

**Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií
Společenskovědní modul**

Gender a hip hop v České republice

Bakalářská práce

Anna Oravcová

Vedoucí práce: Ing. Petr Pavlík, Ph.D.

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 29. 6. 2007

.....
Podpis

Ráda bych poděkovala zejména svému tutorovi Ing. Petru Pavlíkovi, Ph.D. za konstruktivní kritiku a za čas, který věnoval mé práci. Dále chci poděkovat zejména rodině a přátelům za jejich podporu, pomoc a trpělivost.

Anna Oravcová

OBSAH:

| | |
|--|----|
| 1. Úvod | 6 |
| 2. Teoretická část | |
| 2.1. Vývoj vztahu žen k hudbě | 8 |
| 2.1.1. Starověk | 8 |
| 2.1.2. Ranné křesťanství | 10 |
| 2.1.3. Renesance | 12 |
| 2.1.4. Sedmnácté století | 12 |
| 2.2. Genderové stereotypy | 14 |
| 2.2.1. Vzdělání | 15 |
| 2.2.2. Profesní kariéra | 17 |
| 2.2.3. Jazyk a média | 18 |
| 2.3. Gender a populární hudba | 19 |
| 2.3.1. Interpretace hudby podle McClary | 21 |
| 2.3.2. Rock | 22 |
| 2.3.3. Punk | 23 |
| 2.4. Hip Hop | |
| 2.4.1. Zrod hip hopu v USA | 24 |
| 2.4.2. Postavení žen v americkém rapu | 25 |
| 2.4.3. Hip hop v jiných zemích | 28 |
| 2.4.4. Hip hop v českém kontextu | 29 |
| 3. Empirická část | |
| 3.1. Metodologie | 31 |
| 3.2. Struktura dotazníku | 32 |
| 3.3. Analýza rozhovorů | 33 |
| 3.3.1. Pojímání současné hip hopové scény | 33 |
| 3.3.2. Průběh kariéry | 34 |
| 3.3.2.1. Pozitivní aspekty..... | 35 |
| 3.3.2.2. Komplikace a bariéry..... | 35 |
| 3.3.3. Motivace a vzory | 37 |
| 3.3.4. Témata textů raperek | 38 |
| 3.3.5. Kritéria „dobré“ rapperky | 39 |

| | |
|--|----|
| 3.3.6. Hip hop jako maskulinní záležitost..... | 41 |
| 3.3.7. Důvody, proč raperky nejsou mediálně známy..... | 42 |
| 3.3.8. Vnímání vlastní pozice ženy v rapu a genderová citlivost výpovědí respondentek..... | 45 |
| 3.4. Zhodnocení výzkumu..... | 48 |
| 4. Závěr | 49 |
| Použitá literatura | 51 |
| Příloha: Otázky pro polostrukturovaný rozhovor..... | 54 |

1. Úvod

Hip hopová kultura vznikla koncem sedmdesátých let v ulicích neslavně proslulé části New Yorku, v Queens. Černá mládež postávala na rozích ulic a svůj názor na sociální problémy, politickou situaci nebo strasti a slasti života v městské Americe rýmem vyjadřovala do chytlavého rytmu – rapovala (Rose 1994). Posléze se k rapu připojilo pouliční umění malování použitím sprjů nazývané „graffiti“, nový styl tance „break dance“ a hudební doprovod poskytovaný DJem. Tyto čtyři základní prvky tvoří hip hop, hudební žánr, který se od svého vzniku rozrostl do takové míry, že ovlivňuje nejen mainstreamovou hudbu, ale proniká do každé sféry života dnešní mládeže. Hip hop je nový pop (Light 1998).

Rapeři dnes dominují v každém hudebním žebříčku, jejich vliv však přesahuje hudební sféru. Dnes totiž neprodávají jen desky, prodávají vyzváněcí melodie do mobilních telefonů, produkují vlastní filmy, určují trendy v oblékání propagováním svých vlastních módních značek, propagují šperky, alkohol, svůj životní styl. To, co původně představovalo umělecké vyjádření názoru je dnes ovlivněno komercí. Z hip hopu se stal multimiliónový byznys a všichni chtějí těžit na tom, co se jednou zdálo být jen přechodnou záležitostí.

Co je však podstatnější, texty jejich písní ovlivňují smýšlení a názory dnešní mládeže, což je umocňováno hudebními videoklipy. A jelikož stále platí, že sex prodává, sexistické a misogynní zobrazení vynášejí nejvíc. Rapeři považují ženu za trofej stejné hodnoty jako jejich šperky nebo auta.

Nabízí se tedy otázka, jakou roli v tomto příběhu hrají ženy samotné? Odpověď nepřekvapí. Hlasy a názory raperek se objevují jen zřídka a když, tak se většinou staví do role sexuálních objektů. Není proto překvapivé, že feministická kritika a genderová analýza představují nejrychleji se rozvíjející obory v rámci studií hip hopové kultury. Faktem však zůstává, že hip hop je doménou, kterou ovládají muži.

Hip hop jsem začala poslouchat v roce 1996, v období kdy byl tento žánr v České republice v plenkách. Dnes z velké míry ovlivňuje kulturu mládeže. Zdá se však, že původní smysl sociální kritiky se poněkud vytratil a navrch má komerční stránka věci. Tento fakt mě vedl k tomu, že jsem se před dvěma lety začala zajímat o českou hip hopovou scénu a zejména o postavení žen v ní.

Konkrétně jsem v seminární práci ke kurzu „Researching gender and race“ analyzovala rozhovory tří mužů a tří žen aktivních na hip hopové scéně s cílem zjistit, proč se tak málo žen aktivně podílí na hip hopu, když zastoupení fanoušků tohoto žánru je u obou pohlaví rovné. Respondenti a respondentky mi poskytli hned několik vysvětlení: obecnost nemá zájem poslouchat ženský rap, raperky nejsou tak dobré jako rapeři, nemají dostatek podpory, nepůsobí dostatečně „žensky“ a koneckonců rap je

přece záležitost mužů. Tyto genderové stereotypy však neplatí jen pro hip hop jako hudební žánr, ale potýkají se s nimi všechny ženy působící na hudební scéně.

V mé bakalářské práci se proto snažím hlouběji prozkoumat pozici žen na hip hopové hudební scéně na základě rozhovorů s pěti raperkami. Vycházím přitom z přesvědčení, že v zásadě není žádný důvod, proč by ženy nemohly zastávat stejnou pozici jako muži, a to v jakémkoliv hudebním žánru. Nicméně taková je skutečnost a je tedy na místě analyzovat ji z hlediska kulturních vzorců dané společnosti: jaké atributy jsou spojovány s ženským a s mužským pohlavím, vztah žen a vzdělání, a jejich pozice na pracovním trhu.

V mé práci budu postupovat následovně. Na začátek shrnu vývoj vztahu žen k hudbě, pak se zaměřím na populární hudbu s důrazem na analýzu hip hopové kultury jak v Americe tak mimo USA. Ve vlastním výzkumu se budu snažit na základě rozhovorů s českými raperkami odpovědět na otázku, proč tak málo žen rapuje a proč je rap považován za záležitost mužů.

2. Teoretická část

2.1. Vývoj vztahu žen k hudbě¹

Dějiny hudby jsou z velké míry dějiny úspěchů velkých umělců (mužů) a ženy se v nich objevují vesměs jen v pasivní pozici. Vystupují jako inspirace a múzy skladatelů a hudebníků, popřípadě jako jejich přítelkyně nebo příbuzné. Jak říká Robin Wheeler, „Velká část dějin hudby ignoruje přínos žen, protože muzikologové se soustředí spíše na vývoj daného hudebního stylu, než na sociologii hudby. Ženy nemají možnost určovat změny ve stylu právě proto, že byly vyloučeny z profesionálních pozic.“ (Wheeler 1990: 208)

Hudební formy a hudební styly znázorňují danou kulturu. V západní kultuře jsou to muži, kdo ovládá oblast hudební produkce a zastává vůdčí pozice v hudebním průmyslu, ostatně jako ve většině oblastech veřejného života. Ačkoliv počet hudebnic stále přibývá, zdá se, že se ženy spokojí s tím, že jsou pouhé nositelky hudební kreativity mužů, a hudební jazyk nevyužívají k vyjádření svých vlastních myšlenek a pocitů.

Proč tomu tak je? To je základní otázka, která vedla Sophie Drinker² k tomu, aby začala dlouholetý výzkum o vztahu žen k hudbě, rytmu a zvuku. Ve svém alternativním pojetí dějin hudby se soustřeďuje na hudební aktivity a kulturní praktiky žen od rané doby až do poloviny dvacátého století. Její kniha byla vydána v roce 1948 a spadá do období, kdy ženy získaly volební právo a feminismus byl považován za ukončenou záležitost. Její filozofie byla postavena na pojetí „přirozené“ ženy: schopnost ženy rodit považovala za univerzální znak, který ji předurčuje a vede k péči o děti a rodinu. Vyzdvihuje genderové rozdíly a vyžaduje, aby ženy znovu získaly své přední postavení v oblastech, které jsou pro ně přirozené: náboženství, léčitelství a hudba. Mateřství považovala za základní životní zkušenost, která by měla být základem ženské hudební tvorby (Solie 1995).

2.1.1. Starověk

Hudbu lze vnímat jako jazyk a prostředek sebevyjádření a komunikace. Představuje základ lidského života a slouží jako prostor pro vyjádření duševních stavů a pocitů, způsob jak zpřístupnit oblasti podvědomí. Sophie Drinker ve své studii využila kulturu nejjednodušších společností jako příklad předchůdců lidstva, jejichž kultura již není

¹ Tato kapitola je postavena zejména na knize Sophie Drinker: *Women and Music* (1995), protože jsem v českém kontextu nenašla jiné tituly, které by se zabývali vztahem žen k hudbě z historického pohledu.

² Jelikož je má práce zaměřená na genderovou problematiku, rozhodla jsem se cizojazyčná příjmení žen nepřechylovat a nepoužívat příponu –ová.

přístupná pro studium. Pro tyto lidi rytmus a zvuk znamená život a proto má každá hudba určitý praktický účel. Je stvořena pro to, aby působila na všechno živé i neživé.

Se životními silami jsou více propojeny ženy, protože je v jejich moci stvořit nového člověka. Přirozená autorita žen vychází z jejich moci nad životem a smrtí, ta se zobecňuje na všechny záležitosti, které ovlivňují pokračování života kmene a jeho bezpečnost. Projevuje se ve třech oblastech: hudba, uzdravování a rituály. Mezi jejich základní aktivity patří zrození, poskytování jídla, tepla a zprostředkovávání vztahu mezi lidstvem a duchovním světem. Ženy přišly na způsob, jak využít hudbu pro dobro skupiny a společnost pro to od nich očekává, že ji budou i tvořit.

Ženská hudba odpovídá potřebám a zkušenostem žen, doprovází všechny jejich činnosti a slouží k uchování dějin. Tyto ženy mají vlastní taneční kroky, rytmické vzorce a melodii. Důležité jsou také duchovní síly a ze všech ženských symbolů je nejdůležitější měsíc, protože ženský měsíční cyklus záhadně synchronizuje s lunárním měsícem a jeho fázemi: je symbolem růstu a změny, která vládne všemu živému. Pro tyto společnosti je žena projevem neustálé, energické a aktivní životní síly. Zásadní je však myšlenka, že proces zrození dítěte je klíčem k porozumění všeho ostatního života, který představuje řadu zrození a znovuzrození, kterou mohou vyvolat jen ženy.

Tance, zpěv a hra na hudební nástroje a zejména na bubny doprovází všechny přechodné rituály v životě ženy: iniciační rituál, svatba, narození dítěte a nakonec smrt. Nejdůležitějším hudebním přínosem žen je žalozpěv, vytvořený v průběhu porodu a přinášející znovuzrození ve formě nářku. Zpěv také usnadňuje práci žen a lidé věří, že dobrá pracovnice je i dobrá zpěvačka. V průběhu práce tvoří ženy řadu písní: ukolébavky, satirické a milostné písně, ve kterých vyjadřují svoje názory o mužích. Značné množství žalozpěvů, balad a epických písní, odkazuje na události z dějin jako války, záplavy, hladomor nebo skutky hrdinů a hrdinek minulosti stejně tak jak vymyšlené legendy s mytickými postavami.

To, jaká práce je vhodná pro muže a pro ženy určují zvyky, které jsou dodržovány bez zjevné příčiny a jsou upevňovány určitým tabu – to, co „se nedělá“. Přirozenou schopnost hudebně se vyjádřit mají muži i ženy, ale to, zda je tato schopnost rozvíjena závisí na místním zvyku. Pokud ženy žijí ve společnosti, která od nich neočekává, že budou tvořit hudbu a odrazuje je od získávání hudebního vzdělání, jsou nuceny předstírat, že hudba je mimo jejich sféru. Nejzákladnější bariérou kreativní práce je nedostatek moci a přístupu k vedoucím pozicím.

Všechny starověké společnosti uznávaly ženské pouto se životní silou a hudbu považovaly za přímé rozšíření funkce ženy. Řeční filozofové jako například Pythagoras byli přesvědčeni, že hudba dokáže navodit jistý duševní stav nebo náladu a svého vrcholu dosahuje tehdy, když dodává emoční hodnotu jisté události jako jsou vítězství, porážky, svatby, pohřby, náboženské rituály nebo veřejná či soukromá zábava. Takové prostředí

poskytovalo ženám mnoho příležitostí k tvorbě hudby a ke zpěvu. Nejznámější básnířka byla Sapfó z ostrova Lesbos, která založila dívčí školu umění, kde se ženy mohly vzdělávat v poezii a hudbě. Ve starověku byli muži i ženy přesvědčení, že žena je bytost duší i tělem tvůrčí a věřili v nezávislost a originalitu kolektivního ženství (Drinker 1995).

2.1.2. Ranné křesťanství

Podle Sophie Drinker (1995) začala opravdová civilizace v momentě, kdy se muži rozhodli mít jistotu o svém otcovství a převzít zodpovědnost nad zaopatřením a vzděláváním svých dětí. A to takovým způsobem, že začali dívky svazovat a zavírat již v dětství. V době, kdy se dívky staly plodnými, začaly představovat hrozbu společnosti a sestoupil na ně strach a ostuda (127).

V Indii to byl Manu a Bráhmani kdo se rozhodli uzemnit ženy a povolili mužovi převzít obřady, které si vytvořily ženy jakožto rodičky. Ženy upadly do nemilosti na základě strachu mužů z jejich pohlaví, byly považované za duševně méněcenné, za nedůležitou součást života nebo dokonce za zlo a zhoubnou sílu. Tím jim bylo zabráněno, aby si vytvořily důvěru ve svou moc a svoji důležitost.

Ve Starém zákoně se ženy objevují jako vůdkyně, soudkyně či čarodějnice, stejně tak jako členky ženských a dívčích sborů. Posléze však začala být zdůrazňována větší fyzická síla a agresivita mužů nutná v boji a převládla i v duchovním životě, čím ženy ztratily svou prestiž a autoritu. Ženy začaly být považovány za duševně podřadné a posléze ztotožňovány se špatným vlivem. Byly vyloučeny z intelektuálního i duchovního života mužů, jejich nebeské symboly byly vypuzeny a rituály revidované do uctívání jediného mužského Boha. Židovské ženy dosáhly tohoto nejnižšího postavení v době, kdy došlo k zrození křesťanské kultury, což mělo přímý vliv na vztah žen k hudbě v naší době.

I v Řecku čtvrtého století před naším letopočtem si muži začali přisvojovat autoritu ve státních institucích, ovládli náboženské obřady a převzali vedení dívčího sboru i skládání hudby. Moc žen nad tvorbou hudby zmizela tehdy, když byla potlačena jejich role nositelek života a začala být považována za pouhou nositelku mužského sémě. Ženy sice dále tančily, zpívaly a hrály na hudební nástroje, ale vedli je a skládali pro ně muži a na to, aby s nimi ženy dokázaly udržet krok, se jim nedostávalo dostatečného vzdělání.

Ranné křesťanství převzalo mnoho ženských symbolů spojených s tvůrčí silou. Panna Marie převzala všechny atributy starých bohyně domácího kultu a sílu bohyně-matky, stala se symbolem lásky a milosrdenství. Ženy již po staletí navštěvovaly chrámy a přislíbily cudnost alespoň na určitou část svého života. Posléze se tyto ženy začaly nazývat „jeptišky“ a byla jim přiznávána zázračná síla léčení a věštecké vize. Klášter poskytoval ženám jistou společenskou jistotu, kariéru mimo manželství a mateřství a možnost

intelektuálního, duševního i hudebního rozvoje. Církevní otcové nepopírali nebeský původ hudby a její magickou sílu. Hudba umocňovala emocionální aspekt rituálů a motliteb a hudební tvorba se očekávala od žen. V prvních staletích křesťanství se ženy plně zapojovaly do rituálů a hudebních skupin. Nejslavnější byly dívčí sbory, které se ve čtvrtém století staly součástí již zavedených institucí.

V důsledku různosti lidských ras a povah národů došlo k různým interpretacím Ježíšova učení a k špatné interpretaci některých z jeho myšlenek. Mezi ně patří i přesvědčení, že konec světa nastane okamžitě, což vedlo k tomu, že se materiální svět začal považovat za nepodstatný. Všechna tělesnost byla potlačena na úkor cudnosti a zdrženlivosti. Z tohoto pojetí vznikla víra, že duše může být obohacena jen tehdy, když bude popřeno tělo. A jelikož žena jako rodička představuje spjatost s přírodou a se zemí, začala být ztotožňována s tělem jako nízká a nečistá.

Křesťanství bylo ustanoveno jako základní náboženství Římské říše v roce 325. Základní forma a obsah organizované církve vznikli bez účasti žen. Bůh začal být idealizován jako trojice mužské síly: Otec, Syn a Duch Svátý. Marie začala představovat pokoru, pasivitu a její panenství znamenalo zdrženlivost od sexuálního styku. Marie se tak stala vzorem, který měla následovat každá křesťanská žena. Duchovní zaujali pozici nepřátelství vůči jakékoliv ženské poezii nebo hudbě. Manželství se stalo svátostí až v roce 1550 a do té doby byly ženy udržovány v myšlence, že porození dítěte je něco zlého - hřích, který žena spáchala sama, a proto potřebuje rozehřešení.

Křesťanská hudba existovala jedině v chrámech a kláštorech. Od žen se očekávalo, že budou zpívat svoje náboženské písně pokorným hlasem a bez jakékoliv sexuální asociace tak jako nevypělí chlapi. Muži začali formulovat, co si ženy myslí a co cítí ve svém nejniternějším životě. Tanec byl také úplně zakázán, protože byl až moc spojen s tělesností, stejně tak jako taneční, svatební, rituální hudba a žalozpěv, které původně složily ženy. Po mnohá staletí byla tvorba hudby omezena na liturgické písně, které mohli skládat jedině členové církevní hierarchie. Ten, kdo nepatřil do této skupiny, neměl právo na vzdělání, ani podnět se hudbou zabývat.

V devátém století začaly být náboženské písně sepisovány. Každá originální tvorba musela být nejdříve schválena muži a až pak ji přijala celá společnost. Ačkoliv muži potlačili umělecké vyjadřování žen a převzali to, co ženy vymyslely, tak šlechtičny s pomocí a podporou některých římských biskupů založily své vlastní náboženské organizace, a to většinou na půdě, kterou samy vlastnily. Postupem času tyto ženské kláštery soustředily dostatek bohatství a moci na to, aby si mohly prosadit určitou uměleckou nezávislost.

V období křížových výprav padly všechny společenské vazby – rytíř nebyl vázán na svého pána, lidé nebyli vázáni na církve a hudba i ženy byly uvolněny. Lidé se nevzdávali hudby ani v období temného středověku. Sekulární hudba vznikla když se

aristokraté dvanáctého století odvážili zasadit jarní a milostné písně do rytmických vzorců liturgických písní, a tak vytvořili základ pro dnešní operu a symfonii. V daném období došlo k několika zásadním změnám, které určily vztah žen k hudbě: například byl ustanoven umělý druh uctívání žen - dvoření jako složitý akt, který prováděli muži, a kde ženy zůstávaly v pasivní pozici. Ženy byly omezeny na pouhý objekt mužské hudby a byly velebeny jakožto inspirace a patronky mužské hudební tvorby.

2.1.3. Renesance

Renesance ve čtrnáctém století přinesla oživení středozevní kultury s centrem v Itálii a rozkvět obchodu mezi západem a východem. Nová volnost ve vztazích mezi pohlavími se objevila ve vyšších třídách. Ženy se začaly zapojovat do mužských konverzací, tančit a zpívat, skládat lidové písně a popěvky. Následkem obecného uvolnění vznikaly nové melodie a harmonie a tyto nové ideály ustanovily ženy vznešeného původu. Mladé princezny představovaly pro bohaté rody ten nejdůležitější majetek. Dobrá výchova dívky a její výhodný sňatek pomohly rodině rozšířit svůj vliv. Již ve čtrnácti dívka ovládala všechno, co by měla vědět, což zahrnovalo i tvorbu poezie, hudby a zpěv. Druhou variantou, kromě výhodného sňatku, bylo členství v ženském klášteře.

Renesanční dvory představovaly centrum všech umělců a hudebníků a z dvorní dámy se stala patronka společenské hudby jako i objekt umělecké tvorby. Dvorní dámy byly vyučovány hře z not a schopnosti vyjadřovat se v jazyku poezie a hudby. Po čtrnáctém století mělo mnoho králů, královen a aristokratů na svém dvoře kapli a zaměstnávali sbor, orchestr a dirigenta, který skládal písně jak pro kapli, tak pro dvůr. Zájem o ženský zpěv vzrostl do té míry, že se v roce 1378 objevily první profesionální zpěvačky. V této době bylo také odstraněno tabu, které zakazovalo hrát ženám na hudební nástroje. Začátkem šestnáctého století to byly právě ženy, kdo lákal hudební publikum do klášterních kaplí. V tomto období začaly být ženy uznávány jako regulérní zpěvačky.

2.1.4. Sedmnácté století

Kulturní vzorec, ve kterém ženy dodnes fungují jako hudebnice, byl ustanoven na počátku sedmnáctého století. Věda byla základem kontroly vesmíru a jeho objevování. Obchod, trh a průmysl zvyšovali prostředky na zlepšování pohodlí. Moderní stát a vzdělávací systém převzaly zodpovědnost za formulaci ideálů a hudba začala být využívána jako cíl sama o sobě. Koncert představoval vystoupení kvalifikovaných profesionálů bez toho, aby se obecnost zapojovala. Spojení hudby s nejcennějšími

aktivitami bylo zachováno. A jelikož se v tomto období stal nejdůležitější obchod a vydělávání peněz, tak tomuto účelu začala sloužit i hudba, jako prostředek zábavy a rozptýlení. Předmětem hudby se staly lidské pocity: láska, touha, zoufalství, nenávist a jiné duševní stavy.

S veřejnými koncerty se objevil i nový typ bohyně: primadona. Zejména se vznikem opery byla po profesionálních sólových zpěvačkách velká poptávka. Se vznikem střední třídy se v 18. století se začali pořádat koncerty vokálního zpěvu a instrumentální hudby, opery s baletem a oratoria ve veřejných divadlech, a to pro každého, kdo byl ochoten zaplatit vstup. Nezbytné bylo proto založit speciální školy hudebního vzdělání i pro dívky. (Jedna z prvních škol pro profesionální zpěvačky byla založena ve Francii.)

Další oblast, která poskytovala talentovaným dívkám uspokojivou kariéru byla hra na klavír a hned za ní hra na housle. Co však bylo povoleno jednotlivým nadaným a půvabným ženám, nebylo povoleno ženám jakožto kolektivu. Nabytá volnost žen v oblasti hudby však poskytovala jen málo možností pro skladatelky a dirigentky. Funkcí ženy bylo z větší části nadále poskytovat inspiraci svému mužskému protějšku (Drinker 1995).

Se vznikem opery v sedmnáctém století byly vytvořeny umělé kódy pro rozlišení mezi mužskou a ženskou postavou. Muži začali být povzbuzováni v tom, aby potlačovali své pocity, zatímco od žen se očekávalo, že dají volný průchod svým emočním výlevům. Není proto překvapivé, že sexualita a šílenství jsou nejoblíbenějšími tématy v dramatické hudbě a týkají se výhradně žen. Následně jejich taktiky svádění mají odhalovat to, jaké jsou ženy doopravdy: nepoddajné, představující hrozbu pokud nejsou podrobeny mužské autoritě. Proto jsou v pozdějších operách muži, kteří obnaží svou bolest označeni jako femininní, tudíž musí podlehnout stejnému osudu jako ženské hrdinky – musí umřít, aby byla znovu nastolena původní tradiční mocenská hierarchie.

Tam, kde byly ženy drženy stranou od společenského života mužů vznikla kurtizána – vysoce vzdělaná, aby mohla navázat inteligentní rozhovor s muži z vyšších kruhů. Šlo však o ženu vykonstruovanou, zkušenou v umění erotického svádění, jejíž účelem bylo udržet dvě základní iluze: že myslí vážně všechno co říkají a dělají se svými klienty a že muži jsou pouze jejich pasivní oběti, a proto nenesou žádnou zodpovědnost za svá erotická dobrodružství. Faktem však zůstává, že ženy zobrazované v opeře nemají nic společného se skutečnými ženami – jde zejména o mužské fantasie (McClary 2002).

V tomto období začaly vznikat mezery mezi různým odvětvím hudebního průmyslu: patroni, producenti, vydavatelé, dirigenti, umělci a skladatelé – každá oblast vyžadovala intenzivní trénink a rozvíjení jiných schopností. Společně však tvořili hierarchii mužů, jako dodavatelé mužských hudebních myšlenek žádajícímu publiku a ženy tak měly jen ojedinělou možnost rozhodovat o nových hudebních trendech. V hudbě jsou také důležití amatéři, protože působí jako patroni a sponzoři umělců, a také sami

hrají pod vedením nebo ve spolupráci s profesionály. Důležití jsou zejména v pěveckých sborech. Mnoho skladeb, které se dnes považují za klasiku ženských pěveckých sborů, byly původně napsány a zpívány muži.

Benátské konzervatoře pro osiřelé dívky daly jako první podnět k tomu, aby se ženy zapojovaly do zpěvu a hraní na hudební nástroje v průběhu sedmnáctého a osmnáctého století. Tím byla založena tradice pro spoluúčast žen v hudbě. Skladatelé však vybírali písně, které ženy zobrazovali jako sirény, čarodějnice a panenky bez života nebo dokonce slabomyslné osoby. Ženské sbory se rozrostly po první světové válce s tím, jak ženy začaly být více nezávislé.

Sophie Drinker (1995) ve své knize tvrdí, že základní nedorozumění vzniklo ohledně toho, co znamená „hudební talent“. Hudební schopnosti jako například smysl pro rytmus, melodii a harmonii mohou být zděděny stejně tak, jako nehudební kvality typu vytrvalost nebo schopnost snášet bolest. Kromě toho musí potenciální hudebník vyrůstat v prostředí, kde je hudba považována za základní součást života, musí patřit do třídy, od které se hudební tvorba očekává, a až pak jim je poskytnut intenzivní trénink, náročný a tvrdý výcvik. Dále je důležité, aby byl postoj, který uznává tvořivou schopnost sdílen širokou veřejností. Obecně závisí vztah žen k hudbě na jejich vztahu ke společnosti a náboženství. To, že se ženy málo zapojují do hudební produkce není zapříčiněno neschopností nebo duševním nedostatkem oproti mužům. Je to zapříčiněno historickým vývojem. Jelikož byl dostatek mužských hudebníků, nebyla poptávka po skladatelkách a hudebnicích, ale spíše se od nich očekávalo, že budou hrát a podporovat mužskou hudbu (Drinker 1995).

2.2. Genderové stereotypy

Abychom mohli plně pochopit, jaké pozice zastávají ženy v oblasti hudby a proč je pro ně těžké proniknout do sfér, kde dominují muži, je potřeba vzít v potaz fakt, že celá naše společnost je založena a funguje na hluboce zakořeněných a sdílených genderových stereotypech. Jak vysvětluje Lucie Jarkovská: „genderové stereotypy jsou předsudky o tom, jací/jaké mají muži a ženy být a jak se mají chovat. Snaží se muže a ženy udržet v určitých rolích, které někomu vyhovují, ale pro mnohé jsou překážkou, aby si zařídili život podle toho, jak sami touží, a ne podle toho, jak si to představuje jejich okolí a společnost“ (2004: 20).

„Společensky utvářený gender představuje soubor společenských očekávání o tom, jak má vypadat maskulinní muž a femininní žena, přičemž lidé o těchto kategoriích uvažují bipolárně – normální muž nenesé žádné charakteristiky ženskosti a naopak“

(Renzetti, Curran 2003:20). Předpoklad, že všichni příslušníci daného pohlaví sdílí stejné charakteristiky tvořící genderový stereotyp přechází také na strukturální úroveň.

Společenské instituce předepisují svým členům vlastnosti, způsoby chování a vzorce vzájemné interakce na základně jejich pohlaví. Tyto skryté předpoklady nazývá Sandra Bem „optickými skly“, které fungují jako základní principy společenského uspořádání: genderová polarizace považuje muže a ženy za bytostně odlišné a androcentrismus podporuje představu, že muži mají vyšší hodnotu a vše, co dělají představuje standard a normu, vůči kterému jsou ženy neustále poměřovány. K legitimizaci a racionalizaci těchto dvou optik slouží biologický esencialismus tím, že je vysvětluje jako přirozený produkt biologických rozdílů mezi pohlavími (Renzetti, Curran 2003).

Pierre Bourdieu (2000) ve své knize *Nadvláda mužů* tvrdí, že vztah nadvlády byl ustaven v momentě, kdy se mírou všeho stal mužský princip, čím se do celého sociálního řádu začaly vnučovat binární opozice maskulinum/femininum, pozitivní/negativní, aktivní/pasivní či veřejný/soukromý. Žena, definována podle mužských zájmů, se začala jevit jako předmět či symbol, disponibilní a přístupná věc existující skrze a pro pohled těch druhých.

S genderovými stereotypy se setkáváme stále a všude v naší společnosti. Osvojujeme si je již v ranní fázi socializace a následně se s nimi potýkáme ve školách a posléze v zaměstnání. Zejména média, které nás obklopují, posilují tyto stereotypy nejvýrazněji. V následujících kapitolách se budu věnovat oblastem vzdělání, profesní kariéry a médií, protože to, jak se k ženám přistupuje v průběhu vzdělávacího procesu, a jaké pozice jim jsou přístupné ve veřejné sféře přispívá k tomu, jaké postavení mají ženy v hudebním průmyslu.

2.2.1. Vzdělání

Vzdělání v západní civilizaci představuje především modelování charakteru, který vyžaduje společnost. Co se týče žen, cílem bylo vychovat poslušné dcery, nevinné dívky, ochotné pracovnice, věrné manželky a pečující matky. V období středověku byl jediným zdrojem vědomostí pro ženy klášterní život. V období renesance byly vzdělávány jen některé ženy z vyšších tříd. Obecně však převládala snaha ženám vštěpovat náboženské ctnosti přiměřené jejich pohlaví – čistotu a poslušnost (Drinker 1995).

V době ranné modernity, když dělba práce vytvořila složitější společnost a vyučování nabylo větší důležitosti, byly všechny ženy vyšších tříd vzdělávány doma, a to jenom v oblastech hudby, ukázek literatury a cizích jazyků. Takové vzdělání mělo ženy připravit na jejich přirozenou roli upravených partnerek elitních mužů schopných vtipné konverzace a zvýšit jejich hodnotu na svatebním trhu. Až na konci osvětenství Mary

Wolstonecraft ve svém díle *Obhajoba ženských práv* (1792) požadovala univerzální koedukační systém, ve kterém by byla žena vzdělávána stejně jako muž, protože ženy bez vzdělání nemohou být ani dobrými matkami, ani dobrými manželkami (Stock-Morton 1990).

Státem podporované základní a střední školství otevřelo možnost vzdělání pro všechny děti bez rozdílu původu až v roce 1850. Mateřský instinkt žen je měl předurčovat pro práci s dětmi, a proto byly zaměstnávány jako učitelky. Přestože se ženy od roku 1832 směly účastnit vysokoškolského studia, prestižní univerzity je odmítaly, a to z několika důvodů: ženy mají vrozeně nižší inteligenci, jejich přítomnost rozptyluje muže, vysokoškolský život je pomužší a nakonec, ženy mají vzdělání zapotřebí méně než muži, což se odráželo na kvalitě jejich vzdělání.

Pohlaví studenta dodnes určuje kvalitu interakce mezi učiteli a žáky. Učitelé mají sklon chlapcům věnovat více pozornosti, na jejich otázky odpovídat přesněji, jsou podporováni ve fyzickém i verbálním souboji a vedeni k pěstování hodnot jako je agresivita, vytrvalost, soutěživost či sebedůvěra. Na druhé straně se u dívek oceňuje jejich tělesná přitažlivost, očekává se, že se budou chovat sexuálně pasivně a jejich studijní úspěchy jsou připisovány spíše snaze a pílí, než schopnostem. Lidé mají obecně tendenci reagovat odlišně i v případě projevů mužů a žen. Když mluví ženy, jsou častěji přerušovány a není jim věnována dostatečná pozornost (Renzetti, Curran 2003).

Genderové stereotypy se odrážejí na všech úrovních vzdělávacího systému a určují, které studijní obory jsou vhodné pro muže a které pro ženy. To samé platí na konzervatořích, kde učitelé nadále berou chlapce vážněji než dívky, protože panuje přesvědčení, že ženy se většinou vdají a budou mít dítě, což jim zabrání v uměleckém kariérním postupu. Nejdelší tradici v hudebním vzdělání žen má hra na klavír. Mezi začátečníky výrazně převažují dívky a to i z toho důvodu, že rodiče si myslí, že je to „roztomilá“ věc. Jejich počet se však radikálně snižuje a na mezinárodní soutěže se dostává jen velmi malé procento žen. Jedním z důvodů je to, že jejich kariérní postupy jsou tak skličující, že se raději dají na výuku hry na klavír (Tierney 1990).

Nadto některé obory, jako například kompozice, byly ženám zpřístupněny až v nedávné době. Všechny ženy, které se chtěly stát skladatelkami, byly až do konce druhé světové války vzdělávány v kompozici mimo vzdělávací systém a i posléze se k němu dostávaly zprostředkovaně - přes manželství. Ani úspěšná skladatelka neměla možnost stát se profesorkou kompozice. Tato oblast zůstala až do roku 1975 vyhrazena pro muže (Barroff 1990).

2.2.2. Profesní kariéra

Současný hudební průmysl je natolik komerčně prosperující, že poskytuje lukrativní možnosti pro nadějně muzikanty/ky. Avšak jako v každá jiná sféře veřejného života, i tady ovládají diskurz muži a to, jaké pozice může zastávat profesionální hudebník/ce určují genderové stereotypy.

Jak říká Bourdieu (2000), struktury dělení podle pohlaví vyúsťují v sexualizovaných oborech, kariérách a místech, přičemž platí tři zásady: (1) pro ženu se hodí činnosti, které představují jakoby pokračování domácích činností (péče, výuka a služba); (2) žena nemůže vládnout muži, proto i za stejných podmínek je pro řídicí postavení vybrán muž; (3) manipulovat s technickými předměty a stroji přísluší výhradně muži (Bourdieu 2000).

Dnes je pracovní trh nadále duální, což znamená, že jistou skupinu zaměstnání vykonávají výhradně muži nebo převážně ženy. Taková pracovní segregace podle pohlaví ovlivňuje pracovní možnosti jedince a hudební průmysl není výjimkou. Zaměstnanci, kterých je na určitém pracovišti relativně málo získávají status takzvaných tokenů. Kvůli neobvyklosti v dané pozici jsou podrobeni větší kontrole, musí se více snažit, zakoušejí zvyšování hranice a jsou často vylučováni jak z formálních, tak z neformálních informačních sítí. Ženy v netypických povoláních narážejí na takzvaný „skleněný strop“, na neviditelné bariéry, které jim zabraňují v kariérním postupu. Na druhé straně muži pracující v pozicích pro ně netypických se setkávají s přednostním zacházením a často se vyvezou „skleněným výtahem“ napříč celou hierarchií daných profesí až na řídicí pozice (Renzetti, Curran 2003).

Ten samý typ diskriminace, který se odehrává v profesním světě platí i pro svět hudby. Hudební manažeři dávají ženám najevo, že ze své zkušenosti jsou ženy méně spolehlivé, méně zodpovědné a je daleko těžší jejich hudbu prodat. Ženy jsou slabé, podrážděné a agresivní v těch samých situacích, kdy jsou muži asertivní nebo „praví umělci“. Jak říká Helen Davies: „Populární kultura často vnímá interpretku, která chce mít svou tvorbu pod kontrolou jako hysterku, se kterou se těžko spolupracuje. Ty hudebnice, které píšou vlastní texty, dohlížejí nad výběrem producenta a usměrňují vlastní mediální prezentaci riskují, že ztratí svou ženskost“ (1997: 167).

Pro umění je dále specifické, že ženy ho častěji pěstují tím, že získávají finanční prostředky, uspořádávají benefiční koncerty a samy je navštěvují. A co je nejdůležitější, obecně upřednostňují umělce mužského pohlaví. Poroty na uměleckých soutěžích jsou přesvědčeny, že dlouhá kariéra je pro ženy nepravděpodobná, tudíž udělují prestižní ceny spíše mužům. Správní rada, která vybírá dirigenta často zohledňuje kvality jako vytrvalost (od čeho jsou ženy odrazovány již v průběhu studií) a sexappeal. Na druhou stranu jak hudební agentury, tak samotní hudebníci obvykle neberou vážně atraktivní ženy. Když však žena prokáže své schopnosti, předpojatost mizí. Když se ji to ale

nepovede, všechny její chyby jsou připisovány pohlaví. Žena, která se rozhodne pro kariéru koncertní klavíristky, musí být připravena využít každé příležitosti ke hraní, musí umět hrát přesně, znát repertoár komorní hudby a být připravená doprovázet orchestr nebo být součástí sboru. Musí být připravena pojímat sebe sama jako „produkt“, který se musí prodat (Tierney 1990).

V oblasti hudby se také projevuje fenomén, který Bourdieu (2000) nazývá „mužství jako šlechtictví“ – v hodnocení mužských a ženských aktivit panuje asymetrie. Ty aktivity, které se v podání žen jeví jako nevýrazné a snadné, se stávají obtížnými a vznešenými jakmile je vykonává muž. To platí i pro oblast zpěvu. „Zpěv je obecně považován za dovednost, kterou dokáže každý a je mylně vykládán jako aktivita, která nevyžaduje žádnou tvrdou práci nebo trénink. Zpěv je ženská dovednost, a proto je zpěvačka všední, zatímco když zpívá muž, je vnímán jako vynímečně talentovaný“ (Davies 2004: 169).

Dalším problémem, se kterým se potýkají ženy, které chtějí následovat hudební kariéru jako profesionálky, je nedostatek ženských vzorů a mentorek. Jelikož si mentor volí chráněnce, kteří se mu nejvíce podobají a ženských rolových modelů je minimum, ženy nemají nikoho, kdo by jim ukázal jak čelit generovým nerovnostem a jak se úspěšně zapojit do oblasti, kde dominují muži (Renzetti, Curran 2003).

2.2.3. Jazyk a média

„Důležité je vzít v potaz, čím dívka prochází od prvního dne svého formálního vzdělání. Již tam začíná problém s anglickými zájmeny. Proč by ve větách jako „když se někdo podívá na tento objekt, *on* uvidí“ nemohl ten někdo být *ona* a ne *on*? Pak učitel trpělivě vysvětlí, že vždy, když mluvíme o osobě obou pohlaví, vždy říkáme „*on*“! Žena musí mluvit jazykem, který vytvořili muži, protože „muž“ představuje všechno lidství“ (Drinker 1995: 265).

Jazyk a slova nejsou neutrální, ale odrážejí hodnoty a sdělují jisté genderové konotace. Maskulina jsou spojena s mocí, autoritou a pozitivním, nebo alespoň neutrálním statutem. Na druhé straně většina feminin má hanlivé či sexuální konotace. Náš jazyk odráží podřízené postavení žen, což dokazuje tradice umísťování feminin za maskulinem. Maskulinum téměř vždy slouží jako základ pro odvozená slova a nakonec generické maskulinum jako takové, ženy ignoruje a vylučuje (Renzetti, Curran 2003).

Smysl pro naší osobní i kolektivní identitu, naše mínění o tom, co je „normální“ a chápání skupin od nás odlišných určují média jako televize, film a hudba. Je proto důležité, abychom tyto zobrazení dokázali analyzovat a poselství, které nám sdělují vnímat kriticky (Holtzman 2000).

Ačkoliv dnes převládá názor, že média předkládají jen to, co veřejnost chce, očekává a vyžaduje, faktem je, že média aktivně formují a utvářejí kulturu a v žádném případě nejde jen o pasivní reflexi. O tom, co se bude vysílat, co stojí za pozornost a co je důležité rozhodují osoby v řídicích pozicích všech mediálních oblastí, a tím určují veřejné mínění. Jak podotýká Susan McClary (2002): „Jestli lze obecně říci, aby věřilo, že to co se odehrává na pódiu, je vlastně obraz samotné skutečnosti, pak otázka co a jak se bude zobrazovat a kdo bude nositelem tohoto zobrazení, se stane živým politickým zájmem jak pro vládců, tak pro ovládané“ (35). Podle McClary hudba není univerzálním jazykem, ale mění se v závislosti na čase a zeměpisné poloze. Každá hudební metafora závisí na sdílených kódech a nemůže být vytržena ze sociálního kontextu a od lidí, kteří ji tvoří, zprostředkovávají a reagují na ni. Každá taková reakce na hudbu je sociálně vytvářená a je výsledkem kontaktu s ostatními kulturními prostředky a jedinec na ni reaguje v závislosti na faktorech jako je věk, etnická příslušnost nebo vzdělání.

Televize, jakožto nejsilnější médium odráží hodnoty naší kultury a s tím nesporně i genderové stereotypy. Hudební videoklipy představují relativně nový televizní žánr. Muži však představují většinu účinkujících a ženy jsou zobrazovány jako pasivní sexuální oběti a muži je často ponižují a zneužívají. Sex je také ústředním tématem ženských klipů, avšak žena tady sama rozhoduje o své sexualitě, jedná ve svém zájmu a v sexuálních vztazích hraje dominantní roli (Renzetti, Curran 2003).

V současnosti tvoří produkce videoklipů důležitou součást hudebního průmyslu, jelikož pomáhá propagovat umělce po celém světě. Proto se genderově stereotypní zobrazení stává stále naléhavější otázkou a to zejména co se týče hip hopu jakožto hudebního žánru, který již bezpochyby nese nálepku vulgárního a násilného stylu, kde převládají sexistická zobrazení.

2.3. Gender a populární hudba

Podle Harvardského hudebního slovníku je populární hudba masově rozšířený žánr odlišný od lidové či klasické hudby, který vznikl v průběhu osmnáctého až devatenáctého století a vyznačuje se tím, že není regionálně nebo etnicky vyhraněna. Mezi faktory, které přispěly ke vzniku populární hudby patří vznik bohaté a vzdělané střední třídy, která se chtěla podílet na vytváření nových hudebních stylů; masová produkce nástrojů jako kytara nebo klavír a vývoj nových a levnějších metod hudebních desek určených pro domácí poslech. K další masové spotřebě populární hudby přispělo rádiové vysílání, televize i film. Charakteristickým rysem populární hudby je i to, že je méně náročná jak pro hudebníka, tak pro posluchače. Takovéto pojetí posléze vedlo k rozdělení na vysokou kulturu klasické hudby a masovou kulturu hudby populární (Randel 1999).

Susan McClary (2002) považuje hudbu za jeden ze socializačních činitelů. Zatímco populární hudba se otevřeně zabývá otázkami sexuality, hudba klasická a zejména koncertní repertoár osmnáctého a devatenáctého století odráží tendenci popírat tělesnost a ztotožňovat se s pouhou myslí, čímž se vytváří základní rozdělení tělo/duše. V hudbě je kategorie „žena“ vytvořena podle představ mužů a podle představ patriarchální kultury jako poddajná a pasivní, nebo jako harpie. Proto se ženy cvičené, aby se staly umělkyněmi nebo skladatelkami naučily vystupovat a psát tak, aby to „mělo koule“ a zároveň aby nezněly příliš agresivně. Nejenže nemají vlastní hudební jazyk, ale také si přisvojily si nechuť vůči myšlence, že by dovolily svým ženským osobnostem jasně se projevit ve vlastní hudební tvorbě (McClary 2002).

Jelikož je současná populární hudba vnímána jako sféra, kterou ovládají muži, zapojení žen je pojmáno jako potenciální hrozba, jako odchylka od normy. Jedním ze způsobů, jak tuto hrozbu neutralizovat, představuje právě označení „žena v hudbě“ – tuto pozici žádný muž zastávat nemůže. „Označení ‚žena v hudbě‘ vyjadřuje necelistvost a hlavně neautentičnost žen ve srovnání s muži. O interpretkách se tedy smýšlí v tomto pořadí – nejdřív jako o ženách a jenom druhotně jako o hudebnicích“ (Kearney 1997: 211).

Právě autentičnost je nejdůležitějším faktorem, podle kterého se hodnotí interpret/ka a jeho/její hudební vyjádření, přičemž důležitý je zejména image. Pro muže je hodnověrnost a autentičnost spíše záležitostí samozřejmou, zatímco ženy si ji musí získat. K tomu, aby muži přesvědčili publikum, že jejich hudba je pro ně tím nejdůležitějším a vyjadřuje jejich osobní přesvědčení stačí, aby zanedbali svůj vzhled. Na druhou stranu ženy obecně věnují úpravě svého vzhledu množství času a námahy. Jelikož však společnost jako taková pojmá ženy spíše jako objekt než jako subjekt, nic jiného než pečovat o svůj vzhled jim nezbyvá (Davies 2004).

V naší společnosti převládá objektivizace žen. Charakteristickým rysem bytí žen je to, že jsou neustále vystaveny pohledu těch druhých. Tento fakt přispívá k tomu, že předem odhadují, jak bude jejich tělesný zjev vnímán a posuzován. To je staví do situace neustálé fyzické nejistoty. Tímto způsobem existuje žena především jako přitažlivá, přístupná a zejména disponibilní věc (Bourdieu 2000).

Není proto překvapivé, že i v hudebním průmyslu jsou ženy zobrazovány jako součást vlastnictví a to na stejné úrovni jako jiný hmotný majetek. Hudební subkultury, jako například hip hop, obecně nepřijímají ženy, a když už, tak jen v omezených rolích. „Prostředí, ve kterém převažují muži rutinně odmítá přítomnost žen jinou, nežli jako objekt jejich sexuální touhy“ (Sanjek 1997: 139).

Mary Celeste Kearney (1997) zastává názor, že právě feminismus vedl ženy k aktivnímu zapojení se do tvorby současné populární hudby. Poskytl jim dostatečný čistě ženský prostor k zdokonalování hudebního projevu a dodal ženám víru, že stejně tak jako

muži, i ony mohou hudbu aktivně vytvářet (216). Avšak problém je v tom, že „ženy, které se prosadí na hudební scéně a získají hodnověrnost jsou jen velice zřídka ochotny ztratit svou pozici tím, že by vyjadřovaly feministické názory“ (Davies 2004).

Identifikace s feministickými myšlenkami je problematická i v kontextu České republiky. Ačkoliv mnoho dnešních mladých lidí vnímá genderové stereotypy a genderovou nerovnost jako problém, odmítají se ztotožňovat s feministickými myšlenkami. A to zejména pro to, jakým způsobem je feminismus zobrazován českými médii zejména v první polovině 90. let. Média „feminismus představovali téměř shodně jako jednolitou, bojechtivou, ale zároveň jednoduchou a smíchu hodnou ideologii, která bezmyšlenkovitě propaguje nenávisť k mužům“ (Sokolová 2004: 200).

2.3.1. Interpretace hudby podle McClary

Susan McClary (2002) ve svém feministickém přístupu k interpretaci hudby vytvořila pět základních bodů, na základě kterých je možné analyzovat různé významy hudby:

1. *Hudební konstrukce sexuality a genderu*: každá historická doba si vytvořila určitá pravidla jak zobrazovat maskulinitu a femininitu. Ačkoliv hudební projevy mohou ovlivňovat a utvářet způsoby, jakými posluchač definuje a prožívá své nejintimnější pocity, muzikologové toto téma odmítají a právě feministická hudební kritika by se měla zabývat sémiotikou touhy, vzrušení a sexuální rozkoše, které kolují ve veřejné sféře prostřednictvím hudby.

2. *Genderové aspekty tradiční hudební teorie*: obraz genderu a sexuality spoluvytvářejí skladatelé a to nejčastěji na základě stereotypů, kde femininní představuje to slabé, abnormální a subjektivní a maskulinní je silné, normální a objektivní. Podle toho se rozlišují i dva druhy kadence – maskulinní kadence odpovídá poslednímu akordu na silném taktu a femininní tehdy, když je akord posunut na takt slabý. První typ je považován za normální, druhý je charakteristický pro romantické styly.

3. *Gender a sexualita v hudebním příběhu*: hrdina je vždy konstruován jako člověk-muž, aktivní zakladatel kultury. Žena není hodna života nebo smrti a většinou vystupuje jako „to“, jako základní prvek zápletky nebo překážka. Mužský protagonista sice naváže kontakt se svým femininním protějškem, avšak v zájmu uspokojivého závěru si ho musí podrobit, aby byla upevněna jeho identita. V tradiční hudbě „ženská“ zakončení neexistují.

4. *Hudba jako genderový diskurz*: spojování hudby s tělesností a subjektivitou vedlo v čase prvních hudebních nahrávek k tomu, že byla hudba vyhoštěna jako „ženská doména“. Hudebníci na toto pojetí reagovali různými způsoby – zdůrazňovali racionální dimenzi hudby, její maskulinní ctnosti jako objektivita, univerzalita a transcendence a nakonec tím, že zabránili jakékoliv účasti žen na hudební produkci.

5. *Diskurzivní strategie hudebnic*: ženám zabraňovali plnou účast na hudební produkci zejména institucionální překážky. Byl jim odepřen nezbytný výcvik, profesní styky a dokonce se předpokládalo, že nejsou schopné trvalé tvůrčí činnosti. Mužská kultura, která vytvořila stereotypní představy o ženách, podle nich vnímala i hudební tvorbu žen – jako pěknou, ale triviální, anebo jako příliš agresivní a nehodící se pro ženu (McClary 2002).

2.3.2. Rock

Populární hudba se začala rozrůstat v padesátých letech dvacátého století s počátkem rokenrolu. Romantika, šťastná láska a utrpení nad její ztrátou byly klíčovými tématy zpívané jak muži, tak ženami. V tomto období se objevily i první dívčí skupiny, které zpívaly o závislosti na muži, poddajnosti a sexualitě, přičemž byly zobrazovány způsobem, který naznačoval, že jejich jedinou starostí je najít pravou lásku a udržet si ji. (Problématický je již termín pro označení zpěváků a zpěvaček. V průběhu padesátých a šedesátých let byly zpěvačky označovány jako „dívčí skupina“ zatímco zpěváci „rokenrolová skupina“ nebo „hudební umělec“. Takovéto obecné pojmenování mužů naznačuje, že zpěvák tvoří normu a pojmenování žen je spíše dětinská „dívka“.) Existovalo je málo obrazů silných a nezávislých žen a dívek. Tyto zpěvačky neotěhotněly, nevdávaly se ani se nerozváděly a neměly žádný rodinný problém. Obecně byla role žen v rockové hudbě předepisována muži (Holtzman 2000).

Stejně tak, jako v jiných oblastech veřejného života, i v rockové hudbě je všechno mužské spojováno s normou a přirozeností, zatímco všechno ženské za záhadu, kterou je nutno vysvětlit. Rokerky měly jen zřídka možnost psát a vybírat vlastní písně. Avšak možnost vlastní volné interpretace materiálu jim nemohla být upřena (Sanjek 1997).

Další významná éra začala v roce 1981, kdy poprvé začala vysílat hudební stanice MTV a vznikly tak dvě dominantní formy kultury: televize a rokenrol. Přestože tyto dvě formy posilovaly tradiční obraz ženských a mužských rolí, objevily se i zpěvačky, kterých kariéra dokazuje možnost žen uspět v oblasti hudby. Tina Turner, Cyndi Lauper a Madonna dokázaly uniknout zneužívání a závislosti a dosáhnout určité nezávislosti a kontroly nad vlastní hudební produkcí a nad mediální prezentací své osobnosti (Holtzman 2000).

Zvýraznit svou sexualitu neznamená pro ženy to samé co pro muže. Ženy na jevišti jsou vnímány jako sexuální zboží, a to nezávisle na jejich vzhledu nebo váženosti. Susan McClary (2002) považuje za jeden ze základních úspěchů Madonny to, že toto pokrytectví vynesla na povrch a začala ho problematizovat tím, že zdůrazňuje svojí tělesnost a sexualitu. Revoltu a odmítnutí jakéhokoliv vymezení její osobnosti

představuje paradox jejího jména, osobnosti a vzhledu, čímž převrací základní dichotomii mezi pannou a děvkou.

Ve světě mužské rockové hudby mohou ženy dosáhnout úspěch určitým kompromisem a ochotou působit exoticky. Obecně se musí vyrovnat ze základními problémy: 1. čelit tvrdohlavým, ziskuchtivým producentům; 2. zapadnout do hudebního průmyslu, který je stále doménou mužů; 3. zdůrazňovat svůj image na úkor hudebního výkonu; 4. rozhodnout mezi kariérou a rodinou (Sanjek 1997).

2.3.3. Punk

Současná populární hudba poskytuje mladým lidem vhodný prostor pro jejich aktivismus a budování vlastní komunity. Leslie Heywood a Jennifer Drake zastávají názor, že současný hip hop, rock a alternativní hudbu vytvářejí a spotřebovávají osoby sympatizující s třetí vlnou feminismu. Třetí vlna neboli generově motivovaná vzpoura vhrnuje pozornost zejména vztahům mezi nerovnostmi založenými na genderu, rase, etnické příslušnosti, společenské třídě či sexuální orientaci, které tvoří komplexní systém společenské stratifikace. Hudba, která je lehce dostupná, působivá a osobní, byla vždy prostředkem revolty a přetváření současných forem kulturního status quo. Hudba poskytuje prostor pro různá hnutí a jedno z nich, přímo spojeno se sociální kritikou, je profeministické hnutí známé jako Riot Grrrl, které vzniklo na punkové scéně Washingtonu v roce 1991 (Heywood, Drake 1997).

Představitelky tohoto hnutí prosazují myšlenku rozporu – být ženou je v zásadě matoucí a rozporné, proto si musí ženy najít způsob, jak být sexy, rozzlobené a silné zároveň. Melissa Klein (1997) ve svém článku Duality and Redefinition tvrdí, že problém dnešních mladých žen nespočívá ve snaze stát se příkladnou matkou a zároveň mít profesionální kariéru, protože často nemají ani „opravdovou“ práci, ani děti.

Feminismus se tak posunul od rovného postavení k závazku odlišnosti, k nároku, že dívky mohou být rozzlobené a zároveň okouzující. V počátcích punkové scény hráli dívčí kapely klíčovou roli, ale s tím, jak se punk přemístil do prostředí předměstí a tento žánr převzali mladí muži s pocitem úzkosti a testosteronem laděnými texty, mnoho dívek opustilo tuto scénu koncem sedmdesátých let. V důsledku zvyšujících se sklonů k násilí mladých mužů byly dívky vytlačeny do pozice fanoušků a přítelkyň a zatímco muži obsadili veřejnou sféru na jevišti, dívky byly odsunuty do vedlejších pozic propagace a podpory hudby mužů (Klein 1997).

Jedním ze způsobů jak čelit této situaci byl návrat ženy zpět na pódium. Cílem žen bylo vrátit se ke kořenům punkové scény, kdy se vyjádřena upřímnost hodnotila více než perfektní hudba. Riot Grrrl sdělovaly svoje myšlenky ústně nebo prostřednictvím časopisů pro fanoušky (fanzine), středoškolských a vysokoškolských sítí a písní. Shromáždění Riot

Grrrls uspořádané v červenci 1992 ve Washingtonu poskytlo mladým ženám prostor na vyjádření svých názorů k tématům jako sexualita, znásilnění, rasismus, domácí násilí nebo sebeobrana. Punková hudba žen odráží mnoho protikladů – nepoddajnost i něžnost, mstivost i zranitelnost a to samé se projevuje i v jejich textech. Punkové koncerty poskytly ženám prostor pro sdílení svých úspěchů i neúspěchů, zkušeností s obtěžováním na ulici nebo sexuálním zneužíváním (Kearney 1997).

2.4. Hip Hop

2.4.1. Zrod hip hopu v USA

Rapová hudba, jakožto černošské kulturní vyjádření, je druh rýmovaného vyprávění doprovázené vysoce rytmickou, elektronicky založenou hudbou. Vznikla v polovině sedmdesátých let dvacátého století v Queens města New York. Od svého vzniku zdůrazňovala radosti a strasti života černošského obyvatelstva ve městech současné Ameriky a dnes představuje hlučný a matoucí prvek americké kultury, který přitahuje stále větší pozornost.

Mainstreamová hudba si rapu začala všimnout v roce 1979, kdy nezávislá hudební agentka Sylvia Robinson založila skupinu tří mladých mužů pod názvem *Sugahill Gang* a vydala skladbu „Rapper’s Delight“. Úspěch skupiny umožnil Robinsonové založit nahrávací společnost *Sugar Hill Records*. Brzy nato se rap stal obecně rozšířenou záležitostí a začal pronikat do všech odvětví – černošský režisér Spike Lee využil hip hopovou kulturu a styl ve svých filmech na zobrazení současné městské situace Ameriky.

Od roku 1989 hudební stanice MTV hrála rapovou hudbu téměř pravidelně. Ve chvíli, kdy rap prokázal svou komerční životaschopnost, propagovali rapové umělce nezávislé nahrávací společnosti. Velké nahrávací společnosti posléze nezávislé společnosti skoupily, povolily jim relativně autonomní činnost a poskytly jim přístup k distribuci. Spolu s tím došlo k posunu i na straně spotřebitelů rapové hudby – už to nebyla jen černá městská mládež, ale důležitou součástí rapového obcenstva se stali bílí náctiletí fanoušci ze střední vrstvy (Rose 1994).

Ženy sice představovaly součást hip hopové kultury od jejího vzniku, avšak propagace rapu, jakožto nového hudebního žánru, byla již tak složitá, že se hudební průmysl obával, že propagace žen by všechno jen zhoršila. Rap byl pojmán jako „mužský svět“ nebo jako jeden velký komerční muzikál a ženy neměly přístup ani k jedné, ani k druhé oblasti. Prvotní úspěch skupiny *Sugahill Gang* přitáhl pozornost k rapu a obcenstvo začalo zjišťovat, že nejde jenom o hravé a živé texty, ale že písně raperů sloužily primárně jako společenská kritika. „Uvědomělí američtí rapeři se zabývají otázkami spojenými s rasizmem, vzdělávacím a sociálním systémem, třídními problémy,

chudobou a podobně" (Wermuth 2001: 164). Muži začali být vnímáni jako vyslanci tohoto tvrdšího pojetí rapu, který byl považován za správné zobrazení městské Ameriky, a ženy byly tudíž v účasti nejen odrazovány, ale dokonce i vyloučeny (Anderson 2003).

V tom samém období se na západním pobřeží Ameriky začal rozvíjet gangsterský rap. Skupiny mladých mužů jako například *NWA* svůj hněv a frustraci namířili nejen na zástupce státní moci a policisty, ale také na feministky a ženy obecně, zatímco ostře kritizovali sociální a ekonomickou nespravedlnost na základě rasové příslušnosti. Podle Rose (1994) jejich sexismus a znevažování žen byli výsledkem konfliktu mezi ekonomickou nouzí mladých černochů a kulturní normou, která maskulinitu spojuje s ekonomickou mocí. Zdá se, že právě taková zobrazení dodala ženám nezbytnou kolektivní sílu pro to, aby se začaly projevovat ve veřejné sféře. Jako reakce na gangsterský rap se objevilo nejen několik silných raperek, ale také nový alternativní směr nazvaný *Native Tongues*.

Koncem osmdesátých let úspěch skupiny *De La Soul* podnítil vznik směru *Native Tongues*, který poukázal na fakt, že život v ghettu je stejně těžký pro obě pohlaví. Muži tvořili většinu představitelů tohoto směru, ačkoliv se objevilo i několik významných žen, jako například *Queen Latifah*. Tito rapeři a raperky zesměšňovali agresivní maskulinitu propagovanou v rapu, stejně tak, jako kritizovali manipulaci společnosti pomocí amerických médií (Rose 1994). Zastávali názor, že společenské změny lze dosáhnout jenom tehdy, když se muži a ženy sjednotí ve společném aktivismu. Skupiny jako například *A Tribe Called Quest* odsuzovali muže, kteří zneužívají ženy a volali po tom, aby muži převzali svou zodpovědnost nad výchovou dětí a začali podporovat ženy v kulturním životě.

Nejvýznamnější osobností tohoto hnutí byl raper Michael Franti, který zastával názor, že změna musí začít na úrovni osobního přesvědčení, posléze však musí zahrnout vytváření spojení mezi různými kulturami a hlavně mezi pohlavími. Otevřeně mluvil o problémech jako je znásilnění, sexuální obtěžování, nebezpečí nechráněného sexu a kritizoval gangsterské rapery, kteří jenom zachovávali stereotypní zobrazení žen jakožto promiskuitní a ziskuchtivé harpie (Niesel 1997).

2.4.2. Postavení žen v americkém rapu

Tak jako i v jiných hudebních žánrech, i v rámci hip hopové subkultury existuje tlak na autentičnost interpretů. Tvorba žen je vnímána jako imitace mužů, kteří žánr založili a tudíž jako nereální, neautentická a nepřirozená (Wermuth 2001).

Roxanne Shanté byla první raperkou, která v roce 1984 vzala mikrofon do ruky a otevřeně vyjádřila svůj názor na sexistické zobrazování žen v klipech a textech písní. Posléze se objevily další raperky jako například *MC Lyte*, *Queen Latifah*, *Yo Yo* nebo

Salt 'N' Pepa, které začaly pojímat rap jako formu umění a ve svých textech mluvily o nutnosti vyrovnanosti, nezávislosti a poznání sebe sama. Vyjadřovaly názory žen, které nedůvěřují mužským slibům lásky, o neschopnosti černochoů poskytnout ženám bezpečí nebo o nebezpečí intimního vztahu, ve kterém dochází k násilí. Dopomohly černošským ženám, aby začaly pojímat sebe sama na základě svých úspěchů a ne svých chyb (Anderson 2003).

Raperky ve svých textech zpochybňují převládající představy o sexualitě, estetické stavbě těla a heterosexuálních námluvách. Zejména skupina *Salt 'N' Pepa* našla způsob jak skloubit sebevědomí a sexualitu. V zásadě podporovaly otevřené vyjádření ženské sexuality, oddělují ho však od předpokladu, že takové chování slouží k upoutání mužů. Tím, že kladly důraz zejména na pozadí černošek, převrátily estetickou hierarchii, která těla černošek považuje za nedostatečná nebo sexuálně nepřitažlivá (Rose 1994).

Média však názory raperek propagovala jako feministickou odezvu na sexistické rapery. Takový výklad je značně problematický, protože staví raperky do opozice vůči raperům. Tvorbu raperek je však nutné chápat v dialogu s rapery. Proto ženy v hip hopu odmítají kritizovat své mužské kolegy za obscénní videoklipy a sexistické texty a spíše obhajují jejich právo na svobodu projevu. Černošské raperky se nepovažují za feministky, jelikož slovo feminismus pro ně znamená hnutí, které se týká výslovně bělošek, nese sebou negativní postoj a nádech a média ho zobrazují jako hnutí zahořklých, muže nenávidících žen. Černošky v hip hopu se neustále musí obávat, aby nevypadaly, že až příliš souhlasí s feminismem bělochů, musí se ujistit, že nebudí dojem, že přispívají k potlačování černochoů a zároveň musí vytvářet vlastní agendu. To všechno jen ztěžuje jejich pozici vůči mužům, a proto interpretace jejich tvorby nikdy není jednoznačná (Rose 1994).

Tyto první raperky představují jen jednu z možností zobrazení žen v rapové hudbě. Posléze vznikly různé dívčí skupiny, které měly zaujmout zejména mužskou část obecnstva a odrážely všechny vlastnosti žen zobrazovaných v rapových klipech: krásné tělo a žádný mozek, pouhý objekt a trofej mužů. Vzniklo tak rozdělení žen na dvě skupiny: děvky a andílci. Posléze, když se z rapu stala záležitost maskulinních mužů, diamanty zasypaných megalomanů a gangsterů, byly sólové raperky zatlačeny do vedlejších pozic (Anderson 2003).

V polovině devadesátých let se začal objevovat nový fenomén. Jelikož samotní rapeři si uvědomili, že v rapové hudbě chybí ženský hlas a ženský pohled, různé skupiny raperů, neboli „crew“, mezi sebe přijali většinou jednu raperku. Právě spojení s mužským interpretem představuje jeden ze způsobů, jak může žena dosáhnout určitého stupně věrohodnosti – tolik nezbytné v hudebním průmyslu. Avšak jak podotýká Helen Davies: „Snaha získat určité postavení spoluprací s ‚věrohodným‘ mužem může jenom zvýšit

podezření, že interpretkou je manipulováno, nebo že využívá svou sexualitu na to, aby posunula svou kariéru kupředu“ (2004: 171).

Stejnou zkušenost popisovala *Lauryn Hill*, dodnes nejznámější zpěvačka/raperka, která před tím, než přešla na sólovou kariéru, vystupovala ve skupině *The Fugees* s dvěma rapery. V rozhovoru s Karen R. Good řekla: „I po tom, co jsem prodala sedmnáct miliónů desek, musím neustále lidi přesvědčovat, že jsem samostatná jednotka. Z části je to proto, že jsem byla ve skupině s dvěma muži, které lidi z nějakého důvodu považovali za důvod proč dělám to, co dělám. Myslím si, že lidi se na mě podívali a mysleli si, že neumím stát na vlastních nohou“ (1998: 82).

Karen R. Good (1999) o fenoménu, kdy se skupina raperů ujme většinou jedné raperky, říká: „Je skoro biblické, jak muži v hip hopu uváděli kariéru žen, jako když Bůh vzal Adamovi žebro. A na tom není nic špatného, protože hip hop je pořád pánský klub a my potřebujeme někoho, kdo nám umožní přístup do jeho šatny. Možná pak budeme moct rozvíjet svůj talent“ (374). Autorka dále pokračuje, že ženský vliv na žánr, který je zároveň kulturním fenoménem a mikrokosmem širší patriarchální společnosti, je v zásadě nezbytný. Avšak raperky aktivní v hip hopu jsou poněkud zmateny, co se týče jejich rolí. Občas běhají po jevišti chytajíc se v rozkroku, pozastavují se nad historickým a společenským znevažováním žen, nebo zarytě ochraňují nejen sebe sama, ale také muže mezi sebou. Být ženou totiž znamená být podrobena dvojitému standardu.

Právě raperky jako *Lil' Kim* nebo *Foxy Brown* vzbuzují dvě odlišné reakce – protože rázně projevují svojí drzost a sexualitu tváří v tvář svému mládí, budto jsou milované nebo zatracované. „Foxy Brown i Lil' Kim byly okamžitě vyhlášeny a kritizovány za to, že pozastavily sexuální práva žen tím, že otevřeně mluvily o sexu a vydělávání. Což není nic, co by někteří rapeři nedělali již roky. Chlapi utrácejí peníze, aby zapůsobili na ženy, ale ženy jsou pronásledovány, když se podle toho chovají“ (Good 1999: 375).

Další hledisko, které ženám ztěžuje jejich účast na rapové hudbě je vyšší nárok, který je kladen na jejich tvorbu. Pokud jde o autorství textů, které tvoří základní předpoklad autentičnosti, jsou ženy častěji podezírány, že jejich texty píšou muži. Autorství textů u mužů se však takovým způsobem netematizuje a to, že si rapeři píšou texty navzájem je docela běžná praxe (Good 1999).

Zatímco skupina raperů byla vždy značně různorodá, raperky v Americe dnes spadají jenom do čtyř kategorií, které Cheryl L. Keyes popsala v článku „Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces“. První skupinu tvoří *Královna matka (Queen Mother)*: vůdčí představitelkou této kategorie je právě Queen Latifah, která se jako první v písni „Ladies First“ dožadovala respektu vůči ženám a oslavovala silné černé aktivistky v dějinách černošské kultury. Druhou kategorií tvoří *Obletovaná holka (Fly Girl)*: raperky v této skupině, pod vedením skupiny Salt 'N' Pepa, upoutávají pozornost na své tělo výstředním oblečením a doplňky, čímž si uvědomují vlastní sexuální identitu a proklamují

nezávislost. *Sestra s postojem (Sister With Attitude)* je další skupina žen, které se samy označují slovem „bitch“, ale ve smyslu silné, agresivní ženy, která ví, co chce a cílevědomě si za tím jde. Svoje tělo používá jako zbraň a pro muže je nebezpečná a nespolehlivá, čímž se podobá obrazu gangsterských raperů. *Lesba (Lesbian)* tvoří poslední skupinu, značně problematickou, jelikož hip hopová scéna je dodnes značně homofóbní. Lesbický rap se začal objevovat až na konci devadesátých let v době, kdy se zpěvačky z jiných hudebních žánrů začaly otevřeně hlásit ke své lesbické orientaci. Gay i lesbický rap však nadále zůstává na okraji zájmu hip hopové kultur (Keyes 2004 dle: Veselý 2005).

2.4.3. Hip hop v jiných zemích

Musíme mít na paměti, že: „Hip hop a rap nelze vnímat pouze jako afroamerické kulturní vyjádření. Stali se prostředkem, který spojuje mládež po celém světě. Jako univerzálně uznávaný styl populární hudby, rap přitahuje pozornost na místní specifika... V krajinách mimo USA je styl inspirovaný vrcholnou fází amerického hip hopu na konci osmdesátých let, spojen s místním hudebním stylem a hovorovým jazykem. Vytváří tak výraznou synkrezi afroamerického vlivu s původními místními prvky“ (Mitchell 2001: 2-3). Ve většině zemí mimo USA představuje rap klíčovou formu odporu pro mládež jiné etnické skupiny, než je skupina dominantní. Je to prostředek pro vyjádření politického názoru na místní problémy spojené s rasou, sexualitou, třídou nebo nezaměstnaností. Rap je tudíž univerzální jazyk (Mitchell 2001).

Ve Francii se rap objevil již v roce 1983, přerostl do samostatné kultury a francouzští rapeři nejčastěji spolupracují s americkými. Ve Velké Británii se hip hop nikdy neujal, vyjma několik úspěšných raperů, protože je považován za americký import. V Německu to byli zejména turečtí emigranti, kteří založili skupinu orientálního hip hopu. Nejdříve rapovali německy, aby poukázali na rasismus a prosadili svá práva právoplatných občanů. Posléze však v rapu prosadili svůj mateřský jazyk.

Italský hip hop se zabývá méně etnickými minoritami a spíše se zaměřuje na různorodost jazyků a dialektů v různých oblastech Itálie. Funguje jako alternativní způsob společenské a politické diskuze, která se zabývá problémy bezdomovců, nezaměstnaných, útisku ze strany policie a korupce politiků. Rapeři v Kanadě se zabývají problémy jako jsou potíže se sháněním práce, nejisté životní podmínky, zhroucení vzdělávacího systému nebo pokrytectví politické scény (Mitchell 2001).

V Japonsku se odehrává debata o tom, který druh rapu je autentičtější: párty rap, který působí zejména na náctileté dívky svými texty o bezstarostné zábavě a lásce, nebo undergroundový rap náctiletých kluků, kteří tak vyjadřují stanovisko proti mainstreamové společnosti. Populární kultura korejské mládeže odráží genderové vzorce běžné pro

současnou populární hudbu. Jen málo žen je aktivních na hudební scéně a když už, tak jenom jako zpěvačky. Na druhou stranu hrají důležitou roli jako fanynky. Ženy jsou vyčleněny i z takových situací, kdy dochází k upevňování ideálu maskulinity, nebo když se projevuje spojenectví mužů (Morelli 2001: 252).

Když se v Nizozemí začala utvářet hip hopová subkultura, existovalo velké množství čistě ženských skupin. Postupem času však tyto ženy hip hop opustily. Dnes mají děti, provdaly se, nebo se zapojily do žánrů, které jsou k ženám shovívavější – jako například R&B (Wermuth 2001).

V Bulharsku se hip hop začal objevovat již počátkem osmdesátých let prostřednictvím diskoték. Pro mnoho mladých lidí rap ztělesňuje vysněný západní životní styl. Problémem je však jazyková bariéra a z toho důvodu je fascinace americkými černošskými rapery jen ztěžší motivována nějakým hlubším pochopením sociálního kontextu, ve kterém vzniká černošský rap. Tato fascinace souvisí spíše se stereotypními obrazy zprostředkovanými zejména prostřednictvím hudební stanice MTV. Bulharská mládež svými neslušnými texty a svévolným životním stylem z velké části jen imituje tyto stereotypní obrazy (Levy 2001).

Přesto, že v hip hopu dominují negativní obrazy žen, z rozhovorů, které Mir Wermuth provedla s Holandskými raperkami vyplynulo, že: „rap dopomohl ženám být nezávislejší, silnější a rovnější mužům. Investice, kterou fanynky vkládají do rapu jim dává pocit kontroly nad osobním životem a to jak v oblasti sexuality, tak v oblasti etnické příslušnosti“ (2001: 162).

2.4.4. Hip hop v českém kontextu

Do České republiky pronikl hip hop nejdříve po výtvarné stránce s fenoménem graffiti, když mladí lidé začali po revoluci jezdit do Berlína. První rapová skupina *WWW* se objevila v roce 1993. V této skupině vystupovala první a tehdy jediná žena – *Lela*. Posléze následovaly skupiny jako *Coltcha*, *Moxa* nebo dodnes aktivní a úspěšní *PSH*. Největší komerční úspěch zaznamenala skupina *Chaozz* v roce 1996 a dostala se na první příčky hitparád (cs.wikipedia.org). Po rozpadu skupiny se DJ *Smogg* spojil s rómským raperem *Gipsym* a založili skupinu *Syndrom Snopp*, která první album vydala v roce 2000. Jejich tvorba představovala demonstraci proti fašismu a rasizmu, bojovali proti konzumaci drog a zneužívání kouření marihuany. Pro své druhé album *Syndrom separace* vydané v roce 2005 přizvali dvě raperky – *Tchybo* a *Wynu*. V rané fázi vývoje hip hopu převládala pražská a brněnská scéna, dnes je však hip hop rozšířen po celé republice (www.paranormalz.cz).

Hip hopovou kulturu v Čechách začala šířit parta mladých mužů, kteří v říjnu 2001 založili hip hopový magazín *Bbarák* a jednou do měsíce organizovali párty nazvanou *Hip*

hop foundation. Na této akci většinou vystupovaly dvě české rapové skupiny a mezi představeními se konali takzvané „battly“ - souboje mezi dvěma rapery, dvěma beatboxery (kteří vytvářejí zvuk jen svým hlasem), dvěma skupinami tanečníků breakdance a dvěma DJi. K tomu se přidaly obchody speciálně zaměřené na hip hopové desky, oblečení a barvy na malování graffiti. Od roku 2002 pořádá Bbarák *Hip hop kemp*, stále více úspěšný třídenní letní festival (www.bbarak.cz).

Dnes je už hip hop součástí každé diskotéky. Hudební stanice Óčko vysílá relaci o hip hopu nazvanou *Pátý element* a od ledna 2007 vysílá v Praze *rádio Spin* zcela zaměřené na rap, hip hop a R&B. Co se týče žen, rapují spíš na lokálních koncertech v doprovodu svých mužských kolegů. Mezi nejznámější patří první raperka *Lela*, která byla po dvanácti letech přizvána hostovat na skladbě skupiny *PSH „Nemám rád“*.

Druhou aktivní raperkou je *Lady D* původem z Kazachstánu. Ačkoliv sama ještě nevydala žádné CD, hostuje na několika skladbách českých i slovenských raperů. Nejznámější je píseň „*Cudzí či doma*“, duo se slovenským raperem *Mec Vrabcem*, který má i videoklip.

Raperka *Lara303* vystupuje na různých koncertech již pět let a v současnosti nahrává své první sólové CD ve spolupráci s dvěma českými DJkami *Kikou* a *Elzou*. Některé své již nahrané písně poskytuje ke stažení na internetovém portálu myspace.com.

Tchybo, která krátce spolupracovala se skupinou *Syndrom Snopp* dnes již nerapuje. Vesměs se dívky v Čechách snaží zapojovat do hip hopové kultury, ačkoliv nejsou tak úspěšné a známé jako jejich mužští kolegové.

3. Empirická část

Jak již bylo diskutováno v teoretické části, česká hip hopová scéna je poměrně mladá, malá a dominují v ní muži. Nasvědčuje tomu i fakt, že kdykoliv jsem se zmínila o tom, že zkoumám pozici raperek v českém hip hopu, setkala jsem se s reakcí typu: „Ony nějaké jsou?“. Tato skutečnost mě vedla k základní výzkumní otázce – proč tak málo žen rapuje, a proč nejsou mediálně známé?

Hlavním cílem a záměrem mého explorativního výzkumu je podívat se na českou hip hopovou scénu očima raperek, získat představu a vhled do oblasti jejich působení. Za tímto účelem jsem provedla rozhovor s pěti raperkami, kterých jsem se ptala na jejich názor na současnou rapovou scénu, co je motivovalo k tomu, aby začaly rapovat, jak se vyvíjela jejich kariéra s pozitivními i negativními aspekty, o čem rapují, jak vnímají fakt, že rap je prezentován jako mužská záležitost a nakonec jak vnímají vlastní pozici ženy v hip hopu. Má práce tedy vychází z feministických východisek, které například Sandra Harding (1987) definuje jako dělání výzkumu ženami, o ženách a pro ženy.

3.1. Metodologie

Jelikož je můj výzkum explorativní, nejvhodnější metodou pro sběr informací je kvalitativní polostrukturovaný rozhovor ve volném formátu, který umožňuje neformální styl kladení otázek a nabízí prostor pro objevování netušeného. Předem stanovené otázky slouží jako vodítko, poskytují volnost k jejich přeformulování nebo změnu pořadí podle potřeby. Tento typ rozhovoru nechává respondentkám dostatek prostoru pro vyjádření vlastních názorů na určitou situaci nebo motivaci k určité činnosti přímo, otevřeně a vlastními slovy (Hopf 2004). Rezonuje tedy opět s feministickými východisky (Reinharz 1992).

Respondentky jsem vybírala na základě takzvané metody sněhové koule – jedna z raperek, kterou znám osobně, mi doporučila další a toto „nabalování“ kontaktů pokračovalo dál. Kontaktovala jsem je nejprve telefonicky nebo e-mailem. Podle doporučení Hermannse (2004) jsem jim stručně vysvětlila, o čem a proč budu mluvit, a na co budou jejich odpovědi použity. Problematické pro mě bylo rozhodnutí, zdali respondentkám říct o genderovém zaměření mé práce, aby to předem neovlivnilo jejich výpovědi. Svůj výzkum jsem prezentovala jako výzkum zaměřený na postavení žen v hip hopu a otázky spojené s genderovou problematikou jsem pokládala spíše ke konci rozhovoru.

Abych docílila příjemné a uvolněné atmosféry, výběr místa a času rozhovoru jsem nechala na dotazované. Respondentky si pro rozhovor vesměs vybraly oblíbenou kavárnu nebo zahrádku a to v brzkých odpoledních hodinách, což nám zaručilo určitý klid a

nerušenost. Následně jsem jim znovu vylíčila záměr práce, ujistila jsem je, že jejich odpovědi jsou důvěrné a anonymní, a požádala je o souhlas s nahráváním na diktafon. Rozhovory trvaly v průměru okolo třiceti minut a nakonec jsem respondentkám poskytla prostor pro jejich dodatečné připomínky nebo komentáře (Deacon 1999).

Vzhledem k tomu, že respondentky odpovídaly vlastními slovy, a ve svých výpovědích nebyly omezovány, rozpětí nasbíraných dat a informací je široké. Pro analýzu a interpretaci dat jsem proto zvolila metodu kódování a vytváření konceptů. Jak poznamenávají Coffey a Atkinson (1996), kódování vyžaduje tři druhy operace: rozpoznání relevantních fenoménů, sbírání jejich příkladů a následně jejich analýzu – určení jejich podobných znaků, struktur nebo rozdílů. Tento postup umožňuje zasadit získaná data do určitého kontextu, generovat provizorní odpovědi ohledně vztahu mezi nimi a vznášet nové otázky. To vše pomáhá při interpretaci dat a vytváření teoretických závěrů.

Pro interpretaci svých údajů jsem využila otevřené a axiální kódování (Strauss, Corbinová 1999). Otevřené kódování pozůstává z dvou kroků: (1) konceptualizace údajů – přidělením označení každému případu nebo myšlence a (2) kategorizace – seskupování pojmů kolem určitého jevu. Využívala jsem při tom jak konstruované kódy (pojmenování vymyšlená badatelkou), tak kódy „in vivo“ (označení, která v rozhovoru použila sama respondentka). Takto označené kategorie jsem následně znovu uspořádala novým způsobem. V rámci jedné kategorie lze odlišit různé jevy na základě vlastností a dimenzí (umístění vlastností na určité škále) a následně je řadit do subkategorii. Právě axiální kódování umožňuje uvádět subkategorie do vztahu k nějaké kategorii novým způsobem (Strauss, Corbinová 1999).

3.2. Struktura dotazníku

Svůj provizorní seznam otázek pro polostrukturovaný rozhovor jsem sestavila dle doporučení Deacona (1999). Na začátek jsem zařadila spíše obecné otázky zaměřené na vnímání současné hip hopové scény, vlastní kariéru a názor na jiné rapperky v Čechách. Otázky složitější, jako například gendrová témata, názor na prezentaci rapu jakožto maskulinní záležitost a reflektování vlastní pozice ženy v hip hopu jsem pokládala v druhé polovině rozhovoru, kdy už byly respondentky rozpovídány a více méně na tato témata narazily samy, takže spíše šlo o otázky upřesňující.

V sestavování dotazníku jsem se snažila vyvarovat otázek zavádějících, které by respondentky povzbuzovaly k jistému typu výpovědí, otázek hypotetických, žargonu nebo otázek dvojnárodných. U dotazů ohledně kariéry jsem se setkala s problémem zapomínání a selektivní paměti. Zejména rapperky, které se věnují hip hopu zhruba 10 let měly problémy s přesným časovým zařazením určitých událostí, proto jsem se snažila zaměřovat spíše na události nedávné (Deacon 1999).

3.3. Analýza rozhovorů

V této části budu analyzovat a interpretovat údaje, které mi respondentky poskytly. Zvolila jsem osm tématických okruhů, ačkoliv se občas jednotlivá témata a koncepty prolínají a je těžké zařadit je jenom pod jednu kategorii. V zájmu zachování anonymity respondentek a důvěrnosti jejich odpovědí, budu jednotlivé výroky označovat jako R1 až R5.

3.3.1. Pojímání současné hip hopové scény

První otázka, kterou jsem respondentkám položila, se týkala jejich názorů na současnou hip hopovou scénu. Otázku jsem záměrně formulovala obecně, aby dotazovaným poskytla spoustu prostoru pro vyjádření. Obávala jsem se, že respondentky nebudou vědět, kde začít, avšak s tím problémem neměly a jejich názory byly vesměs velmi podobné. Současnou scénu chápaly v protikladu k prvotním myšlenkám, ze kterých vznikl hip hop jako hudební směr v USA. Zatímco hip hop ve svých počátcích poskytoval prostor pro vyjádření názoru mládeže na politické nebo sociální problémy, v dnešní době převažuje v České republice komerční stránka věci:

„Je velký rozdíl, co rap znamenal dávno pro lidi a co rap znamená dnes pro lidi. V tom old schoolu byl nějaký rytmus a beat a struktura. Začalo to nějakou politickou sférou a každý MC³ vybíral téma podle toho, co ho nejvíce nadchlo nebo zaráželo, co se týče rasismu, migrace, politického dění a tak dále. A teďka se to vyvinulo spíš na tu komerci.“ (R2)⁴

S tím, jak se hip hop stal součástí mainstreamu, už nejde podle respondentek jenom o hudební styl. Hudební průmysl i média propagují a hlavně prodávají spotřebitelům životní styl raperů:

„Ono se říká, že „koho chleba jíš, toho píseň zpívej“ a já mám takový pocit, že to se teď v té scéně vlastně děje nejvíce a nejenom u lidí, kteří vlastně dělají hudbu jako takovou, ale i u těch lidí, kteří chodí na ty mejdany a podporují tu společnost, tak se víceméně všichni drží v jednom tom stylu.“ (R3)

Respondentky však zároveň vyjadřovaly určitou nostalgii nad tím, jak vypadala česká hip hopová scéna předtím, a do jaké podoby se hip hop vyvinul v současnosti. Dnes již neslouží pro vyjádření názoru, ale jako forma zábavy, jako styl, který je momentálně v módě:

³ Zkratka MC v angličtině znamená Master of Ceremonies (v překladu ceremoniář) a obecně označuje člověka, který moderuje určitou veřejnou událost. V hip hopovém slangu se používá jako označení rapera/ky, který/á dokáže svým projevem rozhýbat publikum.

⁴ V zájmu zachování autenticity výroků jsem je pro lepší srozumitelnost upravovala jen v rozsahu vymazávání opakujících se slov a opravování nespisovných koncovek.

„Spousta věcí mi přijde, že to je taková póza. Že to ty lidi to nedělají z nějaký svojí potřeby, že chtějí něco říct, ale že to prostě frčí a ty texty... o ničem nevypovídají, ani nejsou zajímavý, jako že by byly o ničem a byly by alespoň vtipný“ (R1)

Hip hop, tak jako každý jiný hudební žánr, prošel do svého vzniku určitými změnami. Podle respondentek měl v době, kdy představoval minoritní subkulturu vyšší uměleckou hodnotu. Jakmile však hip hop prokázal svou komerční životaschopnost, změnil se v záležitost masové spotřeby. Tento vývoj koresponduje s vývojem hip hopu v jiných zemích, jak je zmiňováno v kapitole 2.4. teoretické části.

3.3.2. Průběh kariéry

Čtyři z dotazovaných žen začaly psát své první texty kolem patnácti let. To, jakým způsobem se dále zapojovaly do rapové scény záviselo na prostředí, ve kterém se pohybovaly a na podpoře jejich okolí:

„Mě rapovat hrozně bavilo, ale vůbec bych to nebrala, že to byla nějaká „kariéra“. A taky jsem měla pocit, že se mi to přihodilo jakoby náhodou, že jsem vždycky byla poblíž těch lidí co to dělali... Až teď někdy jsem zjistila, že mě to baví samo od sebe... jsem si furt myslela, že to bylo jakoby okolnostmi, a teď jsem zjistila, že to mám ráda.“ (R1)

V České republice na hip hopové scéně dominují muži. Ženy se začaly aktivně zapojovat teprve poměrně nedávno, a ještě nedosáhly takového postavení, aby si rapem mohly vydělávat na živobytí. Jak vyplynulo z odpovědí respondentek, jejich zapojení je omezeno na vystupování na koncertech, popřípadě hostování na skladbách mužských interpretů. Tři z respondentek již vydaly skladby na CD nosičích, ale nikdy nešlo o sólové projekty. Z toho důvodu při otázce o průběhu jejich kariéry namítaly, že zatím o nějakém kariérním postupu nelze mluvit:

„No co se týče mé kariéry, neřekla bych, že mám kariéru. Prostě jsem to nějak zkoušela mezi svými známými, jak jsme se sešli, a když někdo hodil beatbox, tak jsem najednou začala něco házet a prostě lidi to začali posuzovat, že s tím musím něco dělat. Známí mě dokopali k tomu, abych jezdila na akce a vlastně rýmovala ty texty, co jsem do té doby napsala, takže není toho ani moc... Nemám demo, ale dělám hostovačky s lidmi a spíš je to improvizace na koncertech.“ (R2)

Úspěch žen a to, jestli budou zvány na koncerty závisí na mužích a na tom, do jaké míry považují ženy za talentované a nadané:

„Na akce jezdíme hrát jen když nás někdo pozve nebo když pořádáme něco my.. Zavolají, domluvíme se a když je čas, tak jedem. Párkrát jsme hráli za jeden večer i dvakrát na různých místech celkem daleko od sebe, ale to je hodně náročný...“ (R4)

„Můžu říct, že byt tady ta situace byla taková, tak si po mně ti chlapi v tom rapu vždycky sáhli, jenom jednou jsem v podstatě byla v dívčí kapele, ale byl tam ten mužský element, protože jsme měly Dje a člověka, který nám dělal hudbu to byl také chlap...“ (R3)

V českém prostředí ani není možné, aby existovala čistě dívčí kapela. Už jen z toho důvodu, že oblast produkce je vyhrazena čistě pro muže (což dokládá fakt, že na CD nosičích českých raperů jsou uváděni jako producenti jenom muži). Přestože se objevují ženy Djky, do produkce v nahrávacím studiu ještě ženy nepronikly a to i z důvodu, že vytváření hudebních samplů, jež tvoří hlavní část hudební stránky hip hopu, je komplikovaný proces s technickým zařízením.

3.3.2.1. Pozitivní aspekty

Z odpovědí respondentek vyplynulo, že jejich zapojení se do hip hopové scény zatím nelze chápat jako kariéerní postup. Z toho důvodu považují za pozitivní stránku spojenou s účastí v rapu každou příležitost, která se jim naskytne v podobě koncertů:

„Pamatuji si také koncerty v Teplicích, kdy pod pódiem stálo 600 lidí a my jsme přestali rapovat a lidi jeli ty texty a byla tam cítit taková síla. Věřím tomu, že lidi, kteří stojí na tom pódiu a kteří to znají, tu energii, ten pocit, tak na to nikdy nezapomenou a už jenom proto se budou vždycky chtít vracet. Už jen pro tohle.“ (R3)

Každá pochvala od hip hopových fanoušků a každá ovace na koncertech je pocíťována jako podnět pro další tvůrčí činnost. Je však otázka, do jaké míry pozitivní ohlas na ženský rap je zapříčiněn tím, že raperek je málo, a proto se jakákoliv jejich aktivita posuzuje shovívavěji:

„Tak pozitivních aspektů, těch je vždycky dost. Ty okamžiky jsou vždy když je dobrá nálada, frčí zvuk, všechno jde podle času a podle rozvrhu a nepokazíš to, jak jsi naplánovala vystoupení. Hlavně asi pozitivní věc že holka rýmuje je to, že těch slečen je málo, takže vlastně ti lidi ji většinou podpoří.“ (R2)

3.3.2.2. Komplikace a bariéry

Raperky, které zatím nemají vlastní demo a zatím nenahrávaly své skladby ve studiu nepocíťují žádné bariéry ze strany hudebního průmyslu:

„Naše scéna je malá a pořád je to hlavně o kontaktech a známostech, ostatně jako ve všech oborech lidské činnosti. Zatím se nikam neženu, takže komplikace nepociťuji“ (R5)

Většina problémů, se kterými se tyto rapperky setkávají je spojena s nedostatkem času, jelikož většina z nich studuje a zároveň pracuje. Producenti a čas v nahrávacím studiu vyžadují jistou finanční investici, kterou si zatím také nemohou dovolit:

„Problém je v tom, že momentálně nemám vlastní demo, ale kontaktů je dost, spousta lidí navrhuje spolupráci. Ale vždy je problém s časem, že nikdo nemá čas současně. Hlavně najít schopného člověka na instrumentály. A také finanční stránka... sháním studio, kde nahrát ty věci co už mám. A hlavně jak čas letí, tak ty priority se mění a občas i nesouhlasím s tím, co jsem napsala pár let zpátky, je toho dost. Ale u mě hlavně čas protože studuji a zároveň pracuji a nemůžu si většinou najít čas na rap a ty koncerty zbývají na improvizaci.“ (R2)

Ty rapperky, které se pohybují na hudební scéně již jistou dobu a mají zkušenosti s nahráváním skladeb, na druhou stranu pociťují jisté bariéry nejen ohledně příslušnosti k ženskému pohlaví, ale také například z předsudků spojených s městem, které reprezentují. Jelikož Praha je považována za hlavní středisko dnešní hip hopové produkce, na lidi ze všech ostatních měst je nahlíženo jako na méněcenné partnery/ky.

Nicméně kritické názory jak ze strany fanoušků, tak ze strany hudebních médií se objevují i tehdy, když rapové texty nezapadají do zajetých témat mainstreamové produkce. Jedna z respondentek, působící jako jediná žena v mužské skupině, se setkala se všemi zmíněnými druhy diskriminace:

„Setkala jsem se nejen s diskriminací v záležitosti pohlaví, ale i s diskriminací v záležitosti s městem, ze kterého pocházím. Kromě toho tady byla i diskriminace ze strany toho v jaké kapele jsem rapovala, nebo názor na tu kapelu tehdejší pražské scény. Jakmile jakkoliv jinak vybočuješ... měli jsme texty o paranormálních věcech, o víře, o tom, že se nemusíš zhulit, ožrat na mejdanech abys byl „in“ a „trendy“. Měli jsme texty, které naráželi právě na vývoj té scény k tomu konzumu... právě vývoj, který nastal teď. Právě proto nás kritizovali.“ (R3)

To, jak respondentky vnímají vlastní zapojení se do rapové hudby souvisí zejména s tím, jak dlouho se pohybují na hip hopové scéně. Lze říct, že dokud se jejich působení v rapu omezuje na příležitostná vystoupení, nepociťují žádné překážky. Avšak v momentě, kdy chtějí vydat vlastní CD se věci komplikují a musí se potýkat s různými bariérami, které většinou vycházejí z genderových stereotypů, jak bylo nastíněno v teoretické části.

3.3.3. Motivace a vzory

Místo a prostředí, kde došlo k setkání s hip hopovou kulturou na té nejvyšší úrovni představuje jeden z impulzů, které pohání ženy k tomu, aby se do této kultury aktivně zapojovaly:

„Minulý rok jsem odjela do Francie, kde sem se setkala s hip hopem v jeho nejsyrovější formě. Byl prostě všude na ulici, v metru, na mostě, v rádiu, v televizi. Seznámila jsem se tam i s jednou kapelou se kterou jsem nahrála svojí první píseň.“ (R5)

Takovéto prostředí poskytuje vhodný stimul a motivaci pro sebevyjádření prostřednictvím rapu.

„Mě hodně ovlivnila Amerika. Když jsem byla v New Yorku, v Queens, to mi bylo osm nebo devět, všechno kolem, lidi, atmosféra a prostě to byla taková ta revoluce hip hopu a když jsi viděla pětiletý dítě, který rýmuje v parku – to byla pro mě strašná inspirace“ (R2)

Druhou variantu motivace představuje odhodlání zapojit se do hudebního stylu, který je novinkou a ve kterém nejsou slyšet ženské hlasy. Právě evidentní nedostatek ženského projevu může být podnětem a výzvou pro mladé posluchačky tohoto žánru:

„V té době mě motivovalo asi to, že to moc známých nedělalo. Bylo to pro mě něco nového, výzva a český holčičí hip hop jsem nikdy předtím neslyšela...“ (R4)

Ruku v ruce s nedostatkem ženského zastoupení na hip hopové scéně jde také nedostatek ženských vzorů, ze kterých by si nadějně raperky mohly brát příklad. Tento problém však není charakteristický jenom pro hudební oblast, ale projevuje se i v jiných sférách, jako je například vzdělání nebo profesní kariéra (viz kapitola 2.2). Když jsem se respondentek ptala na jejich vzory, většinou odpověděly, že spíš mají oblíbené interprety, ale ne idoly, kterým by se chtěly podobat:

„Obecně nemám vzory. Respektuji spoustu lidí za to co dokázali nebo čím si prošli, ale neřeknu si: Jo, chtěla bych být jako on nebo ona.“ (R5)

Valná většina oblíbených interpretů, které respondentky jmenovaly, však byli muži. Jediná žen, která pro ně představovala určitý vzor, byla první raperka – Lela:

„Ve svých 14-15ti letech jsem slyšela na kazetě nahrávku skupiny WWW, kde rapovala Lela a strašně mě to dojalo, ten její projev a mě to chytlo.“ (R3)

Vliv na to, do jaké míry jsou ženy odhodlány aktivně se zapojovat do hip hopové scény, má jejich prvotní setkání s hip hopovou subkulturou. Nicméně, v souladu s teorií, jedním z problémů, se kterým se potýkají, je nedostatek vzorů úspěšných raperek nejen na české hip hopové scéně ale i v celosvětovém měřítku.

3.3.4. Témata textů raperek

Jak bylo nastíněno v teoretické části, jedno z hlavních kritérií, podle kterého se posuzuje autenticita interpreta je autorství vlastních textů. Co se týče hip hopu jakožto hudebního stylu je právě tato oblast posuzována nejkritičtěji. Právě smysluplný text a fráze, které se rýmují, tvoří jádro hip hopu. Moje otázka tedy směřovala na to, o čem respondentky rapují. Odpovědi odhalily, že jde o širokou škálu témat:

„Jsou to většinou osobní problémy, krize, odrazy ze dna, život jako takový. Ač to zní divně, tak mě nejvíce ženu dopředu životní krize, když už si myslím, že jsem na dně, seberu poslední sílu a udělám něco velkého. Psát veselý texty je pro mě strašně těžký.“ (R5)

„Mě hodně zajímají takový příběhový... fiktivní situace. Jako ve filmu - mě zajímalo hodně dotáhnout něco od začátku do konce, jako když máš vraždu nebo nějakou situaci. Může to být i seriózní téma mezi přáteli i co se děje kolem. Co se týče více prioritních témat, tak jsem asi nejvíc v životě řešila ten rozdíl, rasismus. S čím jsem se setkala, a jak tě lidi odsoudí podle vzhledu aniž by se s tím člověkem seznámili o něco víc.“ (R2)

„Téma které mi je nejbližší, tak to jsou věci, které vstřebávám hodně z knih, filmů a z okolí, v podstatě ze svého života. Témata, které se týkají boje za pravdu, boje za spravedlnost... ukázání reality společnosti... kdy ty to vidíš, a tak jak to vidíš, to syrově prostě řekneš těm lidem.“ (R3)

Patrné bylo i to, že v této oblasti se respondentky vymezovaly vůči obsahům textů současných mužských interpretů, kteří vnímají ženy především jako objekty, jako disponibilní „věc“. Jak bylo uvedeno v teoretické části, fenomén objektivizace žen můžeme najít téměř v každém hudebním žánru.

„Všechno se žene jenom za zábavou, prostě soutěž o penězích, nebo názory na ženský. Vlastně oni berou ženy jako věc, element životního stylu jako když máš auto, ženskou, máš prachy, máš dům, podle mě to není důležitý téma, na který bych chtěla vyjádřit svůj názor.“ (R2)

Jak nastiňuje tato citace, v současnosti se podle respondentek texty raperů pohybují jakoby v začarovaném kruhu. Jsou především o zábavě na různých akcích, o spotřebě alkoholu a marihuany a o dokazování si své hodnoty podle toho, kolik žen je svolných k sexuálním aktivitám:

„Máme jeden text, ve kterém mluvíme o tom jak to dnes chodí na akcích a jak jsou tam vlastně ty holčiny, ve stejných hadrech a chodí na akce, aby sbalily rapery... a vlastně to se pak promítá i do těch textů těch kluků, co holky považují za slepice... ale jako nejsme feministky nebo něco takového, to určitě ne.“ (R4)

Tato citace také odráží typický genderový dvojitý standard. Dívky, které chodí na hip hopové koncerty za účelem seznámit se s rapery jsou považovány za „slepice“, zatímco rapeři, kteří právě takovéto příležitosti využívají, tím dokazují svojí kvalitu, hodnotu a postavení. Na muže a ženy jsou kladeny různé nároky, které z podstaty znevýhodňují ženy.

V této výpovědi bylo zarážející, jak rychle mě respondentka ujistila, že určitě není feministka. Souvisí to hlavně s negativními konotacemi, které s sebou označení „feministka“ nese a s mediální prezentací feministek. Z toho pramení i neochota mladých žen veřejně se hlásit k feminismu, což je pro české prostředí typické, jak bylo naznačeno v teoretické části (kapitola 2.3.).

„V dnešní době... co se týče názorů a slečen a názorů pánů na slečny, s tím se setkáš docela dost. Ale co se týče osobního názoru co jsem vyjádřila ve své písničce, to jsou ty povrchní běžný věci co ti vadí na chlapovi, co by byl ideál, proč oni tě odsoudí, a že tě házejí do stejného pytle, ale je to asi hodně ohrané téma v dnešní době.“ (R2)

Jedna věc je, že názory raperů na ženy jsou tématem obehnaným, druhá věc však je, že existuje jen několik pár skladeb, ve kterých by ženy vyjadřovaly názory na muže. Neméně závažné je i to, že tito rapeři vykreslují ženy jako lehce dostupné objekty, a zejména ve videoklipech je staví do pozice módních doplňků nebo polooděných tanečnic. Právě podobná situace vedla v Americe k tomu, že ženy začaly veřejně odpovídat na sexistické zobrazování ženského pohlaví.

Co se týče textů písní, výpovědi respondentek jsou v rozporu s pojetím ženské hudební produkce jako imitace svých mužských protějšků, jak bylo řečeno v teoretické části. Tady se raperky ztotožňují s alternativní výpovědí a témata textů raperů považují za neadekvátní jejich postavení jakožto žen v hudbě.

3.3.5. Kritéria „dobré“ raperky

Zajímalo mě, co považují respondentky za důležité kritérium, které by měla splňovat dobrá raperka. Nejdřív a nejčastěji dotazované tvrdily, že nejdůležitější je odhodlání, upřímnost a oddanost původní myšlence vyjádření vlastního názoru:

„Jediným kritériem je, že by to vlastně měla chtít dělat sama od sebe, pak už to je jedno... Asi to musí být taková osobnost, která se chce vyjadřovat tímhle způsobem, jinak je to jedno.“ (R1)

„Mít vlastní názory, zajímavý hlas a dát do toho srdce – myslím si, že tohle je základ.“ (R4)

Mezi další kritéria, které by měla splňovat dobrá rapperka, patří cit pro rýmování textů, kde je důležitá inspirace. Musí ovládat specifickou formu přednesu tak, aby fráze zapadaly do daného rytmu a hlavně mít „flow“ – osobní přirozený styl, který všechny tyto složité úkony prezentuje jako snadnou a jednoduchou záležitost. Neméně důležitá je určitá samostatnost a schopnost prosadit se nezbytná ve sféře, kde dominují muži:

„No tak v první řadě si myslím, že by to měla být ženská, která má zdravý rozum. Určitě by to měla být holka od rány. Neměla by se bát, měla by se umět prosadit, nenechat se tou scénou vést v tom směru jako slepička nebo ovečka ve stádě tam, kam chce ta scéna směřovat. Myslím si, že to by měla být fakt holka, která to dělá, protože to dělá srdcem, ne proto, že to je trendy, nebo že je to nějaký současný hit „být MC“, rapperkou.“ (R3)

Jedním z úkonů, které by měla rapperka ovládat, je způsob vystupování na jevišti. Respondentky se hodně setkávaly s tím, že při vystupování na jevišti se nejdřív musely zbavit určité plachosti. V době, kdy se prodej hudebních nosičů neopírá jenom o hudbu jako takovou, ale hlavním nositelem je image interpreta/ky, je právě sebe prezentace a vystupování klíčovým aspektem:

„Hlavně neztratit se v té panice, dostat se do situace i když zapomeš text, že musíš být schopen nebo schopna nějak nedat vědět, že jsi udělala chybu nebo mít zásobu rýmů. Já mám problém třeba fyzicky se prezentovat na scéně, takže bych radila holkám, které by s tím začaly, možná aby sázely hodně na to, že jak vypadáš na scéně je důležitý.“ (R2)

Jestli mezi základní kritéria, které by měla rapperka splňovat, patří pouze odhodlání, upřímnost, vlastní názor a samostatnost, pak je zarážející, proč se tak málo raperek aktivně zapojuje do hip hopové scény. Problematické je právě veřejné vystupování žen, ačkoliv se k tomuto tématu vyjádřila jenom jedna respondentka. Jak bylo nastíněno v teoretické části, právě objektivizace žen a jejich neustále vědomí, že jejich fyzický vzhled je hodnocen za každých okolností, přispívá k ostychu a problémům spojeným s veřejným vystupováním.

3.3.6. Hip hop jako maskulinní záležitost

Když jsem se zeptala, jaký je názor respondentek na fakt, že hip hop je propagován jako maskulinní záležitost, dvě z nich se mnou nesouhlasily. Zastávaly názor, že je hodně žen, které se zapojují do hip hopové scény a problémem je jen to, že jich je vůči mužům poměrně málo:

„Mě to tak nepřipadá. Proč říkat, že je to mužská záležitost, vždyť to dělá hodně ženských. Já si myslím, že to je jenom tím poměrem, že je jich málo.“ (R1)

V tomto případě si respondentka trochu protiřečila. Ačkoliv tvrdila, že hip hop „dělá hodně ženských“, konkrétně nedokázala jmenovat ani jednu rapperku. Je sice pravda, že na hip hopové koncerty a akce chodí stejné množství dívek, jako kluků, ale co se týče hudební produkce a vydávání hudebních nosičů, sféru ovládají muži.

Na otázku, jak se dotazované rapperky s touto situací vyrovnávají, většinou se začaly stavět do defenzivy a své mužské kolegy obražovaly s tím, že jelikož to byli muži, kteří začali s rapem, tak je jejich právem tuto sféru ovládat:

„To souvisí s historií – s rapem začali chlapi a jsou také dominantní v jiných sférách.“ (R2)

„Tak rapeři jsou v tom déle. Oni s rapem začali, dělají videoklipy a vydávají cédečka a kompilace.“ (R4)

Jedna z respondentek považuje stav současné hip hopové scény za důvod, proč je hip hop prezentován jako maskulinní záležitost. Čímž se nabízí otázka, jestli by bylo zapojení žen větší, kdyby hip hop nepřerostl do komerční sféry a zůstal by u svých kořenů.

„Já rozhodně nejsem feministka a nemám nic proti tomu, že chlapi mají hodně co říct v rapu a že možná jsou na prvním místě ve srovnání s ženami, jen si myslím, že rap změnil směr... teď se dělá rap pro zábavu a je to klubová záležitost, pro poslech, pro odreagování a ten hlubší smysl sice můžeme najít v tom undergroundu nebo rozhodně je dost kompilací, ale když to pojmu tak povrchně, ta komerce vyhrála a já s tím nic nenadělám i když nejsem ráda, že se to tak změnilo.“ (R2)

V této odpovědi je zajímavé, jak se respondentka v otázce směřující k genderové tématice odklonila, a zaměřila se spíše na komerční stránku hip hopové scény. V zásadě to souvisí s neochotou mladých žen identifikovat se s feministickými názory. V podstatě ale uznává, že ženy v hip hopu jsou systematicky znevýhodňovány a toto podřízené postavení obecně přijímá.

Dalším neméně důležitým faktorem, který přispívá k tomu, že hip hop je považován za maskulinní záležitost, je postoj médií vůči snahám žen o zapojení se do tohoto hudebního žánru. V následující citaci respondentka popisuje vlastní zkušenost s médií - zmínky o raperkách se v médiích a na internetu objevovaly spíše jako pouhá konstatování, nebo se neobjevovaly vůbec. Co se týče kritiky, jelikož byl ženský rap v českém kontextu ojedinělý, nebylo moc s čím srovnávat. České raperky nelze porovnávat s raperkami americkými, jelikož vycházejí z odlišné kulturní a sociální zkušenosti:

„V době, kdy jsem začínala rapovat já, tak tady v podstatě nebyla žádná holka, která by rapovala – kromě teda Lely. Nebyl tady nikdo, kdo by něco takového dělal a bylo to docela cítit, jako že měli kritici postavenou laťku hlavně z toho, co viděli v Americe a co vnímali v Americe. A jak to nebylo zajetý – to, že tady rapuje holka – buď se k tomu vyjadřovali nemastně neslaně, nebo se k tomu nevyjadřovali vůbec. Nemám pocit, že by v té době byla vůbec nějaká podpora byť třeba ze strany mediálních plátek, nebo internetových domén – že by byla nějaká podpora, že je tady holka... spíše to bylo... tohle je záležitost kluků...” (R3)

Z odpovědí respondentek vyplynulo, že sice mainstreamový hip hop lze vnímat jako čistě mužskou záležitost, přesto zapojení žen lze vidět na lokální úrovni jednotlivých měst. K „zneviditelnění“ přínosu žen v hip hopové kultuře přispívá mimo jiné také nezáměr ze strany médií.

3.3.7. Důvody, proč raperky nejsou mediálně známé

Každá odpověď respondentek již zahrnovala, ačkoliv třeba skrytě, nějaký důvod, proč nejsou raperky mediálně známé. Zajímavé bylo sledovat, jak se debata posunula z problému mediálního zájmu o raperky k problému velice malého zastoupení žen v rapu.

Jedním z oblíbených názorů, proč se ženy nevěnují rapu jako hudebnímu stylu bylo to, že je to nenapadne:

„Myslím, že důvod proč to tady holky nedělají je, že je to nenapadne.” (R1)

Podpora představovala pro všechny dotazované klíčový faktor, který jednak poskytuje dostatek motivace a zároveň možnost veřejně vystupovat. A to zejména podpora mužů, kteří v hip hopu dominují. Ačkoliv respondentky měly tu výhodu, že je muži vždy podporovali a rozpoznávali jejich talent, uvědomovaly si, že bez toho se žádný interpret/ka moc daleko nedostane, a že zdaleka to není pravidlem:

„Já si myslím, že holky to mají hrozně těžký, že tady je strašně moc i úplně blbých kluků a všichni mají podporu, a když vyleze nějaká holka, a nemá nějaké svoje zázemí, někdo kdo za ní stojí, tak ji lidi moc nepodpoří“ (R1)

Dalším z uvedených důvodů bylo to, že mužskému projevu se přikládá více autority zejména v naší společnosti. Tento aspekt považuji za velice důležitý, protože dokládá jeden ze základních genderových stereotypů – spojení mužskosti s autoritou a silou (kapitola 2.2.). Když vezmeme v potaz, že ideální rap by měl odrážet názory interpreta/ky na politickou a sociální situaci, a že veřejná sféra je i dnes doménou mužů, pak není překvapivé, že ženský názor ženami, které nemají povědomí o genderové problematice, je považovaný za nepodstatný a nekvalifikovaný:

„Asi ten chlapský hlas vyjadřuje v každém rapu, nemusí to být určité téma... ten hlas vyjadřuje nějaký postoj a sílu, více než u ženských.“ (R2)

V souladu s tímto názorem a s obecnými genderovými očekáváními byly respondentky ke svojí tvorbě kritické a vesměs se nepovažovaly na odbornice v rapu. Proto byla jako důvod, proč nejsou raperky tak známé jako muži, zmiňována i jejich opatrnost s vydáváním písní, se kterými nebyly stoprocentně spokojeny:

„O kvalitě se ještě nedá mluvit.“ (R5)

Toto sebepodceňování je také relevantní z hlediska genderu. Otázkou je, kdo určuje co je „kvalitní“ ženský rap, když v podstatě žádná raperka, která by udávala směr zatím neprorazila do veřejné sféry.

Další, již zmíněný faktor, který přispívá ke „zneviditelňování“ přínosu raperek, je nedostatek mediální podpory:

„Ono to v podstatě není vidět... já neříkám, že mám takový přehled jako když jsem se v té scéně pohybovala víc, než doposud... Ale neslyším, nebo nevidím zmínky o ženských, které rapují.“ (R3)

Ačkoliv je česká hip hopová scéna poměrně malá, přesto poskytuje dostatek prostoru pro to, aby si těch pár jedinců na vrcholu mohlo rapem vydělávat na živobytí a zabývat se ním jakožto profesní kariérou. Respondentky v tomto ohledu vyjádřily názor, že když už někdo podniká v tomto směru, snaží se udržet si monopol a nepustit nikoho jiného. A jelikož je v současnosti dostatek mužských interpretů a zatím se žádná vyslovená poptávka po ženách neobjevila, raperky představují nejistou investici kapitálu.

„Já si myslím, že jeden z faktorů proč tady nejsou takové holky je právě to, jak ta scéna vypadá. Do jaké podoby vykristalizovala. Směřuje opravdu do té konzumní formy, a proto nemůžeme

očekávat, že přijde někdo, kdo bude produkovat nějaký svůj projev, nějaký svůj rap. A jestli ano, tak ruku na srdce, nemá moc šancí prorazit, protože ta scéna již je svým způsobem uspořádána a ustavena tak, že lidi v tom popředí si už nepřipustí nikoho dalšího. Což je pochopitelné – když chceš dělat něco, co ti má vynášet prachy, tak se budeš snažit držet u zdroje a nepouštět k němu ty, kteří by tě o ty prachy mohli připravit." (R3)

Tato i následující citace spojuje ženské názory s alternativní výpovědí a muže s komercí. Prodejnost a úspěch rapových singlů určuje také prioritní témata. Když se nějaké téma prokáže jako komerčně úspěšné, pak další podpora jde právě na tato osvědčená témata. Druhou stránkou věci je fakt, že preferovaná témata omezují kreativitu raperek tak, jak to říká následující citace:

„No ono, když se podíváme na tu současnou scénu, na texty, které se tady teďka jedou, nebo ten styl ve kterém se tady rapuje – já si nedokážu představit, že by se na pódium postavila holka, která by rapovala o tom, že sjíždí lajny koksu, od baru až do backstage a mrdá děvky a nechá si kouřit dick ve svém Alfa Romeo... nebo že má srub bůhví kde... Právě asi proto – protože o tom se teď ty texty točí a o tom prostě ty holky rapovat nebudou nebo nemohou." (R3)

Dalším problémem, se kterým se raperky potýkají je nedostatek inspirace a námětů.

„Možná některé holky mají pocit, že už nemají co dodat k tomu všemu, co ze sebe vytáhly." (R2)

Důležitým faktorem je také předpoklad, že rap není vhodnou oblastí pro kariéru ženy. Mužům se často, a to nejen v hudební sféře, připisuje větší nasazení a odhodlání následovat kariérní postup ve své profesi. U žen se na druhou stranu předpokládá, že v určité chvíli se stanou matkami a své kariéře nebudou tak konzistentní. Budou to ony, kdo bude pečovat o rodinu, a kdo se bude muset potýkat s „rodinnými problémy“ V souladu s teorií představuje toto pojetí jeden z dalších zajetých genderových stereotypů, který ženy systematicky znevýhodňuje:

„Žena nemusí sázet do toho rapu stoprocentně všechno, a když s tím začne, nemusí to být napořád, holka nevydává věci tak často v rapu jako chlapi a za to můžou různé důvody – může mít rodinný nebo finanční problémy a inspirace." (R2)

V následující citaci respondentka zmínila zajímavý fakt – v počátcích rapu v České republice byla přítomnost žen znatelnější a jedním z důvodů, proč se tomu ženy přestaly věnovat je, že dospěly a stanovily si jiná kritéria. A jelikož nová generace nemá zejména ženské vzory, které by následovala, řídí se podle komerčních trendů. Ta samá tendence

se objevila i v jiných zemích jako například v Holandsku, jak bylo řečeno v kapitole 2.4.3. teoretické části:

„Mám pocit, že těch ženských je tam právě už čím dál, tím míň, nebo že vůbec nejsou a je to taky tím, že se ta doba posunula a lidé, kteří pro to byli zapálení, a chtěli to dělat srdcem, tak dospěli, mají děti, mají rodiny a jiné starosti a ta generace, která nastoupila po nich, už teďka jede přesně ten konzum, což je pochopitelné, a to jim nemůžeme vyčítat, protože tady není nikdo, kdo by jim nastavil tu laťku výš, nebo že by jim někdo dával podnět k tomu, aby něco dělaly, kromě toho aby se chodily kroutit na mejdany a zaplatili pořadateli jeho cash.“ (R3)

V zásadě je bez podpory, určitého zázemí, finanční investice a určitého postavení těžké odporovat a bojovat proti určité zaběhlé formě, a to v jakékoliv sféře života:

„Myslím, že je těžký nějak odporovat tomu systému... těm lidem, kteří již něco vytvořili a vybudovali si svojí pozici a postoj. Je těžký vyjádřit svůj názor. A u ženských je sice hodně témat, které bychom mohly probírat a zároveň málo. Je těžký nějak žádat lidi, aby ženy brali vážně, když něco odrapuješ, určité téma, většina lidí s tebou nemusí ani souhlasit“ (R2)

Důvodů, proč se ženy v České republice aktivně zapojují do rapové hudby v tak malém počtu je mnoho. Vesměs vycházejí ze struktury společnosti, která je uspořádaná podle genderových stereotypů: muži jsou autoritativnější a jim také přináležejí veřejná sféra, zatímco ženám je vyhrazena sféra soukromá. Když ženy chtějí proniknout do sféry, ve které dominují muži, chybí jim ženské rolové modely a nedostává se jim adekvátní podpory, což je ve shodě s teorií.

3.3.8. Vnímání vlastní pozice ženy v rapu a genderová citlivost výpovědí respondentek

Na závěr rozhovoru jsem se respondentek ptala, jak vnímají vlastní pozici v hip hopu. Jejich odpověď závisela na tom, do jaké míry aktivně rapovaly:

„Prozatím to tak neberu, že mám vlastní pozici tu v Praze. Já nejsem zase tak aktivní, nevyhledávám to prosazení a prozatím tomu dávám čas a podle mě na kvalitě záleží víc, než na kvantitě, takže prostě ještě nemůžu posoudit, jakou mám pozici v rapu. Podle mě já jsem ještě začátečník, určitě.“ (R2)

„Můžu říct, že po těch letech co jsem se v tom pohybovala, že se určitě najdou lidi, kteří mě vnímají jako element nebo jako postavu, která se v té scéně svým způsobem nějak zapsala. Nemůžu říct objektivně, jestli tam patřím nebo jsem tam patřila, ale můžu říct, že i ti odpůrci dnes, mě vnímají tak, jako že jsem měla přínos do scény.“ (R3)

Přestože se respondentky považují za začátečnice a spíše se soustředí na kvalitní tvorbu, než by spěchaly za kariérním postupem, všechny zastávají názor, že ženský rap je to, co v českém kontextu jednoznačně chybí:

„Jako přece když rapují jen ti kluci, tak je to takový jednostranný... že se to prostě opakuje a nic nového se neřekne a já si myslím, že je důležité aby bylo slyšet i ty názory holek... Aby to bylo vyváženější.“ (R4)

„Každý směr, který je jen bílý nebo černý, není úplný. Proto si myslím, že holky zde mají své místo. Stejně jako, že hip hop není jen Amerika. Holky mají co říct a určitě mají zajímavý pohled i na hip hop“ (R5)

V zásadě se tyto raperky setkávaly s podporou a je těžké určit, zda tato podpora nepramení jenom z toho důvodu, že raperek je na české scéně stále málo a není s čím porovnávat:

„Pořád poslouchám jak je to na holku dobrý. Ale s tím nejsem spokojená, chci aby to bylo dobrý i na kluka, anebo celkově. Je tu spousta lidí, kteří ti udělají nabídku za malou protislužbu. Ale to není můj styl. Chci si to oddřít sama, vědět jestli na to mám. Na druhou stranu na koncertech reaguje publikum více méně vstřícněji.“ (R5)

Na druhou stranu se však objevuje tendence mužů, kteří určují směr vývoje české hip hopové scény, určovat také pozice ženám, které se do této scény zapojují. Ženy tak pojmají jako čistě objekty své sexuální touhy, co koresponduje s vývojem hip hopové scény ve všech ostatních zemích, jak již bylo řečeno v teoretické části:

„Nesdí mi přístup, takové to: ty do toho nepatříš, možná nějaký vokálky, nebo nám tam můžeš zatančit nebo současný trend - hudební kompilace některých Djů zdobí slečny, které vidíme na mejdanu každý víkend, že jo, ve fotoreportech projevoval se ve velice bujarých pózách, ve velice trendy oblečcích. Já to vnímám co se týče této scény, jako omezenost. Jako velikou omezenost. Nejenom ve vývoji tohoto hudebního směru, ale vůbec ve vývoj toho stylu samotného...“ (R3)

V současné době se ženy v rapu musí vymezovat jistým způsobem nejen proti mužům v tomto hudebním stylu, ale také proti obrazům žen, které ve svých textech popisují. Na jednu stranu by mohly těžit z toho, že raperek na scéně moc není, a proto každý pokus o prosazení by mohl být považován za úspěch. Ta samá logika však může být použita proti nim. Tento fakt se projevil i v postavení žen na americké hip hopové scéně (kapitola 2.4.2.):

„Jedna nemá hlas, druhá ječí, třetí neumí psát texty, čtvrtá frázovat. Ale myslím si, že je to jen otázkou času, holky by měly víc makat a nedělat ze sebe nedostatkový zboží, které budou lidi cenit jen kvůli pohlaví.“ (R5)

Respondentky se v závěru shodly na tom, že jako ženy v hip hopu to mají sice těžší, naštěstí tato situace pro ně slouží jako motivace. Všechny doufají, že se rapu budou věnovat i v budoucnosti, a že se najdou i jiné ženy, které projeví svůj názor veřejně a otevřeně:

„Já ve skrytu duše doufám, že existuje někde někdo, nebo pár holek, které si doma píšou texty minimálně do šuplíku a vytvářejí si v podstatě nějakou půdu pro to, co budou dělat a mají nějakou vizi.“ (R3)

Vesměs všechny tyto výpovědi mají určitý feministický podtón a dokazují genderovou citlivost výpovědí respondentek. A to i přesto, že se respondentky ostře distancovali od feministického hnutí:

„Já rozhodně nejsem feministka...“ (R2)

„...ale jako nejsme feministky nebo něco takového, to určitě ne.“ (R4)

V souladu s teorií toto distancování se žen od feministických myšlenek v českém kontextu není neobvyklé. K takovému postoji přispívá zejména zobrazování feminismu českými médii. Pozice žen v hip hopu je již tak komplikovaná a proto není překvapující, že se raperky odmítají otevřeně identifikovat s feministickými názory.

Výpovědi respondentek dokazují, že jsou si vědmy genderových stereotypů, které řídí naši společnost, a podle kterých je také vnímána a hodnocena jejich tvorba, ačkoliv to mnohdy nevyjádřily explicitně. Jak je naznačeno v teoretické části, většinou tyto stereotypy samy přijímají a potvrzují. Své znevýhodněné postavení však často přijímají s odůvodněním, že například objektivizace žen převládající nejen v hudební sféře, je daným faktem, který svou individuální činností nijak nedokážou změnit.

3.4. Zhodnocení výzkumu

Když jsem respondentky poprvé kontaktovala, jejich překvapení nad tím, že se zabývám právě postavením žen na české hip hopové scéně bylo evidentní. Nicméně okamžitě souhlasily a v rozhovoru s každou respondentkou jsem pociťovala určité nadšení a zapálení v tom, jak vyjadřovaly své názory. V rozhovorech byly vesměs vstřícné a neměly žádné zábrany.

Každopádně lze na jejich výpovědích pozorovat určité rozdíly co se týče vhladu do hip hopové scény. Věk respondentek se pohyboval v rozmezí od 18 do 32 let, avšak nejdůležitějšími faktory, které utváří jejich pohled na současnou českou hip hopovou scénu jsou délka působení v rapu a počet nahraných písní a odehraných koncertů. Toto vše pak přispívá k tomu, jak komplexní názor mají respondentky, jak moc vidí do hudebního průmyslu a jak chápou systém, v rámci kterého se pohybují. To tvoří také nezbytný základ pro to, aby se v takovém prostředí dokázaly orientovat a případně mu čelit.

Informace, které respondentky v rozhovorech poskytly v zásadě potvrzují všechny aspekty a situace nastíněny v teoretické části a dokazují, že hip hopová kultura a rap jakožto hudební styl nejsou výjimkou. I zde převládají genderové stereotypy a diskurz ovládají muži. Na ženy jsou kladeny mnohem vyšší nároky ve všech oblastech – co se týče textů, projevů, sebeprezentace, samostatnosti a vytrvalosti.

4. Závěr

Jak jsem se snažila dokázat v mé práci, hip hop je stále z velké části vníman jako záležitost mužů. Jelikož se hip hop jako hudební styl vyvinul v Americe a má tam nejdelší tradici, ovlivňuje podobu hip hopové scény mimo USA a i aktivní zapojení žen je tam větší, než v ostatních zemích. Postavení raperek v americkém hip hopu však není nijak jednoduché.

Současná mainstreamová hip hopová scéna je řízena komercí a rapeři vesměs potvrzují svojí maskulinitu ekonomickým úspěchem a hromaděním majetku. Ženy pro ně mají tu samou hodnotu jako auta, vily nebo šperky. A jelikož taková zobrazení prodávají, i raperky jsou většinou stavěny do pozice sexuálních objektů. Ačkoliv je otevřená sexualita raperek chápána jako převzetí aktivní role při výběru partnera, neustále se musí vymezovat vůči druhému typu žen – dívek z videoklipů, které jsou považované za pouhé trofeje raperů.

Právě hudební videoklipy zprostředkovávané globální hudební stanicí MTV a to, jaké pozice v nich ženy zastávají, nejvíce formují současnou hip hopovou kulturu mládeže na celém světě. Dívky z videa se objevují i v zemích, kde zatím není dostatek raperek, které by tvořily jistý protipól. A to je i případ České republiky. Zatímco raperky ještě neprozrazily v takové míře jako jejich mužští kolegové, české hip hopové videoklipy se jen málo odlišují od těch amerických a zástup dívek v plavkách tvoří přirozené prostředí několika raperů.

Zastávám proto názor, že dokud ženy v České republice nebudou podporovány v tom, aby se aktivně zapojovaly do této muži ovládané sféry, dokud se nenajde někdo, kdo rozpozná jejich kvality a nepomůže jim na vrchol, dokud bude stále vládnout povědomí, že ženy vlastně ani nemají co říct, a dokud budou mít menší ekonomické možnosti než muži – není pravděpodobné, že se objeví významná raperka schopná zvrátit současný stav hip hopové scény.

Hip hopová scéna v České republice je mladá a zatím neprozkoumaná. Jako součást širší populární kultury však tvoří vhodný předmět výzkumu. Analýza hip hopové scény by mohla poskytnout hlubší porozumění současné mládeži a jejich problémům. Jak poznamenává Dara Cook: „Některé katedry vysokých škol vnímají hip hopovou kulturu a rapovou hudbu jako legitimní vyjádření populární kultury, které je nutno zkoumat, protože se často dotýkají pálčivých témat jako například svoboda projevu, misogynie a problémů městského života“ (Cook 2001:70).

Co se týče kontextu České republiky, hip hop poskytuje velký prostor pro další výzkum. Je možné zkoumat postavením žen v dalších oblastech jako Djing, graffiti nebo breakdance. Hudební videoklipy, které v současnosti nejvíce podporují genderové stereotypy, poskytují nespočet možností pro zkoumání toho, jaké pozice jsou ženám

v hip hopu přisuzovány. V dnešní době právě rapeři v České republice produkují videoklipy, které imitují a dále reprodukují objektivizaci žen z amerických rapových videoklipů. Za pozornost stojí také obsahová analýza rapových textů českých interpretů.

Hip hopovou kulturu však netvoří jen interpreti/ky, ale stejně důležití jsou také rapoví fanoušci. Další potenciální výzkum se proto může zabývat tím, jak dnešní mládež interpretuje sdělení rapových textů, a jaké významy jim přiřkládá.

Použitá literatura:

- Anderson, A. (2003): *Word: rap, politics and feminism*. Writers Club Press, Lincoln. ISBN: 0-595-27036-0
- Bourdieu, P. (2000): *Nadvláda mužů*. Univerzita Karlova v Praze, Karolinum. ISBN 80-7184-775-5
- Cook, D. (2001): Dropping Science. *Vibe* (June): 70
- Davies, H. (2004): The Great Rock and Roll Swindle. In C. Carter; L. Steiner, eds.: *Critical Readings: Media and Gender*. Open University Press. Str. 162-178 ISBN: 0-335-21097-X
- Drinker, S. (1995): *Women and Music*. Feminist Press at The City University of New York, New York. ISBN 1-55861-116-9
- Good, K.R. (1998): Deliverance. *Vibe* (August): 80-86
- Good, K.R. (1999): Ill Na Nas, Goddesses, and Drama Mamas. In A. Leight, ed.: *Vibe History of Hip Hop* Three Revers Press, New York. Str. 373-383 ISBN: 0-609-80503-7
- Heywood, L.; Drake, J. (1997): *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism* University of Minnesota Press, Minneapolis. ISBN:0-8166-3005-4
- Holtzman, L. (2000): *Media Messages: What Film, Television and Popular Music Teaches Us About Race, Class, Gender and Sexual Orientation*. M.E. Sharpe. ISBN: 0-7656-0337-3
- Jarkovská, L. (2004): Prohlédněme genderové stereotypy. In *abc feminismu*. Nesehnutí, Brno. Str. 19-27. ISBN: 80-903228-3-2
- Kearney, M.C. (1997): The Missing Links: Riot grrrl-feminism-lesbian culture. In S. Whitley, ed.: *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Routledge. Str. 207-229. ISBN: 0-415-14671-2
- Klein, M. (1997): Duality and Redefinition: Zouny Feminism and the Alternative Music Community. In L. Heywood; J. Drake, eds.: *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism* University of Minnesota Press, Minneapolis. Str. 207-225. ISBN:0-8166-3005-4
- Levy, C. (2001): Rap in Bulgaria: Between Fashion and Reality. In T. Mitchell, ed.: *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outsider the USA*. Wesleyan University Press, Middletown. Str. 134-148. ISBN: 0-8195-6502-4
- Light, A (1998): Pop's Got a Brand New Bag. *Vibe* (April): 93-98
- Niesel, J. (1997): Hip-Hop Matters. In L. Heywood; J. Drake, eds.: *Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism* University of Minnesota Press, Minneapolis. Str. 239-253. ISBN:0-8166-3005-4
- McClary, S. (2002): *Feminine Endings: music, gender and sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis. ISBN: 0-8166-4189-7

- Mitchell, T. (2001): *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outsider the USA*. Wesleyan University Press, Middletown. ISBN: 0-8195-6502-4
- Morelli, S. (2001): „Who Is a Dancing Hero?“ Rap, Hip Hop and Dance in Korean Popular Culture. In T. Mitchell, ed.: *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outsider the USA*. Wesleyan University Press, Middletown. Str. 248 – 258. ISBN: 0-8195-6502-4
- Randel, D.M. (1999): *The New harvard Dictionary of Music*. Belknap Pres sof Harvard University Press, Cambridge.
- Renzetti, C.M.; Curran, D.J. (2003): *Muži, ženy a společnost*. Univerzita Karlova v Praze, Karolinum. ISBN: 80-246-0525-2
- Rose, T. (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press, Middletown. ISBN: 0-8195-6275-0
- Sanjek, D. (1997): Can a Fujiyama Mama Be the Female Elvis? In S. Whitley, ed.: *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Routledge. Str. 137-167. ISBN: 0-415-14671-2
- Sokolová, V. (2004): Současné trendy feministického myšlení. In *abc feminismu*. Nesehnutí, Brno. Str. ????. ISBN: 80-903228-3-2
- Solie, S.A. (1995): Afterword. In Drinker, S: *Women and Music*. Feminist Press at The City University of New York, New York. ISBN 1-55861-116-9
- Stock-Morton, P.H. (1990): Education. In H. Tierney, ed.: *Women´s Studies Encyclopedia*. Greenwood. Str. 115-119. ISBN: 0-313-29620-8
- Tierney, H. (1990): Concert Artists. In *Women´s Studies Encyclopedia*. Greenwood. Str: 70-73. ISBN: 0-313-29620-8
- Veseý, K. (2005): Rozbíjení stereotypů aneb ženy v hip hopu. *His Voice* (2): 8-10
- Wermuth, M. (2001): Rap in the Low Countries. In T. Mitchell, ed.: *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outsider the USA*. Wesleyan University Press, Middletown. Str. 149-170. ISBN: 0-8195-6502-4
- Wheeler, Robin: Musicians pre-twentieth-century. In H. Tierney, ed.: *Women´s Studies Encyclopedia*. Greenwood. Str. 210-214. ISBN: 0-313-29620-8

Literatura k metodologii:

- Coffey, A.; Atkinson, P. (1999): *Making Sense of Qualitative Data*. Sage Publications Inc. ISBN: 0-8039-7053-6
- Deacon, D.; Pickering, M.; Golding, P.; Murdock, G. (1999): *Researching Communications: A Practical Guide to Methods in Media and Cultural Analysis*. Arnold. ISBN: 0-340-59685-6
- Harding, S. (1987): *Feminism and Methodology: Social Science Issues*. Indiana University Press. ISBN: 0-253-32243-X

- Hermanns, H. (2004): Interviewing as an Activity. In U. Flick, E. von Kardorff; I. Steinke, eds.: *A Companion to Qualitative Research*. Sage Publication. Str. 209-213. ISBN: 0-7619-7374-5
- Hopf, C. (2004): Qualitative Interviews. In U. Flick, E. von Kardorff; I. Steinke, eds.: *A Companion to Qualitative Research*. Sage Publication. Str. 203-208. ISBN: 0-7619-7374-5
- Reinharz, S. (1992): *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press.
- Strauss, A.; Corbinová J. (1999): *Základy kvalitativního výzkumu*. Nakladatelství Albert, Boskovice. ISBN: 80-85834-60-X

Příloha:

Otázky pokládané respondentkám v polostrukturovaném rozhovoru:

1. Jaký je tvůj názor na současnou hip hopovou scénu?
 - česká ve srovnání s americkou
2. Jak začala tvoje kariéra?
 - Kdy jsi začala rapovat, popřípadě proč již nerapuješ?
 - Proč právě rap?
 - Kdo a proč je tvým vzorem?
3. Znáš nějaké další holky, které rapují?
 - Které, a jaký je tvůj názor na jejich tvorbu?
 - Jaké kritéria by podle tebe měla splňovat dobrá raperka?
4. Proč je, podle tebe, tak málo raperek mediálně známých?
5. Jaké jsou klíčové okamžiky v tvojí kariéře?
 - Jaké jsou pozitivní posuny, kdo tě podporuje?
 - Setkala jsi se s nějakými komplikacemi nebo bariérami? (z hlediska pohlaví nebo v hudebním průmyslu)
6. Jaká témata jsou ti blízká?
 - Jak tyto témata vidíš ty?
 - Jak tematizuješ témata spojená s pohlavím?
7. Rap je vesměs prezentován jako maskulinní, jaký máš na to názor?
 - Jak se s touto situací vyrovnáváš?
8. Máš pocit, že jako žena musíš dělat něco extra, že to máš těžší?
9. Jak vnímáš svou vlastní pozici v hip hopu?
 - Má to, co děláš nějaký smysl?
 - Mají raperky své oprávněné místo v hip hopu?