

# „Bo môj rap je tak tlstý, že má po bokoch strie...“ (Textové telá a telesné texty slovenského rapu)

Martin Boszorád

BOSZORÁD, M.: “Cuz my rap is so fat it’s got stretch marks on its hips...”  
(Textual bodies and bodily texts in Slovak rap)

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 71, 2024, no. 3, pp. 325-335

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2024.71.3.9>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8070-0554>

**Key words:** body and corporeality,  
(Slovak) rap, (verbal) gesture,  
somatisms, genre conventions

Hip hop as a “cultural complex” – as Richard Shusterman conceptualises it – can generally be seen as one of the most somatic and gestural cultural phenomena. The paper focuses on the verbal gesture as one of the forms of hip hop gestures. Its scope is the analysis and interpretation of a representative sample of Slovak rap lyrics and is methodologically anchored in Nitra School reception aesthetics and Richard Shusterman’s pragmatist aesthetics and somaesthetics (and in part by the phenomenologically oriented works of Maurice Merleau-Ponty) which are productive in the study of the body as a topic or iconic element in the text. The leitmotif of the article is, somatically speaking, “feeling up” – of the genre, conventional verbal gestures tied to the body and corporeality (e.g. masculinity, expressivity and explicitness, objectification of the female body) and, conversely, those that defy or rather challenge core-like genre conventions of hip hop (and, within it, rap) by such mechanisms as “embodying” self-irony or by making the tracks take on the character of motivational or socio-politically engaged statements.

**Kľúčové slová:** telo a telesnosť,  
(slovenský) rap, (verbálne) gesto,  
somatizmy, žánrové konvencie

V roku 2015 vznikla oficiálna hymna žánrového hudobného festivalu Hip Hop Žije.<sup>1</sup> Skladba, na ktorej pod značkou #27 participovalo 27 slovenských a českých raperov,<sup>2</sup> je v prvom rade marketingovým komunikátom, respektíve audio(vizuálnym) promo materiálom. I tak ju však s ohľadom nielen na počet, ale takisto na rôznorodý status jednotlivých participujúcich umelcov možno považovať za svojho druhu unikát – a nielen v slovenských kultúrnych súradniciach. Uvedené platí napriek tomu, že kolaborácie v populárnej hudbe nie sú ničím nevidaným (týka sa to najmä hip hopu a takej hudobnej produkcie, ktorá tento žáner implementačne apropruje, vytvárajúc žánrové fúzie). V predmetnej piesni účinkujú – ak sa na ňu pozeráme zvonka, nie zvnútra (teda nie insidersky) – mainstreamoví interpreti, rovnako ako takí, ktorí sa pohybujú skôr bližšie k periférii. Majk Spirit môže slúžiť ako zosobnenie prvého, mainstreamového segmentu, Momo, raper, ktorý sa výraznejšie zviditeľnil tým, že v roku 2013 spolupracoval s Rytmusom a so Separom na viacúrovňovo kontroverznom diss tracku<sup>3</sup> s názvom *Škola rapu*, ako zosobnenie druhého, teda centrifugálneho, od mainstreamu relatívne vzdialeného segmentu.

Ak vychádzame z toho, aký charakter skladba fakticky má (hymna žánrovo vymedzeného festivalu), je na mieste „prepnúť“ na optiku zvnútra. Pri takomto pohľade totiž #27 nie je kolektívom „bezmenných“, asymptomatických individualít, ale presne naopak. Na predmetnej skladbe spolupracovali takí jednotlivci, ktorých hlasom sú fanúšikovia hip hopu a potenciálni či faktickí návštevníci festivalu ochotní načúvať. Veľavravný je v tomto smere nasledujúci fragment z textu piesne, konkrétnejšie fragment z partu slovenského rapera s pseudonymom DNA (mimochoďom, člena dvoch ikonických slovenských hiphopových formácií Drvivá Menšina a Názov Stavby): „som rád, že som súčasť, že som dal veci do pohybu, dal tomu DNA, svoju príchuť, svoju špinu, všetko by bolo inak, keby nebol tu len jeden z nás, každý sme iný, je nás veľa, no spolu sme jeden hlas.“<sup>4</sup> Nie je zrejmé, či DNA svojimi slovami odkazuje na skladbu samotnú alebo na slovenskú rapovú scénu ako celok (faktom je, že viacero známych slovenských raperov na piesni ne-participovalo, spomenúť možno ilustratívne Rytmusa alebo Veca), citované slová každopádne exponujú – ak by teda samotná skladba pre niekoho v tomto smere

1 S ohľadom na to, o čom je ďalej reč, by úvodná časť mojej štúdie mohla byť rámcovaná medzititulkom „Hip hop žije“ alebo O (textových) telách slovenského rapu.

2 Len pre úplnosť (v abecednom poradí): Bacil, Čistychov, Dame, Danosť, Decko, Delik, DNA, Ego, Elpe, Idea, Indy, Jay Diesel, Majk Spirit, Majself, Moe, Momo, Otecko, Opak, Rebel, Refew, Paulie Garand, Separ, Slipo, Supa, Tono S., Vladimír 518, Zverina (producent DJ Wich).

3 Diss track (v operatívne skracovanej podobe „diss“) je skladba, ktorá je primárne motivovaná potrebou vyjadriť negatívne emócie, najčastejšie opovrhovanie, voči inému interpretovi. V rámci hip hopu možno diss track považovať za s predmetnenie až „egomaniakálne“ podstaty rapu (čo, mimochoďom, platí v diachrónnych i synchrónnych, ale aj globálnych i lokálnych kontextoch). Pieseň *Škola rapu* sa z pohľadu zvonka nestretla s pochopením nielen pre mimoriadne konfrontačný a expresívny text, ale aj preto, že videoklip k nej sa natáčal na pietnom mieste vojenského cintorína.

4 Všetky citácie z textov hiphopových skladieb uvádzam operatívne v jednoduchej transkripcii na základe odposluchu s odkazom na pojem „flow“ (tok, prúd), ktorý je v rape kľúčový, preto text nečlením na vety, respektíve verše. Robím to aj s ohľadom na skutočnosť, že znenie textov dostupné na rôznych internetových stránkach nemožno považovať za autorizované (nie je teda zrejmé, či napríklad pomerne časté ortografické chyby sú chybami jednotlivých autorov, alebo sú chybami fanúšikov zaznamenávajúcich slová piesní a deliacich sa o ne v rámci participatívnosti kultúry so svetom).

nebola dostatočným dôkazom – dôležitú skutočnosť, a síce to, že rap (aj slovenský) má mnoho nuansovaných podôb.

Napriek tomu, že projekt #27 (producent DJ Wich) *Hip Hop Žije* (česko-) slovenskú scénu zástupne reprezentuje len v neúplnosti, teda elipticky, dá sa vnímať ako svojho druhu etalón, respektíve etalónová vzorka, a to práve aj v spojitosti s predmetom záujmu predkladanej štúdie, čiže tematizáciou/ikonizáciou tela a telesnosti v slovesnej zložke rapových piesní. Jednou z výrazných žánrových osobitostí rapu je, že texty skladieb sú často samoreferenčné, respektíve autotematické. Nezriedka sa pritom táto dimenzia spredmetňuje v akcentovaní účinku na úrovni tela či somatickej pôsobnosti. V predmetnej piesni napríklad v slovách: „show, čo ti vyvolá husinu od päty do šije, chlapi skáču, čajky sa krúčia jak zmije“ (Separov part),<sup>5</sup> „celé dva dni sa tu tancuje, opaluje, pije, hudba ti do hlavy bije, megasilné emócie“ (Elpeho part). Za zmienku v tomto kontexte stojí, že účinok na úrovni tela sa – a to platí v rape vo všeobecnosti – kde-tu verbalizuje nielen v spojitosti s poslucháčmi, ale aj interpretmi: „stáť pred tým davom je tak *dope*, husina po celom tele, s *majkom* v ruke“ (Supov part). Ako to modelovo exponuje uvedená pasáž, rapový prejav vo všeobecnosti, ale aj v spojení so somatickými obsahmi konvenčne definuje lexika zahŕňajúca slang a anglicizmy. Zároveň platí, že pre rap je štandardne celkom typická expresívnosť a explicitnosť, v rámci vybraného slovesného materiálu napríklad: „toľko rapu, že sa dogrcáš aj bez piva [...], poď, poď, poď rozhadzovať rukami a kričať, pri jazere vyfajčí ťa opitá piča, oh“ (Dameho part). V spojitosti so somatickými dimenziami rapových textov je dôležité upozorniť na to, že telo reprezentované synekdochicky prostredníctvom jeho častí sa v rape pravidelne objavuje v rámci poetizujúcich jazykových obrazov, ktoré majú symbolický charakter, ako to ilustrujú nasledujúce slová, často v rámci prirovnaní a metaforických konštrukcií: „moja skupina sa rozťahuje ako úsmev od ucha k uchu, zdvihni svoju ruku do vzduchu“ (Supov part), „Decko dojde aj s odkusnutým jazykom“ (Deckov part).<sup>6</sup>

V roku 2023 vznikla pri príležitosti 10. výročia existencie festivalu skladba *Hip Hop Žije – 10 rokov* (producent Peter Pann), ktorá – hoci sa dá vnímať ako aktualizáčne využitie osvedčeného receptu – ukazuje (explicitne či implicitne), čo sa za osem rokov na slovenskej hiphopovej scéne zmenilo. Pieseň už nie je česko-slovenská, celkovo má iný (vyjadrené hiphopovo) *vibe*,<sup>7</sup> čo možno vnímať ako manifestáciu dynamického vývinu žánru ako takého, pričom na nej participovalo menej interpretov (niektorí oproti roku 2015 pribudli, iní sa v kolektívnej kolaborácii

5 Bezprostredne za citovanými slovami nasleduje časť, ktorá dala názov mojej štúdií: „bo môj rap je tak tlstý, že má po bokoch strie.“

6 Zatiaľ čo jazykový obraz (alebo obrat?) ruky vo vzduchu symbolicky odkazuje na recepcné prežívanie a fyzicky deklarovanú participáciu, obraz odhryznutého jazyka v tomto konkrétnom prípade odkazuje (s hiphopovo príznačným ironickým výrazovým podtextom) na skutočnosť, že ohlásený headliner, americký raper DMX, na danom ročníku festivalu napokon nevystúpil údajne preto, že si počas vystúpenia na inom podujatí, ktoré predchádzalo festivalu Hip Hop Žije, odhryzol kus jazyka. Druhý z tematizovaných obrazov tak vlastne spája doslovné s metaforickým (aj vo väzbe na jazyk ako fundamentálny vyjadrovací prostriedok a „nástroj“ rapu).

7 V slovenskom preklade výrazové pôsobenie, respektíve atmosféra. Treba dodať, že štýlovo (na úrovni žánrových variantov či modov) je to vnútorne rôznorodejšia skladba než predchádzajúca.

328 tentoraz neobjavili).<sup>8</sup> Napriek tomu platí, že definujúce žánrové konvencie hip hopu (a v jeho rámci rapu) sú v texte, a to aj vo väzbe na somatické obsahy, identifikovateľné, napríklad v nasledujúcich fragmentoch: „celý crowd skáče jak cecky tvojej *bestie*“<sup>9</sup> (Dameho part), „baby *twerkingu*“<sup>10</sup> ako Cardi“ (part Frayera Flexkinga), „tento festival ti rozjebe píču jak Tomy Kotty“ (Smartov part).<sup>11</sup>

### (Slovné) gestá a (telesné) slová ako žánrové/žánrotrvorné (pri)znaky

Hoci sa to na prvý pohľad nemusí tak javiť, predchádzajúce riadky anticipačne vypovedajú o koncepcno-metodologických, materiálno-konkretizačných, ale aj výkladovo-explikačných rámcoch tohto článku. Mojm cieľom je reflektovať v podobe analyticko-interpretáčnych poznámok somatické obsahy vo vybraných slovenských rapových textoch, a to jednak na kontextuálnom podklade estetických koncepcií (recepčná estetika Nitrianskej školy, estetika pragmatizmu a somaestetika Richarda Shustermana – Shusterman 1998, 2003, 2008, 2012)<sup>12</sup> a filozofických koncepcií (predovšetkým fenomenológia; Merleau-Ponty 1971, 2005; Patočka 1995; Činátlová 2009), jednak s osobitým zreteľom na všeobecne platné žánrové konvencie, respektíve štandardy. Východiskovo je pritom rozhodujúcim leitmotívom moja vlastná recepčná skúsenosť<sup>13</sup> so slovenským hip hopom, respektíve zážitok generovaný mojím „čítaním“ textov slovenského rapu. Ambíciou teda nie je problematiku postihnúť v jej celostnosti, ale v podobne selektívnej logike, aká substanciálne definuje doposiaľ tematizované skladby – načrtnúť síce eliptický, no zároveň reprezentatívny obraz toho, v akých podobách sa telo ako tematický element vyskytuje v (kon)textoch slovenského rapu ako lokálneho variantu globálneho kultúrneho obsahu, ktorým hip hop bez pochyb je.<sup>14</sup>

Hip hop nie je len „prirodzený kultúrny komplex širší, než je rap“ (Shusterman 2003: 314),<sup>15</sup> ale možno ho vnímať ako jeden z najsomatickejších a najgestickejších kultúrnych fenoménov vôbec. Všetky obsahy, ktoré zastrešuje, sa tak alebo

8 Len pre úplnosť (v abecednom poradi): Alan Murin, Dame, Delik, F. Flexking, Gabryell, Kali, M. Spirit, Matej Straka, Radikal Chef, Separ, Smart, Supa, Tina (producent P. Pann).

9 Slangová skrátka anglického slovného spojenia „best friend“ (v tomto prípade najlepšia priateľka).

10 Výraz „twerking“ označuje sexuálne vábivý tanec, ktorého podstatou sú prudké pohyby bokov a zadku. Citovaný fragment sa v tejto súvislosti referenčne viaže na americkú interpretku Cardi B.

11 Aby bol obraz domácich kolektívnych rapových kolaborácií, ktoré výraznejšie zarezonovali aj na úrovni mainstreamu, kompletný, treba ešte spomenúť hymnu festivalu Toto Je Hip Hop, ktorá vznikla v produkcii Viktora Hazarda v roku 2010. Podieľalo sa na nej 13 českých a slovenských interpretov a v mnohom (obsahovo i formálne) ju možno vnímať ako predzvesť projektu #27. Pri retrospektívnom pohľade na slovesnú zložku skladby stojí za osobitú zmienku v tomto rámci a vo väzbe na somatické dimenzie snád iba Zverinov part, ktorý je jazykovo definovaný nárečnosťou: „sluchaj me chujaru, idz het, bo ulapiš úpal, rozdzigaš sebe nohu kec pujdzeš hrac futbal, vidziš me ligac a dzigac, šikac a zaspac, perdzim jak bujak a šmerdzim jak gandža.“

12 K vývinu Shustermanovho myslenia na osi od neopragmatizmu k somaestike Makky 2018: 167-174.

13 Subjektívna skúsenosť zohráva kľúčovú úlohu aj v kontextoch diskurzu o tele a telesnosti: „Je-li svět to, co vidíme, a vidím-li (vnímám-li) svět skrze své tělo, pak sama má tělesnost představuje nejzákladnější lidskou zkušenost se sebou samým i se světem“ (Činátlová 2009: 10).

14 Dynamike medzi globálnym a lokálnym sa v spojitosti so subkultúrami – prioritne hudobnými – venuje napríklad Ken Gelder, vo vzťahu k hip hopu a rapu v podkapitole Hip hop, rap and vernacular nations (Gelder 2007: 114-121).

15 Nie teoretické, ale „praktické“ vymedzenie toho, čo je hip hop, ponúka vo svojej samoreferenčnej skladbe *Hip-hop* (2011) M. Spirit. V texte okrem iného zaznieva: „buď hip hop, na začiatku bolo slovo, málokto je MC, ale raperov je mnoho.“ K analyticko-interpretácej reflexii textu piesne v širších súvislostiach subkultúrnej identity (Maličková 2015: 22-24).

onak dajú celkom fundamentálne vnímať cez prizmu tela a gesta (napríklad telo ako nosný vyjadrovací prostriedok v breakdance a „tag“, svojho druhu podpis, ako vizuálno-verbálne gesto spredmetňujúce „stopu“ individua vo svete). Telo je však v kontextoch hip hopu – podobne ako v iných sférach umenia, povedzme vo vizuálnom umení (klasickom i najsúčasnnejšom) – aj obľúbeným tematickým elementom, respektíve námetom verbálnych gest, a nadstavbovo de facto aj štýlovým<sup>16</sup> a žánrovým/žánrotočným (pri)znakom. Aj v hiphopovej/rapovej konkretizácii sa pritom spravidla manifestuje dvojakoš<sup>17</sup> telesnosti ako výrazovej kategórie:

„Telesnosť môžeme vnímať na dvoch úrovniach: a) ako výrazovú kategóriu, ktorá sa viaže predovšetkým na ľudské telo – môžeme hovoriť o telesnosti v *umeniach vyjadrujúcich sa ľudským telom, príp. jeho pohybom* (herecké a tanečné umenie, vo výtvarnom umení body-art), alebo môžeme uvažovať o telesnosti v súvislosti s akýmikoľvek výpovedami, v ktorých je ľudské telo dominantným vyjadrovacím prostriedkom; b) ako výrazovú kategóriu viažucu sa na *použitie akéhokoľvek znaku s dôrazom na jeho telesnosť (fýzis, matériu)* – vnímame jeho existenciu v čase a priestore, jeho premenlivosť, predmetnosť, tvarovosť, objem, hĺbku, vnútorný rozmer a ďalšie kvality zasahujúce náš zmyslový aparát (zrak, hmat, čuch, sluch ap.“ (Maličková 2008: 419; zvýraznila autorka).

Slová v rapových textoch ako znaky vyznačujúce sa telesnosťou majú pritom spravidla charakter gesta (ako výrazovej kvality), a to v tom zmysle, že „nielen vyjadrujú, potvrdzujú či inak sprevádzajú konkrétnu vecnú informáciu (prejav súhlasu alebo odporu, dôraz, zvýraznenie atď.), ale aj reprezentujú a osobne charakterizujú hovoriaceho. Okrem vecných významov (nesúhlas, pochybnosti ap.) majú i emocionálny výraz“ (Vaněk 2008: 422–423).

Uvedené formulácie je možné v spojitosti so somatickými slovnými obsahmi ilustratívne rozvinúť v nasmerovaní k parciálnej pointe s obraznými dimenziami. V rámci spoločného projektu Tona S. a Veca nazvaného *Ultrazvuk*, v rámci textov dvoch rôznych skladieb z albumu, zaznievajú slová: „nemyslím na zimné športy, keď snívam, jak vám lámu sánky, vytrhám ti plomby, naskáčem tam miesto nich, budeš ma mať plné zuby, aspoň konečne prestaneš rapovať off-beat“ (skladba *Yo!*), „bavím ťa s tým, čo má dlhý nos a nemusel zaklamať“ (skladba *Ultrazvuk*). Zatiaľ čo slová zo skladby *Yo!* sú konfrontačným verbálnym gestom, ktorých funkčným obrazným spredmetnením by mohlo byť gesto vztyčeného prostredníka, „pinocchiovska“ fráza zo skladby *Ultrazvuk*, inak fráza ironická (Tono S. v nej odkazuje na Vecove anatomické osobitosti), asociuje skôr, povedzme, gesto vyplazeného jazyka alebo – hoci nejde o gesto v pravom slova zmysle – žmurknutie.

16 Platí napokon, že „štýl je výslednicou témy a jazyka výpovede“ (Plesník 2008: 18). V inom kontexte, v rámci reflexie subkultúr vo všeobecnosti, je pojem štýlu kľúčový, názov a výkladovo-explikačná optika autoritatívnej práce Dicka Hebdigea sú v tomto smere veľavravné (Hebdige 2012).

17 Dvojakoš telesnosti pripomína dvojakoš chápania tela ako takého. Keď R. Shusterman vysvetľuje svoj projekt somaestetiky (Shusterman 2012: 1–22), tematizuje nielen to, že telo býva vo všeobecnosti vo väzbe na umenie vnímané ako objekt umeleckej reprezentácie alebo ako nástroj umeleckej produkcie, ale aj to, že v nemeckej fenomenológii je o tele reč v dvoch vidoch: *Körper* (fyzické telo ako objekt) a *Leib* (telo ako subjektívne prežívaná skúsenosť). Podľa R. Shustermana koncept „soma“ zahŕňa oba zmienené vidy tela (Shusterman 2012: 1, 17).

## 330 „Jak cítiš ten beat“ alebo O (telesných) textoch slovenského rapu

V rámci somatických verbálnych obsahov textov slovenského rapu možno nájsť konvenčnú a žánrovo stereotypnú podobu telesnosti napríklad v skladbe *Jak sa vieš hýbať* (2008) formácie H16. Leitmotív textu je somatická pôsobnosť hudby: „ukáž mi, že jak sa vieš hýbať, nechaj chalanov naokolo zízať“, „a páči sa mi na tebe, jak cítiš ten beat“, „sledujem to tvoje telo v pohybe a chcem, nech to je navždy jak perpetuum mobile.“ Zároveň – ako to exponuje posledný citovaný fragment – je text skladby ako celok rámcovaný tým, čo sa v teórii (predovšetkým vo feministicky orientovanej) označuje ako „male gaze“, platí napokon, že nosný je v tejto konštrukcii akt sledovania ženského tela mužským pozorovateľom v značne sexualizovaných súvislostiach: „stále všetky oči na tebe, vlastne, lepšie povedané, všetci idú po tebe, a lúbi sa im na tebe, že nemáš veľa na sebe, a každý jeden snívá, že si s tebou zajebe.“ V texte predmetnej piesne sa tak spájajú objektivizácia ženského tela a toxická maskulinita,<sup>18</sup> teda prvky, pre ktoré bývajú hip hop a rap často objektom kritiky (v globálnej i lokálnej, diachrónej i synchrónnej perspektíve), pričom výpoveď ako celok je silne, aj výrazovo, determinovaná práve telesnými slovnými obrazmi: „tak ukáž im, jak vyzerá tanec, ukáž, že potrebuješ chlapa, že ti nestačí chlapec (hey), lebo chlapi iba naháňajú svinky a tečú im tie slinky, jak sledujú tie krivky.“

Mužsko-ženskou dynamikou – hoci už nie „dištančnou“ (nie na úrovni vzťahu pozorujúceho a pozorovanej), ale stále značne toxicko-maskulínnou (azda dokonca mizogýnnou) – je na úrovni témy rámcovaná aj extrémne explicitná, vulgárna, ba priamo obscénna skladba *Podjeb Hu* (2004) hudobného tria Kontrafakt. Na ilustráciu niekoľko somatických obsahov textu: „teraz si mŕtva ako panna, zarástla ti blana“, „aj keď mám kokot tvrdý ako skala, s tebou to nepohne, aby si mi ho omakala“, „kurva parohatá piča, ty smetisková kurva, ťa jebali mŕtvi psi do čreva.“ V celku textu sa prostredníctvom somatických reprezentácií kladie veľký dôraz na silu obraznosti (vidno to napríklad v poslednom citovanom fragmente), zároveň sa v ňom však objavujú dva momenty, ktoré výpoveď a jej vyznenie v istom zmysle relativizujú: v pasáži „keby si na piči len nesedela, mohla si láskou ku mne horieť zaľúbená celá“, ktorej druhá časť je pre voľbu slov značne poetizujúca, akcentuje sa emocionálne, a nie fyzické; posledné slová textu, vytvárajúce rétorický odstup, znejú: „dúfam, že toto nepočuje moja frajerka, ale keď to náhodou počuješ, tak to neber vážne, ja chcem iba teba.“

18 Pojem toxické maskulinity sa referenčne viaže na genderové stereotypy, respektíve konvencionalizované predstavy a očakávania súvisiace s tým, aký má byť „ozajstný“ muž. V tomto zmysle sa toxická maskulinita zhmotňuje v (patriarchálnej) dominancii a sile (prioritne fyzickej), agresivitě/sklonoch k násiliu, potláčaní emócií a podobne. Uvedené prejavy sú tematizované aj v článku sociologičky Anny Oravcovej *Hip hop byl, je (a nejspíš nadále bude) doménou mužů*, kde autorka reflektuje práve vzťah hip hopu a maskulinity (Oravcová 2020 [online]). Pokiaľ ide o vzťah hip hopu a femininity, za zmienku stojí vo väzbe na agresivitu nasledovný postreh R. Shustermana: „Jedným z najhorších výrazov rapového symbolického násillia je prístup k ženám, ktorý nielenže je často sexuálne vykorisťovací, ale aj hrubo brutálny“ (Shusterman 2003: 325). Zároveň však autor dodáva, a tým nepriamo artikuluje ambiguitu, možno až rozporuplnosť hip hopu a v rámci neho rapu: „Najlepšou obranou, ktorú rap môže poskytnúť svojim mezogýnnym textom, je, že ide o vedomé zveličovanie a že ich treba chápať ako ironizáciu machizmu“ (Shusterman 2003: 325). Zdanlivo monolitickú maskulinitu rapu v jeho dejinách a súčasnosti naruša celý rad ženských raperiek, pričom niektoré sa v tomto mužskom prostredí dokázali presadiť, a teda emancipovať na globálnej úrovni, a to aj prostredníctvom vyložene subverzívnych textov (spomenúť možno interpretky ako Queen Latifah či Missy Elliot). K téme ženského elementu v ťažiskovo mužskom svete hip hopu a rapu Veselý 2022.



Telo je nosným námetom aj vo dvojici na seba nadväzujúcich piesní Tona S. *Staraj sa o seba* (2014) a *Staraj sa o seba 2* (2021). Obe majú nielen satiricko-kritický,<sup>19</sup> ale aj motivačný, respektíve motivačno-apelatívny rozmer. Pomyselný dramatický oblúk výpovede prvej z nich možno vystihnúť takto: „sedí na prdeli, kuká reality show“, „lenže makať sa jej nechce a tak premýšľa, jak to dosiahnuť tak, aby utrpeniu predišla, je lenivá a aktivita z nej nelezie, naposledy športovala za Márie Terézie“, „ženská, zabudni na umelú hrivu, botox a silikón, plastový nos a umelého vtáka, nežer ty hovná, a nepi ty patoky, daj si záležať, nech sa z teba lejú potu potoky“, „nedaj nám dôvod na kritiku a zavri nám huby.“ Zatiaľ čo v centre záujmu danej skladby stojí ženské telo, v skladbe *Staraj sa o seba 2* Tono S. tematizuje telo mužské. Zaujímavý je pritom úvod textu, v ktorom interpret ako lyrický subjekt vysvetľuje, že pieseň vznikla ako reakcia na kritiku istej novinárky („začína na Z a končí uzana“), ktorá výpoveď skladby *Staraj sa o seba* vnímala ako hrubú, necitlivú a jednostrannú: „dávam do laty iba nežné pohlavie a čo chlapi?“ Východiskovo je text rámcový tým, že lyrický subjekt tematizuje videostretnutie s kamarátom, s ktorým sa dlho nevidel, a práve onen kamarát sa stáva, takmer doslova, stelesnením problému: „chrápeš aj keď nespíš? vidíš si naňho, keď štíš? potíš sa medzi špekmi? kámo, to sú cecky?“ Texty uvedených piesní sa v mnohom podobajú (napríklad „nech sa z teba lejú potu potoky“, „makaj kým nekvapká mokré z teba“), koncepčné východisko je rovnaké. Práve v tejto súvislosti je zaujímavé, že pieseň *Staraj sa o seba 2* je na albume *Dr. Tono a Mr. Temnota*, inak do značnej miery koncepčnom, umiestnená za skit<sup>20</sup> s názvom *Angažované skladby*, v ktorom sa interpretove jekyllovsko-hydeovské alter egá dohadujú o tom, či má väčší zmysel nahrávať angažované skladby typu *Patriot*,<sup>21</sup> alebo práve motivačné skladby typu *Staraj sa o seba 2*.

Zatiaľ čo sa v rámci reflektovaných skladieb Tona S. ako sólového interpreta dostáva telo do popredia ako objekt satirickej kritiky (telo videné, telo druhej/druhého), piesni *Chlapci nad 30* (2019), na ktorej v rámci projektu Ultrazvuk okrem Tona S. participovali Vec, Škrupo, Blackie Hlavný, Danosť a Bene, dominuje telo ako predmet sebatematizácie (telo zažívané, vlastné telo) a – čo je dôležité, pretože to v rape vonkoncom nie je bežné – sebaironie: „na vrchole síl, v bruchu pár navyše kíľ“, „na hlave kúty, prvé šediny“, „starý pes, čo nemá stres, cez týždeň šport, príroda, huby a les“, „Kristove roky, na krku hlava deravá jak Kristove ruky“, „Ale toto, už si musíme zvykať, že keď pýtajú foto, tak už môžu vykať.“ Sebaironickosť, ktorú nemožno považovať za typický žánrový príznak v súvislosti s hip hopom a rapom, je pritom v skladbe prítomná v jednom momente nielen na úrovni textovej, ale aj hudobnej zložky. Po tom, čo Vec na samotnom začiatku zarapuje „po prvé, mal by som mať celkom inú skladbu“, zaznie do piesne zakomponovaný sample piesne *Čože je to päťdesiatka*.

19 Ironické vyznenie skladby nadstavbovo dodáva videoklip, v ktorom Tono S. stvárňuje osobného trénera a protagonistku, respektíve adresátku textu piesne Petra Polnišová.

20 Anglické označenie pre inscenovaný skeč, ktorý často pripomína anekdotu a na albumoch prepája skladby alebo slúži ako auditívna prerývka.

21 Naratívny text skladby sa do značnej miery venuje problematike patriotizmu a slovenskosti. Zaujímavé je predovšetkým jeho kompozičné riešenie. Prvá časť končí slovami „hlavne som bol hrdý, že som patriot“, druhá slovami „znamená to stále, že som patriot?“ a napokon tretia časť (a zároveň skladba ako celok) končí slovami „sorry, ne, nemôžem byť patriot“.

Ak skladby *Jak sa vieš hýbať* a *Podjeb Hu* zodpovedajú – každá s akcentom na čosi iné – hiphopovým žánrovým stereotypom a piesňová diológia *Staraj sa o seba* reprezentuje tú podobu rapu, v ktorej sa do popredia dostáva motivačno-apelatívny rozmer výpovede a niektorý z modov komiky, kolektívny projekt *Chlapci nad 30* sa žánrovým konvenciám rapu fundamentálne vzpiera: participujúci interpreti v nej napokon vypovedajú o (vlastnom) starnutí. Slovmi Mauricea Merleau-Pontyho, „pociťovať vlastné telo znamená také pociťovať to, jak se ukazuje druhému člověku“ (citované podľa Činátlová 2009: 10–11). Telo sa teda v reflektovanej skladbe vyskytuje v prvom rade ako vehikulum plynutia času – platí napokon, ako konštatuje Blanka Činátlová, že čas zakúšame práve prostredníctvom tela (Činátlová 2009: 16).

V spojitosti s posledným ilustratívnym príkladom somatických obsahov v textoch slovenského rapu, s Vecovou skladbou *Krv na rukách* (2018), je kontextuálne dôležitým momentom to, že reflexia tela a telesnosti je do značnej miery determinovaná binárnymi opozíciami (napríklad telo ako *Körper* – telo ako *Leib*; telo individuálne – telo kolektívne alebo telo fragmentárne – telo celistvé; Činátlová 2009).<sup>22</sup> Práve v kontextoch poslednej opozície (telo v dynamike medzi celkom a časťou) sa mi ako mimoriadne efektívne východisko javí antropologicko-lingvisticky orientovaný výskum somatizmov Ireny Vaňkovej, ktorá okrem iného konštatuje: „Pro somatismy je typické, že se jejich význam často ‚přenáší‘, tj. jsou s nimi spojené četné metaforické a metonymické extenze“ (Vaňková 2012: 67). Odvolávajúc sa aj na prácu Evy Mrháčovej ponúka návrh kategorizácie somatizmov, z ktorého sú pre môj výklad dôležité dve kategórie: somatizmy prvého radu, kam spadá ruka, a somatizmy tretieho radu, kam spadajú telesné tekutiny vrátane krvi (Vaňková 2012: 67).

V skladbe *Krv na rukách*, ktorá vznikla v reakcii na vraždu investigatívneho novinára Jána Kuciaka a jeho snúbenice Martiny Kušnírovej (a je im aj venovaná), sa dva somatizmy rôznych kategórií spájajú, čím vytvárajú (metaforicko-) metonymický a mimoriadne pôsobivý fúzny somatizmus krvi na rukách. Napriek tomu, že v slovesnej zložke skladby sa objavujú aj iné telesné obsahy („a ty, Slovák, nenechaj si skákať po hlave“, „jedna ruka hladí kým druhá vyberá vrecká“, „predtým jak ti hodia košťal, ho oserú a oštia“, „sloboda nie je trváca a práve teraz tá naša prudko krváca“), dominantný je práve obraz krvou poškvrnených rúk, čo je dôsledkom aj (a predovšetkým) opakujúceho sa verbálneho gesta v podobe adresne obviňujúceho refrénu a v rámci neho verša „vy všetci máte na rukách krv“.<sup>23</sup> Vecova pieseň *Krv na rukách* je na istej úrovni zvláštne ambivalentná (a nechávam teraz bokom, že je hiphopová/rapová, ale zároveň prekračuje hranice konvencií a stereotypov žánru a formy). Na jednej strane je značne invektívna a somaticky expresívna, na druhej strane sa vyznačuje relatívne vysokou mierou poetizácie: „a, mami, na MDŽ, ak si obdarená ružou a ak to bude od hentých krivých zlých mužov, vedz, že bola hnojená slzami a krvou, nezaľahd' ju, previaz' ju tou najčernejšou stuhou.“

22 Netreba špeciálne zdôrazňovať, že telo samo je súčasťou tradičnej binárnej opozície telo – duch (Merleau-Ponty 1971; Vaněk 1999).

23 Videoklip k skladbe je minimalistický, napriek tomu je nasýtený významom/významami. Jediný obraz v ňom ukazuje hlavu holuba s folklórnym klobúkom visiacu na stene ako poľovnícka trofej, z ktorej tečie krv.



Z recepcno-pragmatického hľadiska, ktoré moju reflexiu textových tiel a telesných textov slovenského rapu fundamentálne definuje, k sebe rap a poézia rozhodne nemajú ďaleko. Mimo pozornosti pritom nechávam niekoľko zaujímavých korelačných skutočností. Napríklad fakt, že anglický výraz pre text hudobnej (teda aj rapovej) piesne „lyrics“ asocioje pojem lyriky, teda pojem označujúci jeden z literárnych druhov a taký segment slovesnosti, ktorý je na úrovni podstaty viazaný na subjektivitou (a spravidla autentickým emocionálnym prežívaním) definovanú výpoveď, respektíve takú výpoveď, v ktorej sa ťažiskovo materializuje či presnejšie verbalizuje to, ako seba a svet vôkol vníma lyrický subjekt. Inú úroveň spojitosti medzi rapom a poéziou „stelesňuje“ fenomén *slam poetry*. Táto intermedialná forma, prepájajúca literatúru s divadlom (s dôrazom na prvky performance), ale aj slovo s (kvázi-hereckým) gestom, je napokon viac ako čímkolvek iným predvádzanou (nie čítanou) poéziou – kontakt recipienta s textom v tomto rámci teda nadobúda charakter nie nepodobný tomu, čo označuje výraz *show/šou*. Vzťahu rapu a poézie sa dotýka aj R. Shusterman, keď v stati *Krásne umenie rapu* z knihy *Estetika pragmatizmu* konštatuje: „Napriek tomu, ak rap môže vyhovieť estetickým normám vo svojej najchudobnejšej forme ako písaná poézia, a fortiori im môže vyhovieť vo svojej bohatej a robustnej skutočnosti ako hudba a rytmická reč“ (Shusterman 2003: 339). Rap nie je poéziou *sensu stricto*,<sup>24</sup> môže však byť vnímaný ako osobitá poézia všedného dňa, a to nielen s ohľadom na svoj impakt, ale napríklad aj s ohľadom na estetickú alebo poetickú funkciu,<sup>25</sup> ktorá je tu skôr sekundárna, keďže spravidla dominuje funkcia referenčná/informatívna alebo emotívna/expresívna.

Pokiaľ ide o tematizáciu či ikonizáciu tela a telesnosti v rámci predmetného segmentu (populárnej) kultúry, teda o telesné texty v textových telách (slovenského) rapu, platí, že rap – tak globálny, ako aj vo svojich lokálnych (sub)variantoch – je širokou množinou zahŕňajúcou disparátne obsahy. Žánrovo-konvenčné či rovno stereotypné manifestácie somatickosti sa v danom rámci viažu spravidla na pôsobnosť hudby (samoreferenčnosť rapu a hip hopu), toxickú maskulinitu vrátane jej prepojenia na genderové stereotypy a s ňou celkom prirodzene súvisiacu objektivizáciu ženského tela, ale aj na vysokú mieru expresívnosti a explicitnosti nadobúdajúcu na úrovni práce s jazykom a v kontexte konštruovania pôsobivých a „plnoštíhlych“ slovných obrazov nezriedka charakter obscénneho (v širokom slova zmysle). Na druhej strane platí, že niektoré rapové reprezentácie tela a telesnosti z „jadrových“ žánrových konvencií vybočujú, prípadne ich tak alebo onak (niekedy vyložene subverzívne či spochybňujúco) revidujú, najčastejšie vtedy, keď sa – a obyčajne v rámci textov piesní s príklonom k alternatívnosti – somatické obsahy buď stávajú „stelesnením“ sebaironickosti, alebo vtedy, keď v textoch skladieb ako vo výpovediach dominujú motivačno-apelatívne či spoločensko-politicky angažované dimenzie. Čo sa týka môjho kľúčového pojmu verbálneho gesta,

24 V hipopovom trileri Přemysla Krejčíka *Malej NY* (2019) zaznieva: „Nakonec, raper je přece něco jako novodobej básník“ (Krejčík 2019: 138). V skladbe *Nech vidia* (2006; H16 feat. Rytmus) zaznie vyjadrenie: „a možno preto baby hovoria, že Dilema je krásny, a chalani, že ‚Dušo, Ty si vyjebaný básnik‘.“

25 V súvislosti s estetickou, respektíve poetickou funkciou odkazujem na koncept Romana Jakobsona a jeho prácu *Poetická funkcia*, z nej predovšetkým na kapitolu *Lingvistika a poetika* (Jakobson 1995: 74-105).

- 334 javí sa mi to tak, že ak sa v (slovenskom) rape somatické obsahy/motívy objavujú, dochádza spravidla k akémusi zrkadlovému efektu medzi performatívnou úrovňou rapu (gesto ako „nástroj“ amplifikovania schopnosti vypovedať) a vnútornou – ak to tak možno pomenovať, tematickou, deskriptívno-naratívnou – úrovňou rapu (verbálne gesto ako amplifikácia cielenej výrazovosti výpovede). Napríklad somatický refrénový verš z vyššie spomínanej skladby *Krv na rukách* „vy všetci máte na rukách krv“ by v tomto zmysle mohol byť vnímaný vo väzbe na somatický obraz namiereného ukazováka.

Štúdia je výstupom kultúrno-edukačného projektu KEGA 038SPU-4/2024 M:INT – *Biele miesta a efemérne mestské intervencie*. Zodpovedný riešiteľ: Ing. Miroslav Čibík, PhD. Doba riešenia: 2024 – 2026.

## Literatúra

- ČINÁTLOVÁ, Blanka, 2009. *Příběh těla*. Příbram: Pistorius & Olšanská. ISBN 978-80-87053-36-2.
- GELDER, Ken, 2007. *Subcultures: Cultural histories and practice*. London: Routledge. ISBN 978-0-415-37952-6.
- HEBDIGE, Dick, 2012. *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin/Volvox Globator. ISBN 978-80-7207-835-6.
- JAKOBSON, Roman, 1995. *Poetická funkce*. Praha: H & H. ISBN 80-85787-83-0.
- KREJČÍK, Přemysl, 2019. *Malej* NY. Brno: Host. ISBN 978-80-7577-964-9.
- MAKKY, Lukáš, 2018. Od neopragmatizmu k somaestetike a späť alebo Pragmatické dimenzie Shustermanovej somaestetiky. In *Pragmatické dimenzie umenia a estetiky*. Bratislava: Slovenská asociácia pre estetiku, s. 167-174. ISBN 978-80-972624-1-9.
- MALÍČKOVÁ, Michaela, 2008. Telesnosť výrazu. In PLESNÍK, Lubomír, ed. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 419-422. ISBN 978-80-8094-350-9.
- MALÍČKOVÁ, Michaela, ed., 2015. *Praktická estetika 8. O interpretácii popkultúrneho textu*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. ISBN 978-80-558-0846-8.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1971. *Oko a duch a jiné eseje*. Preložil Oldřich Kuba. Praha: Obelisk. Bez ISBN.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2005. *Phenomenology of Perception*. London – New York: Routledge. ISBN 0-415-27840-6/0-415-27841-4.
- PATOČKA, Jan, 1995. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikymenh. ISBN 80-85241-90-0.
- PLESNÍK, Lubomír, ed. 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. ISBN 978-80-8094-350-9.
- SHUSTERMAN, Richard, 1999. Somaesthetics: A Disciplinary Proposal. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no. 3, pp. 299-313. ISSN 0021-8529/1540-6245.
- SHUSTERMAN, Richard, 2003. *Estetika pragmatizmu. Krása a umenie života*. Preložili Zdeňka Kalnická a Emil Višňovský. Bratislava: Kalligram. ISBN 80-7149-528-X.
- SHUSTERMAN, Richard, 2008. *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-67587-1.
- SHUSTERMAN, Richard, 2012. *Thinking through the Body. Essays in Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press. ISBN 978-1-107-69850-5.
- VANĚK, Jiří, 1999. *Estetika myšlení a těla*. Nitra: Iris. ISBN 80-88778-80-8.
- VANĚK, Jiří, 2008. Gesto ako výrazová kvalita. In PLESNÍK, Lubomír, ed. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 422-425. ISBN 978-80-8094-350-9.

- VANĚKOVÁ, Irena, 2012. Tělesnost a studium somatismů v perspektivě antropologické lingvistiky. In VANĚKOVÁ, Irena – WIENDL, Jan. *Tělo, smysly, emoce v jazyce/Tělo, smysly, emoce v literatuře*. Praha: Univerzita Karlova, s. 63-77. ISBN 978-80-7308-443-1.
- VESELÝ, Karel, 2022. *Hudba ohně. Radikální černá hudba od jazzu po hip hop a dále*. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7637-215-3.

### Elektronické zdroje

- ORAVCOVÁ, Anna, 2020. Hip hop byl, je (a nejspíš nadále bude) doménou mužů. In *Feminismuscz – názorový portál současného feminismu*. Dostupné z: <https://www.feminismus.cz/cz/clanky/hip-hop-byl-je-a-nejspis-nadale-bude-domenou-muzu>

---

Doc. Mgr. Martin Boszorád, PhD.

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie pri Katedre etiky a estetiky

Filozofická fakulta

Univerzita Konštantína Filozofa

Hodžova 1

949 01 Nitra

Slovenská republika

E-mail: mboszorad@ukf.sk