

Západočeská univerzita v Plzni

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Íránská hip-hopová
subkultura**

Martin Kollouch

Plzeň 2020

Západočeská univerzita v Plzni

Filozofická fakulta

Katedra Blízkovýchodních studií

Studijní program: Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor: Blízkovýchodní studia

Diplomová práce

Íránská hip-hopová subkultura

Martin Kollouch

Vedoucí práce: Mgr. Alena Tomková, Ph.D.

Plzeň 2020

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a výhradně za použití uvedené literatury, zdrojů, osobních rozhovorů a vlastních překladů, pokud není uvedeno jinak.

V Plzni, duben 2020

.....

Poděkování:

Děkuji vedoucí práce Mgr. Aleně Tomkové, Ph.D. za její trpělivost a ochotu spolupracovat na další práci a za vědomosti, které mi předala. Děkuji N. za poskytování informací a pomoc při objasnění řady souvislostí. Děkuji své rodině za trpělivost a jízlivost k mému nekonečnému studiu.

Děkuji Zhanně za světlo v mém životě a trpělivost s mým světem. Přátelům za podporu jít dál. Lidem, kteří si přečtou následující stránky. Všem Íráncům a dalším lidem za poskytnuté informace. Speciální poděkování patří všem muzikantům, se kterými jsem měl možnost hrát a proniknout tak do světa hudby svou vlastní kůží.

Tal šaka mel!

Tato práce je věnována Malcolm J. McCormickovi a.k.a. Mac Millerovi, Tupacu Amaru Shakurovi a.k.a. 2Pacovi a Christopherovi G. L. Wallaceovi a.k.a. The Notorious B.I.G. a všem umělcům, kteří zemřeli v rozkvětu svého uměleckého génia.

Obsah

1. ÚVOD.....	7
1.1 Svět perského hip-hopu - úvodní slov.....	7
1.2 Cíle a struktura práce.....	8
2. METODOLOGIE, TRANSKRIPCE ARABSKÝCH A PERSKÝCH SLOV.....	10
2.1 Metodologie.....	10
2.2 Transkripce perských a arabských slov.....	11
I. ČÁST 3. HISTORIE POPULÁRNÍ HUDBY, HISTORIE HIP-HOPOVÉ HUDBY/SUBKULTURY.....	13
3.1 Historie populární hudby v Íránu.....	13
3.1.1 Dynastie Pahlaví a vznik populární hudby.....	14
3.1.2 Populární hudba od revoluce po současnost.....	19
3.2 Historie hip-hopu.....	25
3.2.1 Historie globálního hip-hopu.....	25
3.2.2 Historie perského hip-hopu.....	28
3.3 Eršád - povolení k hudební produkci v Íránu.....	32
II. ČÁST 4. ANALÝZA ÍRÁNSKÉ HIP-HOPOVÉ SUBKULTURY.....	34
4.1 Vizualní aspekt íránského hip-hopu.....	35
4.2 Íránské graffiti.....	38
4.3 B-boys, B-girls (Fly-girls) v Íránu.....	44
4.4 Struktura perské hip-hopové subkultury.....	46
III. ČÁST 5. VYBRANÍ INTERPRETI.....	50
5.1 Alone.....	50
5.2 Híčkas.....	53
5.3 Amír Tatalú.....	61
5.4 Salome MC.....	65
5.5 Jás.....	68
5.6 Hamíd Sefát, Zedbazí a tisíce dalších.....	70
6. Shrnutí a charakteristika íránské hip-hopové struktury.....	76
7. Závěr.....	79
8. Bibliografie.....	82
9. Summary.....	93

Život je umývání talíře.

Cvrnkání mincí desetišáhovek do strouhy u silnice.

Život je druhou odmocninou zrcadla.

Květinou schopnou věčnosti.

Život tluče zemi v rytmu našeho srdce.

...

Co na tom záleží,

Že občas vyroste houba nostalgie?

Sohráb Sepehrí (Sepehrí 2008: 40)

1. Úvod

We no longer wanted to be followers.

Parviz Tanavoli, íránský sochař (in Grigor 2014: 163)

1.1 Svět perského hip-hopu - úvodní slovo

Íránský hip-hop a subkultura. Spojení mnohým jeví se jako velmi exotické, vymyšlené a pouze jako okrajová anomálie. Ačkoliv se badatelé do těchto vod pouští zřídka, perský hip-hop je jedním z nejvýznamnějších hudebních stylů současnosti a jak píše ve svém článku Shima Sadaghiyani *“perský rap je hlasem mladých. Lidé jen musí poslouchat.”* (Sadaghiyani 2017). Íránský hip-hop, Rap-e Fársí (رپ فارسی), jak se hudební žánr nazývá v perském jazyce, je poměrně mladý hudební styl, který se však plně etabloval na íránské hudební scéně, především undergroundové, a s několika tisíci interprety je spolu s perským popem jedním z nejúspěšnějších hudebních stylů současného Íránu. Ačkoliv se jedná o styl, který se netěší velké přízni současnému vládnímu systému,¹ hip-hopová hudba si nachází cestu i k nejvýznamnějším osobnostem íránské vládnoucí garnitury - příkladem může být citace písně “Baby Don’t Cry” amerického rapera 2Paca a uskupení The Outlawz na twitterovém účtu bývalého íránského prezidenta Mahmúda Ahmadínežáda ze 14.dubna 2009 v reakci na vraždu amerického rapera Nipsey Hussleyho. (Ahmadinejad 2009)

O úspěšnosti perského hip-hopu může vypovídat několik různých ukazatelů. Počet interpretů věnujících se perskému hip-hopu odhaduji přibližně na 2000,² z čehož lze číst poptávku po hudbě tohoto stylu. Dalším ukazatelem nám mohou být sociální média. Íránci jsou na sociálních platformách velmi aktivní a slovy mé dlouholeté íránské známé Nyushy *“pro nás*

¹ Více o postavení íránského hip-hopu viz níže.

² Je prakticky nemožné toto číslo určit s přesností a můj odhad se proto od skutečnosti může značně lišit, s pravděpodobností většího množství. Číslo zakládám na základě výzkumu provedeném na internetových platformách Spotify, SoundCloud, Last.Fm, Radio Javan a databáze stránek Rap Farsi. Vedle výrazných interpretů, kteří bývají označováni jako “profesionální rapeři”, je celá řada amatérských umělců. K produkci vlastní tvorby v současnosti stačí pouze mikrofón, internet a myšlenka.

mladé Íránce jsou sociální sítě důležité téměř jako potrava.”³ Díky blokaci sítí Facebook a Twitter je tou nejoblíbenější sociální sítí pro Íránce Instagram, který je americkou platformou vlastněnou společností Facebook, Inc. a slouží primárně pro sdílení fotografií a videí. Svůj účet na něm mají kromě běžných uživatelů i vládní představitelé i umělci a slouží nejen k sdílení života, ale i prezentaci myšlenek a ovlivňování (influence). Počet sledujících (followers) jednotlivých osobností pak může být další výpovědní hodnotou oblíbenosti perského hip-hopu. Z několika vybraných:

Ajatolláh Alí Chamenei - 3,4 milionu sledujících

Hassan Rúhání - 2,2 milionu sledujících

Hichkas(Híčkás) - 1,3 milionu sledujících

Hamid Sefat - 2,3 milionu sledujících

Yas - 5,3 milionu sledujících

Amir Tataloo - 3,8 milionu sledujících⁴

Rap-e fársí je hudebním stylem stejně jako je subkulturou - souborem životních hodnot a postojů, které jsou skrz hudbu reflektovány světu. Má práce se snaží přinést úvod do problematiky a zaujmout čtenáře k poslechu, zamyšlení a výzkumu tohoto progresivního hudebního stylu a subkultury, která je nedílnou součástí íránské společnosti.

1.2 Cíle a struktura práce

Jak již bylo výše uvedeno, cílem této práce je přinést základní informace o íránské hip-hopové scéně a subkultuře. Čtenáři má přinést základní vhled do problematiky a umožnit mu osvojení si historie tohoto žánru v Íránu a jeho vývoje. Na různých pod-žánrech se snaží interpretovat nejdůležitější charakteristické prvky tohoto stylu a témata, která hudbou rezonují. Čtenáři se dále dozví informace o vybraných významných interpretech a jejich vlivu na

³ Osobní rozhovor.

⁴ Informace jsou aktuální k datu 12.4.2020. Koncem dubna 2020 byl instagramový profil Amira Tataloo smazán na podnět Híčkase a dalších uživatelů za porušení mravních zásad této sítě.

hip-hopovou subkulturu a společnost. Autor si práci neklade za cíl přinést vyčerpávající popsání problematiky, pouze skromný základní vhled, na kterém bude možné postavit další výzkum.

Ač se tato práce zabývá výhradně íránskou hip-hopovou subkulturou a hudbou, není možné se v úvodu práce nezmínit o íránské hudbě všeobecně v moderních dějinách, jejíž vývoj určuje pozici a postavení hip-hopu na hudební scéně a proto bude první část věnována hudbě v moderních dějinách Íránu. Následovat bude kapitola o historii perského hip-hopu a perské hip-hopové subkultury. Nástin historie si klade za cíl spíše všeobecnější přiblížení vzniku a etablování tohoto hudebního stylu, než vylíčení úplné historie, která by si žádala hloubkový výzkum, který v současné situaci není možný.⁵ Cílem tedy je čtenáři přiblížit, jaká cesta vedla ke vzniku, jakým způsobem se etabloval a vydobyl svou pozici na íránské hudební scéně.

Následující část se pak bude věnovat analýze hip-hopové subkultury. Zaměří se na rozdělení hlavních témat, která rezonují v textech umělců, popis charakteristických rysů perského hip-hopu a tomu, co přináší světové hip-hopové produkci.

V třetí části této práce se autor zaměří na jednotlivé nejvýznamnější interprety, kteří tvoří tvář íránské hip-hopové scény od jejího počátku po současnost. Značný prostor bude věnován “otci” perského hip-hopu Sorúši Laškarímu, alias Híčkasovi (raperovi s pseudonymem “Nikdo”), který je prvním umělcem tohoto stylu vůbec. Následovat budou další významní umělci. Výběr interpretů pro výzkum je z velké části subjektivní a zakládá se na autorově pohledu o významu jednotlivých umělců a jejich působení nejen pro milovníky tohoto hudebního žánru, ale na společnost jako takovou. Tento pohled se nemusí plně překrývat s realitou, avšak snaží se na základě několika ukazatelů ji přiblížit. S počtem dosahujících téměř 2000 interpretů by byl téměř nadliský úkol obsáhnout veškerou produkci, i přesto autor věří, že vybraný vzorek interpretů zobrazuje íránskou hip-hopovou subkulturu věrně a bez výrazných odchylek od reality.

⁵ Výzkum v Íránu musela být autorem přerušena z důvodu rozšíření virového onemocnění (COVID-19) a nutnosti opuštění země. Více poznámka č.6.

2. Metodologie, transkripce perských a arabských slov

2.1 Metodologie

Ve této práci je využito několika různých metod a přístupů, aby tak bylo dosaženo stanovených cílů a jelikož se jedná o téma ne zcela zpracované, považuji užití více metod za vhodné a žádoucí. V první části, která se věnuje historii populární hudby a historii hip-hopové subkultury, využívám přímé i nepřímé metody získávání historických faktů a dat. Kromě písemných zdrojů slouží k analýze i dokumentární snímky a rozhovory s odborníky a Íránci, kteří mají zálibu v hudbě a poskytli relevantní data k tématu. Je využito progresivní metody a události jsou zachyceny z hlediska času od nejstarších po nejnovější.

Ve druhé části užívám kategorizaci jednotlivých odvětví hudby a pomocí textové analýzy se snažím vytvořit všeobjímající mapu, která by čtenáři přinesla základní náhled na hlavní témata a problematiku, které se hudební styl hip-hopu věnuje.

Ve třetí části bude znovu užito analýzi textů vybraných interpretů a metody interpretace jednotlivých děl pro určení významu jednotlivých interpretů. Text bude doložen ukázkami, které budou hlavním zdrojem pro následnou interpretaci. Jako v předchozích částech bude i zde využito dokumentárních zdrojů a rozhovorů s jednotlivými interprety či příslušníky hip-hopové subkultury.⁶

⁶ Z důvodu přerušení výzkumu v Íránu počátkem roku 2020 z důvodu celosvětové pandemie nebylo možné uskutečnit plnohodnotný výzkum, proto poslední část bude spíše analytická a interpretační a započatý výzkum bude zohledněn spíše okrajově. Osobní rozhovory s interprety se do mého odjezdu nepodařilo realizovat a z důvodu blíže nespécifikovaných obav se rozhovory přes sociální sítě (Instagram, Telegram, Whatsapp i email) pohybují spíše ve všeobecné rovině, bez hlubší důvěry ze strany dotazovaných a při problematických otázkách docházelo zpravidla k přerušení komunikace nebo častěji nezodpovědění otázky. Je poměrně zajímavé zjištění, že ke stejnému problému došlo při komunikaci s íránskými rapery žijícími v Íránu i u íránského rapera s americkým občanstvím, který žije od dětství ve Spojených Státech a do své vlasti se spíše nevrací. Přesto po několika emailech, kdy nejprve souhlasil se spoluprací, požádal, abych neuváděl jeho jméno ani alter ego a to i navzdory tomu, že jsem mu vysvětlil, jak mizivá šance existuje, že tuto práci bude číst více jak pět lidí. Poměrně zarážejícím dojmem pak působí, když se stejný umělec ve svých textech vymezuje proti íránské vládě. Jediným úspěšnějším respondentem je má dlouholetá informátorka N., která s ochotou odpovídala na veškeré mé dotazy.

2.2 Transkripce perských a arabských slov

V této práci se vyskytují převážně perská slova, v menší míře arabská slova. Přepis arabských slov je zjednodušený bez důrazu na fonetické kvality jednotlivých písmen. Výrazy, které přešly do českého jazyka zachovávám v jejich přejaté formě.

Text bude od počátku protkán perskými slovy a texty. S transkripcí perského jazyka se vyskytuje několik obtíží. Zaprvé, neexistuje ustálená forma a přepisy se mohou lišit (např. Přepis názvu duchovního města Qom, jež lze nalézt jako Kum, Kom či Kumm). Zadruhé, některá slova byla přejata do českého jazyka v odlišném přepisu, než je běžně užívaný přepis (například dynastie Kádžárovců, s přepisem s “K” místo správného “Q”). A třetí komplikací je, že mnoho slov, převážně jmen interpretů v mém případě je užíváno v anglickém přepisu perského jazyka a informace jsou dohledatelné zpravidla v tomto přepisu. Ve své práci se proto budu snažit řídit několika základními pravidly. Pro přepis perského jazyka budu užívat úzus navržený níže. Dále budu užívat anglických přepisů pro lepší orientaci při čtenářově případném dohledávání a ověřování informací, přičemž vždy v závorce uvedu český přepis perského slova (např. jméno zpěváka Hichkas (Híčkas)). V jednotlivých kapitolách pak v textu bude užíváno českého přepisu s předpokladem čtenářovi nabyté orientace. Přepis perského jazyka do českého se bude držet následujícího úzu:

- 1) ه , ح - v obou případech přepis “ h ”; v případě koncového tichého “h ”, jež se v mluvené podobě nevyslovuje, jej vynechávám, oproti anglické transkripci, ve které je zachováno
- 2) ت , ط - v obou případech přepis “ t ”
- 3) ث , س , ص - ve všech případech přepis “ s “
- 4) ذ , ز , ظ - ve všech případech přepis “ z “
- 5) ع - písmeno ejn nesoucí v perštině funkci nositele vokálu přepisuji jako “ ‘ “, jež se užívá v arabštině pro hamzu, ale zde budu tohoto grafému užívat pro písmeno ejn, jak se standardně používá např. v přepisu jména Sa’dí; “‘(hamze) se v perštině neobjevuje často a v mém textu absentuje zcela, proto není třeba jeho přepisu a nemělo by dojít k dezinterpretaci.
- 6) ژ - v přepisu “ ž ”

- 7) پ - v přepisu “ p ”
- 8) گ - v přepisu “ g ”
- 9) چ - v přepisu “ č ”
- 10) غ - v přepisu “gh”
- 11) ق - v přepisu “q”

V případě výskytu genitivního, substantivního či adjektivního spojení (ezáfe) transkribuji pomocí -e / -je v závislosti na předcházejících vokálech a konsonantech. Termíny vztahující se k islámu používám v arabské variantě, nikoliv perské.

I.ČÁST

3. Historie populární hudby, historie hip-hopové hudby / subkultury

První část této práce se zaměřuje na historickou část tématu. Než ovšem bude přistoupeno k historickému vzniku a vývoji hip-hopové subkultury v Íránu, je nezbytné se v krátkém čase věnovat historii populární hudby v moderním Íránu, jejíž znalost je dle názoru autora nezbytná pro pochopení vzniku a potřeby perského hip-hopu.⁷ A k této otázce se pak váže i krátká odbočka z regionu k historii hip-hopové subkultury jako takové, protože autorem není předpokládána tato znalost u čtenářů a ve zkratce jsou tak nabídnuta historická data, jména a zásadní události, které byly zásadní pro hip-hop jako takový. Díky i povrchové znalosti pak bude jednoduché pochopit historii a význam íránského hip-hopu, která bude vylíčena v poslední kapitole první části.

3.1 Historie populární hudby v Íránu

Historie hudby sahá k počátkům historie Íránu. Pro tuto práci je ovšem zásadní vznik a vývoj populární hudby, která vzniká v období poslední dynastie Pahlaví a přes svůj dramatický vývoj přežívá a rozvíjí se do současnosti. Zaměříme se tedy nyní odděleně na dvě nejdůležitější období. Tím prvním je období před revolucí 1979, kdy populární hudba vzniká. Druhým obdobím je porevoluční doba až do současnosti.

⁷ Pojem populární hudba v mé práci zahrnuje hudbu žánru pop, rock a hip-hop. Do svého výčtu nezahrnuji jazzovou a bluesovou hudbu. Není zahrnuta ani folková hudba a klasická perskou hudbou. Je ovšem nutné podotknout, že perská populární hudba bývá často "hybridem" Západní hudby a perské klasické a folkové hudby. V následujícím popisu proto budou zahrnuti interpreti, kteří jsou vnímáni jako tvůrci populární hudby, ač by bylo možné je vnímat jako interprety moderní folkové hudby apod.

3.1.1 Dynastie Pahlaví a vznik populární hudby

Už je to velmi dávno, pokračuje, po neúspěchu mého prvního sňatku s Ali Džamem, kterého mi vnutil můj otec Rezá Šáh, zamilovala jsem se do inteligentního a kultivovaného muže, který pocházel z hudební rodiny. V Persii nemají hudebníci ve společnosti žádnou vážnost...

Šams Pahlaví (in Soraja 2003: 41)

Tento krátký úryvek pochází ze vzpomínek druhé manželky Mohammada Rézy Pahlaví Soraji s princeznou Šams, kdy ji vypráví o svém životě a mluví zde o svém druhém manželovi Mehrdádu Pahlbodovi, narozeném jako Ezatolláh Mínbášiján (عزت الله مین باشیان), který byl nucen ke změně jména, zapření svého původu a rodiny, aby se mohl vrátit s princeznou Šams zpět do Íránu z egyptského exilu. (Soraja: 41-2) Na svůj původ však nezanevřel a jako dlouholetý ministr kultury se zasloužil například o vznik první opery zcela produkované v Teheránu nebo později o vznik teheránské *Tálár-e Rúdaki*, jedné z prvních moderních koncertních sálů v Íránu. (Milani 2008: 216-17) Alespoň v očích šlechty tedy za dynastie Pahlaví povolání hudebníka nebylo ničím hodným velké úcty. Odvrátme se však nyní od královských kruhů a věnujme se vzniku populární hudby.

Írán má velmi bohatou hudební tradici, která zahrnuje originální hudební žánry (tasníf, ruhovzí,..), originální metra (sedmistupňový systém *dastgáh*) a hudební nástroje (tár, setár, santúr a další) a vypráví romantické, hrdinské i satirické příběhy. (Farhat) I když moderní hudební styly jako rumba, waltz a tango se objevují dle Muhammada Zarghamího již v období dynastie Kádžárovců, moderní hudba se plně etablovala až za období dynastie Pahlaví. (Zarghami 2003) Vznikají významné hudební školy a orchestry užívající lokální i západní nástroje. (Khosrawi) Vznikají zábavné skupiny *motrebi*⁸, které performují styl zvaný *rúhouzí* (روحوزی, anglický přepis *ruhowzi*).⁹ Motrebi nepřežili revoluci v roce 1979, což pravděpodobně vychází z jejich povahy, protože podle výzkumu GJ Breylyho a Sasana Fatemi umělec-*motreb* byl v očích Tehránců „nevzdělaný“ a „pil alkohol a navštěvoval prostitutky“. (Breyley, Fatemi 2016: 1) Souběžně s umělci *motrebi* existovala další skupina umělců pod názvem *kúče-bázári* (

⁸ Skupiny vznikají již za doby Kádžárovců, avšak k rozvoji a plnému začlenění dochází až v době Pahlaví, přičemž od třicátých let se stávají součástí každé svatby. (Breyley, Fatemi 2016: 11)

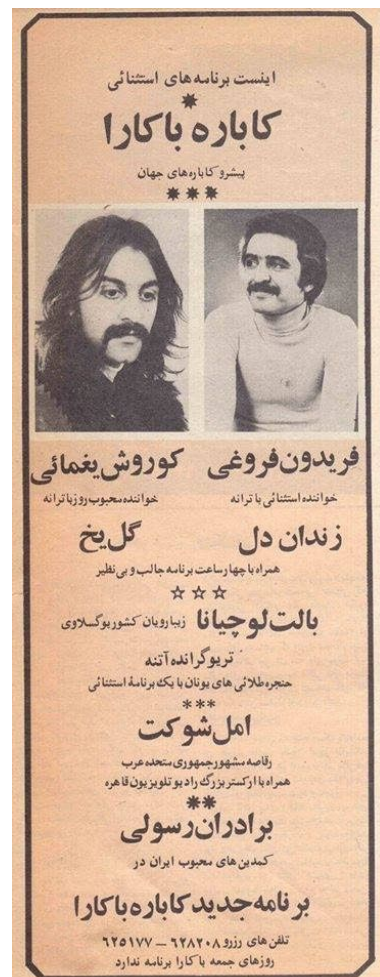
⁹ Je třeba vysvětlit, že *rúhouzí* není hudební styl jako takový. Jak píše Erum Naqvi ve svém zatím nepublikovaném článku, jedná se o „neformální, komický a improvizáční muzikálně herecký žánr“ (Naqvi 220: 1)

کوچه بازاری), což může být interpretováno jako “pouliční umělec”¹⁰ a jejich hudba je velmi blízká perské folkové hudbě s jemnými tendencemi přicházející popové hudby.¹¹ Přibližně ve čtyřicátých letech dvacátého století došlo k syntéze *rúhouzí* a *kúče-bazári*, když umělci přesouvali své vystoupení do kaváren¹² a vznikl styl zvaný *káfei*. (Saimdoust 2017: 44) Přibližně ve stejné době dochází k vzniku nočních klubů a slavných kabaretů při slavné *chejábán-e Lále-Zár*¹³, kde jak píše ve své studii Bruno Nettle hudba hrála, podávalo se jídlo a alkohol a atmosféra byla “*much less family-friendly*”. (Nettl 1972: 220) V Teheránu existovalo mnoho kabaretů, avšak k nejvýznamnějším patřily čtyři kabarety: Bákárá kabaret (کاباره باکارا), Šokúfe Nó (کاباره شکوفه نو) - jeden z nejstarších íránských kabaretů vůbec, kabaret Tehrán (کاباره تهران) a Moulin Rouge (کاباره مولن روژ). V těchto kabaretech vystupovaly nejvýznamnější umělci rodící se íránské popové scéně.¹⁴

Do vývoje populární hudby v Íránu promluvílo zásadně několik prvků - zavedení rádia a televize, cenzura a westernizace Íránu. Podívejme se proto nyní blíže na tyto tři prvky.

Ačkoliv rádio bylo zavedeno v Íránu v roce 1926, první rádio začalo vysílat až 24. dubna 1940, vysílalo osm hodin

denně a jelikož bylo zachytitelné pouze v Teheránu, vstoupilo do dějin pod názvem “*Rádío*



Novinová pozvánka do kabaretu Bákárá, foto: Tehran Parirooz

¹⁰ Slovo *کوچه* znamená “krátká ulice”

¹¹ Jedním z nejvýznamnějších umělců tohoto stylu byl Nematollah Aghásí. Dalšími významnými umělci byli například Alí Nazarí, zpěvačka Afat

¹² Při sledování “kavárenské historie” v Íránu narážíme na dva rozdílné druhy kaváren. Starší a tradiční typ kaváren nazývaný *qahve-cháne* (قهوه خانه), jež zároveň slouží jako restaurace a *káfe* (کافه), které jsou více příbuzné evropskému stylu kaváren. Existuje několik rozdílů. Tradiční *qahve-cháne* se objevují v dobách dynastie Safíjovců, *káfe* se objevují od pozdní doby dynastie Qádžárovců. *Qahve-cháne* byla spíše útočištěm obchodníků a ženy měly vstup zakázaný, zatímco *káfe* byla a stále jsou centrem intelektuálů, spisovatelů a umělců všeho druhu a ženy měli vždy vstup povolen. (Mobarhani 2020) V současném Íránu převládá typ *káfe* a stále jsou prostory pro pití kvalitní kávy i setkání umělců a intelektuálů. Převládaly i za dob dynastie Pahlaví a proto hudební styl dostal název podle druhého typu kaváren.

¹³ O kultuře této slavné teheránské ulice blíže Jane Lewisohn ve své podrobné studii “*The Rise and Fall of Lalehzar, Cultural Center of Tehran in the Mid-Twentieth Century*”.

¹⁴ K tomuto tématu více *Šab-e Šejdáji* (شب شیدایی, Noc Poblouznění) od íránského režiséra a producenta Násera Safárjána, který se zabývá kromě hudby kabaretů i moderní hudbou devadesátých a dvacátých let.

Teherán”. (Persia Digest 2008) V počátcích vysílalo v různých jazycích (rusky, anglicky, francouzsky, německy a arabsky). Stalo se důležitým prvkem i pro historii, kdy v rádiu byly oznamovány důležité události jako inaugurační projev nového panovníka. Časem docházelo k rozšíření vysílání, programů a instalaci nových přenosových stanic a vysílání do celé země. Pokud se podíváme na stavbu programu rádia z roku 1975, tak 61% času (103 hodin týdně) tvořil zábavný program, tedy převážně hudba, dále rozhlasové hry, soutěže a jiné. (Chelkowski 2007: 808-810) Rádio se stalo důležitým prvkem života všech lidí a pro rozvoj a rozmach populární hudby bylo prvním stupněm k masovému rozšíření. Tím druhým pak byla televize. Televize přichází do Íránu v roce 1958 a pojí se s významnou osobností Habíba Sabeta, íránského podnikatele, který nejprve do Íránu přinesl v srpnu roku 1955 přinesl do Íránu Pepsi¹⁵, o tři roky později pak televizi vysílající z Teheránu a o dva roky později v Abadánu, pojmenovanou TVI (Television Iran). Zajímavostí je pořad vysílaný v roce 1959 z královského paláce s královnou matkou a tehdy dětskou hudební hvězdou Gúgúš. (Milani 2008: 678-684) V roce 1966 začala vysílat Národní televize (NITV), jejíž prvním programem byla Šáhova promluva ke svému lidu 26. Října 1966. (Sreberny-Mohammadi, Mohammadi 1994: 66-7) Ta byla později spojena s rádiem, znárodněna a ještě před revolucí vysílala do 70% země. Kolem 56% týdenního obsahu tvořila hudba, filmy, sport a jiný zábavní obsah. (Chelkowski 2007: 811-2) Rádio a televize se tak staly součástí života Íránců a propojily kulturně celou zem a umělci dříve lokálně známí díky svým vystoupením pronikli do všech koutů země. Za zmínění z oblasti hudby stojí proslulý pořad *míchak-e noqrei* (میخک نقره ای , Stříbrný karafiát) moderovaný zpěvákem Ferejdúnem Farrochzádem, bratrem jedné z nejvýznamnějších íránských básnířek Forúgh Farrochzád.

Druhým prvkem je westernizace Íránu. Již první vládce z rodu Pahlaví, Rezá Šáh, se obrátil směrem na Západ, s velkou inspirací v Turecku a reformách prováděných Atatürkem. Ještě razantnější westernizaci prosazoval jeho syn a nástupce Mohammad Rezá Pahlaví. V šedesátých a sedmdesátých letech tak dochází k velké proměně hudby, kdy umělci opouštějí tradiční východní rytmy a většinou se objevují západní rytmy popu a dalších stylů a vzniká tak perský pop. (Breyley 2010: 212) Nahid Siamdoust k tomu podotýká, že umělci hrající perský

¹⁵ Ve svých memoárech píše o tom, jak tento počín měl kladný přínos pro zdraví Íránců, kdy došlo k snížení zájmu o íránské limonády od firmy Zamzam, která podle Sabeta vyráběla své produkty ze špinavé a kontaminované vody. (Sabet 1994: 208-210)

pop byli posloucháni celým národem, i tradičně nábožensky založenými rodinami, které jinak westernizaci, v jejich očích westoxikaci, odmítali. “Západní” nástroje se plně začlenily vedle perských. (Siamdoust 2017: 46) I přes kořeny v západní popové hudbě si udržel perský pop svou originalitu a jako takový tvoří samostatný hudební styl. Je k zamyšlení, do jaké míry byl Šáhúv nástroj hudby pro něj prospěšný, pro perskou hudbu byl velkým přínosem a dal vzniknout velkým jménům světové hudby, jakými jsou například Ebi, Gúgúš, Dárjúš a další.

Posledním prvkem je *sánsúr* (سانسور, cenzura). Ta by mohla být tagem umístěný ke každému článku pojednávajícím umění v Íránu. Mnoho badatelů se zaměřuje na cenzuru současné vládní garnitury, avšak současný vládní systém pouze čerpá z bohaté historie cenzury, která však je téměř všudypřítomná v každé době a každém státě či říši.¹⁶ Jediným obdobím, které se pyšnilo uvolněným prostředím bylo období Konstituční revoluce a do nástupu dynastie Pahlaví. Za Rezá Šáha došlo k opětovnému nastolení cenzury, která se týkala převážně tisku a byla zakázána řada novin po publikaci “*nevhodných článků*”. Ke změnám došlo po nástupu Mohammada Rezy, kdy v období 1941-53 dochází k uvolnění cenzury. Poté dochází k zásadní změně po převratu “starého lva” Mohammada Mosaddeqa, šáhovu dočasnému odchodu do Iráku, Itálie a zpět do země po svržení Mosaddeqovi skupiny. V roce 1957 vzniká proslulá tajná policie, respektive státní bezpečnostní agentura známá pod akronymem SAVAK, jak píše Abrahamian, s pomocí zahraničních tajných služeb - americké CIA a izraelského Mossadu. (Abrahamian 2008: 126) Upton k tomu poznamenává, že metody cenzury se staly sofistikovanější a propracovanější a míra omezování svobody slova dosáhla velmi vysoké úrovně. (Upton 1960: 114) Literatura, tisk i hudba byly podrobeny schvalovacím procesům, cenzurovány a často zakazovány. V hudebním průmyslu byla produkce rozsáhlá a proto mnoho hudby prošlo cenzurním procesem. Tak bylo mnoho nahrávek sice povoleno k prodeji a produkci, avšak byly označeny červenou nálepkou “*nevhodné pro rádio a televizi*”.¹⁷

Tyto tři body formovaly vznik a počáteční vývoj perské populární hudby. Taková byla situace a umělci se museli potýkat s mnohými útrapami. I přesto se formovaly desítky významných a jedinečných umělců, kteří jsou dodnes ikonami perské hudby. Není zde dostatek

¹⁶ Více k podstatě a historii cenzury například Henryho J. Abrahama (Abraham 1968: 356-360)

¹⁷ I dnes lze u prodejců starozitností na nahrávky s touto nálepkou na trzích, často černých trzích, narazit. Osobně jsem viděl v černém knihkupectví řadu audiokazet s těmito červenými nálepkami. Více o červených nálepkách ve výše zmiňovaném dokumentu *Šab-e Šejdájí*.

místa ani pro povrchní seznámení s těmi nejvýznamnějšími z nich, proto bych rád pouze v pár větách zmínil několik jmen a čtenář si sám může další informace dohledat.¹⁸ Právděpodobně nejvýznamnější zpěvačkou je Gúgúš (گُوگُوْش, v anglickém přepisu Googoosh). Tato popová hvězda par excellence, označovaná jako *iránská diva*,¹⁹ byla ve své době hvězdou číslo jedna, která určovala trendy. Tak například pokaždé, když si změnila účes, ženy chodily do kadeřnictví a prosily o sestřih Gúgúši (Saimdoust 2017: 46). V její hudbě převládaly melancholické texty o nešťastné lásce. Druhou významnou zpěvačkou byla Hájede (هَایِدِه, v anglickém přepisu Hayedeh). Hájede se nejprve věnovala klasické perské hudbě a později popu. Arya Parsipur ve své knize popisuje, že Íránci v ní viděli anděla, který stál v opozici proti Chomejnimu a jako o jedné z nejvíce zbožňovaných zpěvaček po tři generace. (Parsipur 2018: 114) Z dalších zpěvaček například Lejlá Forúhar, Homejra nebo Mahastí. Z mužských zástupců lze opět vybírat z desítek jmen. Jedním z významných zpěváků na pomezí popové a rockové hudby byl Farhád Mehrád (فَرهَاد مِهْرَاد), který se v některé své hudbě vymezoval proti Šáhovi a byl za to i zakazován a zadržen SAVAKem. (Amanat 2017:683) Zajímavé je, že v devadesátých letech byl současnou vládou “znovuobjeven” a dosáhl poměrné oblibě příznivců vlády. (Hashemi 2017: 13) Velmi výraznou postavou je zpěvák Ebí (اَبی, v anglickém přepisu krátce Ebi), s přezdívkou “*Mistr hlasu*” (آقا صدا) má na kontě více jak 30 alb, 50 let kariéry a milióny fanoušků po celém světě.²⁰ Mezi další velká jména patří Ferejdún Farrochzád, který svou hudbou ovlivnil miliony lidí, stejně tak jako televizní show, které uváděl v televizi měly sledovanost miliony diváků. (Saimdoust 2017: 46-7). Z dalších jmen například Dárjúš, Ferejdún Forúghí, Kúroš Jaghmájí nebo Šahjár Qanbarí. Nelze alespoň jmenovitě nezmínit Várúzána Hachbándejána, skladatele, který je právem nazýván “otcem perského popu” a je autorem největších hitů většiny výše zmíněných zpěváků a zpěvaček.

¹⁸ Je trochu smutné, že perské populární hudbě, která je většinová ve své produkci, se mnoho badatelů nevěnuje. Zpravidla se věnují klasické perské hudbě, hudebním teoriím, ale do vod populární hudby se nepouštějí. Existuje několik knih v perském jazyce, avšak i v něm převládají knihy o klasické a folkové hudbě. Zájemci proto nezbývá jiná možnost, než internetové zdroje, kde se nachází mnoho informací s větší či menší relevancí. Díky platformám jako je youtube, Spotify a další, je ovšem možné se poměrně snadno dostat nejen k hudební produkci, ale i k videozáznamům z hudebních pořadů, kabaretů a dalších.

¹⁹ *Div*a je označení pro výjimečnou umělkyni, z italského slova “božská”.

²⁰ Tyto informace uvádí oficiální stránka zpěváka. (www.ebihamedi.com)

3.1.2 Populární hudba od revoluce po současnost

Fallaci: *.. And why is listening to music a sin?*

Chomejní: *... Even music dulls the mind, because involves pleasure and ecstasy, similar to drugs. Your music, I mean. Usually your music has not exalted the spirit, it puts it to sleep. And it destructs our youth, who become poisoned by it, and then they no longer care about their country.*

Fallaci: *Even the music of Bach, Beethoven, Verdi?*

Chomejní: *I do not know those names. If their music does not dull the mind, they will not be prohibited. Some of your music is permitted. For example, marches and hymns for marching. We want music that lifts the spirit, as in marches, music that makes our youth move instead of paralyzing them, music that helps them to care about their country. Yes, but your marches are permitted.*

Rozhovor italské novinářky Oriany Fallaci s ajscholáhem Chomejním z 12. září 1979 otištěný v The New York Times. (Fallaci 1979)

V tomto slavném rozhovoru vyjádřil otec islámské íránské revoluce jeho názor na hudbu a její negativní vliv na jedince. A rozhovor s Orianou Fallaci není jediným záznamem imámovi nelibosti k hudbě. Chomejní se o hudbě vyjádřil negativně více než jednou a tak se v jeho spisech můžeme dočíst poměrně jasně, že *“Hudba oslabuje duše lidských bytostí. Hudba způsobuje, že osoba ztrácí nezávislost myšlení.”* (Khomeini 2008: 143) Je jistě možné oba příspěvky vnímat jako vytržené z kontextu, avšak pravdou je, že Chomejní vnímal negativně veškeré výdobytky západní kultury, mezi které spadala populární hudba se svými kabarety a uvolněnou morálkou. Populární hudba se ponořila do hluboké propasti, te nejhlubší ve svých dějinách. Většina nejvýznamnějších umělců opustili nebo byli nuceni Írán. Někteří zvolili Evropu, například Ferejdún Farrochzád byl donucen k odchodu do Německa. (Kazemi 2017) Jiní jako Hájede, Ebí a další se přesunuli do Los Angeles a vytvořili svou vlastní odnož popové hudby, které se začalo podle města říkat styl *losándželesí* (لس آنجلسی), pro kterou jsou

signifikantní osmdesátá a devadesátá léta. (Sharareh, Kshar 2013: 121) V textech některých pak je vyjádře stesk po domovu. Například zpěvačka Hádeje ve své písni *Náme* (نامه, Dopis) zpívá:

سلام ای بهترینم
!هنوز عاشقترینم
اگر از آشیونه دور دورم
غم عشقت تو قلبم مونده با من

Ve volném překladu:

*Zdravím vás mí nejdražší
Jsem stále zamilovaná,
I když jsem tak daleko, daleko od domova
Mé srdce je stále zamilované*

Jednou z mála umělkyn, která v zemi zůstala byl Gúgúš, které bylo po revoluci zakázáno zpívat, nahrávky byly zabaveny a nesměla vystupovat. Její kariéra byla tak na dvacet let zmrazena a obnovena až v době vlády prezidenta Chátamiho. Ve své písni, která *Zartušť* (زرتشت, Zaratuštra) z roku 2000, zpívá:

من نمی دانم قضاوت چیست
اگر می خوانم که جرم است
من نمی خوانم که جرم است

Ve volném překladu:

*Já nevím, jaký je verdikt,
Ale jestli můj zpěv je zločinem
Pak dokud můj zpěv je zločinem,
Zpívat nebudu*

Popová hudba prakticky produkovaná v Íránu legálně prakticky přestala ze dne na den existovat, protože popová hudba byla výmyslem západních umělců, proto působila jako westoxikace Íránu a její produkci vystřídala hudba odlišného rázu. Rádio i televizi zaplavila hudba s revoluční a islámskou tematikou. První skladbou, která byla vysílána byla skladba Írán Írán (ایران ایران) zpěváka Ferejdúna Chošnuda a Rezá Rujgarího, kde je hned od prvních slok patrná změna hudby a skvěle tak reflektuje, kam se následující roky hudební produkce posouvala. (Siamdoust 2017: 88) Zpívá se v ní:

الله الله الله الله
لا اله الا الله
لا اله الا الله
ایران ایران ایران رگبار مسلسل ها
ایران ایران ایران رگبار مسلسل ها

V překladu:

*Alláh, Alláh, Alláh, Alláh,
Není boha kromě Boha,
Není boha kromě Boha
Írán, Írán, Írán, bouře muslimů
Írán, Írán, Írán, bouře muslimů*

Hudba se stala revoluční, oslavovala vůdce revoluce - asi nejslavnější píseň *Chomejní ej Emám* (خمینی ای امام) a snažila se udržet v lidu revolučního ducha. Po propuknutí Irácké-Íránské války se k dosavadním tématům přidala mučedníky. Písně o nich vyplňovali téměř celou dekádu a stále

jsou velmi populární.²¹ Během války se navíc produkce spíše zastavila a docházelo k importu exilové hudby na černém trhu, převážně interpretů z Los Angeles.²²

Po skončení války dochází k opětovným pokusům a “znovuzrození” populární hudby. Dochází k postupné obnově koncertů, ovšem s trvajícimi restrikcemi proti ženskému zpěvu, popové hudbě, apod.²³ Kromě těchto restrikcí je důležité se zmínit o tzv. “Řetězových vraždách” (قتل های زنجیره ای), jež otřásali kulturní a politickou sférou Íránu a zavražděno při nich byly desítky významných umělců. (Rastgoo 2018) Asi nejvýznamnější obětí z kulturní oblasti se stal Ferejdún Farrochzád, který byl zavražděn ve svém bytě v německém Bonnu, kde byl nalezen s nožem zabodnutým v rameni a ústech v roce 1992. Jeho vražda nikdy nebyla objasněna. (Kazemi 2017) Mezi přeživší tohoto řádění pak patří prozaik Húšang Golšírí nebo básník Ahmad Šamlú.

Stejně jako v předchozím období promluvily zásadně do formování populární hudby tři, respektive čtyři prvky - zavedení satelitního vysílání, prezident Chátamí, zavedení internetu a evergreen umělecké sféry cenzura. Poslední bod, cenzura, zde nebude probírána, protože se jí věnuje samostatná část pojednávající o schvalování hudby v současném Íránu.²⁴ Podívejme se v rychlosti na tyto tři body.

Satelitní talíře se na teheránských střeších začínají objevovat v roce 1991. (Alikhah 2018: 4) Je to doba, kdy ještě neexistují perské stanice a diváci proto sledují západní produkci, což se hned od začátku stává trnem v oku vlády. Po nástupu Alího Chámeneího byl Západ v očekávání uvolnění striktního vymezení se proklamované westoxikaci, avšak duchovní vůdce

²¹ Velmi signifikantní je například píseň Sádeqa Ahangarana s názvem *Mučedníci z Chúzestánu*, jejíž dobové video je dohledatelné na stránkách youtube. Ahangaran zde zpívá: “*Ó, v krvi ponoření mučedníci z Chúzestánu, zdravím vás, uvadající rudé tulipány, zdravím vás...*”. Píseň je zpívána bez nástrojů. Samani k tomu ve svém článku “Váleční hudebníci bez nástrojů” říká “*publikum nebylo pouze posluchači, hrály zde dvojitou roli. První byla doprovod zpěváka (sborový zpěv) a druhá byla bití se do hrudi... což skvěle dokreslovalo celou skladbu.*” (Samani 2007)

²² Myšlena je samozřejmě perská hudba, ačkoliv ve stejné míře byla do Íránu pašována i hudba západní. Krásně to ilustruje například ve svém slavném komiksu *Persepolis* Marjane Satrapi.

²³ K problematice výzkumu tohoto období promlouvá v poznámkách Siamdoust, kde zdůrazňuje nemožnost plného doložení restrikcí a situace dobovými dokumenty, protože odmítnutí ze strany vládních organizací pro kulturu (o nich níže) byla zpravidla umělcům sdělena ústně, případně v soukromé korespondenci, která se dochovala pouze vyjimečně. (Siamdoust 2017: 306) Při rozhovoru s respondentem, prodejcem hudebních nástrojů ve městě Qom, mi na tuto otázku řekl pouze to, že “legálně nebo nelegálně, ta hudba stejně vznikala”. Jemným vodítkem, jak to fungovalo může být i dramatický film režiséra Bahmana Gobádího “*No One Knows About Persian Cats* (کسی از گریه های ایرانی خبر ندارد), který v hlavní lince sleduje příběh formující se indie rockové skupiny Áškana a Negar, kteří se snaží získat povolení k produkci hudby a ke koncertu do Londýna, avšak jejich hudba je nejen západní, ale i s anglickými texty. Ve filmu mimo jiné účinkuje “otec perského rapu” Híčkas.

²⁴ Viz kapitola “Schvalování hudby v Íránu” s.

byl pro tyto hlasy spíše zklamáním. Krátce po zavedení satelitu, v roce 1992, spustil Chámeneí kampaň *tahándžom-e farhangí-je gharb* (تهانجم فرهنگى غرب) neboli “kulturní invaze Západu”, ve které upozorňoval na pokřivování myšlení západní kulturou, hlavně u mladých lidí. Jak píše v příspěvku z 13. Července 1992, nazvaném “Kulturní invaze nebo kulturní masakr?”:

“Nepřítel se nám snaží ukrást naše mladé rozšiřováním nevhodného kulturního chování - kulturou perverze a korupce. Kulturní opatření přijatá nepřítelem způsobují kulturní invazi, či lépe řečeno kulturní přepadení, drancování nebo kulturní masakr.” (Khamenei 1992)

Následovala snaha o zákaz satelitů v Íránu, která vyústila v zákon schválený roku 1995, který ve své podstatě zakazuje vlastnit satelit. (Alikhah 2018:5-6)²⁵ Ačkoliv dochází k zákazu, který je dodnes v platnosti, dochází k skrytí satelitních talířů (ovšem ne většinou) do podkroví a na méně viditelná místa, dochází i k zabavování satelitů,²⁶ vláda je již od schválení tohoto zákona spíše tolerantní a ke konfiskaci dochází spíše zřídka. Díky satelitu tak proniká do Íránu exilová perská hudba a hudba západní.

Druhým prvkem, který ovlivnil perskou populární hudbu snad ještě více byl nástup reformního prezidenta Mohammada Chátamího, jež je vnímáno jako jakási renesance kultury a svobody slova.²⁷ Zajímavý pohled na období po nástupu Chátamího přináší americko-íránský novinář Afšín Mólaví, kde přibližuje uvolnění trhu s knihami, svobodnější noviny a jak na vše reagovali obyčejní Íránci. (Molavi 2004) V prvním roce vlády dochází k založení Asociace Íránských Novinářů, vůbec první organizace novinářů od revoluce. Dochází k zákazu několika novin, na druhé straně však vláda podporuje kulturní festivaly a kulturní produkci jako takovou. (Shahidi 2012) Důležitou roli zastával Atá-olláh Mohádžerání, který zastával v prvním období

²⁵ V tomto skvělém Alikhahově článku je skvěle shrnuta argumentace pro i proti tomuto zákonu a důsledky, které z něj vyplývají. Dále pak rozděluje historii do začátku 1999-2003, 2004-2008 - období vzniku důležitých perských stanic jako BBC Persia a éru 2011-2014 jako dobu boje mediálních gigantů. Pro potřeby této práce je jistě zajímavá éra 1999-2003, kdy hlavní vysílání tvoří předrevoluční hudební pořady a současná hudební produkce *losándželesí*. (Alikhah 2018)

²⁶ Podle stránky Middle East Eye v roce 2006, s odkazem na ministra kultury bylo zničeno 100 000 satelitů. (AFP 2016) Web Spacewatch zase s odkazem na teheránského policejního šéfa uvádí 713 000 zkonfiskovaných satelitů. (Spacewatch 2016)

²⁷ Lze nalézt i protichůdné názory například v knize *Iran under Khatami: Myth of Moderation*, která je produktem íránského opozičního hnutí Lidových mudžáhedínů. Hodnověrnost informací v této knize je na zvážení čtenáře.

Chátamího vlády post ministra kultury a snažil se o větší uvolnění kulturní scény, což však vedlo k jeho odstoupení po kritice jeho práce ze strany rahbara. Ačkoliv zde zatím chybí práce zabývající se do hloubky vlivem Chátamího éry na iránský kulturní svět, změna k větší volnosti, toleranci a možnosti sebereflexe je očividná.²⁸ O jistém posunu může svědčit i vznik perského hip-hopu za období Chátamího vlády.

Třetím bodem je internet. Írán byl na Blízkém východě teprve druhou zemí, která byla připojena k internetu v roce 1993. (Rahimi 2003) A je tomu opět za vlády prezidenta Chátamího, kdy dochází k velké investici do internetové sítě po celém Íránu. (Rubin 2019) V roce 2000 tak bylo v Íránu přibližně 625 tisíc uživatelů internetu, o deset let později kolem 16 milionů a v roce 2018 číslo dosahoval 70 milionů. (The World Bank) V počátcích internet nebyl doménou soukromí, ale spíše veřejného prostoru a lidé se k němu připojovali v internetových kavárnách. (Rahimi 2003) Je také důležité zmínit, že v období kolem roku 2000 a léta následující se internet v Íránu těšil poměrně svobodě, která začala být omezována až v následujících letech. (Rubin 2019) Přístup k internetu přinesl propojení s celým světem a nekontrolovatelnou výměnu myšlenek a kultury s pozitivními i negativními aspekty. Pro hudbu a zvláště tu hip-hopovou měl zásadní význam. Propojení se s umělci z jiných koutů světa, možnost spolupráce na velké vzdálenosti, lepší distribuce hudby a navíc s určitou rudimentální znalostí přinášel internet umělcům jednoduchý nástroj pro tvorbu hudby bez nutnosti studiové produkce. Navíc přinesl do Íránu západní tvorbu, například amerického rapera Eminema či 50centa, kteří značně ovlivnili počátky formování perského hip-hopu.

Tyto tři prvky - satelitní vysílání, období vlády Mohammada Chátamího a rozšíření internetu, měly zásadní význam nejen pro hudbu, ale pro kulturu jako takovou. V současné době je internet prvkem, který zásadně promlouvá do života celé společnosti a je branou ke komunikaci a sdílení. A pro potřeby této práce se stává branou do světa perské hip-hopové subkultury.

Závěrem této kapitoly bych rád věnoval tiché vzpomínky na všechny utlačované umělce, kteří museli svou tvorbu podvolovat rozmarům panovníků a vlády a zaplatili tou nejvyšší daní,

²⁸ K bližšímu pohledu na Chátamího myšlenky například jeho kniha *Islám, dialog a občanská společnost*, kde obhájí dialog a rovnost mezi národy, důležitost minulosti pro identitu a jiné (Chátamí 2001: 2-4) Zajímavou studii Chátamího éry, zvláště z politologického hlediska, přináší kniha Edwarda Wastnidge zaměřující se převážně na jeho roli při otevírání Íránu a dialogu se světovými velmocemi a organizacemi. (Wastnidge 2016)

svým životem. Protože jak píše v závěru eseji *“Můj život”* světově proslulý neurolog Oliver Sacks:

“Až umřeme, už tu nebude nikdo jako my. Lidé ale nikdy nejsou stejní - když odejdou, nelze je nahradit. Zůstane po nich prázdné místo, které není možné zaplnit, neboť osudem lidské bytosti - osudem genů i nervové soustavy - je být jedinečný, nalézt si svou cestu a žít svůj život, umřít svou smrtí.” (Sacks 2016: 32)

3.2 Historie hip-hopu

V této části se nejprve pro úvod velmi krátce zastavíme u vzniku hip-hopu a jeho vývoji s odkazy na příslušnou literaturu v případě zájmu o hlubší studium čtenáře. Následovat bude pohled na poměrně nedávnou historii hip-hopu a hip-hopové subkultury v Íránu za dvě dekády existence tohoto stylu. Jelikož se jedná o živou historii a styl undergroundový, je velmi pravděpodobné, že výklad bude obsahovat řadu nepřesností a dokonce misinterpretací, jak tomu u popisu nejasných dějinných kapitol často bývá. Cílem autora je však přinést obraz maximálně věrný skutečnosti a nejasné body, objeví-li se, budou v poznámce pod čarou rozebrány.

3.2.1 Historie globálního hip-hopu

“Remember Rappin' Duke? Duh-ha, duh-ha

You never thought that hip-hop would take it this far”

The Notorious B.I.G.(Úryvek ze skladby *Juicy*)

Téměř každý výklad o hip-hopu začíná stejně a otevřeme-li jakoukoliv knihu věnující se tomuto tématu, tu větu tam nalezneme - a to že většina lidí si myslí, že rap a hip-hop jsou dva výrazy pro jednu a tu samou věc, čemuž tak není. Rap je hudební styl, hip-hop je kultura. (Reese 2019:5) V mé práci užívám pravděpodobně trochu redundantně spojení hip-hopová subkultura, přičemž hip-hop samotný je ona subkultura, protože hip-hop je životní cesta a určitý postoj k

životu. Hip-hop, dle Vanessy Oswald, má čtyři základní elementy - rapování, DJing, umění graffiti a break dance. (Oswald 2019: 6) Kromě toho zahrnuje vizuální stránku, tedy styl oblečení, svůj vlastní jazyk, často své speciální výraz a vlastní filozofii.

Emmet G. Price III. ve své skvělé knize popisuje vznik hip-hopu, jako přirozené pokračování lidskoprávních hnutí a odkazu Martina Luthera Kinga Jr. . Jako styl vzniká v šedesátých a sedmdesátých letech v New Yorku ve čtvrti Bronx mezi chudší částí americké populace - černoškou komunitou, první a druhou generací *latinos* a karibskými přistěhovalci (Portoričané, Jamajčané,..). (Price III. 2006: 2) Ihned po vzniku je tedy budován jako subkultura překračující hudební styl. Shrnout historii hip-hopové subkultury do několika odstavců je patrně nemožné a pravděpodobně by postrádalo i hlubší hodnotu, proto v následujících odstavcích spíše shrnu tendence, které se v jednotlivých dekádách udály a zformovaly z hip-hopu subkulturu globální.

Šedesátá a sedmdesátá léta. V první dekádě, tedy v šedesátých letech, dochází k vzniku prvních grafity kreseb, kde jedním z prvních umělců a propagátorů byl mladý černošský umělec s pseudonymem “Cornbread”. Z Jamajky se stěhuje Clive Campbell, otec hip-hopu. Kahyan Aasim (Afrika Bambaataa), kmostr hip-hopu začíná svou kariéru a popularizuje *Djing*. (Ibid.: 105) V sedmdesátých letech dochází k řadě událostí majících význam na formování hip-hopu. Dochází k zvyšování nezaměstnanosti - v jižním Bronxu během několika let až 30 tisíc pracovních míst. (Chang 2007: 15) To má za efekt zvýšení popularity hip-hopu - grafity stylu a hudby.²⁹ V tomto desetiletí dochází k pořádání mnoha “street party” a nárůstu Dj umělců. Pravděpodobně nejdůležitějšími roky jsou rok 1978, kdy poprvé dochází k užívání výrazu “rap”. (Price III. 2006:110) Rok 1979



Jeden z prvních umělců v oblasti grafity.
Foto: Sprayplanet.com

²⁹ To má za následek střety s policií a dominantní masovou kulturou. Špatné světlo na hip-hop vrhali i sociologové z tzv. “Chicagské školy” zkoumající subkultury, jež subkultury vnímali jako určitý druh deviace, jako formu ohrožování a hanobení dominantní kultury. Až v pozdějších letech dochází k posunu vnímání subkultur při tzv. “Birminghamské škole”, kde asi nejvýznamnějším představitelem je Dick Hebdige, jež vnímal grafity jako vyjádření odporu proti masové společnosti. (Hebdige 2002: 4)

pak přináší celou řadu historických událostí. V roce íránské islámské revoluce dochází k vydání první rapové skladby *“Rapper’s Delight”* od The Sugarhill Gang.³⁰ (Baker 2012: 9) První rapperka Sweet Tee vydává svou první skladbu *“Vicious Rap”*.

Osmdesátá léta jsou opět naplněna řadou milníků. Vzniká vůbec první bělošská rapová skupina (Beastie Boys), dochází ke vzniku důležitých vydavatelství (např. Tommy Boy Records), slavný pianista a skladatel Herbie Hancock vydává skladbu *“Rockit”*, která je vůbec prvním skladbou spojení jazzu a hip hopu. Dochází k vzniku řady legendárních kapel (jako Run-DMC), celé škále dokumentárních filmů a legendárních nahrávek. (Price III. 2006: 112-119) I proto je tato dekáda nazývána jako *“zlatý věk hip-hopu”*. Na konci tohoto desetiletí také vzniká styl gangsta rap.

Devadesátá léta jsou charakterizována vstupem hip-hopu do světa mainstreamu. Jako hudební styl se stává jedním z nejprodávanějších. Druhou charakteristikou je takzvaná válka mezi *“East Coast”* a *“West Coast”*, jež charakterizují dodnes neobjasněné vraždy Tupaca (Tupac Amaru Shakur) a The Notorius B.I.G. (Christopher Wallace), kteří jsou dodnes považováni za legendy hip-hopu. Dochází k vydání řady významných desek, vzestupu vydavatelství (Death Row Records). V roce 1995 vychází velký hit *“Gangster’s Paradise”* od Coolia. (Price III. 2006: 121-131) Postupně se také etabluje jeden z nejúspěšnějších bělošských raperů Eminem, i když období největšího úspěchu přichází až po roce 2000.

Poslední dvě dekády hip-hopu lze jen těžko vtěsnat do krátkého odstavce. Dochází k úspěchu celé řady umělců po celém světě. Počet umělců je jen těžko spočítatelný, hip-hopové hudební styly se mísí s ostatními jako nikdy předtím a pouhá charakteristika tohoto období by zabrala celou knihu.³¹

³⁰ Jako první rapová skladba se dostala do Top40 skladeb a prodalo se na dva miliony kopií. (Price III. 2006: 111)

³¹ Pro zájemce bych proto rád odkázal na kanadský dokumentární seriál *“Hip-hop Evolution”* režiséra Darby Wheelera a jeho čtvrtou řadu, která se tomuto období věnuje.

3.2.2 Historie perského hip-hopu³²

“From the very beginning we wanted Iranify rap.”

Híčkas (Híčkas 2011)

Při sestavování historie perského hip-hopu naráží každý badatel na řadu problémů. Hip-hop, jehož nejsignifikantnějším prvek je hudba, převážně rapová (a to nejen v prostředí Íránu, ale i v celosvětovém měřítku; DJing je téměř od počátku minoritní), je na hudební scéně undergroundu. Rapová hudba je něčím nevhodným, nebo jak výše zmiňovaný úryvek z díla duchovního vůdce Chámeneího označuje západní kulturu jako “*kulturní invazi*” a “*kulturní masakr*”. A tak pouze mizivé procento může být produkováno s posvěcením vlády. Doklady o vzniku stylu, jeho etablování, jednotlivých interpretech a příslušnících této subkultury jsou pak velmi těžce shromážditelné.³³ Relevantních zdrojů je tedy velmi skromné množství a badatel musí využít krom mála i svůj um “spojování souvislostí”, přičemž svůj výklad vystavuje možnému zkreslení, k čemuž bude moci docházet i v následující interpretaci. Tato podkapitola bude spíše pokusem o přiblížení historie, než jejím skutečným obrazem. Je zde i otázka domácí a exilové scény, která se velmi složitě odděluje.³⁴

Perský hip-hop, nazývaný *rap-e fársí*, vzniká v diaspoře v americkém Los Angeles v polovině devadesátých let se skupinou Sandy. (Nooshin 2011: 101) Sandy je hudební skupina abadánského rodáka Šahrára Azara, který emigroval ze země za Irácko-iránské války nejprve do Německa a poté se usadil v USA. (Parsnaz 2020) Jeho hudba je kombinací perského popu a hip-hopu, přičemž výsledek přináší trochu pro příznivce hip-hopu lehce zvláštní zážitek -

³² V této kapitole se věnuji pouze hudební historii hip-hopové subkultury, která je páteří této práce. Dalším aspektům subkultury, tedy graffiti a breakdance se věnuji v druhé části své práce.

³³ Již jsem výše (v poznámce č.6) o svých problémech s dotazováním členů hip-hopové subkultury na různé podrobnosti a informace. Je to částečně pochopitelné ve smyslu zákona, kdy produkcí neschválené hudby dochází k porušování zákonů a riziku vystavení se trestu. Svě respondenty jsem se snažil ubezpečovat o akademickém účelu této práce a svých pochybnostech, že se tato práce dostane k více jak deseti lidem, i přesto jsou však rizika s poskytováním konkrétních informací zjevná a částečně to tak objasňuje tak malý zájem akademiků o toto téma.

³⁴ Mnoho umělců začíná svou kariéru ve své vlasti (Íránu), ale z důvodu restrikcí, omezení (vězení) postupem času opouštějí zem a pro svobodu tvorby se stávají umělcem/umělkyní v exilu. Část tvorby je proto domácí, část exilová. Část umělců začíná veřejně produkovat až v exilu. Je možné hovořit o historii domácí i exilové dohromady nebo tomu tak být nelze? Zaměříme-li se pouze na domácí scénu, co když se umělec přesune do exilu? Myslím, že pojmut scénu domácí a exilovou, je nemožné stejnou měrou, jako je nemožné hovořit pouze o domácí scéně bez zřetele na exil.

skvělým příkladem je k tomu skladba *Chánande-je táp* (خواننده تاپ) neboli *Top zpěvák*, ve které v refrénu zpívá/rapuje:(Bibakmusic 2019)

هیپ هاپ هیپ هاپ هاپ

دس بزئید واسه خواننده تاپ

V překladu:

*Hip háp, hip háp háp,
Zatleskejte nejlepšímu zpěvákovi*

Při znalosti této skladby to bude možná znít nevěrohodně, ale textově by tato skladba mohla být zařazena do kategorie gangsta rap, i když by o tom zástupci této skupiny jistě vedli nesouhlasné debaty.

Za první stoprocentně hip-hopové umělce je možné považovat dva, přičemž Laudan Nooshin, která je jednou ze dvou akademiků, kteří o perském hip-hopu publikovali, uvádí jako prvního rapera Bahmana Díva (دیو , nejčastěji dohledatelného v anglickém přepisu Deev), který začíná svou produkci kolem roku 2002. (Nooshin 2011: 101) *Dív* v perštině znamená démon a i oficiální stránky, která už několik let je mimo provoz, obsahovala pouze obrázek zpodobňující démona. Dív se proslavil nejprve svou písní *Dastá Bálá* (دستا بالا , Ruce nahoru), ve které kritizuje íránský režim kleriků, závislost na drogách a další.³⁵ Dív však nikdy nebyl veřejně činný a prakticky dodnes zůstává ve velké anonymitě.³⁶ Je také zakladatelem pravděpodobně prvního hip-hopového uskupení “*Čarodějové*” (جادوگران , nejčastěji v anglickém přepisu Jadugaran).³⁷ Všichni umělci tohoto uskupení žijí v USA a jejich hudba se věnuje tématům politickým, sociálním, některé texty jsou satirické a nechybí ani příběhy či problémy jednotlivců - například jedna z mála anglicky koncipovaných skladeb “*Unfaithful*” se zabývá rozhovorem ženy, která se ptá svého muže, co udělal jejímu milenci a muž popouští uzdu svému vzteku.³⁸

Za zakladatele domácí hip-hopové scény a kmotra, jak se sám označuje, perského hip-hopu je považován Sorúš Laškari, a.k.a. Híčkas. Ten již koncem devadesátých let a na

³⁵ Text dostupný v perštině zde: <https://www.balatarin.com/permlink/2010/11/9/2250382>

³⁶ Jedná se o umělce exilového, žijícího v USA, pravděpodobně v Kalifornii. (The Atlantic 2009)

³⁷ Uskupení sdružuje několik umělců - Ahan Roba, AFoAZ, Deev, River, SaeedSP. Uvádím pouze anglické přepisy, pod kterými lze umělce dohledat.

³⁸ Skladba je dostupná na platformě Soundcloud.

přelomu milénia začíná rapem. Nacházíme se v době, kdy se v devadesátých letech rozšiřuje satelitní vysílání a přichází internet a do Íránu začínají pronikat hvězdy světového rapu jako Tupac, Eminem, 50cent a další, kteří formují i začátky Híčkase, který nejprve performuje písně známých interpretů, později vytváří perské “covery” a je průkopníkem street hip-hopu, kde se utkává s dalšími umělci v tzv. “rap battles”, tedy soubojích v rapovém umu. Ve svých osmnácti letech (rok 2003) zakládá vůbec první hip-hopové uskupení s názvem 021, které odkazuje k číselnému kódu pro Teherán. (Ovaisy 2009) Uskupení je zároveň i jakési vydavatelství.³⁹ V roce 2006 vychází Híčkasovi první album *Džangal-e Ásfált* (جنگل آسفالت), které je se svými dvanácti skladbami prvním hip-hopovým albem produkovaným na území Íránu v historii. V Híčkasově tvorbě, jak bude podrobněji probráno později, se nejvíce reflektují sociální problémy Íránu. Krátce po vydání alba bylo zakázáno⁴⁰ a Híčkas byl ve skrytu u svých přátel, kterým bylo vyhrožováno vězením. Híčkas se po později přihlásil autoritám a byl uvězněn. Po několika dnech, zaplacení kauce a podpisu “konce své umělecké kariéry” byl propuštěn. Poté však pokračoval a po dalších střetech s autoritami nakonec před rokem 2010 opustil natrvalo Írán. (Mideast 2020)

S Híčkasovým úspěchem dochází k nástupu celé řady dalších interpretů - v průběhu následujících let desítky až stovky. Významným jménem v této řadě je zpěvák Jás (یاس , nejběžněji v anglickém přepisu Yas), který je vůbec prvním perským rapperem, kterému bylo oficiálně uděleno povolení produkce hudby. Jás jako svůj vzor považuje americkou legendu Tupaca. (Blour 2006)

Dalším velmi zajímavým interpretem je Bahrám (بهرام , nejběžněji v anglickém přepisu Bahram), který je zařazován mezi 50 nejvlivnějších osobností kulturního života na Blízkém východě. (The Huffington Post 2012) Jeho občanský aktivismus vyústil v otevřené kritice tehdy úřadujícího prezidenta Mahmúda Ahmadínežáda ve skladbě nazvané *Dopis pro prezidenta republiky* (نامه ی به رئیس جمهور), díky kterému strávil týden v nechvalně proslulém teheránském

³⁹ V hip-hopovém světě tomu bývá poměrně příznačným prvkem, že se několik umělců vytvoří skupinu, která tvoří společné písně, které vychází pod vydavatelstvím této skupiny, jež vydává společné písně i písně jednotlivých umělců této skupiny. Příkladem může být americký label Death Row Records (Suge Knight, Dr Dee, Tupac, a další), německé Aggro Berlin (Sido, Fler, Bushido, a další) nebo již zmiňované Jodugaran či další exilová íránská skupina Zedbazi.

⁴⁰ Povolení pro tvorbu hudby je udělováno Ministerstvem kultury a Islámského vedení. Krátce k udělení promlouvá poslední kapitola této části.

vězení Evin. (Malekzadeh 2020) Pro úplnost dodejme, že prezident Ahmadínežád byl proti hip-hopové hudbě,⁴¹ i když později, jak dokazuje například jeho tweet v úvodu této práce, se ukazuje jako “tajný” příznivec Tupaca. Důležitou osobností je i Salome MC, která je vůbec první perskou raperkou, která se ve své hudbě věnuje zkorumpovanosti perské politiky, ale také zhudebňuje rapovou formou poezii klasických básníků Rúmího a Háfeze.(Goldsmith, Fonseca 2018: 349-350) Za zmínku jistě stojí opačný pól v podobě Ahmadínežádova oponenta Mír Hosejn Musáviho, který ve své prezidentské volební kampani měl podporu raperů, kteří se na ní aktivně podíleli písní *Vyhrajeme* (میریم ما , v anglickém přepisu *Mibarim ma*)⁴². Píseň je kombinací rapu, popu a stylu disco. Za zmínění jistě stojí, že na písni se podílela RnB a hip-hopová zpěvačka Šájá (شایا , v anglickém přepisu Shaya), přičemž ženský zpěv ve veřejné sféře stále není příliš obvyklý.

V současnosti je většina perského hip-hopu produkována v exilu (nejčastěji ve spolupráci s Radio Javan). Domácí produkce je však také velmi bohatá - de facto stačí k produkci pouze přístup k internetu a mikrofon. Na domácí scéně vychází téměř vše neoficiální formou bez potřebných povolení od *Eršádu* (Ministerstvo kultury a Islámského vedení), s větší či menší mírou anonymity. Častým scénářem bývá řetěz událostí - publikace nahrávek bez potřebných povolení, získání popularity, restrikce ze strany vlády, vězení, opuštění země a kariéra ze zahraničí, jak tomu bylo například u Híčkase či Amíra Tatalú (nejčastěji v anglickém přepisu Amir Tataloo).⁴³ Dle mého průzkumu v současnosti existuje na domácí a exilové scéně více jak 2000 aktivních umělců. Perský hip-hop, či rapová hudba, je velmi originální. Vychází sice z kořenů amerického, ale jak je tomu v mnoha dalších kulturních odvětvích (například v malířství), iránské umělci přidávají perského ducha a vytváří tak originální perský hip-hop, který je obohacen o specifické hudební nástroje (santúr, tár, setár,...;ovšem nutno podotknout, že ne ve všech případech tomu tak je), zapojují tradici perské poezie a vytváří tak jedinečné skladby spojené do základů s iránskou kulturou.

⁴¹ Například článek na The Telegraph:

<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/iran/8123046/Why-Iran-is-cracking-down-on-rap-music.html>

⁴² Dostupné například na stránkách parsihiphop.com

⁴³ Samozřejmě toto se týká umělců, kteří ve své tvorbě reflektují nespokojenost se sociální a politickou situací v Íránu.

3.3 Eršád - povolení k hudební produkci v Íránu

Ke konci první části se ve zkratce věnujme udělení povolení k hudební produkci v současném íránském systému. Každý umělec, nejen hudebník, ale i malíř, kaligraf, sochař a všichni ostatní potřebují k veřejnému vystupování povolení od Ministerstva kultury a Islámského vedení (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی) zkráceně nazývané Eršád.⁴⁴ Na svých oficiálních stránkách Eršád od roku 2011 zveřejnil formuláře potřebné k získání jednotlivých povolení a též jsou zde k nalezení schválené licence pro celý rok. Nalezneme zde například seznam alb povolených k vydání,⁴⁵ povolené knihy k vydání, povolené písně nebo třeba povolené veřejné vystoupení.⁴⁶ Při schvalování hudby hudebníci nejčastěji chodí do Rúdakiho koncertní síně v Teheránu, kde sídlí “music office”, která povolení na základě rozhodnutí orgánů vydává. Tím rozhodujícím orgánem je takzvaná *Hudební rada* (شورای موسیقی). Podle informací Eršádu má rada pět expertů, kteří zasedají počátkem každého týdne a rozhodují o udělení či neudělení povolení.⁴⁷

Hudba je Hudební radou rozdělena do několika kategorií, které jsou označeny písmeny podle hudebního stylu. Písmeno “K” například značí hudbu klasickou, písmeno “P” značí hudbu popovou neíránského původu. Pro současnou, moderní hudbu, tedy popovou i hip-hopovou, se užívá písmene “R”.⁴⁸(Siamdoust 2017: 101) Nahid Siamdoust ve své knize vyjmenovává sedm základních standardů, které každá nahrávka musí splňovat:

1. *Neměla by vyvolávat nevhodné chování.*
2. *Neměla by propagovat sekularismus.*
3. *Neměla by urážet Islámskou vládu, vysoké duchovní, Islám, známé osobnosti nebo významné historické osobnosti.*

⁴⁴ Slovo Eršád (ارشاد) se do češtiny překládá jako vedení, ve smyslu ideového a duchovního vedení. (Vystrčilová 2017: 486)

⁴⁵ Seznam pro rok 2020 obsahuje největší množství popových alb, následovaných klasickou perskou hudbou. Obsahuje celkem 260 alb.

⁴⁶ Veškeré informace jsou dohledatelné na stránkách Eršádu, které ač mají kromě perské verze i anglickou a arabskou, pouze perská verze obsahuje tyto podrobné informace a anglická verze je velmi okleštěnou verzí.

⁴⁷ Zajímavostí jistě je, že první perský hip-hopový umělec Jás čekal na své povolení dva roky.

⁴⁸ Označení vychází z názvu “موسیقی روز ایرانی”, tedy “Íránská hudba dne” (ve smyslu současná hudba)

4. *Musí mít hudební i textovou integritu.*
5. *Musí podporovat národního ducha, jednotu a solidaritu.*
6. *Texty s kritickým obsahem musí ve svém základu a symbolice posilovat sociální úctu jako hlavní schéma.*
7. *Musí vést mladé a všechny sociální skupiny k optimistické budoucnosti s čistou myslí a nadějí. (Ibid: 101)*

Při pohledu na těchto sedm bodů je celkem zřejmé, proč hip-hopová hudba, která se ve svém obsahu často ostře vymezuje proti sociálním problémům, vládnoucím elitám a často obsahuje i mnoho vulgarismů a prvků, které nejsou ve velké shodě s islámským vedením a pravidly Eršádu, je patrně bez hlubšího zamyšlení zjevné, proč je íránský hip-hop nejvýznamnějším prvkem íránské undergroundové scény.

II. ČÁST

4. Analýza íránské hip-hopové subkultury

“Rapping was a way for me to express myself but I had to stay in the underground scene because of my gender”

Šájá (in Khalili-Tari 2019)

Druhá část této práce se zaměří na analýzu íránské hip-hopové subkultury. Subkultura je skupina, která spojuje určitý počet lidí, kteří mají společné specifické problémy a společný podobný či totožný názor na sociální realitu, který je odlišný od dominantního názoru takzvané masové kultury. (Smolík 2010: 32) Jak již bylo řečeno v předchozí části v historii globálního hip-hopu, výraz “hip-hop” je termínem hip-hopové subkultury, který zastřešuje kromě hudební produkce, která je jeho nejvýraznějším prvkem, i další aspekty jako je vizuální stránka příslušníků (tedy jejich vzhled, oblékání, atp.), ale i umělecké formy výtvarné (tzv. grafiti), svou vlastní formu jazyka a řadu unikátních výrazů a celkový postoj k sociální realitě. Slovy amerického rapera pod pseudonymem KRS-One z jeho skladby Hip-hop vs Rap z alba D.I.G.I.T.A.L. : *“Rap is something you do, Hip-hop is something you live.”*⁴⁹

Tato část mé práce měla být plně tvořena vlastním výzkumem, který však byl nuceně přerušena, protože se bude jednat spíše o nastínění a povrchní popis, než hloubkovou sondu do této problematiky. V první části se zaměřím na vizuální stránku. Ve druhé části se pak zaměřím na umělecké formy. Nebudu zahrnovat část zkoumající jazyk, protože analýzou desítek různých textů jsem nepřišel na žádné specifické výrazy či slang, který by byl charakteristický pro perský hip-hop a zásadně se lišil od hovorové perštiny.⁵⁰Ke konci této části se ještě zmíním o struktuře perské hip-hopové subkultury.

⁴⁹ Celý text je dostupný zde: <https://genius.com/Krs-one-hip-hop-vs-rap-lyrics>

⁵⁰ Je však dost možné, že jsou mé závěry předčasné a existuje nějaká *lingua rap-e fársí*, avšak při mých současných znalostech nemám o její existenci žádné prokazatelné indicie.

4.1 Vizuální aspekt íránského hip-hopu

V úvodu své knihy o hip-hopové módě píše Elena Romero, že:

“móda byla vždy indikátorem určité doby. To, co nosíme, záleží na tom, kým jsme a co je nejdůležitější, co posloucháme. A zásadně to platí u mladých lidí.”(Romero 2012: 1)

Tak jako členového subkultury emo a dalších subkultur jako například punkáči, skinheads, moods, teddies, o kterých obšírně píše ve své klasické knize o subkulturách Dick Hebdige, i příslušníci hip-hopové subkultury mají svůj vlastní styl, který se za historii poměrně proměňoval. Je nutné říci, že nikdy neexistoval jeden módní styl, který by byl společný pro celou subkulturu, jako například u emo subkultury a punkáčů, ale šlo spíše o trendy a vlny. I přesto jsou některé základní módní prvky charakteristické k této subkultuře. Zaměříme-li se na oblečení, typickými je čepice nebo kšiltovka, často s velkým rovným kšiltem.⁵¹ Mezi další patří oversize oblečení - oversize trika, často s grafity výjevy a široké kalhoty z různých materiálů. Velmi oblíbeným prvkem je mikina, zpravidla se zipem, vždy však s kapucí, pod kterou se příslušník může metaforicky zavřít do svého světa.⁵² Z módních doplňků tomu často jsou velké zlaté prsteny a zlaté řetězy, velmi typický je znak dolaru jako přívěsek na těžkém zlatém řetězu.

Veškeré jmenované prvky jsou charakteristické pro subkulturu v globálním měřítku, ovšem nezle zde hovořit o umělcích, kteří tyto prvky a symboly užívají, ale každý si tvoří dále svůj vlastní styl, který často vchází jako součást masového užití v hip-hopové subkultuře. V roce 2017 mediální společnost Fuse sestavila fotografickou koláž evoluce hip-hopové módy, která skvěle charakterizuje, jak se móda vyvíjela. Předkládám zde jen na ukázkou některé z těchto fotografií.

⁵¹ Stejně kšiltovky jsou i součástí subkultury skateboardistů, jež mohou i nemusí být součástí hip-hopové subkultury, avšak tradičnějším spojením bývá pouze sdílení stejné módy, ale vyznávání odlišných hodnot a preference jiného hudebního stylu, zpravidla rockového, punk-rockového či punkového.(Kubátová 2010: 226) Velmi charakteristická je například skupina Sum 41 pohybující se na pomezí punk-rocku a pop-punku.

⁵² Takto mi to popsal při osobním rozhovoru street art umělec hlásící se k hip-hopové subkultuře v Denveru v roce 2018 při rozhovoru na slavné 16th street.



Foto: Fuse.tv

Na přiložené koláži se nachází fotografie od sedmdesátých let až po současnost. Je zde patrné, jak velký módní skok se za pět dekad stal.

Kromě oblečení a doplňků je častým prvkem tetování. Lee Barron píše ve své knize o kultuře tetování, že tetování jako prvek hrálo v dřívějších dobách až do přelomu století roli rebelskou, v hip-hopu často s odkazem na éru apartheidu. (Barron 2017:36) Pro větší diverzi a určitou popularitu v americké kultuře zmiňují i názor G. Crago Lewise, křesťanského pastora z Texasu, která ve své knize *The Truth Behind Hip Hop*, píše, že tetování, které si hip-hopoví umělci nechají vytvořit na svých tělech jsou často znaky antikrista a jenom tak podporují jeho teorii, že hip-hop je d'áblův pokus o zničení světa.⁵³ (Lewise 2009: 92-94) I přesto, že v dřívější

⁵³ Odkazuje zde na Leviticus 19:28 : Nebudete svá těla zjizvovat pro mrtvého ani si dělat nějaké tetování. Já jsem Hospodin.

době byl pohled na tetování spíše negativní, v současném světě je přijímáno jako téměř běžná součást a proto ani v hip-hopové subkultuře už nemá takový význam, jaký mu byl dříve kladen.

Podíváme-li se na íránskou hip-hopovou subkulturu, je ve své prezentaci spíše konzervativní ve srovnání se světovou. Umělci nejčastěji nenosí příliš rozdílné oblečení, častým je pouze kšiltovka a mikina s kapucí. Častým jsou také trička s graffiti. Nijak nepřevládá nošení oversize oblečení a není kladen důraz ani na zlaté řetězy či prsteny. Tak tomu z velké části platí i u příslušníků této subkultury, kteří nepůsobí jako umělci, ale pouze jsou jejími členy.⁵⁴ Téměř většina interpretů má tetování, u “obyčejných” členů není dostatek informací pro zodpovězení této otázky.

Jediným zástupcem, který značně vybočuje ze všech tabulek a nevztahuje se na něj předchozí odstavec, je již v exilu žijící Amír Tatalú, který se v posledních letech stal velmi výraznou a kontroverzní osobností. Se svým potetovaným obličejem a kontroverzním chováním je někdy přirovnáván k americkému rapperovi 6IX9INE.

⁵⁴ V rozhovorech s fanoušky perského hip-hopu jsem nezaznamenal větší rozdíly v této otázce. Většina z téměř dvou desítek 20 respondentů mi sdělila, že jejich oblékání se nijak zvlášť neliší. U respondentek ženského pohlaví mi bylo sděleno jednou, že i kdyby chtěla, nemůže se stylizovat a vyjít jen tak na ulici. Mnoho dívek však často nosí kšiltovku místo povinného šátku, zejména v severním Tehránu, částečně jako protest proti zahalování. Pouze jeden z respondentů (18 let) si posteskl, že kdyby nosil oversize trička a zlaté řetězy, nejspíše by byl zadržen za propagaci nevhodných hodnot. Zajímavým zdrojem je také zkoumání bohaté vrstvy teheránské mládeže, tzv. “*Rich Kids of Tehran*”, jejíž instagramový účet ovlivňuje stovky tisíc lidí po celém světě. Dále jsou tomu další účty na této sociální síti (např. *Tehran party*, *tehran.party100* a jiné), jež ve svých video a fotografických příspěvcích ukazují “tajnou” stránku života mládeže, která se z části zařazuje do hip-hopové subkultury.

Podobnou zkušenost líčí ve své vzpomínce i Noah Arjomand, kde v jedné vzpomínce píše o svém rozhovoru s kamarádem Azizem, který vysvětluje, jak morální policie často člověka jako on zatkne (Aziz je rapper nosící hip-hopovou módu), odveze na stanici, kde mu vysvětlí, že jeho “západní oblečení není vhodné, měl by být hrdý na své islámské kořeny a že při nošení tohoto oblečení může chytit AIDS. A hned poté je propuštěn.” (Arjomad 2010)



Vlevo Amír Tatalú⁵⁵, foto: Tataloo Instagram;



vpravo 6IX9INE, foto: wikipedia.org

4.2 Íránské graffiti⁵⁶

“Tehran is a city of walls, often whitewashed, making it a heaven for graffiti artists.”

Shahram Khosravi (Khosravi 2017: 177)

Íránské graffity by samy o sobě stačily zaplnit stovky stran a toto téma by si zasloužovalo samostatnou publikaci. Tématu se i obšírněji věnují někteří badatelé a je skvěle zmapován v dokumentárním snímku *Psaní na město* (نوشتن بر شهر, známé především pod anglickým názvem *Writing on the City*) íránského režiséra Kejvána Karímího (v anglickém přepisu Keywan Karimi), který za tento snímek byl uvězněn v teheránské věznici Evin. Mapuje v něm tři dekády

⁵⁵ K tomuto kontroverznímu interpretovi více v další části této práce.

⁵⁶ V perštině jsem se nejčastěji setkal se třemi výrazy pro slovo graffiti. Nejčastěji “دیوارنگاری”, méně často anglický přepis slova “گرافیتی” a v několika případech jako “دیوارنوشته”.

graffity v metropolích, převážně v Teheránu a jedná se o jeden z nejdůležitějších snímků a dokladů o vývoji této umělecké součásti hip-hopové subkultury.⁵⁷ Důležitým zdrojem je také portál *Iran Graffiti*.⁵⁸

Graffiti je forma umění, která se vyvinula jako součást hip-hopové subkultury. V současnosti však, jak tvrdí Lisa Gottlieb ve své knize věnující se teoretické analýze a klasifikaci graffiti umění, je již graffiti nezávislé na hip-hopové subkultuře a nemusí k ní mít žádné vodítko. (Gottlieb 2008: 7) Nutno přiznat, že tak je tomu i v Íránu, i když řada nejvýznamnějších umělců, jako například Alone, byl inspirován svým kamarádem, kmotrem perského hip-hopu Híckasem. (Khosravi 2017: 179) Hovořit o historii graffiti je úkolem náročným, respektive sestavení časové linie na pevných základech se rovná Sisyfovské práci. Počátky však lze vysledovat v ranných devadesátých letech, přičemž k největšímu “boomu” dochází po roce 2000.⁵⁹ Různé druhy graffiti jsou vidět prakticky na každém rohu a umění tohoto druhu využívají celé řady skupin. Nemohu zde jít příliš do hloubky, avšak dovoluji si navrhnout kategorizaci perských graffiti. Nejjednodušším dělením je:

- 1) Graffiti islámské
- 2) Graffiti neislámské

Každý, kdo navštívil Írán, je zasažen uměním graffiti. Street art je všudypřítomný a ač následující tvrzení nemohu doložit pevnými daty, větší množství patří do kategorie první, tedy graffiti islámské. Obličeje mučedníku s hrdostí hledí, často v nadživotní velikosti, téměř na každé větší ulici a společnost jim dělá rahbar (Chomejní i Chámeneí) a zpravidla i revoluční

⁵⁷ Dalším významným dokumentárním snímkem je například film *DeeVaar*, který je prací Kárana Rešáda, umělce vystupujícího pod pseudonymem Alone

⁵⁸ Tento web se zaměřuje na graffiti a street art. Je pouze v perském jazyce a zaměřuje se především na graffiti a snaží se mapovat uměleckou dráhu několika desítek umělců. Web se zaměřuje z 90% na domácí produkci. (více na iran graffiti.com). Alternativním zdrojem v anglickém jazyce může být portál fatcap.com, na kterém je možné najít nejvýznamnější umělce a jejich díla.

⁵⁹ Fenomén je mnohem starší a tzv. “psaní na zeď” se v Íránu datuje již do dob Sáfíjovců. Já zde mám na mysli umělecký styl nazývaný graffiti, který je takto i identifikován. K dřívější historii “Psaní na zeď” například v článku Farzána Džalálífara (pouze v perštině): *Az táríh-e dívárenegári tá dívárenegári-je táríhí*, dostupné online zde: <https://www.magiran.com/article/2168551>

hesla. Toto jednoduché dělení je pak možné rozšířit na vhodnější a podrobnější, které umění zkoumá podrobněji a vypadá následovně:

- 1) Graffiti islámské umělecké figurativní
- 2) Graffiti islámské abstraktní
- 3) Graffiti islámské epigrafické
- 4) Graffiti umělecké figurativní
- 5) Graffiti abstraktní
- 6) Graffiti epigrafické

Do tohoto rozdělení by se dále dalo přidat rozdělení podle obsahu a charakteru na společenské, politické, osobní a ostatní. Pro účely své práce zůstanu pouze u rozšířeného šestibodového rozdělení.



Foto: Noushin Ahmadi, 2010

Na obrázku vlevo vidíme příklad graffiti islámské umělecké figurativní. Mučedníci jsou zde doprovázeni svými duchovními vůdci. Tyto graffiti jsou často anonymní a tak se ani v íránské graffiti komunitě nevyskytuje výrazný umělec prvních tří kategorií. Napravo vidíme graffiti islámské abstraktní. Kromě symbolických rudých tulipánů⁶⁰, vidíme vycházející slunce symbolizující budoucnost, několik vlajek s dominantní íránskou vlajkou a nechybí ani vlajka nesoucí nápis “*smrt Americe*” (مرگ بر آمریکا), do angličtiny překládané jako



Foto: Noushin Ahmadi, 2010

“Down with USA”).

Příklad epigrafických islámských graffiti je opět velké množství. Důležitou roli hrály v téměř epicky zvané “Teheránské válce graffiti”, která se odehrávala v období protestů tzv.

⁶⁰ Rudé tulipány jsou symbolikou pro krev mučedníků. Za Irácko-íránské války koloval příběh, že na místě, kde zemřeli íránské vojáci druhého dne vyrostly rudé tulipány.

Zelené revoluce při prezidentských volbách v roce 2019. Příznivci Zeleného hnutí Mír Hosejn Musáviho se v této graffiti válce střetávali s příznivci druhé strany, zpravidla z řad jednotek Basídž. Basídžové vytvářeli své graffiti černou barvou, druhá strana zelenou. (The Observers 2010)



Foto: The Observers, 2010

Fotografie nalevo je dílem příznivců prezidenta Ahmadínežáda, přičemž neúplný nápis hlásí “smrt Músavímu” (fotografie není příliš kvalitní a mohla by svádět k domněnce, že je psán zelenou barvou). Druhá fotografie hlásá to samé straně druhé, přesněji duchovnímu vůdci Alímu Chameneímu, přičemž nápis je ze strany Basídž začerněn.

U graffiti umění neislámského charakteru lze hovořit o určitém druhu komunity. Umělci podepisují svá díla, mají své příznivce a někteří, jako například Alone, pořádají výstavy a svá díla prodávají. Největší komunita se nachází v Teheránu a další menší komunity jsou například v Mašhadu či



Foto: Kolah Studio, 2014

Šírázu.⁶¹ Podle mého

terénního výzkumu se všechny mnou navržené kategorie nachází ve všech městech, ve kterých

⁶¹ O teheránských graffiti umělcích viz dokument zmiňovaný dříve Writing on the City. Jednotlivá díla umělců z celého Íránu rozdělená podle měst pak lze nalézt na internetovém portálu Fatcap.

umělci působí.⁶² Mnou navržená kategorizace by mohla být dále rozšířena o obsahové sdělení, tedy zda má dílo sociální přesah, politický, nebo se jedná o čistě uměleckou formu. Čistě umělecky pak působí například některé práce umělce BlackHanda (“Černá ruka”), který působí v ulicích Teheránu (viz obrázek výše) nebo graffiti umělce pod pseudonymem Taha pod názvem *Šílený den* (روز گزایی)⁶³ z jeho projektu “40 Fucking days” (“40 zasraných dnů”), fotografie napravo. V teheránské čtvrti Šahrak-e Gharb (شهرک غرب), někdy přezdívané “iránská Paříž”, můžeme nalézt řadu figurálních portrétů s odkazy na předrevoluční dobu - nalezneme zde graffiti zpodobňující zpěváka Ebiho,



Náměstí Svobody, Teherán. Foto: Taha, 2015

Dárjúše, ale i západní hudebníky jako Iron Maiden nebo Pink Floyd. (Khosravi 2008: 68) V ulicích Teheránu je také často viditelná osobnost, která formovala řadu graffiti umělců a naši zkoumanou subkulturu, kmostr hip-hopu Híčkas.



Kmostr iránského hip-hopu Híčkas v podání umělců pod pseudonymem Geo, foto: Fatcap, 2012.

⁶² Terénní průzkumy jsem prováděl v několika etapách ve městech Teherán, Šíráz, Qom, přičemž jsem prováděl spíše zběžný sběr fotografického materiálu bez úmyslu publikování.

⁶³ Má respondentka N. tento název přeložila jako “*pohnutý den, kdy se děje mnoho špatných a nešťastných událostí a člověk na ně nikdy nezapomene*”.

Abstraktní kategorie má zastoupení celou řadou umělců po celé zemi, přičemž jedním z prvních byl již několikrát zmiňovaný A1one.⁶⁴ Mezi další významné umělce abstraktních graffiti patří například širázský Talbot, teheránský umělec Hamishegi a řada dalších.



Abstraktní graffiti od A1one, Teherán. Foto: Irangraffiti, 2011



Umělec Mp3 v tričku s Tupacem, Rašt.
Foto: Mp3 Graffiti, 2015

Epigrafické graffiti jsou též velmi oblíbené. Vyskytují se samostatně, tedy pouze hesla, často je součástí určitý symbol nebo figurální kresba. Íránští umělci zpravidla používají perského jazyka, ale výjimkou není ani užití anglického jazyka. Toto umění často reflektuje aktuální dění a nejčastěji se zaměřuje na sociální a politické problémy.

Následující tři fotografie jsou příkladem této kategorie, přičemž první fotografie (nalevo) pochází od umělce s pseudonymem Nafir a jedná se o několik let starou graffiti, a další dvě fotografie (uprostřed a vpravo) pochází z roku 2020 a jsou bez podpisu.



Epigrafické graffiti, Teherán, foto: Irangraffiti, 2015,2020

⁶⁴ O A1one jako umělci vycházejícím celkem přímo z hip-hopové subkultury více v následující části.

Tento krátký pohled na složitou a velmi bohatou graffiti scénu ukazuje, jak důležitým fenoménem tento druh vyjádření slouží a ukazuje se, že jej bravurně dokáží využívat undergroundoví umělci vycházející z hip-hopové subkultury, ale též umělci na ni nezávislí a příznivci vládního zřízení, kteří tak podporují revolučního ducha a odkaz kruté minulosti.⁶⁵ Globální svět přináší možnost studovat tento fenomén, přičemž internet je pro graffiti “*druhou ulici*” a sdílení na sociálních sítích je pro sebeurčení subkultur velmi zásadní.⁶⁶



Pocta íránskému rapu od umělců s pseudonymem Dej Crew, foto: Irangraffiti, 2018.

4.3 B-boys, B-girls (Fly-girls) v Íránu

Jednou z posledních významných součástí hip-hopové subkultury je tanec. Hip-hopová subkultura zahrnuje celkem tři druhy tance: Locking, Popping a Breakdance. Locking vznikl v Los Angeles a je směsí rychlých pohybů a zamrznutí v určité pozici či uzamčení v sérii pohybů. (Hess 2007: xxi) Popping vzniká opět v Los Angeles v osmdesátých letech (ibid: 325), směsí charakteristických pohybů s uvolněnými svaly a prudkými pohyby (trochu připomínající “tančícího robota). Tím nejrozšířenějším je však breakdancing. Tanečníci toho to stylu jsou

⁶⁵ Ke kultuře mučedníků například vynikající monografie Libora Čecha *Írán a kultura mučednictví*.

⁶⁶ V rozhovoru s českobudějovickým graffiti umělcem D. mi sdělil, že díky internetu “může sledovat celý svět” a když člověk necítí porozumění ve svém okolí, často se mu dostane virtuálně. Myslím, že do velké míry tomu tak je i v Íránu.

nazývání jako b-boy či b-girl⁶⁷, přičemž panují určité dohady, co představuje ono “b” - nejčastěji referuje k breakdance-boy/girl, někdy Bronx-boy/girl (podle místa vzniku) a zřídka jako bad-boy/girl. (Niang 2006: 166) Breakdance je fyzicky náročný tanec, street dance, zahrnující řadu náročných prvků od točení se na hlavě, po balancování na jedné ruce.⁶⁸

Do Íránu přichází breakdance počátkem devadesátých let.⁶⁹Ve vzpomínkách jednoho z průkopníků to tehdy začalo, když viděli video Michaela Jacksona a začali imitovat jeho tanec.⁷⁰ Jelikož breakdance vychází z hip-hopové subkultury, neměl v očích vlády velkého zastání a byl různými formami persekuován - například hudba musela být beze slov, kurzy se nazývaly jako “kurz fyzické aktivity”. Tanečníci z mnoha měst se sjíždí a v parcích pořádají “souboje”, někdy o peníze, někdy jen o slávu pro své crew. (The Observers 2013) Po mnoho let byl breakdance tak trochu nevyditelným fenoménem - nalézt jakékoliv informace je téměř nemožné. Jedním z nejobsáhlejších zdrojů je pak amaterský dokument Navida



“Street battle” v ulicích Teheránu. Foto: The Observers, 2013.

Rezvaniho, vystupujícího pod pseudonymem Bboy Spaghetti, *Breaking and Hip-hop in Iran* z roku 2012, ve kterém zachycuje breakdance scénu a názory jejích předních umělců. V posledních letech pak dochází k značné oblibě tohoto tanečního stylu hip-hopové subkultury, což můžeme pozorovat například v íránské soutěži *Asr-e Džadíd* (اصر جدید), íránské mutace talentové soutěže America’s Got Talent.⁷¹

⁶⁷ Ve knize *Global Youth?: Hybrid Identities, Plural Worlds* užívá Abdoulaye Nyang termínu *fly-girl* pro tanečnice, avšak většinou se užívá *b-girl*.

⁶⁸ Pro bližší informace viz Green Jairus, Bramwell David (2003): *Breakdance: Hip Hop Handbook*, či knihy vydávané Breakdance Journals.

⁶⁹ Na video platformě Youtube lze dokonce nalézt jedno z prvních videí zachycující b-boy tanečníka v Íránu.

⁷⁰ Svě vzpomínky vypráví tanečník v amatérském dokumentu Navida Rezvaniho z roku 2012 *Breaking and Hip-hop in Iran*. Dokument je dostupný na platformě Youtube.

⁷¹ Breakdance je v Íránu z majoritní části záležitostí mužského pohlaví, i když není výjimkou ani u dívek, jak mi sdělila má respondentka N.. Například v roce 2014 se hitem některých západních redakcí stalo video B-girl v teheránském metru, viz. L. Berman (2014): *Woman Breakdances in Tehran Subway* v The Times of Israel. Dostupné online zde: <https://www.timesofisrael.com/woman-breakdances-on-tehran-subway/>

4.4 Struktura perské hip-hopové subkultury

V předchozích částech této kapitoly jsem se snažil ukázat, že hip-hopová subkultura je prorostlá íránskou společností ve všech svých druzích a aspektech. Badatelé, kteří se nějakým způsobem věnují íránské hip-hopové subkultuře ji zpravidla pojmají úzce a to pouze z hudebního hlediska.⁷²Mým cílem však je jít za hranice hudby, která je pouze jedním aspektem této subkultury. V předchozích částech jsme se tedy zaměřili na vizuální stránku hip-hopové subkultury, která je s výjimkou Amíra Tatalú daleko konzervativnější, než je americká a západní; dále jsme prozkoumali uměleckou stránku v podobě graffiti umění, která svou majoritní mírou vychází z hip-hopové subkultury (samozřejmě není myšleno graffiti spadající do kategorie islámské). A následně jsme se spíše okrajově, vzhledem k nedostatku informací, zastavili u tanečního aspektu hip-hopu v podobě breakdance. V této části se vrátím zpět k hip-hopové hudbě, tedy k *rap-e farsí* a jeho kategorizaci, jak ji užívají badatelé. (Viz poznámka č.72)

Hlubkovým průzkumem a analýzou anglicky a persky psaných prací jsem došel k závěru, že dělení íránské hip-hopové/rapové hudby jsou celkem tři.⁷³První z kategorizací je od M. Mowlaeiho, který rap-e farsí rozděluje na základě textové analýzy do čtyř základních kategorií:

- a) Hip-hop respektující normy íránské společnosti
- b) Hip-hop nerespektující normy íránské společnosti
- c) Hip-hop zaměřující se na sociální problematiku
- d) Hip-hop zaměřující se na osobní záležitosti (Nooshin 2011: 103)

⁷² Jak je tomu u N. Siamdoust, L. Nooshin, Sh. Jonston, či M. Mowlaei. Další krátké články, které jsou na toto téma napsány v angličtině, perštině a němčině zpravidla vycházejí z těchto autorů, nejvíce z Nooshin a Jonston.

⁷³ Všechny tři pochází od perských autorů a zajímavostí je, že ani jeden článek, ve kterém jsou tyto informace obsaženy již není dostupný a jsou dohledatelné pouze složitou cestou přes stránky internetového archivu (archive.org), přičemž kategorizace zmiňovaná v práci L. Nooshin od M Mowlaeiho již není dostupný ani přes tento archiv, proto užiji jeho citaci z práce L. Nooshin.

Dalším rozdělením, které užívá například Siamdoust, pochází od novináře a editora portálu undergroundové iránské hudby Zirzamin⁷⁴ Nassira Mashkouriho, jak jej sepsal v článku Persian Hip-hop Nation sepsaný pro portál TehranAvenue:

- 1) Pouliční styl - styl, který užívá prvky gangsta rapu; užívá pouliční jazyk, užívají agresivní narativ, často sexuální obsah a uvolnění mravů (konzumace drog, sexuální praktiky,...). Představitelé například: Zedbázi, Píšró, Ho3ein nebo Híčkas.
- 2) Rap sociálního povědomí - tedy rap, který je konzervativnější než pouliční a zaměřuje se na morální hodnoty. Představitelé například: Haarnick, Salome MC nebo Emziper.
- 3) Komerční rap - tedy rap, který absorbuje popovou hudbu a její účel je pouze pobavení (tedy bez akcentace sociální, politických či jinak problematických témat). Představitelé například: Šáhkár Bínežpažóh nebo Fa Territory.
- 4) Perský exilový rap - jedná se o představitele perského rapu, produkující hudbu v perštině, ale žijící mimo Írán. Představitely například: Deev, Erfán a další. (Mashkouri 2006)

Toto rozdělení narozdíl od prvního vykazuje řadu problematických aspektů. Zaprvé například rapper Híčkas je zástupcem hned tří kategorií (tedy první, druhé a čtvrté). Posledním rozdělením je to navržené sociologem a dokumentaristou Hassanem Chádemím ve svém článku “*Músíqí-je zírzamíní rap-e fársí*” (موسیقی زیرزمینی رپ فارسی):

- 1) Sociální rap - rapová hudba zabývající se sociálními tématy jako je chudoba, prostituce, drogová závislost, nespravedlnost, aj.
- 2) Gangster rap/pouliční rap - rapová hudba, která užívá pouliční mluvu, zabývá se tématy uvolněné morálky a skupiny umělců, tzv. *crew*, zpívají písně, které se vzájemně zesměšňují a napadají.
- 3) Romantický rap - rap, který se zaměřuje na témata lásky a osobních problémů (Chádemí 2010)

⁷⁴ Anglický přepis slova “زیرزمین”, které znamená underground.

Toto byly tři různé kategorizace či klasifikace z pera perských výzkumníků. Dle mého názoru se jako nejlepší jeví první klasifikace na základě textové analýzy skladeb, která dokáže zahrnout komplikovanost této scény (například pokud je umělec nucen se přesunout do exilu). Druhá kategorizace vykazuje nedostatek v kategoriích, kdy umělec může spadat do všech čtyřech kategorií zároveň. Poslední klasifikace se mi jeví jako poměrně vhodná k užití. Chádemí v ní vůbec nezohledňuje rozdíl mezi domácí produkcí a exilovou, což je dle mého názoru správné.⁷⁵ Při kategorizaci by podle mého názoru se měl klást důraz na textovou analýzu a z určitého vzorku produkce by se pak dala určit kategorie, zda se umělec zaměřuje spíše na sociální a politická témata, osobní a další. Mé rozdělení by pak vypadalo následovně:

- 1) Aktivistický rap - rap, který se zaměřuje na politická témata, sociální témata a svou produkcí aktivuje masy k boji proti těmto prolémům.
- 2) Komerční rap - rap zaměřující se na osobní rovinu, užívající kombinace stylu s popem a taneční hudbou
- 3) Pouliční rap - rap užívající vulgarismy a jazyk ulice, který se užívá pro tzv. “*rap battles*”(tedy zejména rap, který není v podobě nahrávek, ale vyvěrá spontánně z umělcovi duše v dané chvíli a zaniká “*po souboji*”)
- 4) Západní rap - tedy rap, který plně kopíruje hlavní proud současné vlny západního, převážně amerického, rapu a pomíjí veškeré prvky íránské tradice (tradiční nástroje, stavbu skladby, atp.)

Tyto čtyři kategorie dle mého názoru dokáží plně pojmut složitost íránské rapové hudby, pomíjí rozdíl mezi exilovou a domácí produkcí a soustředí se na textovou podstatu rapu a jeho funkční status.

Zachycení uvažování o klasifikaci perské hudební hip-hopové scény jsem sledoval přiblížení čtenáři jejích hlavních kategorií a témat, kterými se zabývá, aniž by bylo nutné uvádět

⁷⁵ Často se ovšem lze setkat s názorem íránských raperů žijících v Íránu s jistým pohrdáním exilovou scénou, kdy je exilová produkce vnímána jako něco neautentického a umělci se často ptají, jak mohou rapovat o něčem, co si samy nezažívají. S tímto názorem jsem se setkal při rozhovorech s dvěma umělci a někteří umělci to zmiňovali v rozhovorech pro server Zirzamin a RapFa (obě v perském jazyce).

příklady skladeb a interprety. Znalostí kategorií, ač ne vždy je považuji za adekvátně navržené, dovoluje utvořit si jistý obraz o tom, jakou podobu hudební scéna má a jakými tématy se zabývá.

III.ČÁST

5. Vybraní interpreti

V poslední části své práce se budu blíže věnovat vybraným osobnostem, které formovali a formují perskou hip-hopovou subkulturu. Protože hip-hopová subkultura je dominantně tvořena hudební produkcí, bude tato část největší měrou reflektovat hudební scénu. Z hudební scény se zaměří na osobnost kmotra perského rapu Híčkase, kontroverzního rapera Amíra Tatalú, první perskou raperku Salome MC a rapera Jáse. Zástupcem graffiti umění pak bude A1one. Z důvodu téměř marginálního vlivu breakdance b-boys a b-girls, kde se sice jedná o rozvíjející se scénu s velmi velkým potenciálem, nicméně doposud se zde neobjevila žádná významnější osobnost, která by znatelně ovlivňovala větší počet členů hip-hopové subkultury, jak to mu je u předchozích dvou scén. Jednotlivé kapitoly se zaměřují na osobnost umělců a jejich tvorbu. Účelem je vytvořit krátké případové studie k přiblížení celé íránské hip-hopové subkultury.

5.1 A1one

"Maybe I am a vandal maybe an Anarchist. I am glad to be introduced as one.I am not a politician. I am interested by social subjects. Without asking for a Permission, i express myself through Graffiti, wall paintings, stencils ,collages and stickers in streets of Tehran and other places I visit in the world "

A1one⁷⁶

⁷⁶ Citace pochází z úvodní stránky blogu A1one (<https://tehranwalls.blogspot.com/>).

Alone, známý také pod přezdívkou Tanhá (تنها , nejčastěji v anglickém přepisu Tanha)⁷⁷, jsou pseudonymy iránského umělce Kárana Rešáda (كارن رشاد , aglicky Karan Reshad), který se narodil v roce 1981 do válkou ničené země. Svou uměleckou kariéru začíná v polovině devadesátých let za období prezidenta Chátamího, přičemž svou práci začíná ilustrací magazínů a novin. (Khosravi 2017: 178-9) Jeho kariéra pouličního umělce pak začíná rokem 2003. (Streetartwalks) Rešád byl v té době vyloučen z univerzity za nesouhlas s náboženskými restrikcemi. (Vartanian 2008) I z toho důvodu nejspíš nesnáší akademiky. (Khosravi 2017: 179) Po roce



Foto: Irangraffiti

2003 tedy počíná svou kariéru pouličního umělce. Zaměřuje se na abstraktní umělecké formy i na figurální se sociálním podtextem. Využívá dalších technik, kdy ve venkovních prostorách ulice používá předem vytvořených plakátů a samolepek, které poté kombinací se spreji tvoří komplexní a jedinečný rukopis. (Grigor 2014: 159)



Foto: Irangraffiti

V období Zelené revoluce působil jako jeden z obránců prezidentského kandidáta Músávího. Poté čelil perzekuci své umělecké tvorby dokonce, což vyústilo v jeho uvěznění na 12 dní v obávané Evinské věznici.

⁷⁷ V roce 2019 vydal autor komiks pod názvem *Tanha*, který je částečně autobiografickým vyprávěním o undergroundovém umělci a jeho kritickém pohledu na společnost. Z důvodu problémů nastalých současnou pandemií se nepodařilo jeho vydání doručit do mých rukou, pročež se mu nemohu věnovat v hlubších souvislostech.

(Gernet 2012) Po propuštění se rozhodl opustit zem a věnovat se svému umění svobodně z exilu v Německu. V roce 2015 vydal manifest svého umění směřovaný komunitě graffiti v Íránu. Text manifestu zní:

The Streetartertainment is a misunderstanding.

If it is about Art, it must be uncontrollable & liberating.

If it is about the Street, it must belong to the people.

Through doing Art in Streets...

-I dont intend to entertain bourgeoisie, but to interrupt them.

-I dont intend to advertise my art but my idea.

-I dont intend to feed the media/market but to disarm it.

-I dont intend to work as an artist but to play.

-I dont see it as an expensive hobby but an affordable duty.

-I dont sell my freedom but I sell my works. (Reshad 2015)



Graffiti k manifestu. Foto: Karan Reshad, 2015.



Foto: fa.wikipedia.org

Alone je pionýrem íránského graffiti a jak sám v rozhovoru uvádí, jeho inspirace v počátcích pochází od otce perského hip-hopu Híčkase. (Khosravi 2017: 179) Jeho graffiti práce inspirovala desítky umělců po celém Íránu a jako je Híckas otcem rapové hudby, Alone by mohl být považován za otce íránské graffiti subkultury. Jeho pouliční dílo není

hlouběji zpracované a lze tedy zkoumat pouze některá díla. Pozdější práce z exilu je naopak dobře dokumentovaná a v porovnání s prací předchozí vykazuje značné rozdíly.⁷⁸ Jeho dílo stále rezonuje scénou, jeho odpor vůči cenzuře umění vedl k vězení a jeho vyhnanství, avšak i díky tomu se stal inspirací pro řadu současných umělců, kteří v ulicích íránských měst dál pokračují v seberealizaci a pěstování street artové hip-hopové subkultury.

5.2 Híckas

*“Pro íránský rap jsem jako otec
takže vy všichni jste jako moji synové”⁷⁹*

Híckas (Kmotr/پدرخوانده)

Ve válečném období se narodil i druhý zástupce, Sorúš Laškari (سروش لشکری), známější pod pseudonymem Híckas, znamenající “*Nikdo*” (هیچکس, nejčastěji v anglickém přepisu Hichkas). Pochází tedy z generace osmdesátých let, které nezažila revoluci a válku prožili v útlém dětství a nemají na ni vzpomínky jako starší generace. Tato generace je v očích vlády tou první vzpurnou a problematickou, generace, ze které se zrodila vlna odporu k revoluční myšlence a myšlence islámské vlády *fuqahá*.⁸⁰

Nejprve v devadesátých letech začíná s breakdance tancem a na konci devadesátých let začal svou hudební kariéru nejprve několika skladbami v anglickém jazyce a poté přešel plně na svůj mateřský jazyk. Na počátky vzniku íránského rapu - v době, kdy dokončil střední školy založil webovou stránku 021 a zároveň jakousi skupinu a label, které měla za úkol sdružit všechny rapery, kterých v té době bylo méně než deset. (Nooshin 2011: 98) První skladbou, kterou Híckas nahrál je skladba *Tíríp-e má* (تیریب ما, “*Naše cesta*”). Jedná se o persko anglickou

⁷⁸ Díla jsou propracovanější, méně se zabývají sociální tematikou a Alone se zaměřuje větší měrou na “vnitřní” umění a street art graffiti se věnuje spíše okrajově. Viz karanreshad.com, www.instagram.com/aloneakatanha, či tehranwalls.blogspot.com

⁷⁹ واسه رپ ایران می مونم مثل پدر

پس شماها واسم هستین مثل پسر

⁸⁰ Množné číslo od arabského slova *faqih*, tedy znalec islámského práva a podle Chomejního a jeho konceptu *Velájat-e Faqih* jediný možný lidský vládce v současné době.

skladbu ve spolupráci s anglickým rapperem Revealem.⁸¹ Skladba hned na počátku ukazuje cestu, kterou se perský hip-hop vydává. Na počátku zní santúr, poté utichne, nastupují typické rapové beaty a opět se rozehrává santúr a Híčkasův rap. Text pojednává nejprve o Híčkasově cestě k rapu a poté, anglicky, Revealova cesta k rapu. Videoklip zdůrazňuje typické prostředí teheránských ulic - muže kouřící vodní dýmku, kráčejíci po ulici se svou “crew” (partou) a také imitaci pouliční bitky za použití nožů.⁸²

V roce 2006 dochází k historickému okamžiku, kdy Híčkasovi vychází první album s názvem *Džangal-e Ásfált* (جنگل آسفالت), produkované tehdy sedmnáctiletým Mehdijárem Áqádžáním, významným perským producentem současnosti. Album bylo nahráno bez povolení úřadů - Híčkas byl později za jeho nelegální prodej na ulici několikrát zadržen a album bylo zakázáno. (Siamdoust 2017: 246) Album obsahuje celkem dvanáct skladeb, kde tou pravděpodobně nejslavnější je skladba *Echteláf* (اختلاف , anglický přepis Ekhtelaf), Nerovnost, která se mimo jiné objevila ve filmu Bahmana Ghobadího *Nikdo nic neví o perských kočkách*. Ve videoklipu Híčkas ukazuje realitu teheránských ulic v pozadí s jeho crew. Píseň začíná takto:

اینجا تهرانه
یعنی شهری که هر چی که توش میبینی
باعث تحریکه
تحریک روحت تا تو آشغالدونی
میفهمی تو هم آدم نیستی یه آشغال بودی
اینجا همه گرگن میخوای باشی مثل بره
بذار چشم و گوشتو من وا کنم یه ذره
اینجا تهرانه لعنتی شوخی نیستش
خبری از گل و بستنی چوبی نیستش
اینجا جنگله بخور تا خورده نشی
اینجا نصف عقده ای ان نصف وحشی

⁸¹ Reveal se narodil v Íránu, ale vyrůstal v Londýně a do Íránu se vracel pouze na prázdniny nebo když měl jeho otec (novinář pr BBC) v Íránu pracovní povinnosti. Tuto skladbu nahráli spolu s Híčkasem, když se Reveal vrátil do Íránu po smrti svého otce a vyřizoval zde pozůstalost, jak vyprávěl ve vzpomínkách na své přednášce pro TEDx.

⁸² Video je dostupné na platformě Youtube. Zobrazení “bitky s noži” se dnes může zdát spíše málo pravděpodobné a imitující spíše americké pouliční bitky, avšak dle mého známého žijícího ve městě Qom byly podobné bitky poměrně časté ještě patnáct let zpět i ve městě Qom, kde jim zabránil až nový policejní šéf, ovšem potvrdil mi, že tyto bitky partiček v Íránu opravdu probíhaly.

اختلاف طبقاتی اینجا بیداد میکنه
روح مردمو زخمی و بیمار میکنه
همه کنار همن فقیره و مایه دار خفن
توی تاکسی همه میخوان کرایه ندن
حقیقت روشن خودتو به اون راه نزن
روشن ترش میکنم پس بمون جا نزن

Ve volném překladu:

*Tohle je Teherán,
město, kde všechno co vidíš tě láká
Láká tvoji duši, než si uvědomíš,
Že nejsi člověk, ale jen odpad.
Všichni jsou tu vlci, chceš snad být jako ovce?
Otevřu ti oči, tak poslouchej.
Tohle je Teherán, ty blázne, žádnéj vtip,
Žádné cedule s květinami ani skvělá zmrzlina,
Tohle je džungle, sežer nebo bud' sežrán,
Půlka lidí tě pověsí, půlka jsou zběsilý,
Třídy trpí represemi,
Podkopávají lidem ducha
Chudí a nemocní jezdí taxíkem
A pak odmítají zaplatit.
Pravda je jasná, nedávej se na jejich cestu.
Já ti to vyjasním, tak si v klidu sedni.*

Pak přijde refrén:

خدا پاشو، من چند سالی باهات حرف دارم

خدا پاشو، پا شدي تو نشو ناراحت از كارم
كجا هاشو ديدى تازه اول كارم
خدا پاشو، من يه آشغالم باهات حرف دارم

Ve volném překladu:

*Bože vzbud' se! Mám co ti říct,
Nenaštví se proto, co jsem udělal,
Jaká část? Právě jsem začal pracovat,
Bože vzbud' se, říkám, že jsem odpad a potřebuji s tebou mluvit*

Text by se zařadil v Mowlaeiho kategorizaci jako bo “nerespektující iránské normy”, v mé kategorizaci jako *aktivistický*. Híčkas v něm přináší pohled do reality teheránských ulic, který je značně odlišný od pohledu, který nabízí oficiální a bezproblémový pohled iránské vlády - “*Sežer nebo budeš sežrán*”. V refrénu pak vyzývá Boha, aby se probudil a viděl realitu, o které mluví. Tato skladba je typickou formou sociálního rozměru hip-hopové hudby, kde interpret syrově popisuje realitu sociálního problému. Další písní z alba je skladba *Zendán* (زندان), kterou Híčkas zpívá s již zmiňovaným Revealem a je ukázkou gangsta rap stylu, kde v refrénu Híčkas zpívá:

من زندان، نمیخوام برم، بگو چرا داری منو هل میدی
من زندان، نمیخوام برم، بگو چرا داری منو هل میدی
من زندان، نمیخوام برم، بگو چرا داری منو هل میدی
من زندان، نمیخوام برم، بگو چرا داری منو هل میدی

Volně přeloženo:

*Já nechci jít do vězení, tak se ptám proč mě tam tlačíš?
Já nechci jít do vězení, tak se ptám proč mě tam tlačíš?
Já nechci jít do vězení, tak se ptám proč mě tam tlačíš?
Já nechci jít do vězení, tak se ptám proč mě tam tlačíš?*

I zde můžeme vidět jistý sociální charakter. V přechodí částí o sobě mluví jako o ďáblu, roztrhaném na kousky, o tom, že každý poslouchá jeho slova a to se jemu - tedy tomu, komu směřuje tuto píseň nelíbí. Zcela jednoznačně je zde možné uvažovat o aktivistickém postoji, kde tím, komu směřuje Híckas tuto píseň může být Eršád, který mu nechce udělit povolení k umělecké činnosti, či rovnou vláda, které je Eršád prodlouženou rukou.

V roce 2008 přichází s velkým trhákem v podobě singlu *Je moš sarbáz* (یه مشت سر باز), tedy *Parta vojáků*, který se stal hudbou i videem senzací v celém Íránu. (Siamdoust 2017: 249) Ve videu Híckas se svou partou (vojáků) agresivním způsobem gangsterského stylu par excellence své kvality tohoto a posun, který od počátku své kariéry učinil. Text je stejně přímý jako jeho vystupování v tomto videu.

ما یه مشت سر بازیم جون به کف
عزرائیل با اکیپ ما جوره پس
می خوام برن دستا بالا بالاتر
صفر دو یک که بالا تا ابد
یه مشت سر باز با حال باهامن
که هر کنوم واسه خودشون داستانها دارن
مته تریپ ما با نام خدا
اینم شروع می کنم خدا باهامه چون ما
شکرگذار شیم و با حال خوش تا

V překladu:

*Jsmo banda vojáků, se životy na bojišti
Anděl smrti(Azrael) je na naší straně
Chci, abys zvednul ruce vysoko a ještě výš
Křič 021 navždy⁸³
Jsem s partou živých vojáků
A každý z nich má svůj příběh,*

⁸³ Pro připomenutí 021 je skupina, kterou Híckas založil a sdružovala na počátku teheránské hudebníky hip-hopové scény.

Jako když jsem zpíval ve jménu Boha

V písni Naše cesta

Bůh je s námi,

Protože my jsme mu vděční

V další části Híckas zpívá o tom, že on a jemu podobní jsou ti, kteří učí mladé skutečnému vzdělání, protože jsou studenti největší univerzity v Íránu - ulice. Skladba je jasně namířena proti systému a jasně se vymezuje. Po vydání tohoto singlu přichází období Zelené revoluce a Híckas vydává svou poslední skladbu v Íránu Je rúz-e chúb miád (یه روز خوب میاد), tedy Dobrý den přijde. Jedná se o jednu z nejdůležitějších skladeb tohoto interpreta vůbec.⁸⁴ Zde je část jeho textu:

یه روز خوب میاد

که ما هم رو نکشیم

به هم نگاه بد نکنیم

با هم دوست باشیم و

دست بندازیم روی شونه های هم، آها

مثل بچگیا تو دبستان

هیچ کدوممون هم نیستیم بی کار

در حال ساخت و ساز ایران

واسه اینکه خسته نشی، این بار

من خشت می زارم، تو سیمان

⁸⁴ Má respondentka N. mi k této skladbě řekla: “ *Pro hodně lidí je to něco jako hymna. Připomíná nám všechno, co se tehdy stalo. Připomíná mi Nedu Ághá-Soltán a vhání mi to slzy do očí. Smutné je, že slova té písně platí i podeseti letech.*” (Neda Ághá-Soltán byla mladá studentka filozofie, která byla 20.června 2009 zastřelena příslušníkem jednotek Basídž, když se zúčastnila protestů. Její smrt byla zachycena na video na mobilní telefon a obletěla celý svět a stala se symbolem těchto protestů.)

بعد این همه بارون خون
بالاخره پیداش می شه رنگین کمون

دیگه از سنگ ابر نمی شه آسمون
به سرخی لاله نمی شه آب جوب

موذن اذان بگو
خدا بزرگه بلا به دور
امامان امشب واسمون دعا بخون

Jeho překlad:

*Dobry den prijde,
Kdy se navzájem nebudeme chtít zabít*

*Nebudeme se na sebe dívat špatně
Budeme přátelé a*

*Položíme si navzájem ruce kolem ramen, ahá
Jak jsme to dělávali jako děti na základce*

*Není tu nikdo bez práce
My všichni se snažíme budovat Írán*

*Tentokrát já položím cihly, ty přidáš cement
Takže nebudeš unavený*

*Po všem tom dešti krve
Se objeví duha*

Mraky nebudou tvořeny z kamenů,

Závodní dráha nebude rudá jako tulipány

Muezzín křičí v adhánu

Bůh je veliký, problémy jsou pryč.

Matko, modli se za nás dnes v noci!

V této památné písni a jejím textu jasně vidíme aktivismus, který v sobě má hip-hop jako kultura odporu, vlastní. Umělec nařiká nad prolitou krví, krví svého lidu, a obrací se s nadějí do budoucnosti, kdy věří, že “dobrý den přijde”. V jedné části pak jasně odkazuje na Džanbaš-e sabz-e Írán (جنیش سبز ایران), tedy *Íránské Zelené Hnutí* podporující Mír Hossejn Musávího, ve verších:

!آسمون به! چه قشنگه

!کنار قبر، سبز ه! چمنه

V překladu:

Ó, obloha, jak krásná je!

*I když hrob je zelený, zelená tráva je tu!*⁸⁵

Tato část celkem jasným způsobem vzpomíná na oběti těchto revolučních dnů, asi nejvýraznější studentku Nedu Ághá-Soltán, zároveň však metaforicky upozorňuje, že příznivci hnutí tam stále jsou, i když bylo poraženo a potlačeno. Myslím, že v této skladbě je jasně viditelný potenciál, který íránský hip-hop přináší a který tvoří jeho pevný základ. Jasně se pak profiluje jako vůdčí směr a dominantní subkultura íránského undergroundu a beze strachu promlouvá nejen ke svým soukmenovcům subkultury, ale k celému národu a všem, kteří jsou ochotni poslouchat.

Krátce po vydání tohoto singlu v roce 2009 dochází k častým kontrolám Híčkase ze strany policie a vlády, je mu zabaven cestovní pas, poté vrácen a počátkem roku 2010 opouští, možná navždy, Írán. (Siamdoust 2017: 247) V exilu Híčkas pokračuje v roli aktivisty a s přerušením i ve své hudební kariéře, která se dále zabývá sociálními tématy. (Ibid.: 261)

⁸⁵ Tato část je poměrně složitá na překlad a není možné užít doslovného překladu. Po konzultaci s rodilou mluvčí, mou respondentkou N., jsem se rozhodl k výše uvedenému překladu, který by měl reflektovat myšlenku slov umělce, ač se nejedná o přesný překlad.

Počátkem tohoto roku (2020) vydává teprve své druhé plnohodnotné studiové album s názvem *Modžáz* (مجاز), v překladu *Povolený* - odkaz k íránskému systému publikace s povolením a slovy, že “*nyní si můžu vydávat hudbu, jakou chci sám beze strachu, že z toho budou potíže*”.⁸⁶

5.3 Amír Tatalú

*“Ano, byli jsme zombie pod tím make-upem,
Naučili nás, jak chodit přes skrz sebe navzájem”*⁸⁷

Amír Tatalú (عجب , *Údiv*)

Undergroundového umělce Amíra Tatalú (امیر تتلو), vlastním jménem Amír Hossein Maqsúdlú (امیرحسین مقصودلو), je možné charakterizovat jedním slovem: kontroverzní. Pokud se jedná o jeho přízeň na internetu (hlavně sociální platforma Instagram, která je mezi Íránci nejpopulárnější), jedná se o nejúspěšnějšího interpreta vůbec.⁸⁸

Tatalú pochází z chudé rodiny, jeho otec zemřel, když byl Amír ještě dítě na drogovou závislost. Ač se jedná o velmi úspěšného umělce, jeho život je protkaný řadou neúspěchů, které poznamenaly jeho osobnost. Tatalú chtěl být nejprve úspěšným fotbalistou a hrát za tým Persepolis F.C., ale byl odmítnut.⁸⁹ I přesto si lásku k fotbalu uchoval, což reflektuje v písni *Manom jekí az ún jázde tám* (منم یکی از اون یازده تام), tedy *Jsem jedním z té jedenáctky*, píseň z roku 2013



Umělecké zobrazení A. Tatalú. Foto: Wikimedia Commons, 2019.

⁸⁶ Slova pochází z podcastového rozhovoru pro Rapfa.

⁸⁷ آره ما ز امبی بودیم زیر گریم
یادمون دادن همش همدیگه رو زیر بگیریم

⁸⁸ Jak již bylo zmíněno v úvodu, jeho účet byl několikrát smazán z řady rozdílných důvodů, naposledy před několika měsíci. Za zmínku stojí, že držel světové prvenství v počtu sledujících živého vysílání, kdy jej v jednu chvíli sledovalo několik miliónů uživatelů této sítě. V současné době nefunguje jediný oficiální účet, pouze několik fan účtů s počtem sledujících kolem 200 tisíc.

⁸⁹ Informace pochází od mé respondentky N.

zpívána na podporu íránského národního fotbalového týmu na Mistrovství světa ve fotbale v Brazílii. Svou hudební kariéru začíná v roce 2003 jako zpěvák spíše popové hudby, přičemž později se transformuje na RnB a hip-hopovou muziku. Jeho působení jako undergroundového umělce je od počátků volbou nedobrovolnou. Tatalú se snažil získat povolení od roku 2003, avšak to mu bylo opakovaně odmítáno. To ho však nezastavilo a hudbu tvořil bez povolení, což vedlo v roce 2013 k jeho prvnímu zadržení za nepovolenou produkci a prodej hudby. (Magiran 2013) Jeho snaha o to být úspěšným umělcem s povolením tvořit a vystupovat v Íránu vedla k vytvoření jediného povoleného singlu Amíra Tatalú s názvem Enerži hastejí (انرژی هسته ای), tedy Nukleární Energie. Tato píseň, jak říká antropoložka Narges Bajoghli, byl snaho IRGC (Íránské revoluční gardy) o naklonění si mladé veřejnosti na svou stranu po bouřlivých dobách Zelené revoluce, která otřásla postavením vládnoucího systému nejvíce od jeho ustanovení. (Bajoghli 2015) Počátek písně je popového stylu a začíná slovy:

گه بده واسه تو هم بده اگه خوبه واسه همه
اگه صلحه که این تنها چیزه که نور راه منه
من یه ایرانیه بی ریام که مخالف درگیر یام
وگر نه اگه زور باشه میمونم توی راه یه تته

V překladu:

*Pokud je to špatné, je to špatné i pro tebe,
Ale jestli je to dobré, mělo by to být pro všechny
Jestli je to dobré pro mír, tak to je mé jediné přání
Jsem jen upřímný Íráncem, který je proti všemu násilí
Ale když to bude o síle, zůstanu svým životem na té cestě.*

V počátku se tedy ptá na pokrytectví Západu, který užívá nukleární energii a zbraně, ale Íránu je upírá, proč tomu tak je. Následuje lehce alegorická část o “obloze, z které padá blahodárný déšť, ale také se mění v ničivé tornádo”. Refrénu pak dominují tato slova:

این حق مسلم ماست خلیج مسلحه فارس
این حق مسلم ماست خلیج مسلحه فارس

V překladu:

*Tohle je naše absolutní právo
Mít ozbrojený Perský záliv
Tohle je naše absolutní právo
Mít ozbrojený Perský záliv*

Interpretace těchto slov není nijak potřebná, proto se rovnou věnujme další části, které od popu přechází k čistému rapu:

من نه معلم هندسه و ریاضیم نه
قابطیه بازی سیاسی ام نه
میدونم چی میگنره تو این مملکت نه
میدونم کی کی به کجا حمله کرد
ولی میدونم یه بوی خسته ای میاد
هر چیزی انرژی هسته ای میخواد
اگه قوی نباشی تو ی قلمرویت میتونه هر نظر بسته ای بیاد

V překladu:

*Nejsem učitelem matiky ani geometrie
Ne, nejsem zapojenej do politických her,
Ne, já nevím co se v týhle zemi děje,
Ne já nevím ke kdo koho zaujal
ale vím, že je tu cítit vyčerpání
A všechno potřebuje svojí hlavní sílu
A když nejsi dost silný chránit své území,
Pak každej hlupák může projít skrz*

Píseň je doplněna o videoklip, ve kterém se střetávají dvě roviny. Tou první je pohled na “obyčejné Íránce”, kteří v ruce drží bílé cedule jako “*Iranian People Are Peaceful*” (věrně přepisují s chybou, která je i na ceduli ve videoklipu), “*Dont Let The Media Fool You*”, nebo “*Peaceful Nuclear Energy for Everyone*”(opět věrný přepis). Druhou rovinu pak tvoří sám

zpěvák, který v jedné části pluje Perským zálivem na válečné íránské lodi a v druhé sérii záběru zase stojí na vojenské základně s jednotkou IRGC, která sborově tichým hlasem zpívá refrén písně. Je velmi těžké určit, jaký opravdu vliv tato píseň na IRGC a íránský vládní systém přinesla, je však nepochybné, že vyvolala ve své době obrovský zájem nejen Íránců, ale médií po celém světě.

Mediální úspěch této písně a dočasná přízeň však nepřinesla pro Amíra Tatalú nijak dlouhodobý efekt. Rok poté byl znovu odsouzen, tentokrát za mravní pohoršování mládeže, přičemž ve vězení strávil dva měsíce. Po letech se rozhodl Tatalú opustit Írán a usadit se trvale mimo Írán, přičemž byl počátkem tohoto roku zadržen a uvězněn v Turecku na základě žádosti Íránu, ale později propuštěn a nyní žije v Turecku.(RFE/RL 2020) Jeho kontroverzi nezpůsobuje pouze jeho obličej pokrytý tetováním, ale jeho styl vystupování, jeho značně neuctivý jazyk užívaný k ženám,⁹⁰ jeho sexuální narážky a úchylinky.⁹¹ Podívejme se však ještě na jednu jeho skladbu. Ta nese název *Džahanam* (جهنم) tedy *Peklo*.⁹² Videoklip vydaný na přelomu roku 2019-2020 se svými téměř sedmi minutami nejprve ukazuje Amíra před soudním tribunálem, kde za zády sedí jeho žena v čádoru a soudce jej odsuzuje za nespecifikovaný zločin. K tomu je kontrastem žena, která se objevuje v moderním bytě, oblečená v koženém oblečku a Tatalú jí nasazuje bdsm roubík. Do toho se vracíme zpět do vězení, kde zažívá násilí, vyšetřovatel po něm chce přiznání k něčemu, co neudělal, přičemž je oběšen, oživen polibkem v latexu oblečené zdravotní sestry, která jej ihned po oživení bodá do srdce a usmrcuje. Myslím, že videoklip perfektně charakterizuje schizofrenní tvorbu a osobnost Amíra Tatalú, který není typickým zástupcem undergroundové scény, ve které působil pouze z nutnosti, avšak jeho osobnost a tvorbu z velké míry formoval systém Eršádu, který mu znemožnil být plnohodnotným umělcem.

⁹⁰ Zvláštnost jeho osobnosti pak vykresluje událost přibližně dva roky stará, kdy došlo v Teheránu ke znásilnění mladé dívky a Tatalú se k tomu na svém Instagramu tehdy vyjadřoval slovy, že kdyby měla čádor a správně nasazený šátek, k ničemu by nedošlo.

⁹¹ Počátkem letošního roku mu byl zrušen instagramový účet z důvodu jeho výzvy dívkám pod 18 let přijít k němu do bytu a "přidat se do jeho harému". Více zde: <https://en.radiofarda.com/a/iranian-rapper-calling-for-underage-girls-to-join-his-harem-kicked-out-of-instagram/30576509.html>

⁹² Pro poměrně vulgární charakter textu jsem se rozhodl jej nerozebírat. Videoklip obsahuje anglické titulky, protože zájemce může text poměrně snadno dohledat.

5.4 Salome MC

“Nezažila jsem revoluci, ale můj rap je revoluční.”⁹³

Salome MC (شاه مست و شیخ مست, *Ožralý šáh, ožralý šejch*)

V případě Híčkase - prvního iránského rapera, přinášejí řadu informací a není příliš velkým problémem přiblížit jeho život. V případě Amíra Tatalú je mu díky jeho kontroverznosti věnována velká mediální pozornost. Méně pozornosti se pak dostává ostatním interpretům, včetně Salome MC, která je první iránskou raperkou a zároveň první graffiti umělkyní.⁹⁴ Patří stejně jako Híckas k první generaci iránského rapu.

Většina zdrojů uvádí, že započala svou kariéru v roce 2002, sama však uvádí v rozhovoru pro Curiosity Magazine začátek roku 2000. Na svých prvních nahrávkách spolupracuje s Híckasem a dalšími rapery. První album s názvem *Delirium* nahrává v roce 2006 s německo-iránským raperem Shiralim a je kombinací německého a perského rapu. První samostatné album vydává v roce 2013 pod názvem *Hastam rasmá* (هستم رسما), tedy *Oficiálně existuju*. Na tomto albu nalezneme několik významných skladeb. Jednou z nich je již výše zmiňovaná *Ožralý Šáh, ožralý šejch*. Anglický překlad zní takto:⁹⁵

It is a mistake to talk to the Shah of Iran about freedom

Iran's fate is in God's hands

The Shah of Iran has a special religion of his own

Iran's fate is in God's hands

King is drunk, elder is drunk, governor is drunk, commander is drunk

The destiny of the country is out of our hands now

Each moment the hands of drunken people bring intrigue and turmoil

Iran's fate is in God's hands

....

Like a political prisoner in solitary confinement

⁹³ ندیدم انقلاب را، ولی انقلابی هست ریم

⁹⁴ Díky nedostatku jiných relevantních zdrojů v této kapitole využívám jako zdroj interview s umělkyní a její přednášky, které přednesla na Yale University. Druhým problémem je postoj umělkyně k zveřejňování informací. Odděluje svou kariéru umělkyně a osobní život, proto její oficiální stránky neuvádí žádné osobní informace. Jak sama řekla v jednom rozhovoru, chrání tak svou rodinu a své blízké.

⁹⁵ V tomto případě využiji anglických překladů textů, které přeložila sama umělkyně.

*What I am going to say is suicidal, whether concrete or abstract
I haven't seen the revolution, but my rap is revolutionary
This pen is my weapon, and I got my burial shroud in my backpack
Don't laugh, I know I got a lot to lose
(I am an ordinary girl too after all)
But have you ever been looking for answers in the street?
Have you ever put a camera under your hijab (veil) to record the truth?*

...

*The country is a ship, the events is the sea
And the dictatorship is a speck of dust and the captain is Justice
Protecting the ship and the voyagers is the captain's job
Iran's fate is in God's hands!
The king calls himself a Muslim and still spills...
...the blood of innocent people
How can this kind of cruelty be justified in Islam?
Iran's fate is in God's hands*

Salome MC v této písni ukazuje zkaženost nejen současného režimu, ale i toho předchozího, jehož symbolem je pro ni “ožralý Šáh”. V textu také dominuje víra v božím spojení s osudem její země. Zajímavým je také videoklip k této skladbě, kde na počátku běží projev ajatolláha Taleqáního pronesený v časechtěsně po revoluce. Videoklipem pak prostupují historické videonahrávky z válečného období (1980-88), z období devadesátých let (Řetězové vraždy), protesty Zeleného hnutí a další. K konci skladby Salome MC říká “*Taleqání, no tak, řekni jim to*” a píseň končí další částí jeho projevu, kde říká:

*This person, will justify any means to reach his goals...
He lies, he deceives, he swears to God:
'I am the most compassionate for you.'
But in reality, he is the most stubborn, most hateful of all people
Before he gets power in his hands, he makes promises...*

Once he gets it, he will have no mercy

Spojení této písně s projevem ajatolláha Taleqáního dává jasné poselství, jež není třeba detailněji prozkoumávat.⁹⁶

Další důležitou skladbou tohoto alba je *Bahá-je Raháji* (بهای رهایی) neboli *Cena svobody*.
Její zkrácený text (v anglickém překladu Salome MC):

*I rap therefore I officially exist,
I've been searching for a while and finally I found
a reason for my hands' existence:
To write and mix the words with the beat
Neither my hell nor my heaven is defined*

...

*I am not talking about birds and flowers
I am connected from my umbilicus to the womb of the underground
I do not have a rejection letter from Ershad
I say no to any kind of supervision system
Supply and demand is the law of on-the-ground
The wolf is waiting to attack
It is to the benefit of system when the herd is unaware
Because they need to brainwash to control the masses*

...

*We all carry a miniature dictatorship in our hearts
Every now and then I lose my motivation
Free fall is right there, but I am here and I am free
But the price of my freedom is my loneliness*

Videoklip k této skladbě je kombinací obrazů z Íránu a Japonska, kde zpěvačka studovala adiovizuální umění magisterského programu. Ve skladbě vyjadřuje, co je cena za svobodu. Jasně

⁹⁶ K této problematice např. Michael Axworthy v knize *Revolutionary Iran: A History of the Islamic Republic*.

se vymezuje proti nastaveným pravidlům v části pojednávající o Eršádu. Tuto skaldbu nahrála spolu s rapperem pod pseudonymem SplytSecond. Zatím poslední album vydala v roce 2017.

Salome MC, jejíž jméno není známé, je nejen hip-hopovou umělkyní, ale také aktivistkou píšící eseje o cenzuře, antimilitarismu, svobodě a dalších tématech.⁹⁷ Její vystupování a tvorba je aktivistická a ve své tvorbě se plně věnuje problémům zkorumpovanosti vlády, diktátorství a opresím.

5.5 Jás⁹⁸

“Slyšíš mě?”

Každý moment je novým začátkem,

A každý začátek je nové narození⁹⁹

Jás(فریاد یاس , *Křičím*)¹⁰⁰

Třetím zástupcem je rapper Jás (یاس , nejčastěji v anglickém přepisu Yas), vlastním jménem Jáser Bachtijári. Jás je třetím zástupcem osmdesátkové generace. Jeho vzorem, jak sám od počátku uvádí, je americký rapper Tupac a básník Rúmí. Svou hudební kariéru začíná písní s názvem *Bam*, kterou napsal jako reflexi jeho smutku nad tragickou událostí zemětřesení ve městě Bam v provincii Kermán, při kterém zahynulo téměř 30 tisíc lidí. (Berberian 2009) Jás jako ostatní neměl povolení od Eršádu k produkci a vystupování. Později se však stal prvním rapperem s povolením veřejně vystupovat a vydávat nahrávky. (Blour 2006)¹⁰¹ Kromě tohoto prvenství je prvním iránským rapperem, který spolupracoval s americkým rapperem s pseudonymem Tech N9ne na anglicko-perské písni s názvem *Unity*. Sám Jás o této písni říká, že je jasnou ukázkou, že spolupráce mezi Íránem a USA je jednoduchá.

Jásova hudba je značně odlišná od předchozích dvou hudebníků. Jeho tvorba by se v Mowlaeiho rozdělení řadila do tvorby respektující normy iránské společnosti. V mém dělení by

⁹⁷ Více na jejich oficiálních stránkách salomemc.com

⁹⁸ Informace obsažené v této kapitole pochází z oficiálních stránek interpreta (yastunes.com, v perštině), které již nejsou v provozu, jsou však dostupné na internetovém archivu.

⁹⁹ صدامو داری؟

هر لحظه، به شروع تازمس

هر شروع، به تولد دوبارمس

¹⁰⁰ Název písně je zkratkou فریاد یاس , tedy *Jasív křik*.

¹⁰¹ Všeobecně se uvádí, že povolení mu bylo uděleno v roce 2013. Již v roce 2006 však byly povoleny některé jeho skladby k produkci a nahrání. Povolení z roku 2013 je však daleko rozsáhlejší a dovoluje veřejné vystupování.

nastal problém, protože se nejedná čistě o komerční rap zaměřující se pouze na osobní rovinu, ale též se věnuje sociální problematice. Jak sám říká “ *má hudba se většinou na začátku zabývá sociálními problémy společnosti, jejími nemocemi, ale vždycky končí s nadějí do budoucna. Chci být schopen hrát svou hudbu před rodinou, proto nezpívám o násilí a sexu*”.¹⁰²Tato citace skvěle charakterizuje jeho tvorbu, která se zabývá sociálními problémy, Jás se vyhýbá kritice vlády a jeho hudba je daleko umírněnější a více zaměřená na poetiku. Jak sám řekl v rozhovoru pro Zirzamin: “*má hudba je poezie, prodávám lidem hudbu a poezii v jednom*”. (Zirzamin 2017) Jásovým symbolem je *farvahar*, zoroastrijský znak odkazující k íránskému nacionalismu, Zoroastrismu a starověké Perské říši.

Ve svých textech se Jás nejvíce věnuje osobním příběhům, lásce, životním zklamáním atp. Uvědmě příklad na písni *Jsi pryč* (نیستی):

امین
نیستی حالم خرابه
تو رو با یکی دیگه دیدم
داغون شدم مردم
ولی باز تورو بخشیدم
نیستی دلشوره دارم
میبینم تورو توو چشمش
این تقدیر بی رحمه و قلبم
عشق من برو نذار تنهات

V překladu:

Ámen
Jsi pryč, jsem zničený
Viděl jsem tě s někým jiným
Zničilo mě to, zemřel jsem,
Ale stejně jsem ti odpustil,
Jsi pryč, jsem nervózní
Vidím tě v jeho očích

¹⁰² Citace pochází z rozhovoru, jehož část je dostupná zde: <https://www.fanpop.com/clubs/yas/articles/177638/title/yas-bio>

*Tenhle osud si mé srdce nezaslouží
Má lásko, odejdi, nenechávej ho samotného*

V podobném duchu se pak nese větší část jeho textů. Obsahově se tak velmi blíží komerční kategorii rapu, s výjimkami skladeb jako je píseň *Křičím*, která se věnuje problematice chudoby, o tom jak vysokoškolsky vzdělaní musí mít několik zaměstnání k uživení rodiny, problému prodeje drog na ulici a špatně placené práci. Kompozicí svých umírněných textů se sociálními problémy a osobními tématy se dostává na hranici komerční a aktivistické hudby a je jedním z mála interpretů íránské hip-hopové subkultury, kterého nelze označit jako undergroundového umělce.

5.6 Hamid Sefat, Zedbazi a tisíce dalších

“Finally there was music that was talking directly to the people with their own slangs about their private and public issues without considering government laws or social unwritten rules.”

Mahdijár Áqádžání, hudební producent (in Neil 2014)

Představili jsme si otce íránského rapu Híčkase, nejkontroverznější postavu v podobě Amíra Tatalú, první raperku Salome MC a prvního oficiálně povoleného rapera Jáse. Nyní zbývá postihnout už je zbylých téměř dva tisíce dalších. Každý z umělců si razi tak trochu svou cestu a věnují se různým tématům, které však zpravidla spadají do výše stanovených kategorizací. Nyní se tedy ve zkratce podíváme na některé z dalších interpretů a jejich tvorbu.

První zajímavou osobností je Hamíd Sefat (حمید صفت), který je druhou generací íránské hip-hopové scény, narozený v roce 1993.(Blorin 2017) Jeho dosavadní působení je částečně přirovnáváno k Amíru Tatalú - Sefat stejným způsobem jako Tatalú touží být raperem s povolením. Narozdíl od něj však není kontroverzní osobou a i ve své hudbě se věnuje spíše nekonfliktním tématům a charakteristické je například jeho hluboká úcta k mučedníkům. Mezi hlavní témata, která rezonují jeho hudbou se řadí zpravidla ta osobní - láska, samota, důležitost rodiny, vztahy, a podobné. (Goli 2018)¹⁰³Sefat si získal pozornost v roce 2015, kdy vydal

¹⁰³ Jistou kontroverzi způsobilo jeho přiznání k vraždě svého nevlastního otce, kterého uhodil do hlavy při obraně své matky, kterou nevlastní otec často vystavoval domácímu násilí, načež po převozu do nemocnice po několika hodinách zemřel. Sefat si odseděl několik let a za přiznání a dobré chování byl propuštěn na kauci 600 miliónů Túmánů. (mshrh.ir/859091)

skladbu Če (چ), která je věnována fyzikovi a guerillové bojovníkovi a mučedníkovi Mustafovi Čamránovi. Sefat zde zpívá:

این شهر کیست
حاجت به چیست
باور که نیست
به عاشق به ایست
جواب منو بدید
جهاد منو ببین
این بود هدف و راه
چمران همت چریکی ها
شماها چی میگین ها

V překladu:

*Čí je tohle město?
Co potřebuje?
Chybí tu víra
láska k odporu
Odpověz na mojí otázku
podívej se na můj džihád,
je tohle záměr a cesta
Čamrána, Hemmata¹⁰⁴ a guerilly?
Co říkáte chlapy?*

Zde vidíme vyjadřování úcty k mučedníkům Irácko-Íránské války. Úspěch následoval i další skladbou, perskou předělávkou slavné písně od Drakea Hotline Bling. Sefat v ní ukazuje svou dovednost práce s jazykem a adaptace perského jazyka na západní styl hudby. Skladba je typickým příkladem druhé kategorie témat, kterým se Sefat věnuje. V textu mimo jiné zpívá:

یعنی دلت با ما نی
همش بودیم سر کار
یعنی دلت با ما نی
تو مارو میخوای پ چیکار

¹⁰⁴ Zde odkazuje na Mohammada Ibráhíma Hemmata, učitele a bojovníka ve válce v Libanonu proti Izraeli a později zabitého při Irácko-Íránské válce v operaci *Chejbar*.

V překladu:

*Znamená to, že mě nemiluješ,
pobláznilas mě
znamená to, že mě nemiluješ
a už mě víc nepotřebuješ*

V jeho textech se tedy setkáváme s tématy osobními a tematikou mučedníků. Přesto je dalším z hudebníků hip-hopové subkultury působící nelegálně a to i když se nevěnuje aktivistickému rapu. Hamíd Sefat žije v Íránu.

Dalším významnou entitou na hip-hopové scéně v Íránu byla skupina Zedbází (زدبازی), která je průkopníkem gangsta rapu v Íránu. (Chopra 2008) Tato kapela svou produkcí vždy poutala pozornost díky otevřenému zpěvu o konzumaci alkoholu a drog. (Goldsmith 2018: 349) Kapela na několika písních spolupracovala s *kmotrem* Híčkasem. Jednou z nejznámějších skladeb je *Tábestán Kútáhe* (تابستان کوتاه), tedy *Léto je krátké*. Text začíná takto:

دوباره کنار آب، زیر ستاره هایم
خوشحال از این که توی بهترین سه ماه سالیم
تنها مشکل اینه که تحت فشار خواب ایم
همه چی عالییه، ولی آگه بگذاره پاییز
چرا میره جلو عقربه هی
منتفرم از ته دل، من از اول مهر
می خواهم مست شم بکنم خدا رو نگاه
این قدر بکشم تا که بدم شش ها رو به گآ
چون من، هیدن ام، ایده می دم، دیوونه ام
پس شب بمون پیشم، تنها نشو
چون که می دونم دوس داری این اخلاقمو

V překladu:

*Jsme zase na pláži, pod hvězdami,
šťastní, protože jsou nejlepší měsíce roku
jediný problém je že musíme spát,
všechno je boží, snad nás podzim nechá
proč ručička hodin běží tak rychle?*

*Nesnáším 1 mehr, což znamená jedno
chci se ožrat, dívat se na Boha
a kouřit tolik až si zkurvím plíce
Jmenuju se Hidden, vyjadřuju svoje myšlenky,
jsem blázen,
tak se mnou zůstaň v noci, nebud' sama,
já vím, že miluješ moje chování*

Píseň byla velmi úspěšná a podle některých se stala jakousi hymnou párty a oslav té doby. V podobném stylu se nese i další tvorba této kapely pěti mužů a jedné ženy. Skupina se v roce 2013 rozpadla a počátkem tohoto roku opět začala být aktivní. Členové žijí v exilu.

Mezi další významné osobnosti patří například Rezá Píšró (رضا پیشرو). Byl jedním ze členů Híčkasovi skupiny 021, avšak později došlo k rozepři a tito dva interpreti po stylu amerických raperů vydali několik písní namířených proti sobě. (Amini 2018) Jeho styl se pohybuje mezi street rapem a gangsta rapem. Příklad jeho tvorby je píseň *Dívúne II* (دیوونه 2), tedy *Blázen II*:

می دونی ترس من آتیشه
آگه کنترلش نکنی میسوزونتت
آره میسوزونتت
من به دونه اسلحه میخوام باید با دنیا تسویه کنم
باید برگردم به اصلی خودم
باید بکشم مارای زنگی دورمو
بدم میاد از تصویر خودم، از مست دیده شدن، از دستگیره شدن
از تسویه شدن از برچیده شدن
از سنجیده شدن از قصد دیده شدن
دیگه نمیخوام نادون باشم دوست دارم تو بارون باشم

V překladu:

*Víš něco? Strach je jako oheň,
když ho nekontroluješ, spálí tě*

jo, spálí tě

*Potřebuju zbraň, musím se poprat se světem
musím se vrátit k mému původnímu Já
Musím zabít všechny chřestýše kolem mě,
nesnesu vidět svoji fotku, bejt sledován když
jsem opilej, když mě zatýkaj,
být přijatej a vyhozenej,
být poměřován a viděn jako účel,
už nechci být bláznem, chci stát v dešti*

Jeho tvorba se nese v tomto duchu a převládá tematika osobních témat a méně se věnuje aktivistickým tématům, jako je politika. Jako většina dalších se věnuje problémům společnosti, které přechází do osobní roviny - drogové závislosti, chudoba a další.

Posledním textem, který považuji za důležité zmínit, píseň od Bahráma Núráního *Námei be rajís-e džomhúr* (نامه ای به رییس جمهور) tedy *Dopis pro prezidenta republiky*, píseň směřovaná prezidentu Ahmadínežádovi. Text začíná:

واقعا مشکل مردم ما الان شکل موی بچه های ماست
خوب بچه ها دوست دارن موهاشونو هر جورى بزارن به منو تو چه ربطى داره
دولت باید بیاد اقتصاد رو سامان بده
فضای کشور رو آرامش ببخشه
امنیت روانی درست کنه
پشتیبانی بکنه از مردم
مشکل مهم جوانهای ما اینه که مدل موشون رو چه جورى بزارن و دولت هم نمیزاره
الان مشکل کشور ما اینه که مثلا فلان دختر ما فلان لباس رو پوشید
یا الان مشکل کشور ما اینه
یعنی مشکل مردم ما اینه

V překladu:

*Opravdu je problémem našich lidí právě teď
styl účesu našich dětí?*

*No, naše děti si chtějí dělat účesy
jaké oni chtějí, není to naše věc
Vláda musí opravit ekonomiku,
zlepšit atmosféru země,
vybudovat psychologickou bezpečnost, podporovat lidi
Je největší problém mladých,
jaký účes si mohou udělat a vláda ho schvaluje?
Je problémem naší země, že nějaká holka
si oblékne nějaké oblečení?
Právě teď, je to náš problém?
Je to problém našich lidí?*

Bahram zde otevřeně kritizuje vládu, která se stará o nepodstatné věci, namísto aby se věnovala důležitým a reálným problémům.

Íránská hip-hopová hudební scéna je plná dalších významných umělců, kteří zde nebyli zmíněni. Mezi ty nejvýznamnější patří Sohrab MJ, Erfan, Ho3ein, Justina a celá řada dalších. Jejich tvorba je pak srovnatelná s výše uvedenými umělci.

6. Shrnutí a charakteristika íránské hip-hopové struktury

“The general, shared, common culture (all ideological terms) can be realized as the ‘dominant culture’ and its transmission is handled by various state apparatuses which serve to reproduce its dominance. It is dominant, then, in as much as it is hegemonic, as we have previously discussed. Now subcultures may be modifications, differences, oppositions or resistances but they all exist in a relation to the dominant culture.”(Jenks 2005: 117)

Zde cesta začíná. Nyní po prozkoumání všech aspektů íránské hip-hopové subkultury je důležité provést jistou revizi toho, co tento výzkum a analýzy skutečně ukazují a jak lze na základě tohoto rámce přistupovat k dalšímu studiu íránského hip-hopu.¹⁰⁵

Íránská hip-hopová subkultura dosud byla zkoumána jen několika málo akademiky a odborníky. Z neznámých důvodů se tomuto tématu raději vyhýbají, o čemž svědčí i nedostatek relevantních zdrojů pro tuto práci. Podkladem pro její zkoumání jsou:

- Hudební stránka: hudebníci s jejich postoji a vyjádřeními,¹⁰⁶ stylizace a jako hlavní zdroj jejich hudební produkce
- Umělecká stránka: umělci stylu graffiti a jejich díla a postoje
- Taneční stránka: etablování tanečních stylů a jejich vliv na subkulturu

¹⁰⁵ Termín *subkultura* by zde mohl být nahrazen termínem městský *kmen*, vycházející teoreticky z práce Michela Maffesoliho. Mnozí současní badatelé napadají termín *subkultura* jako příliš rigidní, avšak David Hesmondhalg ve svém článku *Subcultures, Scenes or Tribes* z roku 2005 kritizuje, že se jedná o prakticky stejný koncept. (Hesmondhalg 2005: 24) Martin Heřmanský s Hedvikou Novotnou k tomu zároveň dodávají, že pojem neo-tribalismus je vlastně “spotřebitelská volba, přičemž jsou opomíjeny ostatní intervenující faktory (jako je chudoba, třída, nerovný přístup ke vzdělání a další), které svobodnou volbu omezují a determinují.” (Heřmanský, Novotná 2011: 106) Myslím tedy, že termín *subkultura* je stále nejvhodnějším i v post-subkulturní době.

¹⁰⁶ Je jisté, že v tomto bodě se názor, že subkultura sdílí společnou subkulturní *ideologii*, neboli *worldview*, (Heřmanský, Novotná 2011: 94) se značně liší od reality, tzn. Například mohu se identifikovat jako člen subkultury emo, ale zavrňovat sebepoškozování a pesimismus jako nevhodné, či být členem hip-hopové subkultury, ale neužívat specifický jazyk plný vulgarismů, apod. Navíc subkultury jsou zpravidla apolitické, tedy člen hip-hopové subkultury může být komunist, royalista, demokrat a tak dále. Díky pozorování hlavních představitelů subkultur však můžeme pozorovat jisté tendence a zda názor vůdčí osobnosti následují ostatní členové či nikoliv.

Pouhá čísla z těchto kategorií dávají jasný obraz, které kategorie dominují. Hudebníkům věnující se hip-hopu je na scéně (domácí i exilové) více jak 2 tisíce, přičemž toto číslo stále stoupá. Značně menší skupinu tvoří street art umělci vytvářející graffiti, kterých v současnosti působí maximálně několik stovek.¹⁰⁷ Poslední kategorie, taneční, je těžké posoudit, protože dostupných informací je velmi málo, avšak pozorováním zábavných soutěží, ve kterých b-boys a b-girls slaví velké úspěchy, lze očekávat značný nárůst významu v následujících letech.¹⁰⁸

Studiem dostupných pramenů se podařilo zachytit přibližný vznik této subkultury a určit její stáří na dvě dekády. Za tuto dobu se z ní stala nejrozšířenější subkultura v Íránu a na hudební scéně je hlavním undergroundovým stylem.¹⁰⁹ První generace umělců je narozena v období Irácko-Íránské války a větší část produkuje značně aktivistický materiál. Pro řadu umělců je charakteristickým alespoň jeden pobyt za mřížemi za své působení a u řady emigrace. Většina umělců působí bez povolení nelegálně.

Stylově jsou umělci spíše umírněnější, převládá nošení kšiltovek a triček s graffiti nápisy, zpravidla absentují extravagantní doplňky v podobě zlatých prstenů a těžkých zlatých řetězů. Tetování bývají běžná. Členové subkultury, kteří nejsou umělecky činní, řekněme pasivní členové se stylově zvláště neodlišují od většinové populace, i díky možným problémům ze strany mravnostní policie. Pevládá však nošení hip-hopových kšiltovek (u žen často náhrada šátku) a u mužů trička s graffiti uměním.

Hudební produkce se nezabývá dominantně pouze jedním tématem, ale objevuje se celá řada témat od sociálních, politických až k čistě osobním. Větší část produkce je vytvářena v domácích studiích, kdy díky moderní technice není třeba studia - i proto interpreti spíše mají tendenci vydávat singly než alba. Pevládá počet mužských interpretů nad ženskými.¹¹⁰

V umělecké sféře je variace témat obdobná - umělci se věnují politickým a sociálním problémům a dále i čistě umělecké tvorbě bez dalších přesahů. Zastoupení pohlaví je zde těžko

¹⁰⁷ Tento odhad mi byl sdělen v soukromé komunikaci s graffiti umělcem pod pseudonymem Blackhand. Nejvíce umělců podle něj působí v Teheránu, Mašhadu a Šírázu.

¹⁰⁸ Podle mé respondentky N. je i vláda k tomuto tanečnímu stylu daleko benevolentnější, než v předchozích letech a pokud je tanečník či tanečnice řádně oblečen, je vše v pořádku.

¹⁰⁹ Za zajímavý úkaz považuji absenci dalších subkulturních stylů jako je punk a emo. Rocková subkultura není příliš široká, avšak punková a emo téměř absentuje. Zvláště zarážející je to u subkultury pankáčů, která je spolu s hip-hopovou subkulturami par excellence.

¹¹⁰ Veškeré tyto informace pochází z průzkumu hlavních internetových platforem zaměřených na perský hip-hop.

určitelné, protože umělci působí pod pseudonymy a značná část děl je anonymních. Stejně jako hudební produkce, graffiti si drží značnou oblibu. Nutné podotknout, že řada graffiti umělců se necítí být součástí hip-hopové subkultury.

Íránskou hip-hopovou subkulturu tak lze charakterizovat jako velmi rozsáhlou skupinu převážně mladých lidí, která tvoří významnou část íránské společnosti. Je nejrozšířenější undergroundovou skupinou a představuje tak potenciálně velmi silný element v íránské společnosti. Jedná se o subkulturu spíše revoltující a aktivistickou, která je v očích vládnoucího systému spíše nežádanou. Jistou zvláštností je téměř výhradně orientace na persky hovořící jedince, tedy veškeré portály jsou pouze v perštině a malé procento z nich je přeloženo do anglického nebo jiného světového jazyka.

7. Závěr

“No one knows Persian rap”

Shima Sadaghiyani

Tímto titulkem nazvala Shima Sadaghiyani svůj článek v roce 2017. Tento článek stál na počátku mého zájmu o toto téma. Průzkum zpracování tohoto tématu dalšími autory ukázal, že se jedná o téma nezpracované, pouze několik odborných článků nebo kapitola v knize. Průzkum persky psané literatury, ve které jsem předpokládal větší množství prací, přinesl stejné zklamání. Na počátku této práce jsem se musel vypořádat zaprvé s nedostatkem odborných zdrojů pro zpracování tématu. A druhou ranou byla nastalá pandemie, která přerušila výzkum, který měl přinést základní zdroje k tématu. Předkládaná práce je proto pokusem o zpracování nezpracovaného tématu za omezených podmínek.

První část této práce byla pojata historicky. Nejprve se věnovala vzniku populární hudby v Íránu a jejímu postavení a tomu, jak ji Šáh Mohammad Rezá Pahlaví používal jako nástroj pro westernizaci a jasné směřování země na Západ. Zároveň jsem si všiml cenzury, která se v této době objevovala a i když nedosahovala stejné míry, jaké dosahuje v současném státním zřízení, i v této době ovlivňovala podobu hudební scény. Dále byl prostor věnován porevolučnímu vývoji hudby, kdy dochází k naprostému zákazu hudby západního stylu a naprostému úpadku hudební produkce, která byla kromě revolucí přineseného systému odmítnutí, abych užil termín íránského sociologa a filozofa Džálal-e Ahmada, westoxikace Íránu, ovlivněna nastalým konfliktem se sousedním Irákem. Poválečné období je pak charakterizováno postupným uvolněním, renesancí za vlády prezidenta “*dialogu civilizací*” Mohammada Chátamího a novou vlnu opresí s příchodem Mahmúda Ahmadínežáda, včetně období Zelené revoluce. V současné době dochází spíše k uvolňování situace. Dále se věnuji nastínění historického vzniku hip-hopu a jeho rozšíření na subkulturu globální. V této části se pak poprvé setkáváme s íránským hip-hopem. Snažím se zde postihnout historické souvislosti vzniku íránské rapové scény, přičemž kořeny

nacházím v exilové scéně vzniknuvší ze stylu *losandželesí*. Dále se plně věnuji vznikající scéně rapu na území Íránu od počátku roku 2000 a jeho vývoji po dvě dekády. Sleduji jeho pozici jako vůdčího stylu undergroundu. Velmi zajímavé je pak užití písně *Mibarím má* jako oficiálního singlu pro kampaň prezidentských voleb kandidáta Mír Hosejn Musáviho. Z pozdějších let pak hraje zajímavou roli skladba Amíra Tatalú, která měla za úlohu vylepšení pošramocené reputace IRGC z období Zelené revoluce. Jistým zlomovým okamžikem pak může být i udělení licence prvnímu íránskému rapperovi Jásovi.

V druhé části této práce se věnuji analýze hip-hopové subkultury jako celku. Nejprve si všímám stylu, který je zde porovnávám se stylem amerických členů subkultury a shledávám jej daleko konzervativnější a to i z příčin odlišných společenských norem, které v Íránu panují. Výjimkou je zde interpret Amír Tatalú. Následně se věnuji charakteristice íránské graffiti scéně a na přiložených fotografiích a navrženém rozdělení se snažím přiblížit, jakým způsobem jsou graffiti využívána nejen příslušníky íránské hip-hopové subkultury, ale také pro vládními umělci, kteří lemují ulice portréty mučedníků z válečných let, hrdinů revoluce v čele s Chomejním a revolučními hesly s vévodícím *“marg bar Ámríká”*. Kapitola se pak spíše okrajově věnuje komunitě *b-boys* a *b-girls*, která má v Íránu delší tradici než hudební scéna hip-hopu, avšak skrze restriktce ze strany státu se do popředí začíná dostávat až v posledních letech a informace o této problematice jsou velmi kusé. Na konci této části se věnuji struktuře hip-hopové hudby, jak ji navrhli tři íránské badatelé spolu s kritickým přístupem k těmto teoriím a pokusem o vytvoření vlastní kategorizace.

Ve třetí části se pak nejprve věnuji *“otci”* hip-hop graffiti umělců s pseudonymem Alone a na vybraných ukázkách se pokouším přiblížit jeho tvorbu a zachytit jeho uměleckou dráhu až do jeho problematické tečky na íránské scéně a odchodu do exilu. Následně se podrobně věnuji *“kmotrovi”* íránské hip-hopové hudební scény Híčkasovi od počátku jeho hudební produkce a analýzou jeho textů se snažím ukázat politický a sociální rozměr, který v jeho textech převládá a který později vedl k jeho uvěznění a přesunutí do exilu. Následně si vybírám nejsledovanější a nejkontroverznější osobnost íránské hip-hopové subkultury Amíra Tatalú. Na několika ukázkách ukazuji diverzitu jeho textů a témat, kterým se věnuje. Zároveň se věnuji jeho celoživotní snaze stát se uznávaným umělcem, který má povolení oficiálně působit v

Íránu. Dále se věnuji tajemné Salome MC - první íránské rapperce a graffiti umělkyni, přičemž se zabývám pouze její dráhou hudební z důvodu velmi brzkého zanechání dráhy graffiti umělkyně. Na několika jejích textech dokazují její aktivistické a až revoluční prvky v její hudební produkci. Salome MC se tak řadí spolu s Híčkasem mezi nejvýznamnější interprety politicky aktivního rapu v Íránu. Posledním hlouběji zkoumaným interpretem je první íránský rapper s povolením k veřejnému vystupování a produkci od Eršádu, kterým je Jás. Na několika textech ukazují rozdíl, jakým tento umělec produkuje svou hudbu, jakými problémy se zabývá, díky čemuž je pravděpodobně v očích Eršádu vhodným vzorem pro mladé lidi. Nutno říci, že toto povolení nijak nesnižuje jeho oblibu v očích subkulturní komunity hip-hopu.¹¹¹Následně na několika dalších interpretech ukazují další tendence perského rapu. Vidíme tedy, že perský rap se zabývá širokým spektrem témat od protivládních, sociálně laděných, až k oslavě mučedníků a holdování alkoholu a oslavě života plného pokušení. V poslední části se snažím přinést ve zkratce charakteristiku íránské hip-hopové subkultury, jak ji zachycuje celá tato práce.

Práce staví na velmi chatrných základech, jejími zdroji jsou rozhovory provedené převážně přes sociální sítě se spíše zdrženlivými interprety a pasivními členy subkultury. Je stavěna na dnech strávených průzkumem databází věnujících se a sdružující íránské hip-hopové umělce. Týdnů poslechů hudby a pátrání po souvislostech v perských informačních a zpravodajských serverech a internetovém archivu. A v neposlední řadě staví na velmi krátkém a vágním výzkumu, který byl přerušen vyšší mocí. Z tohoto omezeného zdrojového kapitálu je tak předkládána práce, která má čtenáři přiblížit vznik hudební scény populární hudby v Íránu, vznik a etablování hip-hopové subkultury, její působení a pozici a na příkladu vybraných umělců přiblížit témata a umělecké výstupy, které přináší. Čtenář by po přečtení měl mít základní povědomí o této subkultuře a měla by zároveň sloužit pro další výzkum v této oblasti.

Ač jako autor kritický cítím velké nedostatky a v řadě případů díky absenci zdrojů nedostatek odborného základu práce, myslím, že stanovené cíle představení íránské hip-hopové kultury byly naplněny a pouze mohu doufat, že bude někomu inspirací a toto velmi bohaté téma s potenciálem se dostane hlubšího zpracování.

¹¹¹ Jak mi bylo řečeno jedním pasivním členem: *“Jás se věnuje jiným věcem. Je nám blízký, protože se věnuje každodenním problémům každého z nás a ne všichni se chceme pořád zabývat politikou a podobnými věcmi.”*(Osobní rozhovor s M. v Qomu, únor 2020.)

Bibliografie

Literatura

Abraham Henry James(1968): *Censorship*, in *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Vol. II. The Macmillan Company and The Free Press

Abrahamian Ervand (2008): *A History of Modern Iran*. Cambridge: Cambridge University Press

Amanat Abbas (2017): *Iran, A Modern History*. New Haven: Yale University Press

Baker Soren (2012): *The History of Rap and Hip-Hop*. Detroit: Lucen Books

Barron Lee (2017): *Tattoo Culture: Theory and Contemporary Contexts*. Maryland: Rowman & Littlefield

Breyley GJ (2010): *Hope, Fear, and Dance Dance Dance: Popular Music in 1960s Iran*, in *Musicology Australia* 32, vol 2.

Breyley GJ, Fatemi Sasan(2016): *Iranian Music and Popular Entertainment: From Motrebi to Losanjelesi and Beyond*. New York: Routledge.

Gottlieb Lisa (2007) *Graffiti Art Styles - A Classification System and Theoretical Analysis*. Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers

Hebdige Dick (2002): *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen & Co. Ltd

Hess Mickey (2007): *Icons of Hip Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture*. London: Greenwood Press

Chang Jeff (2007): *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-hop Generation*. New York: St. Martin's Press

Chelkowski Peter (2017): *Popular Entertainment, Media and Social Change in Twentieth-Century Iran*, in *The Cambridge History of Iran, Volume 7 - From Nadir Shah to Islamic Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldsmith Melissa Ursula Dawn, Fonseca Anthony J. (2018): *Hip Hop Around the World: An Encyclopedia*. California: ABC-CLIO

Grigor Talinn (2014): *Contemporary Iranian art*. London: Reaktion Books Ltd.

Hashemi Amin (2017): *Power and Resistance in Iranian Popular Music*, in *Popular Music Studies Today: Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*. Springer

Hesmondhalgh David (2005): *Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above*. In *Journal of Youth Studies* 8(1)

Heřmanský Martin, Novotná Hedvika (2011): *Hudební Subkultura*, in Janeček Petr (2011): *Folklor atomového věku*. Praha: Národní museum.

Chátamí Mohammad (2001): *Islám, dialog a občanská společnost*. Praha: Babylon.

Jenks Chris (2005): *Subculture: The Fragmentation of the Social*. London: Sage Publications Ltd

Khomeini Ruhollah (2008): *Sahifeh-ye Imam: An Anthology of Imam Khomeini's Speeches, Messages, Interviews, Decrees, Religious Permissions, and Letters*. Tehran: The Institute for Compilation and Publication of Imam Khomeini's Works

Khosravi Shahram (2008): *Young and Defiant in Tehran*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Khosravi Shahram (2017): *Precarious Lives: Waiting and Hope in Iran*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Kubátová Helena (2010): *Sociologie životního způsobu*. Praha: Grada

Milani Abbas (2008): *Eminent Persians: The Men and Women Who Made Modern Iran, 1941-1979. Volume I*. New York: Syracuse University and Persian World Press

- Molavi Afshin (2004): *Toulky Persií*. Brno: BB/art s.r.o.
- Nettl Bruno (1972): *Persian Popular Music in 1969*, in *Ethnomusicology*, Vol. 16, No. 2. Illinois: University of Illinois Press.
- Niang Abdoulaye (2006): *Bboys: Hip-hop Culture in Dakar, Sénégal*, in Nial Pam, Feixa Carles (2006): *Global Youth?: Hybrid Identities, Plural Worlds*. London: Routledge
- Nooshin Laudan (2011): *Hip-hop Tehran: Migrating Styles, Musical Meanings, Marginalised Voices*. In Toinbee (Eds.): *Migrating Music*. London: Routledge
- Oswald Vanessa (2019): *Hip-hop: A Cultural and Music Revolution*. New York: Lucent Press
- Parsipur Arya (2018): *Limu Shirin: The Bitter Story of Life After the Iranian Revolution*. Notion Press
- Price III Emmet G. (2006): *Hip-hop culture*. Denver: ABC-CLIO, Inc.
- Reese Eric (2019): *The History of Hip Hop, volume 3*. Eric Reese Publisher
- Romero Elena (2012): *Free Stylin': How Hip hop Changed the Fashion Industry*. Santa Barbara: ABC-Clio
- Sacks Oliver (2016): *Vděčnost*. Praha: Dybbuk
- Saimdoust Nahid (2017): *Soundtrack of the Revolution: The Politics of Music in Iran*. Stanford: Stanford Universit Press
- Sabet Habib (1994): *Sargozasht-e Habib Sabet Revayat Khodash*. Mazda Pub
- Sepehrí Séhráb (2008): *Sedá-ye pá-ye áb*, in PLAV 3/2008, překl. Kříhová Zuzana
- Sharareh Kamran, Kshar Chef (2013): *From Persia to Tehr Angeles: A Contemporary Guide to Understanding and Appreciating Ancient Persian Culture*. Morgan James Publishing
- Smolík Josef (2010): *Subkultury mládeže: Uvedení do problematiky*. Praha: Grada

Soraja Esfandiáry Bachtijáry (2003): *Palác osamění*. Most: Epoque, s.r.o..

Sreberny-Mohammadi Annabelle, Mohammadi Ali (1994): *Small Media, Big Revolution - Communication, Culture, and the Iranian Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Upton Joseph M. (1960): *The History of Modern Iran: An Interpretation*. Harvard University Press

Vystrčilová Darina (2017): *Česko-perský slovník*. Praha: Vlastním nákladem

Wastnidge Edward (2016): *Diplomacy and Reform in Iran: Foreign Policy Under Khatami*. London: I.B. Tauris

Internetové zdroje

AFP (2016): *Iran Destroys 100,000 “illegal” satellite dishes*. Middle East Eye. Dostupné online z: <https://www.middleeasteye.net/news/iran-destroys-100000-illegal-satellite-dishes>

Ahmadinejad Mahmoud: *Tweet z 14.4.2019*. Oficiální účet Mahmoud Ahmadinejad. Dostupný online z: <https://twitter.com/Ahmadinejad1956/status/1117500093375090688>

Amini Behdad (2018): *Dar báre-je Rezá Píšró - bahše aval: Salám bar qom*. (Persky) Dostupné online z:

<https://aamizeh.com/%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%87%E2%80%8C%DB%8C-%D8%B1%D8%B6%D8%A7-%D9%BE%DB%8C%D8%B4%D8%B1%D9%88-%D8%A8%D8%AE%D8%B4-%D8%A7%D9%88%D9%84-%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A8%D8%B1-%D8%BA%D9%85/>

Alikhah Fardin (2018): *A Brief History of the Development of Satellite channels in Iran*. in Global Media and Communication, Vol. 14, 2018. Dostupné online z: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1742766517734251>

Arjomad Noah (2010): Rap in the Capital: Hip-hop Tehran-Style. PBS. Dostupné online z: <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2010/04/rap-in-the-capital-hip-hop-tehran-style.html>

The Atlantic (2009): *Outing Iran: Persian Rappers*. The Atlantic. Dostupné online z: <https://www.theatlantic.com/daily-dish/archive/2009/07/outing-iran-persian-rappers/199285/>

Bajoghli Narges (2015) in Kashani Hanif (2015): Iranian Rapper Drops Bomb With Pro-nuke video. Al-Monitor. Dostupné online z: <https://www.al-monitor.com/pulse/originals/2015/07/FOR%20WED%20iran-rapper-tataloo-video.html#ixzz4i7Y8FJxe>

Berberian Manuel (2009): *Bam Earthquake*. Encyclopaedia Iranica. Dostupné online z: <http://www.iranicaonline.org/articles/bam-earthquake-2003>

Bibakmusic (2019): Sandi Khanande tap. Bibakmusic. Dostupné online z: <https://www.bibakmusic.com/79844/music-%D8%AF%D8%A7%D9%86%D9%84%D9%88%D8%AF-%D8%A2%D9%87%D9%86%DA%AF-%D8%B3%D9%86%D8%AF%DB%8C-%D8%AE%D9%88%D8%A7%D9%86%D9%86%D8%AF%D9%87-%D8%AA%D8%A7%D9%BE.html>

Blorin Narges (2017): Bijúgráfí-je Hamíd Sefat va Akshá-je Hamíd Sefat. (Persky) Dostupné online z: <http://nargeseblorin.blogfa.com/post/2>

Blour Behzad (2006): *Marde-je be náme "jás"*. BBC Persian. Dostupné online z: https://www.bbc.com/persian/seventhday/story/2006/09/060909_bs_yas.shtml

Fallaci Oriana: An Interview with KHOMEINI. 7.10.1979. The New York Times. Dostupný z archivu online: <https://www.nytimes.com/1979/10/07/archives/an-interview-with-khomeini.html>

Farhat Hormoz: *Introduction to Persian Music*. Iran Chamber Society. Dostupný online z: http://www.iranchamber.com/music/articles/introduction_to_persian_music.php

Gernet Joel (2012): *Die Einzelhaft war ein unglaublich beängstigendes Erlebnis*. Dostupné online z: <https://blog.bazonline.ch/schlaglicht/index.php/8607/die-einzelhaft-war-ein-unglaublich-beangstigendes-erlebnis/>

Goli Shabnam (2018): *Dancing to the Hotline Bling in Old Bazaars of Tehran: Persian Hip-hop, Glocalization, Postmodernism*. Musicology Research Journal. Dostupné online z: <https://www.musicologyresearch.co.uk/publications/dancing-to-the-hotline-bling-in-old-bazaars-of-tehran-persian-hip-hop-glocalization-postmodernism>

Híčkas (2011): Rap in Iran. Dostupné online z: <http://www.cyrusshahrad.com/rap-in-iran/>

The Huffington Post (2012): *50 people shaping the culture of the Middle East*. The Huffington Post. Dostupné online z: https://www.bbc.com/persian/seventhday/story/2006/09/060909_bs_yas.shtml

Chádemí Hassan (2010): *Músíqí-je zírzamíní rap-e fársí?* (موسیقی زیرزمینی رپ فارسی). Dostupné online z: http://mahmoodheydari.blogfa.com/post/122#_ftn1

Chopra Anuj (2008): *Rebels of Rap Reign in Iran*. SFGate. Dostupné online z: <https://www.sfgate.com/news/article/Rebels-of-rap-reign-in-Iran-3287827.php>

- Kazemi Mohammadreza (2017): *The Unresolved Murder of a Popular Iranian Performer*. Radio Farda. Dostupné online z: <https://en.radiofarda.com/a/farrokhzad-unsolved-murder/28665547.html>
- Khalili-Tari Daniel (2019): *Iranian Hip-hop: How Rappers Found a Global Voice*. Middle East Eye. Dostupné online z: <https://www.middleeasteye.net/discover/iran-hip-hop-how-rappers-found-global-voice-farshad-hichkas-reveal>
- Khamenei Ali (1992): *Cultural Invasion or cultural massacre?*. Khamenei.ir. Dostupné online z: <http://english.khamenei.ir/news/5798/Cultural-invasion-on-Islam-a-reality-or-a-conspiracy-theory>
- Khosrawi Abbas: *Iran's National Orchestra and its background in Iran*. Iran Chamber Society. Dostupný online z: http://www.iranchamber.com/music/articles/iran_national_orchestra.php
- Lewisohn Jane (2015): *The Rise and Fall Lalehzar, Cultural Centre of Tehran in the Mid-Twentieth Century*. SOAS Tehran Project 1. Dostupný online: <https://sites.uci.edu/tehranproject/files/2015/08/lalehzar-tehran-project-Lewinson-edit.pdf>
- Magiran (2013): *Amír Tatalú dastegír šod.* (Persky) Dostupné online z: <https://www.magiran.com/article/2860253>
- Malekzadeh Setareh (2020): *About*. Bahram Nouraei. Dostupné online z: <https://bahramnouraei.com/about#/>
- Mashkouri Nassir (2006): *Persian Hip-hop Nation*. Tehran Avenue. Dostupné z archivu online z: <https://web.archive.org/web/20070408165213/http://www.tehranavenue.com/article.php?id=610>
- Mideast (2020): *Hichkas*. Mideast. Dostupné online z: <https://mideastunes.com/artist/hichkas>

Mobarahi Maryam (2020): *Ghahve Khaneh, The Culture of Coffee Houses*. TasteIran. Dostupný online z: <https://www.tasteiran.net/stories/10065/iranian-coffee-house-ghahve-khaneh>

Naqvi Erum (2020): *Reinventing Ruhowzi: Experiments in Contemporary Iranian Musical Theater*. Článek chystaný pro Middle East Journal of Culture and Communication (MJCC). Dostupné online:

https://static1.squarespace.com/static/5acbc1a4a2772c6ceaa822a2/t/5d9ab32864d4b90d465df075/1570419496924/Naqvi_Ruhowzi_080619_formatted.pdf

Neil Erin (2014): *Inside Iran's Revolutionary Rap*. Aljazeera. Dostupné online z: <https://www.aljazeera.com/news/middleeast/2014/08/iran-rap-music-revolution-201485142139513860.html>

The Observers (2013): *Iran's Underground Hip Hop Dance scene*. The Observers. Dostupné online z: <https://observers.france24.com/en/20130826-iranian-youth-dance-hip-hop>

The Observers (2010): *Tehran's Graffiti War*. The Observers. Dostupné online z: <https://observers.france24.com/en/20100302-tehran-graffiti-war-green-movement-basij-militia-s-pray-paint-tags>

Ovaisy Saya (2009): *Political Hip-Hop*. Dostupné online z: <https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2009/10/political-hip-hop.html>

Persia Digest (2008): *The First radio transmitter in Iran*. Persia Digest. Dostupné online z: <https://persiadigest.com/en/news/1611/the-first-radio-transmitter-in-iran>

Parsnaz (2020): *Bijúgráfí Šahrár-e Azár* (v perštině). Parsnaz. Dostupné online z: <https://www.parsnaz.com/%D8%A8%DB%8C%D9%88%DA%AF%D8%B1%D8%A7%D9%81%DB%8C-%D8%B4%D9%87%D8%B1%D8%A7%D9%85-%D8%A2%D8%B0%D8%B1-%>

[D8%B3%D9%86%D8%AF%DB%8C-%D9%88-%D9%87%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%B4.html](#)

Rahimi Babak (2003): *Cyberdissent: The Internet in Revolutionary Iran*. MERIA Journal. Dostupné online z: <https://pdfs.semanticscholar.org/0d47/94fc2eb1e075729bd2bc5761ff2a57f22ad6.pdf>

Rastgoo H (2018): *Decoding Iran's Politics: The Chain Murders of Dissidents*. IranWire. Dostupné online z: <https://iranwire.com/en/features/5674>

Reshad Karan (2015): *Alone Manifesto*. Dostupné online z: <http://www.kolahstudio.com/alone/>

RFE/RL (2020): *Popular Iranian Rapper Tataloo Released From Detention in Turkey*. RadioFreeEurope/ RadioLiberty. Dostupné online z: <https://www.rferl.org/a/popular-iranian-rapper-tataloo-released-from-detention-in-turkey/30416510.html>

Rubin Michael (2019): *Evolution of Iranian Surveillance Strategies Towards the Internet and Social Media*. AEI. Dostupné online z: <https://www.aei.org/articles/evolution-of-iranian-surveillance-strategies-toward-the-internet-and-social-media/>

Sadaghiyani Shima: *No one knows about Persian rap*. 6.2.2017. The Michigan Daily. Dostupný online z: <https://www.michigandaily.com/section/arts/no-one-knows-about-persian-rap>.

Samani Hooshang (2007): *War Musicians without Instruments*. Osobní blog. Dostupné online z: www.hooshang-samani.blogfa.com/post-138

Shahidi Hossein (2012): *Journalism iii Post-Revolution Era*. Encyclopaedia Iranica. Dostupné online z: <http://www.iranicaonline.org/articles/journalism-iii-post-revolution-era>

Spacewatch/ unknown author (2016): Iran's endless war against private satellite Tv nets over 713,000 dishes since early 2016. Spacewatch. Dostupné online z: <https://spacewatch.global/2016/11/irans-endless-war-private-satellite-tv-nets-713000-dishes-since-early-2016/>

Streetartwalks: *Karan Reshad*. Dostupné online z: <https://streetartwalks.blog/karan-reshad/>

The World Bank: World Development Indicators. Dostupné online z: <https://databank.worldbank.org/reports.aspx?source=2%20&series=IT.NET.USER.ZS&country=IRN>

Vartanian Hrag (2008): *Rebel Without a Crew: Street Artist Alone in Tehran*. Artcat. Dostupné online z: <http://zine.artcat.com/2008/07/interview.php>

Zarghamí Mohammad, 2003: Pop Music in Iran. Iran Chamber Society. Dostupný online z: http://www.iranchamber.com/music/articles/pop_music_iran.php

Zirzamin (2017): *Jás*. Zirzamin. Dostupné online z: <http://zirzamin.knackgroup.com/?q=node/688>

www.archive.org

www.azlyrics.com

www.bia2rap.com

www.fatcap.com

www.geinus.com

www.irangraffiti.com

www.ebihamedi.com

<https://www.fuse.tv/galleries/2013/05/hip-hop-fashion-evolution-photo-gallery>

www.rapfarsi.cc

www.salomemc.com

www.spotify.com

www.last.fm

www.lyricstranslate.com

www.mideastunes.com

www.soundcloud.com

<https://www.lyrics.com/lyric/10202418/Greatest+Hits/Juicy>

www.yastunes.com

Filmové materiály:

Deevaar - Alone

No One Knows About Persian Cats - Bahman Ghobadi

Šab-e Šejdájí - Náser Safarján

Writing on the City - Keywan Karimi

Summary (EN)

The aim of this work is to describe and interpret Iranian hip-hop subculture. Iranian society is very young and transforming during the last four decades. After the Islamic Revolution in 1979 there was strong movement from new government elites to form Iranian society, to be main role model for people and to have Islam as a main source for making self and identity of Iranians. In the early nineties, when satellite broadcasting and internet networks came to Iran, the influence of West culture started spreading again. Identity of young Iranians started to be more complicated and influenced by the West. In Iranian society had been created some groups holding different kinds of cultural values than mainstream culture. Those groups we call subculture groups and this work is introducing one of them, hip-hop subculture.

My intention is to introduce how Iranian hip-hop subculture was established, what are main characteristics of this subculture, social and cultural discourse and its influence on Iranian youth and society. Historical excursion beginning in time of the origin of popular music in Iran and going through time to present when Iranian hip-hop culture started to grow up approximately in 2000. My effort is to introduce Iranian hip-hop subculture with all aspects. In my work I am following mainly music and art components of this subculture, but also style and dancing. Based on the most influential members of this subculture I am trying to show worldview and topics important for members. I can say that Iranian hip-hop subculture is a diverse and influential group leading youth and spreading in all of its forms across the whole country and even beyond. This work is first of its kind and my intent was to establish primary sources for future studies of this important part of Iranian society.