodičů: „*Spousta starší hudby ze sedmdesátých, osmdesátých let se v dnešní době sampluje a moje generace, mladí lidé kolem dvaceti let, přesně víme, o co jde a známe ty skladby, protože nám je naši rodiče pouštěli, když jsme byli malí. Myslím si, že hodně záleží na prostředí, ve kterém vyrůstáte. Osobně mám moc ráda starší hudbu, kterou mi pouštěla máma. Vždycky když ji slyším, vyvolá ve mně vzpomínky na okamžik, kdy jsem ji poprvé slyšela.*“ (Rozhovor 1). „*Nemyslím, že vnímání hudby je o vzdělání nebo práci, je to o hudebním vkusu. Vysokoškoláci můžou poslouchat hip hop z ulice a metař si doma klidně pouští gospelové sbory.*“ (Rozhovor 6).

Jiní však ukazatele ovlivňující vnímání afroamerické hudby považovali za důležité. Ve většině případů vysvětlovali sympatie či antipatie k hudebnímu žánru jako přirozený důsledek osobnostního zrání člověka, jehož hudební vkus se postupně proměňuje. Toto tvrzení platí pro příslušníky všech etnických skupin. „*Spíše je to otázka osobního vkusu a schopnosti identifikace s daným interpretem a jeho příběhem.*“ (Rozhovor 9).

Dotazovaní přičítali do značné míry odlišné vnímání afroamerické hudby společenským a třídním rozdílům v komunitě. V tomto ohledu upozornili na menší oblibu rapové hudby u afroamerické střední a vyšší třídy, ovšem nemusí to být pravidlem. Hudební vkus této „afroamerické elity“ bývá rozmanitější a vytríbenější a tito lidé zpravidla inklinují k jazzu nebo navštěvují básnické recitály. „*Tito afroameričtí básníci získali jakousi pouliční důvěryhodnost, které se dříve těšili prvotní rappeři. Očekává se od nich, že budou recitovat z vlastní zkušenosti a nebudou se podřizovat masám a trendům.*“ (Rozhovor 2).

Vysoké společenské postavení může dokonce vyvolat snahu o úplné odvrácení od afroamerické kultury. „*Občas se setkávám s tím, že čím vyššího společensko-ekonomického postavení někteří Afroameričané dosáhli, tím fanatičtějšími napodobovateli bělošské kultury se stali a tím více odmítali prvky tradiční i současné afroamerické kultury.*“ (Rozhovor 5). „*...černoši z vyšší střední třídy se snaží distancovat od všeho černošského, co může zavánět*

ghettem a chodí na koncerty vážné hudby a bělošský jazz. Podle mého názoru je to jen póza, aby zapadli mezi bílou smetánku.“ (Rozhovor 8).

Respondenti rovněž připustili existenci generačních rozdílů ve vnímání současné afroamerické hudby. Starší generace Afroameričanů inklinují k hudbě svého mládí, například k soulu šedesátých a sedmdesátých let či k duchovním písním a o současnou tvorbu se příliš nezajímají. Hlavní důvod nezájmu představuje způsob provedení a podání současné hudby. Naprostá většina rapových skladeb obsahuje vulgaritu a slangové výrazy, jejichž využití starší generace nerozumí. Hudební produkci zase považují za nadměrně hlasitou a agresivní. Mladá generace, oproti tomu, odmítá respektovat zavedené postupy svých předchůdců a usiluje o vlastní pojetí hudby, aniž by dodržovala elementární pravidla daného hudebního stylu. *„...každá generace nosí v srdci hudbu svého mládí a čím jste starší, tím vás nové trendy více nezajímají nebo k nim máte prostě odpor. Jde to s věkem člověka.“ (Rozhovor 4).* *„Starší generace odmítá dnešní hudbu, rap, hip hop, přestože v některých písních můžeme najít smysluplná poselství a sociální přesah.“ (Rozhovor 5).*

Někteří dotazovaní upozornili na současný „kult mládí“ v hudbě, jenž prosazují velké nadnárodní společnosti a je využíván především v mainstreamové tvorbě. Mladým začínajícím hudebníkům je zakazována spolupráce se zkušenějšími kolegy, kteří by jim mohli osvětlit nekalé praktiky korporací a odradit je od podpisu dohodnutých smluv. Legendární umělci ve svém žánru tak dostávají nálepky jako „zastaralí“ nebo „vyčpělí“ a jejich celoživotní přínos bývá často záměrně degradován. Mnozí přesto chápou mezigenerační spolupráci v současné hudbě jako nesmírně obohacující v zájmu zachování kontinuity afroamerické hudební tradice: *„Velké labely vymyly rapperům mozky, aby si mysleli, že hip hop je styl mladých pro mladé. Mohou tak nabírat mladé nezkušené hudebníky, protože jsou tvárnější a mohou s nimi lépe manipulovat. Starší hudebníci si v této branži moc neškrtnou, protože už mají něco za sebou a nepřistoupili by na triky korporací. Je to škoda, protože hudba starších MC's je sofistikovanější a najde si posluchače mezi věkovou skupinou 30 +, což jsou lidé, kteří na nich vyrůstali. Myslím si, že korporace tak zbytečně vykopávají příkopy mezi generacemi a zároveň upírají právo střední generaci na vlastní výběr interpretů.“ (Rozhovor 4).* *„Tvorba všech předchozích generací na sebe více navazovala. I lidi z průmyslu napříč generacemi se znali a dokázali spolupracovat a vzájemně se respektovat. Dnešní představitelé tzv. staré školy hip hopu se staví do rolí jakýchsi strážců této kultury a vytýkají mladým, že ji przní, dělají z ní obyčejný pop nebo pouze kopírují a nic svého nevytváří. Myslím, že by měli více spolupracovat s mileniály a generací Z. Nová generace by zase měla více respektovat své předchůdce a učit se z jejich chyb i úspěchů.“ (Rozhovor 10).*

Otázka: Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, například se šedesátými či devadesátými léty?

Respondenti shodně zaznamenali značnou omezenost projevů etnické hrdosti v současné afroamerické hudební tvorbě ve srovnání s přechozími obdobími. V minulosti veškeré hudební pokroky a úspěchy vzbuzovaly u afroamerických hudebníků pocit hrdosti na své etnikum. Docházelo k postupné transformaci jejich myšlení, při níž se oprostili od zakořeněných pocitů méněcennosti. Začali si uvědomovat své nadání a dovednosti a nahlížet na sebe jako na hudebníky a umělce: „*Tento jejich pocit důstojnosti a významnosti se pak nesl celým národem a ovlivnil na čas i bělošské smýšlení o jejich postavení a segregaci.*“ (Rozhovor 9). „*V polovině 19. století, kdy z afroamerického hudebního hlediska převládaly spirituály, se hodně hovořilo o hrdosti v černošské hudbě. Dále to pak pokračovalo v období ragtimu koncem 19. století a na počátku 20. století, jazzu a blues od dvacátých do šedesátých let a funku sedmdesátých let. Z těchto období vzešla i spousta vlivných afroamerických intelektuálů a vůdců.*“ (Rozhovor 2).

Dotazovaní zdůvodnili současný odklon od projevů etnické hrdosti v hudbě výjimečností a neopakovatelností předchozích období. V kontextu emancipačních hnutí šedesátých let se některé písně nerozlučně pojily s konkrétními událostmi a staly se tak symboly doby, jež nemají v dnešní době konkurenci: „*Píseň Change Is Gonna Come od Sama Cooka je už napořád spojena s dobou svého vzniku. Její hlavní myšlenku můžeme použít i v dnešní době, protože některé věci stále přetrvávají. Tato a podobné skladby vzbuzovaly ve své době etnickou hrdost.*“ (Rozhovor 6).

V současné populární afroamerické hudbě je možné nalézt projevy etnické hrdosti u konkrétních slavných afroamerických osobností. Předmětem hrdosti je jejich komerční úspěch, který je vydáván za kolektivní symbol dosaženého pokroku Afroameričanů. „*V šedesátých letech to bylo však mnohem intenzivnější v souvislosti s Hnutím Černých Panterů a dalšími událostmi té doby. Dnes máme populární osobnosti jako je Beyoncé, které nás udržují v jakési existenciální jistotě tím, že nám připomínají, odkud jsme a jaký kus cesty jsme ušli. Můžeme být pyšní na spoustu věcí, ale někdy je třeba to připomínat.*“ (Rozhovor 1).

V některých případech se témata etnické hrdosti objevují v souvislosti s tragickými událostmi v afroamerické komunitě: „*Tu a tam se objeví skladba, která opěvuje černošskou*

hrdost, odkazuje na šedesátá léta nebo na Afriku. Ale není to tak časté. Tyto tendence se objevují hlavně v období, když se děje nějaké bezpráví a je potřeba se semknout a vzbudit společné etnické cítění.“ (Rozhovor 8). „Vracíme se k tomu ve vypjatých situacích, například když policie zabije černocha a začnou nepokoje. To se pak i v hudbě začínají objevovat tato témata, ale pouze jako reakce na konkrétní událost.“ (Rozhovor 10).

Mnozí dotazovaní poukazovali na podružnost rétoriky etnické sounáležitosti a identity v době kulturní a etnické rozmanitosti a plurality názorů. Tato témata jsou podle nich aktuální pouze pro některé konzervativní nacionalistické a afrocentrické skupiny, avšak etnické prvky, tolik podporované v předchozích obdobích, již nenesou původní symbolický význam. *„Etnické prvky jako afro se tu a tam objeví ve videoklipu, ale spíše se jedná o módní výstřelky, než aby naznačovaly etnickou hrdost.“ (Rozhovor 3). „Pojmy typu etnická hrdost, identita, sounáležitost slouží v dnešní době pouze jako prostředek k dosažení nějakých práv nebo výhod nebo s nimi volně nakládá hrstka tzv. vyvolených, kteří si uzurpili právo hovořit jménem celé komunity. Podle mě je lpění na etnické identitě přežitek už jen proto, že tady máme spoustu míšenců, spoustu mezirasových vztahů... kořeny jsou důležité jako jakési ukotvení, ale etnická sounáležitost se skupinou by neměla být na překážku vztahům k jiným skupinám.“ (Rozhovor 4).*

Respondenti rovněž zaznamenali upouštění od zkoumání sociálních konstruktů, jako je „etnická identita“ v důsledku procesu individualizace západní společnosti a technologických pokroků dnešní doby, jež mění charakter mezilidských, respektive mezieťnických vztahů. *„V dnešní době, která přenesla život do virtuální reality, a od jisté etnické soudržnosti jsme se uchýlili k většímu individualismu, ztrácejí pojmy jako etnická hrdost na významu. Svět je globalizovanější a spíše se klade důraz na etnickou diverzitu.“ (Rozhovor 9). „Dnešní doba spíše nahrává umělcům, kteří rapují o svých depresích, slabostech a emocích, moc hrdosti na svůj původ v tom neslyším.“ (Rozhovor 6).*

6. ZÁVĚR

Hlavní cíl disertace spočíval ve zkoumání vztahu afroamerické hudby a etnické identity Afroameričanů. Zároveň se pokusil vytvořit aktuální a ucelený pohled na afroamerickou kulturu v širším měřítku. Teoretická část je podrobněji zaměřena na historický vývoj těchto vzájemně provázaných fenoménů a nabízí myšlenková východiska k empirické části, jež odráží výsledky terénního výzkumu zaměřeného na současný stav zkoumané skutečnosti.

Hudební tradice Afroameričanů velkou měrou ovlivňovala utváření jejich kolektivní, respektive etnické identity v kontextu historicko-společenského vývoje Spojených států. Důsledkem globalizace a unifikace americké hudební kultury, komodifikace kulturních prvků, masového rozšíření nových technologií a vzniku nových konceptů v oblasti zkoumání etnicity, jako jsou polykulturalismus či post-černošství lze v poslední době zaznamenat jisté rozmělnění souvztažnosti mezi zkoumanými jevy.

Z toho důvodu byla zkoumaná problematika uchopena z perspektivy současného vývoje, přičemž byly zohledněny uvedené kulturně-společenské změny prostřednictvím emického pohledu vybraných respondentů. Dalším důvodem vzniku této práce byl nedostatek současné české odborné literatury zaměřené na oblast afroamerické kultury a zároveň potřeba aktualizace dostupné historické literatury reflektující zvolené téma.

6.1 Shrnutí poznatků teoretické části

V teoretické části disertace byly vymezeny stěžejní pojmy – Afroameričané, afroamerická hudba a etnická identita, charakterizovány vzájemné souvislosti zkoumaných jevů ve vztahu k teoretickým poznatkům aplikovatelným na problematiku Afroameričanů a afroamerické kultury. Současně jsou popsány konkrétní historické příklady, kdy hudba plnila zásadní roli při utváření etnické identity Afroameričanů. Tato část práce byla strukturována do pěti kapitol, jež podrobně pojednávají o recipročním vztahu mezi afroamerickou hudbou a vývojem etnické identity. Vybraná historická období byla řazena chronologicky.

V následujících odstavcích jsou stručně shrnuty hlavní myšlenky a poznatky teoretické části disertace, které vycházejí převážně z dostupných literárních pramenů.

Kapitola *Počátky černošské lidové hudby* zahrnuje historická období otroctví a Rekonstrukce Jihu. Výzkum byl zaměřen na souvislosti mezi tehdejší černošskou hudbou,

především písněmi otroků, spirituály a blues a vývojem osobní a kolektivní identity Afroameričanů.

Projevy kolektivní soudržnosti a rasové sounáležitosti byly patrné od příchodu prvních afrických černochů na americký kontinent, navzdory jejich různorodému kmenovému původu s odlišnou tradicí, jazykem, kulturou a hodnotami. Z výzkumu vyplývá, že se hudba stala nonverbálním komunikačním prostředkem a zásadním tmelícím prvkem. V té době plnila celou řadu funkcí. Poskytovala způsob bezpečného sebevyjádření, sjednocovala společenství otroků, předávala prvky kolektivního povědomí o africké minulosti a tradici, pomáhala k vědomí sebeúcty, posilovala ducha, pozvedala kolektivní morálku či zesměšňovala otrokáře. To vše pod maskou poslušnosti a neškodné zábavy pro bělošskou jižanskou společnost. Spirituály a jejich kódované významy představovaly účinný prostředek k předávání podvratných sdělení, organizování povstání otroků a podněcování k útěku.

Kolektivní identita byla utvářena a posilována společnými nadějemi na útěk a lepší budoucnost na Severu. Tento komunitní aspekt černošské kultury fungoval v době, kdy rozvoj osobní identity otroka nebyl možný, neboť otrok nebyl považován za lidskou bytost. Zrušení otroctví přispělo k postupnému vývoji kolektivní identity amerických černochů, neboť přerušené vztahy s otrokáři způsobily upevnění vazeb v rámci rodin a menších společenství a přispěly ke vzniku černošských institucí a škol, jež se podílely na formulování principů kolektivní identity. Nové zkušenosti černochů vyžadovaly odlišné hudební projevy, jež by reflektovaly nastalé společensko-kulturní změny. Blues kladlo důraz na sebeurčení a odráželo úsilí emancipačního procesu černochů. Představovalo způsob úlevy od životních těžkostí a působilo rovněž jako komunitní informační zpravodaj.

Kapitola *Konstrukce černošské identity skrze hudbu* je věnována kulturnímu hnutí Harlemská renesance, jež představilo koncept Nový černoch. Tehdy se vůbec poprvé hledala v černošských tradicích hudební forma, na jejímž základě by bylo možné utvářet černošskou kolektivní identitu.

Diskuse se rozdělila na zastánce spirituálů jakožto ryzího projevu černošské identity a obháje blues a jazzu zahrnující i mnohé černošské nacionalisty. Na společenské úrovni bylo nezbytné odmítnout zavedené stereotypy černochů v umění a literatuře a nahradit je jiným důstojným obrazem. Tento „nový černoch“ však představoval pro většinovou společnost pouze módní výstřelek podobný stereotypu exotického černocha v harlemských jazzových klubech.

Jazz dvacátých let nevedl ke zrušení segregačních zákonů ani nepomohl zlepšit společenské postavení černochů. Poprvé v historii však hudba narušila rasovou bariéru. Reakcí na swingové jazzové orchestry byl be-bop, jenž se stal vyjádřením černošské identity

čtyřicátých let. Byl charakterizován autenticitou hudebního projevu a respektem k „černošství“ a jeho hodnotám.

Kapitola *Role hudby v Hnutí za občanská práva* reflektuje černošskou hudbu 50. a 60. let, zejména tzv. písňe svobody, jež představovaly významnou „hudební kulisu“ protestních a emancipačních hnutí. V době protestů proti rasové segregaci sjednocovaly černošskou komunitu, posilovaly kolektivní identitu a mobilizovaly masy k přímým akcím občanské neposlušnosti. Při formování jednotné kolektivní identity byl kladen zásadní důraz na historickou kontinuitu černošské hudby. V důsledku deklarovaných požadavků hnutí byly znovu nastoleny otázky černošské identity. V komunitě převládla vzájemná podpora, soudržnost a hrdost na svůj původ. Tím byla probuzena potřeba sebevymezení černochoů a koncipována podstata „černošství“.

Hudba hnutí plnila především protestní, jednotící a informačně-vzdělávací funkci, dodávala odvalu protestujícím a dokázala vyburcovat či uklidnit dav. Vytvářela pocit solidarity a stala se prostředkem komunikace s uvězněnými aktivisty, bourala rasové a společenské bariéry, přičemž čerpala z černošské hudební tradice a transformovala ji podle soudobých potřeb. Myšlenky hnutí pomáhala šířit i řada slavných černošských osobností hudebního světa.

V šedesátých letech se začaly integrační snahy rozpadat, zdrojem i projevem opravdovosti a kolektivní identity černochoů se stal městský pouliční život. Do popředí vstoupily myšlenky černošských separatistických a nacionalistických hnutí. Soudobá hudba, především soul a funk, odrážela rétoriku černošské hrdosti. Působení těchto hnutí přispělo k rozvinutí silné kolektivní či etnické identity Afroameričanů, zatímco osobní identita byla potlačována ve prospěch celku.

V sedmdesátých letech postupně odeznívala euforie předchozí dekády a Afroameričané hledali novou identitu v kolektivním úniku. Koncept afrofuturismu nabízel „odlet na jinou planetu“, zatímco funk a disko představovaly reálné možnosti útěku od každodennosti. Hlavní funkce těchto hudebních stylů byla jednotící a terapeutická. Obsahově se zaměřovaly na svobodné a neomezené sebevyjádření člověka.

Kapitola *Diverzifikace afroamerické identity v post-soulové éře* je zaměřena na období 70. a 80. let, často nazývané post-soulové, neboť odráží vývoj afroamerické komunity v době po emancipačních hnutích. Afroamerická identita není nadále vnímána jako jednotná, homogenní kategorie. V důsledku masové imigrace z Afriky a jiných afro-diasporických zemí se otevřela debata o předefinování afroamerické identity, kdy pouhá příslušnost k etnické skupině již k vymezení identity nestačí.

V otázkách zkoumání etnicity se prosazují nové přístupy, např. polykulturalismus reflektující možnost jednotlivců utvářet si vlastní identity a libovolně je měnit tak, aby vyjádřily příslušnost ke své kultuře jiným způsobem. V akademickém diskurzu se objevily pojmy jako kulturní mulaté či post-černošství. V souladu s konceptem rozmanitosti jsou uznávány odlišné projevy černošství a identit, které zohledňují individualitu, gender či třídu. Pluralita pojetí afroamerické identity neodradila černošské nacionalisty představit teorii afrocentrismu jako protipól eurocentrického výkladu dějin a myšlení.

Hudebním otiskem doby se stal rap, nedílná součást hip hopové kultury. Multietnický původ hip hopu se důsledkem komercializace zredukoval na výhradně afroamerickou kulturu a z hudebního hlediska navazoval na černošskou orální tradici. Plnil funkci osvětovou, informační a především protestní, přičemž zprostředkovával širokému publiku černošskou zkušenost ve Spojených státech.

Kapitola *Překračování etnických hranic* zkoumá vzájemné působení afroamerické a bělošské hudební tradice ve Spojených státech z historické i současné perspektivy, zejména pak z hlediska fascinace černošstvím. Tento fenomén je spojován s tradicí minstrelských představení, ve kterých si bělošští účinkující vytvářeli *blackface* – maskováním tváří na černo. Toto jednání vzbuzovalo dojem „dobrovolné“ etnické identity, kterou je možné podle libovůle přijímat a opouštět.

Přejímání černošských hudebních prvků bělochy souviselo zpočátku s jazzovou hudbou, která byla v době segregace označována jako mezirasová, a tím vzbuzovala násilné reakce represivních složek ve strachu z „nákazy černošstvím“. Představitelé beatnické generace byli také fascinováni jazzem, respektive be-bopem padesátých let. Nejvíce je „bílé černošství“ spojováno se vznikem rock n rollu a kontroverzní postavou Elvise Presleyho. Překračování etnických hranic dále vedlo k fenoménu „crossoveru“ a ke vzniku tzv. modrookého soulu.

V akademické oblasti se začalo diskutovat o kulturním přivlastňování afroamerické hudby, stylu i vzhledu, jež vykořisťuje afroamerickou kulturu a posiluje negativní stereotypy. S rozšířením sociálních sítí vznikají další novodobé fenomény kulturního přivlastňování, například *blackfishing*, při němž si běloši mění vzhled, aby vypadali jako černoši nebo mulaté a mohli tak profitovat z celosvětově oblíbené černošské *cool* estetiky.

6.2 Shrnutí poznatků empirické části

Teoretické poznatky reflektují vybraná historická období, ve kterých hudba působila jako jeden z faktorů utváření etnické identity Afroameričanů. Naopak prostřednictvím terénního šetření ve zvolené lokalitě byla zkoumána aktuální situace v klíčové otázce vztahu současné afroamerické hudby a etnické identity. Kvalitativní terénní výzkum v americkém Chicagu byl realizován s využitím technik polostrukturovaného rozhovoru, nezúčastněného pozorování a analýzy osobních dokumentů. Rozhovory byly strukturovány podle definovaných tematických okruhů a sdělení respondentů přinesla mnohá zásadní zjištění.

1) *Vnímání pojmu afroamerická hudba.* Většina respondentů si s pojmem afroamerická hudba spojuje hudbu vytvářenou, produkovanou nebo provozovanou příslušníky afroamerického etnika. Tento výraz považovali za zastřešující označení veškerých současných i historických afroamerických hudebních žánrů. Mnozí vnímali tento název jako formální a v každodenní komunikaci ho nepoužívají. Upřednostňují výraz černošská hudba (*black music*). Podle některých slouží označení „afroamerická hudba“ pouze marketingovým a propagačním účelům a kategorizaci hudby, jež je pohledem dotazovaných problematická. Mnozí ji odmítají, neboť nechtějí rozdělovat hudebníky na základě příslušnosti k etnické skupině. Jiní si název „afroamerická hudba“ spojili s tradičními hudebními žánry, jako jsou spirituály, blues a jazz. Dále respondenti připustili multietnický původ afroamerické hudby a zdůraznili přispění Afroameričanů ke vzniku všech hudebních žánrů ve Spojených státech.

Z důvodu četných mezizánrových fúzí je afroamerická hudba velmi často obtížně identifikovatelná. Většina respondentů poznala afroamerickou hudbu poslechem, někteří z nich byli schopni rozlišit její charakteristické rysy na základě konkrétního hudebního hlediska (improvizace, používání bluesových tónů, technika zvolání a odpovědi apod). Jiní spíše cítili afroamerický styl, feeling, silné emoce, rytmus či přízvuk. Několik dotazovaných přiznalo neschopnost tuto hudbu spolehlivě rozpoznat v široké škále prolínajících se hudebních prvků z různých kulturních tradic a také důsledkem unifikace americké hudby a zapojování nových technologií na bázi algoritmů.

Téměř všichni dotazovaní znali nejznámější afroamerické hudební žánry, avšak nejčastěji poslouchají rap, RnB a gospel. Někteří se sami aktivně podílejí na tvorbě afroamerické hudby, většinou na amatérské a lokální úrovni. Všichni mají k afroamerické hudbě osobní vztah, nejčastěji v nich vzbuzuje vzpomínky na dětství, rodinu, rodinné

příslušníky, konkrétní situace a nálady doma a ve společnosti. Většina respondentů tuto hudbu poprvé slyšela u svých rodinných příslušníků.

Všichni dotazovaní dokázali formulovat hlavní rozdíly mezi současnou mainstreamovou a undergroundovou afroamerickou hudbou. Mainstreamové požadavky podle nich především devalvují myšlenky a hodnoty obsažené v afroamerické hudbě, podporují stereotypy a kopírují trendy, na rozdíl od undergroundu, kde je možné nalézt tvůrčí svobodu a autenticitu.

Často je zdůrazňován narůstající vliv ženských a minoritních rapových uskupení, nízká kvalita současné tvorby obecně: jednoduchost, neoriginalita, poplatnost hudebnímu a textovému vkusu mladých, producerské nároky, kritéria zábavy, peníze, drogy, sex, vztahy. Jiní vyzdvihovali současnou afroamerickou hudební tvorbu jako motivaci, pracovní příležitost a možnost prověřit umělecké, ale i podnikatelské schopnosti.

2) *Využití a funkce současné afroamerické hudby.* Při popisu současné afroamerické hudby respondenti použili termíny jako stylová, rozmanitá, atmosférická, hipsterská, zábavná, světová, trendy, ale i monotematická či hlasitá. Vnímali především její zábavní, společenskou a integrační funkci, dále pak relaxační, odpočinkovou či léčebnou funkci či funkci citového vyjádření či estetického prožitku. Většina dotazovaných navštěvuje události zaměřené na afroamerickou hudbu, zejména hudební festivaly, koncerty, klubová představení. Pro některé plní dnešní afroamerická hudba vzdělávací a osvětovou funkci a do jisté míry navazuje na protestní tradici.

Hlavní důvod participace na hudební tvorbě je nalézán ve finanční prosperitě, slávě či potřebě uznání a získání pozornosti. Ty převažují nad problematikou etnické sounáležitosti, hrdosti tolik charakteristické pro dřívější období. Následuje touha vytvořit něco mimořádného, potřeba sebevyjádření či záliba v hudbě jako takové. Pro většinu Afroameričanů je hudba prostředkem úniku z chudoby. Usilují o prosazení se v zábavním průmyslu, neboť nemají dostatek vzorů v jiných odvětvích, například v lékařství, vědě atd.

Výrazná změna vývoje afroamerické hudby nastala důsledkem rozšíření internetu, neboť hudbu je možné tvořit v domácím prostředí a s minimálními náklady. Změnily se i marketingové a distribuční kanály, relevantní je streamování a velké hudební platformy, komunitní servery, blogy, webové stránky jako *SoundCloud*. Sociální sítě skýtají možnost sebe prezentace, komunikace s příznivci či nabídek reklamních produktů. Lze navazovat kontakt se slavnými hudebníky či vytvářet hudebně zaměřené podcasty. Někteří vnímali internet jako zdroj poznatků o afroamerické hudební tradici, kterou je možné takto předávat mladé generaci, například prostřednictvím portálů s ukázkami okrajových hudebních žánrů

nebo informacemi o historii a vývoji afroamerické hudby. Respondenti zaznamenali hlavní úskalí internetu v unifikaci afroamerické hudby, jež pozvolna ztrácí svou regionální identitu a specifičnost. Vinili některé mladé hudebníky ze zabydlení se v sociálních bublinách a z fanatického sledování a kopírování trendů, což zapříčiňuje obsahovou jednotvárnost jejich tvorby.

3) *Současná afroamerická hudba jako pokračovatel afroamerické hudební tradice.* Všichni respondenti demonstrovali alespoň základní povědomí o historii afroamerické hudby. Tyto vědomosti získali zpravidla v rodině, z vyprávění svých příbuzných nebo z poslechu hudby. Někteří zmiňovali přínos školního vzdělávání, především různých kulturně-historických předmětů.

Několik dotazovaných vyjádřilo znepokojení nad přetrvávajícím přístupem k afroamerické hudbě a kultuře jako celku. Většinová společnost podle nich stále vnímá cokoli afroamerického jako podřadného a neprojevuje vůči této kultuře náležitý respekt. Mnozí považovali afroamerickou hudbu za hlavní zdroj informací, z nichž se mohou odlišné kultury dozvědět o afroamerické historii, hodnotách a vnímání světa. Jiní poukazovali na nezájem o afroamerickou tradici ze strany mladé generace, která není ochotna šířit a předávat tradiční prvky afroamerické hudební kultury.

Téměř všichni respondenti zvládli relativně přesně vyznačit jednotlivé afroamerické hudební žánry na časové ose a byli schopni stručně pohovořit o osobním vztahu k těmto žánrům. Většina z nich zaznamenala vzájemnou historickou provázanost afroamerických hudebních žánrů, přičemž všechny reflektují období svého vzniku, dobové hudební nástroje a technologie a svým obsahem reagují na tehdejší společenské události. Podle dotazovaných současnou afroamerickou hudbu charakterizuje rozmanitost, jež cílí na široké publikum, jiní respondenti naopak postrádali jedinečnost a autentickou výpověď, která by umožnila ztotožnění s touto hudbou.

Všichni zaznamenali nesporný přínos afroamerické hudby, která současně afroamerickým hudebníkům poskytla příležitost k obživě a zároveň přispěla ke zviditelnění afroamerické kultury doma a v zahraničí. Hudebníci si tak získávali respekt a nové příznivce ve snaze o rovnoprávnost.

Někteří respondenti vnímali afroamerickou hudbu jako kulturní prvek pomáhající formování, předávání a připomínání tradičního kulturní dědictví Afroameričanů. Jejich hudba je paralelou historického, společensko-politického vývoje Ameriky a představuje symbol naděje a soudržnosti. Význam afroamerické hudby rovněž spočívá v prosazování a podpoře sociálních a politických změn.

Současná afroamerická hudba odráží multikulturní povahu dnešní Ameriky a je předmětem časté nápodoby odlišnými etniky. V tom spočívá její mimořádný ohlas a úspěch. Z hlediska celosvětové hudební kultury je charakteristická všeobecnou oblibou, a proto se mohla stát inspirací a impulzem pro jazzovou, stejně jako uměleckou tvorbu všech kulturních zemí.

4) *Současná afroamerická hudba jako prostředek odporu a vzdoru.* Respondenti vnímali protestní charakter současné afroamerické hudby, avšak jen v menší míře a nikoli v rozměru šedesátých nebo na počátku devadesátých let. Protest v hudbě podle nich přichází pozdě, většinou až po nějaké tragické události nebo se přesouvá do jiných forem afroamerického umění, jako je poezie nebo výtvarné umění. Někteří tuto skutečnost chápali jako nevyužitou příležitost pro vzbuzení zájmu o společenskou změnu u mladé generace. To je dáno také odlišným vnímáním protestních písní a protestů napříč generacemi, což narušuje potřebnou jednotu. Nezájem mládeže o afroamerickou tradici zapříchňuje akcent na individualismus a zaměření jednotlivců na jiné oblasti, než je prospěch komunity.

Oproti písním svobody nebo spirituálům se podle některých současná hudba nehodí na protestní shromáždění, neboť obsahuje vulgarismy. Klíčovou roli při protestech by měly zastávat současné slavné afroamerické osobnosti požívající obecnou důvěryhodnost a jsou srozumitelné širší komunitě. Protestní hudba představuje doménu undergroundové a nezávislé tvorby, neboť mainstreamoví umělci tak nečiní ze strachu ze ztráty lukrativních smluv s obchodními značkami, které propagují.

Podle většiny respondentů se afroamerický protest přenesl na internet a sociální sítě, kde je možné zveřejňovat videa z pietních akcí, svolávat demonstrace a šířit myšlenky sociálních hnutí. V současné době Afroameričané protestují zejména proti institucionálnímu či systémovému rasismu a nerovnému zacházení ze strany policie. U některých hudebních umělců začínají v důsledku medializovaných tragédií převládat radikalizující se postoje, které byly respondenty vnímány jako kontraproduktivní při řešení současných problémů v afroamerické komunitě.

Dle dotazovaných současná afroamerická hudba prezentuje stereotypní obrazy Afroameričanů a tím brání v posilování jejich postavení ve společnosti. Naději na změnu spatřovali v poskytování většího prostoru k sebevyjádření rozličným minoritám a podpoře diverzity životních stylů. V afroamerické hudbě začala pomalu převládat ženská témata či problematika odlišných sexuálních identit. Pluralita životních stylů je odrazem narůstajícího individualismu ve společnosti. Podle jednoho z respondentů je mottem dnešní doby přijetí různosti a síla v individualitě.

5) *Současná afroamerická hudba a její vztah k hudbě jiných etnických skupin v USA.* Respondenti nepovažovali vzájemnou hudební inspiraci a přejímání kulturních prvků za negativní jev, za předpokladu, že nedochází k neoprávněnému přivlastňování hudební tvorby a kulturní exploataci etnické menšiny. Mnozí zdůrazňovali upírání hudebního autorství umělcům afroamerického původu a nedostatečný respekt k afroamerické kultuře.

Naopak reciproční výměna hudebních prvků je žádoucí a obohacující zároveň, neboť přispívá k přirozenému vývoji hudby a rozmanitosti hudebních žánrů. Současná afroamerická hudba bývá do jisté míry považována za autentickou, přičemž podstatná kritéria posuzování autenticity představují důvěryhodnost umělce, možnost identifikace s obsahem, kreativní svoboda bez omezujících vlivů a smysluplný neotřelý obsah. Mezi nejautentičtější afroamerické žánry respondenti zařadili gospel a rap.

Většina dotazovaných vnímala působení afroamerické hudby na mezietnické vztahy jako jednotící prvek a most mezi kulturami, který překračuje etnické hranice, nabourává stereotypy a přispívá k vzájemnému sbližování odlišných kultur. Příslušníci jiných etnik poslouchají afroamerickou hudbu z několika důvodů. Představuje pro ně formu generačního protestu nebo je přitahuje typické černošské „cool“.

Vzájemné vztahy Afroameričanů a afrických imigrantů v USA jsou dle respondentů velmi omezené. Hlavní překážky představují kulturní a jazyková bariéra, převládající oboustranné stereotypy a systémový rasismus. Mladí Afričané přejímají afroamerickou hudbu především z důvodu přijetí mezi afroamerické vrstevníky. V otázce vztahu afroamerické hudby k ostatní africké diasporické hudbě, například karibské nebo latinsko-americké, se respondenti zaměřili na hudbu jamajských Američanů a tzv. Afro-Latinos. Obě etnické skupiny se pohybují na hranici dvou identit. Jejich hudba byla zpravidla spojována s taneční scénou a diskotékami.

6) *Současná afroamerická hudba jako projev etnické identity.* Dotazovaní, kteří se označili jako Afroameričané, zpravidla inklinovali k pojetí současné afroamerické hudby jakožto výlučně afroamerického kulturního fenoménu. Naopak respondenti, jež se identifikovali s jinou etnickou skupinou, než jsou Afroameričané, se většinou přikláněli ke globálnímu a „nadržovému“ charakteru afroamerické hudby.

Klíčová role současné afroamerické hudby ve vztahu k etnické identitě podle dotazovaných spočívá v jednotícím a integračním potenciálu, návaznosti na afroamerickou hudební tradici a historickém odkazu a významu pro afroamerickou komunitu, protestní a osvětové funkci a zásadním přínosu pro celosvětovou hudební kulturu. Někteří oceňovali především kreativní a inovátorské přístupy Afroameričanů v procesu vytváření hudby.

Několik respondentů zmínilo silné emociální pouto k afroamerické hudbě. Vnímají ji ve spojitosti s hrdostí na svou komunitu a kulturu, vyvolává v nich vzpomínky na různé životní situace, na domov či na „místo, kam patří“. Jiní se nedokázali se soudobou afroamerickou hudbou ztotožnit, neboť v nich vzbuzuje protichůdné pocity, zejména soudobé populární styly, jež reflektují násilí v komunitě.

Podle mnohých dotazovaných není k porozumění hudbě nezbytné být příslušníkem dané etnické skupiny, respektive sdílet společnou zkušenost. Jiní oproti tomu zdůraznili důležitost obeznámení s kulturou k lepšímu pochopení obsahu hudebního díla.

Někteří považovali za nevhodné zaměření na kategorie, jako je etnická příslušnost a identita při vytváření hudby. To souvisí do značné míry s multikulturním charakterem Spojených států a soudobým společenským nastavením. V dnešní afroamerické hudbě převládá individualistický přístup, egoismus a obchodní zájmy, a nikoliv potřeba vyjádření etnické sounáležitosti.

Většina dotazovaných zaznamenala v současné afroamerické hudbě přetrvávající zavedené negativní stereotypy, zejména demaskulinizaci afroamerických mužů. Jako hlavní nositelé těchto nežádoucích trendů byly označeny slavné afroamerické osobnosti, jež si neuvědomují odpovědnost vůči celé komunitě. Stereotypní myšlení převládá i uvnitř komunity a projevuje se například důrazem na omezený výběr hudebních témat. Respondenti popisovali tendence „samozvaných strážců všeho černošského“ diktovat příslušníkům afroamerické komunity adekvátní způsoby chování, oblékání i vytváření hudby. Tyto inklinace jsou potírány narůstající rozmanitostí životních stylů a upřednostňováním zájmů a postojů minoritních skupin.

Podle mnohých respondentů se etnická soudržnost Afroameričanů projevuje při různorodých hudebních příležitostech. Někteří zaznamenali „nárokování si“ afroamerické hudby ze strany mladých Afroameričanů za účelem vymezení se vůči jiným etnikům na sociálních sítích.

Většina dotazovaných považovala soudobou afroamerickou hudbu za kulturní a historické dědictví. Při tomto hodnocení hraje významnou roli vyšší vzdělání, povědomí o společné historii a zahraniční zkušenost. Mnozí poukázali na generační otázku, kdy mladí Afroameričané raději sledují nové trendy a o tradici se příliš nezajímají.

6.3 Reflexe hlavní výzkumné otázky

Z uvedených poznatků teoretické i empirické části disertace je zřejmá snaha o projevování etnické identity v současné afroamerické hudební tvorbě, avšak v mnohem menší míře než v předchozích obdobích. Jejimi nositeli jsou zpravidla slavné afroamerické osobnosti, zejména z hudebního světa, jejichž úspěch se stal symbolem pokroku celé komunity. Vzhledem ke svému celosvětovému přesahu působí jako kulturní vyslanci, k nimž se příslušníci afroamerické komunity vztahují a se kterými se ztotožňují.

Některé projevy etnické jednoty a soudržnosti v současné afroamerické hudební tvorbě odrážejí souvislost s tragickými událostmi v komunitě, například vraždami Afroameričanů ze strany policie nebo vraždami známých afroamerických hudebníků, jejichž umělecká tvorba se většinou řadí k subžánrům opěvujícím násilí a nihilismus. Tyto současné populární směry však spíše afroamerickou komunitu rozdělují a udržují negativní stereotypy v afroamerické kultuře.

Na základě výpovědí respondentů ustupují zkoumané významy pojmů jako etnická identita, hrdost a sounáležitost, jež byly patrné v afroamerické hudbě ještě počátkem devadesátých let, osobnímu pohledu jednotlivce a potřebě neomezeného uměleckého sebevyjádření. Současná afroamerická hudební tvorba reflektuje kulturní, etnickou, spirituální a genderovou diverzitu, pluralitu životních stylů, nové hudební a umělecké vlivy, narůstající mezirasové vztahy a globální inovace v oblasti digitalizace hudby, sociálních médií a virtuálních světů. Důraz na etnicitu nadále přetrvává v rétorice i hudebním obsahu konzervativních nacionalistických či afrocentrických skupin a těší se oblibě v době etnických a rasových tenzí a nepokojů, kdy zpravidla dochází k větší radikalizaci afroamerické komunity a zvýšenému zájmu o společné historické zkušenosti a kulturní tradici.

Současná převládající afroamerická hudba významně odráží zásadní změnu paradigmatu od kolektivního k individuálnímu, kdy se do jisté míry odpoutává od společného projevování rezistence vůči systému a ve větší míře se zaměřuje na osobní výpovědi jednotlivých umělců zdůrazňující emoce, slabosti, existenciální a duchovní krize a hledání nevšedních zážitků, jakož i na alternativní hudební produkce a žánrové identity. Tím se pravděpodobně více přibližuje vkusu různorodého globálního publika, ovšem zároveň pozvolna přichází o mnohé původní prvky, které ji činily originální, autentickou a pro dané etnikum příznačnou. Stále však tvoří nedílnou součást a pokračování bohaté afroamerické hudební tradice.

7. POUŽITÁ LITERATURA

ADJAYE, Joseph K. a ANDREWS, Adrienne R. 1997. *Language, Rhythm, and Sound: Black Popular Cultures into the Twenty-first Century*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. ISBN: 978-0822956204.

AGAWU, Kofi. 2003. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415943895.

AKPABOT, Samuel Ekpe. 1986. *Foundation of Nigerian Traditional Music*. Ibadan: Spectrum Books. ISBN: 978-9782265777.

ALIM, Samy H., IBRAHIM, Awad a PENNYCOOK, Alastair. 2008. *Global Linguistic Flow: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. New York: Routledge. ISBN: 978-0805862850.

ANDERSON, Benedict. 2016. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso. ISBN: 978-1784786755.

ASSMANN, Jan. 2001. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor. ISBN: 80-7260-051-6.

ATTALI, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 978-0816612871.

BABB, Valerie Melissa. 1998. *Whiteness Visible: The Meaning of Whiteness in American Literature and Culture*. New York: New York University Press. ISBN: 978-0814713129.

BAČOVÁ, Viera. 1996. *Etnická identita a historické zmeny*. Bratislava: VEDA. ISBN 80-224-0472-1.

BAKER, Houston A. Jr. 1987. *Blues, Ideology, and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 978-0226035383.

BANKS, James A. 1994. *Multiethnic Education: Theory and Practice*. Boston: Allyn and Bacon. ISBN: 978-0205072934.

BANTON, Michael. 1983. *Racial and Ethnic Competition (Comparative Ethnic and Race Relations)*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521274753.

BARŠA, Pavel. 2003. *Politická teorie multikulturalismu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN: 80-7325-020-9.

BARTH, Fredrik. 1969. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Boston: Little, Brown & Co. ISBN: 978-0316082464.

BAUGH, John. 1983. *Black Street Speech: Its History, Structure, and Survival*. Austin: University of Texas Press. ISBN: 978-0292707450.

BEBEY, Francis. 1999. *African Music: A People's Art*. Chicago: Lawrence Hill Books. ISBN: 978-1556521287.

- BENSTON, Kimberly W. 2006. I yam what I yam: the topos of un(naming) in Afro-American Literature. In: *Black Literature and Literary Theory*. London: Routledge, s. 151-174. ISBN: 978-1138683785.
- BENZON, William L. 1993. The United States of the Blues: On the Crossing of African and European Cultures in the 20th Century. *Journal of Social and Evolutionary Systems*, sv. 16, čís. 4, s. 401-438. ISSN: 0161-7361.
- BLACKING, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press. ISBN: 978-0295952185.
- BOGLE, Donald. 2001. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-0826412676.
- BOYD, Todd. 1997. *Am I Black Enough For You?: Popular Culture From the Hood and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN: 978-0253211057.
- BRENNER, Charles. 1982. *The Mind in Conflict*. Madison, CT: International Universities Press. ISBN: 978-0823633654.
- BROUČEK, Stanislav a JEŘÁBEK, Richard. 2007. *Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá Fronta. ISBN 978-80-204-1711-4.
- BROWN, Matthew P. 1994. Funk music as genre: Black aesthetics, apocalyptic thinking and urban protest in post-1965 African-American pop. *Cultural Studies*, sv. 8, čís. 3, s. 484-508. ISSN: 0950-2386.
- BUDIL, Ivo. 2005. Historické proměny rasové teorie a ideologie. In: *Dějiny, rasa a kultura: sborník příspěvků z interdisciplinárního symposia o problematice ras: Plzeň, 12. 5. 2005*. Plzeň: Katedra antropologie, Fakulta filozofická Západočeské univerzity, s. 8-32. ISBN 80-903412-4-1.
- BUDIL, Ivo. 2003. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: TRITON. ISBN: 80-7254-321-0.
- BURNIM, Mellonee V. a MAULTSBY Portia K. 2005. *African American Music: An Introduction*. Routledge, New York. ISBN: 978-0415941389.
- BÜCHER, Karl. 1924. *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig: Emmanuel Reinicke. ISBN: 3663156591.
- CARBY, Hazel Vivian. 1998. It Jus Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues. In: *The Jazz Cadence of American Culture*. New York: Columbia University Press, s. 469-482. ISBN: 978-0231104494.
- CLEAVER, Eldridge. 1999. *Soul on Ice*. London: Delta. ISBN: 978-0385333795.
- CONE, James H. 1992. *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*. New York: Orbis. ISBN: 978-0883448434.
- CRADDOCK-WILLIS, Andre. 1989. Rap Music and the Black Musical Tradition: A Critical Assessment. *Radical America*, sv. 23, čís. 4, s. 29-38. ISSN: 0033-7617.

CROSS, William. 1991. *Shades of Black: Diversity in African American Identity*. Philadelphia: Temple University Press. ISBN: 978-0877229490.

CROSS, William. 1978. The Thomas and Cross models of psychological nigrescence: A review. *Journal of Black Psychology*, sv. 5, čís. 1, s. 13–31. ISSN: 0095-7984.

ČERMÁK, Ivo, HŘEBÍČKOVÁ, Martina a MACEK, Petr. 2003. *Agrese, identita, osobnost*. Brno: Sdružení SCAN. ISBN: 80-86620-06-9.

D'SOUZA, Dinesh. 1995. *The End of Racism: Principles for a Multiracial Society*. New York: Free Press. ISBN: 978-0029081020.

DAGBOVIE, Pero Gaglo. 2010. *African American History Reconsidered*. Chicago: University of Illinois. ISBN: 978-0252077012.

DAVIS, Angela Y. 1998. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon. ISBN: 978-0679450054.

DAVIS, Kimberly Chabot. 2014. *Beyond the White Negro: Empathy and Anti-Racist Reading*. Chicago: University of Illinois Press. ISBN: 978-0252038433.

DAWSON, Ashley. 2002. 'This is the Digital Underclass': Asian Dub Foundation and Hip-Hop Cosmopolitanism. *Social Semiotics*, sv. 12, č. 1, s. 27-44. ISSN: 1035-0330.

DEMO, David H. a HUGHES, Michael. 1990. Socialization and Racial Identity Among Black Americans. *Social Psychology Quarterly*, sv. 53, čís. 4, s. 364-374. ISSN: 0190-2725.

DERRIDA, Jacques. 1979. Me-Psychoanalysis: An Introduction to the Translation of 'The Shell and the Kernel' by Nicolas Abraham. *Diacritics*, sv. 9, čís. 1, s. 3-12. ISSN: 0300-7162.

DOUGLAS, Ann. 1996. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York: Farrar, Straus and Giroux. ISBN: 978-0374524623.

DRAKE, St. Clair. 1993. *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 978-0226162348.

DU BOIS, W.E.B. 1994. *The Souls of Black Folk*. Mineola, NY: Dover Publications. ISBN: 0486280411.

ELKINS, Stanley M. 1976. *Slavery: A Problem in American Institutional and Intellectual Life*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 978-0226204772.

ELLIS, Trey. 1989. The New Black Aesthetic. *Callaloo*, sv. 12, čís. 38, s. 233-243. ISSN: 0161-2492.

ELLISON, Mary. 1989. *Lyrical Protest: Black Music's Struggle Against Discrimination*. Westport, CT: Praeger. ISBN: 978-0275927578.

ERENBERG, Lewis A. 1981. *Steppin' Out: New York Night Life and the Transformation of American Culture*. Westport, CT: Praeger. ISBN: 978-0313213427.

ERIKSEN, Thomas Hylland. 1993. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press. ISBN 0-7453-0700-0.

ERIKSON, Erik H. 2002. *Dětství a společnost*. Praha: Argo. ISBN 80-7203-380-8.

- ERIKSON, Erik H. 1980. *Identity and the Life Cycle*. New York: Norton. ISBN 0393311325.
- ERIKSON, Erik H. 1999. *Životní cyklus rozšířený a dokončený*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-291-x
- EYERMAN, Ron a JAMISON, Andrew. 1998. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521629669.
- EYERMAN, Ron. 2002. *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521808286.
- EYERMAN, Ron. 2002. Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements. *Qualitative Sociology*, sv. 25, čís. 3, s. 443-458. ISSN: 0162-0436.
- FELD, Steven. 1984. Communication, Music, and Speech about Music. *Yearbook for Traditional Music*, sv. 16, s. 1-18. ISSN: 0740-1558.
- FISHER, Miles Mark. 1953. *Negro Slave Songs in the United States*. New York: Cornell University Press for the American Historical Association. ISBN: 0-8065-0090-5.
- FLOYD, Samuel A. Jr. 1993. *Black Music: Harlem Renaissance*. Knoxville: University of Tennessee Press. ISBN: 978-0870498008.
- FLOYD, Samuel A. Jr. 1995. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0195082357.
- FORMAN, Murray a NEAL, Mark Anthony. 2011. *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415873260.
- FRAZIER, Edward F. 1963. *The Negro Church in America*. New York: Schocken Books. ISBN: 978-1135362638.
- FREUD, Sigmund. 1990. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0109-5.
- FRITH, Simon. 1996. Music and Identity. In: *Questions of Cultural Identity*. Thousand Oaks: SAGE Publishing, s. 108-127. ISBN: 978-0803978836.
- GELLNER, Ernest André. 1993. *Národy a nacionalismus*. Praha: Hřibál. ISBN: 80-900892-9-1.
- GEORGE, Nelson. 2005. *Hip Hop America*. London: Penguin Books. ISBN: 978-0143035152.
- GEORGE, Nelson. 1988. *The Death of Rhythm and Blues*. New York: Pantheon Books. ISBN: 978-0394552385.
- GERARD, Charles D. 1998. *Jazz in Black and White: Race, Culture, and Identity in the Jazz Community*. Westport, CT: Praeger. ISBN: 978-0313305818.
- GILROY, Paul. 1991. Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a Changing Same. *Black Music Research Journal*, sv. 11, čís. 2, s. 111-136. ISSN: 0276-3605.
- GOFFIN, Robert. 1932. *Aux frontières du jazz*. Paris: Grasset. ISBN: 2-7062-9583-X.

- GOODWIN, Jeff a JASPER, James M. 2003. *The Social Movements Reader: Cases and Concepts*. Oxford: Blackwell Publishing. ISBN: 978-0631221951.
- HAGEDORN, John a DAVIS, Mike. 2008. *A World of Gangs: Armed Young Men and Gangsta Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 978-0816650668.
- HALL, Stuart. 1997. New Ethnicities. In: *Cultural and Literary Critiques of the Concepts of "Race" (Critical Race Theory: Essays on the Social Construction and Reproduction of "Race")*. New York: Routledge, s. 373-383. ISBN: 978-0815326014.
- HALLAM, Susan, CROSS, Ian a THAUT, Michael. 2018. *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0198818830.
- HALTER, Marylin. 2002. *Shopping for Identity: The Marketing of Ethnicity*. New York: Schocken Books. ISBN: 978-0805210934.
- HAMILTON, Jack. 2016. *Just around Midnight: Rock and Roll and the Racial Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN: 978-0674416598.
- HASKINS, Jim. 1996. *The Harlem Renaissance*. Minneapolis: Millbrook Press. ISBN: 978-1562945657.
- HELMS, Janet E. 1990. *Black and White Racial Identity*. Westport, CT: Praeger. ISBN: 978-0313263521.
- HENDL, Jan. 2005. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN: 80-7367-040-2.
- HENDL, Jan. 1997. *Úvod do kvalitativního výzkumu*. Praha: Karolinum. ISBN: 80-7184-549-3.
- HERSCH, Charles. 2008. *Race and the Birth of Jazz in New Orleans*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 978-0226328676.
- HERSKOVITS, Melville. 2017. *The Myth of The Negro Past*. New York: Andesite Press. ISBN: 978-1376192315.
- HESTER, Karlton E. 2000. *From Africa to Afrocentric Innovations Some Call "Jazz"*. Ithaca: Hesteria Records & Publishing Company. ISBN: 978-1586840532.
- HODGE, Daniel White. 2010. *The Soul of Hip Hop: Rims, Timbs and a Cultural Theology*. Westmont: IVP Books. ISBN: 978-0830837328.
- HOLLINGER, David. 1995. *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. New York: Basic Books. ISBN: 978-0465059911.
- HOOKS, Bell. 2014. *Black Looks: Race and Representation*. New York: Routledge. ISBN: 978-1138821545.
- HUGGINS, Nathan Irvin. 2007. *Harlem Renaissance*. New York: Oxford University Press. ISBN: 978-0195063363.
- HUGHES, Langston. 1993. *The Big Sea: An Autobiography*. New York: Hill and Wang. ISBN: 978-0809015498.

CHANG, Jeff. 2005. *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. New York: Picador. ISBN: 978-0312425791.

CHAPPLE, Steve a GAROFALO, Reebee. 2018. *Rock n' Roll is Here to Pay: The History and Politics of the Music Industry*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform. ISBN: 978-1984198945.

CHERNOFF, John Miller. 1981. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 978-0226103457.

ISFAHANI-HAMMOND, Alexandra. 2008. *White Negritude: Race, Writing, and Brazilian Cultural Identity (New Directions in Latino American Cultures)*. London: Palgrave Macmillan. ISBN: 978-1403975959.

JACKSON, Bailey W. a HARDIMAN, Rita. 1997. Conceptual Foundations for Social Justice Courses. In: *Teaching For Diversity and Social Justice*. New York: Routledge, s. 16-29. ISBN: 0-415-91056-0.

JACOBSON, Edith. 1964. *The SELF and the Object World*. New York: International Universities Press. ISBN: 978-0823660605.

JAŘAB, Josef. 1985. *Masky a tváře černé Ameriky*. Praha: Odeon.

JAŘAB, Josef. 2016. *Po cestách z neviditelnosti: Eseje o afroamerické literatuře a kultuře*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN: 978-80-244-5019-3.

JEFFERSON, Thomas. 1998. *Notes on the State of Virginia*. London: Penguin Classics. ISBN: 978-0140436679.

JENKINS, Richard. 2008. *Social Identity*. London: Routledge. ISBN: 978-0415448499.

JOHNSON, Jerah. 2011. *Congo Square in New Orleans*. Charleston: Arcadia Publishing. ISBN: 978-1879714069.

JONES, LeRoi. 1963. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Morrow Quill. ISBN: 978-0688184742.

JORDAN, Winthrop D. 1974. *The White Man's Burden: Historical Origins of Racism in the United States*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0195017434.

KELLY, Robin D. G. 2007. Polycultural Me. In: *UTNE Reader* [online]. [cit. 13.10.2021]. Dostupné z: <https://www.utne.com/politics/the-people-in-me/>.

KELLY, Robin D. G. 1996. *Race Rebels: Culture, Politics, and the Black Working Class*. New York: The Free Press. ISBN: 978-0684826394.

KEROUAC, Jack. 2007. *On the Road*. New York: Viking Adult. ISBN: 978-0670063260.

KING, Mary. 1987. *Freedom Songs*. New York: William Morrow & Co. ISBN: 978-0688057725.

KLINKNER, Philip A. a SMITH, Rogers M. 1999. *The Unsteady March*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 978-0226443393.

- KNIGHT, Michael Muhammad. 2008. *The Five Percenters: Islam, Hip-hop and the Gods of New York*. London: Oneworld Publications. ISBN: 978-1851686155.
- KOFSKY, Frank. 1970. *Black Nationalism & the Revolution in Music*. New York: Pathfinder Press. ISBN: 978-0873481298.
- KREHBIEL, Henry Edward. 1914. *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music*. New York: G. Schirmer. ISBN: 142274258X.
- KRIMS, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521634472.
- KUHN, Tomáš. 2004. Jazzové inspirace v tvorbě skladatelů 20. století. *Živá hudba* [online]. [cit. 12.11.2022]. ISSN 0514-7735. Dostupné z: <https://ziva-hudba.info/jazzove-inspirace-v-tvorbe-skladatelu-20-stoleti>.
- KUNOVJÁNEK, Vladimír. 1989. *Děravý Josefův plášť: K některým otázkám etnického a národnostního vývoje USA*. Praha: Horizont. ISBN: 80-7012-007-X.
- KUSOW, Abdi M. 2014. African Immigrants in the United States: Implications for Affirmative Action. *Sociology Mind*, sv. 04, čís. 01, s. 74-83. ISSN: 2160-083X.
- LANDRINE, Hope a KLONOFF, Elizabeth A. 1996. *African American Acculturation: Deconstructing Race and Reviving Culture*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications. ISBN: 978-0803972834.
- LAŠTICOVÁ, Barbara a BIANCHI, Gabriel. 2003. Identita, jej teorie a výskum v slovenskej sociálnej psychológii 1989-2001. *Československá psychologie*, sv. 47, čís. 5, s. 405-423. ISSN: 0009-062X.
- LEMELLE, Sidney a KELLEY, Robin D. G. 1994. *Imagining Home: Class, Culture and Nationalism in the African Diaspora*. New York: Verso Books. ISBN: 978-0860915850.
- LEPPERT, Richard a MCCLARY, Susan. 1989. *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521379779.
- LEVINE, Lawrence W. 2005. African American Music as Resistance-Antebellum Period. In: *African American Music: An Introduction*. Routledge, New York. s. 587-588. ISBN: 978-0415941389.
- LEVINE, Lawrence W. 2007. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0195305685.
- LIDSKOG, Rolf. 2016. The Role of Music in Ethnic Identity Formation in Diaspora: A Research Review. *International Social Science Journal*, sv. 66, čís. 219-220, s. 23-38. ISSN: 0020-8701.
- LINHART, Jiří, PETRUSEK, Miloslav, VODÁKOVÁ, Alena a MAŘÍKOVÁ, Hana. 1996. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum. ISBN 80-7184-310-5.
- LIPSITZ, George. 1986-87. Cruising around the Historical Bloc: Postmodernism and Popular Music in East Los Angeles. *Cultural Critique*, čís. 5, s. 157-177. ISSN: 0882-4371.

- LOCKE, Alain. 2015. *The New Negro: An Interpretation*. Eastford: Martino Fine Books. ISBN: 978-1614278023.
- LOCKE, Don C. a BAILEY, Deryl F. 2013. *Increasing Multicultural Understanding*. New York: SAGE Publications. ISBN: 978-1412936583.
- LOMAX, Alan. 2002. *The Land Where the Blues Began*. New York: The New Press. ISBN: 978-1565847392.
- LOTT, Eric. 1993. White Like Me: Racial Cross-Dressing and the Construction of American Whiteness. In: *Cultures of United States Imperialism*. Durham and London: Duke University Press, s. 474-475. ISBN: 978-0822314134.
- LOVELL, Nadia. 1998. *Locality and Belonging*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415182829.
- MACDONALD, Raymond R. 2002. *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0198509325.
- MAHON, Maureen. 2004. *Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race*. Durham: Duke University Press. ISBN: 978-0822333173.
- MAILER, Norman. 1992. *Advertisements for Myself*. Cambridge, MA: Harvard University Press. ISBN: 978-0674005907.
- MALEWSKA-PEYRE, Hanna a GACHON, Colette. 1988. *Le travail social et les enfants de migrants: racisme et identité*. Paris: CIEMI/L'Harmattan. ISBN 2-7384-0064-7.
- MARCIA, James E. 1996. Development and Validation of Ego-Identity Status. *Journal of Personality and Social Psychology*, sv. 3, čís. 5, s. 551-558. ISSN: 0022-3514.
- MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER Igor a kol. 1983. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon.
- MATZNER, Antonín. 1985. *Rhythm & Blues*. Praha: Panton.
- MAULTSBY, Portia K. 2005. Africanisms in African-American Culture. In: *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press, s. 326-355. ISBN: 978-0253217493.
- MAYS, Vickie M. 1986. Identity Development of Black Americans: The Role of History and the Importance of Ethnicity. *American Journal of Psychotherapy*, sv. 40, čís. 4, s. 582-593. ISSN: 0002-9564.
- MCCLLOUD, Melody T. 2011. Black American or African-American? In: *Psychology Today* [online]. [cit. 9.6.2021]. Dostupné z: <https://www.psychologytoday.com/us/blog/black-womens-health-and-happiness/201110/black-american-or-african-american>.
- MEADOWS, Eddie S. 2010. *Blues, Funk, Rhythm and Blues, Soul, Hip Hop, and Rap: A Research and Information Guide*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415973199.
- MERRIAM, Alan P. 1982. *African Music in Perspective*. New York: Garland Publishing. ISBN: 978-0824094614.

- MERRIAM, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press. ISBN: 978-0810106079.
- METCALF, Josephine a SPAULDING, Carina. 2015. *African American Culture and Society After Rodney King*. New York: Routledge. ISBN: 978-1472455390.
- MONSON, Ingrid. 1995. The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse. *Journal of the American Musicological Society*, sv. 48., čís. 3., s. 396-422. ISSN: 0003-0139.
- MOSBY, Doris P. 1972. Toward a Theory of the Unique Personality of Blacks – A Psychocultural Assessment. In: *Black Psychology*. New York: Harper & Row, s. 125-135. ISBN: 0060434317.
- NAGEL, Joane. 1994. Constructing Ethnicity: Creating and Re-Creating Ethnic Identity and Culture. *Social Problems*, sv. 41, č. 1, s. 152-176. ISSN: 0037-7791.
- NEAL, Mark Anthony. 2001. *Soul Babies. Black popular Culture and the Post-Soul Aesthetic*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415926584.
- NEAL, Mark Anthony. 1998. *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415920711.
- NEUMAN, Dard. 2008. Music & Politics in the Classroom: Music, Politics, and Protest. *Music & Politics* [online], sv. 2, čís. 2 [cit. 10.2.2021]. ISSN 1938-7687. Dostupné z: <https://quod.lib.umich.edu/m/mp/9460447.0002.205/--music-amp-politics-in-the-classroom-music-politics?rgn=main;view=fulltext>.
- NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. 1979. African Roots of Music in the Americas: An African View. *Jamaica Journal*, sv. 43, čís. 16, s. 12-17. ISSN: 0021-4124.
- NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. 1974. *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton & Company. ISBN: 978-0393092493.
- OFONAGORO, Walter. 1978. The Origin of the Diaspora: The Slave Trade from Africa. *Tarikh*, sv. 5, čís. 4, s. 1-9. ISSN: 0331-5134.
- OGREN, Kathy. 1989. *The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0195051537.
- OLIVER, Paul. 1990. *Blues Fell This Morning: Meaning in the Blues*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0521377935.
- ONG, Aihwa. 1999. *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham: Duke University Press Books. ISBN: 978-0822322696.
- ONG, Walter J. 2006. *Technologizace slova: mluvená a psaná řeč*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-1124-4.
- PALMER, Colin A. 1998. *Passageways: an Interpretive History of Black America*. Belmont: Wadsworth Publishing. ISBN: 978-0155024823.
- PARK, Robert Ezra. 1914. Racial Assimilation in Secondary Groups with Particular Reference to the Negro. *American Journal of Sociology*, sv. 19, čís. 5, s. 606-623. ISSN: 0002-9602.

- PAVLÁSEK, Michal, NOSKOVÁ, Jana. 2013. *Když výzkum, tak kvalitativní: serpentínami bádání v terénu*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN: 978-80-210-6480-5.
- PHINNEY, Jean S. 1989. Stages of Ethnic Identity Development in Minority Group Adolescents. *The Journal of Early Adolescence*, sv. 9, čís. 1-2, s. 34-49. ISSN: 0272-4316.
- POLEDŇÁK, Ivan. 2005. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. ISBN 80-244-1256-X.
- PROCHÁZKOVÁ, Eva. 2017. Pluralita identit v kultuře afroamerického ghetta. *Lidé města*, sv. 19, čís. 3, s. 337-354. ISSN 1212-8112.
- PROCHÁZKOVÁ, Eva. 2020. Význam hudby při utváření etnické identity v kontextu afroamerické zkušenosti. *Muzikologické fórum*, sv. 9, čís. 1-2, s. 95-104. ISSN 1805-3866.
- QUARLESS, Benjamin. 1964. *The Negro in the Making of America*. New York: Collier Books. ISBN: 978-0020361305.
- REAGON, Bernice Johnson. 2005. African American Music as Resistance – The Civil Rights Movement. In: *African American Music: An Introduction*. Routledge, New York, s. 598-623. ISBN: 978-0415941389.
- REAGON, Bernice Johnson. 1975. *Songs of the Civil Rights Movement, 1955-1965: A Study in Culture History*. Washington, D.C. Disertační práce. Howard University. Department of History.
- REED, Thomas Vernon. 2005. *The Art of Protest: Culture and Activism from The Civil Rights Movement to The Streets of Seattle*. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN: 978-0816637706.
- RICE, Timothy. 2013. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. ISBN: 978-0199794379.
- RICE, Timothy. 2007. Reflection on Music and Identity in Ethnomusicology. *Muzikologija/Musicology (Journal of the Serbian Academy of Science and Arts)*, čís. 7, s. 17-38. ISSN: 1450-9814.
- ROACH, Hildred. 1994. *Black American Music: Past and Present*. Malabar: Krieger Pub Co. ISBN: 978-0894648700.
- ROMMEN, Timothy a NETTL, Bruno. 2021. *Excursions in World Music*. London: Routledge. ISBN: 978-1138359390.
- ROOSENS, Eugeen. 2000. The Primordial Nature of Origins in Migrant Ethnicity. In: *The Anthropology of Ethnicity: Beyond Ethnic Groups and Boundaries*. Amsterdam: Het Spinhuis, s. 81-104. ISBN: 90-73052-97-1.
- ROSE, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press. ISBN: 978-0819562753.
- ROY, William G. 2010. *Reds, Whites and Blues: Social Movements, Folk Music and Race in the United States*. Forthcoming: Princeton University Press. ISBN: 978-0691143637.

RUTKOFF, Peter a SCOTT, William. 1996. Bebop: Modern New York Jazz. *The Kenyon Review*, sv. 18, čís. 2, s. 91-121. ISSN: 0163-075X.

SALAAM, Kalamu ya. 1995. It Didn't Jes Grew: The Social and Aesthetic Significance of African American Music. *African American Review*, sv. 29, čís. 2, s. 351-375. ISSN: 1062-4783.

SCOTT, Daryl Michael. 1997. *Contempt and Pity: Social Policy and the Image of the Damaged Black Psyche, 1880-1996*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press. ISBN: 978-0807846353.

SEMAJ, Leahcim Tufani. 1981. The Black Self, Identity, and Models for a Psychology of Black Liberation. *The Western Journal of Black Studies*, sv. 5, čís. 3, s. 158-171. ISSN: 0197-4327.

SHELBY, Tommie. 2002. Foundations of Black Solidarity: Collective Identity or Common Oppression? *Ethics*, sv. 112, čís. 2, s. 231-266. ISSN: 0014-1704.

SHELTON, Robert. 1962. Songs a Weapon in Right Battle. In: *The New York Times* [online]. [cit. 11.3.2021]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1962/08/20/archives/songs-a-weapon-in-rights-battle-vital-new-ballads-buoy-negro.html>.

SCHORMOVÁ, Františka. 2021. Stalinův černý apoštol. Afroamerická zpěvák Paul Robeson v Československu. *Soudobé dějiny/ CJCH*, roč. 28, čís. 1, s. 183-213. ISSN: ISSN 1210-7050.

SIDRAN, Ben. 1971. *Black Talk*. New York: Holt, Rinehard and Winston. ISBN: 978-0030865794.

SMALL, Christopher. 1987. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Parchment: Riverrun Press. ISBN: 978-0714540955.

SMITH, Anthony D. 1993. *National Identity (Ethnonationalism Comparative Perspective)*. Reno: University of Nevada Press. ISBN: 978-0874172041.

SMITH, Ayana. 2005. Blues, criticism, and the signifying trickster. *Popular Music*, sv. 24, čís. 2, s. 179-191. ISSN: 0261-1430.

SMITH, Jeanne Rosier. 2022. *Writing Tricksters: Mythic Gambols in American Ethnic Literature*. Berkeley: University of California Press. ISBN: 978-0520323384.

SMITHERMAN, Geveva. 1977. *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*. Boston: Houghton, Mifflin, Harcourt. ISBN: 978-0395253557.

SOUKUP, Václav. 2014. *Terénní výzkum v sociální a kulturní antropologii*. Praha: Karolinum, Univerzita Karlova. ISBN: 978-80-246-2567-6.

SOUTHERN, Eileen. 1997. *The Music of Black Americans: A History*. New York: W.W. Norton & Company. ISBN: 978-0393971415.

SPELLMAN, Alfred Bennett. 1970. *Black music, four lives*. New York: Schocken Books. ISBN: 978-0805202816.

STARKE, Catherine Juanita. 1971. *Black Portraiture In American Fiction*. New York: Basic Books, Inc. Publishers. ISBN: 046500699X.

STOKES, Martin. 1997. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers. ISBN: 978-1859730416.

STRAUSS, Anselm a CORBINOVÁ, Juliet. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu: Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert. ISBN: 80-85834-60-X.

SUE, Derald Wing a SUE, David. 2012. *Counseling the Culturally Diverse: Theory and Practice*. New York: John Wiley & Sons. ISBN: 978-1118022023.

SZALÓ, Csaba a NOSÁL, Igor. 2003. *Mozaika v re-konstrukci. Formování sociálních identit v současné střední Evropě*. Brno: Masarykova univerzita v Brně. ISBN: 80-210-3306-1.

SZWED, John F. 2006. *Crossovers: Essays on Race, Music, and American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. ISBN: 978-0812219722.

ŠATAVA, Leoš. 1990. K problematice atributů etnické identity a územní příslušnosti: na příkladu velšského etnika ve Velké Británii. *Studia ethnographica IV: AUC, Philosophica et Historica 1-1990*, s. 19-39. ISSN: 1803-9812.

ŠATAVA, Leoš. 2001. *Jazyk a identita etnických menšin: možnosti zachování a revitalizace*. Praha: Cargo. ISBN: 80-902952-1-5.

ŠATAVA, Leoš. 1994. *Národnostní menšiny v Evropě: encyklopedická příručka*. Praha: Ivo Železný. ISBN 80-7116-375-9.

TAJFEL, Henri. 1978. *The Social Psychology of Minorities*. London: Minority Rights Group. ISBN: 978-9993410362.

THOMAS, Anita Jones a SPEIGHT, Suzette L. 1999. Racial Identity and Racial Socialization Attitudes of African American Parents. *Journal of Black Psychology*, sv. 25, čís. 2, s. 152-170. ISSN: 0095-7984.

THOMAS, Charles W. 1970. Different Strokes for Different Folks. *Psychology Today*, sv. 4, čís. 4, s. 48-53, 78-80. ISSN: 0033-3107.

TITON, Jeff Todd. 2009. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Boston: Cengage Learning. ISBN: 978-0495570103.

TOURÉ. 2012. *Who's Afraid of Post-Blackness?: What It Means to Be Black Now*. New York: Atria Publishing Group. ISBN: 978-1439177563.

TURINO, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN: 978-0226816982.

TURNER, Diane. 2010. *Feeding the Soul: Black Music, Black Thought*. Chicago: Third World Press. ISBN: 978-0883782262.

TURNER, Richard. 1975. John Coltrane: A Biographical Sketch. *The Black Perspective in Music*, sv. 3, čís. 1, s. 3-16, 28-29. ISSN: 0090-7790.

TYLLNER, Lubomír. 2010. *Tradiční hudba: hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky. ISBN: 978-80-87112-43-4.

VESELÝ, Karel. 2010. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. Praha: BigBoss. ISBN: 978-80-903973-5-4.

VESELÝ, Karel. 2022. *Hudba ohně: radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. Rozšířené vydání. Praha: Paseka. ISBN: 978-80-7637-215-3.

VINCENT, Rickey. 1996. *Funk: The Music, The People, and the Rhythm of The One*. New York: St. Martin's Griffin. ISBN: 978-0312134990.

VINCENT, Ted. 1995. *Keep Cool: The Black Activists Who Built the Jazz Age*. London: Pluto Press. ISBN: 978-0745309224.

WARNER, William Lloyd. 1976. *The Social Systems of American Ethnic Groups*. Westport, CT: Praeger. ISBN: 978-0837185026.

WATSON, Steven. 1995. *The Harlem Renaissance: Hub of African-American Culture, 1920-1930*. New York: Pantheon Books. ISBN: 978-0679423706.

WEST, Cornel. 1993. *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*. New York: Routledge. ISBN: 978-0415904865.

WEST, Cornel. 1994. *Race Matters*. New York: Vintage. ISBN: 978-0679749868.

WOMACK, Ytasha L. 2010. *Post Black: How a New Generation is Redefining African American Identity*. New York: Lawrence Hill Books. ISBN: 978-1556528057.

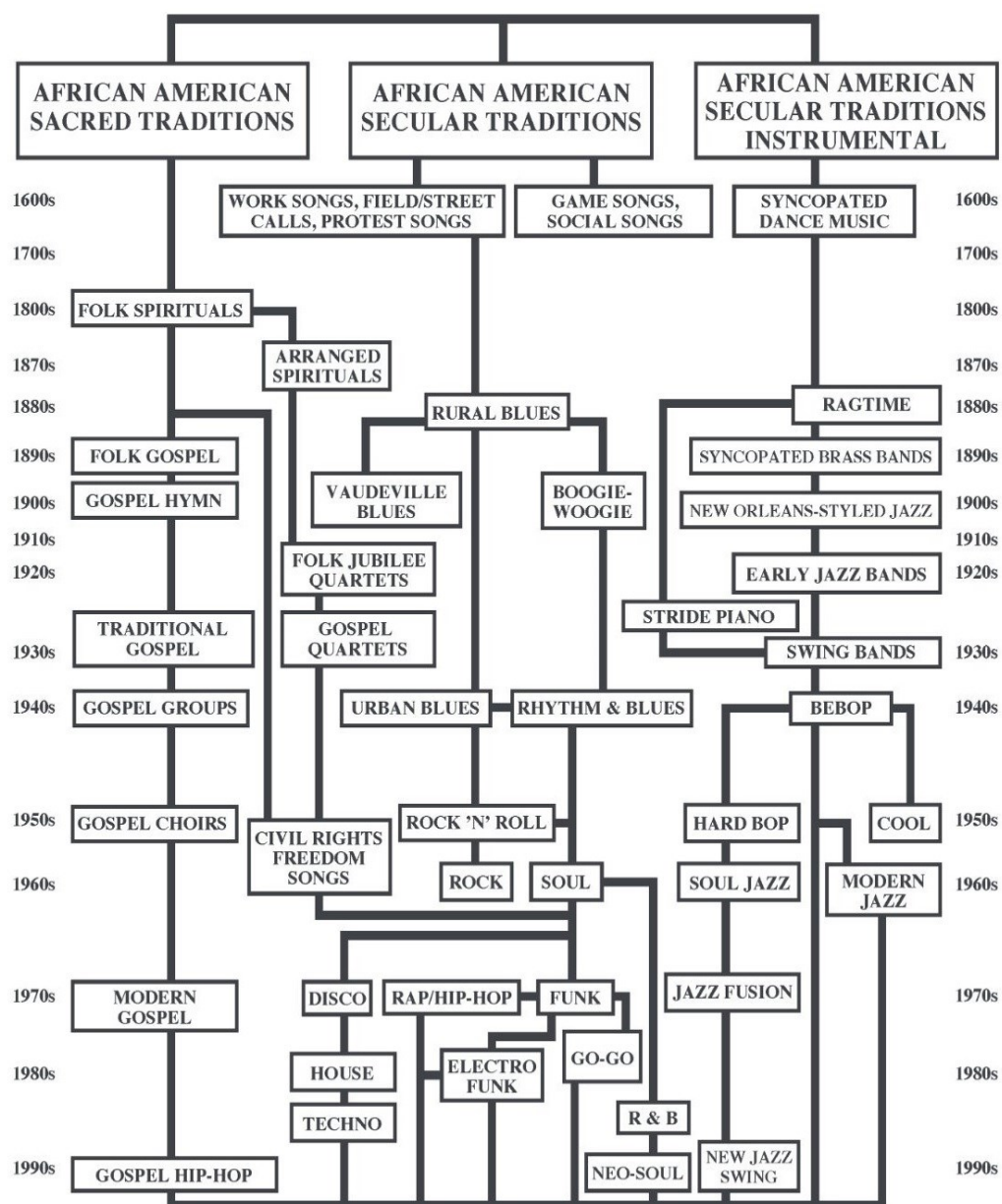
X, Malcolm. 1990. *Malcolm X on Afro-American History*. New York: Pathfinder Press. ISBN: 978-0873485920.

YANG, Philip Q. 2000. *Ethnic Studies: Issues and Approaches*. New York: State University of New York Press. ISBN: 978-0791444801.

YOUNG, James O. 2010. *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford: Blackwell Publishing. ISBN: 978-1444332711.

8. PŘÍLOHY

8.1 Vývoj afroamerické hudby



Zdroj: Portia K. Maultsby (2005)

8.2 Rozhovory

ROZHOVOR 1

1. Pohlaví: žena
 2. Věk: 24
 3. Etnická příslušnost: Afroameričanka
 4. Vzdělání: bakalářský titul v psychologii
 5. Povolání: pracovnice v psychologické poradně pro děti a mládež
-

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Hudba, kterou vytvořili, napsali a produkovali Afroameričané. Obvykle mě jako první napadne hip hop, RnB a rap.
- **Používáte tento termín?**
Je to spíše formální označení, které používají novináři nebo lidé v televizi, kteří hovoří o historii hudby apod. U nás v komunitě říkáme konkrétně rap nebo funk nebo jazz, podle toho, do kterého žánru si tu, kterou písničku zařadíme. Nebo když je to třeba velký hit, pořád se hraje v rádiích a tak, tak říkáme to je dobrý flák (*dope joint or track*), ale neříkáme to je černošská hudba nebo afroamerická hudba. Je divné tento termín používat ještě dnes, protože takto se žánry už nerozlišují. Upřímně řečeno, afroamerická hudba by mohla obsahovat veškerou hudbu, jelikož většina dnešních hudebních žánrů pochází od Afroameričanů. I když slyším lidi používat termín bělošská hudba, vím, co tím myslí, ale stejně, je to velmi hloupý, nepodstatný termín. Pokud popisujete žánr podle rasy, samotný poslech této hudby ve vás vzbuzuje stereotypy. Například pokud je umělec ve škatulce afroamerická hudba, bývají koncerty často zrušené z obavy před násilnostmi. Naopak metalové koncerty nevadí, protože metal se vnímá jako bělošská hudba, přestože tam děti bývají zraněny a ušlapány.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**
Určitě ano. Naše afroamerická hudba má typický *feeling*, kterého například běloští umělci při napodobování nedocílí. Umíme poznat afroamerický styl, projev, přízvuk...obsah, prostě to cítíme. Pokud naši hudbu napodobují běloši, je to vždy kvůli popularitě, kvůli ziskům, snaží se napodobovat náš styl i projev, podívejte se například na TikToc (smích). Je to trapné, až mám z toho husí kůže. Některé holky třeba umí dobře zpívat, ale ten *feeling* tam prostě není. Naše hudba má charakteristický zvuk a lépe se s ní ztotožníme.
- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem podle Vás spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**
Znám všechny a poslouchám hlavně rap a RnB. Dřív jsem se sama pokoušela zpívat, měla jsem i pár videí na Youtube na svém kanálu, protože můj bratr má s kamarády hip hopovou skupinu. Tak jsem jim občas zpívala refrény, ale myslím, že to není můj směr, moje cesta (smích). Spíš občas jako koníček...Myslím, že každý začíná jako undergroundový umělec, ale jak dostaneš první šek, už jsi součástí mainstreamu. Na internetu můžete najít spoustu talentovaných umělců, kterým se ještě nepodařilo prorazit, a čekají, až je někdo objeví. Jen musíte vědět, kde hledat...Jsou v tom také velké peníze, sociální média hýbou světem hudby.
- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkala s afroamerickou hudbou?**
Asi ještě před narozením (smích). Pocházím z hudební rodiny. Můj táta začínal v devadesátých letech, jako člen jedné docela známe místní skupiny. Dnes už moc nevystupují, ale on pořád píše texty pro zábavu nebo se účastní různých soutěží pro začínající hudebníky jako porotce. Celé dětství u nás doma něco hrálo. Naši poslouchají soul sedmdesátých let a také funk osmdesátých let jako Ricka Jamese a tak. Potom se u nás také pochopitelně pouštěl hip hop a RnB. V kuchyni bylo pořád puštěné rádio a my jsme znali všechny tehdejší fláky...A to mi zůstalo (smích), vidíte, pořád něco poslouchám (ukazuje na sluchátka na krku).
- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**
Rozhodně rap. Teď se dostává do popředí ženský rap (female rap) a všichni se snaží populární rapperky porovnávat a stavět proti sobě. Vyzíváme se tady ve vytváření hierarchií a žebříků oblíbenosti, pořád se diskutuje, jestli je lepší ten nebo onen, přičemž se opomíjí originalita a rozmanitost. Každý je jiný a jinak přistupuje i k vytváření hudby. Když má vyjít nějaké nové album, přenáší se přes sociální média. To jsem například u country neviděla, ale je to možná proto, že se bavím s lidmi, kteří mají podobné zájmy jako já.
- **Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby?**
Podle mě je to dost různé a hodně to závisí na cílové skupině posluchačů. U mladých rapperů dnes převládají témata jako je sex, drogy a zábava. Toto je docela jednotvárné a tito umělci dostávají největší mediální prostor...Nevím, asi proto, že ty texty jsou tak primitivní, že je obsáhnou široké masy posluchačů. Máme ale i uvědomělé umělce, kteří jdou ve šlépějích svých předchůdců z devadesátých let a ve svých textech představují zajímavé myšlenky, co se týče zlepšování postavení Afroameričanů, společenských otázek, problémů v komunitách a podobně. Momentálně poslouchám Kendricka Lamara, všechno od něj.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**
Stylová.
- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**
V podstatě pořád. Doma, na cestě do práce, z práce, když jdu večer běhat nebo si zacvičit do posilovny, o víkendu, když jdeme s kamarádkami na party...hudba je nedílnou součástí mého života. Tak bych to asi řekla.

- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)**
Jistě! S tátou jsem navštívila spoustu koncertů už jako malá holka. Většinou to byly hip hopové koncerty. Festivaly v létě miluji. To jezdíme s kamarádkami a stihneme jich docela hodně, naposledy Coachella a Rock the Bells, ale ten už nebývá, jo a také Summer Jam v Jersey. Přes zimu si raději zajdu do menšího klubu, na jednoho umělce, je tam zase mnohem lepší atmosféra a více prostoru a lepší sociální zázemí.
- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**
To je poněkud komplikovaná otázka, protože spousta Afroameričanů, kteří tvoří hudbu, každý z nich má odlišné poselství, které chce sdělit. Někteří lidé to dělají pouze pro zábavu, ale myslím si, že většina, např. Meek Mill, vkládá do své hudby logiku, aby vymysleli způsob, jak se přiblížit mladým lidem, aniž by jim dávali přednášky a znudili je k smrti, ale zároveň je poučili o historii, kultuře, společenských problémech apod.
- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**
Myslím, že hlavním důvodem jsou stále peníze, sláva, materiální věci, je to stále jedním z možných úniků pro naši komunitu. Někteří to ale přehánějí, pokud je hlavním cílem pouze toto, tvorba samotná přestává být kvalitní. Je dobré mít na paměti, že vytváření hudby je stále umění a určitá pravidla je potřeba dodržovat. Jiní lidé to dělají pro zábavu, stačí jim, že se to posluchačům líbí, že dávají lajky na sociálních sítích, možná čekají, až si jich všimne nějaký slavný producent a nabídne jim kvalitní beaty.
- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**
Ano. Většinou to tak je. I dnes bohužel stále žije poměrně hodně obyvatel z naší komunity v chudobě a jakákoli cesta ven se počítá. Proto také nikoho neodsuzuji za to, že se chce prostřednictvím hudby vymanit z nuzných podmínek.
- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**
Využívání sociálních médií do velké míry ovlivnilo proces vytváření hudby. Lidé chodí na Instagram a Twitter, kde komentují příspěvky svých oblíbených umělců, vyjadřují jim podporu v jejich tvorbě a motivují je, aby vydávali více hudby. Díky sociálním médiím mohou i obyčejní lidé navázat snadno komunikaci se slavnými hudebníky. Samozřejmě, že se tam najde i spousta trollů, kteří jsou sprostí a zveřejňují negativní příspěvky, ale to už je na každém, jestli je bude ignorovat, blokovat nebo na ně nějak reagovat. Lidé se skrývají za anonymitu internetu a s takovými reakcemi musí umělci počítat a zvládat je.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**
Samozřejmě. Z vyprávění svých rodičů a prarodičů, ale také jsme se to učili ve škole. Měli jsme volitelný předmět Black Studies a tam jsme se učili o historii našeho lidu a také samozřejmě o naší kultuře, včetně hudby, která do dnešní doby významně působí v našich komunitách.
- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**
Uff (smích), to už je docela náročné, to budu muset zapřemýšlet... Víím, že blues se objevilo po zrušení otroctví na Jihu, bluesmani s kytarou pak šířili své příběhy v komunitě a působili jako nějaký zpravodaj, věděli, co se kde událo, co se chystá, znali všechny lidi z komunity... myslím, že i znali různé byliny a tak, působili jako léčitelé a informovali prostřednictvím hudby o soudobé situaci... jazz vznikl na Jihu, ale myslím, že tradici si vybudoval ve velkých městech. Chicago bylo jedním z významných center jazzu... myslím, že i Louis Armstrong tu nějakou dobu žil a hrál v jednom klubu... Soul a RnB, to se mi vybaví Curtis Mayfield, právě rodák odsud z Chicaga, to byla slavná postava sedmdesátých let, táta ho poslouchá dodnes, hlavně si pamatuji soundtrack k filmu *Superfly*... Co bylo dál? Jo, funk byla taková městská alternativa soulu, texty byly radikálnější a uvědomělejší, vše odráželo poměry konce šedesátých let a začátku sedmdesátých. No a rap vznikl koncem sedmdesátých let v Bronxu v New Yorku a je tu doteď a pořád vznikají nové podžánry a vytváří se nové styly i taneční, každá éra rapu představila i nový taneční styl, ale většinou to byly takové módní výstřelky, které všichni napodobovali na party, ale za chvíli přišlo něco jiného a na ten předchodí se zapomnělo.
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)**
Jak jsem říkala, dnes převládá rap a RnB. Oba styly podle mě navazují na předchozí éry a předchozí styly, provedení ale odráží dobu a její možnosti. Například dříve, třeba v padesátých letech, ve studiích při nahrávání skladby byla přítomna živá kapela, živí hudebníci, kteří nahrávali současně se zpěvákem. Jakmile převládla elektronika, je doprovod dopředu nahraný. Dnes si zas může každý vytvořit vlastní beaty, vlastní podklad na počítači, stačí kvalitní software a trochu zkušeností. Myslím, že v každé éře se vytvářela různorodá hudba, která si našla své posluchače, některá byla kvalitnější, co do produkce, jiná zase spíše připomínala jednoduchou odrhovačku se snadno zapamatovatelným textem, ale ta se spíše uchytila mezi lidmi a v klubech. Lidé si ji mohli zpívat a bavit se.
- **Zachovávají a využívají současné afroamerické hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích? (např. používání sampleů)**
Určitě. V osmdesátých a devadesátých letech se používaly sampley skladeb z předchozího období, například se hodně sampleoval James Brown nebo George Clinton, dnes se zase používají sampley oněch skladeb z devadesátých let, které už jsou dnes považované za *old school*. Myslím si, že každé období čerpá z toho předchozího. Existuje však tenká linie mezi inspirací a krádeží. Inspirací vydáváte hold vašim předchůdcům, ale pokud si přivlastníte něčí refrén nebo kus skladby a vydáváte za své, abyste se na jejich úkor obohatili, to je krádež... Ano, občas se tak děje.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?**
Samozřejmě. Podle mě tvoří samotný základ, stavební kámen americké hudby jako takové. Všichni ji poslouchají, chtějí napodobovat, být součástí její tvorby. Na sociálních sítích vidíte mladé lidi všech etnik, kteří napodobují naši hudbu, naše tance, dokonce i naše účesy, je to směšné, ale je to důkaz toho, že naše hudba je cool, máme styl a všichni chtějí být jako my (smích)... Ne, dělám si legraci, ale vážně rap je součástí reklam, filmů, je prostě všude. Co se týče globální kultury... já tedy moc necestuji mimo Státy, ale máme přátele na Facebooku z Evropy a vím, že rap a hip hop vůbec frčí všude. Víím, že populární je hlavně *boom bap* z devadesátých let, předchozí generace rapperů jezdí do Evropy na dlouhá turné, protože tam si dnes jejich hudby stále cení a bohužel dostávají větší honoráře než doma. Takže ano, naše hudba má celosvětový přesah a je to jen dobře.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
Naprosto. Pokud slavné osobnosti, které mají respekt v komunitě, vystoupí na veřejnosti a začnou hovořit o soudobých problémech v Americe, většina lidí bude určitě poslouchat. Dnešní mladí lidé nevědí, jak vzájemně komunikovat, protože jsou pořád na tabletech a mobilech, uzavření ve svých sociálních bublinách a nemají náhled na různé věci. Podle mě je hudba ideálním prostředkem k objasňování nerovností ve společnosti a ve světě.
- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**
Rozhodně. Jednak prostřednictvím některých textů, které jsou uvědomělé a předávají poselství o nutnosti se sjednotit a bojovat společně proti bezpráví a útlu, a jednak prostřednictvím slavných osobností hudební scény, které se například angažují v různých afroamerických hnutích jako je Black Lives Matters, ale i dalších, lokálních a vyjadřují jim veřejně podporu, dostávají i prostor v médiích, takže informace se pak dostanou k více lidem a z úst někoho, koho oblibujete, působí věrohodněji. V televizi občas hovoří přední afroamerické osobnosti, vědci z humanitních oborů, filozofové, historikové apod., ale ti všichni používají učený jazyk a složité výrazy, že obyčejní lidé tomu nerozumí a mladé lidi to nudí a odrazuje. Někteří rappeři proto působí jako tlumočníci, kteří vezmou to, co učenici říkají a přeloží to do srozumitelného jazyka pro širší veřejnost.
- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**
Ano. Některé směry. V devadesátých letech jsme měli Public Enemy jako hlavní protestní sílu, vidíte třeba i v jejich videoklipech z té doby, že se inspirovali Černými Pantery, mají černé baretty apod. a ve videoklipu *Fight the Power* podněcují k demonstracím za rovnoprávnost. Dnes nemáme až tak silnou hudební skupinu, která by byla radikální a prosazovala své názory prostřednictvím hudby, ale mnoho umělců rozhodně předává jasná poselství. Do hry vstoupila i sociální média, kdy lidé se navzájem podněcují k vyjadřování radikálních politických názorů, svolávají se na demonstrace prostřednictvím sociálních sítí. Máme i portály, na kterých se analyzují texty současných skladeb a lidé se mohou vyjádřit, co myslí, že to znamená nebo na co to odkazuje. Hledají se zábavné a zajímavé způsoby, jak přiblížit aktivismus mladé generaci prostřednictvím sociálních sítí.
- **Lze v současně afroamerické hudbě nalézt nějaký politicko-sociální přesah?**
Ano. Podobně jako jsem říkala před tím. A také se točí videa plná symboliky a odkazů na minulost, ale to musí diváci alespoň trochu znát souvislosti a historii. Ale většinou v komentářích se o tom diskutuje, takže i komentáře na Youtube považuji za dnešní dobrý způsob, jak předávat informace o historii a kultuře mladé generaci.
- **Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**
Určitě. Ve spojení se sociálním hnutím za rovnoprávnost a spravedlnost má mediální sílu a prostředky k tomu, aby alespoň motivovala ke změně a sjednocovala lidi a probouzela v lidech smýšlení, že nic nedostanou zadarmo a všechno si musí vybojovat sami, ostatně tak, jak tomu bylo vždycky v historii. Nevím kdy a zda vůbec k nějaké společenské změně dojde, protože tu stále řešíme problémy, které se řešily v šedesátých letech, ale věříme tomu, že nakonec zvítězíme.
- **Kteří současní afroameričtí umělci se prostřednictvím své hudby nejvíce angažují ve vzdělávací a osvětové činnosti?**
Kendrick Lamar, Chance the Rapper...J. Cole, z těch starších, kteří ještě tvoří třeba Talib Kweli, Black Thought z The Roots, Dead Prez, Common, Mos Def...už nevím, ale je jich spousta.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**
Z historického pohledu to většinou probíhalo tak, že Afroameričané vytvořili, vymysleli nějaký hudební styl, který se mezi nimi začal šířit a stal se oblíbeným. Pak se o něm dozvěděli běloští majitelé nahrávacích společností a začali přemýšlet, jak z toho něco vytřískat. Písně se hudebně uhladily, vynechali se některé rozporuplné pasáže, některé texty se upravily, odstranil se například dialekt, tak byly vlastně vydezinfikované pro bělošské posluchače. Najali se běloští zpěváci, kteří pak tyto písně prezentovali v médiích a vydobyli si tak slávu a popularitu a společností rostly zisky. To vše na úkor původních tvůrců toho, kterého žánru, jimž byla upírána veškerá práva na hudbu, kterou vytvořili. Celý svět například obdivuje Elvise, my ale víme, že akorát vykrádal Little Richarda a další...V případě hip hopu to bylo zpočátku jiné, protože z rodu stáli nejen Afroameričané, ale také Portorikánci, Jamajčané i běloši. Časem se však začal spojovat s Afroameričany, protože ti ho nejvíce zpopularizovali, uvedli do médií a učinili z něj celosvětový fenomén.
- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**
Nevidím v tom nic špatného. Spousta talentovaných Afroameričanů hraje například rockovou hudbu nebo pop nebo různě experimentují mimo zavedené kategorie. Na festivalech třeba známé hip hopové skupiny doprovází symfonické orchestry.
- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická?**
Záleží na výkladu slova autentický. Pokud myslíte, že umělec má být „real“, tzn., že jeho texty mají vycházet z jeho vlastní zkušenosti, tak v rapu je to důležité. Musíte být důvěryhodný, aby vám publikum věřilo. Nevadí, že třeba vyprávíte příběh někoho jiného nebo že se jedná o zcela fiktivní příběh, ale musí to být zřejmé. Lidé většinou poznají, když si rapper vymýšlí a hraje si na někoho, kým není a bere se moc vážně.
- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?**
Ano i ne. Ne, protože jediným rozdílem může být barva pleti nebo lokalita. Ano, z mnoha důvodů. Když jste například na velké party, kde jsou zástupci všech ras a etnických skupin, a najednou začnou hrát známý hit, v tom okamžiku barva pleti ani jazyk nehraje roli. Ta jedna píseň nebo tanec sjednotí všechny lidi. Ví, že například v Evropě, ve státech, kde se nemluví anglicky, lidé na koncertech přesto zpívají nebo rapují společně s hudebníky, znají texty slovo od slova. Hudba představuje jednotu pro všechny, kteří si ji chtějí užít. Myslím si také, že naše hudba dává příslušníkům jiných kultur a etnik příležitost nahlédnout do našeho způsobu života, radostí i starostí a vůbec vnímání světa.
- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**

Ano. Podle mě někteří umělci využívají prvky africké hudby, dříve to bylo slyšet hlavně v jazzu, vím, že Miles Davis nahrál celou desku v africkém stylu. Ono to dost souvisí s šedesátými léty, kdy se Afroameričané hodně vztahovali k Africe jako ke svému domovskému kontinentu, lidé nosili afra a dašíki, různé africké šperky, byty se zařizovaly v africkém duchu, lidé sháněli různé sošky a africké motivy, ženy dávaly svým dětem africky znějící jména, apod. Myslím si ale, že hodně z toho byl takový trend, móda, která brzy vyprchala...Pokud jde o africké Američany, v posledních letech se do Států dostala spousta uprchlíků z různých afrických zemí, ti mají odlišnou kulturu i jazyk a je těžké se s nimi družít. Ve škole jsme ale měli spoustu studentů z Afriky, kteří sem přijeli studovat. Někteří z nich pak tady zůstanou. Kamarádím se jednou dívkou z Nigérie, je sice tmavá jako já, ale kulturně je úplně někde jinde. Je zajímavé poslouchat její vyprávění, má silné vazby na Nigerii. Odmítá být označována jako Afroameričanka, i když by to dávalo smysl – je z Afriky a žije v Americe (smích), ale zdůrazňuje, že je nigerijská Američanka...Z pohledu bílých jsme ale obě jednoduše černošky.

- **Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**
Tyto směry moc neznám a neposlouchám. Občas se v populární hudbě objeví nějaké latinsko-americké prvky...je to zábavné, spíše k tanci. Z karibské hudby poslouchám reggae, ale spíš příležitostně, musí na to být nálada. Z historického hlediska se hip hop vyvinul právě z jamajské kultury. Cool Herc, otec hip hop byl přece Jamajčan nebo ne?

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**
Můžeme to tak vnímat, ale využívá se po celém světě. Není určena jen pro Afroameričany. Hudba nezná hranice. Někteří Afroameričané také poslouchají jiné žánry, například country, a je to naprosto v pořádku, protože to odpovídá jejich hudebnímu vkusu. V rámci Spojených států, když se podíváte na afroamerickou komunitu, naše hudba nás sjednocuje v jeden celek.
- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**
To záleží na konkrétní písni. Štěstí, radost, dobrou náladu, někdy silné emoce, jako vztek, smutek, ale také hrdost na naše kulturní dědictví a na naši komunitu, která prošla staletími útlaku a navzdory tomu zde zanechala bohatou hudební kulturu a tradici, která pokračuje i dnes.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
Myslím si, že všichni mohou poslouchat tuto hudbu z různých důvodů, někomu se líbí text, někomu beat, někomu refrén, ale skutečně ji cítit mohou jen lidé, kteří náleží do dané skupiny a rozumí například i nářečí a souvislostem, které lidé zvenku nechápou.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?**
Určitě. Protože produkce i témata jsou nám důvěrně známá odmalička. Dokážeme se s nimi ztotožnit a přesně víme, o čem daný hudebník zpívá nebo rapuje. V každodenním životě hudba většinou vytváří kulisu k běžným úkonům, povzbuzuje a uvolňuje. Mně každopádně vždy zlepši náladu.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Většinou ano. Pokud si někdo myslí, že ne, je to proto, že si špatně vykládá kontext dané skladby. To nastává například u rapových textů, kdy si hudební kritici myslí, že píseň oslavuje násilí, ale většinou pouze popisuje stávající bezútěšnou situaci v naší komunitě, která v důsledku institucionálního rasismu a policejní brutality stále přetrvává. Cílem není někoho vyprovokovat k násilí, ale vyjavit mu situaci v celkovém obraze a souvislostech.
- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Ano. Ale to stejné platí pro kteroukoli jinou hudbu nebo hudební směr. Myslím si, že to je základní úloha hudby celosvětově, kdokoli v ní může najít zdroj soudržnosti a jednoty.
- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Všechny dnešní populární žánry, populární hudba jako taková do značné míry z naší hudby čerpá. Afroamerická hudba se stala její součástí.
- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**
Ano. Většina afroamerických lidových písní a žalmů pochází z dob otroctví, kdy naši předkové sbírali bavlnu nebo se brodili „dál tou vodou“, což v podstatě zachycuje tu skladbu (černošský spirituál Wade In The Water, v českém překladu Dál, dál tou vodou, pozn. překl.). Ve dvacátém století někdo tyto staré písně a žalmy našel a udělal z nich nové, ale my jako komunita všichni dobře víme a vzájemně chápeme, odkud pocházejí a co se s nimi pojí.
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Vůbec ne. Hudba je hudba a je tu pro každého. Jak už jsem říkala, spousta starší hudby ze sedmdesátých, osmdesátých let se v dnešní době sampleje a moje generace, mladí lidé kolem dvaceti let, přesně víme, o co jde a známe ty skladby, protože nám je naši rodiče pouštěli, když jsme byli malí. Myslím si, že hodně záleží na prostředí, ve kterém vyrůstáte. Osobně mám moc ráda starší hudbu, kterou mi pouštěla máma. Vždycky když ji slyším, vyvolá ve mně vzpomínky na okamžik, kdy jsem ji poprvé slyšela.
- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**
Pravděpodobně ano. V šedesátých letech to však bylo mnohem intenzivnější v souvislosti s Hnutím Černých Pantherů a dalšími událostmi té doby. Dnes máme populární osobnosti jako je Beyoncé, které nás udržují v jakési existenciální jistotě tím, že nám připomínají, odkud jsme a jaký kus cesty jsme ušli. Můžeme být pyšní na spoustu věcí, ale někdy je třeba to připomínat.

ROZHOVOR 2

1. Pohlaví: muž
2. Věk: 77
3. Etnická příslušnost: běloch
4. Vzdělání: Ph.D.

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?

Jedná se o hudbu, kterou vytvořili Afroameričané a také ji hrají a používají při různých příležitostech. Hovořím o všech žánrech obecně. Z historického a kulturního hlediska se obvykle svým obsahem a zvukem odkazuje na tradiční obsah a zvuk starší afroamerické hudby, ale samozřejmě může zahrnovat i jiné kulturní a hudební vlivy.

- Používáte tento termín?

Ano. V obecném formálním duchu, když potřebuji postihnout všechny tyto žánry. Z historického pohledu nahradil výraz afroamerická hudba předchozí výrazy. Počátkem století se hovořilo o tzv. rasové hudbě, která zahrnovala tehdejší žánry, především blues a jazz. Ve čtyřicátých letech se toto označení změnilo na *rhythm and blues*, což byl zastřešující výraz pro tehdejší černošskou populární hudbu. V šedesátých letech bylo všechno *black* – *Black Power*, *Black Panthers*, *Black is Beautiful*, takže se používalo označení *black music*. To však bylo z muzikologického hlediska poněkud zavádějící, jelikož se přesně neuvádělo, o které černošky se jedná, zda tato hudba zahrnuje i africkou hudbu či hudbu černochů v Karibiku či Latinské Americe. Přišlo se tedy s výrazem afroamerická hudba, jež se dle definicí vztahuje pouze k hudbě, která vznikla na americkém kontinentu, respektive na území Spojených států amerických a zahrnuje tvorbu původních otroků a v průběhu času absorbovala veškeré dostupné hudební vlivy, se kterými se setkala, zejména vlivy evropské, ale také prvky hudby původních domorodých Američanů.

- Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?

Ano. Samozřejmě. Tato hudba, a to hovořím obecně o všech žánrech, má jistá specifika, přestože v průběhu historie docházelo k významnému používání improvizace. Jde například o hojně využívaní metody zvolání a odpovědi, které jde napříč žánry a používá se i v dnešní době při prezentování moderních stylů této hudby. Používají se různé polyrytmy, synkopy, bluesové tóny, z muzikologického hlediska lze popsat spoustu odlišností od evropského pojetí hudby.

- Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem podle Vás spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?

Mou specializací v rámci mé celoživotní práce bylo blues a afroamerická lidová hudba, zejména z první poloviny 20. století. Co se týče současné hudby, v tom nemám moc přehled, v podstatě ani nevím, co bylo nejoblíbenějším stylem v devadesátých letech, pravděpodobně šlo o rap nebo soul... Domnívám se, že underground je mainstreamem dosud neobjevená záležitost. Všichni začínají jako undergroundová kapela nebo undergroundový umělec. Jakmile však dostanou nabídku od nějaké prestižní nahrávací společnosti, automaticky se přesunou do mainstreamu. Existují však umělci, kteří si undergroundový status udržují záměrně. Snaží se tím dát většinou najevo, že se distancují od komerční povahy vytváření hudby a poukazují na hudbu jako umělecké dílo, uměleckou formu. Pokud se však chtějí hudbou živit, je nezbytné činit jisté kompromisy. Znáám i spoustu lidových umělců, kteří hrají jen tak pro radost, pro svou rodinu a známé.

- Při jaké příležitosti jste se poprvé setkal s afroamerickou hudbou?

Jestli to bylo úplně poprvé, to si už opravdu nepamatuji, ale lásku k této hudbě ve mně probudila moje babička, která měla sbírku gramofonových desek. Tehdy se afroamerické hudbě říkalo „rasová hudba“, jak už jsem zmínil. Tato kategorie byla i v prodejnách s hudbou a zahrnovala tehdejší převládající směry, tedy hlavně jižanské blues a městský jazz. Tyto škatulky se samozřejmě často zaměňovaly, jelikož soudobá hudba obsahovala prvky bluesové i jazzové a prodejci často nevěděli, kam danou desku začlenit... Takže babička mě seznámila s touto hudbou a jakmile jsem byl starší, začal jsem sám pátrat a kupovat si desky. Nakonec se to všechno stalo předmětem mého studia a celoživotní práce.

- Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?

Připadá mi, že hlavními populárními trendy v současné afroamerické hudbě jsou rap, neo-soul a některé formy moderního gospelu. Samozřejmě, že tu máme umělce jako je Beyoncé a John Legend, kteří se těší celostátnímu i mezinárodnímu věhlasu. Nevidím však, že by se lidé zajímali o starší tradice gospelu a náboženské hudby. V kurzu není ani blues, jazz nebo neamerické formy černošské hudby, jako je reggae, africké žánry, latinsko-americká hudba, ačkoli existuje jistá pozitivní konotace a uznání těchto žánrů z hlediska pojmů, jako je nostalgie, dědictví nebo původní „ryzí“ hudba. Tyto jiné formy mají své fanoušky, ti však tvoří menšinu a zůstávají na okraji mainstreamového afroamerického hudebního vkusu a trendu, který udávají zejména mladí a aktivní konzumenti hudby. Tyto menšinové hudební směry jsou do značné míry vytlačeny z mainstreamových mediálních platform, jako je rozhlas a televize. Pro jejich příznivce existuje jediná šance, že si tyto skladby a umělce sami vyhledají na internetu... Typické je pro tyto směry také to, že vystoupení bývají zaměřena na převážně bělošské a mezinárodní publikum, například evropské jazzové a bluesové festivaly. Jejich vkusu a očekávání také musí odpovídat povaha a obsah takovýchto vystoupení... Podle mého pozorování to takto probíhá již od osmdesátých let.

- Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby?

Jak už jsem říkal, v současné tvorbě se moc neorientuji, ale tu a tam něco zaslechnu v rozhlase a přijde mi to všechno dosti podobné. Hádám, že hlavními tématy rapové a soulové hudby je hlavně zábava, jelikož cílí na mladé posluchače, pak také vztahy, vztahové problémy, vydělávání peněz, ale je možné, že se mylím... Text si opravdu žádný nevybavím (smích).

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?

Rozmanitá.

- Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?

Jelikož už jsem v důchodu, poslechnu si po obědě dobrou bluesovou nebo jazzovou desku, jen tak k poslechu, odpočinku... Mnohdy u ní také hned usnu (smích)... Ale pokud je příležitost, tak dvakrát, třikrát do roka, syn nám zajistí vstupenky na nějaký koncert ve městě. Dříve jsme jezdili se ženou na festivaly, ale dnes už si na to netroufáme, máme svoje léta. Dříve jsem hrával na kytaru. Rád jsem vybrnkával staré bluesové skladby, ale i folk a country. Dnes už nemůžu ze zdravotních důvodů, mám artrózu v kloubech na rukou.

- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**
Řekl bych, že jde především o formu zábavy, která se zaměřuje především na tanec, taneční večírky, diskotéky apod. Myslím si, že pro mladé lidi je pohybová složka velice důležitá. Navíc taneční hudba plní i funkci společenskou, kdy se v různých tanečních lidech seznamují a navazují vztahy. Samozřejmě, že lze v rapové hudbě najít určité osvětové a protestní prvky, které jsou zjevné, ale nedokážu posoudit, do jaké míry uvědomělé. Většina z nich mi připadá na velmi nízké úrovni. Mnohem více toho spatřuji například v reggae nebo i v blues, kde lze zachytit hluboké, smysluplné myšlenky a poselství. Taková hudba plní i emocionální a vzdělávací funkci.
- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**
Nechci nikoho soudit, třeba se mýlím, ale z toho, co prezentují média, odhaduji, že hlavním cílem je rychle vydělat spoustu peněz, dokud jsem slavný a v kurzu, protože se obávám, že v dnešní době se objevují umělci jednoho, maximálně dvou hitů a pak upadnou v zapomnění a jsou nahrazeni někým novým, kdo má šilenější účes a více tetování (smích). Pokud však odhlédneme od mainstreamu, můžeme najít jiné motivace k vytváření hudby, například v gospelové hudbě je hlavním důvodem oslava Boha a šíření spirituálních a náboženských myšlenek.
- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**
Ano. Tak to platilo v minulosti a pravděpodobně i dnes je to jedním z hlavních důvodů u populárních stylů. Víte, na univerzitě jsme měli studenty z různých sociálních prostředí, ale ti, kteří hudbu skutečně milovali a chtěli se jí zabývat a poznávat a rozvíjet své schopnosti a nadání, ti na peníze a slávu nehlédli. Hudba byla jejich život.
- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**
Můžu se vyjádřit ke změnám v současné hudbě obecně, takže si myslím, že to spolu do jisté míry souvisí. Největší změnou v populární hudbě je narůstající role producenta, který má pod kontrolou jednak hudební podklad, psaní textů, hudební aranžmá a proces nahrávání, ale také samotnou obchodní stránku. Pak už potřebuje pouze atraktivní mladou zpěvačku s dobrým hlasem, které nevádí, že s ní manipuluje. To vše lze provádět v domácím studiu na počítači vybaveném vhodným softwarem a s trochou kreativity jste schopni vytvářet nahrávky jako na běžícím pásu. Dokonce i umělci, kteří vystupují naživo, využívají do značné míry nahrané podklady. Podle mého názoru se z hudby stává směsice zkomponované a improvizované hudby. Je to podobné jako u vážné hudby, akorát, že dnes skládáte pomocí zvuků. Možná, že v brzké době se dočkáme pouze vystupování na playback... Ať tak či onak, zdá se, že být v dnešní době vystupujícím hudebníkem není žádné terno, pokud tedy nejste slavným umělcem, kterému se připraví velkolepá show. Hudebníci jsou postradatelní, a taková začíná být situace po celém světě. Malé klubové akce začínají být ohroženým druhem. Každopádně ano, internet je nyní nejdůležitější médium, rozhlas a televize se dostaly do pozadí.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Asi se Vás nemusím ptát, jestli znáte historii afroamerické hudby?**
Ano, samozřejmě, že znám. Ale to bychom tu byli pěkně dlouho (smích). Domnívám se, že ony přehledové grafy, které počínají obdobím otroctví a končí u rapu, můžete nalézt v každé učebnici hudby. Liší se pouze mírou uvedení nejrůznějších podžánrů a hudebních fúzí, které v průběhu vývoje afroamerické hudby vznikaly a zase zanikaly.
- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**
Samozřejmě, že souvisela. V podstatě dané období odrážela a činí to tak dodnes. Proto je nanejvýš vhodné studovat historii této hudby holisticky, v celkovém dobovém kontextu, nikoliv pouze z hudebního, muzikologického hlediska... Vznik blues se datuje zhruba do poloviny devatenáctého století, ovšem nemůžeme podat přesné informace, jelikož neexistovaly písemné záznamy. Musíme zde rovněž sledovat spojnici s předchozími žánry, což byly pracovní písně a spirituály, které byly rozšířené v době otroctví. Blues odráží poměry doby po občanské válce, kdy nastává období tzv. Rekonstrukce Jihu. Vzájemnou provázanost afroamerických žánrů dokládá i skutečnost, že blues následně přispělo ke vzniku prvotních forem neworleanského jazzu počátkem 20. století. V důsledku Velké migrace se blues i jazz dostaly do velkoměst na Severu a tam započalo jejich dělení na nejrůznější podžánry a vznik nových forem... Styly jako soul a funk kopírovaly atmosféru revolučních 60. let – hippies, válka ve Vietnamu, sexuální revoluce, rozmach psychedelík... byla to velmi pestrá, emočně nabitá a zajímavá doba. Všechny menšiny a utlačované skupiny se začaly hlásit o svá práva. Umělci jako Marvin Gaye, James Brown, Curtis Mayfield a spousta dalších zachytili ducha doby ve svých nahrávkách, zvuk byl drsnější, naléhavější, vyzýval k revoltě a protestu, nabádal k hrdoosti ke svému původu, etniku, to vše stálo v opozici vůči uhlazeným milostným baladám předchozí éry... Rap, který se objevil koncem sedmdesátých let měl, pravděpodobně za cíl navázat na tuto dobu a původní rétorikou skutečně vybízel k sociální změně. Pak ovšem tak nějak vyměkl a stal se běžnou komoditou k večírkům a tanci...
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)**
Na většinu z toho jsem již pravděpodobně odpověděl. V každém žánru lze nalézt kvalitní a méně kvalitní kusy z hlediska hudební umělecké tvorby. Každý žánr má svá pravidla, která by měla být normou, ovšem zároveň nesmí umělce svazovat v jeho uměleckém vyjádření, vytvářet hranice a omezovat tvůrčího ducha a improvizaci. To bychom ustrnuli ve vývoji. Hudba všech žánrů je dynamická, neustále se měnící entita, která především odráží estetické, technologické a společensko-kulturní realie. Pak je pouze na vkusu každého posluchače, který žánr si přisvojí, která hudební forma je mu bližší.
- **Zachovávají a využívají současná afroamerická hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích?**
Samozřejmě. Ve většině případů tomu tak je. A jak už jsem se zmínil, z muzikologického hlediska se studuje především společné používání bluesové stupnice, bluesových tónů, synkop, hojné používání improvizace, polyrytmů, zvolání a odpovědi... to všechno jsou společné znaky afroamerické hudby jako celku, přičemž v každém žánru se více či méně objevují a modifikují dle potřeby.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?**
Měla a stále má nepopíratelně významnou úlohu pro dané etnikum, ale i pro celou americkou hudební tradici a do značné míry ovlivnila i celosvětovou hudební scénu. Svou schopností absorbovat nejrůznější hudební vlivy, a přesto si zachovat svou podstatu se stala kulturním prvkem, který přispívá k formování, předávání a připomínání tradičního kulturního dědictví Afroameričanů.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
Do jisté míry lze tato témata nalézt v současném rapu, ale jak už jsem uvedl, nemyslím si, že je to dostatečně promyšlené a hluboké. Ale já tento žánr neposlouchám, takže je možné, že mi něco uniká.
- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**
Přijde na to. Pokud se mainstreamová tvorba zaměřuje na potřeby mladého publika a staví do popředí zábavu, alkohol, drogy, drahé oblečení, auta, materiální hodnoty vůbec, v tom případě se domnívám, že se cykl v neustále přetrvávajících stereotypy, které většinová společnost vnímá negativně. Potom si myslím, že tudy cesta ke zlepšení postavení a vůbec vnímání Afroameričanů nevede. V dnešní době postrádám silné, sebevědomé osobnosti, vzory, které jsou schopné artikulovaně hovořit v médiích a vyjadřovat mínění svých příznivců, a to především v hudební oblasti, jelikož se domnívám, že sdělení pronesená hudebníkem, který se ve své komunitě těší respektu, mají dalekosáhlejší dopady a sílu změnit smýšlení lidí, než když je sdělují politici nebo učenci.
- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**
Některá. Ale jak už jsem říkal, rozhodně nedosahuje intenzity a naléhavosti hudby padesátých, šedesátých a začátku sedmdesátých let, což je škoda. Vezměme si například gospelovou skladbu z počátku 20. století *We Shall Overcome*, která se přenesla z kostelů na protesty a stala se hlavní hymnou Hnutí za občanská práva. Na pohřbu Martina Luthera Kinga Jr. ji zpívalo přes 50 000 účastníků. V průběhu let skladbu přepsali a nazpívali mnozí umělci a stala se tak stálíci všech politických hnutí. Nebo gospelová skupina The Staple Singers, která zpívala především v kostelích, nabídla v šedesátých letech soundtrack k Hnutí za občanská práva. Zasloužili se o celou řadu tzv. písní svobody, z nichž nejznámější je *Freedom Highway*. Dnes už podobné skladby nevznikají.
- **Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**
Zde si myslím, že opět významně vstupují do hry sociální média a síť. Zaznamenal jsem zvýšenou míru působení nejružnějších hnutí typu Black Lives Matter, která reagují na špatnou životní situaci v různých afroamerických komunitách, zejména na policejní brutalitu, vraždy afroamerických občanů ze strany policie, obecně na přetrvávající tzv. institucionální či systémový rasismus apod. Tato hnutí měla zpočátku podporu i z řad široké veřejnosti a politiků, ale v důsledku přidruženého rabování a vysekalovaného násilí mnoho příznivců ztratili. Podporu jim vyjádřili i některé afroamerické osobnosti hudebního světa, čímž mu dodaly na důvěryhodnosti, a to buď přímo vystoupili na některých demonstracích, nebo nepřímo prostřednictvím své tvorby. Takže ano, hudba a hudební představitelé mohou stát v čele hnutí usilujících o sociální změnu a mohou zmobilizovat dav. Dnes se tak děje především prostřednictvím internetu a sociálních sítí, kde se lidé mohou svolávat na různé protestní akce a hudebníci mohou tyto akce propagovat na svých webových stránkách.
- **Kteří současní afroameričtí umělci se prostřednictvím své hudby nejvíce angažují ve vzdělávací a osvětové činnosti?**
Bohužel znám pouze ty slavné, jako je Beyoncé, Stevie Wonder, ale samozřejmě nechci upírat ostatním jejich zapojení.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**
Vnímám to velmi pozitivně, jelikož tak tomu bylo od prvopočátku. Afričtí otroci smíchali své hudební tradice s okolními vlivy, s hudbou svých otrokářů, s hudbou bělošské chudiny, která se nacházela v blízkosti. To byla směsice potomků nejružnějších evropských národů, kteří se dostali do Nového světa a přinesli s sebou zase své hudební projevy. Také záleželo na geografickém umístění, jelikož britské, francouzské a španělské či portugalské hudební vlivy se rovněž různily. Z toho všeho vznikla ona afroamerická hudba, o které tady hovoříme. A toto vzájemné míchání hudebních prvků a vlivů můžeme pozorovat dodnes. Je to přirozený proces, ke kterému dochází při střetu dvou nebo více odlišných kultur.
- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**
To je v podstatě totéž. Kvalitní hudba je nadčasová a také by neměla podléhat žádným restrikcím z kulturního ani jiného hlediska. Autor nebo tvůrce hudební skladby by se ve svém uměleckém vyjádření neměl nikterak omezovat.
- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická? Ovlivňují sociální média autentické vyjádření v hudbě?**
To do jisté míry souvisí s předchozí otázkou, kde jsem odmítl stanovování hranic a omezení v hudbě. S autenticitou jde ruku v ruce očekávání. Co od konečného výsledku očekávám? Chci autenticky vyjádřit sebe sama prostřednictvím hudby a pokusit se o něco nového nebo chci jen bezpečně napodobit již zaběhlé vzorce, které jsou dočasnou zárukou úspěchu? Autentický přístup k hudební tvorbě obecně předpokládá pracovat podle vlastních pravidel a čerpat z vlastní perspektivy, do jisté míry přesahující přirozený talent umělce a technické dovednosti. Jedině díky inovacím a touze vydat se do neznámého se hudba vyvíjí. A posluchači většinou poznají, že hudební projev vychází z ryzí podstaty umělce, z jeho nejnítějších pocitů a vnímání světa a mohou se k němu vztahovat a ztotožnit se s ním. Takto tvořit však není jednoduché a mnoho umělců se spíše rozhodne následovat soudobé trendy a užít si svých patnáct minut slávy...To podle mého názoru platí i o současné afroamerické hudbě, která mi bohužel zní všechna stejně, jak obsahově, tak i z hudebního, produkčního hlediska.
- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?**
Domnívám se, že napomáhá ke zlepšování vzájemných vztahů. Současná afroamerická hudba má spoustu příznivců napříč rasovými nebo etnickými skupinami a rozhodně má i celosvětový dopad. Různé velké koncerty a festivaly pak přispívají k setkávání všech těchto skupin a vzájemnému poznávání se, nebo přinejmenším ke zbavování se zažitých předsudků a stereotypů. Všichni si pak mohou společně vychutnat hudební zážitek.
- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**
Nejsem si jistý, pravděpodobně ano, ale zase, nejedná se o mainstreamovou tvorbu, spíše nějaké alternativní, experimentální směry ovlivněné *world music*. Tam můžeme například slyšet různé africké hudební nástroje – různé bubny, píšťaly, chřestítka atd. Co se týče vztahu Afričanů k afroamerické kultuře, zaznamenal jsem v posledním desetiletí značný nárůst afrických imigrantů. Ti sem přicházejí převážně kvůli studiu nebo zaměstnání, většinou jsou vzdělaní a nemají zájem integrovat se do afroamerických komunit, jelikož u nich převládá silná etnická identita spojená s konkrétním etnikem, ze kterého pocházejí. Ekonomičtí migranti zpravidla neřeší etnické a kulturní otázky, převládá u nich vyšší lidské hledisko a boj o přežití. Na základě některých studií, které jsem četl, ovlivňují vztahy mezi africkými imigranty v USA a Afroameričany oboustranné stereotypy vyvěrající z nevědomosti o tom druhém a mající za následek xenofobní chování. Například Afričané si na základě dostupné kinematografie vytvořili představu o Afroameričanech, že žijí převážně v chudinských ghettech a nevyužívají dostatečně příležitosti,

kteří jim život ve svobodné západní kapitalistické společnosti nabízí. Také z jejich pohledu neví nic o Africe, ke které se tak rádi vztahují a považují ji za kolektivní symbol pravlasti, domoviny. Oproti tomu Afroameričané si představují Afričany jako divochy v džungli, kteří přijeli parazitovat na jejich sociálním systému, ale jinak se chovají arogantně, povýšeně a izolují se od nich. Občas dochází i k různým potyčkám... každopádně si vzpomínám na projev prezidenta Obamy, který si vzal za cíl tyto nepokoje zklidnit a přirovnal africké imigranty k jižanským černochům, předkům současných Afroameričanů, kteří také v době Velké migrace cestovali hromadně na Sever za lepšími podmínkami a příležitostmi.

- **Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**

V tomto směru nemám přesné informace, ale domnívám se, že k vzájemnému ovlivňování dochází, zejména v oblasti taneční hudby. Imigranti z Karibiku, zejména z Jamajky rozšířili ve svých diasporických komunitách po celém světě styl nazvaný *dancehall*, který vycházel z původního reggae a určité i mnohé další styly.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**

Nelze jim upírat jedno, a to, že všem svým žánrům vdechli energii, drajv, šťávu a emoce a samozřejmě dávku originality. Jinak se domnívám, že afroamerická hudba je výsledkem dlouhodobého míchání nejrůznějších kulturních vlivů. Víte, žijeme v 21. století a já bych rád ponechal rasové kategorie stranou, i když chápu, že je to mnohdy ošemetné, jelikož existuje spousta zanedbaných problémů z minulosti, které je potřeba řešit. Avšak co se týče hudby, domnívám se, že bychom neměli klást až takový důraz na škatulky a kategorie. Chce-li příslušník afroamerické komunity hrát vážnou hudbu, nechť ji hraje. Chce-li bílý Američan dělat rap, nechť ho dělá. Důležitým kritériem by měla být kvalita a již zmíněná autenticita.

- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**

No samozřejmě, jak která (smích). Ta současná mě spíš rozčiluje, kolikrát si říkám, jak někdo vůbec může něco takového vypustit do médií? Ale to asi přichází s věkem (smích), prostě některé směry už nejsou pro mě.

- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**

Pro porozumění textům je to zřejmě výhoda, že si užijete daný kousek se vším všudy. Tady si myslím, že posluchači z jiných jazykových a kulturních skupin mohou mít jisté potíže, jelikož se musí obvykle prokousat nejrůznějšími dialekty a slangovými výrazy, které jsou vázány k určitému místu nebo události nebo některé metafory mohou odkazovat na díla či realie afroamerické populární kultury a posluchač z jiného prostředí tak bude mít problémy se správným porozuměním. Nicméně v některých případech nemusí být texty na hudebním díle to nejpodstatnější, sám poslouchám například francouzské šansony, přestože neumím francouzsky a dokážu je prožít a ocenit.

- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?**

Samozřejmě, že určitým způsobem symbolizuje tuto skupinu, ale spíš mi připadá, že pojednává o každodenním životě a osobních tématech. Není pochyb o tom, že vytváří jednotu a soudržnost, především díky své popularitě. Ovšem nic není populárního z univerzálního hlediska. Občas panují protichůdné názory, například na otázku vztahů a sociálního chování, jež se prezentuje odlišně v různých žánrech – v rapu, gospelu, neo-soulu, atd. Někteří lidé mohou dokonce některé z těchto žánrů nesnášet, přestože patří do jednoho ranku afroamerické hudby.

- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**

Jak už jsem říkal, domnívám se, že tam existuje spousta zavedených a dlouhodobě udržovaných stereotypů, které nahrávací společnosti jen přizívají tím, že mnohdy nutí své interprety imitovat zavedené postupy. Sází se na jistotu, vše je poplatné tomu, co se líbí širokým masám. Pro originální projevy a odlišné styly je zde minimální prostor.

- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**

Ano. Děje se tak při různých hudebních příležitostech.

- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**

Nedomnívám se. Spíše tvoří její významnou součást.

- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**

To je možné. Řekl bych, že v tomto ohledu hraje roli vyšší vzdělání, případně nějaká zahraniční zkušenost.

- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**

Ano. Jak jsem uvedl v předchozí otázce. Rovněž si myslím, že afroamerická střední a vyšší třída se méně zajímá o rap a je více rozmanitá ve svém hudebním vkusu. Například jsem zaznamenal narůstající zájem o mluvené slovo – tzv. kluby poezie a mluveného slova. Tito afroameričtí básníci získali jakousi pouliční důvěryhodnost, které se dříve těšili prvotní rappeři. Očekává se od nich, že budou recitovat z vlastní zkušenosti a nebudou se podřizovat masám a trendům. Jinak samozřejmě starší generace tihnou k hudbě svého mládí.

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**

Podle mého názoru je to v mnohem menší míře než v předchozích obdobích. Už v polovině 19. století, kdy z afroamerického hudebního hlediska převládaly spirituály, se hodně hovořilo o hrdosti v černošské hudbě. Dále to pak pokračovalo v období ragtime koncem 19. století a na počátku 20. století, jazzu a blues od dvacátých do šedesátých let a funku sedmdesátých let. Z těchto období vzešla i spousta vlivných afroamerických intelektuálů a vůdců. Dnes to v takové míře nevidím.

ROZHOVOR 3

1. Pohlaví: žena
2. Věk: 45

3. Etnická příslušnost: Afroameričanka
 4. Vzdělání: vysokoškolské
 5. Povolání: kurátorka muzea
-

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Pro mě je to zastřešující pojem, jistý konstrukt, který má obsáhnout široké spektrum hudby a hudebních žánrů a podžánrů, které vzešly z kulturního odkazu Afroameričanů nebo jsou jím do určité míry ovlivněné.
- **Používáte tento termín?**
Ano. Při přednáškách a formálních výkladech upřednostňuji tento výraz. Je korektnější a v podstatě nahrazuje dřívější označení černošská hudba nebo rasová hudba. I když pojem černošská hudba se stále používá, je však podle mě zavádějící, jelikož odkazuje na veškerou hudbu ve světě, kterou vytvářejí hudebníci tmavé pleti původem z Afriky. Mnozí spoluobčané chtějí být označováni jako Afroameričané, jelikož si přejí být spojováni se zemí, a nikoliv s barvou pleti... Moji rodiče nebo prostě generace, která vyrůstala v šedesátých letech má raději výraz černoch, protože jim to evokuje události tohoto revolučního období, které pro ně bylo symbolem pokroku a nové identity.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**
Samozřejmě. Je to také součást mé práce. V našem muzeu máme početnou sbírku nahrávek afroamerické hudby z různých období a nabízíme návštěvníkům poslechové hodiny s výkladem. Máme zde ucelenou sbírku zdejších chicagských umělců, kteří jsou veřejnosti neznámí, ale ve své době přispěli k šíření afroamerické hudby a kultury, máme tu například i některé původní partitury od Florence Price, což byla první afroamerická skladatelka vážné hudby, jejíž skladbu *Symphony No. 1* hrál Chicagský symfonický orchestr. Afroamerická hudba se i napříč svými směry a žánry vyznačuje jistými shodnými rysy, například používáním zvolání a odpovědi, speciálních vokálních prvků, jako jsou hrdelní zvuky, používáním falzetu, improvizací v hudebním provedení i v textech, dále pak vokální rytmiizací, používáním bluesových tónů, synkopovaného rytmu, polyfonie... tyto prvky lze většinou nalézt v blues, jazzu, ale i pozdějších stylech, jako je RnB a soul.
- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem podle Vás spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**
Vzhledem ke své profesi mám jistý přehled v této hudbě. Pokud mám hovořit sama za sebe, nejraději poslouchám soul ze šedesátých a sedmdesátých let, protože navozuje příjemnou atmosféru a zároveň mi připomíná moje dětství, na těch písničkách jsme vyrůstali. Ale také si poslechnu gospel, který ve mně vyvolává vzpomínky na mého dědečka, který působil jako reverend v místním metodistickém kostele a díky němuž jsem mohla zakusit neopakovatelnou atmosféru gospelových sborů, kdy jsem se jako malá holčička směla účastnit zkoušek... Podle současných nahrávek, které jsem měla možnost si poslechnout, se domnívám, že tento žánr má rozhodně co nabídnout i v dnešní době... Co se týče toho rozdělení, víte, já hudbu dělím pouze na kvalitní a nekvalitní, na tu, která mě nějakým způsobem oslovuje a na tu, která mi nic neříká.
- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkala s afroamerickou hudbou?**
Jak jsem uvedla, bylo to díky mému dědečkovi a mé rodině vůbec, protože máme silné hudební kořeny. Patříme k těm rodinám, které se do Chicaga dostaly ve čtyřicátých letech s Velkou migrací, původem pocházíme z malého městečka v Mississippi, kde stále žije část mojí rodiny, no a přivezli jsme si s sebou na Sever i kus naší jižanské hudební tradice. Víte, Chicago bývalo jedním z hlavních center afroamerické hudby, všude vzkvétaly jazzové kluby a bluesové kluby, gospel... z těch modernějších žánrů můžeme jmenovat house, který tu vznikl začátkem osmdesátých let.
- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**
Já mainstreamová média neposlouchám, ale vyhnout se tomu nejde. Z velké části se hrají rapové skladby nebo jistý pop-soul, slyšíte to všude, při nakupování v obchodních centrech, u kadeřníka, u taxikáře v rádiu (smích). Nemyslím si, že jde o nějaká mimořádně kvalitní díla, ale je to trend a lidem se to zřejmě líbí, když se to neustále těší takové podpoře... Moje dcera to poslouchá a kolikrát už mi z toho jde hlava kolem, říkám si, jestli to není generační problém, ale zase abych všechny neházela do jednoho pytle, tu a tam uslyším i něco libého, inspirativního od mladého umělce, škoda jen, že se více nepodporuje i jiná hudba, jiné alternativní žánry. Například ten gospel nebo neo-gospel, jak se někdy označují současné tendence v novodobém gospelu. Myslím si, že církevní nebo spirituální hudba byla dlouhou dobu mainstreamem ignorovaná, vytlačovaná na okraj a nyní začíná mít masovou podporu právě v novém gospelu.
- **Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby? Máte nějakou oblíbenou pasáž (verš, sloku), která vás zaujala, ovlivnila, inspirovala?**
Záleží, který žánr máte na mysli. Pokud myslíte rap nebo neo-soul, které dominují mainstreamové oblasti, tam nevidím žádný myšlenkový posun, stále stejná opakující se témata – sex, zbraně, násilné chování, machrování, předvádění peněz, oblečení, hulení trávy, popíjení sirupu proti kašli, tlachání s kamarády (smích). V soulu se spíše řeší vztahové problémy, aféry, rozchody. Jak říkám, soudobá populární hudba mi nevyhovuje ani mě neinspireje, bohužel. Gospel, ten dodává naději a posiluje duši i tělo. Tam se ubírám, vždy když se cítím pod psa a potřebuji se znovu nadechnout.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**
Naše. I když to je spíše zájmeno (smích). Tak asi atmosférická.
- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**
Hudbu miluji, takže ji poslouchám velmi často, denně při cestě do práce a zpět, doma při různých činnostech, domácích pracích nebo jen tak k odpočinku a relaxaci, také s přáteli, když přijdou na návštěvu nebo o svátcích, hlavně o Dikůvzdání a o Vánocích, když se sejde celá rodina, to u nás něco hraje téměř nepřetržitě.
- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)**
Ovšem, přímo v Chicagu je spousta příležitostí, letní festivaly zaměřené na nejružnější žánry – Chicago House Music Festival, Chicago Gospel Music Festival, Chicago Blues Festival, Chicago Jazz Festival, různé akce v oblasti *world music*, Lollapalooza, různé rockové záležitosti jako

je Pitchfork, Riot Fest...tady si milovníci hudby opravdu přijdou na své...My s manželem také hodně cestujeme, takže není problém zúčastnit se i dalších akcí mimo město. Často létáme do Kalifornie, kde je samozřejmě také spousta hudebních příležitostí a zážitků.

- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**
Obecně to nelze takto říct. Je třeba to třídit žánrově. Populární masová hudba cílí především na zábavu, jak svou formou, tak obsahem. Protestní nebo osvětovou náplň jsem v současné době nezaznamenala. Do jisté míry ji však lze nalézt v církevní hudbě, v gospelu, jehož funkci lze nazvat jako povznášející ducha, kdy napomáhá meditaci a kontemplaci, člověk se může pohroužit do sebe sama a nalézt skryté poklady. Mladým lidem také ukazuje správnou cestu, působí jako pozitivní vodítko na cestě životem. Víte, ona se postupně proměňuje i náboženská identita Afroameričanů. Dříve lidé patřili buď k fundamentálním křesťanům, nebo byli příslušníky Islámského národa, přestože jejich rodiče většinou pocházeli z tradiční jižanské církevní kultury. Dnes převažuje spiritualita vycházející z afrických předkřesťanských tradic, z nejrůznějších asijských směrů jako je buddhismus, máme tu hodně rastafariánů...každý vám dnes řekne, že je spirituální duchovně založený člověk, ale nehlásí se k žádné církvi. Církve považují za rigidní struktury, které pouze přikazují a kontrolují a nepředávají aktuální informace o víře...Ale to jsem trochu odbočila, každopádně to souvisí s tím, že i hudba může být nositelem osvětových myšlenek a inspirovat, ale musí brát v potaz soudobé myšlenkové proudy a hudební preference posluchačů.
- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**
Víte v dnešní době je rap nebo hip hop, chcete-li, nejvýznamnější hudební oblastí, skrze kterou proudí umění. Celá umělecká scéna je jím do značné míry zasazena. Zdá se, že kdo chce dosáhnout úspěchu a popularity v hudební oblasti, je nucen tyto prvky začlenit do své tvorby. Například jazzoví hudebníci zprvu hip hopen opovrhovali, ale brzy poznali jeho komerční sílu a začali do svých skladeb zařazovat rapové samplý a napodobovat break beaty. Pokud se podíváme do historie, rovněž styly jako rhythm and blues a soul hudebně přežily jen díky hip hopu, přestože se vymezily jako ideologický protiklad vůči rapovým materialistickým hodnotám...Tím vším chci říct, že hlavními důvody mohou být peníze, sláva, uznání, materiální statky, ale rovněž touha po vytvoření něčeho mimořádného, originálního, potřeba sebevyjádření či záliba v té či oné umělecké formě. Z těchto motivací pak vychází hudební směr, který si člověk zvolí. Je pravda, že začínající afroameričtí umělci jsou převahou a dopadem hip hopu formováni, ovšem nemusejí jím být ve své činnosti omezeni.
- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**
Samozřejmě. A konec konců na tom není nic špatného. Tak tomu bylo v afroamerické komunitě vždycky, jelikož odvětví, kde se mohli Afroameričané realizovat, nebylo mnoho. Už v době rock-n-rollu nebo blues převažovaly finanční důvody. Lidé viděli v hudbě jedinou možnost, jak se dostat z nuzných poměrů. Ostatně žijeme v kapitalistické konzumní společnosti, kde je vše spotřební komoditou. Jasně to vidíme například v posunu významu některých výrazů. Výraz *urban* býval jakýmsi marketingovým kódem pro komodity související s černošským životním stylem, ale dnes je symbolem pro hipsterské bělochy, Hispánce a Asiaty, jejichž společný zájem o hip hopovou kulturu kultivoval jejich vlastní životní styl a kulturu.
- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**
Domnívám se, že největší změna spočívá v masové dostupnosti těchto prostředků a snadné možnosti jejich využívání pro nejrůznější účely. Začínající umělci, pokud jsou talentovaní, si mohou na sociálních sítích vytvořit solidní fanouškovské základny. Také s kvalitním softwarem a technologickým zázemím je možné si vytvořit nahrávací studio doma v obývacím pokoji a prostřednictvím chytrých telefonů nahrávat videoklipy a zveřejňovat je na YouTube. Podle mého názoru je virtuální svět velkou příležitostí v mnoha směrech. Umělci si mohou také zřizovat internetové obchody a prodávat svůj merch, tedy různé reklamní předměty, oděvy apod.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**
Ano.
- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**
Samozřejmě, že souvisela, byla důsledkem historicko-spoločenských změn a odrážela situaci v afroamerické komunitě té doby. Blues se objevilo zhruba v šedesátých letech 19. století v období po skončení občanské války a s ním spojeným osvobození otroků. Svě nejlepších esy zažívalo ve dvacátých letech 20. století, určitě znáte afroamerické umělce jako Bessie Smith a Robert Johnson. V době tzv. Harlemské renesance bylo blues a jazz nejrozšířenějšími styly. S vynálezem elektrické kytary se blues nadále vyvíjelo a vzniklo rhythm and blues, což bylo ve čtyřicátých a padesátých letech. Původní neworleanský jazz vnikl koncem 19. století, načež se rozšířil do velkých měst a začaly vznikat nejrůznější nové styly. Soul a funk je hudba revolučních šedesátých a sedmdesátých let, no a rap vznikl v Bronxu koncem sedmdesátých let a dodnes je převládajícím afroamerickým hudebním žánrem.
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)**
To je podle mého názoru otázka osobního vkusu a do jisté míry i hudebních trendů daného období, jelikož tvůrci hudby mají tendence následovat trendy a můžeme se všimnout, že mnohé skladby daného období znějí podobně. Ovšem, co je znepokojivé, v předchozích obdobích, především v době raného jazzu a Black Arts Movement padesátých až sedmdesátých let měli Afroameričané svůj hlas, který nebyl využíván pro komerční účely. Bylo nemyslitelné, aby Martin Luther King prodával v reklamách toaletní papír. Prvotní hip hop v těchto šlépějích pokračoval, ale následně rychle podlehl lákavé komercializaci.
- **Zachovávají a využívají současná afroamerická hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích?**
Ano. Některé prvky mají společné, ale to už jsme rozebíraly na počátku rozhovoru, kdy jsem hovořila o improvizacích, synkopách, perkusích apod. Tyto prvky se mimochodem dají spolehlivě nalézt i v africké hudbě, což je zase důkazem pojítka africké a afroamerické hudby, jež někteří zpochybňují, ale to spíše dřív bývalo předmětem vášnivých debat.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?**
Samozřejmě. Měla nesporný význam v každém zmíněném období. V dobách otroctví pomáhala otrokům přežít, ať už se jednalo o duchovní písně – spirituály, které působily jako léčivá mast na tehdejší utrpení, nebo o pracovní písně, které pozvedaly ducha na plantážích. Blues zase odráželo nově nabytou svobodu, jazz a následující směry představily afroamerickou hudební kulturu celému světu a samozřejmě se staly nedílnou součástí americké kultury...Ano, domnívám se, že afroamerická hudba je dnes na globální úrovni, otevířela mnoho příležitostí pro afroamerické umělce a pro zahraniční interprety představuje studnici nekonečných inspirací, ze kterých mohou čerpat.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
V některých současných skladbách můžeme nalézt prvky protestu a témata, která zmiňujete, domnívám se však, že to zdaleka není v takové míře jako v minulosti, kdy umělci a hudebníci hráli klíčovou roli v hnutích za rovnoprávnost. Jako zásadní lze uvést skladby jako *Say It Loud I'm Black And I'm Proud* od Jamese Browna, *Living For The City* od Stevieho Wondera, album *What's Going On* od Marvinu Gaye, *The Revolution Will Not Be Televised* od Gila Scott-Herona, tato tvorba odráží ducha doby a usiluje o společenskou změnu. Ale formy protestu můžeme najít i v pozdější tvorbě – Grandmaster Flash And The Furious Five – *The Message*, jedna z prvních rapových skladeb odrážejících dusno v ulicích „... *It's like a jungle sometimes, it makes me wonder how I keep from going under.*“ Celá diskografie Public Enemy, především skladba *Fight The Power* z konce osmdesátých let, kdy jsem vyrůstala a pamatuji si, jaký z toho byl mediální poprask „*Elvis was a hero to most, but he never meant shit to me...*“ (Pardon (smích). Nebo i F* The Police od NWA, první protipolicejní song. Dnes jsou podobné skladby spíše výjimkou nebo slabým odvarem, který nepůsobí tak důrazně a provokativně, jako dříve.
- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**
Nemyslím, si že nějak výrazně nebo cíleně. Tu a tam narazím na něco zajímavého, kupříkladu v ženském rapu se dnes často otevírají aktuální témata, zatímco u mužů mi přijde, že se zasekli ve stereotypch ze strachu, aby se jejich tvorba prodávala u širšího publika, hlavně bělošských teenagerů. Mám dojem, že ženy se tolik nebojí diskutovat o problémech v komunitě, kolorismu, emancipaci, sexuální identitě, birasových otázkách, východní spiritualitě apod. Tato témata úzce souvisí se společenskými změnami poslední doby a z toho plynoucí narůstající diverzitou mezi samotnými Afroameričany. Například otázky homosexuality byly u afroamerických mužů donedávna tabu nebo se otevřeně publikovaly pouze homofobní názory. To vše v důsledku staletí trvajícího oslabování jejich mužské role a identity, počínaje kastracemi v dobách otroctví. Dnes se mnozí afroameričtí hudebníci netají svou homosexuální orientací. Myslím si, že v dnešní době už není potřeba maskulinního, agresivního mačo muže, coby hlavní stereotyp rappera. Muži se začínají více otevírat, hovoří o tom, co cítí, do popředí se dostávají i afroameričtí intelektuálové a *nerdi*, kteří sledují trendy v hudbě i v módě. Svět však stále vidí černošskou Ameriku překrouceným prizmatem zavedených rapových norem. Všeobecně přijaté a hájené obrazy Afroameričanů v ghettech prodávajících drogy, jak je ráda zprostředkovává naše kinematografie, však dostávají trhliny. Máme i výborné afroamerické bylinkáře, instruktory jógy a odborníky na zdravou výživu. Diverzita v životních stylech se opatrně promítá i do hudby.
- **Lze vnímat současnou afroamerickou hudbu jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**
Takovou sílu dnešní hudba zřejmě nemá. Toto je otázka kolektivní identity, kdy je potřeba, aby hudba posloužila jako pojítka celé komunity, aby sjednotila všechny Afroameričany bez ohledu na jejich postavení, třídu, věk nebo vzdělání. Takto sjednocená skupina se pod vlivem silných emocí v hudbě obsazených může přimět k akci, jejímž následkem může být i konkrétní společenská změna, jak tomu bylo, například v padesátých a šedesátých let, kdy se podnikali pochody svobody apod. Dnes můžeme vidět protesty v různých městech, většinou proti policejnímu zacházení, ale tady si myslím, že významnější roli hrají sociální sítě...Do jisté míry do toho vstupuje i jistá kulturní amnézie, jak tento jev nazývají antropologové. Hip hopová generace totiž nezažila na vlastní kůži masivní protesty ani boje za občanská práva, nemáme žádné společné vzpomínky na společensky významné události, které by symbolicky navazovaly na výdobytky minulých generací. Jako zdroj ukojení nám slouží pouze populární kultura.
- **Kteří současní afroameričtí umělci se prostřednictvím své hudby nejvíce angažují ve vzdělávací a osvětové činnosti?**
Domnívám se, že na národní úrovni si prvenství stále drží Beyoncé a Jay-Z, Kendrick Lamar, KRS-1, Chuck-D a mnozí další, promiňte, nejsem moc na jména, ale určitě i na lokální úrovni se najdou talentovaní umělci, kteří šíří osvětu prostřednictvím své hudby...To ovšem do jisté míry souvisí s otázkou odpovědnosti afroamerických populárních hvězd vůči své komunitě, která je předmětem diskusí už od dvacátých let, kdy W.E.B. Du Bois představil svou myšlenku Talentované desetiny. Tehdy to vztahoval na vzdělané černošské elity, které by se podle něj měly vzdát osobních úspěchů a bohatství, ale jaksí investovat své nabyté vědomosti do pozvednutí své komunity. Podle mého názoru je to značně utopická myšlenka, která spíše souvisí se svědomím a charakterem každého jednotlivce.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**
Pravděpodobně máte na mysli otázku kulturního přivlastňování. To je v dnešní době velmi aktuální téma a samozřejmě se nevyhýbá ani oblasti hudby. Všichni si uvědomujeme, že v době globalizace dochází k neustálé výměně kulturních prvků a jejich začleňování do jiných kultur. Sdílení kultury je veskrze pozitivní záležitost, na základě, níž mohou lidé vzájemně poznávat odlišné kultury, jejich tradice, historii, způsob života apod. Existuje však tenká linie mezi oceňováním dané kultury a jejím necitlivým osvojováním, kterou je třeba vnímat. K přivlastňování cizí kultury většinou dochází v případech, kdy dominantní kultura začne využívat prvky menšinové kultury způsobem, který je vůči této menšině necitlivý, urážlivý či vykořisťovatelský. V současnosti se často hovoří právě o kopírování hudby, tanečních kroků, způsobu vyjadřování, módních výstřelků a symbolů. Je to velice kontroverzní téma, jelikož mnoho umělců, kteří byli osočeni z kulturního přivlastňování, se hájí tím, že se pouze inspirovali danou kulturou a vzdávají jí tímto způsobem poctu. Tou souvisí právě s Vaší otázkou participace jiných etnických skupin na tvorbě afroamerické hudby. Z mého pohledu je v pořádku, že umělci jako Elvis Presley, New Kids on the Block nebo Eminem hráli a produkovali původně afroamerickou hudbu, jelikož hudba by neměla být kulturně omezována, ovšem spousta afroamerických hudebních kritiků v tom spatřuje právě ono hudební vykořisťování. Argumentují tím, že afroameričtí umělci nikdy nedostávali za svou tvorbu adekvátně zaplacen, v porovnání s bělošskými umělci, kteří si osvojili jejich hudbu. S tím je potřeba souhlasit, ovšem stále bychom měli mít na paměti, že umělecká tvorba převyšuje finanční zisky.
- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**
Stejně jako u předchozí otázky. Ve 21. století netřeba klást hudbě kulturní, etnické či jakékoli hranice. V tomto ohledu vítám roli internetových hudebních platform, kde dochází k míchání všemožných hudebních stylů a zdrojů.
- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přiřkládáte? Je současná afroamerická hudba autentická? Ovlivňují sociální média autentické vyjádření v hudbě?**
Podle mého názoru je nesmírně důležitá v případech, že se chcete skutečně vyjádřit, odhalit posluchačům své nitro a své myšlenky a názory. Pokud usilujete pouze o slávu a peníze, stačí vám pěkně zazpívat text napsaný někým jiným, usmívat se do kamery a vypadat trendy...Gospel je například velmi autentický, vyjadřuje vztah k Bohu, k lidem, odráží rysoz lidských emocí. Rap ve svých začátcích býval rovněž autentický, byl to hlas ulice, hlas marginalizovaných mladých lidí, jakmile se však stal komoditou, autenticita vzala za své kvůli podbízivosti, líbivosti.

Co se týče sociálních médií, ano, myslím si, že napomáhají návratu autenticity do umělecké tvorby, s minimálními vstupními náklady můžete nahrávat cokoli, kdekoli, meze sebevyjádření se nekladou.

- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?**
Domnívám se, že ano. Mezi fanoušky soudobé afroamerické hudby, a to hovořím o všem známých stylech a žánrech, najdeme zástupce snad všech etnických a kulturních skupin v USA. To jen dokazuje, že hudba má univerzální charakter. Prostřednictvím hudby určité kultury se můžeme dozvědět mnohé o kultuře samotné, může nás provést novými oblastmi, může nás vnitřně obohatit, zjistíme, například jak pohlíží na různé skutečnosti života příslušník odlišné kultury. Můžeme poznat, kolik toho máme společného, že procházíme podobnými životními událostmi, víte, hudbou toho prozradíte více než slovy. Pokud je člověk vnímavý a citlivý na detaily, může ho obohatit cokoli...
- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**
Z velké části nikoliv, současná afroamerická hudba, dle mého názoru, využívá nových technologií, elektronických a digitálních přístrojů, počítačového softwaru, vše si lze navolit, veškeré hudební nástroje máte v počítači...a když chcete například africké bubny, stáhnete si třeba nějaké rozšíření o africké nástroje nebo indické nástroje a můžete pokračovat. Z obecného pohledu jsem žádné africké vlivy neslyšela. Co se týče Afričanů v USA, mám s nimi velice pozitivní zkušenosti. U nás v muzeu často pořádáme různé přednášky, semináře nebo workshopy tematicky zaměřené na některé aspekty Afriky a africké kultury, respektive kultury některých afrických etnických nebo národnostních skupin. Snažíme se o vzájemné poznávání afrických a afroamerických kulturních prvků a tradic a o vzájemné sblížení, jelikož africké komunity bývají velmi uzavřené, bojují s cizím prostředím, mají potíže s hledáním zaměstnání a celkovou akulturací. Snažíme se je odkazovat na nejrůznější organizace, jako je United African Organization, které mají nejrůznější programy na pomoc africkým imigrantům. V Chicagu jejich počet neustále narůstá a v posledních letech zaznamenáváme projevy nesnášenlivosti vůči africkým imigrantům paradoxně ze strany Afroameričanů. Někteří se imigrantů bojí a volají po uzavření hranic a přísnější politice, netuší však, že taková opatření se dotknou také jich samotných a ostatních etnických menšin. Tito lidé ani nevidí podobnosti v tom, že také jejich předkové většinou přimigrovali v době Velké migrace z Jihu na Sever hnáni touhou po lepším životě...Co se týče hudby, mladí Afričané, co znám, obdivují rap a soul, někteří jsou inspirováni do té míry, že sami tvoří. Starší generace většinou poslouchá hudbu své domoviny.
- **Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**
Podle mého názoru téměř žádný. Imigranti z těchto zemí si samozřejmě přivezou svoji hudbu sem, ale domnívám se, že je to podobné, jako u afrických imigrantů. Mladí lidé okamžitě přejímají populární styly americké nebo afroamerické mládeže, ale znovu, nelze to všechno generalizovat. Každý člověk má své hudební preference bez ohledu na zemi původu.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**
Ano. Můžeme říct, že Afroameričané stojí v popředí své hudební tvorby napříč žánry, oni jsou především tvůrci, inovátoři, nositelé změn, nositelé trendů, původci nových stylů, ať už hudebních nebo tanečních, ale zároveň musíme přiznat zásluhu i ostatním etnikům, která se na tvorbě této hudby podílejí, například v současném hip hopu se objevuje spousta talentovaných bělošských producentů.
- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**
To nelze říct obecně, každý žánr, dokonce i každá skladba má jinou atmosféru a slouží jiným účelům, například k tanci, k poslechu, k revoluci (smích). Vybírá si hudbu podle své nálady, svého rozpoložení, a to se může i několikrát za den změnit. Mám ráda hudbu konejšivou, relaxační, u které se mohu uvolnit a nechat starosti plavat. Také oceňuji, když má skladba nějakou myšlenku, nějakou pointu, nad kterou mohu přemýšlet. Mám ráda důmyslnou, inteligentní hudbu.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
Vůbec ne. Hudba většinou nese univerzální poselství, která jsou platná po celém světě, a i příslušník odlišné kultury se může s danou skladbou lehce ztotožnit. Jazz nebo instrumentální hudba promlouvají vlastním jazykem, který překračuje slova a jejich významy...Pokud je však hlavní síla dané skladby ve slovním obsahu, v textu, který je sdělen kódovaně za užití výrazů specifických pro konkrétní kulturu či subkulturu, tam je pravděpodobně zapotřebí znát širší souvislosti.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?**
Ano, do jisté míry. Domnívám se, že jde o nepřímou vyjádřenou zkušenost. Například slyším nějakou skladbu a poznám, že zpěvák nebo rapper je Afroameričan, aniž bych ho viděla, to už je dáno celkovým projevem, intonací, stylem atd. Ta skladba se mi ani nemusí líbit, ale něco ve mně automaticky vyhodnotí, že to je „naše“, to je jeden z „nás“. Člověk jako by tak byl přednastavený a vnímá to. Napadá mě například paralela s prezidentem Obamou. Někteří Afroameričané se zcela neztotožňovali s jeho politickými přístupy a názory, ale přesto ho volili...protože ať už říká cokoli, je „jeden z nás“, můžeme říct, že konečně máme svého člověka v Bílém domě...No a když už jsme u toho, tento obraz černocha v Bílém domě byl médií předkládán jako důkaz toho, že Spojené státy dospěly do nové fáze tzv. postrasové demokracie, kdy rasové problémy z minulosti byly tímto do značné míry vykompenzovány. Někteří dokonce tvrdili, že přestože rasismus stále přetrvává, již nikterak neomezuje životní příležitosti většiny Afroameričanů, což je samozřejmě absurdní.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Převládající rapová hudba šíří spíše negativní obraz zabydlený v přetrvávajících stereotypech. Slyšela jsem pár skladeb, které mi pustila dcera a bohužel mi připadají nenápadité, neustále se opakující, a to jak z hlediska hudebního, tak textového. Věřím ale tomu, že jiné směry, které nejsou tak populární a mediálně prezentované, přinášejí kvalitnější obsah. Gospel například vyjevuje silné spirituální tendence většiny Afroameričanů.
- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Ano. A to zejména z hlediska utváření skupin mladých lidí, kteří si soudobou hudbu nárokuje, aby se mohli vymezovat vůči jiným etnickým skupinám. To jsem zaznamenala například na některých video platformách, kde lidé zveřejňují svá videa, na kterých tančí nebo zpívají, všechno na amatérské domácí úrovni, no a v komentářích se k tomu ostatní registrovaní uživatelé vyjadřují. Do jisté míry to souvisí i s kulturním přivlastňováním, o kterém jsem již hovořila. Jedna dívka, běloška, tam předváděla tanec s prvky breakdance a twerku, a byla fakt dobrá, ovšem v komentářích se na ni všichni sesypali, že vykrádá afroamerický styl a děvčata, většinou Afroameričanky podle profilu, jí to daly pěkně pocítit

bez ohledu na kvalitu provedení...no to už mi přijde přehnané, ale na druhou stranu chápu, že lidé mají tendence si střežit své skutečné i domnělé kulturní odkazy.

- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Vymezuje se svou kontinuitou, tím, že jeden žánr navazuje na druhý, tu se něco vypustí, tam se něco přidá, ale pořád hovoříme o historickém dědictví, které sahá až do dob otroctví. Většina ostatních hudebních žánrů se od afroamerické hudby odvozuje nebo s ní nějak souvisí. Vezměme si například country, které vzniklo smícháním blues, jižanské duchovní hudby a amerických lidovek s evropskými kořeny nebo rock, který vzešel z rock n roll a ten zase čerpal z rhythm and blues.
- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**
Ano. Myslím, že značně většina Afroameričanů si je vědoma této souvislosti. Nemohu hovořit za všechny, samozřejmě se najdou výjimky, zejména u mladší generace, která se zajímá o soudobé trendy a ve škole nedává pozor (smích).
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Ano. To je pravděpodobně a podle mého mínění i zcela přirozené. Člověk se během svého života mění a osobnostně vyvíjí, můžeme říct, že zraje. Věci, které mu ve dvaceti přišly cool, vidí ve čtyřiceti jinak. To stejné platí i pro hudbu. Já jsem také poslouchala něco jiného v patnácti, v pětadvaceti a něco jiného poslouchám teď. Ráda bych se vyhnula generalizacím, ale domnívám se, že generaci mých rodičů tihne k hudbě svého mládí, poslouchají například soul šedesátých a sedmdesátých let, duchovní písně apod. Moje generace vyrůstala na rapu konce osmdesátých let a začátku let devadesátých. V té době to pro mě byla jasná volba, a i tehdejší tvorba byla odlišná, více nápadů, myšlenek a sociální přesah. Generace mé dcery poslouchá současný rap, všechny ty chlapce, co si říkají Lil...něco (smích) a prezentují se jako mumlající rappeři, už jen to je iritující, takže jen doufám, že z toho jednou vyroste.
- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**
To si nemyslím. Je jiná doba a tato témata můžeme slyšet u z dnešního pohledu nacionalistických a afrocentrických skupin. Etnické prvky jako afro se tu a tam objeví ve videoklipu, ale spíše se jedná o módní výstřelky, než aby naznačovaly etnickou hrdost. Dnešní doba nahrává kulturní a etnické rozmanitosti, pluralitě názorů a sebevyjádření prostřednictvím hudby, módy a stylu.

ROZHOVOR 4

1. Pohlaví: muž
 2. Věk: 33
 3. Etnická příslušnost: běloch
 4. Vzdělání: vysokoškolské
 5. Povolání: student/hudebník
-

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Hudba, u jejíhož zrodu stáli Afroameričané. Podle mého názoru stáli Afroameričané u zrodu veškeré hudby v Americe. Je to zastřešující termín, pod který můžeme schovat nejrůznější hudební styly. Každému se asi vybaví styly jako je blues, jazz nebo rap, ale Afroameričané se podíleli také na vzniku rock n rollu, rocku, tedy i metalu a všech odnoží nebo country, přičemž tyto směry vycházejí z vývojové linie blues.
- **Používáte tento termín?**
Já jsem běloch, který vytváří afroamerickou hudbu – hip hop. Mám proto tendence při tvorbě nepřemýšlet v těchto kategoriích. Ale také nechci, aby to znělo „barvoslepě“, protože si uvědomuji problémy, se kterými se Afroameričané potýkají... Naše skupina se skládá z bělochů, kromě Petera, našeho dydžeje, který je mišenec. Takže podle mě v určitém kontextu není potřeba tento termín používat, protože to přesně nevystihuje realitu, protože jsme bělošská skupina, která hraje převážně pro bělošské publikum. Ale zase kdybychom tento termín odstranili, zapomnělo by se na historii. Vždy jsem měl potřebu, aby naše práce byla v souladu s odkazem, který se táhne ke svým kořenům, a ne jako konzumní produkt vytržený ze souvislosti. Rád bych na naši tvorbu nahlížel jako na přirozené pokračování, které podněcuje vášně a zájem a které jde ruku v ruce s odkazem průkopníků tohoto stylu. Nemůžeme si nárokovat něco, aniž bychom nerespektovali původ. Hlavní věc je to, že lidé všech ras by měli spolupracovat a užívat si hudbu společně. Jakýkoli marketingový termín, kterým je potřeba hudbu označit a zaškatulkovat, je stejně vždy mimo mísu.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**
Dokážu identifikovat žánr, dokážu říct: „tohle je old school boom bap, tohle je trap, tamto je soul nebo tamto má jazzové prvky, toto je reagge“, ale nejsem schopen říct, že tento song produkoval Afroameričan, běloch nebo Hispánc, ani jestli leader skupiny je Afroameričan, Jamajčan nebo pochází z Evropy. Toto asi neumí nikdo, protože dnes je k poslechu široká škála promíchaných stylů, že to ani není možné.
- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkovujete? V čem podle Vás spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**
Znám asi všechny, protože, jak jsem říkal, afroamerická hudba stála u zrodu všech zdejších hudebních stylů. Je pravda, že dnes čím dál častěji vznikají nejrůznější fúze a crossovery s příměsí elektrického tanečního hudby, takže mnohdy ani nevím, jak se ten daný styl nazývá...Momentálně poslouchám novinky na Spotify, spíše undergroundové umělce, kteří to dělají kvůli lásce k hudbě, a to se odráží v kvalitě a nápaditosti produkce. S kluky ze skupiny děláme hip hop, ale přimícháváme do toho i různé alternativní hudební nástroje a snažíme se trochu experimentovat se zvukem. Velkou inspirací jsou pro mě Beastie Boys, hlavně jejich instrumentálky, *The Mix-up*...Hlavní rozdíl mezi undergroundem a mainstreamem spočívá ve svobodě. Undergroundový umělec sice tolik nevydělává, ale když má talent, zajistí si slušnou fanouškovskou základnu, zato má vše ve svých rukou a nikdo ho v jeho tvorbě neomezuje. Mainstreamoví hudebníci jsou ve spárech korporací, které jim diktují a schvalují či neschvalují téměř všechno. Nejde tam o umění, ale o vydělávání peněz.
- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkal s afroamerickou hudbou?**
Asi od staršího bráchy, který si doma pořád pouštěl old school hip hop z devadesátek, hlavně Wu Tang Clan. V té době jsme těm textům vůbec nerozuměli, ale ty samplý z kung-fu filmů a temné beaty, to mě dostalo. A taky jsme měli rádi komiksy a bojové umění jako takové. Až později

jsem si uvědomil, že pro nás to bylo sci-fi, něco jako akční film, ale pro ně to byla každodenní realita, boj o přežití na ulici. Dost mě to fascinovalo a dodnes hip hop z devadesátek poslouchám a obdivuji.

- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**

V médiích převládá novodobý hip hop, trap, mumble rap. Rádia jsou často podplacená korporacemi, takže většinou slyšíte některé umělce pořád dokola. Je skvělé, že dnes existují alternativní způsoby, jak se dostat k hudbě, především na internetu, v různých chatroomech a fórech a na sociálních sítích. Stačí nebýt líný a hledat. Jako zpestření si občas pouštím i battle rap, ale na to musí mít člověk náladu, je to dost agresivní, ale někdy docela vtipné. Co se týče regionálních vlivů, Chicago je rodištěm drillu, který se objevil v South Side. Nejdřív šlo o vyřizování účtů a různé výhrůžky a urážky mezi znepřátelenými partami prostřednictvím nahrávek na sociálních sítích, ale následky se přenášely na ulice a děti se kvůli tomu střídaly. Drill je temná hudba, plná násilí a válek gangů, rapperi jako Chief Keef ji zpopularizovali a dostali do korporací a do světa. Já osobně tohle nemusím, v té syrovosti podání mi chybí invence, kreativní texty, metafora, to v tom opravdu nenajdete, tato hudba jde na dřevě v popisu násilí a vražd. Po jejím poslechu trpíte stihomamem, že po vás někdo jde, i když žijete na relativně klidném předměstí.

- **Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby?**

To je různé. Mainstream uvízl v oslavě materialismu, sexu a hédonismu, ale najdou se i inteligentní obsahy, různé příběhy ze života podané vtipnou formou. To mě baví a v podobném duchu i skládám svoje texty... Hodně se taky řeší drogy, jednak jako náplast na bolístky současné doby nebo jako únik z reality, ale také jako prostředek k experimentům a osobnímu rozvoji. Od trávy se přešlo k pilulím na předpis, jako je xanax a další utlumovačky nebo stimulanty na bázi extáze. Všichni pak popisují svoje euforické raše, ale i následné depky a úzkosti. Někomu pak z toho hrábne.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**

Hipsterská.

- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**

Poslouchám všude, tvořím, když mám nápady, takže taky všude.

- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)**

Samozřejmě, když je čas. Na některých festivalech také občas vystupujeme, ale spíše jsme regionální záležitost. Na koncerty chodím většinou tady v Chicagu, když přijede nějaká osobnost, která mě zaujme, většinou nějaká legenda v svém žánru, která mě inspirovala od dětství. Mám rád angažované rappery jako jsou Dead Prez, KRS-1, Common, Lupe Fiasco nebo Public Enemy.

- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**

Domnívám se, že dnes převládá mainstreamová taneční hudba, která je cílená tak nějak pro všechny k masové konzumaci a zábavě. Klade se důraz na osobní uspokojení, užívání si života za každou cenu a neustálá akce a vzrušení. Některé songy je možné brát jako poučné, ale v duchu kapitalistického podnikání, kdy se posluchačům předkládají návody na to, jak uspět v komerční sféře. Protestní hudbu afroamerického původu vnímám, ale je určena jen jisté skupině lidí, kterou má povzbudit v boji za dosažení určitých cílů. Je známo, že protestní prvky se v afroamerické hudbě objevují odkávě, někdy maskovaně, jindy jde o otevřený odpor. V dnešní době lze také nalézt sociální témata, ale v mainstreamu převládá hudba na party bez chytřejšího obsahu. Mám pocit, že mladou generaci spíše ohlupuje, než aby ji vzdělávala nebo alespoň předávala hudební výdobytky předchozí generace, například co se týče stylu, flow, obsahu, kadence, metafor, slovních hříček, to vše bylo v devadesátých letech na vysoké úrovni, ale dnes je laťka velmi nízká.

- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**

Různé. Někdo to dělá čistě kvůli finančním ziskům a výhodám, někdo proto, že chová lásku k dané hudbě a chce uplatnit svůj talent, ukázat lidem, co v něm je, a tak nějak i šířit pozitivní sdělení a přispět k tomu, aby se lidé cítili při poslechu dobře a v pohodě.

- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**

Ano. Myslím, že to je také jednou z motivací, ale ne všichni afroameričtí hudebníci, kteří prorazili, pocházeli z chudých poměrů. To je zase hodně stereotyp. Někteří pocházejí ze střední třídy a mají hudební vzdělání.

- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**

Domnívám se, že proměny afroamerické hudby jako takové lze nejlépe vidět v období od šedesátých do devadesátých let. Od roku 2000 do současnosti se afroamerická hudba nikterak výrazně nezměnila, ovšem hudební průmysl se zcela transformoval. Umělci už nevydělávají z prodeje alb, většina z nich přešla na internet a největší zisky jim plynou z výrazných marketingových kampaní a streamování. Existují nejrůznější hudební platformy, které třeba podporují různé celebrity nebo různé komunitní servery, blogy, velká úložiště digitální hudby. Lidé mají možnost vytvářet vlastní podcasty zaměřené na hudbu a vydávat svou hudbu zdarma pro fanoušky, aby se zviditelnili a získali si příznivce.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**

Takové ty základní věci ano, ale nejsem nějaký vystudovaný odborník nebo znalec. Nepamatuji si přesně nějaké letopočty nebo historické události té doby, spíše se zaměřuji na konkrétní hudebníky jako historické postavy. Mám rád osobní příběhy, autobiografie hudebníků, jako byli známí afroameričtí jazzmani, protože jazzmani mě hodně inspirovali. Přijde mi, že někteří z nich šli proti všem, překračovali zavedená segregační pravidla a udrželi si důstojnost navzdory neustálým perzekucím ze strany systému. Mám rád příběhy lidí, jako byli saxofonisté Charlie Parker a John Coltrane nebo trumpetista Miles Davis.

- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**

Určitě souvisela, protože mnohdy na něj reagovala a odrážela tehdejší atmosféru, ale jak už jsem říkal, neznám přesné časové úseky, kdy byl populární, který žánr. Ono se to hodně prolínalo a v podstatě se všechny v nějaké podobě dochovaly dodnes. Co se týče hip hopu, dokážu rozlišit gangsta rap nebo g-funk od uvědomělého nebo politického rapu devadesátých let. Poznám zvuk východního a západního pobřeží a také Jihu v době crunku. Ale pak se to všechno smíchalo a v dnešní době nejde rozlišit, odkud rapper pochází. Zvuk i styl je jednotný bez

regionálních specifik a identity. Všechno je trap, i zmiňovaný drill z něj vychází. Hudba se přesunula do virtuálního prostoru, kde neexistují rasové ani geografické hranice, vše je možné míchat se vším.

- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)**
Z technologického hlediska odrážel každý hudební směr výdobytky té dané doby. Začátkem století nahrávali ve studiu celé jazzové orchestry, které tam byly namačkané. Později už se podklad dělal zvlášť a nahrával pouze zpěvák. V počátcích hip hopu se zase využívala technika jako různé syntetizátory a mixážní pulsy a dnes všichni tvoří přes počítače.
- **Zachovávají a využívají současné afroamerické hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích? (např. používání samplů)**
Zase záleží na stylu a na úrovni experimentování. Někdo tvoří originální zvuky, někdo stále vybírá samplý a jiný se vrací k opravdovým hudebním nástrojům, protože má rád, jak zní a upřednostní je před syntetickým zvukem. Samplují se hip hopové skladby předchozí generace, pokud nás osloví nějaká fráze nebo jen jako pocta předchůdcům.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?**
Obrovský přínos pro všechny. Obohatila hudbu v celosvětovém měřítku, nabourala jednostranné přístupy k posuzování hudby a přispěla ke vzniku snad všech hudebních žánrů a žánrových směsí. Vzešla z ní spousta významných osobností, které zase přispěly k šíření povědomí o afroamerické kultuře a nepřetržitým boji za rovnoprávnost. Inspirovala hudební žánry po celém světě a motivovala chudou mládež z cizích zemí k boji proti útlaku.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
Dnes se boj rozšířil hlavně na sociální síte, například hnutí Black Lives Matter je vyloženě hnutí sociálních médií. Mnohé známé osobnosti hip hopového světa tyto iniciativy podporují a zařazují své názory i do své hudební tvorby. Ale na druhé straně spousta mainstreamových rapperů se bojí veřejně hovořit o kontroverzních sociálních tématech, aby nepřišli o lukrativní smlouvy s různými značkami, které propagují. Přeci se pod sebou nepodpírejou větve, že...Každopádně některé aktivity těchto hnutí jsou dobře míněné, ale mediální pozornost vždycky vzbudí extrémní situace, které vrhnou špatné světlo na to celé. Osobně podporuji boj proti rasismu a policejní brutalitě, ale nesouhlasím s ničením majetku a nesouhlasím s vytvářením nové segregace mezi lidmi, jak někteří Afroameričané se snaží vytvářet tzv. zóny bezpečí, kam pustí jen svoje lidi. Nebo na některých školách protestovali studenti tím způsobem, že příslušníci všech menšin zabraňovali vstupu do školy bělochům. Je to správná taktika v boji proti rasismu? O tom pochybuji. Je to boj proti rasismu rasismem. Někteří lidé ve snaze urputně hájit práva a bojovat proti nepravostem sami tyto nešvary vytvářejí nebo přizívají. Dnešní generace mladých bojovníků za sociální spravedlnost přichází se spoustou zákazů a příkazů, mají tendence lidem říkat, jak myslet, jak se chovat a nárokuje si právo napravovat a trestat tato pochybení. Takové zasahování do osobních svobod jednotlivců zavání fašismem a nikoli snahou o lepší svět.
- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**
Ano. Obecně to tak lze říct. Pro mě představují milníky novodobých afroamerických protest songů dvě skladby – *Fuck the Police* od NWA a *Fight the Power* od Public Enemy. Už je to sice třicet let od jejich vzniku, ale považuje je za zlomové v rámci afroamerického protestu a jejich poselství je platné dodnes. První odráží násilné životní podmínky v Comptonu v Kalifornii. Zvláště odsuzuje rasové profilování a policejní brutalitu. Hlavním podnětem údajně bylo vyhlášení války proti gangům ze strany losangeleské policie, jejíž součástí bylo policejní obtěžování a zatýkání každého, kdo vypadá jako člen nějakého gangu, což byl v podstatě každý mladý Afroameričan. Skladba byla v době svého vydání kritizována za podněcování násilí vůči policii. To bylo odmítnuto ze strany členů skupiny, kteří tvrdili, že pouze popisují situaci, jak to chodí u nich ve čtvrti. Třicet let od svého vydání je skladba stále relevantní. Ice Cube se vyjádřil, že skladbu považuje za odkaz zachycující generace přetrvávající násilí mezi Afroameričany a policií ve Spojených státech. „Než byla píseň *Fuck the Police* vydána, připravovala se 400 let“. Oproti tomu *Fight the Power* se prvně objevila na soundtracku k filmu Spika Lee *Do the Right Thing*, který pojednává o rasovém napětí mezi různými etniky v Brooklynu, jež jednoho horkého letního dne vybuchá na povrch. Skladba je inspirována umělci předchozí generace, jako byli James Brown nebo Bob Marley. Chuck D napadá institucionální rasismus a sděluje posluchačům, že „*Our freedom of speech is freedom of death, We got to fight the powers that be.*“
- **Lze v současné afroamerické hudbě nalézt nějaký politicko-spoločenský přesah?**
Ano. Například song *Alright* od Kendricka Lamara je považován za novodobou hymnu hnutí Black Lives Matter, refrén zní posledních několik let v ulicích při protestech a naléhá na ukončení systémového rasismu. Lamar hovoří o kráse afroamerického života v prostředí útlaku a policejního zabíjení. Zobrazuje současnou afroamerickou zkušenost v Americe, přičemž zdůrazňuje násilí se zbraní a policejní střelbu, zatímco také připouští staletí trvající boj. A najdou se další skladby s podobným obsahem, například přímo zdejší rodák rapper Chance the Rapper je sám aktivistou, který bojuje za reformu vzdělávání v Chicagu. Nebo Childish Gambino ve videoklipu ke skladbě *This is America* postřelil gospelový sbor, čímž zase reaguje na nesmyslné rasové podněcované násilí. J. Cole také reaguje na vraždění Afroameričanů policií ve skladbě *Be free*.
- **Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**
Domnívám se, že ano. Četl jsem mnoho knih o vzniku a rozvoji sociálních hnutí nebo přímo různých bojůvek, domobran a guerill, kde se vyzdvihuje význam hudby současné i hudby předků. Hudba vstupuje do kolektivní paměti a písně mohou evokovat dávno skončená hnutí a oživovat zapomenuté emoce. I když jsou anonymní skladatelé plantážních zpěvů dávno mrtví a skladatelé písní svobody v pokročilém věku, jejich protestní písně, oddanost a solidarita se ozývaly z protestů a pochodů ve Fergusonu, Staten Islandu a Clevelandu. Tyto písně jsou hluboce zakořeněné a mají radikální dopady, zejména když se zpívají společně s RnB, hip hopem a rapem, které v současnosti rozšiřují afroamerický protestní repertoár... Protestní hudba šíří podprahově různá sdělení, a totéž lze zachytit i v protestní módě. Afroameričané jsou známí svým smyslem pro styl a ten také využívali ve svých bojích. Jejich techniky byly vždy komplexní, a proto kromě hudby a etnické rétoriky používali k dosahování svých cílů i vzhled. V padesátých a šedesátých letech nosili demonstranti při pochodech svobody sváteční obleky a kravaty, dámy pak různé sváteční šaty a kloboučky. To nejen odráželo módu té doby, ale mělo to za cíl poukázat na důvěryhodnost a slušnost protestujících. Později se situace více zradikalizovala, což můžeme vidět na oděvech Černých panterů, kteří nosili kožené bundy a černé barety v duchu revoluce. Dnes se klade důraz na ležérní pohodlné oděvy, a proto se hlavním symbolem dnešních hnutí stala obyčejná trička s nápisy nebo obrázky vyjadřující postoje a náklonnost k hnutí. Mottem dnešní doby je přijetí rozdílnosti a síla v individualitě. Někteří protestující si ale uvědomují, že nenávisť proti Afroameričanům je skutečná a můžou vás zabít v obleku i v mikině.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?

Dnes se hodně mluví o kulturním přivlastňování. Většinou vždycky, když nějaká bělošská celebrita zveřejní na sociálních sítích fotku, na které má dready nebo copánky, probudí to vlnu hejtů ze strany Afroameričanů, kteří poukazují na kulturní přivlastňování jejich účesů, oděvů, hudby, prostě čehokoli. Podle mého názoru je kulturní přivlastňování nesmysl, je to konstrukt, jehož výsledkem je rasismus naruby. Vytváří zbytečné napětí ve společnosti a novou segregaci, která zabraňuje integraci lidí všech ras a etnik. Ano, je potřeba uznat původce, kořeny určitého stylu, účesu nebo hudby, ale nežijeme tady v izolaci. Každý kulturní prvek se začne od svého původce šířit do celého světa. Nevidím nic špatného na tom, když si bílý fanoušek Boba Marleyho nechá narůst dready nebo když si asijská holka udělá copánky, protože chce vypadat jako Alicia Keys. Hranice mezi obdivem a napodobováním je vsutku tenká. Pokud bychom zacházeli do detailů, museli bychom také vytáhnout i kulturní přivlastňování bělošských kulturních prvků, například to, že si Afroameričanky rovnají vlasy a odbarvují na blond, bělí si obličej apod. Myslím si, že vzhled je zcela individuální záležitost a každý má právo si nosit na svém těle, co chce. Nikdo přece nemusí žádat jiné etnikum o povolení, jestli může nosit to či ono, navíc u některých prvků je velice sporné až nemožné zjistit jejich původce. Například dready nosily starověké národy od Egypta až po Vikingy. Rozumím některým argumentům Afroameričanů, že některé jejich účesy a jejich vytváření má letitou tradici, která sahá až do dob otroctví, že to pro ně představuje kulturní a historickou záležitost a také významný způsob obživy. Viděl jsem dokument, kde si afroamerické ženy stěžovaly, že je zaměstnavatel vyhodil kvůli copánkům, protože prý působí jako z ghettá, zatímco u bělošek je opěvují jako zajímavý trendy styl. Bohužel žijeme v zemi s letitou tradicí rasismu, který je dodnes zakořeněný nejen v institucích, ale i v myšlení mnohých lidí. Na druhou stranu mají někteří příslušníci minorit tendence nastrkovat rasismus jako výmluvu za své nevhodné chování. Takže z obecného hlediska, ano, existuje tu stále dvojí metr. Ale záležitosti jako kulturní přivlastňování a podobné rasové podmiňené postoje v dnešní době ničemu nepřispějí. Naopak jejich radikalita odrazuje spoustu lidí z odlišných etnik, kteří s Afroameričany sympatizují a podporují je v jejich boji. Jsme dospělí lidé, nepotřebujeme žádnou kulturní policii, která nás bude poučovat... Podobně lze takto hovořit i o hudbě, kde se etnická příslušnost ve smyslu výběru žánru dost řeší. Podle mého názoru by měl být více kladen důraz na hudební nadrasovost a méně se snažit hudební žánry škatulkovat. Víím, že existuje spousta jednodušších lidí, kteří škatulky ve svém životě potřebují, jinak by byli ztraceni, ale spíše jde o marketingové tahy, kdy se některé hudební počiny zaškatulkují tak, aby podprahově přitáhly nebo odradily určité cílové segmenty.

- Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická?

Autenticitu vnímám jako něco ryzeho, opravdového, co se děje z člověka ven a on to musí nějakým způsobem umělecky zpracovat. Podle mě je velmi důležitá, protože od ní se odvíjí důvěryhodnost interpreta a uvěřitelnost obsahu, který lidem předkládá. Dnes se každý snaží vybudovat si určitou image, aby ho lidé nějak brali. Ale když se dostane do situace, že mu ta maska spadne, je z něj okamžitě pozér a už si moc neškrtne. V afroamerické kultuře se dnes hodně používá termín *blackish* (načernalý, pozn. překl.), kterým se označují umělci, kteří jednoduše nejsou dost černí, a to v doslovném i přeneseném významu. Často bývají terčem kritiky fanoušků daného hudebního žánru, kteří jim vytýkají jejich nedostatečnou autenticitu, pozérství, vyměkllost a to, že mluví a chovají se příliš „jako běloši“. Mnohdy se musí až příliš snažit a pořád dokazovat, že do žánru také patří a mají tak „právo“ vyjadřovat se jistým způsobem. Je zajímavé, že tato kritika přichází často od afroamerických fanoušků, mnozí z nich, podle mého názoru, také dlí v zavedených letitých stereotypch. Na druhou stranu, to, že dnešní afroamerické hip hopové superhvězdy běžně spolupracují s bělošskými legendami populární hudby a výsledkem je nenápaditá, uniformní mainstreamová odrhovačka, jim však nijak nevadí.

- Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?

Ano. Už dvě generace hoperů užíždějí na jejich hudbě. Pro bělošské posluchače byl hip hop vždycky hudbou rebelie, protestu proti rodičům ze střední třídy. Nešlo ani tak o samotný obsah, ale spoustu vulgarit, které spolehlivě naštvali každého dospělého. To byl významný důvod, proč bělošští teenageri z předměstí tihli k hip hopu. Vždyť běloši dnes kupují 80 procent hip hopové hudby. Někteří lidé však přijali hip hop i s celou kulturou. Přivedlo je to k poznávání Afroameričanů a jejich způsobu života a těžkostí. To byl například můj důvod, že jsem se stal více otevřeným a tolerantním vůči odlišnému.

- Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?

Myslím si, že vztahy mezi Afroameričany a Afričany nejsou téměř žádné. Z vlastní zkušenosti víím, že Afroameričané nemají zájem o vzájemné setkávání a poznávání afrických imigrantů ve Spojených státech. Když jsem ještě chodil do školy, měli jsme ve třídě dva africké chlapce, kteří uprchli s rodiči z Ghany nebo odkud. Očekávali jsme, že jim afroamerické děti podají pomocnou ruku a pomohou jim se aklimatizovat, ovšem pravdou bylo, že je spíše šikanovaly, posmívaly se jejich přízvuku, oblečení, prostě nic příjemného to nebylo. A později jsem byl svědkem napadení a okradení afrického pouličního prodejce partou afroamerických výrostků. Takže takové ty plamenné projevy afrocentristů o Africe jako zemi zaslíbené jsou jen pohádky do televize. Nikdo z nich tam v podstatě nebyl, neznají ani zemi původu svých předků. Afroameričtí kluci, se kterými hrajeme, neví nic o historii, tradicích ani kultuře Afriky a upřímně je to ani nezajímá... Současný americký systém stále kategorizuje lidské bytosti podle barvy pleti a podle toho se k nim chová. Takže africký student může být stejně bezdůvodně zastřelen policejní hlídkou jako mladý Afroameričan. Možná to je důvod, proč se Afričané snaží distancovat, udržují si přízvuk, nosí tradiční oděvy nebo účesy. Je to snaha o ochranu před chováním ze strany systému, jakého se dostává Afroameričanům.

- Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)

Vím, že někteří afroameričtí producenti spolupracují s těmito etniky a využívají hudební prvky z těchto zemí, aby svou tvorbu ozvláštnili a obohatili o nové nápady a techniky. Dnes slyšíme v hip hopu prvky reggae nebo i mexického mariachi. Také se na internetu objevují docela vydařené kompilace s brazilskou hudbou, které obsahují sambu, rumbu, různé karnevalové taneční prvky, a to vše smíchané s elektrem, funkem a hip hopem. Je to super hudba do tanečních klubů, říkají tomu baile funk nebo tak nějak.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?

Rozhodně ne. Pokud máme na mysli hip hop, už u zrodu této kultury stáli lidé z různých etnik, a tak tomu je až dodnes. Afroameričané žánr následně mediálně ovládli, ale u základů stály všechny možné skupiny lidí... Není to čistě afroamerická záležitost. Můžeme to srovnat třeba s basketbalem. Ten sport také ovládli Afroameričané, protože k tomu mají skvělé pohybové dispozice, ale je to čistě jejich sport? To pochybuji. Současný hip hop se před lety dostal do mezní situace, kdy klesala prodejnost, trh byl přesycen unifikovaným zvukem. Rapperi začali více experimentovat s jinými žánry a spolupracovat s umělci napříč etnickými a hudebními škatulemi. Vznikaly fúze, které měly pramálo společného s původním hip hopovým zvukem a puristé si začali rvát vlasy a odmítali tak razantní odklony od zavedených pravidel. Kdo chtěl vytvářet old school hip hop, přesunul se do undergroundu, i když i tam se hodně experimentovalo. Máme tu spoustu zajímavých afroamerických

rockerů, pankáčů nebo hipků, partiček hudebníků, kteří se vymykají povrchnímu kategorizování hudebních stylů podle etnické příslušnosti. Ne všichni hudební nadaní Afroameričané chtějí dělat hip hop... V dnešní době se hodně diskutuje o tom, zda je současný mainstreamový hip hop ještě afroamerickou hudbou nebo je už natolik rozmanitý, že obsáhne všechny rasy? Na to je velmi složité odpovědět, protože podle mě je oboje správně.

- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**
Protichůdné pocity. S něčím se dokážu ztotožnit, ovšem spousta dnešního materiálu nepromlouvá ke mně a upřímně se mi nelíbí. Jak už jsem zmínil, násilí a drogové úlety mi na náladě nepřidají. Mám rád pozitivní poselství.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
Rozhodně ne. Je to otázka vkusu. Samozřejmě, že hlavně starší afroamerická alba odkazují na různé realie z afroamerické kultury a historie. Oblíbené je třeba „hláškování“ ve stylu „tvoje máma je taková a maková“, které má kořeny v afroamerické orální tradici nebo odkazy na náboženská témata, která mají v afroamerické komunitě větší význam než v bělošské. Tady připouštím, že posluchači z jiné kultury mohou tyto souvislosti unikat a nemusí jim přikládat žádný význam. Afroameričan ale hned pochopí, co měl autor na mysli. Celkový dojem z hudby to však podle mého názoru nijak neovlivňuje.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?**
Nevím, jestli jde v dnešní době v hudbě sledovat etnickou příslušnost nebo identitu. Podle mě je důležitější osobní identita, která se odvíjí od přízně k některému hudebnímu žánru, něco jako žánrová identita, kdy fanoušci určitých žánrů mají k sobě blíž a utvářejí spřízněnou skupinu, a to napříč etnickými skupinami.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Hudba je život, měla by odrážet realitu a v tom smyslu se domnívám, že ano afroamerická hudba odráží realitu, ovšem realitu korporátních agentů, kteří sledují trendy a utvářejí vkus cílového publika, diktují jim, co se jim má a nemá líbit. Některé výjevy, co vidíme ve videoklipech spíše tuto kulturu poškozují a z konzumentů dělají hlupáky. Je to tím, že v rolích agentů jsou většinou mentálně nedospělí lidé bez talentu, kteří vycházejí z vlastních infantilních tužeb a přání, které promítají do audiovizuálních obsahů. Někdy mám pocit, že Afroameričané by měli více protestovat proti zasahování do jejich image a nenechat si líbit různé výstřelky, jako například nošení dámských šatů, když nejsou gayové apod.
- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Nemyslím si, že dnešní afroamerická hudba vytváří nějakou jednotu mezi Afroameričany. Řekl bych, že je velmi individuální a spíš roztržštěná. Znáám spoustu mladých Afroameričanů, kteří neznají svoje hudební kořeny. Někteří nepoznají ani hudebníky z předchozí generace, kteří jsou stále aktivní a působí na hudební scéně. Podle mě je to spíše o lásce k hudbě jako takové. Ne všichni Afroameričané mají rádi hudbu. Znáám lidi, kteří upřednostňují literaturu, komiksy nebo sport a hudba je až tak nezajímá. To, že se říká, že Afroameričané jsou nejhudebnější národ na světě, je spíš stereotyp. Znáám bělochy nebo Hispánce, kteří toho ví o hip hopu mnohem víc než někteří Afroameričané.
- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Všechny současné hudební žánry vycházejí z afroamerické hudby. V současné době mám pocit, že současná afroamerická hudba navazuje vztahy s hudebními tradicemi celého světa a snaží se absorbovat různé prvky, jednak aby se lépe prodávala za hranicemi států, ale také, aby ozvlášťovala mnohdy jednotvárnou produkci. Což samozřejmě považuji za vítané.
- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**
Spíše ne. Současná situace v hudbě vypadá tak, že mladí Afroameričané se více drží nových trendů, sledují sociální sítě a přebírají to, co je zrovna in. Řekl bych, že nějaká historie, tradice nebo kontext je moc nezajímá. Například se to odráží v tom, že jen málo podporují své umělce. Nekupují jejich hudbu ani merch. Když mají peníze, investují do zavedených značek tepláků nebo alkoholu. Pro ně je to jakýsi status, mohou se předvést, že na to mají. Docela to nechápu, protože kdyby více investovali do vlastních lidí, umělců, hudebníků, kteří tvoří na vlastní noze, byla by dnešní hudba rozmanitější, kvalitnější, a ne tolik závislá na korporacích, které vytváří a pouští do světa svoje konstrukty na vydělávání peněz.
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Ano. Řekl bych, že každá generace nosí v srdci hudbu svého mládí a čím jste starší, tím vás nové trendy více nezajímají nebo k nim máte prostě odpor. Jde to s věkem člověka. Co se týče hip hopu, mám pocit, že velké labely vymyly rapperům mozky, aby si mysleli, že hip hop je styl mladých pro mladé. Mohou tak nabírat mladé nezkušené hudebníky, protože jsou tvárnější a mohou s nimi lépe manipulovat. Starší hudebníci si v této branži moc neškrtnou, protože už mají něco za sebou a nepřistoupili by na triky korporací. Je to škoda, protože hudba starších MC's je sofistikovanější a najde si posluchače mezi věkovou skupinou 30+, což jsou lidé, kteří na nich vyrůstali. Myslím si, že korporace tak zbytečně vykopávají příkop mezi generacemi a zároveň upírají právo střední generaci na vlastní výběr interpretů. Díky internetu však mohou i legendy mimo hlavní proud dále vydávat hudbu pro svou cílovou skupinu.
- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**
Pojmy jako etnická hrdost, identita, sounáležitost slouží v dnešní době pouze jako prostředek k dosažení nějakých práv nebo výhod nebo s nimi volně nakládá hrstka tzv. vyvolených, kteří si uzurpali právo hovořit jménem celé komunity. Podle mě je lpění na etnické identitě přežitek už jen proto, že tady máme spoustu míšenců, spoustu mezirasových vztahů. Pak nám vyvstávají otázky, kam zařadit míšené děti? Právě kvůli podpoře různé kategorizace lidí to mají tyto děti v životě těžko, protože je plně nepřijme ani jedna skupina... Tím chci říct, že kořeny jsou důležité jako jakési ukotvení, ale etnická sounáležitost se skupinou by neměla být na překážku vztahům k jiným skupinám. V dnešní době opět sílí nacionalistické tendence ve společnosti. Někteří lidé začnou zaujímat strany. Obalí se etnickou a rasovou rétorikou a začnou se vymezovat, takže hranice mezi rasami opět posiluje na úkor, řekněme, volnomyšlenkářských lidí, kteří smýšlí nadrasově a chtějí vyjít s každým. Žijeme v době, kdy by se očekávalo, že individualita předčí etnickou identitu, která jen oddaluje integraci a míšení kultur, které vnímám jako velmi přínosné pro život na Zemi. V afroamerické hudbě se tyto tendence také objevují, ale jde o hrstku afrocentristicky zaměřených umělců, kteří tvoří jen nepatrnou část z celkové dnešní hudební scény.

ROZHOVOR 5

1. Pohlaví: žena
 2. Věk: 41
 3. Etnická příslušnost: Afroameričanka
 4. Vzdělání: vysokoškolské humanitní
 5. Povolání: pedagogická pracovnice v multikulturním centru
-

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Rozmanitost hudebních žánrů, které odmalička poslouchám.
- **Používáte tento termín?**
Někdy. Většinou používám výraz černošská hudba.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**
Ano. Co se týče RnB nebo soulu či gospelu, projev interpretů je vždy jedinečný plný vášně, emocí, bolesti, smutku nebo radosti a všechny tyto emoce jdou přímo ze srdce. Hip hop také poslouchám, mám ho ráda, ale jen některé směry. Mám ráda hodně ženskou tvorbu v rámci hip hopu. Případá mi více angažovaná se smysluplnějšími tématy. Moje oblíbená písnička je *Love of My Life* od Eryky Badu a Commona, která je krásnou analogií toho, že hip hop byl jejich první láskou. Já to vidím podobně.
- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem podle Vás spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**
Poslouchám hlavně RnB, soul, hip hop, gospel, také občas jazz nebo staré blues. Hlavní témata afroamerické hudby vždycky odrážela zkušenost bolesti, touhu po svobodě a radosti, ale také vítězství a porážky v oblasti vztahů a osobních snah a cílů... Mainstreamová hudba je dnes hodně násilná, agresivní, pořád se omílají tatáž témata jako drogy, sex a násilí... Domnívám se, že mainstreamová americká média odjakživa odmítala důležitý kulturně-společenský a také spirituální aspekt afroamerické kultury. Tím se celkový význam afroamerické hudby devaluje a její podstatná role zaniká. Naopak se investuje do propagace negativních kulturních stereotypů a nekritického opěvování různých teenagerských celebrit. Afroamerická populární hudba nebyla vždy komerční, vycházela z každodenního života komunity a její role spočívala v těchto kontextech. A z historického hlediska víme, že kdykoli se hudba stane mainstreamem, změní se, a to většinou k horšímu, je uhlazená, rozmělněná, obsahy jsou zjednodušené až hloupé, aby přilákaly masové konzumenty, kteří u toho nemusejí moc přemýšlet a stačí jim broukat si refrén.
- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkala s afroamerickou hudbou?**
U nás v rodině hrála hudba téměř pořád, a tudíž mohu říct, že mě odmalička utvářela, že zapříčinila to, že jsem taková, jaká jsem. Ke každé činnosti nebo na každou náladu jsme měli žebříček písní, které se k tomu hodily, například při sobotním úklidu jsme si pouštěli oldies ze sedmdesátek, v neděli večer, když jsme se připravovali na nadcházející týden, to byly vesměs soulové balady a ty největší vypalovačky jely každé ráno před odchodem do školy, aby nás nakoply a vůbec motivovaly do školy jít. Později jsem si uvědomila, že afroamerická hudba není jen melodie a text, je to terapie, která vám změní náladu i život a ke které se stále vracím. A nejsem sama, myslím si, že tak to vnímá spousta lidí po celém světě.
- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**
Hip hop a rap, RnB a směsice různých stylů, ale celkově je to všechno spíše pop. Podle mého názoru dochází posledních 30 let k tomu, že podstata, duše afroamerické hudby se nahrazuje jednotvárným zvukem, který charakterizuje populární hudbu dle evropských bělošských norem. Hudba, která ještě ve čtyřicátých letech symbolizovala afroamerickou kulturní identitu a rodinnou jednotu, se dnes nahradila propagací materialismu, násilí a promiskuity. Čím více se daný žánr zkomercializoval, tím více se potlačila témata lásky, svobody a sebevyjádření. Dříve byla v hudbě harmonie a smysl, hudba sdělovala jasná poselství, že lidé by se měli mít rádi a nečinit druhým, co nechtějí, aby se dělo jim. Je pravda, že v sedmdesátých letech byli Afroameričané optimističtější.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**
Napadá mě spousta slov... Afroamerická hudba je pro mě útočiště, hojivý lék, katalyzátor a vypravěč v jednom. Představuje rameno nejlepšího kamaráda, na kterém se můžete vybrečet, vnáší vám do života radost a humor ale také vás konfrontuje s tvrdou realitou. Neexistuje emoce, která by se v ní neodrážela.
- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**
Poslouchám hudbu, kdykoli je to možné.
- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)**
Ano, ale méně než dříve. Chodíme s přáteli na různé místní akce s hudebním doprovodem. Občas zajdu i na koncert, ale to už bylo hodně dávno.
- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**
Hlavní role hudby podle mého názoru je ta, že hudba lidi sjednocuje, jelikož přesahuje rasové či kulturní hranice, geografické vzdálenosti i dobu svého vzniku. Pro mě osobně představuje bezednou studnici vzpomínek z dětství a mládí a také mi hodně pomáhala překonávat složité období dospívání. Domnívám se, že pro mě a mě vrstevníky, kteří jsme vyrůstali v sedmdesátých, osmdesátých letech, měla afroamerická hudba osobní i politický význam, protože stále odrážela myšlenku boje a odporu. Pro nás mladé představovala hlavně únik. V té době byla hlavní témata příběhy o lásce, černá síla a smysl pro komunitu. Dnes je hudba spíše k tanci a zábavě, oslavuje užívání drog a nabádá k rychlému zbohatnutí, což je vydáváno za recept, jak uspět v nerovných podmínkách. To podle mě není všechno. Mám pocit, že dnes bojujeme především s duchovní krizí. Mladým lidem chybí morálka, pravidla, něco, čemu by mohli věřit a čím se řídit, protože nakonec peníze a sláva nejsou nic oproti věčnosti v utrpení.

- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**

Dnes je to o penězích. Všichni se chlubit, co všechno mají. Hudba je hodně egoistická a materialistická. Spousta lidí má potřebu ventilovat své problémy nebo názory. Hudba je inspirovaná dobou, takže dnešní hudba odráží problémy mileniálů. Hodně lidí to má jako ventil svých duševních potíží, depresí, úzkostí, kterými sytí internet, mnoho narcistických bláznů se pak stane celebritami na sociálních sítích a děti je napodobují. Peníze a potřeba pozornosti jsou dnes hlavní důvody. Jako společnost jsme ve stádiu nezdravé individualizace, kdy na přetrvávající společenské problémy již nikdo neupozorňuje, jak tomu bylo dříve.

- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**

Ano, pokud je někdo natolik šikovný a talentovaný, že se mu podaří prorazit v obrovské konkurenci. Většina z nich však skončí s hrstkou sledujících na YouTube, kteří jim tu a tam dají lajk.

- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**

S příchodem internetu dostali začínající umělci více příležitostí, jak se uplatnit. Mohou se prezentovat na sociálních sítích, přímo komunikovat s fanoušky, nahrávat svou hudbu a videa, prodávat reklamní předměty, a hlavně se jejich hudba dostane do celého světa a mohou oslovit i možné fanoušky v zahraničí. Taková rychlost v komunikaci a vyjednávání byla dříve nemyslitelná. A samozřejmě jsou ty možnosti i finančně dostupné pro chudší obyvatele. Dříve museli s demo kazetou obcházet místní rádia nebo se vtírat do přízně hudebním agentům, dnes něco hodí na internet a čekají na ohlasy posluchačů. Na druhou stranu všechno se dnes děje online a mladí lidé zapomínají žít ve skutečném světě. Už se moc nesetkávají na hřištích, nedělají *block parties*. Což pro naši generaci byly hlavní zdroje inspirace, motivace a možnosti navazování vztahů.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**

Ano. Zabývám se jí velmi intenzivně i v rámci své profese. Ale myslím si, že afroameričtí studenti by se měli více zajímat o historii své hudby. Věřím, že dnes je to těžké na převážně bělošských konzervatořích. Panuje tam určitá disproporce, protože znám afroamerické děti, kterým se posmívají, když chtějí tvořit původem černošskou hudbu. Říkají jim, že to nemá úroveň ani kvalitu a že je to hudba z ghett. Zatímco jiné etnické skupiny se nesetkávají s kritikou, pokud tvoří nebo poslouchají rap nebo trap. To, podle mého názoru, pramení z neustále přetrvávající neúcty k afroamerické kultuře. Afroamerická mládež by se měla podporovat v tom, aby se mohla svobodně vyjadřovat a vyprávět příběhy ze své perspektivy i v rámci škol a univerzit. Mnoho lidí se domnívá, že afroamerická hudba jsou jen známé písničky v rozhlasu nebo na internetu a celebrity. Afroamerická hudba však toto pojetí přesahuje. To, jak tvoříme hudbu, představuje možnost, jak se mohou odlišné kultury dozvědět o naší kultuře, historii, hodnotách a o tom, jak vnímáme svět. Pochopit kořeny hudebního žánru je proto důležité pro obě strany. Hudba by měla být prostředkem k tomu, jak oslovit příslušníky jiných kultur.

- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**

Ano, ale to by bylo na dlouhé povídání. Ale řeknu Vám toto. Každý nově vzniklý afroamerický hudební styl byl ve svých začátcích podrobován silné kritice, dokonce i pronásledování a zakazování ze strany většinové bělošské společnosti. Proč tomu tak bylo? Hlavně proto, že odrážely skutečnost. Představovaly reakci na útlak a diskriminaci a jejich odmítnutí. Tato kritika byla často zakořeněná v rasismu a averzi vůči všem afroamerickým projevům a většinou neměla nic společného s konstruktivní kritikou hudebního žánru jako takového. Vezměte si například samotné názvy některých afroamerických stylů, jako jazz nebo funk. Původ označení jazz údajně pochází z jedné hudební kritiky z konce 19. století, která přirovnává tehdejší jazzovou hudbu k „hýkání osla“ (the braying of a jackass). Hudebníci slovo „jackass“ zkrátili a vznikl jass, později jazz. U funku zase výraz odkazuje na tělesný zápach jako něco nepatřičného. Oba výrazy však přetrvaly dodnes a jejich význam má dnes pozitivní konotaci. Nebo rap. Dodnes se vedou debaty o tom, zda je rap vůbec hudba, protože je to pouze rytmické povídání do opakujícího se hudebního podkladu. Taková hodnocení právě vycházejí z eurocentrických norem, které rozebírají hudbu na hudební prvky a neberou ji jako celek, jako uměleckou formu odrážející život, skutečnost. Rap je hudební forma dostupná téměř každému kdekoli. Může do ní vložit svou kreativitu a individualitu a nemusí se upisovat rigidním pravidlům, jaká jsou nastavená například v klasické hudbě.

- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálad, obsahu, kvality, produkce, technologií)**

Pokud mohu hovořit za sebe, afroamerická hudba mého mládí, tedy RnB, soul a old school hip hop, mi pomohla definovat svou identitu, odrážela mou situaci a člověk se s ní mohl plně identifikovat. Později se bohužel změnila, hlavně s příchodem korporací a velkých zisků a řekla bych, že tím se i afroamerická identita, hudbou definovaná, ztratila v mělkých vodách populární kultury. Hudba se stala agresivnější a postrádám v ní smysl pro zodpovědnost za celou afroamerickou komunitu a zejména za generace našich dětí. Myslím si, že jelikož hudba formuje naše děti, měla by mít nějaké základní hranice... Hlavní změny v minulosti nastaly s příchodem společnosti, jako byl Motown, které vycházely z vize, že afroamerickou hudbu je třeba vytáhnout z ghett a nabídnout širšímu obecenstvu jako kvalitní formu umění. Ruku v ruce s tím šla i změna obsahu, přičemž se texty zaměřovaly na problematiku střední třídy, posun vzhůru na společenském žebříčku a byly vesměs rasově neutrální s důrazem na romantickou lásku apod... Sedmdesátá léta přinesla také disko, které vzniklo z afroamerické, hispánské a latinsko-americké hudby ve velkoměstech na východním pobřeží. Mělo za cíl zmírnit rasové napětí, odlehčit dobu společnými večírky a diskotékami, vnutit lidem tanec a zábavu jako způsob odreagování, a tak nějak zastřít přetrvávající společenské problémy. Díky éře diska se však také dostaly do popředí další utlačované menšiny jako příslušníci LGBTQ komunity. Domnívám se, že tady, kdy se afroameričtí hudebníci asimilovali a bělošská společnost je akceptovala, ztratila afroamerická hudba něco ze své jedinečné podstaty. Stala se pouhým mainstreamem a v té době začaly vznikat nejrůznější podžánry, jejichž smyslem bylo navrátit afroamerické hudbě tuto ztracenou podstatu, například funk a hip hop. Hip hop se stal tak populární, že umělci ostatních žánrů jako RnB hostují na rapových skladbách, aby alespoň nějak zůstali v povědomí.

- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?**

Bezpochyby. Od doby otroctví, přes Hnutí za občanská práva až po BLM, afroamerická hudba podporuje protesty písněmi, které jsou tak provázané s událostmi, že se stávají součástí samotné historie Spojených států. Všem ze zahraničí doporučuji, pokud chtějí poznat život Afroameričanů, ať si pustí nejrůznější dobové nahrávky. Historická provázanost stále platí. Písně, které pozvedaly zatnuté pěsti ve znamení solidarity v šedesátých letech, našly své nové opodstatnění během rasových nepokojů posledního desetiletí. Každá generace přichází s novými hymny, které odrážejí konflikty a nespravedlnost. A tato bojovnost, toto nepřetržité úsilí v boji za rovnoprávnost inspiruje hudebníky po celém světě, především v zemích Afriky a ostatních rozvojových zemích, ale i v evropských metropolích, kde žijí uprchlíci v nuzných podmínkách a bojují o přežití.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**

Ano, v některých případech vnímám snahy o navázání kontinuity na tradici protestu. Dle mého názoru existuje jedinečné spojení mezi prvotní rapovou protestní hudbou a písněmi z otroctví, které souvisí se svobodou projevu. Když jsou jiné formy projevu hlídány nebo zakázány, umění překypuje politickými výzvy. Někteří však argumentují tím, že rapová hudba se nehodí pro všechna shromáždění, na rozdíl od melodických spirituálů, které obsahují symbolismus naděje, a ne explicitní představy a texty. Ovšem nedávno jsme zhlédli dokumentární film *Soundtrack for a Revolution*, který popisuje problematiku Hnutí za občanská práva z pohledu hudby. A na něm se objevují dnešní přední hip hopoví a RnB umělci, jako The Roots, Wyclef Jean nebo John Legend, kteří přezpívali tradiční písně svobody, které vycházely ze starých spirituálů a tvořily hlavní repertoár při pochodech v padesátých a šedesátých letech. Bylo to velmi působivé a je vidět, že i tudy vede cesta, jak přiblížit protestní písně mladé generaci. Nebo ze současných interpretů RnB zpěvačka Andra Day se skladbou *Stand Up for Something*, ve které vyzývá gaučové aktivisty všech ras, aby povstali a začali něco dělat. Tato skladba, podobně jako písně otroků, spirituály a písně svobody, čerpá z křesťanské symboliky a káže respekt a lásku.

- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**

To souvisí s předchozí otázkou. Ano, některá hudba tento potenciál má. Nicméně dění se dnes spíše zaměřuje na posilování postavení afroamerických žen a vůbec žen všech etnických skupin. Vznikají různé více či méně radikální feministické hnutí, která jdou v ruce s hnutími za rovnoprávnost a proti policejní brutalitě. Nejznámější bojovnicí je bezesporu Beyoncé, ale nesmíme zapomínat, že silné ženské osobnosti v afroamerické hudbě byly od počátku. Je zajímavé, že ve dvacátých letech se na prvních bluesových a jazzových nahrávkách a na prvních živých vystoupeních objevovaly pouze afroamerické ženy, jako Ma Rainey nebo Bessie Smith. To odráželo mentalitu doby, kdy ženy byly vnímány jako slabé a menší hrozba pro společnost než afroameričtí muži, kteří by z pódia mohli působit v pozici síly, což bylo v té době nepřijatelné. Když už nechali muže vystupovat, museli se chovat přitrouble jako klauni a nikoli maskulinně. Nevěděli však, že tyto bluesové a jazzové královny byly ve svém projevu a postoji mnohem výraznější a silnější než mnozí mužští protagonisté. Nebo Nina Simone, která rovněž zpívala protestní písně, například notoricky známá *Mississippi Goddam*, ve které reaguje na četné rasové motivované vraždy Afroameričanů. Tato skladba byla hned po vydání zakázána, čímž jen získala na popularitě a pouštěli ji léta na různých protestních akcích a demonstracích. Nemluvě o Arethě Franklin, jejíž předělávka skladby *Respect* od Otise Reddinga, se stala hymnou feministického hnutí.

- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**

V novodobém Hnutí za občanská práva a jeho hudbě se Afroameričané a jejich spojenci nejčastěji ptají: „Koho a co je třeba vinit z nepřetržitě nespravedlnosti páchané na Afroameričanech v Americe?“ Jedni věří v osobní rozvoj, který může zpřetrhat zavedený stav věcí, druzí chtějí hnát k zodpovědnosti bělošskou Ameriku a její justiční systém. Hudba nové generace bojovníků za svobodu odráží obě strany diskuse a nabízí návod k hojení vnitřních zranění i radí, jak se chránit před vnějšími silami, které ničí afroamerické životy. Současná hnutí za rasovou spravedlnost, jako jsou *The Equal Justice Initiative*, *Imagine Justice Initiative*, *Color of Change* či *Black Lives Matter* podporují rasovou a ekonomickou rovnoprávnost, snaží se o reformu soudního systému a napadají hluboce zakořeněný rasismus posilovaný systémem, který dodnes využívá jakýchkoli prostředků, jako je násilí, justiční omyly, hromadné uvěznění a vraždy. Jako přední mluvčí těchto hnutí vidím osobnosti, jako jsou Beyoncé, Kendrick Lamar nebo Common.

- **Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**

Ano. Ale tady musím zase trochu zavzpomínat na dvě hymny Hnutí za občanská práva, které měly ve své době stoprocentně mobilizační charakter. Asi nejznámější a nejcharakterističtější protestní skladbou šedesátých let, která odráží soudobou atmosféru, je *A Change Is Gonna Come* od Sama Cooka. Víme, že hlavní inspirací mu byla notoricky známá skladba Boba Dylana *Blowin' in the Wind*, ve které pokládá řadu složitých, v podstatě nezodpověditelných otázek týkajících se přetrvávajícího násilí a útlaku a apeluje tím na změnu smýšlení každého jednotlivce a potažmo celého lidstva. Sam Cooke skladbu veřejně zpíval pouze jednou v roce 1964, jelikož téhož roku ho zavraždila vedoucí motelu v Los Angeles. O čtyřicet čtyři let později tuto skladbu citoval první afroamerický prezident. Po vítězství ve volbách v roce 2008 řekl Barack Obama svým příznivcům: „*It's been a long time coming, but tonight, change has come to America.*“ Tou druhou je gospelová skladba *People Get Ready* od The Impressions, kterou zbožňoval Martin Luther King Jr. Tato skladba se hrála na demonstracích a stala se symbolem Hnutí, přestože text neodráží rasové vztahy tak explicitně jako jiné skladby... Na současných demonstracích BLM a dalších hnutí je často slyšet skladby *Alright* od Kendricka Lamara nebo *Freedom* s hostující Beyoncé, kde zpívá „*Won't let my freedom rot in hell, Hey! I'ma keep running. 'Cause a winner don't quit on themselves.*“ Někteří naše rodiče a prarodiče tyto novodobé protest songy rozčilují. Moje maminka si myslela, že *Alright* od Lamara bude povznášející píseň v duchu *We Shall Overcome*, ale byla zklamaná, jelikož beat byl moc drsný a texty vulgární a misogynní.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**

Participace ostatních etnických skupin na afroamerické hudbě se nejvíce projevila už počátkem 20. století, kdy byly populární styly blues a jazz. Začali se objevovat bělošští a hispánští jazzmani a jazz se upravoval pro uši bělošského publika. Ale přestože se může zdát, že jazzová éra rozvolňovala rasové bariéry a přispívala k „barvoslepému“ vnímání reality, stále to byla doba přetrvávající segregace a mezirasového napětí. No a pak každý další hudební žánr, který Afroameričané vymysleli, byl následně převzat bělošskými interprety a zpeněžen bělošskými majiteli nahrávacích společností, což dodnes rozdmýchává diskuzi o kulturním vykrádání a reparacích za kulturní újmy v průběhu historie... Ale v dnešní době chápou, že rap a hip hop je hudba pro všechny, ale nelíbí se mi, že někteří lidé z jiných etnických skupin těží z afroamerické hudby, ale nijak nám nepomáhají v boji za rovnoprávnost, někdy i odmítají to, za co bojujeme. Z toho vyplývá nedostatek úcty k afroamerické kultuře. Když například požadujeme, aby lidé z odlišných kultur nepoužívali slovo *negr* nebo nenapodobovali tradiční afroamerické účesy jako módní výstrelky, vše je ignorováno, například bělošští přívrženci současné hipsterské komunity si otevřeně říkají navzájem „negre“ a vůbec se nepozastavují nad kontextem toho všeho. Někdy z toho mám pocit, jako by příslušníci ostatních kultur nechtěli, aby Afroameričané měli svou vlastní kulturu a identitu, kterou by ostatní museli respektovat.

- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**

Naprosto normálně. V dnešní době se v této souvislosti projevuje zvláštní fenomén. Afroameričané mají tendence odmítat jiné Afroameričany, které zajímá jiná kultura nebo estetika, než je ta současná ovlivněná hip hopen. Přestože stojí afroamerická hudba u zrodu všech amerických žánrů, včetně rocku, folku a country, není neobvyklé, že Afroameričané, kteří neposlouchají rap nebo RnB bývají ostrakizováni a terčem posměchu. To souvisí podle mého názoru s tím, že lidé, bez ohledu na barvu pleti, očekávají od Afroameričanů, že se budou chovat určitým způsobem, což je dáno hlavně mediální kulturou a předsudky. Všichni, kdo se jakkoli vymykají, jsou pak nahlíženi jako nějaké anomálie, co nezapadají do vytvořených škatulek.

- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická?**
Ano. Myslím si, že většina afroamerické hudby je autentická ve smyslu, že popisuje život a současnou realitu Afroameričanů. I když se zrovna neztotožňuji s životním stylem generace mileniálů, respektuji to, že se odráží v jejich hudbě a textech. To, že mnozí interpreti využívají ghostwritery, je fakt, ale pokud je jejich následný projev dostatečně důvěryhodný a není na úkor kvality, nevadí mi to.
- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech? (pozitivně, negativně)**
Podle mého názoru jsou dnes Spojené státy natolik kosmopolitní a multikulturní zemí, že každý ovlivňuje každého. Máme tu nespočet kultur z celého světa, které se navzájem mísí a předávají si kulturní projevy. Současná afroamerická hudba je natolik populární, že se s ní setkal téměř každý a může ji buď milovat, nebo nenávidět. To mě přivádí na myšlenku, že z historického pohledu to bývalo tak, že všichni milovali afroamerickou hudbu, ale nikdo nemiloval Afroameričany.
- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**
To je otázka pro kvalifikované muzikology. Dříve se afroamerická hudba zkoumala pouze z estetického hlediska a zabývali se jí především představitelé odlišné kultury, který opomíjeli i další významné funkce této hudby. V podstatě se domnívali, že hudba jako blues a jazz vzniká z nějakého primitivního instinktu. Na Západě se hudba vnímá jako prostředek k pozvednutí ducha, estetický prožitek. Africká hudba má společenskou roli, hudba a život představují pro africkou společnost totéž. Proto se také afroamerická hudba jako blues a jazz pojí s jejich etnickou identitou a není možné posuzovat tuto hudbu evropskými měřítky. Řekla bych také, že kromě náboženství byly hudba a tanec základními prvky afroamerické identity v době otroctví. Později, po zrušení otroctví se k nim připojilo i osvojení si anglického jazyka... Co se týče Afričanů, myslím si, že vzájemné vztahy jsou poněkud chladné. Máme pár přátel, ale ti už tu žijí po dvě, tři generace. Někteří umělci z oblasti etno či world music implementují některé prvky africké hudby do své tvorby a stýkají se s africkými hudebníky na různých akcích. Ostatně Miles Davis byl fascinován africkou hudbou a využíval afrických rytmů ve své tvorbě, a naopak zase africký hudebník Fela Kuti využíval jazz a funk.
- **Jaký je vztah současná afroamerická hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**
Jak jsem říkala, hlavně v taneční hudbě, v disku se používají prvky latinsko-americké hudby. Máme tu i festivaly karibské hudby, kde se kromě tradiční hudby představují i různí inovátoři, kteří vytvářejí kompilace různých stylů, většinou reggae, ska, diska, electropopu a hip hopu.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**
Ano i ne. Ano, ve smyslu, že je třeba uznat afroamerické tvůrce hudby a ne, ve smyslu, že v dnešní populární hudbě se angažují hudebníci i producenti ze všech etnických skupin.
- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**
Ta, kterou poslouchám nejraději, ve mně vyvolává vzpomínky na dětství. Ať už si vezmete kterékoli afroamerické veřejné instituce od kostelů až po holičství, tam všude se předávaly a sdílely společné hodnoty, tam se formovala tradice odporu i estetické citění co se týče afroamerické identity. A tam všude také hrála hudba, která to vše odrážela, přizívovala a pomáhala dál šířit. Pamatuji si neustálé hovory o politice, umění a dalších záležitostech afroamerické komunity, které probíhaly u nás v obýváku za doprovodu Jamese Browna a Marvinu Gaye.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
Pro lepší pochopení a vcítění se do hudby ano, ale samozřejmě i posluchač z vnějšku je schopen s námi soucítit nebo se radovat a bavit. Jen si myslím, že ti, kteří prožili stejnou zkušenost, se dokáží lépe identifikovat.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině?**
Ano. To bych řekla, že ano, ale nedá se to srovnat s přechozími generacemi. Například jazz se v době Hnutí za občanská práva změnil a odrážel hrubší, tvrdší kontext doby. Říkalo se, že Coltrane vyjadřuje saxofonem to, co Carmichael nebo Černí panteři svými projevy. Jazzmani se dožadovali svobody a bezpodmínečného přijetí černošství, jakési podstaty toho být černochem ve Spojených státech. V té době se rodila nová afroamerická identita, Afroameričané se vnímali jako hrdí aktivní lidé, intelektuálové a politicky angažovaní umělci. Snažili se vymanit z oblasti zábavy a představovali si novou etnickou identitu jako součást společenské změny a hudba jako jazz a soul to kopírovala. Dnes je jiná doba v tom smyslu, že současná hudba překračuje veškeré hranice a je těžké určit, co je to vůbec za hudební styl a zda ti, kteří ho vytvořili, se hlásí k nějaké etnické skupině.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Záleží na tom, čí optikou to posuzujeme. Například dnešní hip hopeři poukazují na to, že oproti předchozí generaci *gangsta* rapperů, kteří popisovali násilí, přinášejí pozitivní poselství, čímž vesměs chápou bavit se, užívat drogy a jít za svým snem. Vypráví nám o současných problémech mileniálů, hipsterů, různých sexuálních menšin, jsou více otevření. Žijí napůl ve virtuálním světě, který je ovlivňuje, což se také odráží v jejich tvorbě. V konečném důsledku si myslím, že ukazují věci takové, jaké dnes jsou... Víte, nedávno jsem se o současnou hudbu mladých bavila s jedním kamarádem, původem právě z Afriky, který má na to jiný náhled. Říkal, že dnešní hudba je sice hravější, s větším důrazem na peníze, zábavu a užívání si života, ale to bychom měli brát jako vymoženosti, které těžce nabytá svoboda přináší černochům po celém světě. Tyto vymoženosti předchozí generace neměly, musely si je teprve vybojovat. Říká, že současná afroamerická hudba je vyjádřením svobody Afroameričanů. Nemáme prý posuzovat, zda je dobrá nebo špatná, ale že vůbec může vznikat. To, že rappeři vypráví o drogách, penězích a sexu a zpěvačky zpívají o svých útesech a špercích je oním vyjádřením svobody ve smyslu, že si mohou dovolit zabývat se těmito triviálními tématy a už nemusí jen zpívat protest songy za svá práva a sebeurčení. Zdůraznil také, že bychom měli být hrdí na to, že ne každá píseň má historickou souvislost, protože to znamená, že si můžeme dovolit žít v přítomnosti. To vše je velmi zajímavý pohled člověka, který přicestoval do Spojených států v téměř dospělém věku jako student. Já to samozřejmě respektuji, ale ne se vším souhlasím, jelikož se domnívám, že stále nemáme v důležitých věcech vyhráno a svoboda, o které hovoří je značně vrtkavá.
- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Ty otázky jsou velmi podobné. A myslím, že jsem na to již odpověděla. Ano, některá současná afroamerická tvorba k tomu slouží, pomáhá Afroameričanům se sdružit alespoň tak, že ji společně komentují na Twitteru.

- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Ano. Svou kontinuitou. Jsem pevně přesvědčená, že jakmile skončí mumble rap, trap a dnešní hip hopové trendy, volně na ně naváže další směr, který bude vycházet z předchozích žánrů a historie afroamerické hudby bude pokračovat.
- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**
Myslím si, že téměř všichni Afroameričané, pokud jsou při smyslech, si uvědomují, odkud přišli a odkud pochází jejich hudba. A pokud ne, mohou si to najít na Wikipedii.
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Všimla jsem si, že starší generace odmítá dnešní hudbu, rap, hip hop, přestože v některých písních můžeme najít smysluplná poselství a sociální přesah. Bohužel je odrazuje forma podání, kdy rapové skladby obsahují spoustu vulgarit, slangu, kterému starší generace nerozumí i produkce je pro mě moc agresivní. Mladá generace zase odmítá uctívat své předchůdce, chce si dělat hudbu po svém a nerespektuje elementární pravidla, která zavedly původní tvůrce. Co se týče společenského postavení, občas se setkávám s tím, že čím vyššího společensko-ekonomického postavení někteří Afroameričané dosáhli, tím fanatičtějšími napodobovateli bělošské kultury se stali a tím více odmítali prvky tradiční i současné afroamerické kultury. Ale znovu opakuji, jen někteří. Nejde takto generalizovat.

ROZHOVOR 6

1. Pohlaví: muž
 2. Věk: 49
 3. Etnická příslušnost: Afroameričan
 4. Vzdělání: středoškolské
 5. Povolání: vydavatel hudebního webzínu
-

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Hudba Afroameričanů.
- **Používáte tento termín?**
Ani ne. Spíše říkám černošská hudba.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**
Zaručeně podle hlasu, ať už se jedná o zpěv nebo rap. Barva hlasu prozradí, o koho se jedná. U hudebního podkladu se rozdíly stírají. Dnes může na počítači vytvářet beaty kdokoli, ale zásadní je hlas, intonace, přízvuk, celkové podání songu. My Afroameričané máme společný cit pro hudbu.
- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**
Znám všelijaké žánry, ale poslouchám hlavně hip hop, RnB, soul a někdy blues nebo gospel. Hip hop mám rád, je to hudba, na které jsem vyrůstal, ale dnešní hudba je jiná. To souvisí i s rozdíly mezi undergroundem a mainstreamem. Hip hop od svého vzniku osciloval mezi komerční vitalitou a smysluplným zdrojem sociální změny. V průběhu devadesátých let začal být hip hop čím dál oblíbenější a velké korporace do něj začaly investovat a aktivně hledat umělce, kteří by splňovali kritéria „gangstera“ a zaručili tak prodej nosičů. Do konce devadesátek dosáhla prodejnost alb vrcholu, ale zároveň utrpěla kvalita obsahu, protože většina tvorby spadala pod kreativní kontrolu korporací. V reakci na to se začaly objevovat nezávislé labely, které oslovovaly tu část posluchačů, která nelíbě nesla mainstreamový hip hop. Šlo hlavně o obsah, který se zjednodušil a odrážel většinou kapitalistické vize, aniž by se nadále zabýval bojem proti společenské nerovnosti. Hip hop na jednu stranu kopíruje mainstreamovou kulturu, ale zároveň ji kritizuje. Stal se veřejnou debatou, která odráží dobré i špatné stránky americké společnosti optikou černé Ameriky.
- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkal s afroamerickou hudbou?**
Poslouchám odmalička. Rodiče i prarodiče měli sbírku desek všelijakých žánrů, hlavně blues a soul, ale taky jazzové nahrávky, hlavně Johna Coltrana a Milese Davise.
- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**
Jednoznačně hip hop a hned za ním RnB. Podle mě to v současné době nejvíc šlape mladým holkám, které dělají RnB. Nechci nic upírat klukům, ale, víte, jejich texty jsou pořád o tom samém, o sexu. Ale ženy, ony se snaží prosadit, předkládají aktuální témata, chtějí řešit svou situaci, svoje postavení, jejich texty jsou originální a nápadité, myslím, že mají velkou podporu z řad dívek a žen a mnohé dokážou nadchnout a inspirovat. Já jsem v podstatě takový feministka (smích), takže jim fandím. Víte, v rámci americké společnosti stojí afroamerické ženy odjakživa na nejnižším stupni společenského žebříku, a proto je potřeba víc takových hlasů, které by promlouvaly k ženám a probudily v nich hrdost a sebeúctu. Takže za mě jsou určitě na vzestupu ženské RnB a soulové umělkyně... Dnešní hip hop? To jde tak trochu mimo mě. To je styl hudby, který není určený pro mě, ty skladby mi nic neříkají, takže nedokážu držet krok s módními trendy a ani nevím, co je dnes nejpopulárnější na Twitteru (smích). Na druhou stranu oceňuji skutečnost, že hip hop si v rámci společnosti vybudoval pozici, která už v podstatě druhé generaci Afroameričanů nabízí únik z životní mizérie. Krása toho spočívá v tom, že jde o fenomén, který jsme sami vytvořili, vytvořili jsme si vlastní zaměstnání, ze kterého můžeme profitovat a živit svoje rodiny. Dokážeme se uživit v mnoha oblastech, od vytváření mixtapů, přes dýdžejing... Víte v začátcích hip hopu byl DJ pán a nikoli MC. MC tam byl jen od toho, aby vyplňoval mezery, když DJ měnil desky na gramofonech, to bylo vše. A proto mám tuhle hudbu rád z hlediska svého žánru. Jednoho dne si partička děcek řekla „hele, my přece neposloucháme metal, neposloucháme všechny ty lidi, co se v té době objevovali v televizi, pojďme udělat něco pro nás, pojďme jim ukázat, že tohle jsme my a říct jim, jak to tady chodí. Sice neumíme všichni zpívat jak Luther Vandross, ale umíme vyprávět příběhy. A i když se to nebude nikomu jinému líbit, kámoši ze čtvrti to jistě ocení.“

- **Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby? Máte nějakou oblíbenou pasáž (verš, sloku), která vás zaujala, ovlivnila, inspirovala?**

Dnešní texty jsou hlavně pro děcka, chtějí se bavit, pařit, pít sirupy proti kašli (smích), aby se sjeli... je to to samé dokola. Pak z toho mumlají, není jim rozumět nebo vypráví své fantasmagorické vize na tripu. Dřívější umělci, jako Sam Cooke, Curtis Mayfield a později také James Brown, ti všichni ve své tvorbě reflektovali sociální hnutí. Snažili se vzpírat společenskému klimatu, které po staletí afroamerickým obyvatelům nepřálo a ačkoli na papíře stálo, že černoši byli roku 1865 osvobozeni, trvalo dalších sto let, než to tato země uznala. A nestalo se tak bez hlasitého protestu, který byl obsažen v hudbě a písních. Tzv. písně svobody a protestní písně vyšly ze situace, kdy mluvené projevy Afroameričanů byly v mnoha případech potlačovány. Naši lidé věděli, že písně nelze zastavit, že nelze nikterak zastavit naši kulturu, aby tu již nebyla, aby jim nepůsobila nepříjemnosti. Tyto protestní písně hrály významnou roli od 50. let 19. století, a to nejen ty, které hráli Afroameričané, mluvím o veškerých protestních písních, i folkových apod. Ale písně svobody od zpěváků, jako byli právě Sam Cooke, Curtis Mayfield a James Brown přímo útočily na mocenské struktury, rasismus a všechny formy útlačení našich lidí. Bylo by proto dobré, aby více našich mladých umělců naskočilo na podobnou notu a vyjadřovalo se k současným společenským problémům a nerovnostem. Existuje mnohem více témat, o kterých se dá v písních promlouvat než jen o sobě. Čímž nechci říct, že to důležité není. Člověk by měl být schopen mluvit o sobě, ale zároveň by měl zohledňovat také další aspekty, například to, co si myslí ostatní lidé, co si přejí, člověk by měl v myšlení překračovat sebe sama.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**
Dnešní? Monotematická.

- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**

Poslouchám nepřetržitě, kde se dá, hlavně v autě a doma. V devadesátých letech jsem dělal chvíli dýdžeje, ale spíše pro místní block party nebo ve školním rádiu. Nebylo to nic velkolepého (smích). Víte, dnes, když si vyjdete do klubu na nějakou hip hop show, vypadá to spíš jako karaoke. Dříve to bylo tak, že středem pozornosti byl DJ. On byl král celé show, předváděl lidem, jaké umí triky s deskami, jak je umí míchat, scratchovat, každý usiloval o originální styl, který si hýčkal, aby se hned vědělo, kdo koho kopíruje. Samozřejmě, že se využívaly technologie, protože o tom to bylo, využívaly se počítače, Serato, cokoli, v tom není problém. Ale dnešní tzv. dýdžeje jsou docela líní. Pustí tam nějaký podklad a rapper do toho něco mumlá, to je přece karaoke. Věřím tomu, že opravdoví hip hopoví fanoušci tohle neocení. Nejsem proti novým technologiím, klidně to používejte, ale aby to bylo ku prospěchu věci a přispělo to nejen k rozvoji vašich skills, ale k posunu žánru jako takového.

- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)**

Ano. Občas si zajdu, ale spíše na umělce z mé doby, z konce osmdesátých a začátku devadesátých let, z tzv. Zlaté éry. To je období v hip hopu, které trvalo zhruba od roku 1979 do poloviny 90. let. Rap se vyznačoval textařským mistrovstvím, inovacemi v produkci beatů, diverzitou ve stylu a obsahu a následným pronikáním do všech oblastí mainstreamové kultury. Formy i obsahu se zmocnily korporace, které začaly do hip hopu investovat. Aby svoje investice ochránily, tlačily na umělce, aby se držely zavedených forem. Vše šlo na úkor rozmanitosti a tvořivosti. Korporace také podplácely rádia, aby se hráli pouze jejich umělci. Snažily se vytvořit trh zaměřený na homogenizaci. A tak je tomu dodnes. Takže ano, pokud někde vystupuje KRS-1, Rakim nebo LL, čas si najdu.

- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**

Především zábavní, mladí se chtějí bavit, jak už jsem říkal. Ne, že by před tím nechtěli, to zase nechci působit jako zapšklý stařec (smích), ale dříve to bylo tematicky rozmanitější. Dnes mi to tak nepříjde... V podstatě od vzniku hip hopu tu existovaly dva hlavní tematické směry. Tzv. *conscious rap*, tedy jakýsi uvědomělý rap, který odrážel zkušenosti marginalizovaných skupin a podporoval vědomí aktivního odporu proti stereotypům mainstreamu. Druhým směrem byl *gangsta rap*, který rovněž zprostředkovával pohled na situaci v ghettu, ale zdůrazňoval hodnoty konzumerismu a patriarchátu, prezentoval nihilistickou, mačo a násilnou stránku života v ghettu. Tento model využívaly korporace k objektifikaci pouliční kultury jako prostředku k úspěchu. Mnoho umělců si vytvářelo alter-ega různých gangsterů, aby šli s dobou a dostali šanci. Vše se zaměřovalo na utváření stereotypních obrazů za účelem dosahování zisků. Obsah textů se zredukoval pouze na to, jak zbohatnout. Mainstream se utápěl v materialismu. V podstatě vše se točilo kolem peněz, násilí gangů a spotřeby materiálních statků. Noví umělci toužili proniknout do hudebního průmyslu kvůli slávě a bohatství.

- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**

Myslím, že stále sláva a bohatství. Možná i touha zanechat tu nějaký odkaz.

- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**

Samozřejmě, jako způsob obživy. Pamatuji si z historie, že těsně před tím, než byl Martin Luther King zavražděn, debatoval tady v Chicagu se členy tehdejších pouličních gangů. Snažil se jim vysvětlit, jak je důležité, aby se Afroameričané stali ekonomicky nezávislí a soběstační. Je zajímavé, že zanedlouho na to se objevil hip hop, který do jisté míry splnil Kingův sen o ekonomické svobodě. Měli jsme něco svého, co nás živilo, už jsme nebyli závislí na milodarech, na sociálních dávkách. Vymysleli jsme způsob, jak se o sebe postarat.

- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**

Některý hip hop se stále zabývá společenskými tématy, jako je institucionální rasismus ve vězeňském systému, odráží témata, která tu předtím řešili Černí panteré, ale s nástupem nových technologií, ať už šlo o kazety, cédéčka nebo internet a sociální sítě, se otevřel pro všechny lepší přístup k informacím i hudbě. To pak mělo za následek komodifikaci kultury. Dříve se rozdávaly mixtapy na ulicích, nosili se do místních rádií, dnes existuje spousta webových stránek a sociálních sítí. Nejdůležitější je být online – dostupnější fanouškům, vydávat mixtapy zdarma, mít profily na všech sociálních médiích, reagovat na komentáře sledujících... Víte, v poslední době se setkávám s názory, že kdyby sociální sítě a média neexistovaly, lidé by nevěřili všem těm lžím, nenapadali se kvůli blbostem a všichni by žili normálně jako před tím. Já s tím nesouhlasím. Je dobré položit si otázku, kdo za to může? Můžou za to lidi, co vytváří různé platformy na internetu, co vedou fóra, co vytvářejí obsah? To asi těžko. Především by si každý měl uvědomit, že je to čistě na něm, jak s těmi informacemi naloží. Je to na lidech. Zuckerberg a ti ostatní neříkají lidem, co mají dělat. Každý by měl být odpovědný za to, čemu věří a čím se nechají v životě ovlivnit. Přece si nenechám zkazit den nějakým komentářem na Instagramu. Ale je patrné, že v naší komunitě se sociálním sítím přikládá nadměrný význam. Mladí kluci, ani nemusí patřit k žádnému gangu, jsou schopni se kvůli komentářům na internetu zabíjet. V Chicagu každoročně narůstá počet vražd mladistvých. Ale za to přece nemůžeme vinit ty, kteří vymysleli sociální sítě. Tak se ti lidé museli chovat už před tím. Má to co do činění s mentální úrovní či duševním zdravím jako takovým. Pokud někdo něco špatně snáší a opakovaně se k tomu vrací, tak je to prostě blázen.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**
Nejsem nějaký historik, ale ty základní milníky snad znám. Od spirituálů po hip hop (smích).
- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**
Tak například, já má rád RnB, což bylo rhythm and blues populární ve čtyřicátých letech. To mi připomíná, že RnB v osmdesátých letech znamenalo Reagan a Bush, jak říkal Chuck D (smích). Takže to původní RnB byl termín, který zavedl Jerry Wexler, hudební žurnalista, který psal ve čtyřicátých letech pro časopis Billboard. V té době se začalo uvažovat o tom, že označovat černošskou hudbu jako rasovou hudbu, by mohlo znít urážlivě, a tak vymysleli jiný termín – RnB. Někde jsem slyšel zajímavý postřeh, že běloši chtěli vždycky náš rytmus, ale ne naše blues, což je k hlubšímu zamyšlení, ale v podstatě to shrnuje dějiny afroamerické hudby. A z RnB se vyvinul rock n roll. V podstatě je to totéž, akorát se v tom začalo angažovat více bělošských hudebníků a předkládali svoje verze RnB. Lidé už na tento hudební vývoj zapoměli, a když vidí v televizi Afroameričana hrát rockovou hudbu, hrát na kytaru, připadá jim to divné, nepatřičné, protože mají spojené obrazy Afroameričanů a hip hopu. To jen vypovídá o jejich neznalosti hudební historie. Americká hudební kultura v podstatě začala skupinkou několika černochů, jak dmkají pár akordů na kytaru někde na verandě své chatrče v Mississippi, protože nesměli veřejně vyjadřovat své názory, snažili se to vše sdělit hudbou.
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)**
V každém žánru najdeme věci kvalitnější a méně kvalitní, ty, zaměřené na masu nebo pro náročnější posluchače. Ale zvláště u afroamerické hudby vnímám silnou provázanost jednotlivých žánrů, například blues tvořilo základ pro rhythm and blues, tedy jakousi městskou variantu blues a rhythm and blues zase v šedesátých a sedmdesátých letech inspirovalo soul. A pak přišel hip hop a ten si díky samplům přisvojil ždíbeček z každého předchozího žánru. Dnešní generace hip hopu již samplovat nemusí. Stačí jim klávesnice, bicí automat a počítač a s tím jsou schopni tvořit beats. Dnešní beats tak nenesou žádné historické odkazy na dřívější hudbu, ve smyslu, že byste hned poznali, že toto je sample Jamese Browna nebo Marvinu Gaye. Dnešní beatová tvorba je původní, ovšem časem začne postrádat jedinečnost. Někdo vytvoří beat, který se ujme a najednou je z něj pravidlo, takže všichni ostatní ho začnou kopírovat a vy slyšíte pořád dokola to samé.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu?**
Víte, co se mi na hip hopu nejvíce líbí a zároveň to považuji za nesmírně důležitou věc je, že se z něj stal celosvětový fenomén. Ten vývoj předurčil i samotný název, v podstatě hip – znamená, že je něco cool, vychytané a hop naznačuje pohyb, ať už kývete hlavou do rytmu nebo se pohupujete, nenechává vás to v klidu. Tím, že je hip hop tak rozšířený, má i politickou sílu, například pomohl dosadit do funkce prezidenta Obamu. Když v Americe vyrazíte na hip hopový koncert, stanete se součástí onoho amerického snu, o kterém hovořil i Dr. King. Uvidíte lidi všech barev, ras, etnik, kultur přicházet na jedno místo, kde se společně baví a užívají si hudby a atmosféry. A teď v tom žijeme, zažíváme realitu lidí před námi, kteří o tom pouze snili. Samozřejmě, že tu pořád máme problémy, pořád existuje rasismus a všelijak se projevuje v každodenním životě, ale hip hop musí být stále prostředkem boje proti němu, hudba tu sílu má, umění jako takové tu sílu má.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
Rasismus tu pořád máme, ale spíš na institucionální úrovni, v systému je stále zakořeněný a ovlivňuje myšlení a jednání spousty lidí. S otevřeným rasismem jsem se zatím nesetkal, jakože by mi někdo cizí řekl negre do očí nebo mě poslal do zadní části autobusu. Ale lidi se občas chovají rasisticky, ale ohání se předpisy, že to tak prostě je, je to v zákoně atd. Hlavně třeba policajti, tam za poslední dobu nedošlo k velké změně, akorát teď máme sociální sítě, telefony s kamerami, všechno můžeme zdokumentovat. Na internetu vznikají hnutí proti policejní brutalitě, lidi se domlouvají na různé akce, protesty, sdílí videa s policajty, kteří někoho mlátí. Chci říct, že na toto jsme zvyklí, policajti šli vždycky po černých a lidi to bagatelizovali, mysleli si, že si to vymyslíme. Teď máme sice prostředky, jak to dokázat, máme důkazy, ale nakonec nám stejně nevěří. Přicházejí s různými výklady té či oné situace, racionalizují, co se podle nich stalo, hledají důvody, proč se tak stalo, například „oni pochází z těch ghett a neumí se chovat jinak“. Projevy skrytého rasismu vidíme denně v médiích, chtějí nám to zhoršit, například proč ukazují policejní snímky obětí? Co to má s tím společného? Ale zpátky k otázce, spíše ne, existují výjimky z pravidla, umělci, kteří poukazují na společenské problémy a rasismus, ale je jich minimum, alespoň v rámci mainstreamu. Tam se to moc nenosí, protože labely se snaží vystříhat takovéto kontroverze. Underground je svobodnější a na internetu se dají najít songy útočící na systém a jeho složky.
- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**
Hip hop by z principu měl podněcovat a integrovat inovativní postupy, co se týče problematiky rasy, třídy, genderu a sexuality prostřednictvím uměleckého vyjádření, produkce znalostí, sociální identifikace či politické mobilizace. Příslušníci hip hopové komunity by měli hrát významnou roli v podpoře a upevňování větších sociálních hnutí. Prvotní hip hopeři nabízeli určitou společenskou kritiku zacílenou proti rasismu. Jak už jsem říkal, dnes to nevidím. Současná generace je méně informovaná o společenských a politických tématech a je v čím dál větší míře zabydlená v individualismu. Problém je v tom, že v sociální interakci jsou jako individuality vnímání pouze běloši, zatímco příslušníci různých etnických menšin se posuzují hromadně jako zástupci své skupiny a okolí s nimi jedná podle stereotypů přisuzovaných dané skupině.
- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**
Od případu Rodneyho Kinga v devadesátých letech po Treyvona Martina a další současné oběti policejní zvlůle, myslím, že stále máme v naší komunitě co řešit, o čem se vyjadřovat a přemítat, ale i aktivně podporovat ty, kteří se rozhodli s tím něco dělat, ať už formou přímých akcí, demonstrací, protestů, tak i svou uměleckou tvorbou. Proč by měl být současný rap apolitický? Zvážíme-li historické souvislosti a vůbec souvislosti vzniku hip hopové kultury a rapu jako jeho nedílné složky, vidíme, že by měl zaujmout výsadní postavení v tom, aby se snažil hledat odpovědi na společenská témata, motivovat lidi, vzdělávat je a interpretovat historii a současnost způsobem, aby tomu i méně privilegiovaní, méně vzdělání občané porozuměli. Měl by reagovat, opět by z něj měli vzejít skutečné osobnosti své generace, které by inspirovali mládež a zasadili se aktivně o společenskou změnu. To se bohužel neděje, nebo pouze ojediněle, regionálně a většinou až po nějaké události. To je pozdě.

Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?

Hip hop sdílí touhu po společenské změně, ovšem nebyl moc úspěšný kvůli tomu, že umělci prostě nejsou vyškolení aktivisté. Společenská a politická sdělení, projevy odrážející soudobé problémy v americké společnosti a povolání do akce se objevují až v okamžiku společenských nepokojů. Je třeba tomu předcházet a bojovat nepřetržitě.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**
Nemám s tím problém. Tak tomu bylo vždy. Lidé se pořád snaží dobrat počátků hip hopu, kdo všechno stál u jeho zrodu, které komunity v podstatě náleží apod. Afroameričané si nárokují jeho zrod. Podle vyprávění se přece traduje, že hip hop vznikl v roce 1973 v paneláku na Sedgwick Avenue v Bronxu, kdy DJ Kool Herc pořádala narozeninovou party pro svou sestru. A následně lidé jako Grandmaster Flash a Melle Mel tento nový styl zpopularizovali. Ale ve skutečnosti historie byla složitější. U zrodu hip hopu stáli také naši portorikánské kamarádi a co se produkce prvních songů týče, spousta producentů byli běloši. Byla to kultura mladých té doby bez ohledu na barvu pleti. Někteří známí afroameričtí umělci, myslím třeba graffiti umělci, navazovali v té době vztahy s příslušníky punkové scény, jezdili do Downtownu do CBGB. Všechno se to míchalo a prolínalo, a to vše pak zpětně ovlivňovalo podobu prvotního hip hopu. Z dnešního pohledu by se dalo říct, že Afroameričané ovládli hip hop, že je to převážně jejich způsob vyjádření, ale k jeho vzniku přispěli i další new yorské čtvrti a kultury. Jak už jsem říkal, Portorikánci do něj vnesli svou kulturu, běloši svou, a později, například s příchodem Wu Tang Clanu, se součástí hip hopu stala i asijská kultura, což pramenilo z inspirace všemi těmi kung-fu filmy sedmdesátých let. Takže lze říct, že hip hop je v podstatě taková inkluze americké umělecké formy. Podobně jako například v breakdance, kdy máte směsici různých pohybů a stylů, například simulaci pohybů robota symbolizujících novodobého otroka, tak i hip hop ve smyslu hudebním, ale i stejnou myšlenku. Tuhle máte soul Jamese Browna nebo funk George Clintona, tady zase jazz Milese Davise, trocha rock n rollu, blues, nebo i latinsko-americký feeling, hip hop se nepřetržitě vyvíjí.
- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**
Stejná záležitost. Vrátime-li se do historie, zjistíme, že téměř všechny hudební žánry se vyvinuly z afroamerické hudby nebo alespoň obsahují její prvky. Takže pokud zase Afroameričané hrají rock, metal nebo country, nemám s tím problém. Hudba je univerzální jazyk.
- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přiřkládáte? Je současná afroamerická hudba autentická? Ovlivňují sociální média autentické vyjádření v hudbě?**
Velký význam. Podle mě to opět do značné míry souvisí s tím, zda je umělec nezávislý nebo v rámci mainstreamu. Sdělení mainstreamových umělců často nesouzní se společenským postavením a zkušenostmi posluchačů a fanoušků, z toho důvodu mnozí upřednostňují nezávislou tvorbu. Alternativní umělci mají větší prostor ke kritickému napadání konvenčních norem mainstreamové kultury. Nemusí se tolik hlídat a držet zpátky a v jejich textech je slyšet zapálení pro věc. Vydávají kvalitní produkt, který se zabývá upřímným a otevřeným dialogem s posluchači o jejich myšlenkách a životních zkušenostech, aby se ukázalo, že v hip hopu není místo pro cenzuru. Dostává se jim více kreativní svobody, ale vyžadují potvrzení autenticity od posluchačů, čehož většinou dosáhnou tím, že produkují smysluplný obsah odrážející soudobá společenská, kulturní nebo politická témata a posluchači se s nimi mohou identifikovat.
- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?**
S příchodem bělošských rapperů do hip hopu nastalo několik změn. Hip hop jako kultura se stal komplexnějším, když ho běloši produkují a konzumují, zároveň však kopírují hodnoty sexismu a materiálního bohatství. Běloští umělci posilují moc bělošských korporátních vlastníků diktovat společenské normy. Rasově kódovaná sdělení se nahradila barvoslepy. Běloští rapperi tvrdí, že si autenticitu a důvěryhodnost vydobyli na základě svých rapových dovedností, nepřikládají rasovým otázkám v hudbě váhu a popírají existující mocenskou převahu bílých. Místo toho vyzdvihují třídní hodnoty. Ve svých textech mohou sdělovat kódované zprávy, kterým hip hopová komunita rozumí a které mohou působit jako určitá forma odporu, spíše je to ale pouze na oko. U afroamerických a hispánských umělců zůstává otázka rasy stále důležitá. Umělci asijského původu se zvláště zaměřují na své nedostatečné zastoupení v kultuře.
- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**
Určitě některé alternativní žánry obsahují tyto prvky, ale v tomto směru nemám moc zkušeností, takže nemůžu upřesnit.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**
Afroamerická hudba náleží Afroameričanům, jelikož ti ji vytvořili a zpopularizovali natolik, že se stala celosvětovým fenoménem. Vymysleli hudební formy jako šablony a teď mají hudebníci z celého světa možnost tyto šablony používat a plnit vlastním obsahem. Takže ano, je to naše záležitost, ale poskytli jsme ji všem. Takže podle mě hip hop patří světu, což říkám s velkým přemáháním, protože pro mě jako Afroameričana, je hip hop něco až posvátného, něco našeho, k čemu se stavíme nadmíru sobecky. Nakonec jsem ale rád, že svět hip hop přijal.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
Nemusí tomu tak být. Jak už jsem říkal, hudba, jakákoli hudba, je univerzálním jazykem, takže není třeba ani umět anglicky, ani pocházet z ghetta, abyste si mohli afroamerickou hudbu vychutnat. Jediné kritérium je, jestli se mi ten či onen žánr líbí nebo ne.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?**
Bývalý prezident Obama podnítl mnohé hudební umělce a fanoušky, aby přispěli k řešení problémů týkajících se rasy a třídy. Přestože si někteří lidé utvářejí rasovou či etnickou identitu odlišně, mnozí spojují své rasové nebo etnické pozadí s hip hopen prostřednictvím boje proti dědictví imperialismu a svých osobních zkušeností s rasismem. Takže ano, inklinace k hip hopu může být vnímána jako vyjádření etnické soudržnosti.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Jak která. Mainstreamová hudba se stále plácá v zažitých stereotypech. V dnešní době se oceňuje neznalost, díky níž přijímáme jako skutečnost to, že v kulturní oblasti upadáme. V textech současných drillových rapperů neustále slyšíme „Zabiju toho negra a tamtoho negra“, ale nedokážeme zabít „toho negra“ v sobě, ono smýšlení otroků, které nás po staletí drží v mentálním zajetí, jak o tom zpíval Bob Marley. A jedná se především o děti a mladší generaci, která nedokáže správně chápat stereotypní obrazy, které se neustále objevují v televizi a na YouTube.

A tyto obrazy fungují lépe než jakékoli zbraně. Už mě nebaví sledovat třicetileté muže, kteří se chovají jako dvanáctiletí, aby je dvanáctiletí posluchači uznávali. Mělo by to být přece naopak. Dospělí by měli děti vzdělávat a vychovávat, a ne se snažit být jako ony. Nechápu, kdo dal těmto lidem povolení reprezentovat všechny Afroameričany. Ale toto vymývání mozků nemá na svědomí jenom hip hop, všechno začalo v sedmdesátých letech, kdy se začal oslavovat život pasáků.

- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Je to možné, ale spíše povrchně, například na těch koncertech a různých akcích, ale pak se rozejdeme a každý máme vlastní život, vlastní názory a hodnoty. To, co nás vždycky stmelí, jsou různé projevy bezpráví a brutality na našich lidech.
- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Dnes je afroamerická hudba největším populárním hudebním žánrem a udává tón všem ostatním.
- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**
To nedokážu posoudit. Někteří lidé se neustále odvolávají na staré tradice a dědictví. To mi připomíná, že onehdy jsem se bavil s různými lidmi od nás a většina mi říká „běloši nemají tradice“. Já to teda moc nechápu, protože si myslím, že všichni máme nějaké tradice. Tak jsem o tom přemýšlel a snažil se přijít na to, jaké tradice mají, pořád to zjišťuji, ale zatím nejsem schopen to nějak vyjádřit. Co se týče nás, jako Afroameričanů, naše historie se tak nějak ztratila v překladu. Nemáme žádné seriózní prostředky, které by zprostředkovávaly informace pro nás z naší perspektivy. Víte, tady u nás, lidé, na které se z hlediska korporátní Ameriky neupírá pozornost, a to mám na mysli všechny etnické a jiné menšiny, my si nejrůznější informace sdílíme mezi sebou. Například spousta Afroameričanů vám řekne, jak si ohřát sendvič kulmou nebo jak používat sodu místo deodorantu (smích). V naší komunitě, která nikdy neměla přístup ke zdrojům ani informacím, se tyto znalosti předávají po staletí.
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Myslím, že vždycky existovali rozdíly ve vnímání jakékoli hudby mezi generacemi. Mladí přišli s novou hudbou a jejich rodiče vždycky nadávali a říkali „vypněte ten kravál, to se nedá poslouchat, to takový Sam Cooke, to byl umělec“. Jinak si nemyslím, že vnímání hudby je o vzdělání nebo práci, je to o hudebním vkusu. Vysokoškoláci můžou poslouchat hip hop z ulice a metať si doma klidně pouští gospelové sbory. Je to o vkusu každého člověka.
- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**
Původní písně emancipační doby šedesátých let se pojily s konkrétními událostmi, staly se symboly doby, na které nejde zapomenout. Například píseň *Change Is Gonna Come* od Sama Cooka je už napořád spojená s dobou svého vzniku. Její hlavní myšlenku můžeme použít i v dnešní době, protože některé věci stále přetrvávají. Tato a podobné skladby vzbuzovaly ve své době etnickou hrdost. Počátkem devadesátých let to byly skupiny jako Public Enemy, které udávaly tón a provokovaly lidi k zamyšlení. Hlásaly myšlenky Ministra Farrakhana z Islámského národa a jejich velkými příznivci byl kdo? Bělošská, revolučně smýšlející mládež. Dnešní doba spíše nahrává umělcům, kteří rapují o svých depresích, slabostech a emocích, moc hrdosti na svůj původ v tom neslyším.

ROZHOVOR 7

1. Pohlaví: žena
2. Věk: 26
3. Etnická příslušnost: běloška
4. Vzdělání: vysokoškolské
5. Povolání: studentka

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Obecně je afroamerická hudba jakýkoli žánr, který vytvořili Afroameričané. To platí i pro podžánry, ale tam záleží na rozsahu změny a vývoje. Některé se v průběhu vývoje už natolik odchýlily od původního žánru a vstřebaly do sebe prvky dalších kultur, že už je s termínem afroamerická hudba nespojuji.
- **Používáte tento termín?**
Ne. Je to přežitý koncept. Hudba je hudba a hudebníci jsou hudebníci. Víte, pro mě je to velice obtížné definovat, protože v dnešní době může každý vytvářet jakoukoli hudbu a není třeba se odkazovat na rasu nebo etnicitu. Rozumím tomu, že určité hudební žánry mají své kořeny v různých etnických skupinách, ale dnes lidé mixují nejrůznější styly a je pro mě obtížné zcela rozhodnout, co náleží do této kategorie, protože bych to musela posuzovat čistě na základě barvy pleti.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**
Já nemám hudební vzdělání, takže ani neznám kategorie a rysy, kterých bych si měla všimnout, ale poznám starší soulové písničky, ale vím, že to zpívá afroamerická zpěvačka spíše podle toho, že ty písničky znám už od dětství. Něco nového bych asi nepoznala, protože dnešní populární hudba mi připadá dost podobná a bělošští i afroameričtí zpěváci mají podobný projev, který stírá rozdíly. Jinak u jazzu bych to nepoznala vůbec, ale u hip hopu spíše podle přízvuku a používání určitých slov.
- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**
Znám jazz, soul, hip hop a nejrůznější jejich kombinace. Poslouchám, co se mi zrovna líbí ze všech žánrů. Nemám oblíbené žánry ani umělce, spíše poslouchám různá internetová rádia, která jdou napříč žánry... Rozdíl mezi mainstreamovou hudbou a undergroundem je asi v penězích a propagaci. Mainstreamoví umělci to mají všechno zařízené od nahrávacích společností, zatímco undergroundoví často působí jen na internetu, na hudebních portálech, které jsou zdarma a tam nahrají svou hudbu a čekají, jestli se to chytne. Dnes je jich tolik, že většina podle mě nemá šanci. Jinak v tom rozdíl moc nevidím, co se týče hudebního provedení nebo textů, všechno je takové podobné. Ale jak říkám, já nevyhledávám nějaké náročné texty, hlavně to musí být chytlavé a melodické, aby si to člověk mohl zpívat nebo u toho tančit.

- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkala s afroamerickou hudbou?**
Jako malá holčička, když jsem sledovala televizi, dávali tam nějaký film z afroamerického prostředí, už nevím, jak se to jmenovalo, ale v hlavní roli byla nějaká začínající afroamerická zpěvačka. A mně se moc líbilo, jak tancovala, i ta hudba se mi líbila a začala jsem to poslouchat. Občas mně kamarádi dají tip na nějakou novou pecku, protože já nemám čas to pořád sledovat, tak to zkusím a buď se mi to líbí, nebo ne.
- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**
V médiích je slyšet jen rap a hip hop, občas nějaké dívčí skupiny ve stylu soulu nebo RnB. Musím mít na to náladu. Někdy mi to nevadí, třeba když jdeme na večírek nebo do klubu, jindy to hned vypínám, protože mě to rozčiluje a raději si pustím nějakou relaxační hudbu nebo zvuky moře.
- **Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby?**
Tak kluci většinou řeší sex, party, auta, sjíždění se a takovéto věci, holky jsou více romantické. Hodně se také vypráví osobní příběhy, každý chce všem sdělit, jak se cítí a co zajímavého prožil. Někdy jsou však lepší ty tzv. bezduché písničky, u kterých člověk může vypnout a nemusí nic řešit.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**
Zábavná.
- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**
V autě poslouchám různé stanice a většinou tam hrají tuto hudbu. Na večírcích, když se jdeme večer pobavit s přáteli nebo na cvičení. Chodím dvakrát týdně na cvičení, nebo spíše na jakési taneční lekce, kde se učíme základy různých moderních tanců, ale také se pěkně zapotíme.
- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)**
Ano. Hlavně v létě. Jezdíme na různé festivaly po celých Státech. Je to zábava, hlavně v Kalifornii, kde mají festivaly silnou tradici a pořadatelé se snaží lidi nalákat na různé tematické akce, například spojené s konopnou kulturou nebo filmem. Je to zábava. Ale i tady v Chicagu chodíme na mnoho akcí, například SummerDance. Žánrové festivaly jsou tady několikrát ročně, seznámíme se tam s lidmi s různých kultur, takže je to zajímavé a přínosné.
- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**
Řekla bych, že hlavně tu zábavní. Určitě jsou ale umělci, kteří se zabývají složitějšími tématy a podporují různé demonstrace, ale to bohužel moc nesleduji. Někteří se zabývají rasismem a různými nerovnostmi ve společnosti, ale to je asi menšina. To, co je slyšet v médiích, je zábava, sex, děvčata, party... Nevím, jestli je to dobře nebo špatně. Zastávám názor, že hudba by měla být vícetematická, aby bylo na výběr. Možná je skutečnost, že se přední umělci zabývají pouze zábavou známkou toho, že se celková situace menšin ve společnosti zlepšuje a nemusí tak řešit složité existenční témata. Ale samozřejmě nechci se nikoho dotknout a nikoho urazit.
- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**
To je asi stejné, jako v jakékoli jiné hudbě. Lidé, co mají nějaký hudební talent, touží po uznání a kariéře v hudebním průmyslu spojené s finančními zisky a pohodlným životem.
- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**
Samozřejmě. Pro Afroameričany je to jedním z nejdostupnějších prostředků, kromě sportu.
- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**
Internet a sociální sítě přinesly změny v hudební oblasti pro všechny. Dříve se chudší lidé bez prostředků a známostí jen těžko mohli prosadit. Díky internetu mají možnost nahrávat svoje díla na různé hudební portály za nepatrné poplatky, a pokud se umí propagovat na Twitteru nebo Instagramu, přilákají na sebe pozornost. Takže internet rozšířil šance na úspěch v hudební branži, ale je dobré se také vzdělávat v dalších oblastech, jako je podnikání, obchod, marketing, reklama...to všechno je potřeba znát, aby člověk uměl zacílit na tu správnou skupinu potenciálních posluchačů. A pokud se stane úspěšným na sociálních sítích, je možné, že si ho všimnou i větší společnosti a můžou mu pomoci rozjet kariéru. Samozřejmě je také dobré krmit bulvár, protože i negativní pozornost se počítá. Lidé by měli umět komunikovat s médii a na sociálních sítích s fanoušky. Není od věci ani začít psát nějaké blogy s ukázkami vaší tvorby ve formě MP3 zdarma ke stažení a přímo třeba na Twitteru odpovídat na otázky fanouškům, aby měli pocit, že se o jejich názory zajímáte.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**
Ano. Od pracovních písní v době otroctví po dnešní hip hop, všichni to známe.
- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**
Nerozumím tomu historickému období, jakože co se v době vzniku toho žánru dělo? Tak blues to bylo nějak po zrušení otroctví, jazz začátkem dvacátého století? To nevím přesně, soul a funk jsou šedesátá léta a rap nebo hip hop vznikl nějak koncem sedmdesátých let, asi tak nějak.
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)**
Já dřívější žánry moc neposlouchám, třeba blues nebo spirituály, to mi nic neříká. Spíše znám jednotlivé písničky, třeba když máme nějaký večírek, tak tam hrajeme *oldies*, všichni přijdou v dobových kostýmech, třeba v oblečení ze šedesátých let a pouštíme tu hudbu. Líbí se mi třeba The Supremes s Dianou Ross, Michael Jackson, Prince, Stevie Wonder.
- **Zachovávají a využívají současné afroamerické hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích? (např. používání samplerů)**

To nevím. Jak už jsem říkala, nevyznám se v hudebních stylech z pohledu hudební vědy, ani nehraji na žádný hudební nástroj, neznám noty (smích), prostě jsem akorát pouhým konzumentem.

- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?**

To si myslím, že ano. Díky hudbě se podařilo mnohým afroamerickým umělcům prorazit a vůbec proslavit afroamerickou hudbu v zahraničí. Pro Ameriku představuje přínos v tom, že se stala součástí americké populární hudby, obohatila americkou hudbu. A samozřejmě zviditelnila americkou kulturu po celém světě, protože kamkoli přijedete, a já hodně cestuji třeba do Paříže nebo do Londýna, kamkoli přijedete, slyšíte v restauracích, v obchodech, na diskotékách, většinou pouze americkou hudbu. Kolikrát si říkám, proč tam nehraje něco místního, ale to musíte jít na zvláštní akce, abyste slyšeli třeba francouzské písničky...A dnešní přínos? Ano, tato situace stále trvá a myslím si, že čím víc se afroamerická hudba směřuje s jinými žánry, tím větší má celosvětový dopad, protože více kultur se s ní může identifikovat.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
Některou ano. Například Kendrick Lamar se často ve svých skladbách vyjadřuje proti těmto věcem a obrací se na mladé lidi v chudinských čtvrtích, aby se nebáli bojovat za svoje práva. Někdy se i osobnosti jako Beyoncé nebo Solange veřejně vyjadřují k těmto tématům. Ale řekla bych, že to je spíše otázka individuálních bojovníků za svobodu, třeba na internetu nebo na různých akcích, kteří nejsou moc známí nebo jenom v nějakém městě. Někteří z nich dávají své názory do hudby a v určitých kruzích je to velice populární, ale je to spíše menšinová záležitost.
- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**
To nedokážu posoudit. Ale asi ano.
- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**
Většina současné hudby není protestní, spíše zábavní. Rozumím tomu, že pro Afroameričany má jejich hudba asi jiný význam než pro ostatní etnika a obsah posuzují jinak, protože v něm nacházejí souvislosti, které jiným mohou unikát. Nevím.
- **Lze v současné afroamerické hudbě nalézt nějaký politicko-společenský přesah?**
Myslím si, že více těchto témat bylo v době, když byl prezidentem Obama. Ten i ve svých projevech kolikrát vybízel Afroameričany, ať se nebojí umělecky vyjádřit své názory na politiku a společnost. Dnes mám pocit, že už toho není tolik.
- **Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**
Podle mého názoru je jiná situace, než jaká byla v šedesátých letech. Mladí lidé se tolik nespoilují, netráví tolik času pohromadě. Spíše sedí u počítačů nebo jsou na mobilních telefonech a starají se o vlastní záležitosti. Občas někdo svolá demonstraci proti rasismu nebo policejní brutalitě, ale myslím si, že Afroameričané nemají nějakého společného vůdce, jako byl například Martin Luther King, který by je sjednocoval a někam vedl. A mladí lidé jsou už jinde. Každý se stará především o sebe, a ne o dobro celé komunity. Když dojde k nějaké tragické události v komunitě, tak se dost angažují univerzity. Studenti z různých etnických menšin připravují pietní akce, ale i protesty a happeningy, aby projevíli solidaritu.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**
Pokud mají talent a dá se to poslouchat, tak proč ne. Jak už jsem říkala, dnes jsou všechny hudební žánry tak promíchané, že člověk už ani nepozná všechny vlivy, jestli je to afroamerické, evropské nebo latinskoamerické. A je to jen dobře. Proč se v tvorbě omezovat na základě nesmyslných rasových, kulturních nebo národních kategorií.
- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**
Také s tím nemám problém. A vycházíme-li z předpokladu, že veškerá hudba má afroamerický základ, dělají zase jen svou hudbu.
- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická?**
Myslím, že autenticita je jen bezvýznamný pojem, který je dnes hodně populární. Pořád se diskutuje o tom, zda ten či onen autor nebo umělec je autentický, ale kde je nějaká hranice autentičnosti? V textech je to zřejmé. Texty by měly vycházet z osobní zkušenosti autora, z jeho pocitů, názorů, aby se mu to lépe zpívalo, aby mu to tak nějak sedlo do pusy. Ale nemám nic proti textařům, kteří píšou texty pro druhé. Ne každý umí všechno. Ale v hudbě jakožto hudebním doprovodu? Jak chcete dosáhnout autentičnosti a zároveň líbivosti? Aby se písnička líbila, většinou se používají již zavedené hudební podklady, které lidi znají a které zaručí, že se daná písnička ujme a bude mít komerční úspěch. Když někdo moc experimentuje, aby byl autentický a originální, většinou se nedá poslouchat a lidi to v důsledku neocení.
- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?**
Myslím si, že za posledních několik desítek let způsobil úspěch afroamerické hudby to, že otevřel dveře k vzájemnému lepšímu poznávání s jinými etniky. Když například někoho ta hudba velmi zaujala, nikoli jen povrchně, začne se pít po původu té hudby a skončí u studia celé kultury a má zájem se s těmito lidmi setkávat a povídat si s nimi. Na základě vědomostí se pak lépe zbavuje různých předsudků a stereotypů a dokáže se na Afroameričany dívat v jiném světle a ne tak, jak většinou zobrazují média.
- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**
Myslím si, že ano. Protože současná afroamerická hudba navazuje na letitou hudební tradici ve Spojených státech, která začala v podstatě v Africe, když se sem začali dovážet první afričtí otroci. Takže ano, rozhodně tam souvislost bude. Co se týče Afričanů ve Spojených státech, jejich počty rapidně narůstají. Každoročně sem přijedou tisíce studentů, kteří tu už zůstávají a pracují. Nemyslím si, že je to na škodu. Amerika je otevřená země pro každého. Nevím přesně, co produkují za hudbu, na festivalech se představují různé tradiční africké skupiny, které hrají na tradiční nástroje, ale také nějaké novější styly, kdy se snaží spojovat africkou populární hudbu se západními technologiemi a rapem. Jestli to někdo poslouchá nevím, ale spíše mi to připadá jako marketingový nástroj, jak prodávat africkou hudbu v západních zemích.
- **Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**

Myslím si, že existují různé směsice těchto stylů, hlavně v taneční hudbě je spousta latinskoamerických prvků. Podle mě je to hodně populární na diskotékách a v klubech, je to příjemná hudba k tanci spojená s představou slunce, pohody a brazilských karnevalů. Jinak občas poslouchám reggae, Boba Marleyho a další, je to pohodová hudba a taky má své historické kořeny, které souvisejí s bojem černošských obyvatel na Jamajce.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**
Ne. Zahrnuje hudební prvky nejrozličnějších etnik a kultur. Ale i techniky hry na hudební nástroje, které zase pocházejí z evropských tradic.
- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**
Pocit svobody, pohody a někdy i trochu té rebelie. Děti to kolikrát poslouchají, aby našťvali rodiče nebo aby vypadali cool před svými vrstevníky.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
Ne, stačí vnímat hudbu srdcem, umět ji prožít a dokázat se při ní odvázat. To nemá s etnickým původem nic společného, to je osobnostní nastavení každého člověka a jeho hudební citění.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině?**
To je asi otázka pro nějakého Afroameričana, jak to vnímá. Víím, že někteří jsou na to velmi citliví a dožadují se neustálého utvrzování v tom, že my všichni vííme, že např. soul a hip hop je afroamerická hudba. Ano, my to vííme.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Záleží na tom, komu je daná skladba určená. Pokud si vezmete skladbu, kde se mluví o hulení, pití a sexu a budete se pohoršovat, že to není dobrý příklad pro děti, ano, to není. Ta skladba nebyla ani zamýšlena pro děti, je pro teenagery, kteří se chtějí bavit na party. A naopak, když na party pustíte skladbu, kde týpek hřímá, jak je potřeba bojovat proti rasismu a že běloši jsou zlo, to asi taky nebude to pravé, vzhledem k tomu, že na party chodí lidé všech etnických skupin. Myslím, že je potřeba nějaké rozumné vyváženosti, a hlavně se dětem věnovat a vysvětlovat jim všechny souvislosti.
- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Ano. Myslím, že Afroameričané to tak vnímají. Z mého pohledu může afroamerická hudba nejen spojovat, ale i rozdělovat. Míváme tu dost případů, kdy jedna parta poslouchá jednoho rappera a druhá druhého, přičemž ti dva se nenávidí a píšou na sebe na internetu hejty. No a děcka, co je poslouchají, jsou schopna se kvůli tomu pozabíjet. Bohužel.
- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Ne. Možná tím, že je všudypřítomná. Není možné se jí vyhnout.
- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**
Podle mě to je otázka dřívějších generací, jejichž hudba přímo souzněla s nějakými společenskými změnami. Dnes na to takto nahlíží možná jen vzdělanější lidé, kteří znají historii a hudbu a mají citění pro jistou sounáležitost. Já vnímám afroamerickou komunitu jako dost názorově a postojově rozštěpenou, ale to je možná jen můj vnější pohled, nevím.
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Ano. Jak jsem uvedla výše. Starší a vzdělanější lidé si uvědomují více souvislosti a berou věci z širší perspektivy. Co se týče dnešní hudby, nevím, zda se líbí rodičům mých afroamerických známých, ale mým rodičům se rozhodně nelíbí.
- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**
Nemyslím si. Pouze pokud se občas vrací nějaké módní výstřelky jako africké šperky, afra, kalhoty do zvonů, různé africké oděvy apod., tak Afroameričané začnou více hovořit o hrdosti na to, že jsou černí a více zdůrazňují, že pocházejí z Afriky. Ale jak říkám, spíš je to otázka módy a různých trendů. Také se nechávají inspirovat slavnými osobnostmi, které tyto věci propagují.

ROZHOVOR 8

1. Pohlaví: muž
2. Věk: 51
3. Etnická příslušnost: Afroameričan
4. Vzdělání: středoškolské
5. Povolání: hudebník

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Je to hudba, kterou skládají, produkují a vytvářejí Afroameričané a poté ji poskytují celému světu. A nejde jen o hip hop, ale o všechny žánry – blues, jazz, RnB. Podle mě přispívají k tomu, aby měl svět vůbec co poslouchat.
- **Používáte tento termín?**
Ne. Já říkám *black music*, černošská hudba. Mezi sebou si také říkáme černoši, Afroameričané zní moc formálně, korektně. V médiích se to používá, ale doma ne.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**

No to každopádně. Pokud by stejný song hráli černoši a běloši, okamžitě to poznám. My máme větší dražv, více vášně, emocí a nadšení. Máme rádi rytmus. Bělochům se zase líbí uhlazené melodie. A tak to bylo odjakživa. My jsme měli Little Richarda, běloši Elvise, my jsme měli New Edition, běloši New Kids on the Block, my jsme měli celou generaci MCs z devadesátek, běloši měli Eminema.

- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**

Poslouchám všechny žánry, čerpám z nich inspiraci pro svou vlastní tvorbu. Máme s kamarády takovou malou jazz-funkovou kapelu, se kterou vystupujeme po klubech a tak. Je to spíš takové směsice nejrozličnějších hudebních vlivů s důrazem na jazzovou improvizaci a funkový *feeling*. Máme tam i kluka, co rapuje, ale hodně skladeb je spíše takových instrumentálních *chillout downtempo* na pohodu a poslech. Jsme nezávislí, neupsali jsme se žádné korporaci. Víte, hranice mezi mainstreamem a nezávislou tvorbou se často stírají, protože mnoho umělců se snaží zachovat si ekonomickou a kreativní svobodu, a zároveň se snaží dosáhnout finančního úspěchu. Nevýhodou nezávislosti je skutečnost, že si musíme vše financovat sami. Náš přístup ke zdrojům je omezený a veřejný dosah se točí kolem konkrétního žánru, fanouškovské základny nebo geografické polohy. Takže je to i otázkou priorit. Nám to vyhovuje takto... Dnes to chodí tak, že pokud mladý začínající umělec podepíše smlouvu s korporací, dostane od nich velkou finanční půjčku na rozjetí kariéry, kterou však po něm začnou vymáhat. Mladý umělec nikdy takové peníze neviděl a dává mu to falešný pocit uspokojení, že to dokázal. Nakoupí si za to materiální statky, ale chybí mu finanční gramotnost. Pak se třeba kýžený úspěch nedostaví, hudba se neprodává, a nakonec skončí v dlužích.

- **A jaké tedy vnímáte hlavní rozdíly mezi mainstreamem a nezávislou tvorbou?**

Obecně jsou mainstreamoví umělci vnímáni jako zaprodanci, kteří papouškují zavedené fráze a zastávají postoje velkých korporací, aby přilákali širší publikum na úkor toho, že hudba je především umění. Jsou to loutky korporací, které vytvářejí konvenční produkt podle předem určených norem. Korporace nad nimi a jejich chováním přebírají kreativní kontrolu. Jejich jméno, značku, osobnost i hudbu musí schválit vedení. Také ovlivňují jejich sebe prezentaci, což zahrnuje turné, rozhovory, rozhlasové a televizní propagace a reklamní smlouvy. Nejvíce však mluví do samotného tvůrčího procesu, do obsahu tvorby, kdy se názory a postoje umělce musí shodovat s těmi, které zastává korporace. Musí zapadat do předem vykonstruovaných škatulek na základě prodejnosti a soudobých trendů. To je také důvod, proč se mainstreamoví umělci zřídka kdy vyjadřují k politickým nebo společenským problémům.

- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkal s afroamerickou hudbou?**

Víte, já se narodil tady v Chicagu, ale když jsem vyrůstal v osmdesátých letech, měl jsem trošku problémy s chováním a tak, no a moje máma už mě měla plné zuby a poslala mě do Indianapolis v Indianě, za svou sestrou, mou tetou jakože na převýchovu (smích). No a tam, můj strejda hrával se svými kumpány v místní putyce na kytaru. Hrávali takové to staré blues a vymýšleli si různé texty na známé melodie, bylo to moc srandovní a zábavné, no, a právě tam se ve mně probudil zájem o hudbu. Předtím jsme se jen tak potloukali po ulicích, ale jak jsem tam viděl strejdu a ty jeho kamarády, jak jim to šlapalo, lidi se bavili, bylo to moc fajn a řekl jsem si, proč to nezkusit. No a jak jsem se zase po čase vrátil sem do Chicaga, začal jsem se učit na kytaru, spíše jako samouk, protože v té době nebyly pro děti žádné možnosti.

- **Žádná hudební výchova na škole nebo kroužky?**

Pro nás ne. Víte, musíte pochopit širší společenský kontext té doby. V osmdesátých letech, v době Reaganovy vlády, se prováděly významné škrt v sociální oblasti, na které samozřejmě doplatili ti nejchudší. Nebyly finance na to, aby mohly černošské děti chodit do nějakých hudebních kroužků a učit se hrát na hudební nástroje, v podstatě ani nebyla hudební výchova jako předmět. Takže děti, přestože měly talent, neměly příležitost naučit se hrát na klavír nebo na kytaru. Já měl štěstí, protože jsem kytaru dostal k narozeninám od strejdy a učil jsem se sám, od poslechu.

- **V té době už začínal hip hop. Neměl jste chuť věnovat se spíše tomuto směru?**

Máte pravdu. Určitě by to pro mě bylo dostupnější. Moje generace se musela spoléhat na hudbu svých předchůdců. K dispozici v té době byly staré gramofony, bicí automaty a různé samplery. Takže spousta lidí se naučila samplovat zvukové vzorky ze starých desek. Samozřejmě, že jsem byl součástí hip hopové kultury, ale právě hudební nástroje mě více okouzly.

- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**

Každopádně rap a za ním neo soul nebo neo RnB, takové ty nasládlé melodie, které hrají v obchodních centrech... Víte, je to smutné, ale dnešní tzv. hip hop, nebo to, co se zařazuje do škatulky hip hop je spíše k pláči. Hip hop ve svých začátcích byl o sebevyjádření, kreativité a originalitě. Vypovídal o tom, kdo jste vy nebo vaše parta a co se děje u vás ve čtvrti. Poslechli jste si, čím prochází váš souseď a jak se cítí. Bylo to o vzájemném porozumění a respektu. Mělo to šťavu, šmrnc a styl. Skrečovaly se desky, nová hudba se vytvářela rukama. Vznikaly originální beaty, myšlenky se vyjadřovaly ústně rapem, fyzicky breakdancem nebo vizuálně jako graffiti. Označovalo se to jako kultura. Kreativní projev života utlačovaných etnických skupin nebo chudých čtvrtí. V hip hopu je sám člověk vnímán jako hudební nástroj. Hip hop sdělovací poselství nebo vyprávěcí příběh, sdílel náhled na život nebo na těžkosti, se kterými se druzí ztotožňovali a inspirovali v jejich řešení. Ne každý měl hudební talent nebo dobré vyjadřovací schopnosti, a proto lidé podporovali ty, kteří toto měli a mluvili za ně... Do devadesátých let se hip hop rozšířil po celé zemi a každý region do něj přispěl vlastním koloritem, vzešla z něj spousta osobností, které dále ovlivňovali své příznivce. V té době hip hop lidi sjednocoval. Uznání si vydobyli pouze ti nejlepší ve své oblasti, ti, kteří měli *skills*. Vešli do všeobecného povědomí a časem mohli získat nahrávací smlouvu a slušný zisk.

- **A kdy podle Vás přišel ten zlom?**

Podle mého názoru hip hop začal ztrácet na síle v době, kdy se stal předmětem obchodu, vývozním artiklem. A to nemluvím jen o bělošských labelech vlastněných postaršími židovskými podnikateli, kteří vykořisťovali chudáky černochoy a okrádali je o jejich dědictví, jak se často vysvětluje. Mluvím o samotných afroamerických labelech, kde černoši okrádali černochoy. Například jsem slyšel, že koncem sedmdesátých let, to bylo v době, kdy postupně začala komercializace hip hopu, vlastnil label Sugar Hill Records veškeré rapové nahrávky. Ale k rapperům se nechovali fěr. Černoši okrádali černochoy. V podstatě příslušníci starší generace obírali mladé černochoy o jejich talent. Asi byste si řekli, že po tom všem, čím jsme si prošli v návaznosti na Hnutí za občanská práva šedesátých let, kdy černoši působili jednotně a společně o něco usilovali, asi byste si řekli, že starší generace ty mladé podrží, bude se radovat z jejich úspěchu, ale tak tomu nebylo. Touha po finančních ziscích opět zvítězila a do popředí se dostali pouze ti, kteří byli poplatní mainstreamu. Vyjadřovat příliš černošské záležitosti nebylo v kurzu, vyrojili se strýčkové Tomové, kteří byli oblíbení a ti šli nahoru.

- **A jaká je podle Vás situace v hip hopu dnes?**

Dnes je to všechno jinak. Elementy hip hopu, které představovaly jeho celistvost, se staly přežitkem. Všichni dělají beaty přes počítač a mumlají do nich nic neříkající, stále stejné texty. Na to má samozřejmě každý právo, ale je zážející, že tihle lidé si na sociálních sítích vytvářejí silné fanouškovské základny, které tuto nekvalitní hudbu propagují a dále sdílejí. Ostatní to pak jen bezmyšlenkovitě lajují, a tak se to šíří jako mor. Průmysl je pak plný netalentovaných jedinců, kteří hledají jen slávu a bohatství. Skuteční fanoušci hip hopu by měli přestat podporovat tyto diletanty a chránit odkaz hip hopu a našich předchůdců... A to nejsem sám, komu se dnešní vývoj nelíbí. Už začínám slyšet hlasy mluvící

o vzniku alternativní kultury, která bude vycházet z lásky k hip hopu anebo zohledňovat touhu po zbohatnutí. Ono se totiž říká, že v hudebním průmyslu se střídají období soutěživosti, tvořivosti, rozmanitosti a odporu s obdobími homogenity, neplodnosti a ustrnutí.

- **Co Vás na tom úpadku nejvíce mrzí?**

Mrzí mě ten nedostatek originality, hlavně v textech. Podíváme-li se do historie, v osmdesátých a devadesátých letech hip hop nabízel především silné, smysluplné texty, originální metafory, slovní hříčky apod. Všichni byli v tomto ohledu na vysoké úrovni, což jen vybízelo konkurenty, aby se neustále zlepšovali. Dnes už to tak není. Spousta předstev je neplodných, bezobsažných, obrazotvornost je jalová. Nikdo nevytváří nic nového. Někteří dřívější rappeři se nechávali inspirovat čimkoly a mělo to vždy úroveň. Těm dnešním jako by vyschly zdroje kreativity a všichni ostatní je jen tupě následují. Proto pořád slyšíme to samé dokola. Pokud se zaměřujete na vyprávění příběhu, je to o tom, jak ten příběh vyprávíte. Chcete sdělit, že jste pařili s kamarády? Fajn, může to být zajímavé, ale co dál? Co se tam událo? Vždy záleží na způsobu, jak příběh prezentujete. Rappeři se většinou uchylují k tomu, že mají tendence mluvit o sobě, jak vyrůstali na ulici, a že to, co říkají, je pravda a že skutečně prodávali drogy. Je to pořád dokola a nikdo to už nechce poslouchat. Myslím, že to má co do činění se ztrátou identity... A také mi chybí v hip hopu schopní lidé uvnitř, za oponou, kteří by o něj pečovali, jako o dědictví svých předchůdců prodávali ho nikoli jako spotřební produkt, ale jako uměleckou formu.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**

V každém žánru jsou dobré a špatné věci, ale když to vezme celkově, tak asi světová.

- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**

Poslouchám skoro všude, hlavně v autě a v posilovně a taky ráno, když snídám. No a zkoušíme průběžně, vždy před nějakým větším vystoupením.

- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu?**

Dřív jsem si občas zašel na koncert, ale dnes už na to není moc čas.

- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**

Současná? No asi nejspíš zábavní. Toho protestu a osvěty tam moc není, pokud neposloucháte staré Public Enemy. Ale když si poslechnu třeba gospel, tak je to povznášející, duchovní, spirituální a léčivá funkce. Tato hudba vzbuzuje naději a tahá lidi z depresí. Víte, gospelová hudba pochází z prostředí církve, kostela. Kostel býval svatyní, kde se v dobách otroctví černoši cítili v bezpečí. V kostelech se řešila spousta věcí, takže tamní mluva měla dlouhou dobu politický náboj. V dnešní době už tomu tak není. Dnešní církevní hodnostáři s sebou nechávají manipulovat v tom smyslu, že už nenapadají společenský řád, ale snaží se zapadnout. Dříve kostely stály mimo společnost, takže černoši se v nich mohli připravovat na protestní akce a tehdejší hudba celé to dění odrážela. V kostelech se lidé dozvídali odpovědi na mnohé otázky, na rozdíl ode dneška, kdy působí spíše jako běžné výdělečné podniky.

- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**

Připadá mi, že dnešní hlavní představitelé černošské hudby, tedy osobnosti hip hopu, hledají kromě peněz pouze uznání a pozornost a tomu přizpůsobují i svou tvorbu. Podíváme-li se do historie černošské hudby, například do období, kdy převládala jazz, především bebop, zjistíme, že tehdejší černošští jazzmani se chovali úplně jinak. Vytvořili skvělou věc a předložili ji svým fanouškům tak, jak byla. Užijte si to nebo nechte být. Jazzmani se rozhodně nepodbíželi, byli trouláci, protože věděli, že je jejich umění jedinečné a jejich vystoupení nenapodobitelné. A tato hodnota, tato opovážlivost v jazzu přispěla k tomu, že dodnes přežívá na výsluní po celém světě. Prostě hudebníci odvedli svou práci, a pokud se to někomu nelíbilo, odkázali ho do patřičných míst.

- **Ale dříve to tak bylo i v hip hopu ne?**

Dříve ano, rappeři měli jinou úroveň, byli více hrdí na svůj výtvar a neustupovali každému. Dnešní rappeři se takto nechovají. Spíše se vám snaží vetřít do přízně, chtějí, aby je lidé přijali a ocenili. Ještě v devadesátých letech by vás také poslali do háje, ale dnes? Myslím si, že za posledních 20 let rappeři vymkli do té míry, že vyloženě prosí a žádají o pozornost a přijetí. „Prosím, mějte mě rádi, nechte mě zbohatnout“. Zavání na strýčkem Tomem.

- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**

Ano. To s tím souvisí. Kluci vidí v televizi nebo na internetu rappery, kteří jsou rádoby za vodou, rozhazují bankovky a podobně, a hned si myslí, že rapem zbohatnou. Ale jak už jsem říkal, bohužel dnešní doba nahrává těm netalentovaným, takže v podstatě nějakou šanci má každý.

- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**

Nové technologie s sebou nesou nové problémy. Hip hopová kultura se dnes snaží najít sebe sama mezi rozptýlenou skupinou umělců a posluchačů. Na jednu stranu vzniklo tolik nových podžánrů a každý fanoušek si může na internetu najít to své, na druhou stranu chybí jakási ucelenost, jednotnost. Některá tvorba jde napříč všemi škatulkami a nikdo ani není schopen ty skladby někam zařadit. Nárůst online hudby měl za následek roztržení vkusu spotřebitele. Pro nás, co působíme nezávisle, jsou sociální sítě velká příležitost k sebeprezentaci. Jak začali umělci odcházet do virtuálního světa prodávat svoje výtvořky na internetu, korporace zpočátku nevěděly, co s tím, jelikož se rapidně snížil prodej pevných nosičů. V současné době už ale našly způsoby, jak ovládnout online prodej. Víme, že podepisují s umělci smlouvy, na jejichž základě si nárokují procenta z prodeje nejen hudby, ale i dalších zdrojů, jako je merch, turné nebo komerční reklamy. Z obecného hlediska jsou internet a sociální sítě přínosem pro naši komunitu. Přestože je internet plný dezinformací a fake news, najdeme tam i dobré informace, které mohou naši komunitu obohatit. Co mě například překvapilo, bylo to, že než se spustil Black Twitter, spousta mladých Afroameričanů ani nevěděla, co obnáší být černý, jak se chovat apod. Konkrétní věci, které naši generaci urážely a se kterými jsme neustále bojovali, tak to dnešní mladá vůbec nechápali, neviděli to tak. Až se na YouTube objevili černí influencery, kteří byli v obraze a byli schopni to přijatelnou formou těm dětem vysvětlit a ukázat jim to z naší perspektivy, jinak, než slyší běžně ve zprávách. Teď mluví o černošských tradicích, ústních tradicích, které se předávaly po generacích, a pak se to nějak zpřetrhalo a mám pocit, že dnešní generace už v tom tápou a nechápou jejich význam. Ale pravdou také je, že sociální média jsou prostředkem ke zbohatnutí určité skupiny lidí. Nechájí uživatele, aby se tam hádali a napadali kvůli kravinám a sami si někde v pohodlí sedí a masť si z toho kapsy. A nemyslím jen ve smyslu peněz, ale také tím získávají moc.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**

Řekl bych, že ano. I když nejsem nějaký profesor hudby.

- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**
Každá hudba odráží období svého vzniku, ale myslím si, že to nelze takto přesně vymezit, protože v každém období ještě buď doznívaly předchozí styly, které přecházely ve styly nové nebo působilo více stylů najednou, tak jak je tomu i dnes. Například ve 20. letech, kterým se říká Bouřlivá dvacátá léta, protože to bylo období hospodářské prosperity, byly populární blues i jazz. Stejně například v šedesátých a sedmdesátých letech byl soul i funk a interpreti té doby zase reagovali na situaci kolem Hnutí černé síly, Černých panterů a podobně.
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte?**
Jak už jsem říkal, současná dominující hudba, což je jakýsi hipsterský rap a jednoduché RnB je co do kvality a obsahu velmi slabá oproti předchozím obdobím a stylům. Nenutí lidi přemýšlet, zabývat se důležitými tématy, ale to by v podstatě ani nemusela, ale alespoň aby z uměleckého hlediska docházelo k nějakému posunu, nové beaty jsou příšerné.
- **Zachovávají a využívají současné afroamerické hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích? (např. používání sample)**
Většinou ne, všichni dělají jednoduché beaty na počítačích.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu?**
Samozřejmě. Hudba nejen baví lidi, ale její podstata spočívá také v tom, že dokumentuje historický vývoj. Každý žánr, který v Americe vznikl, má černošské kořeny. Černošští hudebníci zanechali své stopy ve všem, co činí americkou hudbu jako celek tak jedinečnou. Bez nás černošů nelze vykládat dějiny Ameriky. A to platí zejména o hudbě. Dříve jsem se setkával s názory, hlavně u sociologů a podobných, že hip hop není kultura. A co by to jako mělo být? Důvodem, proč to říkají, je skutečnost, že nerespektují nás. Nerespektují nás jako lidské bytosti...No, a právě hip hop ovlivnil celý svět. Z ghett se dostal na předměstí a pak do dalších zemí, jako je Japonsko, Afrika atd. Je to umělecké vyjádření lidí bez ohledu na barvu pleti, vyjádření prostřednictvím rapu, dýdžeingu, graffiti, tance a v podstatě i módy, kterou říkáte, že k této kultuře patříte. Je to neustále se vyvíjející kultura a jeden z nejautentičtějších projevů toho, co Amerika v mnoha ohledech představuje, například svobodu myšlení a svobodu projevu. Odráží multikulturní povahu dnešní Ameriky. Na koncertech se nejrozličnější skupiny lidí setkají, aby se společně bavili a poslouchali hudbu. Hip hop vnímám jako jeden z největších mostů mezi lidmi všech ras a etnik a zároveň jako ztvárnění toho, co je Amerika.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
Někteří umělci reagují na současnou situaci, co se týče zabíjení mladých černochů ze strany policie a veřejně podporují hnutí Black Lives Matter a podobná hnutí. Tady bych viděl zásadní vliv sociálních médií, díky nimž se svět dozvídá o policejní brutalitě páchané převážně na afroamerickém obyvatelstvu. Mnozí nám stále nevěří, ale vnímáme i větší podpory ze zahraničí, od lidí, kteří nežijí v Americe, ale soucítí s námi, skrze naši hudbu o nás vědí, vědí o tom, co se tady děje a léta nás podporují a snaží se pomoci. Jako dítě jsem si myslel, že taková je situace, tak to prostě chodí, že policajti stílí černochoy, ale později mi došlo, že to je nepřijatelné, protože policie má sloužit občanům, je placená z našich daní, z mých daní, v podstatě si platím lidi, aby mě mlátili, stříleli po mé rodině.
- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**
Řekl bych, že je to spíše roztržité na nejrůznější menšinové skupiny. Například jsem zaznamenal černošské interprety, kteří náleží k různým sexuálníím menšinovým proudům a ti bojují prostřednictvím hudby za svá práva. Také hodně ženy jdou do popředí v rámci hip hopu. Afroamerické ženy mají silnou platformu, kde zdůrazňují svá práva, stejně tak další etnické skupiny, jako například Hispánci a Asiati, jejich zastoupení v hip hopu narůstá.
- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**
Ano, ale je potřeba dobře hledat. V mainstreamu to nenajdete, i když Beyonce a Jay-Z občas vystupují proti různým nespravedlnostem. Spíše bych ale řekl, že protest se přesouvá do jiných forem umění, například do poezie, výtvarného umění nebo literatury...Umělci jako Arrested Development, KRS-1, The Roots, dříve i 2Pac a samozřejmě Public Enemy, ti všichni svým způsobem protestují ve své tvorbě. V poslední době asi Kendrick Lamar, ale i Lauryn Hill je v tomto skvělá. Slyšel jsem skladbu *Black Rage*, která sleduje kořeny černošského hněvu napříč americkou historií.
- **Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**
Jako celek už tu sílu nemá. Je to hodně o obchodu a zájmech vlivných skupin. A pokud se někomu podaří zmobilizovat k něčemu davy, tak maximálně k tomu, aby rabovaly obchody a zapalovaly auta. Spousta lidí to obhazuje, protože černoši si prý můžou svobodně zvolit formu protestu, myslí si, že jim Amerika stále něco dluží, ale já s tím nesouhlasím. Jsem proti jakémukoli násilí a ničení majetku. Vždyť většinu těch vypálených obchodů stejně vlastní Korejci, Portorikánci nebo jiní přistěhovalci, kteří jsou na tom ze sociálního hlediska podobně jako černoši.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**
Je to v pořádku. Máme v kapele bílého kluka a válí na basu jako blázen. V dnešní době by se neměly dělat žádné restrikce, i když se hodně mluví o vykrádání. Ale kde jsou hranice vykrádání a inspirace? Vždyť i černoši se navzájem vykrádají, rappeři si kradou metafory. Je mi to fuk.
- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**
Podobně. Pokud chce černoš jódlovat nebo hrát na harfu, proč ne.
- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická?**
To má podle mého názoru zase co do činění s mainstreamem a nezávislými umělci. Autenticita mainstreamových umělců bývá ze strany fanoušků neustále zpochybňovaná a napadaná. Prostě jim nevěří a nedokáží se s nimi ztotožnit. Ono je to docela těžké chodit na šichty do

fabriky a ztotožňovat se s někým, kdo neustále předvádí, co má za auta a kolik má peněz. Tito umělci si často mění svou image a hudbu, aby se líbila korporacím a přitáhla širší publikum. Takže ano, pro mě je autenticita v hudbě důležitá, a proto jsme zůstali nezávislí.

- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?**

Myslím si, že ostatní skupiny přitahuje, protože má styl, tak tomu bylo už v době bebopu, všichni chtěli být cool jako černoši... Víte, nemám nic proti imigrantům a jiným skupinám, ale zase tu existuje dvojí metr podle vzhledu, podle barvy pleti. Italové, Španělé, sice jsou snědší, ale pořád to jsou běloši. Když přijedou do Ameriky, okamžitě splynou s ostatními a požívají stejná privilegia jako místní běloši. Nemusí se potýkat s problémy, které tu dlouhodobě mají černoši a Hispánci. A oni toho samozřejmě hned využívají, ještě jsem nikoho z nich neslyšel říkat „Hele, sice jsem běloch, ale dnes nebudu využívat žádná svá privilegia.“ A nejsou to jen privilegia, oni si to nárokují jako práva. Neříkám ale, že takoví jsou všichni.

- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**

Jaké jsou prvky africké hudby? Některé bubny? Píšťaly? O tom nemám vůbec přehled, navíc si myslím, že Afrika je také velice kulturně rozmanitá a každá skupina, každý kmen má vlastní hudbu a hudební nástroje. S Afričany se tedy moc nesetkávám, takže nedokážu říct. Tady stále panují předsudky, že Afričané jsou divoši z džungle, ale myslím, že v něčem jsou dál než my. Dokážou zde plně využívat svůj potenciál, aby se začlenili a slušně si žili.

- **Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**

Mám pár kamarádů z Jamajky, kteří sem přišli už dávno. Jeden z nich má restauraci v Northside, vynikající jamajskou kuchyni. Zároveň je to místo, kde se setkávají přistěhovalci z různých koutů Jamajky, a přestože pochází z různých komunit, nejsou mezi nimi spory a považují se za jeden národ. No a občas se tam o víkendech pořádají hudební večery s jamajskou hudbou. Chodí tam hlavně Jamajčané, ale také hodně bělochů ze střední třídy, kteří milují reggae.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**

Ano. Je to naše doména. Sice jsme v průběhu vývoje přizvali různé hosty z jiných etnik, ale vždy to bude naše záležitost.

- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**

Některá lásku, jiná nenávisť, smutek.

- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**

Není to potřeba, ale člověk by měl o historii alespoň něco málo vědět, jinak mu některé texty a souvislosti nebudou dávat smysl nebo mu zbytečně uniknou mezi prsty.

- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině?**

No, někdy to zní jako vyjádření příslušnosti k nějaké obchodní značce. Spousta umělců je v dnešní době dost individualistických. Nemají potřebu ve svých písních vyjadřovat příslušnost k nikomu. Jsou sami za sebe a vyjadřují se pouze o vlastních pocitech a problémech.

- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**

Tohle je důležitá otázka, protože toto leží na bedrech našich celebrit, které mají vůči nám, vůči černošům odpovědnost. Lidé, kteří se nějakým způsobem vypracovali, myslím jako Afroameričané, příslušníci naší komunity, ať už se jedná o rappery, zpěváky, sportovce nebo herce, by si měli uvědomit, že to, jak vystupují na veřejnosti, jaké zastávají názory, to vše ovlivňuje nás všechny, obraz o nás samotných, představy a stereotypy, které si o nás bělošská společnost utváří. Slavní černoši jsou většinou redukováni na pouhé baviče nebo se vyzdvihuje jejich talent, ale to není všechno. To, že máme nějaké dovednosti, představuje odpovědnost vůči své komunitě. Obdrželi jste tyto dary proto, abyste sloužili svým lidem. Žádný jiný důvod, proč oplýváte konkrétním talentem, neexistuje. V dnešní době mám pocit, že ti, kteří by měli zastupovat naše lidi, svoje poslání nezvládají. A možná tu příležitost i záměrně zahazují. Lidé podporují jejich kariéry, pomáhají jim v podstatě vydělávat miliony a oni si za ty peníze pořídí drahé auto, a to ještě zahraniční, třeba japonské, takže peníze tečou Japoncům. Otázkou je, proč by Afroameričané měli podporovat Japonce, kteří jsou bohatí? Proč ty peníze nedají alespoň chudým národům, jako jste vy Češi? Nebo jiné postkomunistické národy, které vždycky podporovali náš boj za rovnoprávnost tím, že kupovali naše nosiče a chodili na naše koncerty.

- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**

Ano. To si myslím, že stále platí. Hlavně v rámci veřejných vystoupení, kdy se lidé sdružují za jedním cílem, ať už jde o koncert nebo jinou akci.

- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**

Ne. Udává jim směr, například černoši přijdou s novým tanečním stylem a okamžitě to všichni začnou napodobovat a dávat videa na TikTok.

- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**

To je o vzdělání. Dnes už se to všechno učí na školách v dějinách hudby a *black studies* a podobně. Před tím to bylo na rodičích, co svým potomkům předali za vědomosti o hudbě a naší historii. Kdo má o to zájem, může najít spoustu informací na internetu.

- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**

To si myslím, že nijak zvlášť neovlivňuje hudební vkus. Na naše vystoupení přijdou mladí lidé i senioři. Řekl bych ale, že starší lidé poslouchají spíše RnB a gospel, zatímco mládež tlhne k rapu a hip hopu. Někteří černoši z vyšší střední třídy se snaží distancovat od všeho černošského, co může zavánět ghettem a chodí na koncerty vážné hudby a bělošský jazz. Podle mého názoru je to jen póza, aby zapadli mezi bílou smetánku.

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**

Jako celek určitě ne, ale tu a tam se objeví skladba, která opěvuje černošskou hrdost, odkazuje na šedesátá léta nebo na Afriku. Ale není to tak časté. Tyto tendence se objevují hlavně v období, když se děje nějaké bezpráví a je potřeba se semknout a vzbudit společné etnické citění.

ROZHOVOR 9

1. Pohlaví: žena
 2. Věk: 56
 3. Etnická příslušnost: Afroameričanka
 4. Vzdělání: vysokoškolské
 5. Povolání: pracovnice kulturního centra
-

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- **Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?**
Hudba, která vznikla ve Spojených státech a její vznik se připisuje Afroameričanům. Samozřejmě, že u zrodu mnoha hudebních žánrů stálo více kultur nebo etnik, ale v tomto případě se jedná o to, že Afroameričané přispěli nejvyšším dílem, vložili do té oné hudby svou podstatu, emoce, prostě svou duši.
- **Používáte tento termín?**
Ano. Velmi často ve své práci. Hlavně, pokud připravuji odborné texty nebo při přednáškách. V hovorové mluvě však používám nekorektní výraz černošská hudba.
Ať už se to někomu líbí nebo ne, všichni do jisté míry vytváříme stereotypy. Věci se tak mohou lépe kategorizovat. Proto vůbec existují hudební žánry. Myslím si, že používání termínu afroamerická či černošská hudba je jen forma kategorizace různých žánrů a jejich sloučení do většího nadžánru. Dokonce je možné, že někteří hudebníci, kteří nejsou černoši, jsou zařazeni pod označení černošská hudba, protože spousta hudby přímo ovlivněná černošskou kulturou dnes vytvářejí příslušníci všech ras.
- **Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?**
Troufám si říct, že poznám afroamerický původ hudby od poslechu, zejména pokud jde o vokalizovanou hudbu. U instrumentální bych si nebyla tak jistá, protože hudební doprovod lze různě upravovat, uhlazovat, aby byly líbivé pro ty dané posluchače.
- **Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?**
Tak znám samozřejmě všechny afroamerické hudební žánry, které se v rámci hudební historie rozlišují. No a nejráději poslouchám soul nebo gospel, velice jsem se oblíbila Arethu Franklin, to je moje oblíbená zpěvačka už od mládí. Každý hudební žánr je při svém zrodu undergroundový, a jakmile se rozšíří mezi masové posluchače, stane se součástí mainstreamu. Tak to prostě chodí. Lidé mají ve zvyku přisuzovat undergroundu určitou autenticitu a vyšší uměleckou hodnotu na rozdíl od mainstreamu, který považují za méně kvalitní, poplatný masové konzumaci. Bohužel tak tomu většinou není, spíše onen undergroundový umělec čeká na příležitost, aby se mohl stát součástí mainstreamu a začít vydělávat peníze.
- **Při jaké příležitosti jste se poprvé setkala s afroamerickou hudbou?**
Doma, když mi rodiče pouštěli svoje gramofonové desky. Víte, šedesátá léta jsou nezapomenutelná. Byla jsem sice malá holčička, ale ta euforie a naděje spojená s čekáním na velkou změnu. Život v Chicagu byl z hudebního hlediska velice pestrý. Toto město má bohatou hudební historii. Do poloviny 20. století Chicago přilákalo tisíce afroamerických hudebníků z Jihu, přestože to bylo silně segregované město. Bluesoví, jazzoví a gospeloví hudebníci pocházeli především z venkovských oblastí, jako byla Mississippijská delta. Měli jsme tu i vzdělané hudebníky, kteří přicházeli z Memphisu a dalších větších měst, ale i když se odlišovali svým původem, třídou nebo úrovní vzdělání, nevnímaly se jako zcela oddělené skupiny. Rasová segregace v Chicagu je všechny hodila do jednoho pytle. Všechny afroamerické žánry té doby koexistovaly pod společnou hlavičkou černošská zábava.
- **Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?**
Abych se přiznala, soudobé hudební trendy moc nesleduji, ale pokaždé, když si pustím regionální rozhlas, slyším buď rap, nebo soul smíchaný s rapem. Samozřejmě, že respektuji i současný vývoj afroamerické hudby, ostatně je to hudba mladých pro mladé a nemá ustrnout, musí se neustále vyvíjet. A jestli je tohle cesta, nechť tudy kráčí. Mě osobně pomáhá gospel a duchovní hudba, ale poslechnu si také soul nebo i taneční hudbu, ale spíše ze šedesátých, sedmdesátých lety, tedy jakési oldies, které mi připomínají dětství a dospívání.
- **Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby? Máte nějakou oblíbenou pasáž (verš, sloku), která vás zaujala, ovlivnila, inspirovala?**
To je velmi různorodé, záleží na tom, co zrovna poslouchám. Je to i otázka věku, vkusu a osobních priorit a nastavení. V duchovní hudbě hledám útěchu, úlevu od okolního světa, problémů. Po těžkém dni v práci si potřebuji odpočinout, relaxovat, někdy mi vyhovuje meditační, instrumentální hudba, nějaká pomalá jazzová skladba beze slov. Ale pokud jsem napružená, mám bojovou náladu, klidně si pustím i rap, ale musí to být trošku důmyslnější textařská záležitost, spíše stará škola, něco, co má myšlenku a nabízí nevšední pohled na nějakou životní situaci. Prostě něco inteligentního, což bohužel v rozhlasové produkci moc neslyším (smích).

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- **Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?**
Hlasitá. A to myslím v obou významech.
- **Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?**
Většinou doma. Mám ráda klid při poslechu hudby. Nepouštím si ji jako kulisu k úklidu a podobně (smích). Chci hudbu a těm, kteří se na ní podíleli, vyjádřit respekt, takže si sednu do svého oblíbeného křesla a nejráději si pouštím desky na starém gramofonu, který mám ještě po tatínkovi. Příjemně to praská a já si užívám poslechu a dobrého vína.
- **Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)**
Ano. Mám ráda komornější akce, většinou jdeme s přáteli nebo s rodinou do jazzového klubu nebo na menší koncert. Velkým akcím se už vyhýbám, už jsem na to stará (smích).

- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**
Z historického hlediska plnila afroamerická hudba nejrůznější funkce, především však funkci komunikační a informační. Informace se předávaly v rámci afroamerické komunity ústně, jelikož nebyla oficiální afroamerická média, která by uchopovala afroamerické záležitosti z našeho pohledu. V dnešní hudbě, která převládá ve sdělovacích prostředcích, vidím do značné míry zábavní charakter, toho protestního a osvětového tam není tolik jako dřív, což je samozřejmě chyba. Hudba je jedinečný prostředek k předávání nejrůznějších vědomostí a znalostí mladé generaci, jelikož ta většinou rodiče a prarodiče moc neposlouchá.
- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**
Pohnutka k jakékoli umělecké tvorbě by měla přicházet zevnitř každého člověka, z jistého puzení vyjádřit se, vyjádřit své nejnitemnější pocity nebo názory na nějaké palčivé společenské záležitosti. Myslím si, že úspěšní současní umělci to takto mají, i když bývají mnohdy napadáni, že tvoří pouze z komerčních důvodů. To je v některých případech pravda, ale takový umělec, který to dělá pouze pro peníze...víte, taková tvorba není zárukou dlouhého trvání ani kvality, taková kariéra trvá maximálně pár roků. Takže ano, někdo to dělá pro peníze, ale jak říkám, tudy cesta nevede.
- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**
Ano. Člověk ale musí mít trpělivost, disciplínu, a především talent a trochu toho štěstí. Spousta lidí se snaží uniknout z chudoby prostřednictvím hudby, ale jen hrstka z nich skutečně uspěje...Víte, Chicago vždycky bývalo metropolí afroamerické hudby, jelikož v důsledku Velké migrace se stalo cílem mnoha Afroameričanů, kteří se zde usadili. Do osmdesátých let jich zde žilo téměř 1,2 milionů, což významně ovlivnilo kolorit města. Lidé zakládali podniky, které prosperovaly a hojně utvářeli zdejší kulturu a zábavu. V současné době však dochází ve velké míře k tzv. zpětné migraci, kdy Afroameričané, především příslušníci střední třídy, ve velkých počtech opouštějí své domovy ve velkoměstech na Severu a Západě a usazují se v menších městech, na periferiích či se vracejí zpět na Jih. Chicago patří mezi města, kde je tento odliv nejcitelnější. Ještě v osmdesátých letech zde Afroameričané tvořili téměř polovinu obyvatel, Chicago představovalo jedno z nejvýznamnějších center, kde se soustředila ekonomická a politická síla Afroameričanů. Od té doby došlo k poklesu pod třicet procent. Pokud to tak půjde dál, ztratíme identitu černošské komunity.
- **A čím je to podle Vás způsobené?**
Hlavními důvody jsou úbytek pracovních míst ve výrobě pro méně kvalifikované pracovníky v důsledku zavírání továren. Dříve si Afroameričané pracující ve výrobě vydělali slušné peníze, které utráceli za zboží a služby, čímž zase pomohli vytvářet pracovní místa ve svých čtvrtích, kde žili, například se otevírali místní obchůdky s potravinami, restaurace, kadeřnictví apod. Poté, co tato pracovní místa začala zanikat, nikdo si nelámал hlavu s tím, čím je nahradit. Pro obyvatele těchto čtvrtí neexistovaly žádné rekvalifikační programy....Dále s odlivem Afroameričanů souvisejí zvyšující se ceny bydlení v souvislosti s demolicí obytných domů pro nízkopříjmové obyvatele, zavírání veřejných škol a působení gangů mladistvých spojené s násilnostmi, střelbu a vraždami, což rovněž souvisí s nedostatkem pozitivních vzorů pro dospívající, protože, jak se říká, každý člověk je produktem svým prostředí a takové prostředí bez pozitivních vzorů, bez vyhlídek na lepší budoucnost, je velmi demotivující. To vše částečně souvisí s dědictvím segregace, kdy se do chudých čtvrtí mnoho neinvestovalo, byly tam horší školy a méně pracovních příležitostí...Takže ano, bezprizornost mladých lidí se odráží v jejich tvorbě a někteří mají hudbu jako únik od reality, jiní by rádi hudbou zbohatli a mohli si dovolit odjet za lepším.
- **A kam se většinou stěhují? Kde jsou lepší příležitosti?**
Mnoho rodin si připravuje „plán úniku“. Stěhují se například do Atlanty, kde se nachází prosperující afroamerická komunita. Jiní odjíždějí do Texasu nebo Virginie, kde si mohou dovolit větší domy, jejich děti mohou navštěvovat lepší školy, je tam teplo a celkově se jim zlepšila kvalita života.
- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**
Víte, tohle není moc moje parketa, já jsem stará škola, ale z historie víme, že nejrůznější vynálezy té či oné doby významně přispěly ke změně vývoje afroamerické hudby. Vznik rhythm and blues a rock n roll podnítil vynález elektrických nástrojů, rapová hudba zase využívala gramofonů a syntetizátorů, dnešní internetová doba přesunula hudbu do virtuální podoby. Už nepotřebujeme hudební nástroje obyčejné ani elektrické, nepotřebujeme gramofony, veškeré melodie lze vytvářet na počítači. Tím se vytváření hudby stalo dostupnějším i pro děti z chudých rodin, protože v rámci různých programů podpory na školách, již každé dítě má počítač, notebook nebo mobilní telefon nebo minimálně možnost navštěvovat nějaké nízkoprahové zařízení pro znevýhodněné děti, kde má k těmto zařízením přístup.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**
Samozřejmě.
- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím?**
Ano. Tak je tomu u každého hudebního stylu. Jelikož se historií afroamerické hudby zabývám v rámci své profese a pořádáme různé besedy a přednášky, mohu nabídnout stručný přehled.
- **Dobře, budu ráda.**
Víme, že prvotní formy afroamerické hudební tradice vycházely z africké hudby, zejména ze západní a střední Afriky. Během otroctví plnila hudba vzdělávací funkci, přispívala k předávání africké historie a tradic dalším generacím, obsahovala kódované zprávy, prostřednictvím níž se mnohým otrokům podařilo uprchnout do bezpečí na Sever, a především zastávala funkci ozdravnou, kdy pomáhala ulevit od každodenního utrpení a těžké driny na plantážích. Otroci si prostřednictvím hudby sdělovali navzájem své životní příběhy. Hlavní funkce hudby otroků byla komunikační, a to ať už pomocí hudebních nástrojů, hlavně bubnů, které však byly brzy zakázány, tak pomocí vlastního těla, rytmickým zpěvem, tancem, dupáním, tleskáním. To vše také pochází z kmenových tanců Západní Afriky.
- **Ano. To je již i vědecky prokázáno, že afroamerická hudba má přímou vazbu na prvky hudby africké, přestože to mnohdy bývalo zpochybňováno s tím, že afričtí otroci si žádné kulturní tradice neuchovali.**
Ano, ale dnes už víme, že tomu tak není. Africké tradice, včetně víry, se nejen dochovaly, ale ovlivňují hudbu Afroameričanů dodnes. Významná vývojová linie afroamerické hudby tedy zahrnuje hudbu duchovní. Od prvotních spirituálů, které byly směsicí evropských žalmů a afroamerických prvků, až po dnešní gospel, který má mimochodem v Chicagu silně rozvinutou tradici. Co se týče starých spirituálů, ty představovaly pro otroky únik od reality, únik do země zaslíbené, což byl v té době Sever. Ale přestože se na oko jevily jako čistě duchovní

písně odkazující na biblické příběhy, také samozřejmě i v nich lze nalézt protestní podstatu. Například mnoho Afroameričanů zpívalo při různých příležitostech místo americké hymny žalm *Lift Every Voice and Sing*, který pochází z konce 19. století. Tato píseň právě vyjadřovala víru a solidaritu Afroameričanů a byla později přijata jako černošská národní hymna.

- **To je zajímavé, to jsem nevěděla. Považujete spirituály za afroamerické kulturní dědictví?**
Hovoříme-li o kulturním dědictví v afroamerické hudbě, tak to je podle mého názoru uloženo v blues, které se jako hudební žánr objevilo po Občanské válce a odráželo těžkosti, a hlavně zklamání Afroameričanů, kteří po generace snili o svobodném životě, ale realita přinesla spoustu dalších problémů, se kterými se museli potýkat. Byla schválena řada zákonů v jejich neprospěch a chudoba a špatné životní podmínky se odrážely právě v blues. S Velkou Migrací na Sever, hlavně do velkých měst, a Chicago patřilo mezi nejoblíbenější cílová místa přicházejících Afroameričanů, se blues zpopularizovalo mezi mladými lidmi a začalo se masově šířit ve formě nazvané rhythm and blues. Víte, na rozdíl od ostatních tzv. afroamerických metropolí, jako byl Harlem nebo Detroit, Chicago mělo své politické a obchodní vůdce, kteří zakládali významné afroamerické instituce a také silnou intelektuální sféru. Není divu, že přitahovalo davy jižanských hudebníků.
- **Takže rhythm and blues v sobě nese prvky tradičního jižanského blues, které se přetransformovaly, aby vyhovovaly hudebnímu citění obyvatel velkoměsta a odrážely tamní společenské podmínky.**
Ano, a současně se ve městech rozvíjel i jazz. Zatímco někteří považují právě blues za ryzí a jedinečnou tradiční hudbu Afroameričanů, která právem odráží jejich historické a kulturní pozadí, jiní to zase vnímají v jazzu, který rovněž nabýval na popularitě v době po 1. světové válce. Přestože jazz přicestoval do velkých měst z afroamerických komunit v New Orleans, nese ve své podstatě rozmanitost všemožných kulturních vlivů, ať už afrických, karibských, ale také evropských. Pro mě není jazz symbolem afroamerické hudby tak jako blues, ale spíše pro mě znamená jakýsi prvotní most mezi rozličnými kulturami. Ukazuje nám sílu hudby, jak hudba spojuje lidi. A to stavím nad všechny rasové a kulturní kategorie. Hudba by měla lidi sbližovat a ukazovat jim, jak jsou různé rasové bariéry absurdní a nesmyslné. Jazzová hudba v historii Spojených států poprvé předvedla, že soužití černých a bílých Američanů je možné. Jazz ve své době ovlivňoval kromě rasových vztahů každý aspekt života. Inspiroval módní trendy, taneční styly, a hlavně nabourával dosavadní morální normy, například motivoval ženy, aby se postavily zavedeným společenským normám a tím inspiroval vznik nejrůznějších hnutí za osvobození žen. Otevíral samozřejmě i ekonomické možnosti pro afroamerické hudebníky. A jak už jsem říkala, poprvé se stalo, že kultura znevýhodňované a opovrhované minoritní skupiny představovala střed zájmu majority. S příchodem dalších afroamerických hudebních stylů, jako bylo již zmiňované RnB, doo wop nebo později soul, tento zájem jen sílil.
- **Myslím, že největší zájem přišel s nástupem rock n rollu.**
Rhythm and blues, které hráli do jisté doby pouze Afroameričané, začalo přitahovat pozornost bělošské mládeže a hudební průmysl musel nějak zareagovat, a tím se na scénu dostal Elvis a rock n roll, což bylo v podstatě „vybělené“ RnB. Ať už na to pohlížíme jakkoli, pro někoho je Elvis bůh, jiní ho zatracují za vykrádání černošské hudby, skutečností zůstává, že právě rock n roll vytvořil v 50. letech onen most mezi černošskou a bělošskou mládeží, kdy se mladí lidé sjednotili, aby se společně bavili a užívali si hudbu a tanec. Tím se silně nabourávaly tehdejší segregační zákony a mladí lidé obou ras měli příležitost se setkávat a poznávat. To se odráželo i v Hnutí za občanská práva, kdy spousta mladých, vzdělaných bělochů stála v čele Hnutí a bojovala za rovnoprávnost Afroameričanů a ukončení segregace.
- **A hudba v období Hnutí za lidská a občanská práva Afroameričanů hrála rovněž zásadní roli, že?**
V období Hnutí za občanská práva hrála hudba klíčovou roli v tom, že pozvedala ducha Afroameričanů a podněcovala k aktivismu. Lidé byli ochotni zapojovat se do přímých akcí občanské neposlušnosti, účastnit se pochodů a demonstrací. Z psychologického hlediska posilovala ty, kteří neustále čelili policejní brutalitě nebo jiným formám násilí kvůli barvě pleti. A i když hudebníci nebyli ve společnosti uznáváni jako intelektuálové, působili tak, protože svou prací taktéž napadali společenský řád, jako byla segregace v Chicagu, vytvářeli sociální hnutí a vyjadřovali potřeby a motivace znevýhodněných. Například afroameričtí hudebníci z Chicaga podnikali propagační turné po celé zemi a na Jihu již nebyli ochotni podrobovat se starým rasistickým tradicím. Pro místní tak byli inspirací a vzorem odporu proti rasismu, přestože nad nimi stále visela hrozba násilí, zatýkání a cenzury ze strany systému. Nejcitelnější to bylo asi v 50. letech, kdy se rasová segregace v hudbě prolomila a bělošská mládež, jak už jsem zmínila, si afroamerickou hudbu oblíbila. Ta začala být vnímána jako hrozba americké kultuře. Zastánci segregace fyzicky napadali umělce, narušovali hudební akce, devastovali rozhlasové stanice apod. Byla to náročná, ale velmi intenzivní doba, která pro naši komunitu přinesla spousta pozitivních změn. Ale vraťme se k hudbě.
- **Ano, můžeme se přesunout do sedmdesátých let, kdy v jižním Bronxu vznikl hip hop...**
Podle mě, hip hop přesahuje kategorie umělecké formy. Ve svých počátcích spojoval mladé lidi, kteří pocházeli z různých etnických skupin, aby se mohli vyjádřit ke společenským otázkám. Já jsem v sedmdesátých letech vyrůstala a mohu vám říct, že životní podmínky v chudinských čtvrtích velkoměst po celé Americe byly tristní. A po čase jsme i tady v Chicagu zaznamenali, že v New Yorku se něco děje. Víte, máme tam rodinu, takže jsme tam často cestovali a Bronx tenkrát žil. Každou sobotu tam probíhaly block parties na různých ulicích, dýdžejové předváděli svoje sestavy. Lidé se bavili, tancovali. Bylo to něco neuvěřitelného, ta atmosféra. V osmdesátých letech už se tento fenomén rozšířil po celé zemi.
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s těmito dřívějšími žánry?**
Utváří další vývojový stupínek, odráží realitu dnešní doby, realitu jejich tvůrců, může se zdát hudebně zjednodušená a obsahově chudší, ale pro dnešní mladé lidi má význam a smysl, a to je hlavní.
- **Zachovávají a využívají současná afroamerická hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích?**
Ano, napříč všemi žánry můžeme sledovat typické rysy afroamerické hudby, přinejmenším v rytmicích, temperamentu a přednesu pomocí tzv. zvolání a odpovědi. Tady se odráží silná potřeba interakce s publikem, vtáhnout publikum do děje, aby se podílelo na spoluvytváření hudby nebo alespoň, aby dodávalo interpretům potřebnou energii a zpětnou vazbu. Můžeme to vidět na bluesových, jazzových a hip hopových představeních. Provázanost všech afroamerických žánrů je očividná.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu?**
Hudba, která je kulturním atributem sjednocujícím lidi po celém světě, představovala pro Afroameričany z historického hlediska vždy symbol naděje a soudržnosti. Pro americkou kulturu je obrovským přínosem. Z regionálního pohledu se domnívám, že největší přínos chicagských afroamerických hudebníků zaznamenal hudební průmysl. Byli to mistři ve svých žánrech – gospelu, jazzu, blues i klasické hudbě a položili základy rock n rollu. Jejich hudba nebyla jen součástí populární kultury, nabízeli pohled na společenské a politické otázky své doby, zhudebnili své myšlenky a těžkosti, se kterými se potýkali v nelehkých dobách. A globální dopad je nezpochybnitelný. Stačí vyjet na jiný kontinent a všude uslyšíte afroamerickou hudbu. Domnívám se proto, že je nezbytné afroamerické hudební umělce více podporovat. Zaslouží si větší respekt, než jakého se jim obvykle dostává. Dříve jsem se často setkávala s tvrzením, že oni nechťejí nás, ale pouze naši hudbu. Doufám, že společnost se někdy dostane na úroveň, kdy pochopí, že bez nás to nejde.

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**
Ano. Sice ne v takové míře, jak tomu bylo například v šedesátých letech, ale najdou se umělci, kteří mají odvahu vyjadřovat se k soudobým nespravedlnostem. Slyšela jsem skladby namířené proti postupům policie, což souviselo s častými úmrtími Afroameričanů při dopravních kontrolách a podobně. Myslím si, že ačkoli již uplynulo bezmála šedesát let od přijetí Zákona o občanských právech, stále se potýkáme s tzv. institucionálním rasismem, který je součástí systému, součástí veřejných institucí a práva, čímž znemožňuje zrovnoprávnění afroamerických občanů v nejrůznějších oblastech. Příkladem je právě vězeňský systém nebo systém veřejného školství. Je to ještě běh na dlouhou trať, ale někteří hudebníci na tyto problémy upozorňují, ať už ve své tvorbě nebo formou různých veřejných vystoupení a rozhovorů, což schvalují a podporují... Hudba odjakživa představuje pro Afroameričany účinný nástroj v boji za svobodu a rovnoprávnost. Například na Jihu v dobách otroctví zpívali otroci spirituály, ve kterých byly kódované informace, které je naváděly k útěku. Nejznámější je *Swing Low, Sweet Chariot, Coming for to carry me home*, přičemž už méně se ví, že tato melodie představovala signál, že nadešel čas k útěku. Spirituál byl inspirován biblickým příběhem proroka Eliáše, kterého do nebe odnesl ohnivý vůz s ohnivými koni. „Ještě chvíli spolu šli a rozmlouvali. Tu se mezi ně postavil ohnivý vůz s ohnivými koni a rozdělil je. Když Eliáš do vozu vstoupil, zafoukal prudký vítr, zvedl Eliáš i s vozem ze země a odnesl do nebe“. Sweet Chariot symbolizoval podzemní železnici, která je měla přivést na Sever. V pozdějších skladbách se oslavoval konec otroctví. Většina protest songů byla původně ve formě básní, které byly zhudebněné a použité při různých příležitostech, například *Strange Fruit* od Billie Holiday. To byla původně báseň, kterou napsala aktivistka za občanská práva poté, co viděla dva zlynčované černochy viset na stromě. Píseň se následně stala synonymem hrůz, kterým musely černošské komunity na Jihu čelit.
- **Zachovala si současná afroamerická hudba svůj protestní charakter?**
Jak jsem říkala, je to stále tam. Ovšem v dřívějších letech to bylo masivnější. Například v době segregace byla místní chicagská hudební scéna nejvíce aktivní v boji proti rasismu. Afroameričtí hudebníci dostávali práci pouze v klubech nebo rozhlasových stanicích, které se nacházely v tzv. Černém pásu, což byly čtvrti obývané afroamerickou komunitou. To značně omezovalo možnosti jejich práce a někteří se začali stavět na odpor. Záměrně vystupovali v zařízeních mimo Černý pás, kde se sdružovali s hudebníky z jiných etnik. Mnozí umělci byli zároveň aktivisté. Napadali hudební průmysl, ať už prostřednictvím svých nahrávek nebo otevřenou kritikou. Jiní působili na vysokých školách, psali politické eseje apod. Další pak vytvářeli autonomní kulturní oblasti, ve kterých se afroameričtí umělci scházeli a izolovali od vnějšího rasismu. V dnešní době narážím na různé debaty a výměny názorů na internetu, ale v hudbě nic moc.
- **Lze ji vnímat jako nástroj sociální změny? Má mobilizační charakter?**
Mohla by být. Ale nejprve bychom si museli ujasnit, o jakou změnu nám společně jde. V padesátých letech se mobilizovaly síly v boji proti segregaci. Dosáhlo se jistých pokroků v mnoha oblastech, ale stále je co zlepšovat. Dnes se pořádají protesty a demonstrace proti policejní brutalitě, proti zabíjení Afroameričanů policisty. Hlavním mobilizačním nástrojem je podle mého názoru internet a sociální média. Sílu hudby pozitivně vnímám i při různých předvolebních kampaních, kdy afroameričtí umělci podporují své kandidáty, většinou také z afroamerické komunity. To je podle mě nesmírně důležité, abychom dosadili naše lidi do důležitých funkcí, díky nimž by mohli rozhodovat o problémech v našich komunitách. Vždy je lepší, když tam sedí někdo, kdo danou oblast zná z vlastní zkušenosti než osoba zvenčí, která nemá ponětí o tom, jak to chodí ve čtvrti.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**
Víte, nejsem zastáncem nějakého majetnického uzurpování hudby. Hudba je pro všechny. Pokud má člověk hudební nadání a zájem o ten který hudební žánr, proč mu v tom bránit? Jiná otázka je však kopírování či vykrádání hudby jiné kulturní skupiny za účelem vlastního obohacování. Tady je potřeba přistupovat velmi citlivě a vymezit hranice, kdy se jedná o neoprávněné kulturní přivlastňování nebo pouze o způsob vyjádření respektu své oblíbené hudbě. V hudební historii Spojených států se tato problematika objevovala opakovaně. Hlavní problém nespátřuji v tom, že se každý nový hudební styl masově rozšířil a byl přijat bělošskými a jinými etniky, ale to, že afroamerickým umělcům se nikdy včas nepřipsaly zásluhy za vytvoření toho či onoho hudebního stylu, včetně příslušných finančních kompenzací.
- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**
No ono už těch jiných hudebních žánrů, které by neměly afroamerickou podstatu, moc nezbyvá (smích). Ale samozřejmě, jak už jsem říkala, pokud má někdo talent a chce tvořit v rámci konkrétního hudebního stylu, je nesmysl ho cpát do nějakých kategorií a říkat mu „hele, černoši toto nehrají, pojď dělat rap“. To je absurdní.
- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická? Ovlivňují sociální média autentické vyjádření v hudbě?**
Ano, to je dnes velmi oblíbené téma v hudbě. Všichni tvrdí, že jsou autentičtí, že jejich hudba je autentická, že si na nic nehrají, všechno je skutečné, ale pak zjistíte, že je podporuje nějaká velká korporace, jejíž výrobky propagují. Je to stále autentické? Ovlivňuje to nazírání na toho či onoho hudebníka? Má nás to vůbec jako konzumenty jeho hudby zajímat? Musí také přece platit složenky, a pokud vím, internetové hudební servery zas tolik neplatí. Ale neovlivňuje to negativně jeho umění? Neupisuje se tím někomu, kdo ho bude následně nutit měnit svou image, svůj styl ve svůj prospěch a na úkor kvality a poselství jeho hudby? To jsou dnes a denně omílané otázky, které jsou velmi populární v talk show a v komentářích na internetu. Podle mého skromného názoru by si každý posluchač měl sám pro sebe vyhodnotit, zda mu to vadí či nevádí, zda se i tak dokáže s jeho tvorbou ztotožnit, zda i tak je schopen ho podpořit.
- **Ovlivňuje afroamerická hudba nějakým způsobem vztahy mezi Afroameričany a ostatními etnickými skupinami ve Spojených státech?**
Ano. Samozřejmě. Myslím si, že především pozitivně. Působí jako pojítko, jako most mezi kulturami a jako prostředek, který slouží k vzájemnému poznávání a sblížování. Vždyť i to, že celý svět imituje afroamerickou hudbu a kulturu je důkazem její kvality a štědrosti. My nejsme ti, kteří by jiné odvrhovali. Pokud k naší kultuře budete přistupovat s úctou, je tu pro vás.
- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**
Nevím, zda současná populární hudba, ale různé alternativní nebo experimentální směry v rámci afroamerické hudby, které se snaží jít ke kořenům, hledat zapomenuté hudební prvky v tradicích, se na ni přímo zaměřují. Hlavními zdroji jsou hudební tradice států Západní Afriky, které obsahují do značné míry perkusní nástroje a bubny. Hudebníci začleňují tyto prvky do současné hudby nebo pomocí nichž vytvářejí nové

hudební styly. Ale samozřejmě je to okrajová záležitost. Jinak v Chicagu míváme pro veřejnost nejrůznější festivaly tradiční africké hudby, které slouží široké veřejnosti, ale také africkým imigrantům, kterých každoročně přibývá. Mají tak jedinečnou příležitost zavzpomínat na svou domovinu a setkat se s přáteli. Co se týče vnímání afroamerické hudby přistěhovanými Afričany, hlavně mladší generace glorifikuje soudobý hip hop a snaží se zapojit. Ovšem problémem je jazyková bariéra, jejich přízvuk je natolik silný a mnozí zpočátku ani anglicky nehovoří a nerozumí kontextu, že veškeré snahy se mohou jevit jako pouhá imitace a setkávají se s kritikou a napadáním ze strany mladých Afroameričanů.

- **Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**
Řekla bych, že tady je situace mnohem lepší. Jelikož máme v Chicagu početné čtvrti, kde žijí hispánští nebo latinsko-američtí obyvatelé, dochází již delší dobu k vzájemné kulturní výměně i v oblasti hudební. Zvláště v poslední době se hlásí o pozornost obyvatel dvojího původu, tzv. Afro-Latinos, většinou původem z Dominikánské republiky nebo Portorika, kteří se dostali do Chicaga jako děti a nyní se pohybují na hranici dvou identit. Musí čelit těžkostem života na pomezí dvou marginalizovaných skupin, přičemž ani jedna není ochotna je plně přijmout. Pro Afroameričany jsou moc světlí a pro Portorikánce moc tmaví. Naději vidí právě v hudbě, která nezná hranic a pomáhá jim v jejich životě.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**
Ano. Afroamerická hudba je fenoménem Afroameričanů, ale samozřejmě k její tvorbě přispívají i příslušníci dalších etnických skupin. Ale pokud se zeptáme, například je blues afroamerickým fenoménem? Ano je. Je jím hip hop? Ano je. Protože Afroameričané stáli u zrodu těchto žánrů. A to platí i v dnešní době, přestože se může zdát, že afroamerická hudba je roztržena do nejrůznějších žánrů a podžánrů.
- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**
Pocity něčeho známého, domova, přátel, něčeho přívětivého, kam patřím, kde mě znají a vítají a kam se můžu pokaždé vrátit a najdu tam klid a porozumění.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
V porozumění jazyku, textu, ano, některá kulturní specifika odhalí jen „trénované“ ucho příslušníka dané komunity, znalého místních poměrů. Ale jinak se domnívám, že to podstatné není. Člověk hudbu především vnímá emocemi a nikoli mozkiem. A emoce v hudbě jako bolest, radost, vášně, utrpení, to vše můžete zachytit, přestože nepatříte k blízkému okolí interpreta. To je důvod, proč se hudební styly šíří za hranice svého původního regionu a těší se oblibě i na druhém konci zeměkoule.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině?**
Ano. Vnímám v soudobé hudbě spřízněnost s etnikem, ovšem také se projevuje spřízněnost se skupinami ze stejného sociálního prostředí a jistá spřízněnost s teritoriem, odkud daný interpret pochází. Každý reprezentuje svou čtvrt', na čemž není nic špatného, pokud se to nevymkne z rukou a děti se nezačnou nesmyslně střílet kvůli území.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Na stereotypy stále narážím, to je věčné téma. V současné afroamerické hudební tvorbě se to stereotypy jen hemží, hlavně těmi negativními. Z toho ale do jisté míry viním hudební průmysl a korporace, které tyto stereotypy aktivně přizívají a nutí umělce se jim přizpůsobovat. Skoro je podezřívám z manipulace v tom smyslu, že vědí, jakou sílu mají tyto slavné osobnosti na mladou generaci a místo pozitivních sdělení je nutí předávat jakési jednoduché a bezduché obsahy, které spíše přispívají k obecnému hloupnutí, než aby inspirovali a motivovali mladé lidi k hudební kariéře. Korporace se drží zavedených vzorců a nehdolají riskovat. Přitom životní styl dnešních Afroameričanů je natolik různorodý, že přesahuje vykonstruované kategorie a některým proto nedává smysl. Nezapadá do představ americké společnosti o Afroameričanech. Nikdo nečeká, že Afroameričané budou lyžovat, pořádat workshopy zdravé výživy nebo praktikovat buddhismus. A v hudbě je to podobné, pokud chce mladý Afroameričan hrát na housle v komorním orchestru, hned je to divné, ale proč ne?
- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Ano. Rozhodně to tak vnímám. Navzdory incidentům, ke kterým dochází na základě tzv. urážlivých songů, které se objevují na sociálních sítích a mladí umělci se navzájem urážejí, což se může lehce přesunout do reality a vyústit v nesmyslné násilí. V Chicagu za posledních několik let kvůli tomu bohužel přišlo o život příliš mnoho mladých lidí. Ale násilí gangů tu bylo vždycky, jen v dnešní době osciluje mezi virtuální a skutečnou realitou.
- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Vymezuje se svou historickou kontinuitou, kulturním odkazem a tím, že tvoří základ většiny ostatních nových hudebních směrů.
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Ano. Domnívám se, že tak je to i přirozené. Každá generace má svou hudbu a s ní i zestárne. Je to zdroj vzpomínek, se kterým je nám příjemně. Já, jak už jsem zmínila, poslouchám soul a gospel svého mládí, ale moje vnoučata poslouchají současné idoly, které ani neznám. Co se týče společenského postavení a vzdělání, tam to nevidím tak jednoznačně, spíše je to otázka osobního vkusu a schopnosti identifikace s daným interpretem a jeho příběhem.
- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**
Víte, asi je to dobou. Dříve hudební pokroky a výdobytky u afroamerických hudebníků probouzely a posilovaly pocit hrdosti na svou rasu a radost z kulturních úspěchů. Prošli jistým procesem transformace, kdy na sebe začali nahlížet jako na hudebníky a nikoli jako na námezdní dělníky na plantážích. A tento jejich pocit důstojnosti a významnosti se pak nesl celým národem a ovlivnil na čas i bělošské smýšlení o jejich postavení a segregaci. V dnešní době, která přenesla život do virtuální reality, a od jisté etnické soudržnosti jsme se uchýlili k většímu individualismu, ztrácí pojmy jako etnická hrdost na významu. Svět je globalizovanější a spíše se klade důraz na etnickou diverzitu.

ROZHOVOR 10

1. Pohlaví: muž
2. Věk: 22
3. Etnická příslušnost: Afroameričan
4. Vzdělání: vysokoškolské

1. VNÍMÁNÍ POJMU AFROAMERICKÁ HUDBA

- Co si představíte pod pojmem afroamerická hudba?

Jako první se mi vybaví hip hop nebo rap, rapová hudba, protože to je hudba, která je nejvíce dominantní a kterou poslouchám v podstatě od narození... Jiné styly? Možná RnB, soul, ale to je spíš hudba mých rodičů.

- Používáte tento termín?

Ani ne. Když s někým mluvím o hudbě, prostě řeknu název skladby nebo umělce... nemám moc rád různé kategorie a škatulky, protože hudba v sobě obsahuje prvky všeho možného a také na její tvorbu se podílí spousta různých lidí, od producenta, přes textaře až po interpreta a ti mohou pocházet z různých prostředí, z různých etnických skupin, takže jak chcete určit, že je daná píseň afroamerická, když producent je běloch a textař Hispánc? Jsem rád, že v dnešní době se už rozdíly postupně stírají. Označovat hudbu jako afroamerickou jen udržuje stereotypy. Myslím, že to pochází z doby, kdy se od Afroameričanů očekávalo, že budou vytvářet určitý typ hudby. Tento postoj se sice ani dnes moc nezměnil, ale podle mě už to není vhodné. Lidé by měli mít možnost vyjadřovat se pomocí hudby jakkoli chtějí, aniž by je nahrávací společnosti nutily držet se zavedeného schématu.

- Dokážete definovat hlavní rysy, podle kterých poznáte afroamerickou hudbu nebo hudbu vytvořenou Afroameričany pouze na základě poslechu?

To s tím souvisí. Dnes už to nepoznám. Nemůžete si říct „někdo v tom rapuje, takže je to černošská hudba“. Dnes už rapují všichni. Ale zase je třeba rozlišovat, jestli ten člověk vzdává hold danému žánru nebo je to parodie nebo to prostě jen vykrádá pro svoje vlastní obohacení. V tom případě to všichni poznají a takový jedinec je vystaven veřejné kritice, hlavně na sociálních sítích. Lidé poznají, jestli to člověk dělá upřímně nebo jde čistě za ziskem a chce těžit z oblíbenosti jiné kultury.

- Které žánry afroamerické hudby znáte, posloucháte či produkuje? V čem spočívá hlavní rozdíl mezi dnešní tzv. undergroundovou a mainstreamovou afroamerickou hudbou?

Tak obecně znám spoustu žánrů, jazz, soul, RnB, funk... ale jak jsem říkal, hlavní je pro mě hip hop... Mezi undergroundem a mainstreamem jsou jisté rozdíly, ale zase záleží, jestli to děláte pro peníze nebo protože vás to naplňuje. Pokud chcete slyšet trochu teorie, víte, studuji hip hop se vším všudy (smích)... V podstatě můžeme rozlišit 3 oblasti nebo úrovně hip hopové hudby. Mainstream, kam spadají umělci, kteří mají mezinárodní věhlas a podporu největších nahrávacích společností, underground, kteří jedou úplně mimo komerční sféru, jde spíše o lokální umělce, kteří sice moc neprodají, ale jsou třeba populární na sociálních sítích, no a poslední je independent, nezávislý hip hop, což je něco mezi. Tito umělci mají svou fanouškovskou základnu, vydělávají, ale většinou nemají smlouvu s velkými korporacemi. Usilují o to, aby se hip hop osvobodil od ekonomické a kulturní kontroly ze strany velkých nahrávacích společností, které mají pod palcem mainstreamovou kulturu... Z marxistického pohledu je mainstreamový hip hop „řízená kultura“, kterou utváří vládnoucí třída, aby prosadila hegemonní názory a zabránila masám bojovat proti zavedenému stavu věcí (smích). Tak asi tak nějak.

- Při jaké příležitosti jste se poprvé setkal s afroamerickou hudbou?

To si moc nepamatuji, asi jsem byl ještě malý, protože u nás doma pořád něco hrálo. Ale pokud chcete vědět, co vzbudilo můj zájem o hip hop a dění kolem, byly to staré nahrávky z devadesátých let, old school hip hop. Poklady jako Tribe Called the Quest, Wu Tang, EPMD, Redman, Lords of the Underground apod. To si v podstatě pouštím dodnes, i když moji vrstevníci se mi smějí, že jsou to vykopávky.

- Které žánry afroamerické hudby v současné době dominují v amerických médiích? Jak tyto žánry vnímáte?

Hip hop a RnB, hlavně hip hop. Dnes je to hodně o sebezprezentaci na internetu a sociálních sítích. Někteří kritizují dnešní hip hopy za to, že všichni zní stejně, mumlají, texty nemají hloubku a podobně. Na druhou stranu je nutné připustit, že dnešní umělci mají mnohem větší zkušenosti s obchodní a manažerskou stránkou průmyslu, než měla předchozí generace. Dnešní rapperi jsou především podnikatelé. A to je dobře. Obecně hudební průmysl potřebuje více Afroameričanů v klíčových řídicích oblastech. Potřebujeme Afroameričany, kteří jsou schopni vést hip hop po obchodní stránce a zaštiťovat ho. Tato kultura by se měla dostat ke každému a měla by se sdílet. Ale potřebujeme lidi v rozhodovacích oblastech, nejen na pódiu. Diverzita by se měla projevit všude. Je nutné tuto uměleckou formu zastupovat a spravovat, učit mladé černochoy, aby nebyli pouze konzumenty. Když učíte o hip hopu, učíte zároveň o historii a odkazu předků. Nemůžete mít na této pozici někoho nekvalifikovaného. Musíte v lidech alespoň vzbudit zájem, aby si uvědomili, že oni by v tomto směru mohli být kvalifikovaní. Potřebujeme diverzitu za scénou. Když se dnes díváte na televizi, uvidíte rozmanité obsazení, ale za scénou, na manažerských pozicích společnosti, už to není taková sláva. Hip hop se musí naučit řídit vlastní záležitosti.

- Jaká témata se nejčastěji odrážejí v textech současné afroamerické hudby?

To je různé. Musíte ale vědět, kde hledat. V oficiálních médiích se samozřejmě témata docela opakují, protože korporace sázejí na podobný model. Pokud si ale dáte práci a hledáte si hudbu na internetu, můžete narazit na širokou škálu stylů a témat. Začínají se ve větší míře objevovat nejen progresivní témata zahrnující rasovou a třídní problematiku, ale rovněž genderové a feministické pohledy, což narušuje tradiční narativy autenticity. Rapperi a rapperky z LGBTQ komunity představují nový trend v hip hopové komunitě, čímž popírají tradiční stereotypy o rapperech... Pak máte samozřejmě styly, které popisují násilí a zabíjení, máte styly, které jdou do lidské psychiky, jako třeba emo rap, který se hemží beznadějí a depresemi. Hodně rapperů bere různé pilulky a pak ty stavy popisují.

2. VYUŽITÍ A FUNKCE SOUČASNÉ AFROAMERICKÉ HUDBY

- Které přídavné jméno Vás jako první napadne v souvislosti s dnešní afroamerickou hudbou?

Trendy.

- Kdy a při jakých příležitostech afroamerickou hudbu posloucháte, produkuje a proč?

Skoro pořád. Doma, venku na ulici, v autě. I tady ve škole, protože míváme hodiny breakdance a hip hopové historie. Doma ve sprše... prostě všude, kde se dá.

- Účastníte se akcí zaměřených na afroamerickou hudbu? (koncerty, festivaly)

Samozřejmě. Tady v Chicagu je spousta akcí po celý rok, většina z toho je vesměs pro turisty. Já mám radši atmosféru menších klubů, kam chodíme s kámoši, ale pokud do města přijede nějaká hvězda, okamžitě jdeme... Ale co se týče hip hopu, nejde jen o koncerty, například v poslední době tu míváme různé recitály a přednášky. Naposledy jsem byl na přednášce KRS-1, který je známý tím, že pořádá osvětové akce a vzdělává mladé lidi v hip hopu. A to fakt stojí za to si poslechnout, protože do toho vnáší úplně jiný úhel pohledu, než co obecně slyšíte.

Například mě zaujalo to, že přirovnává hip hop k civilizaci, vnímá ho jako jednu z nejstarších kultur na světě. Hip hop se skládá z několika elementů, jako je breakdance, graffiti, dýdžejing a rap. Když se na to podíváme podrobněji, breakdance je tanec, tedy nejstarší forma lidské komunikace všude na světě. A jak se původní lidé hýbali? Hýbali se podle přírody, hýbali se podle zvířat, hýbali se podle stromů. Další věc jsou zvuky. Než vznikl jazyk, lidé se dorozumívali zvuky a posuňky. To je MCing. Nebo beatboxing, hudba, která vzniká využitím vlastního těla. Dále pak graffiti, způsob sebevyjádření malbou na stěnu, to nacházíme v pravěkých jeskyních. A nakonec také DJing, činnost jako sekání, škrábání, míchání, prvotní lidské činnosti, to vše dělá DJ s deskami. To je pro mě velice inspirativní nový pohled na věc. KRS-1 říká, že hip hop jako umělecká forma zemřel již mnohokrát, ale byl opět vzkříšen. Nejde zničit hip hop, protože hip hop je život...

- **Můžete vyjádřit, jaké funkce plní současná afroamerická hudba? (např. zábavní, protestní, osvětovou atd.)**
Všechny uvedené a také může být léčebná, relaxační, pohodová, vzbuzovat různé náladu, pomáhat z depresí, motivovat mladé lidi, aby se sebou něco dělali, aby zkusili, co v nich je, ale samozřejmě také poňoukat proti systému a různým formám diskriminace a rasismu.
- **Jaké jsou podle Vás hlavní důvody tvorby afroamerické hudby dnes?**
Podle mého názoru převládá finanční hledisko. I umělec nebo aktivista, který prostřednictvím své hudby vyjadřuje názory, potřebují platit složenky.
- **Lze afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek úniku z chudoby?**
Ano. Zvláště v afroamerické nebo hispánské komunitě, kde stále platí, že není mnoho příležitostí. Stále nemáme dostatečné množství lékařů, právníků či vědeckých pracovníků, takže jako mladí vidíme své možnosti v oblasti sportu, hudby či zábavy obecně.
- **Dokážete popsat změny, ke kterým došlo v hudební tvorbě Afroameričanů v důsledku využívání internetu a sociálních sítí?**
Digitální doba výrazně změnila marketingové a distribuční kanály. Zvýšila význam digitálního stahování hudby a modelů přímé distribuce prostřednictvím online webových stránek. Také se zlepšil přístup k zařízením a programům, které jsou potřeba k vytváření hudby. Nejdříve to byly archaické online programy jako Napster a Kazaa, které podporovali nelegální stahování hudebních souborů na bázi P2P. Pak následovaly torrenty jako Pirate Bay a dnes tu převládají streamovací platformy jako je Spotify nebo Pandora. Umělci dnes propagují a prodávají svou hudbu přímo prostřednictvím webových stránek jako je SoundCloud, kdy vstupní náklady jsou minimální, a úspěch závisí na přímém kontaktu s fanoušky. Další média jako Facebook, Twitter a Instagram poskytují hudebníkům platformu k vydávání a propagaci své hudby. Vzestup formátů MP3 lépe zpřístupnil konzumaci hudby pro producenty i spotřebitele a YouTube ještě více usnadnil umělcům vydávání hudby... Významnou úlohu hrají také digitální hudební časopisy a mediální platformy zaměřené na hip hop, které vytvářejí upoutávky na novou hudbu, poskytují informace fanouškům, dělají s umělci rozhovory a diskutují nejrůznější akce a události týkající se hudby. Tím významně ovlivňují umělcovu kariéru. To však vždy jde ruku v ruce s bulvárem, který místo jeho hudebních počínů předkládá samotného umělce ke konzumaci masám.
Internet hraje velkou roli, můžete se jednodušeji proslavit. Lidé o vás mluví a sdílí vaši hudbu a vy jen sedíte v pohodlí domova a nemusíte si dělat starosti s propagací. Důležité je vybudovat si silnou fanouškovskou základnu, být stále online, být v osobním kontaktu s fanoušky a mít kvalitní show.

3. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO POKRAČOVATEL AFROAMERICKÉ HUDEBNÍ TRADICE

- **Znáte historii afroamerické hudby?**
Ano, tak trochu. Učíme se to ve škole.
- **Souvisela afroamerická hudební tvorba nějakým způsobem s daným historickým obdobím? Můžete přiřadit vybrané afroamerické hudební žánry (blues, jazz, soul, funk, rap) k příslušnému období?**
Jejda, tak já nejsem moc dobrý v historii, ale nějak to dám dohromady. Prvotní černošská hudba pochází od otroků. To byly různé pracovní písně a spirituály. Pak přišlo blues z Jihu. Staří bluesmani s kytarou a cigárem na verandě... Ve městech, hlavně tady v Chicagu a v New Yorku se z blues vyvinul jazz, ale taky RnB. No a pak přišel King a padesátá léta, to byli různé písně pro pochody a akce. Pak soul a funk, a nakonec z toho všeho vzešel hip hop. Tak nějak to bylo, nebo ne?
- **Můžete porovnat současnou převládající afroamerickou hudbu s jejími dřívějšími žánry, které znáte? (např. z hlediska nálady, obsahu, kvality, produkce, technologií)**
Všechno je to hudba od srdce, odráží vlastně vývoj černochů v Americe, jejich emoce a postavení ve společnosti. Produkce a technologie šly ruku v ruce s vývojem. Otroci hráli na to, co bylo k dispozici a když jim to sebrali, hráli na sebe, tleskali, dupali. Bluesmani měli svoje kytary a pak s nástupem elektrických nástrojů se hudební podklady změnily. Hip hop směšoval všechno dostupné, staré nahrávky, techniku, gramofony. No a dnes se beaty dělají hlavně na počítači.
- **Zachovávají a využívají současná afroamerická hudební styly charakteristické hudební prvky a projevy těch předchozích? (např. používání samplů)**
Občas. Ale dnes se každý snaží být originální. Pokud máte doma počítač a kvalitní software, můžete si sami skládat beaty. Akorát i k tomu potřebuje člověk trochu talentu a kreativity, aby jen nekopíroval to, co už někdo před tím složil. Přijde mi, že dnes jsou někteří producenti docela líní a jen přebírají to, co zrovna frčí, udělají drobné kosmetické úpravy a hned to zase někomu pošlou jako nový beat.
- **Domníváte se, že afroamerická hudba měla v průběhu historie nějaký významný přínos pro Afroameričany, afroamerickou kulturu, americkou národní kulturu, globální hudební kulturu? V případě, že ano, jaký? Lze nějaký přínos zaznamenat i dnes?**
Každopádně. Myslím si, že každý úspěšný hudební směr, který se ve světě uchytil, přispěl ke zviditelnění Afroameričanů v očích ostatních států a národů. Lidé za oceánem si začali uvědomovat, že existujeme a začali se zajímat o naši situaci v Americe. Někteří nás začali podporovat v boji za rovnoprávnost. To mělo za následek, že i tady v Americe začali černošské hudebníky do jisté míry respektovat. Například, když se hip hop začal pomalu rozšiřovat, museli naši umělci opouštět Ameriku a létat do Evropy, aby si vůbec získali nějaký respekt. Podobná situace byla i dříve, ve čtyřicátých, padesátých letech, kdy afroameričtí jazzoví hudebníci létali do Paříže, kde mohli svobodně působit bez rasistických předsudků a segregáčnických opatření. Hip hopeři začali získávat uznání doma teprve až poté, co uspěli Evrope, kdy si Amerika řekla „aha, venku vás mají rádi, tak asi něco znamenáte.“... Dnes jsme se posunuli do stádia, kdy hip hop patří světu, je světovou kulturou. Dnešní generace je hip hopová generace, zatímco ty předchozí poslouchali soul nebo RnB nebo rock. Hip hop se v dnešní době stal hlasem světa. Lidé po celém světě, bez ohledu na to, jestli bojují v Srbsku nebo v Sýrii či v Egyptě, lidé po celém světě protestují. A mladí lidé mají svůj hlas. Hip hop pro mě znamená soundtrack k tomu všemu. Například teď hodně fandím africkým rapperům v Kanadě, myslím, že tato scéna se tam pěkně rozjíždí...

4. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROSTŘEDEK ODPORU PROTI ÚTLAKU

- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek odporu proti diskriminaci, nespravedlnosti, rasismu?**

Myslím si, díky novým technologiím, které umožňují umělcům svobodně tvořit a prodávat hudbu bez podpory velkých korporací, se znovu dostávají do popředí kritické a politicky zaměřené postoje. Nové možnosti podněcují schopnost odporovat ekonomickému vykořisťování. Zaznívají názory, že hip hop si nenecháme vzít za ranec peněz. Nezávislí umělci, kterým není lhostejný stav dnešního hudebního průmyslu, se spojují do různých skupin a vybízí ke společenskému aktivismu. To se samozřejmě také odráží v samotných textech nebo pořádání různých akcí... Abych to shrnul, aktivismus v hip hopu se může odehrávat na několika úrovních. Od pouhého zveřejňování videí a textů na internetu, po svolávání velkých demonstrací a protestních akcí.

- **Podílí se současná afroamerická hudba na posilování postavení Afroameričanů ve Spojených státech?**

Ano. Některá má tento potenciál, ale slyšel jsem skladby, které mi přijdou ve své podstatě spíše kontraproduktivní, které jen přilévají olej do ohně, místo, aby nabízely řešení nebo alespoň podporu nebo útěchu. V dnešní době mají někteří lidé tendenci věci zbytečně radikalizovat. Nedivím se tomu, protože tak to bylo v naší historii pokaždé, když byla situace napjatá, tak jak je dneska. Lidé, kteří za normální situace smýšlejí multikulturně a uznávají názorovou pluralitu, mají přátele mezi různými etniky, se najednou více přimykají ke své skupině a začnou nápadněji kategorizovat na my a oni. A tito lidé jsou na obou stranách. Pokud je to ještě zvenčí podněcováno, např. nevhodnými politickými vůdci, může to dojít tak daleko, že se situace vyhroťí a máme tu proti sobě dvě skupiny nacionalistických fanatiků. Je potřeba udržovat si za každé situace zdravý náhled, nenechat se vtáhnout do nějakých potyček na základě emocí. Měli bychom se také více zajímat o historii, poučit se z ní, že nic není černobílé, vždy existují různé souvislosti, okolnosti. Například je všeobecně známým faktem, že Hnutí za občanská práva mělo bělošské vůdce, kteří bojovali za svobodu černochů. Na to se velmi často zapomíná a naši lidé mají tendence to bagatelizovat. Afroameričané v té době prosili a žádali, aby mohli také být součástí prosperující Ameriky, protože byli spolu s Hispánci na spodních příčkách společenského žebříku. Ale běloši mají také smysl pro spravedlnost a začali poukazovat na to, co se děje... Ve vyhrocených chvílích se lidé rádi staví na jednu nebo na druhou stranu, ale zapomíná se na širší kontext a dochází ke zbytečným problémům. Žijeme ve 21. století a lidé by se měli sami sebe předešlým ptát „Kdo doopravdy jsem? Jsem Afroameričan nebo člověk?“ Já jsem rozhodně člověk. Každý z nás by měl vědět, kým je a zároveň není možné, aby vám cizí osoba říkala, kým jste...

- **Lze v současné afroamerické hudbě nalézt nějaký politicko-společenský přesah?**

Ano, ale spíše v undergroundu nebo nezávislé tvorbě. Když se tak děje v mainstreamu, většinou je to jen taková šaškárna, není to skutečné a spíš jsou za tím zájmy někoho jiného. Hip hopová komunita by měla zůstat jednotná proti všem formám diskriminace. Hip hop hraje významnou roli při vyjadřování myšlenek, rozšiřování dosahu a zveřejňování akcí různých sociálních hnutí, jako BLM.

5. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA VE VZTAHU K HUDBĚ JINÝCH ETNICKÝCH SKUPIN V USA

- **Jak vnímáte zapojování jiných etnik do produkce původně afroamerické hudby z historického i současného pohledu?**

Pozitivně. Každá skupina, ať už etnická nebo kulturní, přistupuje k hudbě jinak. Řekneme, že má jiné postupy práce. Jinak hraje na hudební nástroje, vytváří odlišné zvuky, prostě má jiný cit pro hudbu. To vše je v pořádku a mělo by se co nejvíce uplatňovat, abychom získávali pestroutu paletu hudebních podkladů a hudba se vyvíjela a obohacovala. Například hip hop do sebe nasál všemožné kulturní vlivy. V dnešní době se mi nejvíce líbí, že hip hop je mnohem melodičtější oproti devadesátým letům. Slyšíme v něm hodně reggae, ale i gospel.

- **Jak vnímáte zapojování Afroameričanů do produkce jiných hudebních žánrů než těch, které spadají pod tzv. afroamerickou hudbu?**

Vnímám to stejně. Můj táta například poslouchá Bad Brains. Jestli víte, to je v podstatě rocková, punková kapela tvořená afroamerickými hudebníky. Jejich hudba je pelmel rocku, reggae, metalu, funku, hip hopu, prostě skoro všeho. Takže tyto žánrové směsice mi vůbec nevadí.

- **Co pro Vás znamená autenticita v hudbě a jaký význam jí přikládáte? Je současná afroamerická hudba autentická?**

Jakmile se hip hop začal rozšiřovat, vzbudil zájem i u ostatních etnických skupin, které do něj chtěly proniknout. To podnítilo otázky ohledně autenticity amerického hip hopu, jelikož pro umělce je důležité být důvěryhodný a vymezit si hranice v rámci širší komunity. Traduje se, že největší autenticitu v hip hopu mají heterosexuální muži s etnickým původem, pocházející z nižších společenských vrstev. Od černochů v hip hopu se vždy očekávalo, že budou projevovat hypermaskulinitu, jediné tak jsou vnímáni jako legitimní. Pouliční důvěryhodnost se také často směřovala s komerčním úspěchem dealera. Na rozdíl od toho ženy, běloši, černoši z vyšších kruhů a jiné menšiny bývali často vnímáni jako neautentičtí, či dokonce jako pozvěři. To už se našťestí mění. Aby mohl hip hop oslovovat další generace, musí zůstat napojený na rasové a etnické minoritní skupiny v USA i na celosvětové úrovni, musí se snažit překlenovat propast mezi „old school“ a „new school“ a zůstat v jednotě proti všem formám útlaku a nadvlády. Musí zahrnovat další minoritní skupiny namísto tvrzení, že pouze afroamerický hip hop je autentický a ryzí.

- **Odráží současná afroamerická hudba prvky hudby africké? Jak se lidé afrického původu žijící ve Spojených státech vztahují k afroamerické hudbě nebo kultuře obecně?**

No, řekl bych, že nijak zvlášť. Jsou to dva oddělené světy. Sice znám několik kluků původem z Afriky, ale je tam docela silná kulturní i jazyková bariéra. Mám pocit, že na jednu stranu by rádi zapadli, například nosí streetwear a účesy, co tady teď frčí, na druhou stranu se ale pořád tak nějak drží u sebe, nesnaží se nás poznat líp. Nevím, možná je to jen moje zkušenost. Jinak máme tady festivaly a různé kulturní akce pro Afričany, kde se hraje jejich tradiční hudba, mají na sobě ty tradiční oděvy, ale tam nechodíme. Tam chodí spíš běloši nebo lidi, které to opravdu zajímá... Myslím si, že tady jsou i dost vzájemné předsudky. Třeba naši prarodiče vzhlíží k Africe, protože v šedesátých letech to byla móda, všichni nosili afro a měli doma africké sošky a tak. Ale dnes? Když vidíte v televizi záběry z Afriky, ty lidi tam žijí v chudobě, mají nad sebou diktátory, kteří je vykořisťují... To mi nepřijde jako vzor hodný následování. Spíš je mi jich docela líto.

- **Jaký je vztah současné afroamerické hudby a ostatní africké diasporické hudby? (karibské, latinsko-americké)**

Tak afroamerická hudba do sebe nasává prvky ostatních hudebních žánrů. Občas slyšíme v hip hopu různé samплы z Latinské Ameriky. Hlavně pokud jde o mexický hip hop nebo portorický hip hop. Ale o tom moc nevím.

6. SOUČASNÁ AFROAMERICKÁ HUDBA JAKO PROJEV ETNICKÉ IDENTITY

- **Lze současnou afroamerickou hudbu nahlížet jako čistě fenomén Afroameričanů?**

Ne. Jak už jsem říkal, na její tvorbě se podílí spousta etnik a kultur. Ale každý žánr má svoje hudební pravidla a ta by se měla alespoň v základní míře dodržovat.

- **Jaké pocity ve Vás afroamerická hudba vyvolává?**
Záleží na konkrétní písni. Neumím to říct obecně.
- **Ztotožňujete se s tvrzením, že pro porozumění afroamerické hudbě je potřeba být příslušníkem dané etnické skupiny, a tedy sdílet společnou historickou zkušenost v USA?**
Ne. Dřív to tak mohlo být, protože hudba sloužila ke sdělování informací v rámci komunity, kódovaných informací, kterým běloši nerozuměli. Tak to bylo době otroctví, kdy se otroci domlouvali písněmi, kdy utéct apod. Ale i v hip hopu, v počátcích hip hop, v době, než se stal komerčním, se v textech sdělovaly informace důležité pro komunitu, co je nového ve čtvrti a podobně. Protože spousta černochů byla negramotných nebo měli jen základní vzdělání, bylo potřeba jim věci sdělovat způsobem, aby to pochopili...Dnes hip hop poslouchají všichni.
- **Lze dnešní hudbu produkovanou příslušníky afroamerického etnika vnímat jako vyjádření příslušnosti k jejich etnické skupině? Pokud ano, jak se to projevuje v každodenním životě?**
Možná pro někoho, ale myslím si, že v dnešní době není etnické citění tak silné. V hip hopu počátkem devadesátých let se to dalo pozorovat. Hip hop ve své původní podobě utvářeli lidé z komunity, kteří si plně uvědomovali, kým jsou a odkud pocházejí. A to, o čem pojednávali, zcela odráželo realitu, ve které žili. Když se ho pak zmocnili korporace, snažili se ho různě deformovat a překrucovat, aby se stal líbivým a přijatelným pro široké masy za předpokladu, že masy v podstatě nemají hudební vkus a stačí jim primitivní melodie a jednoduché texty.
- **Šíří současná afroamerická hudba pozitivní obraz o své etnické skupině? Šíří stereotypní představy o etnické skupině?**
Stále jsou, ale myslím, že se to ubírá správným směrem. Hlavně, co se týče žen a jejich emancipace. Hip hop měl vždy tendence podporovat zavedený stav, který staví afroamerické ženy na poslední příčku společenského žebříčku. Ve srovnání s nimi jsou bělošské ženy prezentovány jako emancipované a sexuálně svobodné, zatímco černošky jsou vnímány jako symbol primitivní sexuality a závislosti.
- **Lze dnešní afroamerickou hudbu vnímat jako prostředek sjednocování, soudržnosti a solidarity v rámci etnické skupiny?**
Řekl bych, že ano, ale v některých situacích. Když jsme byli s rodiči na dovolené v Karibiku a někde v restauraci hráli americký hip hop. Hned mě to nakoplo, měl jsem pocit, jakože to je naše, to je naše hudba. I když třeba doma bych ten song ani neposlouchal. Nevím, je to těžko vysvětlitelné...Prostě v cizím prostředí mi naše hudba dává pocit bezpečí a možná i hrdosti na to, co jsme jako etnikum vytvořili a poslali do světa.
- **Vymezuje se něčím současná afroamerická hudba od ostatních současných populárních hudebních žánrů?**
Podle mě patří mezi nejpopulárnější hudební žánry.
- **Lze vnímat identifikaci Afroameričanů napříč různými skupinami se soudobou afroamerickou hudbou jakožto kulturním a historickým dědictvím?**
To je asi individuální. Spíš je to otázka vkusu. Neumím si představit, že třeba černoši z vyšší nebo střední třídy, co pracují někde v korporaci, poslouchají po večerech rap tady ze Southside (smích)...Kulturní dědictví. To jsou takové pojmy, které nám říkají ve škole, že máme být hrdí na kulturní dědictví apod., ale v reálném životě? Znáám vrstevníky, kteří ani neznají interprety z devadesátých let, natož aby znali někoho ze začátku století.
- **Existují rozdíly ve vnímání současné afroamerické hudby z hlediska generací, společenského postavení, vzdělání apod.?**
Co se týče generací, tam určité rozdíly vidím. Přejde mi, že tvorba všech předchozích generací na sebe více navazovala. I lidi z průmyslu napříč generacemi se znali a dokázali spolupracovat a vzájemně se respektovat. Dnešní představitelé tzv. staré školy hip hopu se staví do rolí jakýchsi strážců této kultury a vytýkají mladým, že ji przní, dělají z ní obyčejný pop nebo pouze kopírují a nic svého nevytváří. Myslím, že by měli více spolupracovat s mileniály a generací Z. Nová generace by zase měla více respektovat své předchůdce a učit se z jejich chyb i úspěchů.
- **Lze současnou afroamerickou hudbu vnímat jako projev etnické hrdosti ve srovnání s jinými historickými obdobími, např. šedesátými léty, počátkem devadesátých let?**
Spíše ne. Dnešní doba nahrává rozmanitosti. Otázky rasové hrdosti a podobná témata zajímají spíše konzervativnější nebo nacionalističtější smýšlející lidi. Nechci však tyto věci zjednodušovat. Hip hop ve svých počátcích posiloval a podporoval výdobytky, kterých rasové a etnické menšiny dosáhly během Hnutí za občanská práva. Dnes se k tomu vracíme ve vypjatých situacích, například když policie zabije černocho a začnou nepokoje. To se pak i v hudbě začínají objevovat tato témata, ale pouze jako reakce na konkrétní událost. Ale zase to je rukou těch uvědomělejších umělců, většina obyčejných mladých lidí se o to nezajímá.