

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Studijní program Genderová studia

**Bc. Andrea Bláhová**

**Česká populární hudba jako platforma  
pro tematizaci ženské sexuality**

*Diplomová práce*

Vedoucí práce: Mgr. Ľubica Kobová, M.A., Ph.D.

Praha 2023

**Prohlášení:**

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury. Práci jsem nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.“

„Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.“

V Praze dne 30. června 2023

.....

Bc. Andrea Bláhová

**Poděkování:**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat především mé vedoucí Mgr. Ľubici Kobové, M.A., Ph.D. za trpělivost a cenné rady během konzultací. Dále bych chtěla poděkovat rodině a přátelům za podporu během celého studia. Děkuji také mladým českým interpretkám, jejichž tvorba mi přináší pocit sounáležitosti a dodává mi sílu.

## **Abstrakt**

Diplomová práce s názvem *Česká populární hudba jako platforma pro tematizaci ženské sexuality* se zabývá mladými českými interpretkami, které skrze svou tvorbu, rozhovory v médiích a performance na koncertech tematizují ženskou zkušenost. Vybrané texty písní pěti interpretek, rozhovory a zápisky z terénního deníku jsem analyzovala pomocí kvalitativní obsahové analýzy a výsledky dále interpretovala v sedmi různých tematických kategoriích. Diplomová práce se skládá z teoretické a empirické části. V teoretické části se věnuji především definování postfeminismu a postfeministické citlivosti, populární kultury a vnímání tělesnosti v prostředí populární hudby. Empirická část se skládá z metodologických postupů, kvalitativní obsahové analýzy a následné interpretace.

Klíčová slova: postfeminismus, postfeministická citlivost, populární kultura, hudební průmysl, tělesnost, objektivizace, ženská sexualita, sebevědomí, ženská zkušenost

## **Abstract**

The thesis titled *Czech Popular Music as a Platform for Thematization of Female Sexuality* deals with young Czech female performers who, through the lyrics of their songs, interviews in the media, and performances at concerts, thematize the female experience. I analysed the selected song lyrics of five female performers, their interviews and notes from the field diary using qualitative content analysis and further interpreted the results in seven different thematic categories. The thesis consists of a theoretical and an empirical part. In the theoretical part, I mainly focus on defining post-feminism and post-feminist sensibility, popular culture and the perception of physicality in the environment of popular music. The empirical part consists of methodology, qualitative content analysis and subsequent interpretation.

Keywords: post-feminism, post-feminist sensibility, popular culture, music industry, physicality, objectification, female sexuality, self-confidence, female experience

## OBSAH

1. ÚVOD.....	1
2. TEORETICKÁ ČÁST .....	4
2.1 Postfeminismus, neoliberální a populární feminismus.....	4
2.2 Populární kultura .....	7
2.2.1 Populární kultura a zkušenost žen se sexismem.....	10
2.2.2 Ženskost jako tělesná vlastnost.....	12
2.3 Stereotypní aspekt ženskosti jako politický nástroj?.....	16
2.3.1 Madonna .....	17
2.3.2 Beyoncé .....	19
2.3.3 Gen-Z bimbo.....	20
2.4 Vnímání feminismu v Československu a v České republice po roce 1989 a chybějící ženská zkušenost v populární hudbě.....	21
3. EMPIRICKÁ ČÁST .....	26
3.1 Metodologie.....	26
3.1.1 Feministický výzkum .....	26
3.1.2 Pozicionalita .....	27
3.1.3 Design výzkumu .....	28
3.1.4 Výzkumné otázky .....	28
3.1.5 Výzkumný vzorek.....	29
3.1.6 Metoda vytváření dat.....	31
3.1.7 Analýza dat .....	33
3.2 Analýza a interpretace .....	34
3.2.1 Obsahová analýza textů a rozhovorů.....	34
3.2.1.1 Objektivizace ženského těla aneb „tělo místo mysli ceněný“ .....	34
3.2.1.2 Moc a vliv hudebního průmyslu aneb „možná mě poznaj a ocení až je opustím“.....	37
3.2.1.3 Vyjednávání o vlastní sexualitě aneb „nebylo to jak jsi chtěl, ale jak jsem chtěla já“ .....	42
3.2.1.4 Toxické vztahy aneb „existoval tím pádem někdy můj názor?“ .....	48
3.2.1.5 Očekávání feminity aneb „je to jenom proto že jsem roztomilá holka“ .	52

3.2.1.6 Sebevědomí aneb „dovolila jsem si tak trochu přiznat, že to asi nebude tak úplně marný“ .....	54
3.2.1.7 Misogynie v machistickém rapu aneb „když holka mluví moc, asi budu mluvit víc“ .....	57
3.2.2 Zvuková analýza .....	62
3.2.2.1 „Sweet Spot“ .....	62
3.2.2.2 „Sex“ .....	64
3.3 Diskuze .....	66
4. ZÁVĚR .....	71
5. LITERATURA .....	73

## 1. ÚVOD

*„I won't say that she saved my life, because I don't think she'd like that. But she definitely helped me to find the strenght to save myself“*

(Finding 2011, s. 50)

Má diplomová práce se zabývá mladými českými hudebnicemi na poli české populární scény, které ve své tvorbě a v médiích tematizují ženské otázky v podobě objektivizace ženského těla, toxicity partnerských vztahů, kladou důraz na ženskou sexualitu a ohrazují se vůči misogynii v prostředí českého rapu a degradaci osobnosti interpretky v hudebním průmyslu na pouhý produkt a sexuální objekt.

Toto téma jsem si vybrala z několika důvodů. Stěžejní pro mě bylo zasazení tématu diplomové práce do prostředí české hudební scény, která je mi blízká a dobře se v ní orientuji. Ve své bakalářské práci jsem se věnovala genderové nerovnosti na hudební scéně, nyní jsem se chtěla blíže zaměřit na hudebnice, jejichž tvorba pro mě znamená nejen ztotožnění se s názory, ale hlavně se zkušeností a prožíváním emocí. Mám radost, že interpretek, které dodávají sílu nejen mně, na hudební scéně přibývá a chci prostřednictvím diplomové práce zjistit, zda se jedná o soustředěnější trend nebo o ojedinělé projevy. Důležitým bodem při výběru tématu pro závěrečnou práci byl pro mě podcast *Území ozvěň* hudební publicistky Anety Martínkové, který podle mého názoru nejlépe mapuje genderová témata v rámci české hudební scény. Neméně důležité pro mě bylo objevení mladé hudebnice Anny Vaverkové a poslech její tvorby, která mi přišla jedinečná právě kvůli otevřenosti ohledně ženského orgasmu nebo problémům v partnerských vztazích. Tento objev ve mně probudil zájem o poznání více českých interpretek, jejichž tvorba se zabývá podobnými tématy.

V teoretické části diplomové práce pracuji s koncepty postfeminismu a postfeministické citlivosti, kde vycházím hlavně z teoretických konceptů Rosalind Gill. V rámci postfeminismu v mediální kultuře dále předkládám teorii neoliberálního feminismu a populárního feminismu, jelikož oba koncepty považuji za důležité s ohledem na ekonomický úspěch a individuální podnikání v kontextu populární hudby. Dále se věnuji teorii populární kultury na základě myšlenek Johna Fiskeho, který ve svém díle *Jak rozumět*

*populární kultuře* zmiňuje koncepty tělesnosti Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta. Na populární kulturu dále nahlížím jako na prostor, kde se ženy setkávají se sexismem a rozebírám případy sexuálního násilí v písních světových populárních interpretek. V následující části se zabývám tělesností jako jedním ze stěžejních témat diplomové práce. Tělesnost teoretizuji dle konceptů postfeminismu a postfeministické citlivosti, zabývám se objektivizací a sexualizací ženského těla na poli populární hudby. Zmiňuji interpretky, které se vůči degradaci žen na pouhé objekty a stereotypizaci ženského těla vymezily, stejně tak zmiňuji zpěvačky, které vlivem hypersexualizace těla oslavují ženské křivky, které neodpovídají konstruovaným standardům krásy. V následující části teoretické části uvádím příklady Madonny a Beyoncé jako kontroverzních feministických ženských ikon. Madonnu zmiňuji kvůli jejímu přístupu k tělesnosti, který je na jednu stranu považován za příklad postfeministické transformace ženy jako objektu k subjektu a vyjednávání ženské sexuality jako plně vědomého aktu. Na druhé straně stojí kritika osobnosti Madonny jako utvrzování dominantního mužského pohledu na ženu jako objekt touhy. Beyoncé uvádím jako příklad populárního feminismu, který na jedné straně propaguje feministické myšlenky a empowerment, na druhé straně podporuje kapitalistické praktiky konzumerismu. Důležité mi přišlo zmínit také typ hudebnic gen-Z bimbo, které zdůrazňují ženskost vlivem hypersexualizace. V závěrečné části teoretické části přináším historický kontext vývoje feminismu v Československu a České republice po roce 1989, který má podle mě význam v pomalejší tendenci v tematizování ženské zkušenosti v tvorbě českých interpretek. Na základě podcastu hudební publicistky Martínkové zmiňuji několik současných mladých hudebnic z prostředí české populární scény, které se nebojí vkládat do své tvorby emoce a ženskou otázku.

Pro svůj výzkum jsem zvolila metodu analýzy existujících pramenů. Pomocí kvalitativní obsahové analýzy zkoumám vybrané písně pěti českých interpretek – Annet X, Arleta, Anna Vaverková, Hellwana a Katarzia – které dále interpretuji pomocí sedmi kategorií. Obsahovou analýzou podrobuji nejen vybrané písně, ale také rozhovory, ve kterých zmíněné interpretky figurují, a poznámky z terénního deníku. Abych podpořila výzkum populárních písní, rozhodla jsem se dvě písně analyzovat pomocí zvukové analýzy dle konceptů Allana Moora. V rámci analýzy jsem vytvořila playlist na streamovací platformě Spotify<sup>1</sup>, do kterého jsem zařadila všechny analyzované písně a přítomné

---

<sup>1</sup> <https://open.spotify.com/playlist/17NHLgaYA7TwGbeQIJXxsO?si=555a2310da424bad>



rozhovory. Playlist může sloužit jako pomocný nástroj během čtení analyticko-interpretací části.

Cílem mého výzkumu je zjistit, jaká témata z oblasti genderu přinášejí do prostředí populární hudby české hudebnice. Dále si kladu otázku, zda je scéna české populární hudby připravená na narůstající trend sebevědomých interpretek, jejichž tvorba stírá hranice emoční explicitnosti a vyobrazování ženského prožívání života. V rámci této otázky se zabývám tím, jak se k daným tématům vyjadřují hudebnice ve veřejném prostoru v rámci rozhovorů v médiích. V neposlední řadě řeším otázku tělesnosti, tedy zda je pro interpretky tělesnost důležitá a zda se vymezují vůči objektivizaci a sexismu, nebo zda využívají „sexuální kapitál“.

## 2. TEORETICKÁ ČÁST

V této části diplomové práce vycházím z konceptů postfeminismu a postfeministické citlivosti Rosalind Gill. V rámci postfeminismu v mediální kultuře dále pracuji s teorií neoliberálního feminismu a populárního feminismu, jelikož oba koncepty považuji za důležité s ohledem na ekonomický úspěch a individuální podnikání v kontextu populární hudby. Dále zpracovávám myšlenky Johna Fiskeho z díla *Jak rozumět populární kultuře* a propojuji je s prostředím populární hudby, kde mimo jiné rozebírám případy sexuálního násilí v písních světových populárních interpretek. Důležitým bodem teoretické části je tělesnost, kterou teoretizuji dle konceptů postfeminismu a postfeministické citlivosti, zabývám se objektivizací a sexualizací ženského těla na poli populární hudby. Posledním bodem teoretické části je historický kontext vývoje feminismu v Československu a České republice po roce 1989, který hraje roli ve formování ženského sebevědomí a tematizaci ženské zkušenosti v tvorbě českých interpretek.

### 2.1 Postfeminismus, neoliberální a populární feminismus

Gill a Scharff (2013) definují postfeminismus čtyřmi různými způsoby. Nejprve jako signalizaci epistemologického zlomu v rámci feminismu. „Post“ v tomto případě znamená transformaci a změnu uvnitř feminismu, který zpochybňuje tzv. hegemonický anglo-americký feminismus (Gill & Scharff 2013, s. 3). Druhý způsob popisuje postfeminismus jako historický posun po vrcholu druhé vlny feminismu. Někdy je proto považován za feminismus třetí vlny k vyznačení doby po určitém feministickém aktivismu. Postfeminismus jako populární slovo byl také použit jako gesto pro novou vlnu feminismu, která nemusí nutně zahazovat staré feministické programy, ale má tendenci se více soustředit na mediální reprezentaci jako bitevní pole (Reynolds & Press 1996). Třetím způsobem použití výrazu postfeminismus je odkaz na odpor proti feminismu. Americká feministka a spisovatelka Sudan Faludi považovala postfeminismus za součást odporu proti feminismu: „Právě když rekordní počet mladších žen podporoval feministické cíle... média vyhlásila nástup mladší ‚postfeministické generace‘, která údajně hanila ženské hnutí“ (Reynolds & Press 1996, s. 317). Poslední přístup se vyvíjí prostřednictvím rozpracování postfeminismu jako tzv. citlivosti, která má být podle Gill (2007) empiricky používána jako způsob analýzy populární kultury. Postfeministická citlivost je způsob, jakým se postfeminismus nejen

vytváří, vyjadřuje a šíří, ale také přijímá a reprodukuje. Zahrnuje představu posunu od objektivizace k subjektivitě způsobem, jakým jsou (některé) ženy zastoupeny; zaměření na individualismus; oživení myšlenek přirozeného pohlavního rozdílu; výrazné resexualizace ženských těl; a důrazu na konzumerismus a komodifikaci odlišnosti (Gill & Scharff 2013). Tato témata koexistují s nerovnostmi a vyloučením týkající se etnického původu, třídy, věku, sexuality, postižení a také genderu (Gill 2007).

Výrazným aspektem postfeministické mediální kultury je její obsedantní zaujetí tělem. Ženskost je definována spíše jako tělesná vlastnost než jako vlastnost sociální, strukturální nebo psychologická (Gill 2007). Tělo samotné je také prezentováno jako ženský zdroj síly, je bráno jako neukázněné, vyžadující dohled a jsou na něj kladené požadavky kopírující módní trendy odsouhlasené ženské krásy. Ženské tělo v postfeministické mediální kultuře je podle Gill (2007, s. 150) „konstruováno jako okno do vnitřního života jednotlivce.“ Důležitým posunem pro pochopení postfeministické citlivosti je vnímání žen jako aktivních, toužících sexuálních subjektů, které se rozhodnou prezentovat se zdánlivě objektivizovaným způsobem, protože to vyhovuje jejich svobodným zájmům. Tento posun podle Gill (2007) představuje modernizaci ženskosti a je zásadní pro pochopení postfeministické citlivosti. Posun také představuje ve významu moci: od vnějšího, mužského pohledu k vnitřnímu, narcistickému pohledu. Objektivizující mužský pohled je internalizován a vzniká tak nový režim, ve kterém není moc vnucována shora nebo zvenčí, ale konstruuje samotnou subjektivitu. Dívky a ženy ze sebe pod domnělým svobodným jednáním vytvářejí subjekty, které se podobají heterosexuálním mužským fantaziím nalezeným v pornografii. Jako toužící sexuální subjekty jsou však prezentovány jen některé ženy – ženy, které touží po sexu s muži, mladé, štíhlé a krásné ženy. Podle Gill (2007) je kritika zastupování žen v populární kultuře „poukázáním na zhoubné spojení reprezentativního posunu k neoliberálním subjektivitám, v nichž může být sexuální objektivizace prezentována nikoli jako něco, co ženám udělali někteří muži, ale jako svobodně zvolené přání aktivních, sebevědomých a asertivních ženských subjektů“ (Gill 2007, s. 152-153).

Klíčovým rysem postfeministické citlivosti je oživení myšlenek přirozeného pohlavního rozdílu v populární kultuře. Podle Gill (2007, s. 163) je „vzorová povaha rozporů to, co tvoří citlivost, v níž představy autonomie, volby a sebezdokonalování stojí bok po boku s dohledem, disciplínou a haněním těch, kteří se rozhodují špatně.“ Tato pojetí jsou vlastní také neoliberálnímu, jehož ideje jsou ve spojení s postfeminismem. Příchod

postfeminismu v polovině 80. let znamenal zároveň i příchod optimističtějšího feminismu, který se přímo zabýval populární kulturou. Stereotypní aspekty ženskosti jako politický nástroj použily umělkyně Annie Lennox nebo Madonna a stylizovaly se do identity butch/femme (Whiteley 2000).

Neoliberalismus je obecně chápán jako způsob politické a ekonomické racionality charakterizovaný privatizací, deregulací a odvrácením a odsunem státu z mnoha oblastí sociálního zajištění (Gill & Scharff 2013, s. 6). Mezi postfeminismem a neoliberalismem existuje silná rezonance, která funguje na třech úrovních: 1) obojí je strukturováno proudem individualismu, který nahradil představy o sociálním nebo politickém nebo jakékoli představě o jednotlivci, který je vystaven tlakům, omezením nebo vlivu zvenčí; 2) autonomní, kalkulující, seberegulující se subjekt neoliberalismu má silnou podobnost s aktivním, svobodně se maskujícím, sebeobjevujícím subjektem postfeminismu; 3) jak naznačují populární kulturní diskurzy, ženy jsou více než muži vedeny k sebeovládání a sebekázni, mohlo by se tedy zdát, že neoliberalismus je vždy genderovaný a ženy jsou konstruovány jako jeho ideální subjekty (Gill 2007, s. 163-164). Neoliberální feminismus jasně přiznává genderovou nerovnost a distancuje se od socioekonomických a kulturních struktur utvářejících každodenní život (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019). Angela McRobbie předpokládá, že „neoliberální disartikulace feminismu, v níž je politika feminismu považována za zastaralou, zatímco rétorika a symbolika feminismu byly přivlastněny jako komodita se směnnou hodnotou na trhu populární kultury, působí jako snižování pravděpodobnosti solidarity napříč generacemi“ (Zaslow 2018, s. 100).

Populární feminismus se jasně pojí s neoliberálními principy individualismu a podnikatelství, tudíž neoliberální feminismus pomohl vytvořit kontext pro rozvoj populárního feminismu v populární kultuře a médiích. Populární feminismus zřídka kritizuje neoliberalismus a jeho hodnoty jako je ekonomický úspěch, nový růst trhu, individuální podnikání, ty jsou součástí populárního feminismu. Ten nelze analyzovat izolovaně, ale musíme ho chápat jako „ko-konstituci kapitalistických praktik, hodnot a dělby práce“ (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019, s. 9). Současný feminismus je populární kvůli mediálními formám, kde se řeší: feministická sdělení o genderové nerovnosti, pozitivita těla, gender pay gap, normalizace sexuálního obtěžování a podpora sebevědomí. Populární feminismus funguje jako typ média, které je viditelné a dostupné. „Objevuje se ve vysílacích médiích, v televizi, reklamě a populární hudbě. V současném kontextu se asi nejnaléhavěji objevuje v sociálních médiích, kde sociální síť jako Instagram, Facebook a Twitter

poskytují platformy pro jeho šíření“ (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019, s. 10). Viditelnost znamená rozšiřování dosahu v rámci populárního publika, ve kterém se popularita a dostupnost odráží na schopnosti tuto viditelnost udržovat a šířit. „V mediálním kontextu, ve kterém je většina okruhů viditelnosti poháněna ziskem, konkurencí a spotřebiteli, pouhé zviditelnění nezaručuje, že se kategorie identity nějak promění, nebo že to zpochybní vztahy hegemonické moci“ (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019, s. 10). Populární feminismus z části stojí na „platformním kapitalismu“, který naznačuje úbytek obsahu významu, ale na druhou stranu klade důraz na nekonečný provoz a oběh daného obsahu (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019, s. 10). Sociální sítě fungují na metrikách v podobě počtu sledujících a likes, které také rámuje populární feminismus. Na výšce těchto čísel dále závisí zviditelnění (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019). Gill (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019) vyjadřuje rozdíl od dřívějšího vnímání postfeminismu, který se vyznačoval vřelým nadšením pro rovnost, „girl power“ a úspěch žen a byl často spojen s odmítnutím feminismu na jedné straně, s přístupem k přijímání a vyzdvihování feministické identity od celebrit, lidí z politické sféry a obchodních lídrů dnes na straně druhé. Podstata a formy feminismu zobrazované v mainstreamových médiích jsou ale podle autorky často ovlivněné individualismem, postfeminismem a neoliberální kulturou (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019). Ústředním bodem přeměny vnímání feminismu je právě vzestup a zakořenění neoliberálního feminismu ve smyslu toho, že když feminismus povzbuzuje ženy v zaměření se na sebe a vlastní aspirace, je možné jej snadněji popularizovat, šířit a kapitalizovat na trhu. Na druhé straně ale neoliberální feminismus podporuje marginalizaci, protože ve svém projevu zahrnuje pouze takzvané aspirační ženy ztělesňující bílé a třídní privilegia a heteronormativitu (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019).

## **2.2 Populární kultura**

Theodor Adorno vnímal populární kulturu jako lacinou náhražku kultury opravdové. Populární kultura měla podle něj sloužit k tomu, aby zabavila masy a profitovala na jejich jednoduchosti (Fiske 2017). Koncem 70. let se do popředí kánonu popkulturního zkoumání dostala i rocková a populární hudba. V závěrech těchto zkoumání ovšem nebyly zohledněny „kontextové mechanismy, vztahy a postupy, jimiž dané texty fungovaly právě jako texty popkulturní“ (Fiske 2017, s. 299). Hudba je důležitou součástí života pro mnoho lidí, ve

smyslu odpočinku, vzdělávání, společenského aspektu, emocí, terapie a duchovní povahy (Bretthauer et al. 2007). Zvláště populární hudba může mít velký vliv na utváření naší osobnosti nebo našich názorů a také hraje důležitou roli při vytváření tzv. role models. Na pole populární hudby se také propisují genderová a násilná sdělení. Ženy jsou zobrazovány jako naivní, submisivní stvoření, která potřebují mužskou ochranu, adoraci a vedení (Bretthauer et al. 2007). Populární hudba se podílí na budování genderové identity, neboť staví ženy do pozice objektu, která potvrzuje pasivitu a sebeobětování jako úděl ženy. Texty populárních písní napříč dekadami popisují ženy jako majetek, sexuální objekty a fyzicky atraktivní (Bretthauer et al. 2007).

Populární kultura je podle Fiskeho (2017, s. 97) industrializovaná, „průmysl, který vyrábí a distribuuje její komodity předpokládá možnost generovat zisk a sleduje jen své vlastní ekonomické zájmy.“ Na druhou stranu ale populární kultura Fiske (2017) popisuje jako založenou na zájmech lidí. Populární kultura se neustále proměňuje, je nestálá a pomíjívá. Pořád hledá něco nového, z čeho by mohla čerpat a obnovovat trend, ze kterého může vznikat další populární kultura (Fiske 2017). Ta je tvořena především lidmi samotnými, nikoli kulturním průmyslem. „Populární kultura musí být relevantní vůči momentální společenské situaci lidí, kteří ji vnímají“ (Fiske 2017, s. 100). Utváření této kultury nepřichází od toho společenského uskupení, které ji následně využívá, nýbrž tvoří ji komodity, které jsou průmyslově vyráběny a rozšiřovány pomocí mas, lidé si ji vytvářejí sami, čili je tvořena zezdola. Fiske (2017, s. 246) považuje populární kultura vždy za „esenciálně politickou – vzniká a působí v podmínkách společenské podřízenosti a je stěžejním způsobem zapletena do hry o moc uvnitř společnosti“. Funguje na úrovni „mikro-politiky“, která prolíná „sémiotickou rezistenci nějakého významu nebo představy“ s rutinou všedního dne (Fiske 2017, s. 260). To může pomáhat fanynkám k nabytí většího sebevědomí a vybojovávání si prostoru v rámci společenských vztahů a prostor, které dále mohou rozvíjet s ostatními v rámci sdílení podobných představ a dávají tak vzniknout jisté solidaritě (Fiske 2017). Tyto mikro-úrovňové interakce vytvářejí společenské kontexty, které vedou k možné politické aktivitě na úrovni makro-politické (Fiske 2017). Populární kultura hrála významnou roli v utváření feminismu tzv. čtvrté vlny. Douglas Kellner (2003) ve své práci *Media Culture* popisuje různé formy populární kultury, které jsou podle něj důležité v utváření sociálního, ekonomického a kulturního života. Mezi tyto elementy řadí i populární hudbu, která se snadno přizpůsobí kulturním nebo politickým diskurzům, mezi které patří i feminismus.

John Fiske (2017) vymezuje dva typy realizace tzv. populárních požitků – únik a produktivnost. Únik se soustředí na tělo, které hraje hlavní roli. „Boj o kontrolu významů těla je klíčový, protože vítěz tohoto boje může ovládat i významy kultury a vztahy mezi tělem kulturou“ (Fiske 2017, s. 127). Fiske zmiňuje teorii slasti (*jouissance*) a rozkoše (*plaisir*) Rolanda Barthese, který *jouissance* (extáze a orgasmus) popisuje jako tělesný prožitek, který nastane, když se „kulturní rozpadá do přirozeného, ztrácí se ‚já‘ a subjektivita, která toto ‚já‘ kontroluje a ovládá“ (Fiske 2017, s. 126-127). Podle Barthese ztráta „já“ může jedince dovést k možnosti úniku z ideologie (Fiske 2017, s. 127). Navazuje metaforou „čist tělem“, kdy tělo vnímající osoby reaguje na fyzičnost objektu, namísto konceptu nebo ideologie. Barthesova teorie úniku je příznačná hlavně pro mladou generaci, která se snaží uniknout pravidlům nastaveným společností. Jako příklad Fiske uvádí některé typy tance, užívání stroboskopů na koncertech a konzumace drog jako zdroj tělesných požitků (Fiske 2017, s. 128). Na druhé straně *plaisir* (rozkoš) se od slasti liší v tom, že „je vytvářena společensky, její kořeny spočívají v dominantní ideologii, týká se společenské identity a rozpoznání“ (Fiske 2017, s. 130). Slast prostřednictvím požitků uniká od norem ustanovených společností, kdežto rozkoš naopak produkuje prožitky, které se s těmito normami prolínají, a funguje to na denní bázi.

Na tělesnost navazuje teorie Michela Foucaulta, který se zaměřil na disciplinaci sexuality. Mluví o omezování především ženské sexuality v 19. století, kdy byly sexuální požitky označovány za symptomy hysterie. Foucault dále ukázal, jak západní společnost používá tělo jako místo, kde se uplatňuje moc (Fiske 2017). „Vztahy mezi tělem krásným a ošklivým, mezi tělem zdravým a nemocným, mezi tělem vkusně a nevkusně oblečeným, mezi hlavou načesanou a nenačesanou, mezi tělem svalnatým a ochablým jsou vesměs společenskými vztahy fungujícími na ose mezi normou a deviací; jsou proto i politickými vztahy, jejichž působením si má tělo osvojit normy těch, kdo ve společenské formaci disponují největší mocí“ (Fiske 2017, s. 170). Získávání společenské moci závisí na sociopolitických diskurzích, jejichž součástí jsou i zdraví a krása. Provokativní se v této oblasti stala nadváha, která se staví opozičně k patriarchálním hodnotám v ženském těle. „Normy společenské moci založené na kategoriích třídy a genderu jsou vtextovány do každodenního těla každého z nás stejně pevně, jako jsou vtextovány do politického těla společnosti“ (Fiske 2017, s. 172).

### 2.2.1 Populární kultura a zkušenost žen se sexismem

Násilí je znakem maskulinní populární kultury, která zobrazuje ženy jako oběti nebo jako děvky, což jsou zobrazení žen, ve kterých se skrývá jejich podřízenost vůči mužům. Na konci sedmdesátých let se v kontextu USA a Velké Británie vznesly vlny protestu, které vedly k omezení násilí v televizi. Místo toho se ale objevila nová forma násilí, která měla zajistit udržení popularity média. Vzniklo tak vizuální násilí na ženách, kdy se na obrazovkách objevovala ve velkém množství ženská ňadra a pozadí (Fiske 2017).

Násilí maskulinní populární kultury se objevuje hojně i v populární hudbě. Jedním z mnoha příkladů je píseň „97 Bonnie and Clyde“ rappera Eminema, který v písni popisuje zabití vlastní ženy a schování mrtvoly do kufru auta (Hroch & Veselý 2020). Na protest proti násilnickému obsahu v písních mužských interpretů se americká písničkářka Tori Amos rozhodla tyto písně předělat a významově převrátit z pohledu ženy. Album *Strange Little Girls* není jen pro pobavení, které prezentuje převrácení mužských a ženských stereotypů, je to hlavně „memento kulturního boje, který ženy svádí v populární hudbě“ (Hroch & Veselý 2020, s. 154).

Početné reprezentování sexuálního násilí v médiích se odráží od všudypřítomnosti násilí v běžném životě. Například příběhy o znásilnění se objevují nejen ve zpravodajství, ale také ve filmu, televizi, literatuře a v neposlední řadě také v hudbě. V médiích bývá ve většině případů znásilnění zobrazováno pomocí tzv. mýtu znásilnění, tedy znásilnění cizí osobou (ve většině případů dochází ke znásilnění od osoby známé oběti), nebo když jsou například ženy obviňovány z „vyprovokování“ flirtováním, opilostí nebo „vyzývavým“ oblečením (Finding 2011). Na druhou stranu se i v mediálním prostoru vyskytují případy sexuálního násilí, které do tohoto vzorce nespadají. V populární hudbě se objevuje několik žen, které skrze vlastní zkušenost zpívají o sexuálním a domácím násilí způsobem, který osvětluje jak trauma samotné, tak dlouhodobý dopad aktu (Finding 2011). Mezi umělkyně, které skrze hudbu podávají autentickou výpověď o sexuálním násilí, patří například Suzanne Vega, Tracy Chapman, Christina Aguilera, Alanis Morissette a další. Nejvýraznější písni v rámci populární hudby, která popisuje akt znásilnění, se stala píseň „Me and the Gun“ od výše zmíněné americké hudebnice Tori Amos (Finding 2011). Umělkyně zde popisuje incident, ke kterému došlo po jednom z jejích koncertů v Los Angeles, kdy ji o svezení autem požádal jeden její známý. Následně ji ale se zbraní v ruce vydíral k pohlavnímu styku. Amos popisuje akt znásilnění samotný i myšlenky na sebevraždu, které přišly po něm (Hroch



& Veselý 2020, s. 145). I když je píseň primárně osobním vyprávěním, je zde jeden zjevně feministický komentář o politice sexuálního násilí. Veršem „ano, měla jsem na sobě přiléhavé červené šaty, ale znamená to, že bych měla roztáhnout nohy?“ hudebnice naráží na již zmíněný „mýtus znásilnění“ ve smyslu obviňování oběti za vyzývavé oblečení (Hroch & Veselý 2020, s. 146). Po této zkušenosti se Amos rozhodla pomoci při založení první národní linky pomoci v oblasti sexuálního násilí ve Spojených státech Amerických - RAINN (Rape, Abuse and Incest National Network). K tomuto aktu vedla frustrace z nedostatečně fungující politiky znásilnění, ale také nedostatek emocionální podpory a služeb pro ty, co znásilnění zažívají. K tomuto poznatku došla díky mladé fanynce, která Amos vyhledala po koncertě, aby se jí svěřila se svou zkušeností se znásilněním (Finding 2011, s. 44). Umělkyně se pozastavuje nad systémem, který nenabízí obětem násilného aktu žádné prostředky k tomu, aby se s tím vyrovnaly, naopak jejich útočištěm se stává umělkyně nebo umělec. Amos se tak pro fanynky stala hvězdou i „patronkou“ ve věci sexuálního násilí, která projevila ochotu nejen s nimi mluvit o sexuálním zneužívání, ale také ochotu sdílet s nimi něco ženského, fyzicky intimního a osobního (Finding 2011, s. 49). Sdílení ženské zkušenosti v populární hudbě, ať už příjemné nebo nepříjemné, pomáhá ostatním ženám vyrovnávat se s věcmi, které je v běžném životě trápí a ubírají jim síly. Z ženských autorek cítí sounáležitost, podporu a také někoho, kdo jim dodá sebevědomí.

Sonya Aurora Madan na debutovém albu *Everyone's Got One* (1994) britské hudební kapely Echobelly konfrontuje problémy mladých asijských a arabských žen, které jsou tlačeny do nechtěných manželství a brutality založené na cti. V písních tematizuje například sexistické vykořisťování a paradox milování toho, kdo nás zneužívá (Whiteley 2011, s. 160). Témata jako těhotenství, interrupce, sexuální zneužívání, traumata rodinného života, mateřství a další se většinou nevyskytují na nejprodávanějších albech nebo singlovém žebříčku. Když už se objeví, většinou se jedná o autobiografické výpovědi (Whiteley 2011). K hudebnicím, které skrze svou hudbu servírovaly publiku autentickou zkušenost, patří také kanadská písničkářka Joni Mitchell. V roce 1971 vydala album *Blue*, na kterém zpívá například o toxickém vztahu se svým exmanželem, se kterým se rozvedla, aby mohla pokračovat v hudební kariéře, nebo o hledání si vlastní cesty bez ohledu na požadavky společnosti a „pouta domestikovaného ženství“ (Hroch & Veselý 2020, s. 137). Skladba „Little Green“ má podobu dopisu na rozloučenou její dceři. Skutečný význam písně bylo možné pochopit až v devadesátých letech, kdy se fanoušci dozvěděli prostřednictvím bulváru o dceři, kterou dala Mitchell v šedesátých letech k adopci (Hroch & Veselý 2020).

„Smutek a beznaděj, které desku prostupují, vychází ze střetu mladé zpěvačky se společenskými normativy. Žádná žena nemá povinnost rodit a vychovávat děti, rozhodování, zda touto cestou jít, či nikoli, však vždy doprovází silný společenský tlak, jenž všechno, co se vymyká normálu, nekompromisně staví před veřejný soud“ (Hroch & Veselý 2020, s. 138). Písně na albu Blue zkoumají cenu sebeurčení, upozorňují na genderové role, které dusí osobní a kariérní růst. Upozorňují na konflikt mezi svobodou a prázdnotou, který může vést k osamělé cestě za nezávislostí (Whiteley 2011).

### **2.2.2 Ženskost jako tělesná vlastnost**

Jedním z hlavních tvrzení feminismu je, že ženy jsou na různých úrovních utlačovány patriarchátem. Důsledkem patriarchálního útlaku je i objektivizace: se ženami nebylo zacházeno jako se subjekty, ale jako s objekty/těly, které je potřeba ovládat, pozorovat a dokonce i užívat. Carrión (2019, s. 216) mluví o paralele mezi minulou a současnou situací žen, kdy se současný stav jeví jako nebezpečnější kvůli nabízení a propagaci objektivizace ženského těla jako progresivní, moderní a feministické. Vyústění spojení neoliberalismu a feminismu v postfeminismus a neoliberální feminismus autorka interpretuje jako „vlka v rouše beránčím“, který propaguje, že ženy by měly vkládat energii, čas a peníze do naplňování ideálů krásy, tvarování svých těl do „dokonalé“ podoby, která přitahuje lidi skrze heteronormativní pohled a tím pádem se snaží získat co nejvíc výhod. Tělo se stalo určujícím znakem ženství a bylo prezentováno jako „ženský zdroj síly a jako vždy již neovladatelné a vyžadující neustálé sledování, dohled, disciplínu a přestavbu (a spotřebitelské výdaje), aby se přizpůsobilo stále užším úsudkům o „ženské přitažlivosti““ (Gill 2017, s. 616). Ústředním bodem populárního feministického smýšlení, je pojem volby, být sama sebou a líbit se sama sobě. Gill (2007) uvádí dvě verze ženských subjektů. V prvním ženy záměrně využívají svou sexuální sílu k rozptýlení mužů. V druhém jsou ženy zobrazeny tak, že naplňují své touhy cítit se dobře. Ženy jsou představovány jako aktérky, zodpovědné za svá vlastní rozhodnutí týkající se vzhledu, který je ale ve výsledku u všech stejný – tělo bez chlupů, štíhlý pas, pevné hýždě apod. Jsou tedy ignorovány otázky o vztahu mezi reprezentacemi a subjektivitou a o tom, jak jsou společensky konstruované a masově zprostředkované ideály krásy internalizovány a vydávány za ženám vlastní (Gill 2007). Na jedné straně jsou mladé ženy oslavovány diskurzem o moci dívek, ale na druhé straně jsou jejich těla přepsány jako sexuální objekty. Ženy jsou prezentovány jako aktivní, toužící sociální subjekty, ale

podléhají kontrole a nepřátelskému dohledu, který není nový (Gill 2007). Kulturoložka Alison Winch tvrdí, že „v hyperviditelné oblasti populární kultury je tělo uznáváno jako objekt ženské práce: je to její aktivum, její produkt, její značka a její brána ke svobodě a posílení postavení v neoliberální tržní ekonomice“ (Gill 2017, s. 616).

Třetí vlna feminismu kritizovala diskurzy příznačné pro druhou vlnu feminismu - odmítání módy, krásy a sexu. Přívrženkyně třetí vlny dále tvrdily, že přijetí stylu, který někdy zahrnuje tradiční nahlížení na ženu jako na „sexy“, by mělo být chápáno jako flexibilní a ne jako důkaz jejich vykořisťování komoditním trhem (Zaslow 2018, s. 95). Americká spisovatelka Ariel Levy tvrdí, že mladé ženy jsou povzbuzovány k tomu, aby nadšeně přijímaly hypersexualizaci jiných žen pod záminkou empowermentu a feministického osvobození. Také jsou vyzývány k přijímání svého těla, tzv. body positivity. Zaslow ale mluví o dvousečných výzvách, které jsou v rámci positivity těla kladeny na mladé dívky v časopisech a na internetu. Na jedné straně předkládají dívkám ideály krásy, které zahrnují štíhlé, tónované, silné a mladé tělo bez chlupů, kterého dosáhnou nákupem nabízených produktů, na druhé straně jsou povzbuzovány, aby přijaly svá přirozená těla a zpochybňovaly dominantní ideály krásy (Zaslow 2018, s. 96). Tuto duplicitní verzi positivity těla přijaly i některé popové zpěvačky. Svě posluchače a posluchačky nabádají k tomu, aby milovali své přirozené tělo, přitom ale za peníze spolupracují s kosmetickými a módními značkami a na koncertech, sociálních sítích nebo videoklipech ukazují těla, která kopírují ideály krásy, jsou nalíčené a upravené (Zaslow 2018).

Tělo bylo již od 80. let samozřejmostí popu, všudypřítomné a normativní. Mainstreamová kultura neustále nabádá k „osvobození těla“ skrze maximalizaci kapacity těla pro zdraví, mladistvou sílu a sexuální potěšení (Reynolds & Press 1996). V 90. letech došlo k vzestupu umělkyně, které zkoumají specificky ženskou zkušenost dospívání, v níž figuruje tělo jako zdroj touhy, rozpaků a úzkosti a jako objekt znechucení a sebe řízené agrese. Umělkyním šlo hlavně o osvobození od sexualizace a tlaku naplňovat ideály zdraví a krásy, čehož dosahovaly odhalováním tělesných nedokonalostí nebo emocionálním distancováním od fyzické stránky života (Reynolds & Press 1996). Nastavení ideálů krásy a s tím spojená úzkost s naplňováním vzhledu a tvaru těla poháněly k mnohem větší rychlosti metody sebezdokonalování, aby se ona úzkost zúročila. Americká spisovatelka a politická konzultantka Naomi Wolf prohlásila, že „kult krásy je patriarchální konspirace, která rozptyluje ženy od feminismu tím, že perfektní tělesnou váhu a křivky navrhuje jako řešení problému (Reynolds & Press 1996, s. 333). Tělo se pro ženy stále více stává místem

neřešitelných konfliktů, kdy sexuální vývoj nepřináší posílení, ale zranitelnost. Dochází tak k dvojímu metru: vypadat dobře a vyzývat k sexuálnímu obtěžování, nesplňovat předepsaná měřítka fyzické dokonalosti a být obětí vnucených pocitů bezcennosti (Reynolds & Press 1996). Na druhou stranu některé feministky se domnívají, že snaha žen dodržovat normy tělesné krásy a spotřeba příslušných produktů by neměly být spojovány s ženskou slabostí nebo pasivitou, protože dokonalost jejich postavy je naopak může vést k jejich vytouženému posílení (Carrion 2019). Některé autorky se uchýlovaly ke skrývání těla, tedy toužily zmizet, jiné tělo využívaly jako projekční plochu pro slogany, tíhly ke strategickému exhibicionismu. Hudebnice, která se rozhodla v otázce tělesnosti pro revoluci, byla například PJ Harvey, která dramatizovala konflikty vlastnění těla, touhy a přání způsobem, který je „sexuálně nabitý, ale ne zrovna sexy“ (Reynolds & Press 1996, s. 337-338). Harvey zdokonalila druh sebeobnažení v textech a seberepresentaci, který jedinečně kombinuje svádění a hrozbu, intimitu a odcizení (Reynolds & Press 1996, s. 337-338). V rozhovorech na počátku kariéry umělkyně mluvila o komplexech ze svého těla a šťastného dětství v kolektivu chlapců, ze kterého ji v pubertě vyřadilo dospívání a příchod druhotných pohlavních znaků. Ve svých písních (například „Sheela-Na-Gig“ nebo „Dress“) se vyrovnává se svou sexualitou (Hroch & Veselý 2020). Na zadní straně obálky alba *Dry* (1992) je fotografie Harvey ležící ve vaně: její ňadra jsou vidět, ale její výraz naznačuje spíše sebeovládání a vyrovnanost, než dostupnost. Na jejím druhém albu *Rid of Me* (1993) se ženské tělo prosazuje ještě dravěji, touží po odplatě (Reynolds & Press 1996). „Zatímco v mužské rockové tradici měl sex osvobozující funkci a stvrzoval vítězství nad společenskými konvencemi, u PJ Harvey je s ním spojeno naopak uvědomění si pasti vlastního těla“ (Hroch & Veselý 2020, s. 145). V souvislosti s tělesností u žen je důležité zmínit i úmyslné sebepoškozování. Podle Angely McRobbie se „patriarchát stal ‚reteritorializovaným‘ v komplexu módy a krásy, což vytváří nesnesitelné tlaky, které produkují určitý druh melancholie a nečitelného vzteku vyjádřeného prostřednictvím postfeministických poruch, včetně bulimie, úzkosti, deprese a forem závislosti“ (Gill 2017, s. 616). Kat Bjelund z kapely Babes in Toyland v písních „Vomit Heart“ nebo „Fork Down Throat“ popisuje vlastní zkušenost se sebe-poškozováním. Stejně jako řezání může i anorexie mýt pokusem dospívající dívky o podmanění těla, jehož sexuální dospívání přináší ztrátu kontroly: dívka s anorexií se bouří proti tomu, aby byla zotročena biologickými rytmy a stala se obětí sexuálního pohledu mužů (Reynolds & Press 1996). Hudebnice Patti Smith napsala v šestnácti letech báseň o vyrovnání se s těhotenstvím, kterým procházela a které měnilo její tělo. V rozhovoru o několik let později popisovala pocity z toho, jak ze svého

těla může dostat něco dobrého, zároveň ale cítila, že toho není schopná. Cítila strach a zároveň štěstí z pocitu, že překročí fyzické možnosti svého těla. Dítě nakonec porodila a dala k adopci (Reynolds & Press 1996). Punková ikona Siouxsie Sioux také kombinovala ženskou dravost s ambivalentním postojem k ženské biologii. V písni „We Hunger“ představuje těhotenství jako symbol otřesné dravosti světa hmyzu. Těhotenství popisuje jako „parazitické zamoření, ztrátu nezávislosti a identity s požírajícím Druhým“ (Reynolds & Press 1996, s. 344). Courtney Love v písni „Loaded“ vytváří paralelu mezi laktací a dojením skotu. V písni „Mrs. Jones“ popisuje interrupci plnou zápachu a virové infekce. Tato „vzpouora proti živočišnosti lidské existence stojí jako konkurence k antipotravné písni „Bodies“ kapely The Sex Pistoles“ (Reynolds & Press 1996, s. 344). Na druhé straně ale Courtney Love vnímá údajnou chorobnost ženské biologie jako zdroj síly. Nástrojem punkových ženských kapel, jakou byla třeba kapela Bikini Kill, které se hlásili k hnutí Riot Grrrl, bylo psaní hesel a sloganů rtěnkou na vlastní tělo během koncertů. Podobné slogany se objevovaly i ve fanzinech, například do *Hungry Girl* přispěvatel/ka napsal/a: „Coura! Ano, jsem coura. Moje tělo patří mně. Spím s kým já chci... nejsem tvůj majetek“ (Reynolds & Press 1996, s. 325).

Zaslow (2018, s. 97) v rámci šíření pozitivního smýšlení o přirozeném těle dívek z úst celebrit a popových zpěvaček také mluví o přerodu z oceňování vlastního těla k oceňování vlastního sexuálního těla. Zpěvačka Meghan Trainor ve své písni „All About that Bass“ sice vštěpuje dívkám, že na velikosti nezáleží a „každý centimetr jejich těla je perfektní od paty k hlavě“, na druhou stranu ale toto tvrzení sexualizuje veršem: „Boys like a little more booty to hold at night“. V singlu *Booty* zpěvačka Jennifer Lopez zase uklidňuje dívky, které mají široké boky a hýždě: „My baby, you're gorgeous/ I mean you're fine, you're sexy“ (Zaslow 2018, s. 97). Empowerment je součástí také rapového prostředí, jehož představitelka Nicki Minaj v písni „Anaconda“ oceňuje „silná pozadí“ a tvrdí, že muži nemají zájem, pokud ženy tyto tvary nemají. Objevuje se zde tzv. skinny shaming, za který jsou kritizovány jak Meghan Trainor tak Nicki Minaj. Tím, že ve svých písních prohlašovaly, že pouze oblé ženské tvary jsou pro muže přitažlivé a žádoucí, staly se podle Zaslow (2018, s. 97) „symbolem jakési nové tělesné positivity prosakující do populární kultury“.

Mediální sdělení zacílená na ženy se stále více dostávají do popředí stránky nejen individuální, ale i psychologické, co se sebeúcty, positivity těla a sebedůvěry týče. V konzumní kultuře se sebevědomí dívek stává „novým sexy“ proudem (Gill 2017, s. 619).

Ženské sebevědomí se dostává do centra pozornosti při řešení přetrvávající nerovnosti. Ženy jsou akademiky, politiky a médií vyzývány k tomu, aby uznaly, že to, co je brzdí, není patriarchální kapitalismus nebo institucionalizovaný sexismus, ale jejich vlastní nedostatek důvěry, který je prezentován jako zcela individuální a osobní záležitost, nesouvisející se strukturálními nerovnostmi nebo kulturními silami (Gill 2017). „Kult sebevědomí“ je jedním z příkladů toho, jak postfeminismus stále více působí na subjektivitu nebo psychický život, také přetváří feminismus v neoliberálních a psychologizovaných pojmech (Gill 2017, s. 618). Postfeministická kultura ženy podněcuje k práci na svém charakteru a psychických dispozicích, dále se pokouší utvářet, co a jak je ženám umožněno cítit a jak by měly být prezentovány jejich emoční stavy. Gill (2017) mluví o tlaku na ženské celebrity, které jsou vedeny k tomu, aby předváděly určitý druh optimistického a odolného sebevědomí, aby byly oslnivé a vyzařující sebevědomí bez ohledu na to, jak se ve skutečnosti cítí. Tyto tendence vnímá jako téměř všudypřítomnou součást propletence mezi neoliberálním kapitalismem a tzv. emocionálním kapitalismem (Gill 2017, s. 619). Ženy jsou vedeny k tomu, aby tvář v tvář přetrvávajícím nerovnostem zůstaly pozitivní a optimistické. Pokud tomu tak není a ženy uplatňují své „právo“ na to cítit se našťavaně nebo zraněně, je na ně nahlíženo jako na nepřitažlivé.

### **2.3 Stereotypní aspekt ženskosti jako politický nástroj?**

V této části uvádím stereotypní aspekt ženskosti jako politický nástroj na příkladu Madonny, kvůli jejímu přístupu k tělesnosti, který je na jednu stranu považován za příklad postfeministické transformace ženy jako objektu k subjektu a vyjednávání ženské sexuality jako plně vědomého aktu. Na druhé straně stojí kritika osobnosti Madonny jako utvrzování dominantního mužského pohledu na ženu jako objekt touhy. Beyoncé uvádím jako příklad populárního feminismu, který na jedné straně propaguje feministické myšlenky a empowerment, na druhé straně podporuje kapitalistické praktiky konzumerismu. Důležité mi přišlo zmínit také gen-Z bimbo, které kladou důraz na estetickou stránku sebeprezentace a snaží se tak vymezit vůči kapitalistickému útlaku (Pešťová 2022).

### 2.3.1 Madonna

Výrazná postava hudebního průmyslu a kontroverzní osobnost populární hudby je Madonna, jedna z nejprodávanějších a nejdiskutovanějších zpěvaček, tanečnic a popových superstar. Z různých debat vycházela Madonna s nálepkami ženské ikony, feministky, ale také komerční a mediální manipulace a ztělesnění banálního konzumerismu (Kellner 2003). Produkty populární kultury mohou být vnímány různorodě, záleží na „rovnováze mezi textem a jeho tvůrcem a distributorem významu a textem jako kulturním zdrojem“ (Fiske 2017, s. 231). O rozporuplnost mezi pozicemi v patriarchálním společenském řádu se v 80. a 90. letech postarala právě Madonna. Její vystupování působilo na mladé fanynky, které si v její tvorbě našly vzor, pochopení a sdílení zkušeností, jinak než na fanoušky, kteří byli například zároveň konzumenti časopisů „pro muže“. Pro tyto fanoušky byl důležitým motivem sex a tělo, které prodávalo velké množství desek. Mladé fanynky se identifikovaly s obrazem zpěvačky, posilovaly tím vlastní nezávislost a identitu. Madonna se stala popovou ikonou, lidé napodobovali její zpěv, taneční pohyby a její styl módy (Fiske 2017). Na přelomu osmdesátých a devadesátých let pořad MTV vyhlásil soutěž o nejvěrnější napodobení Madonnina videoklipu a do redakce přišlo nekonečné množství amatérských předělávek. Kopie zpěvačky v těchto videích fungovala jako „garant relevance mezi veřejným světem hvězdy, manifestující svoji moc a svobodu, a bezmocným, svázaným privátním světem pubertální fanynky“ (Fiske 2017, s. 234). Zatímco Madonnina tvorba v 80. letech naznačuje spíše flirtování s genderovou politikou, umělecké, sebevědomé a problémy řešící výroky jejích pozdějších písní jsou důmyslně konfrontační, vyzařují z ženské mysli, která si je genderové politiky plně vědoma (Whiteley 2000). Kellner (2003, s. 269) označuje ranou kariéru Madonny za „the boy toy“, kdy ve videoklipech svůdně a energicky tančí, používá sexy pózy a klade důraz na své tělo. V kontextu feministických témat hraje důležitou roli píseň „Papa Don't Preach“, ve které hudebnice vypráví příběh o mladé těhotné dívce, která se i přes protesty otce rozhodne vzít osud do vlastních rukou a dítěte se nevzdá. Ve videoklipu k písni „Express Yourself“ si Madonna hraje s otázkami genderu, sexuality a třídy, dále také obrací vztahy genderové moci a nadvlády, když předvádí konstruované obrazy žen a mužské fantazie, které takové obrazy žen a sexuality vytvářejí (Kellner 2003). Její hra s genderovými identitami osvobozuje „ženské ženství“ skrze potěšení, která jsou vlastní ženské imaginaci (Whiteley 2000, s. 142). Ve videoklipu je kladen velký důraz na tělesnost, Madonna používá erotičnost celého těla. V jedné scéně je oblečená v černé dámské košilce a pomocí stínové hry naznačuje striptýz (Whiteley 2000). Příběh je založen

na dualitě pohádky a pornografického vyprávění. Madonna přechází od striptýzu k diskotékovému tanci, který podněcuje k soustředění pozornosti na mnohotvárný terén ženského těla. Umělkyně kombinuje outfit mužského obleku a ženského spodního prádla, čímž si ironicky pohrává s představami moci. Zatímco oblek je spojen s mužskou silou, nahota v sobě nese konotace submisivity (Whiteley 2000). Obrazy ve videoklipu naznačují ironickou hru na binární Madonnu podřízenou, která se plazí jako kočka, pije mléko z misky, polívá se mlékem, odhaluje nahotu, a Madonnou dominantní, která figuruje v mužském obleku a sexuálně velí. Tyto obrazy jsou podloženy pornografickými asociacemi (Whiteley 2000). Jako jistý manifest Madonniny tvorby skvěle funguje píseň/videoklip „Vogue“. Funguje jako klasický příklad „obratnosti při přenosu subkulturních myšlenek a jejich mainstreamingu pro masovou spotřebu, píseň je také manifestem Madonny. Díky společnému zkrášlování a glamorizaci může kdokoli vypadat jako „příslušník vládnoucí třídy““ (Reynolds & Press 1996, s. 319). Fantasie vogue kultury hraničí s parodií hodnot genderové rovnosti. Představy o tom, jaké to je být ženou, zahrnují touhu po majetku milionářů (nebo ještě lépe manželky bohatého muže), být skutečnou ženou znamená ovládat techniky svádění, mít všechno se slevou nebo nemuset platit vůbec, dále také pasivitu, okázalou spotřebu a marnivost (Reynolds & Press 1996, s. 320). „Vogue“ by se podle Reynolds a Press (1996, s. 321) dalo interpretovat tak, že Madonna přiznává, že ani ona není nic jiného než „ženská imitátorka“. Taneční styl vogue a stejně tak videoklip k písni je směsicí zmrazených póz a rychlým přepínáním stop-frame sérií, které evokují fotografie z módního focení. Madonna zobrazená v těchto scénách je stylizovaná do klasických hollywoodských krás, na druhé straně za těmito scénami je možné vidět spoustu hodin líčení, svícení, tónování a podobně. Za třpytivým make upem a celým spektaklem není vidět žádná identita, ženskost je dekonstruována a ukazuje se jako „řada doplňků, přísad a odčítání“ (Reynolds & Press 1996, s. 321). Whiteley (2000, s. 142) na Madonny tvorbu reaguje odlišně a tvrdí, že umělkyně ve své tvorbě pomocí ironie dekonstruuje mýty, které si vytvořili muži působením rozmarné a rozporuplné erotiky, a její performance má vést k vymanění se z této mužské imaginace zpět k té ženské. Madonna otevřela kontroverzní téma, konstruovala sexualitu pohledem polysexuální erotiky. Konfrontovala patriarchát prostřednictvím autoerotiky, homosexuality a zkoumání celého těla (Whiteley 2000). Kellner (2003, s. 281) Madonnu označuje za „estetický i marketingový fenomén.“ Do kulturního mainstreamu začleňovala marginální skupiny a byla příkladem mladých žen toužících po větší nezávislosti a moci. Došlo ale i na kritiku, která Madonnu obviňovala z vykořisťování lidí jiné než bílé barvy pleti a gay lidí pro své vlastní účely. Americká



autorka a sociální aktivistka bell hooks o Madonně tvrdila, že „je z části rasistka, která upřednostňuje sebe a bělošství před barevnými lidmi“ (Kellner 2003, s. 291). Madonna samu sebe nazývá „uměleckou revolucionářkou“, její tvorba ale koluje v komoditní podobě populární hudby a videoklipů (Kellner 2003, s. 290). I když Madonna tematizovala ženskou zkušenost a sexualitu, otvírala feministická témata mužského násilí a ženské podřízenosti a usilovala o pochopení sexuality jako fluidní a nezávislé, přednášela své názory skrze obrazy mužského pohledu objektivizující ženy a z ženského těla udělala komoditu, která vydělává peníze. Muzikoložka Susan McClary hájila Madonniny písně a předpokládala všemožný radikalismus v jejich klíčových změnách a struktuře. Spíše než za hudebnici ji označuje za mediátorku a říká, že „její písně jsou ve spojení s vizuálem často nátlakové a hudba je často sama o sobě plochá. Madonna, obrazová fašistka je dokonalá hvězda doby MTV, která se upřednostňuje“ (Reynolds & Press 1996, s. 321-322). McClary tvrdí, že „Madonnu lze spíše chápat jako hlavu korporace, která vytváří obrazy své vlastní sebeprezentace, než jako spontánní, ‚autentickou‘ umělkyni rockové mytologie. A jako všichni samostatně výdělečně činní lidé i Madonna vykořisťuje sama sebe, své vlastní zdroje: je šéfkou i zaměstnankyní, imperialistkou i kolonií“ (Reynolds & Press 1996, s. 322).

### 2.3.2 Beyoncé

Současnou kontroverzní postavou je na poli popové scény hudebnice Beyoncé. Zakládající členka kapely Destiny's Child, jedné z nejúspěšnějších dívčích kapel 90. let, skrze sólovou kariéru vyrostla mimo zpěvačky také v textařku a producentku, jejíž nejnovější tvorba zohledňuje ženská témata. K feminismu se hlásí nejen tématy, které otvírá ve své tvorbě, ale nebojí se ani označení „feminist“ promítaného na zadní straně pódia během koncertů. Umělcin přístup k feminismu bývá ale kritizován, hlavně kvůli její rané tvorbě, která je široce zaměřená na promítání sexuality (Joshi 2021). Na předávání hudebních cen MTV v roce 2014 vystoupila Beyoncé s písní „Flawless“ před promítaným nápisem „FEMINIST“. V této písni používá slova nigerijské autorky a aktivistky Chimamandy Ngozi Adichie, podle které je feministka někdo, kdo „věří v sociální, politickou a ekonomickou rovnost pohlaví“ (Renninger 2018, s. 47). Zmíněné gesto Beyoncé bylo některými vnímáno jako viditelný posun ve vztazích mezi feminismem, identitou a politikou v kultuře populárních médií. Bell hooks ale Beyoncé označuje za „teroristku“ nebo „antifeministku“, která ubližuje dívkám svými sexualizovanými vystoupeními. Obává se, že by si mladé dívky mohly osvojit

představu, že jejich hodnota je bytostně spjata s jejich těly (Joshi 2021). Pozitivita těla, kterou Beyoncé proklamuje, je diskutabilní kvůli spolupráci s módními a kosmetickými značkami, které prosperují z negativního pohledu žen a dívek na své tělo. Když v roce 2016 Beyoncé vydala album *Lemonade*, ve kterém skrze optiku vlastní rodiny, intimity a sexuality vykresluje zkušenost afroamerických žen, bell hooks toto album označila za „kapitalistické vydělávání peněz“ (hooks 2016). Ve své kritice dále nazývala zpěvaččin styl feminismu za „fantazijní,“ kritizovala ji za to, že její rétorika feminismu nevolá po svrnutí patriarchální nadvlády. Odsuzovala zobrazované násilí, které možná vypadá sexy a eroticky, ale dekonstruuje snahu o eliminaci násilí jako nástroje k posílení dominance, zejména ve vztazích mezi muži a ženami; dle hooks „násilí nevytváří pozitivní změnu“ (hooks 2016). Prezentace a performance Beyoncé je sexualizovaná, na druhé straně je ale zpěvačka výraznou osobností hudebního průmyslu, která má pod kontrolou texty, nahrávání a mix svých alb. V červenci 2022 vyšlo zatím poslední album Beyoncé s názvem *Renaissance*, které má být oslavou afroamerické a queer komunity. Vlna kritiky přišla, když se Beyoncé rozhodla představit nové album po čtyřleté koncertní pauze v Saudské Arábii (koncert jen pro zvané influencery/ky a novináře/ky), kde je homosexualita trestným činem (Snapes 2023).

Diskurzy týkající se feministického/nefeministického přístupu Beyoncé odhalují obnovený význam feminismu v populární kultuře, došlo totiž k jeho zviditelnění v rámci populárních mediálních struktur. V návaznosti na Beyoncé se i další celebrity rozhodly veřejně se „přihlásit“ k feminismu, příkladem Emma Watson nebo Taylor Swift, a pomohly tak ke vzniku dalšího významného trendu v populární kultuře, a sice „feminismu celebrit“, který podle Renninger (2018) svědčí o novém trendu v postfeministické mediální kultuře. Renninger (2018, s. 43) dále rozlišuje současný feminismus celebrit, ve kterém jsou celebrity dotazovány, zda se identifikují jako feministky, s dřívější verzí feminismu celebrit, ve kterém se feministické spisovatelky a kritičky staly celebritami, protože jejich hlasy a myšlenky kolovaly v mainstreamových médiích.

### **2.3.3 Gen-Z bimbo**

Na začátku roku 2020 se na sociálních sítích objevil jev zvaný gen-z bimbo. Peštová (2022) v tomto jevu nevidí módní trend, který by měl dříve či později zaniknout, nýbrž „známku

nástupu nové vlny feminismu“. Definicí bimbo postavy představila švýcarská výzkumnice v oboru feministické filozofie a genderových studií Stephanie Deig jako osobu, která „vědomě ničí neoliberální předpoklad, že ženskost odporuje intelektuálním schopnostem. Hyperfeminitu používá k rozkladu toho, co bylo historicky využíváno k utlačování žen a jejich objektivizaci, tím si sílu ženskosti bere zpět“ (Peštová 2022). Bimbo postavy se objevují i v populární kultuře, například umělkyně Charli XCX na své popové desce *Crash* mluví o hypersexualizaci a také popisuje vhodné atributy popové zpěvačky. „Zaprodání se jí nevdá, naopak požadavek autenticity považuje za další nepsané pravidlo, které by jako žena a popová hvězda měla dodržovat“ (Peštová 2022). Americká rapperka Cardi B je kvůli své hypersexualitě kritizována za falešný feminismus, jelikož svou pozitivní reprezentací ženské sexuality podporuje objektivizaci žen. Tyto hvězdy popkulturního světa ovlivňují mladé dívky, které prostřednictvím gen-z bimbo kladou důraz na estetickou stránku sebeprezentace a snaží se tak vymezit vůči kapitalistickému útlaku. Inspirací jim jsou také ženy ze showbizny z devadesátých let, původní bimbo, jako je Paris Hilton nebo Britney Spears (Peštová 2022). Gen-z bimbo přiznává, že se moc nezajímá o svět kolem sebe, hlavním cílem je si užívat život. To je podle Peštové (2022) v rozporu s tzv. mileniálním feminismem, který představuje individuální úspěchy mileniálních žen. Gen-z bimbo proto otvírá prostor i pro ženy neúspěšné (Peštová 2022).

## **2.4 Vnímání feminismu v Československu a v České republice po roce 1989 a chybějící ženská zkušenost v populární hudbě**

Vnímání feministických tendencí v prostředí populární kultury jsem zatím tematizovala pouze v rámci anglofonního kontextu. V této podkapitole se zaměřuji na vývoj feminismu a hlavně na společensko-politické přijímání feministického smýšlení v českém mediálním prostředí po roce 1989. Dále se věnuji chybějící ženské zkušenosti v české populární hudbě, která ze zmíněného historického kontextu vyplývá.

Hudební publicistka Aneta Martínková v podcastu *Území ozvěn* popisuje příčiny, kvůli kterým měl feminismus Československu po roce 1989 pomalý vývoj. Martínková (2022) tvrdí, že mužské i ženské elity v porevolučním Československu, podobně jako v ostatních zemích východního bloku, odmítly feminismus jako „relikt komunistického režimu, který se ženskými otázkami zabýval především proto, aby co nejvíce žen poslal do

práce“. Autorka dále mluví o „překódování feminismu v rozmarný americký výmysl“ vlivem pasivního až negativního přístupu k feminismu v devadesátých letech z řad intelektuálů, včetně bývalého prezidenta Václava Havla, který označoval feminismus za „dada“, nebo spisovatele Josefa Škvoreckého, který například nazýval souhlas s pohlavním stykem mezi partnery za „novou ideologii lesboidního feminismu“ (Martínková 2022). S příchodem nového režimu se v populární kultuře objevilo více prostředků, která ženám předhazovaly tzv. ideály krásy. Ať už to byly televizi vysílané soutěže krásy Miss, magazíny pro mladé, které zaručovaly šťastný život díky péči o vzhled, nebo bulvární média, která lpěla na dodržování ideálů krásy ve veřejném prostoru (Martínková 2022). Vzhled a sexuální atraktivita se staly primárními rysy ženských osobností, které podléhaly komentářům mužů z veřejného prostoru, včetně politiků nebo lidí ze showbyznysu. Ambivalentní vztah k řešení ženské otázky v československé společnosti se propísal do populární kultury v podobě sexismu a stereotypních „vtipů“ na poli televizních estrádních pořadů, které „děly ženy na sexuálně přitažlivé a nedostížně femme fatale, nebo odpudivé domácí myši nebo semetriky“ (Martínková 2022).

Na zástupkyně feministického hnutí v poslední dekádě minulého století bylo i v médiích nahlíženo negativně. Feminismus byl pojat jako něco cizího a otravného, feministky zase zastupovaly nepřizpůsobivé ženy, které mají neustále s něčím problémem, a obsah feministických sdělení byl v médiích často bagatelizován a zesměšňován (Osvaldová 2004). Vodrážka a Vodrážková (1999, s. 255) označovaly feminismus v českém kontextu za „vytěsňovaný diskurz“, který se odehrával v malých skupinách intelektuálek a jednotlivkyň, které ani neměly zájem o vytváření komunity, která by daný diskurz diskutovala a rozvíjela. V době, kdy Vodrážka a Vodrážková psali zmíněný text, neexistoval v českém prostředí žádný feministický časopis, politika ani hnutí. Nedochovalo ani k významnějším spolupracím a řešení ženských otázek zůstávalo na individuální úrovni (Vodrážka & Vodrážková 1999). V českém feministickém diskurzu docházelo v devadesátých letech z řad některých žen na kritiku tzv. západního feminismu. Podle Kampichler (2012, s. 4) měl „příliš nadšený západní feminismus v českém postsovětském Česku jen omezený přínos pro zdejší ženy, které měly ve srovnání se ženami ze Západu zcela odlišné zkušenosti“. Šmejkalová (1998, s. 16) mluví o zobrazování feminismu v českém tisku, který jej interpretuje jako „odstrašující příklad bezduché ideologie, ohrožující kdysi poklidné vody západních společností, jemuž by se budovatelské úsilí naší mladé demokracie mělo vyhnout obloukem“. Tyto myšlenky byly přenášeny na stránky porevolučního tisku, který se po

letech mediální cenzury snažil o vybudování „svobodné, nezávislé a kompetentní žurnalistiky“ (Šmejkalová 1998, s. 17). Feminismus na začátku devadesátých let byl brán jako politický fenomén, chyběl mu historický kontext. Šiklová (1997, s. 263) uvádí čtyři faktory, které feminismus v českém kontextu brzdily: 1) historie českého státu v devatenáctém století a další historické aspekty vedou k podstatně vyšší soudržnosti mezi muži a ženami a nestálému podřizování specifických ženských zájmů tomu, co po celá desetiletí mělo převahu nad zájmy žen; 2) nedávná socialistická minulost, tedy kolektivní zkušenost totalitního státu, která deformovala mezilidské vztahy a zároveň umožnila specifickou soudržnost mezi muži a ženami jako spojenci proti státu; 3) současná politická a ekonomická situace České republiky; 4) deformovaná reflexe západních ideologií.

Negativní přijetí feminismu v devadesátých letech se propsalo i na pole populární hudby, která byla prosycená sexistickými narážkami v textech slavných mužských kapel. Martínková (2022) mluví o silných ženských osobnostech (Monika Načeva, Lenka Dusilová nebo Zuzana Navarová) na poli české populární scény v éře devadesátých a nultých let, které pro ni fungovaly jako vzory hudební, ale v osobní rovině v jejich hudbě nenašla „přítelkyni“, se kterou by sdílela nedostatky, trápení nebo nepochopení. Hudba těchto umělkyní pro ni postrádala řešení kolektivní ženské otázky a zkušenosti, spíše se snažily řešit problémy na individuální rovině (Martínková (2022)). Další česká autorka, Iva Bittová, v knize rozhovorů *Růžové vrány* (Jonssonová 2020, s. 13) mluví o tom, že se nikdy v prostředí hudební scény nesešla se sexismem nebo jiným druhem ponížení kvůli tomu, že svou „ženskost na první pohled nezdůrazňovala“. Dále mluví o tom, že i když má pocit, že jí hudba dala svobodu, musela si svou „existenci ženy umělkyně dočista vyřvat“ (Jonssonová 2020, s. 13). O křiku mluví i americká kytaristka a zpěvačka z kapely Sonic Youth Kim Gordon, která prohlásila, že „křik je něco jako nástroj, kterým se lze vyjádřit ve společnosti, která jiné způsoby nenabízí“ (Hroch & Veselý 2020, s. 146). Stejně jako Bittová se i Lenka Dusilová v rozhovoru v *Růžových vránách* necítí na hudební scéně omezeně. Iva Bittová ještě dodává: „Feminismu nerozumím, čtu, poslouchám a vnímám lidi obou pohlaví stejně, a vždy je to o tom, jak silně a správně si každý obhájí tu svoji podstatu nelehkého bytí“ (Jonssonová 2020, s. 13). Hudebnice se s případnými vzniklými problémy vypořádaly individuálně po vlastní ose, vnášení ženských témat a sdílení ženských zkušeností do své tvorby se této generaci hudebnic zdálo podle Martínkové (2022) „přínejmenším podezřelé“.

S citlivějším přístupem k ženské otázce, která má čím dál tím otevřenější prostor ve společenské debatě, se i v populárně kulturním prostoru začaly otvírat dveře k vnímavějšímu

přístupu k ženským tématům na poli populární hudby. Do českého prostředí pronikl „poptimismus“, který Martínková (2022) definuje jako „myšlenku, že i v popových skladbách lze hledat autentické výpovědi“. Takovými skladbami obohacují zdejší populární scénu hlavně mladé umělkyně kolem dvaceti let, kterým se otevřel prostor pro upřímnější sebevyjádření a zrodil se „prostor mezi zdiskreditovanou pop music, která ženy historicky spíše vykořisťovala, a alternativou, kde se zase ženskost moc nenosila“ (Martínková 2022). Vzory mladé hudebnice přebírají hlavně ze zahraniční scény, například od hudebnic Beyoncé, Solange nebo Adele. Mladé umělkyně se navíc nebojí vyjadřovat svůj názor a brát si slovo ve veřejném prostoru, nejčastěji tak dělají skrze sociální sítě. Tato charakteristika je příznačná pro tzv. generaci Z (zoomers), tedy pro lidi, kteří se narodili po roce 1995 (Martínková 2022). Mladé hudebnice postrádají ve svém životě a tvorbě stud, zato je z nich cítit míra respektu k ženám. „Česká kulturní tradice je absolutně nezajímá, neopečovávají myšlenky předních intelektuálů, nenavazují na dědictví domácích hudebnic, inspiraci čerpají z úplně odlišných informačních kanálů“ (Martínková 2022).

To, co Martínková (2022) považuje za společný charakteristický rys mladých českých hudebnic, je myšlenka, že „sebevědomí si žena nemusí zasloužit, může ho prostě mít“. Jako příklad uvádí dvacetiletou hudebnici Teu Sofii, která ve své písničce „She“ představuje dívku, která s vrozeným sebevědomím přijde sama na večírek a sama si také užívá tanec. Sociální sítě proměnily vstupní podmínky do světa umění, na druhou stranu autorka podcastu Martínková odhaluje i stinnou stránku možnosti sdílení každého aspektu života na sociálních sítích, které vedle seberealizace umožňují mladým lidem akt srovnávání se s druhými, což může mít negativní dopad na sebevědomí a psychické zdraví dospívajících (Martínková 2022). Další mladou progresivní hudebnicí z generace Z je Amelie Siba, která v roce 2020 teprve v sedmnácti letech vydala debutové album *Dye My Hair* a vyhrála za něj hudební ceny Apollo a Anděl. Dívka s kytarou vnesla do české hudební kultury „intimní vyprávění o problémech dospívajících“, „citlivý pohled na vztahy“, zpívá také o péči a vzájemném poznávání se a nebojí se nařčení z banality v textech (Martínková 2022). Poslední zmíněnou hudebnicí v podcastu Území ozvěn zaměřeném na širší kontext, ve kterém tvoří současná česká hudební scéna, je zpěvačka a skladatelka Annet X. Albem *Až budu velká, chci být Aneta Charitonová* (2022) umělkyně tematizuje úskalí a zneužívání mocenských praktik v zábavním průmyslu, které sama jako náctiletá zažila. Dále se v písních zabývá toxickými vztahy a tělesností, bez které se dívkám nedostává respektu a nejsou brány vážně (Martínková 2022). Tyto mladé umělkyně mohou být důkazem, že se

v české populární hudbě změnil trend feministického vnímání a tvorba obohacená o ženské emoce a perspektivu již není společností odsuzována a zesměšňována, ba naopak.

### **3. EMPIRICKÁ ČÁST**

#### **3.1 Metodologie**

V empirické části diplomové práce se věnuji konkrétní tvorbě vybraných umělkyně, které ve své tvorbě, prostřednictvím performance na koncertech nebo v rámci rozhovorů zobrazují a popisují ženskou zkušenost - dotýkají se problému sexismu a objektivizace, soustředí se na otázku tělesnosti, ať už ve vztahu k vlastnímu tělu, odmítnutí pohlavního styku nebo práva na interrupci, a diskutují postavení žen na hudební scéně. Empirická část diplomové práce při interpretaci a analýze využívá teoretické koncepty populární kultury a také odráží vliv diskurzu postfeminismu, neoliberálního a populárního feminismu, které byly již představeny v teoretické části práce.

Cílem mého výzkumu je zjistit, proč se v poslední dekádě objevuje stále více mladých interpretek, které využívají prostředí populární hudby k tematizaci ženské otázky a zkušenosti. Zajímá mě, jaký druh feminismu ve svých záměrech využívají a jaký trend stojí za změnou postojů populární scény ke konfrontačním tématům a problémům.

##### **3.1.1 Feministický výzkum**

Svou diplomovou práci situuji ve feministickém výzkumu, který využívá kvalitativní výzkumné strategie. Podle Ramazanoglu a Holland (2002) feministický výzkum poskytuje náhled na genderové sociální bytí, které by jinak neexistovalo. „Feministické přístupy k výzkumu lze identifikovat především podle jejich teorií genderu a moci, jejich normativních rámců a jejich představ o transformaci a odpovědnosti“ (Ramazanoglu a Holland 2002, s. 147). Feministický výzkum je spíše perspektiva, než výzkumná metoda, a je rámován feministickou teorií, v mém případě se opírá o postfeministický přístup. Dále také zahrnuje osobní přístup výzkumníka nebo výzkumnice (Reinharz 1992). Cílem feministického výzkumu je produkce poznatků, které pomůžou k účinné transformaci genderové nespravedlnosti a podřízenosti.

Kvalitativní výzkum je podle Novotné (2019, s. 269) „neustále dotvářen a přetvářen s ohledem na všechny myslitelné subjekty a situace, je otevřený, pružný a flexibilní. Data jsou vytvářena v průběhu výzkumu v závislosti na osobě výzkumníka či výzkumnice.



V mém případě vytvářím data analýzou již existujících pramenů. K upřesnění výzkumného problému slouží stanovení výzkumných otázek (Novotná et al. 2019).

Svou práci umisťuji na hranici kritické teorie a konstruktivistického paradigmatu. Nejprve definuji paradigma podle Guba a Lincoln (1994, s. 107), kteří označují paradigma za „světonázor, který svému nositeli definuje povahu „světa“, místo jednotlivce v něm a rozsah možných vztahů k tomuto světu a jeho částem“. Konstruktivistické paradigma chápe realitu formou mnohonásobných, nehmotných mentálních konstrukcí, které závisí na jednotlivci z hlediska zkušeností, sociální podstaty, místní a specifické povahy. Tyto konstrukce se mění. Můj výzkum odráží realitu, kterou já vnímám a zkoumám na základě časové a místní struktury. Konvenční rozdíl mezi epistemologií a ontologií mizí a předpokládá se, že výzkumník či výzkumnice a předmět výzkumu jsou interaktivně propojeni (Guba & Lincoln 1994). V interpretaci výzkumu předkládám poznatky, které závisí na mých zkušenostech, hodnotách a postavení. Letherby (2003, s. 5) poukazuje na to, že „veškerý výzkum je ideologický, protože nikdo se nemůže oddělit od světa – od svých hodnot a názorů, od knih, které čte, od lidí, se kterými mluvil“.

Kritická teorie definuje realitu jako tvárnou a formovanou souborem sociálních, politických, kulturních, ekonomických, etnických a genderových faktorů. Tato realita vykryštovala do řady struktur, které jsou nyní nevhodně brány jako přirozené a neměnné (Guba & Lincoln 1994). V rámci tohoto paradigma je předpokládáno, že výzkumník či výzkumnice a zkoumaný předmět jsou propojeni, tudíž výzkumník či výzkumnice reflektuje ve výzkumu vlastní hodnoty a výzkum tím ovlivňují, nelze tedy dosáhnout objektivního poznání. Cílem zkoumání je kritika a transformace sociálních struktur, z hlediska mého výzkumu hlavně genderového charakteru (Guba & Lincoln 1994).

### **3.1.2 Pozicionalita**

V rámci feministického výzkumu reflektuji svou pozici výzkumnice. Lorenz-Meyer (2005, s. 78) definuje pozicionalitu jako politiku lokace: „Koncept politiky lokace byl od svého zrodu zaměřen na to, aby podpořil reflexi a odpovědnost za to, jak feministky jednají a tvoří znalost v rámci lokací, které zaujímají, reprodukují a transformují“. Politiku lokace Lorenz-Meyer (2005, s. 78) vymezuje „parametry společenské nerovnosti, jakými jsou gender, rasa, třída, náboženství, sexualita a geopolitická lokace se svými doprovodnými subjektivními

pozicemi identifikace a dez-identifikace, materiálními podmínkami, privilegii a pocity, stejně jako pojmovými zdroji, s jejichž pomocí jsou tyto vztahy reprezentovány a interpretovány“. Jako výzkumnice vkládám do výzkumu podle Lorenz-Meyer (2005, s. 82) „úsilí, proces práce s vlastními privilegii, marginalizací, touhami a investicemi a boj proti nim“. I když je výzkum opřený o teoretická východiska, má pozicionalita ozřejmuje hodnoty, které upřednostňují a které je nemožné od procesu výzkumu zcela oddělit.

Chtěla bych zmínit aspekty mého osobního vztahu ke zkoumanému tématu. Vnímám se jako etnická Češka a feministka. O českou hudební scénu se zajímám už několik let, po přestěhování se do Prahy můj zájem ještě vzrostl. Díky aktivní účasti na koncertech a sledování scény skrze hudební magazíny, fanziny a různé debaty jsem si v prostředí hudební scény pomalu začala vytvářet sociální síť a kontakty, které pro mě byly důležité i během výzkumu. Už v rámci bakalářského studia jsem propojila bakalářský výzkum s feministickými tématy a hudební scénou. Studium magisterského oboru genderových studií mi pro výzkum v rámci diplomové práce otevřelo nové perspektivy feministického výzkumu a využití těchto znalostí na poli hudební scény bylo jasnou volbou. Zajímám se primárně o alternativní scénu, proto výzkum populární hudby vnímám jako rozšiřování obzorů. Při výběru výzkumné vzorku jsem se rozhodla neorientovat se dle žebříčků popularity v mainstreamové hudbě v České republice, ale vybírala jsem umělkyně, které přímo ve své tvorbě diskutují feministický diskurz.

### **3.1.3 Design výzkumu**

Samotný výzkum se skládá ze dvou částí, nejprve ze sběru dat a následně z jejich analýzy. Sběr dat je založený na výběru výzkumného vzorku, který začíná výběrem umělkyně, rešerší jejich tvorby a mapování poskytnutých rozhovorů. K analýze dat jsem použila více metod na základě druhu zkoumaného zdroje.

### **3.1.4 Výzkumné otázky**

Ve výzkumu si kladu následující otázky a podotázky:

- HVO1: Jaká témata z oblasti genderu přináší do prostředí populární hudby české hudebnice?
- HVO2: Je scéna české populární hudby vhodnou platformou pro tematizování (nejen) ženské sexuality?
  - PVO1: Jak se k daným tématům vyjadřují hudebnice ve veřejném prostoru (rozhovory, sociální sítě)?
  - PVO2: Jak je pro tyto interpretky důležitá tělesnost? Vymezují se vůči objektivizaci a sexismu nebo využívají „sexuální kapitál“?

### 3.1.5 Výzkumný vzorek

Do výzkumného vzorku jsem vybrala pět českých hudebnic, které se ve své tvorbě explicitně vyjadřují k tématům sexismu, objektivizace, tělesnosti, marginalizace žen ve veřejném prostoru, ve vztazích nebo na hudební scéně. Jmenovitě jsou to interpretky Arleta, Annet X, Hellwana, Anna Vaverková a Katarzia. První tři zmíněné hudebnice působí převážně na české rapové scéně, která se zdá být otevřenějším prostředím pro konfrontaci s tématy ženské zkušenosti. Arleta (26), Annet X (23), Hellwana (25) a Anna Vaverková (26) jsou zástupkyněmi generace mladých umělkyní a tzv. generace Z (zomeři a zoomerky), která zahrnuje lidi narozené po roce 1995. Této generaci se také přezdívá „internetová generace“, která nezná čekání na udělení slova, nýbrž vyjadřuje své názory bez vyzvání a do veřejného prostoru vstupuje primárně skrze sociální sítě (Martínková 2022). Katarzia (34) se věkově řadí do tzv. generace Y (mileniálové), feministická témata ve své tvorbě otvírá na posledních třech deskách.

Rapperka Arleta (26) se na hudební scéně objevila teprve nedávno, její první EP s názvem *Ability to Damage Plant* vyšlo v červnu 2020. Zástupkyně experimentálního rapu explicitně pojmenovává problémy toxických vztahů, neodsouhlaseného pohlavního styku, objektivizace a stigmatizace ženských těl a oblékání. Svůj projev přednáší tlumeným hlasem (tzv. mumbling rap), který ale ostře útočí na hegemonní maskulinitu rappového prostředí.

K analýze jsem z Arletiny tvorby vybrala píseň „Sex“ z alba *Sex* (2022) a singl „Statement“ (2021). Zabývat se budu také rozhovory, které Arleta poskytla médiím.

Konkrétně je to rozhovor pro ČT ART s publicistkou Michaelou Peštovou „Detox českého rapu: Rozhovor s rapperkou Arletou, která válkuje sexismus“ (Peštová 2022), talk show ON AIR s hudebním publicistou Pavlem Kučerou „Popkulturu mám ráda, je příjemně eskapická“ (Kučera 2022) a podcast Brrrap s Jakubem Šímou „Arleta: V rapu je hodně maskulinity. Nechtěla bych chodit s klukem, co celý život poslouchá Milion+ (Šíma 2022).“

Bývalá bloggerka a youtuberka Annet X (23) se na hudební scéně poprvé objevila jako featuring (podílení se nebo hostování na skladbě u jiného interpreta nebo interpretky) Bena Cristovaa. Na své debutové desce *Až budu velká, chci být Aneta Charitonová* (2022), za kterou byla oceněna hudební cenou Apollo, přichází s kritikou nerovných vztahů a také úskalí hudebního průmyslu, který těžil z její osoby na začátku hudební kariéry. Rapperka a R&B hudebnice v něžných, ale sebevědomých polohách otvírá posluchačům svou cestu showbyznysem, rapuje o prožívání tělesnosti a přijímání sama sebe. Z její hudby vyzařuje ženská zkušenost, která je v rozporu s misogynií protkanými songy mužských rapperů.

Z tvorby Annet X analyzuji písně „Dívka s květinou“, „Kapitola mír“, „Vypínám světla“, „Apríl“, všechny z alba *Až budu velká, chci být Aneta Charitonová* (2022). K prozkoumání vnímání feminismu na české populární scéně jsem si dále vybrala díl podcastu Krása s názvem „Krásná hudba. Atraktivní image táhne byznys, pro hudebnice je osvobozením i pastí“ (2022) od publicistky Lindy Bartošové, která zde s Annet X vede rozhovor. V neposlední řadě využívám k analýze poznámky z vlastního terénního deníku, který jsem pořídila na koncertě Annet X 15. března 2023 v pražských Kasárnách Karlín.

Rapperka Hellwana (25) se pohybuje i na vlně R&B, neo-soulu a grime. V rozhovorech se ohrazuje nad českou machistickou rapovou scénou a vyjadřuje nespokojenost s nedostatkem žen na této scéně. Ve své tvorbě kritizuje rasismus a sexismus, například v písni „Babyface“ (2022).

U rapperky Hellwany analyzuji čtyři zdroje dat. Prvním je analýza písně „Babyface“ z alba *Velkej průser* (2022) českého hudebního producenta a DJ Opia, kde Hellwana působí jako featuring. Následující tři jsou rozhovory v médiích: 1) rozhovor v již zmíněném podcastu Krása (Bartošová 2022), 2) rozhovor „Radši budu nafoukaná než totálně nešťastná, říká rapperka Hellwana“ pro ArtCafé (Kolářová & Mattová 2022) a 3) rozhovor v podcastu Brrrap „Hudební chameleon Hellwana: Ženy by na rapovou scénu měly přinést svoje hlášky a stereotypy“ (Šíma 2020).

Zpěvačka, songwriterka a producentka Anna Vaverková (26) vystudovala v Berlíně obor Songwriting na BIMM Institute, The British and Irish Modern Music Institute. Po účinkování ve skupině The Flavians se vrátila k sólové tvorbě dreampopovým dvojsinglem *Ve snu/Sweet spot* (2021). Hudbu vnímá jako prostor pro vyjádření svých niterných pocitů a problémů, které ji trápí. Na EP *Roztomilá holka* (2022) pojednává téma feminizmu, ženského orgasmu a genderových stereotypů. Na sólovou dráhu se dala také kvůli vyjadřování „holčičích témat.“

K analýze jsem si u autorky Anny Veverkové vybrala singl „Sweet Spot“ (2021) a píseň „Roztomilá holka“ z alba *Roztomilá holka* (2022).

V Praze usazená zpěvačka a producentka původem ze Slovenska Katarzia (34) vydala album *Antigona* (2018) v době, kdy společností hýbalo hnutí #MeeToo. Věnuje se zde nerovnému postavení žen, naráží na jejich pasivitu, objektivizaci spojenou s fenoménem krásy a postkomunistickou výchovu. Na podzim roku 2020 Katarzia na sociálních sítích vyzvala české rappery, aby dívky ve svých textech přestali označovat jako „kurvy, chuděry, piče a kundy“ (Martínková 2022). Album *Celibát* (2020) hudebnice vydala v době koronavirové pandemie, texty písní odhalují kritiku slovenských politiků vzhledem k LGBT komunitě, přijímání sama sebe a vyrovnávání se se samotou i environmentální žal. Videoklip k písni *Hoří i voda* reflektuje postavení žen v současné společnosti, dotýká se i debaty ohledně práva ženy na vlastní tělo, konkrétně téma interrupce. Na nejnovějším albu *n5* (2021) tematizuje sebezprezentaci a vnímání umělkyně pouze skrze její tělo, které je vláčeno showbyznysem.

Z Katarziiny tvorby analyzuji píseň „Bábiky sa vraždia“ z alba *Antigona* (2018) a píseň „telo“ z alba „n5“ (2021). Další část analýzy je také rozhovor v díle „Krásná hudba“ série podcastu *Krásna* (Bartošová 2022).

### 3.1.6 Metoda vytváření dat

Data pro výzkum diplomové práce jsem vytvořila vybráním osmi písní zvolených interpretek, které diskutují ženskou zkušenost a feministickou perspektivu. Jsou to písně „Sex“ a „Statement“ od Arlety, „Dívka s květinou“, „Apríl“, Vypínám světla“ a „Kapitola mír“ od Annet X, „Babyface“ od Opia ft. Hellwana, „Sweet Spot“ a „Roztomilá holka“ od

Anny Vaverkové a „Bábiky sa vraždia“ a píseň „telo“ od Katarzie. Písně analyzuji také pomocí tzv. analýzy hudebních zdrojů, které „výzkumník nachází jako část produkce, tvoří dodnes důležitou část hudebně-antropologické praxe, jež musí reagovat na změny ve společnosti“ (Novotná et al. 2019, s. 396).

Mezi data jsem zařadila pět rozhovorů s interpretkami, které se tematicky dotýkají diskuze ohledně tělesnosti a využívání populární hudby k osvětě ženských témat. Jsou to rozhovory s Annet X, Katarzií a Hellwanou v rámci podcastu Krása (Bartošová 2022), rozhovor pro ČT ART „Detox českého rapu: Rozhovor s rapperkou Arletou, která válkuje sexismus“ (Peštová 2022), talk show ON AIR „Popkulturu mám ráda, je příjemně eskapická“ (Kučera 2022) a podcast Brrrap s Jakubem Šímou „Arleta: V rapu je hodně maskulinity. Nechtěla bych chodit s klukem, co celý život poslouchá Million+ (Šíma 2022)“ s rapperkou Arletou. Poslední dva jsou rozhovory pro ArtCafé „Radši budu nafoukaná než totálně nešťastná, říká rapperka Hellwana“ (Kolářová & Mattová 2022) a podcast Brrrap „Hudební chameleon Hellwana: Ženy by na rapovou scénu měly přinést svoje hlášky a stereotypy“ (Šíma 2020) s Hellwanou. Rozhovory definuje Novotná (2019, s. 395) jako tzv. mediální zdroje dat, jejichž analýzou nebudu nijak ovlivňovat zkoumaný terén.

Mezi analyzovaná data jsem také zařadila zúčastněné pozorování z koncertu Annet X v pražských Kasárnách Karlín z 15. března 2023. Zúčastněné pozorování zahrnuje aktivní účast výzkumníka či výzkumnice ve zkoumaném terénu, který je pozorován (Novotná et al. 2019). Na koncertě jsem v roli insiderky pozorovala jak interpretky komunikují se svými fanoušky a fanynkami, jak je oblečená a jak během performance prezentuje svou tělesnost. Dále zda mezi písněmi více otvírá feministická témata a v neposlední řadě jak reagují fanoušci a fanynky, zda od interpretky přebírají vizuální nebo myšlenkové vzorce. Zvolila jsem tzv. pozorování výběrové, tudíž soustředila jsem se na konkrétní situace a problémy, které byly pro můj výzkum relevantní (Novotná et al. 2019). Poznatky ze zúčastněného pozorování jsem si zapsala do terénního deníku, ze kterého budu vycházet během analýzy. „Záznam pozorování představuje data, která můžeme analyzovat a interpretovat“ (Novotná et al. 2019, s. 371).

### 3.1.7 Analýza dat

Texty vybraných skladeb, zmíněné rozhovory s interpretkami a zápisky z terénního deníku budu analyzovat pomocí metody tzv. kvalitativní obsahové analýzy, která se zaměřuje na objevování významu v textech a analýzu jejich komunikačního obsahu (Kuckartz 2002). Porozumění a interpretace textu hraje u kvalitativní obsahové analýzy mnohem větší roli než v klasické obsahové analýze, která se více omezuje na „zjevný obsah“ (Kuckartz 2002, s. 51). V prvním kroku analýzy jsem prostudovala sebraná data, což zahrnovalo několikanásobné čtení textů a poslouchání a filtrování témat dle směrů výzkumných otázek. Pročtená data jsem dále segmentovala do dílčích významových pasáží, které jsem následně opatřila tzv. kódy, tedy pojmenovala jsem jednotlivé segmenty. Tyto kódy jsem tematicky sdružovala, přiřazovala a porovnávala mezi sebou. Kódování slouží k „identifikaci relevantních jevů“, „koncentraci příkladů těchto jevů“ a „rozboru těchto jevů“ (Novotná et al. 2019, s. 431). Kódy jsem si dle různých popisů a interpretací rozdělila do kategorií, dle kterých jsem si vytvořila tematické kapitoly. „Identifikace vztahů mezi kódy a jejich ukotvení v textu nám umožňuje provést rozbor identifikovaných jevů a tím objevit společné znaky, rozdíly, vzorce a struktury, na nichž můžeme založit následnou interpretaci“ (Novotná et al. 2019, s. 443). Důležitým postupem během výzkumu je poznámkování, které popisuje kódy a přináší doplňující otázky. Poznámky mohou být – interpretativní, metodologické, teoretické nebo reflexivní (Novotná et al. 2019, s. 443).

Vybrané písně („Sex“ a „Sweet Spot“) jsem se rozhodla zkoumat na základě analýzy popové písně podle publikace muzikologa Allana F. Moora: *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (2012). Populární hudba podle Moora (2012, s. 20) vykazuje tendenci propisovat se do čtyř strukturních vrstev. První z vrstev je *explicit beat layer*, jejíž součástí jsou nejčastěji bicí kvůli udávání rytmu. Druhá vrstva *functional bass layer* také udává rytmus a charakteristická je pro ni basa. Třetí vrstva je *melodic layer*, která zahrnuje jak nástroje, tak hlasy, a určuje melodii písně. Poslední vrstvou je *harmonic filler layer*, která zahrnuje nejvíce nástrojů a hlasů, nejvýraznější bývají klávesy nebo kytara, a napomáhá vytvářet v písni harmonii (Moore 2012, s. 20-21). Autor se dále zabývá hlasem, který také rozděluje na čtyři složky: „register“ udává polohu, v jaké zpěvačka zpívá; „cavity“ je místo, odkud zpěv vychází a jak je rozechvíván; „heard attitude to rhythm“ znamená postoj zpěvačky k rytmu a „heard attitude to pitch“ je postoj zpěvačky k výšce tónu, zda zpívá „naladěně“, ploše, ostře a v jakém rozsahu (Moore 2012, s. 102 - 103). Tato

pozorování dokreslují významovou analýzu písní, nahlížíme na to, zda se zpěvačka významu přizpůsobuje, zda ho objasňuje nebo naopak.

## 3.2 Analýza a interpretace

### 3.2.1 Obsahová analýza textů a rozhovorů

V analýze dat jsem vyhodnotila následující kategorie: objektivizace ženského těla, moc a vliv hudebního průmyslu, vyjednávání vlastní sexuality, toxické vztahy, zranitelnost, maska, násilí na ženách, očekávání feminity, sebevědomí s misogynie v machistickém rapu.

#### 3.2.1.1 Objektivizace ženského těla aneb „tělo místo mysli ceněný“

Při analýze textů vybraných písní jsem se soustředila mimo jiné na tematizaci objektivizace ženského těla. Pod kódem *žena-objekt* jsem kategorizovala verše, ve kterých interpretky upozorňují na upřednostňování fyzických znaků nad schopnostmi žen obecně nebo nad schopnostmi umělkyně. Podle Gill (2007) jsou mladé ženy na jedné straně oslavovány diskurzem o moci dívek, ale na druhé straně jsou jejich těla přepsány jako sexuální objekty. Ženy jsou prezentovány jako aktivní, toužící sociální subjekty, ale podléhají kontrole a nepřátelskému dohledu, který není nový (Gill 2007).

Annet X v písni „Dívka s květinou“ kritizuje vnímání a oceňování žen na základě jejich vzhledu, místo ocenění za jejich práci. Sama se s tímto problémem musela potýkat jako začínající mladá zpěvačky ve svazujícím prostředí hudebního průmyslu:

*„I z popu děláme umění*

*Tělo místo mysli ceněný*

*Mladá dívka s košem květin*

*Tak proč je jenom vnímaná pro tělo*

*Své tělo“* (Annet X. 2020 „Dívka s květinou“)



Interpretka Katarzia tematizuje vnímání povrchní krásy v rámci přeceňování tělesnosti a upozadřování charakterových vlastností dané osoby. V písni „telo“ předkládá výčet fyzických vlastností ženského těla, které se v popkulturním diskurzu vnímají jako atributy krásy jako jsou perfektní křivky nebo opálená barva kůže.

*„Pekný kus mäsa, krásne črty*

*Farba kože*

*Dokonalé telo*

*Nie sem iba to*

*Šarm mimo svetiel*

*Chytré vety*

*Radikálny humor*

*Čo chceš o mne vedieť*

*Nie som iba tá*

*Nie som iba moje telo“ (Katarzia. 2021. „telo“)*

Zranitelnost lze vnímat nejeden z pohledu obdivovatelů a obdivovatelek známých osobností, ale i z pohledu interpretky samotné. Vlivem její reprezentace populární zpěvačky na podiu a ve veřejném prostoru je pozornost společnosti upírána hlavně na tělesnost. Interpretka je stavěna do pozice objektu, který podléhá jako první veřejnému hodnocení. Zpěvačka chce upozornit na to, co zůstává skryté a nemělo by, tedy na její intelekt, humor a šarm který vyzařuje, když zrovna nestojí v záři světél na podiu.

Jednou z výrazných tváří rapového žánru je Arleta, která se ve své písni „Sex“ vyjednává bourání stereotypů. Mluví zde o svobodě, kterou by chtěla cítit, když se obléká podle toho jak ona chce, aniž by narazila na předsudky a komentáře mířené na její tělo. Arleta nabádá společnost k tomu, aby se oprostila od stigmatizace a nevnímala ženu jako objekt na základě tělesnosti:

*„Černá krajka, černý boty*

*Chtěla bych se osvobodit*

*Chtěla bych to bez předsudků*

*Vypnout každý stigma*

*Nastavit tlak společnosti*

*Na mě jako objekt na míň,*

*Když jdu s bílým trikem*

*Free the nipples mezi lidma, nice*

*Tělo obraz společnosti“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

Sama interpretka ale přiznává, že ne vždy dokáže odhodlaně vzdorovat nastaveným strukturám společnosti a „nechává[m] se situací někdy trochu zviklat.“ Jak rapperka zmiňuje v songu, dívka si může obléct oblečení s „čern[ou] krajk[ou]“, protože chce, stejně tak si neobléká podprsenku proto, aby vábila muže v okolí, ale protože si dopřává pohodlí a svobodu. Slovem „nice“ (hezky, pěkně) Arleta vyjadřuje jisté uznání nebo ocenění ženám, které se proti společenským normám vzpírají a viditelné bradavky v oblečení považují za přirozenost jejich těl.

*„Kdy se dostaneme přes*

*Omezenost tělesnosti*

*Každěj procházíme skrz*

*Otázkou, co znamená sex“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

Arleta se zamýšlí nad tím, zda je společnost schopná vymanit se ze stereotypní omezenosti tělesnosti, kterou neumíme oddělovat od sexuálních konotací. „Otázkou co znamená sex“ rapperka naráží na individuální přemýšlení o hranicích, co pro jednoho znamená sex, druhému nemusí připadat stejně definované.

Rapperka se také v rozhovoru s Peštovou (2022. „Detox českého rapu“) vyjadřuje k boji proti objektivizaci přijetím vlastního těla skrze tzv. body positivity.

Přiznává, že spokojenost ohledně vlastního těla ovlivňuje, zda se cítí dobře nebo ne. Komplimenty od okolí jí k dosažení dobrého pocitu ohledně svého zevnějšku nestačí:

*„Přijmout sama sebe funkčně nedokážu“* (Peštová 2022. „Detox českého rapu“)

### **3.2.1.2 Moc a vliv hudebního průmyslu aneb „možná mě poznaj a ocení až je opustím“**

V této podkapitole narážím na pojmání popových zpěvaček jako produktů hudebního průmyslu. Tyto postavy působí jako loutky bez vlastní kontroly nad tím, jak je zacházeno s jejich veřejnou osobností, tvorbou a vizuálem. Bretthauer et al. (2007) říkají, že se populární hudba podílí na budování genderové identity, neboť staví ženy do pozice objektu, která potvrzuje pasivitu a sebeobětování jako úděl ženy.

V písni „Dívka s květinou“, který já vnímám jako protest song vymezující se vůči mocenským praktikám hudebního businessu, se Annet X věnuje řízení mladých popových umělkyň producenty a hudebním průmyslem. Veršem „možná mě poznaj a ocení“ Annet X popisuje vztah hudebního managementu vůči její osobnosti. Pro hudební průmysl působí jako produkt, který ale neodkrývá její skutečné já. Tudiž pro své spolupracovníky zůstává cizí a její autenticita zůstává v pozadí marketingových strategií. Sama si v písni slibuje, že se nadále toxickým prostředím populární hudební scény nenechá ovlivňovat a svou práci bude dělat dle vlastního uvážení. Důležitým poznatkem je uvědomování si svého působení na hudební scéně jako „práce“, za kterou si stojí:

*„Možná mě poznaj a ocení, až je opustím“*

*Nezměním žádnou svou práci za dojem jejich“* (Annet X. 2020 „Dívka s květinou“)

Interpretka se cítila v hudebním průmyslu pod vlivem toxické hegemonní maskulinity. Toxicitu vůči svým spolupracovníkům Annet X předkládá v písni „Kapitola mír“ nejen ze stránky její tvorby:

*„Mám pocit, že nemohla jsem mít slovo“*

*Nemohla jsem nic“* (Annet X. 2020 „Kapitola mír“)

Toxicitu také namítá s ohledem na formování jejího vzhledu, který měl být vždy upravený a atraktivní tak, aby odpovídal vzorcům krásy popové zpěvačky:

*„Za ty komentý o pleti, tvoje rty otřesný*

*Obleky moc velký, nah, mně už to stačí, nedá se na to dívat“* (Annet X. 2020 „Kapitola mír“)

Annet X v „Kapitola mír“ mluví o moci, která je zdrojem toxického chování vůči těm, kdo jsou v podřízené, „bezmocn[é]“ pozici, kteří se neodvažují projevit názory nebo pocity. Názvem písně Annet X podle mého názoru dává najevo, že s toxickým chováním vůči její osobě v minulosti je již smířená, možná je i schopná ho odpustit, nicméně necítí se vůči lidem z hudebního průmyslu vděčná:

*„Yah, každej chtěl by moc, ale kdokoli při moci bývá toxic*

*A kdokoli bezmocný skrývá pocit*

*Kapitola mír, ale vděk je těžký vyslovit“* “ (Annet X. 2020 „Kapitola mír“)

Annet X podává ve své tvorbě autentické výpovědi o moci, kterou nad ní držel showbiznys v dospívajícím věku. Z verše:

*„To ty žerty mě dovedly k bolesti, mhm*

*Noclehy, doteky a ty pohledy“* “ (Annet X. 2020 „Kapitola mír“)

se dozvídáme o nepříjemném pocitu, možná strachu, kdy se tato moc působící ze strany starších mužů směrem k mladé dospívající dívce mohla přetavit i do formy sexuálního obtěžování. O pocitu diskomfortu se interpretka otevřela i v rozhovoru s Lindou Bartošovou v epizodě „Krásná hudba“ podcastové série Krása. Mluví zde o tlaku na krásnou a přitažlivou image, který vnímala ze strany hudebního průmyslu. Svou postavu chtěla raději schovat do volnějších outfitů, které by nezvýrazňovaly ženské křivky, a mohla se tak vyhnout nepříjemným komentářům či pohledům od mužů:

*„Já jsem vlastně začala jako čtrnáctiletá patnáctiletá teenagerka, takže tam bylo přesně to, že v šestnácti v sedmnácti třeba jsem měla pocit, že se na mě někdo koukl někdo nějak, což ve mně vyvolalo strašný diskomfort a mám pocit, že na úkor toho jsem si začala hrozně oblíkat oversize nejen kvůli tomu, že to bylo jako trendy. Takže jsem nosila strašně jakoby široký věci, abych se vlastně úplně skryla a žádný jakoby courves neukazovala.“ (Bartošová 2022. „Krásná hudba“).*

Tato reflexe Annet X rezonuje s postřehem hudební publicistky Martínkové (Bartošová 2022), která mluví o hudebním průmyslu, vykořisťujícím popové zpěvačky na základě sexualizace, která jde s populární hudbou ruku v ruce:

*„Zároveň tu sexualitu prostě využíval. Ten hudební průmysl, ty velké labely a do nějaké míry skrze ni prodávali ty osoby a ty desky a jako bylo nutný bejt nějakým způsobem prostě sexy, aby zapůsobila na tom hudebním trhu zároveň“ (Bartošová. 2022. „Hédonismus a ženské potěšení“).*

V rozhovoru dále Annet X říká, že dnes už takové pocity nemá právě díky tomu, že se z toxického prostředí hudebního průmyslu vymanila a tvoří sama na sebe, tedy že je autorkou své hudby a sama si určuje, jak se bude prezentovat na koncertech a na sociálních sítích (Bartošová 2022).

Katarzii vadí, že jsou hlavně v populární hudbě ženy posuzovány na základě vzhledu a ne na základě tvorby a svých názorů. Podle Katarzie dnešní pop dělí interpretky na divy, které kopírují módní standardy krásy, nebo se naopak soustředí na výjimky, které se od těchto standardů úmyslně a ostře vymezují. Posuzování na základě vzhledu a atraktivity kritizuje a nechce být tohoto diskurzu součástí:

*„Hlavne ako že v tom hudobnom svete sa nehodnotí ten obsah, teda samozrejme nie vždy. Ale skrátka stále v súčasnom pope tie najväčšie divy sú tie najkrajšie dievčatá podľa módného štandardu alebo sú to výnimky, ktoré majú postavenú kariéru na tom, že sú výnimky.“ (Bartošová. 2022. „Krásná hudba“)*

Na druhou stranu ale Katarzia v rozhovoru přiznává, že podléhá marketingovému tlaku na větší prodej desek a prokliky na sociálních sítích tím, že vytváří „značku Katarzia“, která je postavená na její tváři. Přiznává, že tento postup není vhodný, ale zároveň mu podléhá a přidává na sociální sítě fotografie, kde je krásná a atraktivní. Tyto atributy zajišťují

více pozornosti diváků a větší prodej alb. Sociální sítě fungují na metrikách v podobě počtu sledujících a likes, které také rámuje populární feminismus. Na výšce těchto čísel dále závisí zviditelnění (Banet-Weiser & Gill & Rottenberg 2019). Katarzia říká také, že kdyby bylo na ní, volila by jiný postup:

*„Často riešim, že keď vydávame nový album, tak na sociálnych sieťach upútam pozornosť na tento album tým, že budem mať nejakú fotku, kde som krásna a v podstate na to pristupujem a robím to. Ale keby som si mohla sama vybrať, tak to nerobím, pretože to vlastne nenávidím. Ale viem, že to stále funguje a ja na to pristupujem kvôli tomu, aby to mohlo fungovať a dostalo sa to čo najviac ľuďom.“* (Bartošová. 2022. „Krásná hudba“)

Podle Martínkové (Bartošová. 2022. „Hédonismus a ženské potěšení“) jde sexualizace a popová hudba ruku v ruce: „Sexualizace je obecně téma, které je pro populární hudbu vlastně naprosto stěžejní. Pop vždycky nějakým způsobem reflektoval, nebo nějak vyjednával se zvyklostmi, které se se sexualitou a sexem v té dané době nějak pojily.“ Vnímá ale také změnu posledních let, kdy se vlivem změny médií, kapitalismu a produktů, které dnes prodávají, změnil také pohled na dnešní formu tzv. ideálu. Přechod z ideálů krásy na vyzdvihování odlišnosti podle Martínkové vzbudil v popu emancipační snahy a stal se „médiem protestu“, což ale také probudilo nové tlaky společnosti z toho být výjimečně krásná na to být odlišná od standardu (Bartošová. 2022. „Hédonismus a ženské potěšení“). Jako symbol protestu proti nastavování různých tlaků Martínková zmiňuje hudebnici Charlie XCX, která podle vzoru bimbo postav přijala klasickou popovou divu, tedy symbol vykořisťování žen a zaprodání se hudebnímu průmyslu, za svou (Bartošová. 2022. „Hédonismus a ženské potěšení“). Katarzia se k novému trendu vyjadřuje v rozhovoru kriticky. I přes to, že samu sebe vnímá sexuálně a sama používá svůj vzhled k vyššímu prodeji desek, kritizuje ostatní hudebnice, které k úspěchu využívají „sexy reprezentaci“:

*„Vadí mi aj to, keď sa niektoré muzikantky, ktoré ja obdivujem, prezentujú v spodnom prádle a špúlia pery a hýbu sa sexuálne. To sú veci, ktorým ja nerozumiem a skrátka mi to príde, že sa ponížujú, aby upúťali pozornosť týmto a vlastne by vôbec nemuseli“* (Bartošová. 2022. „Krásná hudba“)

Dále říká, že se s tímto přístupem vůbec neztotožňuje a zmíněné interpretky sleduje pouze skrze nově vydanou tvorbu. Působení na sociálních sítích těchto umělkyně Katarzia zavrhlá, neboť jejich sexualizaci vnímá jako návrat do devadesátých let, kdy byla žena vnímaná jako

sexuální objekt a vůči objektivizaci se vymezuje (Bartošová 2022). Martínková tvrdí, že ženy byly historicky okrádány o své sexuální potěšení, zároveň pop music, známé labely a hudební průmysl obecně využíval sexualitu mladých zpěvaček k vyššímu prodeji desek. Novým přínosem na popové scéně je podle Martínkové tzv. afirmativní pop, ve kterém interpretky zpívají o aktivním hledání svého potěšení, skrze které formují vlastní identitu (Bartošová 2022. „Hédonismus a ženské potěšení“). Katarzia nepřipouští, že vybraný způsob sebeprezentace může být pro umělkyni svobodnou volbou, nástrojem k práci se sebehodnotou a také šíření empowermentu mezi ženy, které svou sexualitu odmítají skrývat.

V písni „telo“ Katarzia tematizuje moc a vliv, který může využívat jako součást hudebního světa. Interpretka mluví o tom, že svou moc veřejně známé postavy nezneužívá k tomu, aby sváděla k pohlavnímu styku její fandom a obdivovatelstvo.

*„Mám moc slova*

*A to má silu*

*Nezneužívam*

*Túto pozíciu*

*Na to aby*

*Som spala s tými*

*Čo ma obdivujú*

*Očami zavretými“ (Katarzia. 2021. „telo“)*

Mluví o zranitelnosti, kterou fanoušci a fanyanky mají vůči svým idolům, kteří/které by mohli takového postavení využít. Katarzia však poukazuje na rovnost mezi ní a fanoušky/fanynkami a dává najevo, že jí na svém publiku záleží. Tématem rovnosti se Katarzia odklání od postfeminismu, který hodně klade důraz na individualismus.

Interpretka dále vyjednáva svou pozici v roli subjektu, odmítá objektivizaci svého těla a tváře, což se také dá zařadit do konceptu postfeministické citlivosti, která dekonstruuje ženské tělo jako objekt v populární kultuře (Gill & Scharff 2013):

*„Nie som iba moje telo*

*Nepozerám zhora na vás*

*Ale rovno*

*Nie som iba moje tvár*

*Sláva ani zlato*

*Ale rovnosť“*

...

*„Nie si iba ďalšie telo*

*Ja ťa nechcem dávať dole*

*Nie si iba cudzia tvár*

*Ale zraniteľný človek*

*Nie si iba ďalšie telo*

*Ja ťa nechcem dávať dole*

*Nie si iba cudzia tvár*

*Ale zraniteľný človek“* (Katarzia. 2021. „telo“)

Katarzia klade dôraz na rovný vzťah medzi ní jako populární zpěvačkou a jejími fanoušky/fanynkami. Odmítá tento hierarchický vzťah a zároveň se odklání od objektivizace a vnímání našeho okolí pouze na základě těla – „nie si iba ďalšie telo/nie si iba cudzia tvár“.

### **3.2.1.3 Vyjednávání o vlastní sexualitě aneb „nebylo to jak jsi chtěl, ale jak jsem chtěla já“**

Podle Gill (2017) se tělo stalo určujícím znakem ženství. Populární feminismus klade důraz na pojem volby, tedy být sama sebou a cítit se dobře. Ženy jsou podle Gill (2007) dále představovány jako aktérky, zodpovědné za svá vlastní rozhodnutí týkající se vzhledu, na



druhou stranu ale mluví o internalizovaných ideálech krásy masovou kulturou, které jsou vydávány za ženám vlastní.

V souladu s postfeministickou citlivostí Annet X začala na hudební scéně působit jako subjekt a začala si uvědomovat svou ženskost, se kterou pracuje na základě vlastního uvážení a která jí dodává sebevědomí:

*„Víc jsem si začala prožívat tu ženskost vlastně jinak a začala jsem si víc užívat jakoby a to sexuálně je pro mě hrozně jako důležitý, protože prostě se cítím dobře vlastně ve svém těle a dělám pro to maximum, abych se v něm mohla cítit dobře. Takže to, že ho můžu showcasenout<sup>2</sup> po těch všech workoutech<sup>3</sup> je jenom prostě takový, že je to taková radost vlastně“ (Bartošová. 2022. „Krásná hudba“)*

Necítí zdrženlivost ani když mluví o svých problémech s pleť, které v její rané kariéře byla nucena skrývat, aby dosáhla dokonalé image:

*„Za ty komentý o pleti, tvoje rty otřesný“ (Annet X. 2022. „Kapitola mír“)*

Dnes k problémům s pleť přistupuje jako k součásti jejího života, kterou není nutné skrývat a neupravené fotky nebo videa bez make upu zveřejňuje na svůj profil na instagramu bez studu. Tímto přístupem dodává sebevědomí dívkám, které její profil a působení na sociálních sítích sledují a mohou vidět, že život mimo populární kulturu může být stejný jako ten jejich. Autenticita, se kterou Annet X vystupuje ve veřejném prostoru a stejně tak ženskost a tělesnost, jakou zosobňuje na svých koncertech, může mladým dívkám dodávat sebevědomí a pocit ženské sounáležitosti, kterou dle konceptu postfeministické citlivosti populární zpěvačky u svého publika vyvolávají.

To jsem si ostatně ověřila při návštěvě jejího koncertu v Kasárnách Karlín v Praze, kde jsem v roli pozorovatelky monitorovala jak chování interpretky, tak návštěvnic a návštěvníků koncertu. Outfit Annet X se skládal z volných kalhot, tmavé podprsenky a krátkého volného saka, které se interpretky během představení rozevíralo vlivem tance. Zpěvačka během tancování po podiu působila atraktivně, hodně zvedala ruce a vlnila se, ukazovala své tělo. Součástí show byly také projekce, které byly u některých písní ve formě videa, na kterých

---

<sup>2</sup> „showcasenout“ od slova *showcase* = předvést se, ukázat se

<sup>3</sup> *workout* = cvičení, posilování

byla středem pozornosti Annet X ve svůdném tanci, s dlouhými nehty, v kožichu a s příčeskem. Součástí těchto videí jsou i close ups<sup>4</sup> na rty namalované rtěnkou. Publikum, které je složeno z žen i mužů (více ale převažují mladé ženy), ji během vystoupení povzbuzuje a zpívá spolu s Annet X některé pasáže jejích písní. Všimla jsem si, že mladé dívky jsou oblečené podobně jako interpretky, je zde tedy patrný vliv, který na své fanynky mladá zpěvačka má. Dívčí skupinky si v publiku vystoupení Annet X na první pohled užívají, zpívají a tančí stejně atraktivně jako jejich vzor na podiu. Povzbuzování z řad publika nepůsobí toxicky a nepřipadá mi, že by na atraktivitu zpěvačky bylo upozorňováno sexistickým pohledem. Co z publika vyzařuje, je sdílené sebevědomí a empowerment, který ve velké míře produkuje sama Annet X. Na podiu působí jako v domácím prostředí a vypadá velice sebevědomě:

*„Mě to strašně baví, protože mimo jiné je to nějaký jako vyjádření a myslím si, že právě víc než cokoli jiného mi to sebevědomí na tom vystoupení dává ten outfit. Je to pro mě strašně důležitý a řeším to dost dopředu.. to kecám, ale jakoby snažím se na to jako myslet dopředu, protože fakt vím, že ten outfit víc než moje jakoby nálada ráno určí prostě, jak se budu cítit v ten moment, jakmile si to oblíknu, tak tam se něco úplně přepne.“* (Bartošová 2022. „Krásná hudba“)

Katarzia vnímá sexualizovanou tělesnost jako „výrazný element“ i mimo podium v rámci jejích partnerských vztahů. Otevřeně mluví o jejím vztahu k sexu a potvrzuje, že míru jejího sebevědomí a sebehodnoty hodně určuje to, zda je milována a zda má s někým sex. K tomu, aby se cítila krásná a atraktivní podle jejích slov potřebovala ujištění od druhé osoby, zda ji někdo adoruje a stojí o její blízkost:

*„... myslím, že to celé tak súviselo s tým, že som si neverila. Bol tam hrozný strach z toho, čo so mnou bude, pretože som v tu dobu nevedela, že viem robiť tie pesničky a taký ako že strach sa sama o seba postarať. Tak vtedy som žila v tom, že ako žena musím mať partnera a to sa strašne zmenilo, teraz to mám skoro až naopak.“*

(...)

---

<sup>4</sup> close up = detailní záběr fotografie nebo videa

*„... určite [je pro mě důležitý – vložení A.B.] ten pocit toho byt milovaná niekým, aby mi dodal hodnotu a potvrdil to, že som hodna existencie.“ (Bartošová 2022. „Krásná hudba“)*

V písni „Vypínám světla“ zpěvačka Annet X tematizuje ženský pohled na intimitu. Na poli české populární hudby je popisování ženské sexuality raritou pokud se nebavíme o toxickém mužském pohledu na sex v rámci mačistického českého rapu, který spolu s pornokulturou sexuálně vychovává mladé lidi. Annet X v písni popisuje nejen momenty, které si v rámci intimní blízkosti s partnerem užívá:

*„Chytni si mě silný, přitáhni si mě k sobě*

*Dělej, co už znáš a taky nově*

*Zkoušej dokud se nebudou třást moje*

*Moje nohy kolem tebe a tvý pohyby – můj nebe“*

...

*„Čelo na čele, ruka na krku*

*Pak všude po mým tele měníme polohy a tóny“ (Annet X. 2022. „Vypínám světla“)*

Ale také zmiňuje emoce, které jsou pro ni zřejmě v tomto partnerském vztahu důležité:

*„Uka mi, co ke mně cejtíš, ono bude nám jenom líp, baby“ (Annet X. 2022. „Vypínám světla“)*

Z textu je také patrné, že si není přízní partnera moc jistá. Ujišťuje se, zda se zase uvidí a nechce jiný než monogamní vztah:

*„Jsme tu jenom my, tělo ví co dělat, staré city nemusím*

*Nevím, jestli tě tu zítra uvidím*

*Dej mi vědět, jestli se uvidíme tenhle týden“*

...

*„Dej mi jenom vědět včas*

*Zatím chci být, zatím si chci být tebou jistá*

*Nechci si tě dělit napůl s žádnou další“ (Annet X. 2022. „Vypínám světla“)*

O ženské sexualitě ve své písni „Sweet Spot“ pojednává také Anna Vaverková, konkrétně zpívá o ženském orgasmu. Téma ženského orgasmu je ve společnosti ještě dnes kontroverzní téma. Vaverková píseň napsala na popud vyprávění jejích kamarádek, které orgasmu nikdy nedosáhly. Řekla si „proč toto důležité téma neotevřít s humorem a sarkasmem“ (Čtvrtlíková 2021). Žánr, který je tématům sexuality přístupnější, je rap. V populární hudbě se ženské sexualitě věnují v poslední dekádě výhradně mladé hudebnice. Anna Vaverková upozorňuje na stereotypy sexuálního styku vyobrazovaném v pornografii, kdy se pozornost soustředí hlavně na uspokojení muže, ke kterému žena slouží. Její uspokojení je však upozaděno:

*„Nebylo to jak jsi chtěl*

*Ale jak jsem chtěla já*

*Ty jsi easy*

*Za pár minut hotovej*

*Ale se mnou musíš pracovat*

*Tak hledej hledej hledej hledej*

*Ten sweet spot“ (Anna Vaverková. 2022. „Sweet Spot“)*

Teprve až po uspokojení žena slibuje příjemné chvílky i pro muže, tím pádem si sexuální styk užijí oba:

*„Pak já budu hodná holka*

*Pak budu hodná holka jak sis přál*

*Půjdem až do vesmíru a zpět“ (Anna Vaverková. 2022. „Sweet Spot“)*

Martínková (Bartošová 2022) v rozhovoru pro podcast Krása zmiňuje Madonnino album Erotica (1992), ve kterém se interpretku věnovala nejen ženské sexualitě a odnesla si kritiku médií, které ji odsoudilo za promiskuitní. Annet X ani Anna Vaverková nejsou

označovány za promiskuitní stejně jako Madonna, což může být změnou diskurzu ohledně pronikání sexuality do veřejného prostoru, změně médií, které v dnešní době fungují nejvíce skrze sociální sítě, kde se veřejnost cítí bezpečněji v otvírání kontroverzních témat. Madonna svou kariéru výrazně stavěla na sexualizaci a její texty a videoklipy posouvaly hranice pop music.

Rapperka Arleta sexualitu netematizuje již jen jako stejný nárok na sexuální potěšení žen a mužů, ale uvažuje také nad celým komplexem sexuality a reprodukce. Do písně „Sex“ promítá vlastní zkušenost s prodělanou interrupcí, o které otevřeně hovoří ve veřejném prostoru. Necítí se komfortně s představou, že by měla vychovávat dítě v době, kdy není spokojená se svým vlastním životem:

*„Nechci začít nový život*

*Když mi vlastní momentálně k žití není“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

A proto volí raději interrupci, která je v naší společnosti stále do jisté míry stigmatizována:

*„Chci si ho vzít*

*Chci jím ho vzít*

*Proč mi to děláš, proč*

*Chtěl bys to mít?“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

V zemích jako je Polsko, USA a v blízké době možná i Slovensko situace kolem interrupcí dospěla k soudnímu zákazu. Ženskému tělu byla tak znovu odebrána možnost svobodného rozhodování a volby. V kulturním prostředí vznikla řada protestních děl, které se snaží přenést diskuzi o legalizaci interrupcí v těchto zemích i do veřejného prostoru. V Česku se toto téma do populární hudby nepropisuje, případně ojediněle. I když je zde interrupce běžným zákrokem, sice stále zpoplatněným, a týkat se může každé ženy, prezentuje se pořád v mnoha případech jako hanba nebo trest za nechráněný sex a spoustu žen o interrupci nemluví ani ve svém blízkém okolí, natož aby ji probíraly jako běžnou věc ve veřejném prostoru nebo ji reflektovaly ve své tvorbě.

Arleta tematizací sexuality spolu s reprodukcí a nárokem na interrupci rámcuje svou tvorbu jako feministickou. O naší společnosti se rapperka vyjadřuje jako o „špatně

nastavené“ (Peštová 2022). I když je podle ní u nás „feminismus sprosté slovo“ (Peštová 2022), označuje samu sebe za feministku. Hned na to však dodává, že to „zní vlastně hrozně“ a mluví o „degradaci slova feminismus“ vlivem společnosti (Peštová 2022). Říká, že feministkou se stala díky rodině plně emancipovaných žen, ale také díky vlastní zkušenosti z partnerských vztahů, které ji tlačily do stereotypních genderových rolí (Peštová 2022). V podcastu Brrrap také mluví o tom, že „je fajn, když ti kluci jsou feministi“ (Šíma 2022), myšleno kluci v partnerských vztazích. Feminismus a genderová témata je podle Arlety důležité otvírat v debatě ve veřejném prostoru stejně jako v partnerských vztazích:

*„Mojí bývalí partneři měli tendenci se nade mě povyšovat v souvislosti s mojí tvorbou. Dávali mi najevo, třeba i nevědomě, že jsem nedostatečná. Chtěli, abych jim dělala mámu, uklízečku, kuchařku, k tomu abych byla skvělá umělkyně a kdesi cosi.“* (Peštová 2022. „Detox českého rapu“)

### **3.2.1.4 Toxické vztahy aneb „existoval tím pádem někdy můj názor?“**

V této podkapitole se zaměřuji na interpretky, které ve své tvorbě tematizují intimní vztahy a úskalí ve formě toxicity, které může ženy utlačovat. Všechny autorky tematizují heterosexuální vztahy, ve kterých figurují v rolích utlačitelů muži. Pro fanynky, které se samy v toxickém vztahu nacházejí mohou vybrané písničky působit jako útěcha, podpora a také návod, jak z takového vztahu odejít.

Annet X v písni „Apríl“ popisuje osobní zkušenost s mladou láskou a formováním vlastní osobnosti dle požadavků partnera:

*„Vliv tebe na každéj názor, jistota že se ztratím*

*Existoval tím pádem někdy můj názor?*

*Nebo budoval sis mě tak, jak se ti hodilo?*

*Měla jsem být tvý dílo?“* (Annet X. 2022. „Apríl“)

Interpretka se zamýšlí nad svou vlastní pozicí ve vztahu, svým chováním a názory, které podle autentické výpovědi v textu písne vyhodnocuje jako ovlivněné a jí nevlastní. Objevuje se zde jistá paralela ve využívání moci staršími muži jak v hudebním průmyslu, tak i

v partnerském vztahu. V obou těchto toxických vztazích – jak v soukromé, tak veřejné sféře - se projevuje mužská nadvláda.

Mladá zpěvačka se ohlíží za bývalým vztahem a nestydí se přiznat, že v tu dobu byla spíš „dílem“ svého partnera, ke kterému vzhlížela a jeho názory bezbranně přijímala a nyní se k tomu staví kriticky:

*„You made me love you*

*K čemu ten spěch, k čemu ty dary?*

*Ty proslovy, že jsme v tom my sami*

*Ovládat mě bylo fakt easy*

*Vzhlížela jsem k tobě“ (Annet X. 2022. „Apríl“)*

Dotýká se také tématu emočního vydírání, kterého se její partner dopustil a z výpovědi vyplývá, že byl tento vztah nerovný a pro zpěvačku bolestný. Annet X se v písni nad touto zkušeností povznáší, dokáže o ní mluvit s lehkostí a stejně tak dát najevo emoce. Na druhou stranu reflektuje tuto bolest ze své minulosti jako něco, co ji posílilo, a šíří tento empowerment skrze píseň dál:

*„Unavená sebe skrývat*

*Unavená tajit, co je i tak jasný všem*

*Ovlivněná bez moci žárlit*

*Emotional blackmailer se v tobě skrývá*

*Mladá a tak jednoduchá, tvoje guilty pleasure“ (Annet X. 2022. „Apríl“)*

Toxicitou v partnerském vztahu se podobně jako Annet X zabývá také rapperka Arleta v písni „Sex“. Arleta zde popisuje dominantní chování muže, které partnerku omezuje a hlídá:

*„Vymezím se, omezíš mě*

*Chováš se jak pes, haf!*

*Sedni, sklapni, stáhni ocas“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

Význam dominantního chování muže podporuje použitím rozkazů „sedni, sklapni“, které implikují hierarchický vztah. Od ženy je požadována poslušnost, kterou Arleta symbolicky přenáší na vztah pána, který rozdává příkazy a psa, od kterého je zmíněná poslušnost vyžadována.

Arleta v rámci toxicity naráží na téma konsentu, tedy odsouhlaseného sexu. Pokud žena vypadá přitažlivě, není to signál pro muže, že s ním chce navázat bližší intimní kontakt. Interpretka mluví o překročení hranic ze strany muže, který nedbá na její odmítnutí a pokračuje ve snaze přemluvit ji k sexu. O tom, zda muž opravdu překročil hranice zprvu interpretka spíše polemizuje, je zde zobrazena počáteční nejistota, se kterou se v podobných situacích potýká většina žen. Vzápětí svou intuici potvrzuje a mluví o „překročení prahu“:

*„Sexy neznamená sex*

*Zdá se mi to nebo je to přes hranice,*

*Kdy překračuješ mez?“*

...

*„Říkej si co chceš*

*Překročil jsi práh*

*Pravidla jsou skrz*

*A moje ne*

*Naznamená fuck me yes“*

...

*„Nech mě už být*

*Ale já fakt nemám v plánu ti nic dávat“ (Arleta. 2022. „Sex“)*



V písni „Sex“ se také objevuje kritika genderové nerovnosti a patriarchátu, kde mají muži stále vůdčí a rozhodující roli v životě a za své netaktní a nerespektující chování vůči ženám odcházejí často bez viny a trestu:

*„Rozhoduješ o životě*

*Pořád hraješ hlavní roli*

*Co bys ale kurva dělal*

*Ve světě v mém postavení*

*Nikdo tě tu nepotrestá*

*Nikdo to pak nezastaví“* (Arleta. 2022. „Sex“)

Katarzia se v písni „Bábiky sa vraždia“ ostře dotýká téma sexuálního obtěžování. Umisťuje násilné chování vůči ženám do prostředí baru, kde se ve spojení s alkoholem a jinými návykovými látkami objevuje obtěžování žen často:

*„Vošli sme do neznámeho baru kde sa liečia chori*

*Cudzí opitý debil sa ťa dotýka*

*A za zadok*

...

*Dovolil si to pretože si pekná“* (Katarzia. 2018. „Bábiky sa vraždia“)

Spolek Konsent posledních pár let pořádá osvětu ohledně respektujícího chování v barech a pořádá školení pro barmany a barmanky v různých podnicích napříč Prahou ohledně všímání si nevhodného chování vůči ženám v prostorách baru a následné řešení situace<sup>5</sup>. Interpretka v písni kritizuje nejen nečinnost okolí, ale také nabádá ženy, aby se nebály se ozvat samy a bojovaly za svá práva a respekt vlastním hlasem, nebo i vlastními pěsti.

*„Nedalo mi to musela som mu jednu vraziť, sorry*

---

<sup>5</sup> <https://konsent.cz/pro-bary-a-kluby/>

*Nemôžem iba mlčať a tváriť sa že sa ma to netýka“ (Katarzia. 2018. „Bábiky Sa Vraždia“)*

Píseň může pro ženy fungovat jako nástroj empowermentu v situacích, které jim nejsou komfortní a bojí se ozvat.

Rapperka Hellwana někdy v rámci partnerských vztahů vnímá jinou než bílou barvu pleti jako tzv. exotično, které je pro muže lákavé a chtějí ho zažít. Stává se tak pro partnery pouze sexuálními objektem:

*„Je to bráno jako něco, co si chtějí odškrtnout v seznamu, aby mohli pokračovat dál v životě a spíš je to bráno a užívání si v podstatě“ (Bartošová 2022. „Krásná hudba“)*

Ve všech třech analyzovaných rozhovorech s Hellwanou se moderátor či moderátorky dotýkají rasismu v Česku. Jiná než bílá barva pleti je pro Hellwanu téměř každodenní téma. Ve veřejném prostoru se cítí hodnocená a komentována za pocit jinakosti, který ve společnosti jiná než bílá barva pleti vyvolává. Cítí se hlídaná ostrahou v obchodech (Bartošová 2022), oslovována cizími lidmi, kteří například komentují její afro vlasy (Bartošová 2022), zažila i fyzické napadení:

*„Byla jsem napadnutá a bylo to jako hodně nepříjemný. Bylo to v metru, tam těch lidí bylo opravdu hodně a mohli mi pomoci, ale všichni na to koukali a bylo jim to dost jedno. Když jsem to pak řešila s policií, tak vlastně se to taky nevyřešilo a ten člověk si tady někde jakoby pobíhá dál a všechno je vlastně v pohodě“ (Šíma 2022)*

I přes to ale český národ neoznačuje primárně za rasisty. I když se s rasismem podle jejích slov setkává na denní bázi a uznává, že povrchních rasistů je v Česku hodně, je prý důležité si pamatovat, že jsou tady lidé, kteří rasisté nejsou (Bartošová 2022).

### **3.2.1.5 Očekávání feminity aneb „je to jenom proto že jsem roztomilá holka“**

Společenské struktury přisuzují ženám různé vlastnosti nebo role, jež se vyznačují jako femininní. V rámci analýzy jsem v kategorii očekávání feminity shromáždila dvě témata, která podle mého názoru dobře charakterizují rozdílné mezigenerační stereotypy ve vnímání žen.

Anna Vaverková se v písni „Roztomilá holka“ věnuje femininní vlastnosti „roztomilosti“, která je mladým dívkám přisuzována. Interpretka kritizuje zobrazování mladých žen jako něžných bytostí, které ideálně nemají na nic názor a jsou pro muže zdrojem porozumění:

*„Že se se mnou prej dobře bavíš*

*Ale já vůbec nic neříkám*

*To že ti ani zas tak nevadí*

*Že já prej úžasně naslouchám“* (Anna Vaverková. 2022. „Roztomilá holka“)

Interpretka se zamýšlí nad tím, zda by muž měl o ženu dále zájem, kdyby si uměla stát za svým názorem a uměla se postavit toxickému vztahu:

*„Je to jenom proto že jsem roztomilá holka?*

*Taky bych se ti líbila, líbila s ostrejma loktama?*

*Asi ne“* (Anna Vaverková. 2022. „Roztomilá holka“)

O škatulkování žen jako roztomilých bytostí mluví také rapperka Hellwana v podcastu Brrrap (Šíma 2022). V jejím případě se jí dotýkaly komentáře ohledně toho, zda je rap vhodné prostředí pro ženu a zda její pseudonym nezní moc drsně:

*„... že bych asi měla dělat něco jako něžnějšího, jemnějšího nebo si změnit jméno, protože Hellwana je prostě strašně brutální, že bych měla bejt třeba Moni“* (Šíma 2022)

Tyto komentáře podle Hellwany přicházeli výhradně od mužů.

Dalším očekáváním, které je na ženu v pozdějším věku kladeno, je role matky a pečovatelky. Ženy kolem třicítky se často potýkají s obavami okolí, ohledně toho, kdy už konečně založí rodinu. Tímto stereotypem se v písni „Bábiky sa vraždia“ zabývá Katarzia:

*„Myslíš že nemôžeme nič zmeniť, pretože sme iba ženy?*

*To je moja milá dnes už úplne inak*

*My ťaháme prvú ligu, nesnívame už len o rodinách*

*Otravujú ma vaše obavy*“ (Katarzia. 2018. „Bábiky sa vraždia“)

Zde je zajímavé sledovat mezigenerační rozdíl mezi Annou Vaverkovou a Katarzií a jejich odlišná tematizace rolí, do kterých je žena škatulkována. Pro mladší Vaverkovou je to koncept „ženské roztomilosti“, kdežto pro starší Katarzii je důležité zohlednit stereotyp „matky pečovatelky“.

### **3.2.1.6 Sebevědomí aneb „dovolila jsem si tak trochu přiznat, že to asi nebude tak úplně marný“**

V této podkapitole se věnuji konceptu ženského sebevědomí, na kterou dále navazuje zranitelnost a psychika. Gill a Orgad (2017) ve svém článku *Confidence Culture and Remaking of Feminism* pojednávají o konceptu „confidence culture“, který nabádá ženy k objevení a pěstování sebevědomí ve svém nitru, proto aby se cítili lépe a byly schopné postavit se genderové nerovnosti. Tento koncept však podle autorek nezohledňuje nerovné systémové nastavení společnosti, které je primárně zdrojem nízkého sebevědomí u žen (Gill & Orgad 2017). Autorky prohlašují tento koncept za jeden z hlavních důvodů zviditelnění a oslavy feminismu v dnešní době. „Confidence culture“ autorky teoretizují ve třech rovinách: práce, mateřství a sex a vztahy. V rámci sexu a vztahů jsou ženy nabádány k tomu, aby milovaly svá těla, otevřely se své sexualitě skrze atraktivní šatník a sexuální hračky, byly sebevědomé, vyjednávaly vlastní pocity a experimentovaly v oblasti sexu. Díky těmto radám ženy dojdou k transformaci jejich vnitřního já a stanou se milovanými (Gill & Orgad 2017). „Confidence culture“ podsouvá vinu za nízké sebevědomí ženám samotným skrze rady o transformaci ve smýšlení o sobě samé. Naprosto tím ale ignoruje dopady „patriarchálního kapitalismu“ (Gill & Orgad 2017, s. 27). Gill (2017) zmiňuje také tlak na ženské celebrity, které by stále měly předvádět optimistické a odolné sebevědomí, bez ohledu na jejich skutečné pocity.

Katarzia v podcastu *Krásy* (Bartošová 2022) hovoří v rámci prožívání svého těla často o „schovávání se“ do komfortní zóny skrze rozpuštěné vlasy, volné oblečení nebo střídmy light design na podiu. Z jejích výpovědí vyplývá, že sebevědomí na podiu vnímá spíš skrze myšlenky a názory, které předává publiku, než vlivem outfitu a vzhledu, který na koncert volí. Nejistotu cítí zpěvačka v upnutém oblečení nebo v přílišném nasvícení, raději se halí do volného střihu nebo více vrstev a ve světle využívá spíše svou siluetu. Tato

nejistota má dále vliv na chování na podiu, kdy raději místo tance stage opouští a vrací se až na zpívané party:

*„Čo sa týka tých obťažných vecí, tak s tým mam tiež skúsenosť, že viem, že potom sa hanbím, že sa stydím na tom koncertu a keď mám nejakú časť, kde nespievam, a trochu sa snažím tancovať, tak v tých obťažných veciach to nerobím a radšej odchádzam z pódia úplne“* (Bartošová. 2022. „Krásná hudba“)

Katarzia podle vlastních slov vnímá svou sílu spíše v názorech, které skrze své písně předkládá, než díky jejího vzezření na podiu:

*„Vlastne ani nie možná sexy, ale cítim sa tam hrozne silná, ale to je skôr tým, že čo hovorím, nie je to tým, že ako vyzerám. Ale skôr mám pocit, že hovorím niečo, čo som vždy chcela zdieľať a že to dáva zmysel a že si za tým totálne stojím a v tom je pre mňa ta energia. Ale vlastne to či som atraktívna žena, tak tým sa snažím nezaoberať..“* (Bartošová. 2022. „Krásná hudba“)

Arleta se v rozhovorech vyjadřuje kriticky ke své tvorbě. I když se její jméno začalo objevovat v nominacích na hudební ceny, ve spolupráci s velkými jmény české populární scény nebo v hudebních magazínech a serverech, podle jejích slov se stále cítí na scéně nejistě. V rozhovoru pro podcast Brrrap (Šíma 2022) mluvila o její velmi rané tvorbě, kterou vydávala na streamovací platformě Soundcloud s tím, že doufá v její neobjevení. Cítila se dobře v momentě, kdy si říkala, že tam její hudbu nemůže nikdo najít a poslouchat. Přitom ale přiznává, že některé ze svých věcí sdílela na svých sociálních sítích. V rozhovorech se nestydí přiznat, že ani teď po vydaném EP a nominacích na hudební ceny Vinyla a Apollo stále v některých chvílích na sto procent neví, co dělá. O nominovaném singlu říká: *„je to prostě strašnej song“* (Šíma 2022). Své první veřejné vystoupení na hudebním festivalu Transforma popisuje slovy:

*„Bylo to strašný“* (Kučera 2021)

Přiznává, že se ve slotu mezi dvěma známými rappery styděla, což se projevilo na kvalitě jejího vystoupení. I když v rámci svého sebevědomí zaznamenává jistý posun, vyjádření moc přesvědčivě nepůsobí:

*„Už jsem si tak trochu jako dovolila si přiznat, že to asi nebude tak úplně marný“* (Kučera 2022)

Interpretka své tvorbě v rozhovorech připisuje terapeutický význam. Psaní textů Arletě pomáhalo v těžkých časech na střední škole. Ve svých textech hodně reflektuje psychické zdraví. V rozhovoru říká, že:

*„A jako mám pocit, že jsem se nějakým způsobem vybrečela nad sebou a teď brečím jako nad tím okolím, i když jak kdy..“ (Šíma 2022)*

Psychické problémy už nejsou ve společnosti tak stigmatizovány, jak tomu bylo dříve, obzvláště mladá generace se uchyluje do psychiatrické či psychologické péče ve velké míře. Sdílení psychické nerovnováhy v populární kultuře pomáhá bourat stigma „bláznů“ a „hysterických žen“ a může fungovat jako potřebná odvaha k tomu nestydět se a řešit psychické problémy s odborníky.

Pozitivní sebevědomí je z rozhovoru Hellwany s Bartošovou (2022) patrné v momentě, kdy Hellwana mluví o vnímání krásy. Hodnotí svůj vlastní myšlenkový vývoj, kdy se posunula od posuzování krásy na základě vzhledu člověka, k vnitřnímu a hlubšímu poznání. Přiznává, že má samu sebe ráda, a tudíž se považuje za krásnou. Říká také ale, že to, jak se cítí ve svém těle, hodně ovlivňuje ženský cyklus a fáze, ve které se zrovna nachází. V úvodu rozhovoru se nestydí otevřeně mluvit o právě prožívané menstruaci, která má vliv na její pocity. Kladu si otázku, zda by stejnou otevřenost Hellwana aplikovala i při rozhovoru s mužským moderátorem, nebo se cítí bezpečně v otvírání vlastní intimity ve společnosti další ženy:

*„Dejme tomu, že mám ženský týden, takže to se žádná žena necítí úplně nejlíp upřímně a neznám žádnou ženu, která by se v tenhle moment jako cítila úplně nejpohodlněji a nejvíce komfortně ve svém těle. Ale ve výsledku si jo, vlastně se cítím hezky, asi bych neřekla krásná.“ (Bartošová 2022. „Krásná hudba“)*

Hellwana přiznává, že před koncertem cítí trému a nejistotu. K dosažení nutného sebevědomí, které jako umělkyně ke své performance potřebuje, ji dopomohlo vytvoření pseudonymu. Za postavou Hellwany vidí interpretka „člověka, kterej se nebojí“ (Šíma 2022). V rozhovoru pro ArtCafé (Kolářová & Mattová 2022) mluví rapperka o metodě, kterou sama pro sebe vynalezla v sedmnácti letech. Nazývá ji „nafoukanost dvacet čtyři sedm“ (Kolářová & Mattová 2022) a spočívá v získávání sebevědomí skrze pýchu a hrdost za zvládnuté věci v životě. V době, kdy interpretka začala s uměleckou kariérou, neměla v prostředí maskulinního rapu jako vzor žádnou ženu, která by se věnovala rapovému stylu

grime. Své vzory hledala na zahraniční hudební scéně a sebehodnotu si rozhodla vypěstovat právě skrze nafoukanost, díky které se podle vlastních slov cítí mnohem lépe, oproti minulosti se umí za věci pochválit a ocenit a to i na úkor toho, že ji někdo z okolí označuje za nafoukaného člověka:

*„Vlastně radši budu nafoukaná, než totálně nešťastná“ (Kolářová & Mattová 2022)*

I Katarzia v rozhovoru (Bartošová 2022) mluví o dvojí identitě. Za tzv. masku by chtěla skrýt identitu postavenou na zevnějšku. Dále popisuje, že ji pozornost, kterou dostávala od publika a veřejnosti těšila. V dnešní době už to ale tak necítí a pozornosti se raději vyhýbá:

*„Ked' som začala robiť hudbu tak som strašne chcela aby si ma všetci všimli a bola som taká že ma baví pozornosť a potom sa to hrozne otočilo. Niekedy by som nechcela mať žiadnu pozornosť a hudbu by som spojila s nejakou maskou radšej, alebo zrušila by som identitu postavenú na mojej tvári. Podľa mňa značka katarzia funguje na mojej tvári“ (Bartošová 2022. „Krásná hudba“)*

Obě hudebnice ale onu masku, která je halí do druhé identity, používají rozdílně. Zatímco pro Hellwanu maska znamená drsné a nafoukané já, díky kterému se nestydí veřejného vystupování a cítí se komfortně ve středu pozornosti. Pro Katarzii je naopak maska možností, jak se před veřejností skrýt.

### **3.2.1.7 Misogynie v machistickém rapu aneb „když holka mluví moc, asi budu mluvit víc“**

Druhým Arletiným analyzovaným songem je track „Statement“, který interpretka vydala jako tzv. diss track, ve kterém interpret/ka kriticky odpovídá na myšlenky v písních jiného rappera/rapperky. V tomto případě se Arleta kriticky vymezuje k písni „V pytli“ (Smack ft. White Russian, Karlo, Nik Tendo), konkrétně na featuring Nik Tenda a jeho verš „A když kunda mluví moc, potřebuje dick“. Misogynní chování rapperů je velké téma i v českém prostředí. Rap jako aktuálně nejprodávanější žánr v Česku stále v textech využívá ženské postavy k šíření genderových stereotypů, sexismu a objektivizaci ženského těla. Žena v těchto písních slouží jako zdroj uspokojení pro muže, často bývá představována jen skrze

části jejího těla, kterými jsou dle dnešních standardů krásy hlavně velký zadek a objemné poprsí.

Arleta v rozhovoru s Michaelou Peštovou říká, že „sexismus je stavebním kamenem rapu jako žánru“ (Peštová 2022). Zamýšlí se nad tím, proč přítomnou agresi a nenávist je nutné v rapu stále obracet proti ženám. Za ponižující chování vůči ženám ze strany mužů viní interpretka přebírání pornografických vzorců. To, že rapperi dále recyklují degradaci ženských bytostí, komentuje Arleta jako marketingový tah, který rapperům zajišťuje stálý počet posluchačů, jež jsou na tato témata od svých idolů zvyklí. Krok dopředu k feministické perspektivě by podle Arlety znamenalo pro rappery „ohrožení byznysu“ (Peštová 2022). I když interpretka sexismu v rapu odsuzuje, sama přiznává, že svým idolům na české rapové scéně je schopná sexismus v tvorbě odpustit. Rappera Hugo Toxxxu oceňuje za jeho snahu podporovat mladé začínající talenty, mužské i ženské, dále za to, že je schopný svůj přístup reflektovat, kritizuje ve svém tracku chování poslance Dominika Feriho a zve si na křest desky mladé české i slovenské rapperky – ji, Hellwanu nebo Luisu (Peštová 2022).

Interpretky se v českém rapovém rybníčku vyskytují stále ojediněle a většina z nich svou tvorbu využívá k nabourávání klasického machistického rapu, který má špatný edukativní vliv na dospívající posluchače. Podle Kolářové a Oravcové (2018, s. 321) se rapper projevuje jako alfa samec, který se vyznačuje mužskou „smečkou“ a velkým počtem žen, které se vyskytují v jeho okolí a potvrzují jeho maskulinitu. Ženy jsou v rapových textech degradovány na pozici „dívka/světice“, kdy světice jsou většinou partnerky/manželky, které ctí patriarchální heterosexuální vztah a kterým je věnován lovesong (Kolářová & Oravcová 2018, s. 321). Kdež to všechny ostatní ženy jsou ponižovány a napadány. Oravcová dále tematizuje chybějící ženy v rapové scéně na základě rozhovorů, ve kterých byly rapperky označovány za silné osobnosti, které musí mít kuráž. Tyto názory podle autorek posilují konstrukci „výjimečné“ ženy, která pokud opravdu chce tak se (díky svým maskulinním charakteristikám) dokáže prosadit i v rámci tak silně muži dominované sféry, jako je hip hop...veškerý neúspěch jednotlivých žen je považován za jejich individuální selhání či nedostatek odhodlání spíše než systematické znevýhodnění“ (Kolářová & Oravcová 2018, s. 325).

Podle Arlety je důležité brát ohled na své posluchače a cítit zodpovědnost za obsah sdělení svých tracků. Vliv, jaký rapperi na své mladé posluchače mají, se podle ní dále



propisuje do partnerských vztahů a sama říká, že „takového partnera, který bude poslouchat od patnácti nebo od nějakých třinácti jenom tendlecten rap, by nechtěla“ (Šíma 2022):

*„Edukujte děti co vás poslouchají prosim naopak*

*Pak plus ty hoes<sup>6</sup> na dick<sup>7</sup> a stack<sup>8</sup>“ (Arleta. 2021. „Statement“)*

Arleta prostředí rapu označuje za „hrozně nenávistné prostředí“ (Šíma 2022). Nahlížení na ženy jako na rapperky je podle Arlety dvoupólové a je těžké najít střední cestu. Na jedné straně podle interpretky stojí ti, pro které je rap maskulinní záležitost a ženy odrazují slovy „nikdy nemůžeš umět rapovat“ (Šíma 2022), na druhé straně jsou rapperky ceněné jako cool, super hot a super sexy (Šíma 2022). Arleta se navíc v rozhovorech vymezuje proti označení rapperka. Zní to podle ní hrozně a raději je oslovována jako interpretka (Kučera 2022).

Arleta v tracku „Statement“ použila Nik Tendův verš z písně „V pytli“ a vyměnila nejen primární sexuální význam, kde rapper naznačuje, že žena, která má co říct, by měla být umlčena sexem. Změnila také slovo „kunda“, tedy hanlivé označení ženského pohlaví, které je v rapových textech používané často. V předělávce původního textu využívá agresivitu, když říká, že by vůči muži použila násilí v podobě „kopance“ nebo „pohlavku“:

*„A když holka mluví moc, asi potřebuješ kick<sup>9</sup> a slap<sup>10</sup>“ (Arleta. 2021. „Statement“)*

Proti označování žen za „kundy“ českými rappery se na svém instagramovém profilu vymezila také Katarzia a vyzvala je, aby s tímto označováním přestali. Za tuto snahu byla Katarzia odměněna vlnou kritiky a příspěvek z jejího instagramového profilu zmizel. Kritika se týkala vulgarity, kterou zpěvačka použila, nicméně vulgarita v rapových textech bez odezvy zůstává nadále. Arleta v rozhovoru (Peštová 2022) s Katarzií souhlasí, nicméně zpochybňuje způsob, jakým se zpěvačka nad problematikou českého rapu vymezila. Bez respektu na scéně je podle Arlety nemožné na rappery útočit. Nakonec ale sama přiznává, že:

---

<sup>6</sup> hoes = ženy, partnerky

<sup>7</sup> dick = penis

<sup>8</sup> stack = hromadění věcí, přeneseně šperků

<sup>9</sup> kick = kopanec

<sup>10</sup> slap = pohlavek

*„útočit podle mě není efektivní řešení. Ale samozřejmě se mi nechce obcházet sdělení jenom proto, abych byla vyslyšena. Často mi ovšem nic jiného nezbyvá“ (Peštová 2022)*

V tracku „Statement“ nicméně Arleta na české rappery útočí a jako „obcházení sdělení“ její vyjádření rozhodně nezní. Věnuje se tu dále toxické maskulinitě, která z textů českých rapperů vyznívá. Žena je v těchto textech objektivizována a jediné ocenění, které se jí v písních dostává, je za její atraktivitu, poslušnost a uspokojení ze sexuální interakce. Žena jako bytost je degradována na pouhou věc, která patří do vlastnictví interpreta, vedle drahých šperků, auta nebo drinků. „Prostředí českého rapu je toxické, ti kluci mají opravdu tendenci se chovat jako kreténi...“ (Peštová 2022):

*„Kotě a drink starterpack blink blink*

*Ach ech toxic vztah no cap<sup>11</sup>*

*Marketing as fuck*

*A bros before hoes – to jako fakt?<sup>12</sup>“ (Arleta. 2021. „Statement“)*

Arleta používá svou tvorbu ke kritice společenských stereotypů a misogynii v prostředí českého rapu tvrdě a nebere si servítky. Oproti předchozím interpretkám se nebojí použití explicitnosti v oblasti sexu, někdy přebírá dikci mužských protějšků a pracuje s vulgaritou. Otázkou je, zda taková explicitnost není výhradou rapového žánru, který na stoprocentní otevřenosti všech jazykových forem pracuje již od počátku vzniku hip hopu a rapu, a zda na necenzurovaný sexuální obsah z úst interpretek jsou připravené i žánry jako pop nebo RnB. Jak Arleta sama říká v rozhovoru s Michaelou Peštovou, s rapem začala kvůli tomu, že „neumí zpívat, nemá žádné hudební nadání“ (Peštová 2022), také se jí líbí „divokost, temnota, tvrdost a údernost“ (Peštová 2022), které rap nese. Na druhou stranu ale také říká, že ji hodně explicitní sexuální vyjádření v písních „nejdou přes pusou“ a potřebuje ve své tvorbě „nějakou úroveň vznešenosti a tajemnosti“ (Peštová 2022). Svou sexualitu Arleta vkládá do svých tracků skrze zvukovou stránku, tedy přes polohu hlasu a vložené hudební efekty.

---

<sup>11</sup> no cap = bez debat, nevymýšlím si

<sup>12</sup> bros before hoes = upřednostňování kamarádů před partnerkami

I přes to, že se většina Arletiny tvorby věnuje feministickým tématům – objektivizaci ženského těla a tělesnosti, sexismu nebo toxicitě ve vztazích, interpretka se v rozhovoru „On Air s Arletou“ (Kučera 2022) mírně ohrazuje nad tím, aby byla její tvorba primárně spojována s těmito tématy. Tento výrok v mých očích její pozicionalitu lehce shazuje:

*„A právě se mi nelíbí, že se to úplně stal jako takovým meta prime prostě tématem, protože proto tu hudbu nedělám. Prostě jsem byla pak z toho taková anxious trošku. Jo jasně, že se tím zabývám. Ráda se za to postavím, ale no...“* (Kučera 2022)

Interpretka dále mluví o podpoře, která přichází od hudebnic ze scény. Podpůrné komentáře a solidarita, která od žen a kolegyně přichází Arletu těší (Kučera 2022). Dívky nejen z hudební scény, které poslouchají rap a mají už dost stereotypního zobrazování žen v machistickém rapu, mohou v hudbě Hellwany a Arlety najít útočiště.

Výrazným jménem v kolektivu mladých sebevědomých zpěvaček na poli populární hudby je také rapperka Hellwana. Interpretka se řadí mezi zvučná jména labelu Big Boss, který ji označil za „českou raperskou princeznu“ (Bartošová 2022). V rozhovoru s Lindou Bartošovou Hellwana přiznává, že dříve by s tímto označením nesouhlasila, dnes jí ale nevadí:

*„Tak já jsem princezna rapu. Těch princezen je tady málo, ale králů je tady až moc, takže asi je to unikátní označení“* (Bartošová 2022)

Ze ztotožnění se s tímto označením je cítit sebevědomí a uznání vlastní výjimečnosti. Hellwana také naráží malý počet žen, které se stále na české rapové scéně vyskytuje v porovnání s počtem rapperů. Označení za „princeznu“ může dále evokovat mladý věk nebo nezkušenost, kterou interpretka v porovnání s raperskými „králi“ má, nebo na toxickou maskulinitu, vlivem které muži své kolegyně škatulkují do pozic roztomilých, ovšem ne jim rovných umělkyň. Toxické maskulinitě se nicméně Hellwana věnuje i ve své tvorbě a v písních velice explicitně mužům oplácí stejnou mincí, když jejich těla objektivizuje a dává jim sexuální význam jako ve featuringu (podílení se na skladbě, hostování) ve skladbě „Babyface“. Používání explicitně sexuálního jazyka je jednou z charakteristik postfeministické citlivosti v populární hudbě:

*„Ne ne nevidí si*

*Přes pupek na péro*

*On nevidí si“*

...

*„Nedělej ku-ku*

*Jak kdybys byl kukačka*

*Kňučíš jak podsvinče*

*Když si ho doma mačkáš“* (Opia, Hellwana. 2022. „Babyface“)

Jedním z důvodů, proč Hellwana začala dělat rapové písně, byla nespokojenost s prosycením stereotypního vyobrazení žen a objektivizace v českém machistickém rapu (Šíma 2022). Interpretka by chtěla do českého rapu přivést více žen, které by tuto mužskou dominanci rozbily tím, že by obrátily narativy a v textech by svoje stereotypní hlášky zesměšňovaly. Do prostředí českého rapu by tento způsob podle Hellwany přinesl názorový balanc a ženám by přinesl „více sebevědomí a méně zranitelnosti“ (Šíma 2022).

### **3.2.2 Zvuková analýza**

Vybrané písně „Sweet Spot“ a „Sex“ jsem podrobila kromě obsahové analýzy, také analýze zvukové. A to z důvodu předpokladu, že interpretky tvoří nebo přijímají zvukovou stránku skladby tak, aby podpořila a dokreslila zamýšlený obsah písně. Zajímalo mě, jakým způsobem se tvoří popová píseň a jaké prostředky interpretky mohou využívat k podtrhnutí významu písně.

#### **3.2.2.1 „Sweet Spot“**

Píseň „Sweet Spot“ od Anny Vaverkové je součástí EP Roztomilá holka (2022), původně však vyšel jako dvojsingl s písní „Ve snu“. Jak jsem zmiňovala v předchozí části, píseň se věnuje tématu ženského orgasmu, kdy žena nabádá muže k větší aktivitě a společnému intimnímu prožitku.

„Sweet Spot“ má formu popové písně, skládá se ze slok a refrénu. Tento model je v kontextu populární písně známý už od šedesátých let. Hudební teoretik Summach říká, že „sloka nastolí náladu, předrefrén vybuduje napětí a refrén přinese vyvrcholení. Pak to kolečko začne nanovo: sloka, předrefrén, refrén“ (Turek 2021). „Sweet Spot“ má dvě sloky, obě se skládají ze čtyř veršů a začínají otázkou „Jak to?“. Za refrén, v tomto případě možná spíše hook, tedy „krátký, opakující se a zapamatovatelný úseku, který zaháčkuje a chytí posluchače“ (Turek 2021), bych označila pasáž:

*„Hledej, hledej, hledej, ten sweet spot*

*Pak já budu hodná holka, pak budu hodná holka jak sis přál/ a ty kluk*

*Půjdem až do vesmíru a zpět*

*Vychutnat kouř z cigaret, který se žene každým kouskem našich těl*

*A odejde koncem našich prstů“ (Anna Vaverková. 2021. „Sweet Spot“)*

Turek (2021) v článku pro Respekt cituje autorku hitů pro Duu Lipu, Emily Warren, která říká, že „samo slovo refrén (chorus) naznačuje kolektivní sborový zpěv, kdežto hook je navržený tak, aby se zavrtal do posluchačova ucha a nutil ho pouštět si ji znovu a znovu – což je metoda, která slouží ekonomice streamování.“

Píseň začíná ve vrstvách harmonic filler layer a melodic layer podle konceptu populární písně Allana Moora. Harmonic filler layer zde zastupují elektrické klávesy, na které hned po prvním akordu navazuje Anny zpěv. S veršem „pak já budu hodná holka“ se přidává elektrická kytara, kterou také můžeme zařadit do harmonic filler layer. Na „ted“ nastupují bicí a basa, které zastupují explicit beat layer a functional bass layer. Obě tyto vrstvy udávají ve skladbě rytmickou stránku. S přechodem do druhé sloky vstupuje do popředí rytmika a píseň nabývá gradujícího charakteru.

Nyní se zaměřím na aspekty zpěvaččina hlasu. Prvním aspektem je tzv. registr, který udává polohu, v jaké zpěvačka zpívá (Moore 2012, s. 102). V případě Vaverkové bych zvolila tzv. comfortable register, který lze charakterizovat jako „normální“, nebo tzv. high register, který někdy přechází do falzetu (Moore 2012). Dalším aspektem hlasu je tzv. cavity, tedy místo, odkud zpěv vychází a jak je rozechvíván. U Vaverkové se podle mého názoru jedná o zpěv vycházející z hrudi, který v tomto případě naznačuje péči. Třetím a čtvrtým aspektem hlasu

jsou tzv. heard attitude to rhythm/to pitch, které se mohou lišit od fráze k frázi. Vaverkové hlas je položen vysoko, přitom je ale něžný a pečující. Výška hlasu napovídá jistou dávku intimacy, která je jasně mířená na muže, se kterým je v písni veden dialog, nikoli k posluchačkám/posluchačům. Moore (2012) tvrdí, že zmíněné aspekty a produkované zvuky jsou vytvářeny záměrně, že zpěvačka má svůj projev pod kontrolou a tudíž emoce, které tyto aspekty vyvolávají jsou autentické a věrohodné.

Emoce, které na mě vlivem zvukové stránky skladby působí, jsou jistá podmanivost a ženskost, která ve spojení s tématem ženského orgasmu nepůsobí lacině a promiskuitně, nýbrž něžně a pozitivně hravě. Například ve verši „půjdem spolu až do vesmíru a zpět“ působí slovo „zpět“ jako slastné vydechnutí. Hravost je zase patrná ve slově „cigaret“, kde zpěvačka klade důraz na r a působí zde až erotický nádech. Pozorování zvukové stránky skladby „Sweet Spot“ mě přivedlo k názoru, že zpěvačka zvukovou formu písně přizpůsobuje významové struktuře.

### 3.2.2.2 „Sex“

Zvukovou analýzou jsem podrobila i track „Sex“ ze stejnojmenného EP (2022) rapperky Arlety. Jak jsem analyzovala v předchozí části, obsah tracku pojednává o genderových stereotypech, které jsou na ženu kladeny v rámci toxických vztahů, dále také o tělesnosti a vnímání ženského těla jako objektu.

V případě tracku „Sex“ je pro mě těžké analyzovat zvukovou strukturu podle konceptu vrstev Allana Moore. Zvuková složka zde splývá do tzv. beatu, který se skládá ze zvuků vytvořených pomocí počítačového programu. Tento beat splňuje rytmickou i harmonickou vrstvu zvukové struktury. Zvuková linka se v průběhu tracku skoro nemění. Jedinou změnu zaznamenávám v pasáži:

*„sněž mě,*

*kdykoli, kdy chceš mě,*

*svleč mě*

*vždyť to přece vyzařuješ*

*Snad si pro to jdeš*

*kec*

*Vždyť seš přece holka*

*logicky to chceš“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

V této pasáži beat na chvíli ustupuje do pozadí a vyniká tak Arletin zpěv. Interpretka zde nemíří svou výpověď směrem k muži, nýbrž cituje mužské toxické představy o ženách.

Arletin hlas bych zařadila do aspektu tzv. comfortable register, který se definuje jako „normální.“ Tento hlas v Arletině případě rezonuje v nosní dutině, což podle konceptu Allana Moore (2012) může být čteno jako posměšný a vzdálený tón, nebo rezonuje v hlavě, tedy často slabý, nedbalý nebo podhodnocený tón. Tato charakteristika podle mého názoru pasuje na styl rapového zpěvu, v případě Arlety je ještě podtržena tajemným až mysteriózní zabarvením hlasu. Rapperčin zpěvový projev by se dal také označit za tzv. mumble rap, kdy se rapperi nebo rapperky úmyslně dopouštějí mumlání. Refrén tracku připomíná více zpěv a méně rap. V této pasáži zní zpěv více jako hrdelní, je více přítomný a pečující:

*„everything around me*

*is so fucking toxic“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

Arletin zpěv se zdá být souběžný s rytmem, jen v poslední části zpěvačka zrychluje tempo, ve kterém sází rýmy:

*„chci si ho vzít*

*chci jim ho vzít*

*proč mi to děláš, proč*

*chtěl bys to mít?*

*mám ti to dát?*

*chtěl bys to znát?*

*nech mě už být“ (Arleta. 2022. „Sex“)*

Tento úsek ve mně vzbuzuje naléhavost, možná i mírnou agresi, kdy rapperce už s mužem dochází trpělivost a osočuje se na něj důrazným přístupem. Co se týče aspektu „heard attitude to pitch“ řekla bych, že v tomto případě se jedná většinou o plochý zpěv.

V některých verších „a já nejsem ochotná si zvykat“, „a moje ne neznamená fuck me yes“ nebo „otázkou co znamená sex“ vyslovuje Arleta určitá slova podmanivě, je zde patrný sexuální význam. Tato slova jsou také doprovázena tzv. differentiators podle teorie Fernanda Poyatose (2002), který charakterizuje několik zvukových projevů použitých ve skladbě jako hudební efekty, například vzdychání, smích, zívání apod. V tracku „Sex“ Arleta využívá tzv. differentiators ve formě vzdychů („aach“), zadýchání se („ach ach“), pštění („pššt“), předení („mmm“) nebo zvolání („woo“). Všechny tyto hudební efekty jsou ze strany interpretky promyšlené a vloženy úmyslně. Dokreslují sexuální nádech a obsahový význam tracku, vyznívají podmanivě a svůdně. V kontextu obsahu jsou ale tyto charakteristiky ironizovány a kritizují toxickou představu mužů o ženách a jejich tělesnosti. Arleta zvolila spíše něžnou zvukovou stránku svého rapového songu, který je zahalen do temného přednesu. Oproti třeba její kolegyni Hellwaně, jejíž tracky působí více agresivně.

### 3.3 Diskuze

V empirické části diplomové práce jsem si kladla otázky zaměřující se na mladé české hudebnice na scéně populární hudby. Zajímalo mě, jaká témata ohledně genderu promítají do své tvorby, jak skrze hudbu nebo veřejný prostor (sociální sítě, rozhovory) jedná nejen o vlastní tělesnosti a jak příznivá je pro feministický diskurz česká populární scéna. Díky kvalitativní obsahové analýze jsem pomocí kódů určila sedm tematických kategorií – objektivizace ženského těla, moc a vliv hudebního průmyslu, vyjednávání o vlastní sexualitě, toxické vztahy, očekávání feminity, sebevědomí a misogynie v machistickém rapu. Všechny tyto kategorie jsou propojené skrze charakteristiku vztahů interpretek s fanoušky/fanynkami, spolupracovníky, partnery a ke své sexualitě a k sobě samé. Ani v jednom případě jsem se nesečkala s tím, že by se platforma české populární hudby nehodila pro tematizaci ženské otázky. Naopak se jeví přístupnější než jiné žánry.

Téma objektivizace ženského těla rezonovalo v analyzovaných materiálech často. Interpretky se v textech vymezují vůči upřednostňování tělesných atributů nad charakterem, ať už v každodenním životě nebo v pracovním prostředí, kde je žena posuzována podle



vzhledu. I když většina interpretek využívá svůj „sexuální kapitál“, neshazují tím svou kritiku objektivizace. Interpretky pracují s tělem na základě postfeministických praktik, vědomě využívají svou tělesnost, protože chtějí a cítí se v tom komfortně.

S objektivizací úzce souvisí následující kategorie, a sice moc a vliv hudebního průmyslu. Hudební business dělá z popových zpěvaček loutky, které nemají kontrolu nad svou tvorbou. Hlídán a formován je také jejich vzhled, který by měl odpovídat ideálům krásy. V tomto vztahu dochází k odosobnění postavy zpěvačky, ze které se stává produkt. Spolupracovníci neznají zpěvaččino pravé já, stává se pouhou komoditou v rámci hudebního průmyslu. Toxický vztah hudební průmysl-zpěvačka se může přehoupnout do sexuálního obtěžování. Vymanění se z pout hudebního průmyslu znamená pro umělkyně osvobození ve smyslu vlastního vytváření hudby a možnosti volby vzhledu a outfitů. V případě Katarzie dochází k zajímavému konfliktu, kdy na jedné straně zpěvačka odsuzuje mocenské praktiky hudebního průmyslu, na druhé straně ale přiznává, že své tělo využívá pro větší prodej desek ve smyslu atraktivních fotek na sociálních sítích. Její kritika dopadá na interpretky, které se oblékají a vystupují velmi sexuálně. Zároveň sama Katarzia svou sexualitu využívá pro větší zisk, i přes to, že to nemá ráda a nechtěla by to dělat, kdyby to stále nefungovalo. Nepřipouští, že vybraný způsob sexuální sebereprezentace některých hudebnic může být pro umělkyně svobodnou volbou, nástrojem k práci se sebehodnotou a také šíření empowermentu mezi ženy, které svou sexualitu odmítají skrývat. Další vztah, který se dá ve vztahu k hudebnímu průmyslu charakterizovat je interpretka – fanoušci/fanynky. V tomto momentě je možné vidět rozdíl mezi nahlížením na sexualitu očima Annet X a Katarzie. Z koncertu Annet X bylo patrné, jak její sexuální energie pozitivně ovlivňuje její fanynky, které se ztotožňují s jejím vzhledem i performance. Sounáležitost, kterou přináší texty jejích písní a díky které mohou dívky sdílet své problémy a pocity s kamarádkami a interpretkou, která je pro ně vzorem. Dále také bezpečný prostor nejen pro nerušené užívání si koncertu tancem a zpěvem, ale také pocitem sebedůvědy. Katarzia dále mluví o uvědomování si své moci jako známé osobnosti, nicméně odmítá jakoukoli hierarchizaci a zdůrazňuje rovnost mezi ní a fanoušky/fanynkami. Za vliv na své publikum stejně jako Arleta přebírá zodpovědnost.

Na základě uvědomování a tematizování ženskosti a sexuality v textech mladých hudebnic je možné definovat další vztah, a sice interpretka – vlastní sexualita. Annet X i Katarzia kladou důraz na sexuálně, které si uvědomují, mají ho rády a využívají ho k uvědomování si své ženskosti. Je zde ovšem rozdíl v tom, jak se u obou zpěvaček ono

sexuálně dále propisuje do pracovního prostředí. Zatímco Annet X se na sociálních sítích a na koncertech prezentuje hodně sexuálně - nosí odhalující a přitažlivé outfity, ve kterých ukazuje vysportované tělo a svůdně na pódiu tančí – celkově její projev působí ryze sebevědomě a přirozeně. Katarzia, i když se označuje za sexuální bytost, by se na veřejnosti raději skryla do masky, na koncerty nosí spíš volnější outfity a pokud to jde, schovává se během koncertu ve tmě. Svou sílu vnímá spíš skrze obsah sdělení jejích písní, ale atraktivitu neřeší. O konceptu masky se dozvídáme i od Hellwany, která na rozdíl od Katarzie využívá své nafoukané alter ego k tomu, aby se cítila sebevědoměji. Katarzia říká, že dříve se cítila ve středu pozornosti dobře v pravděpodobně stejném nebo podobném věku, kterého dnes dosahuje Annet X. Je možné, že je tento jev otázkou mladické nerozváženosti a omezeného strachu a studu, kteří mladí lidé vnímají omezeně než v pokročilejším věku, nebo zda je to otázka měnícího se generačního trendu, který teď nastavují mladé umělkyně. V rámci kategorie ženské sexuality bych ráda vyzdvihla písně pojednávající o ženském prožívání pohlavního styku, jež se mi v českém prostředí jeví jako převratné. Stejně tak mladá umělkyně Arleta přináší na českou populární scénu další tabuizované téma - vlastní zkušenost s prodělanou interrupcí. I přes to, že mladé umělkyně nemají na scéně tak zakořeněnou a silnou pozici, nebojí se do své tvorby vnášet velkou míru autenticity.

Toxické partnerské vztahy, které dále interpretky ve svých skladbách řeší, jsou všechny heteronormativní. Ženy v textech písní podléhají moci hegemonní maskulinity, která může vyústit v sexuální obtěžování nebo neodsouhlasený pohlavní styk. Intersekcionalním bodem je výpověď Hellwany o ztělesnění tzv. exotična, které její jiná než bílá barva pleti pro některé muže představuje.

Dále bych chtěla diskutovat rozdílné vnímání na očekávání splňování ženských rolí. Anna Vaverková a Katarzie zobrazují ve svých písních dva různé stereotypy týkající se žen. Pro mladší Vaverkovou je to koncept „ženské roztomilosti“, kdy se od mladých dívek očekává poslušnost a něžnost. Kdežto pro starší Katarzii je důležité zohlednit stereotyp „matky pečovatelky“, ve smyslu, že každá žena je automaticky spojována s mateřstvím a s přibývajícím věkem bývá tlak okolí ohledně tohoto tématu náporný.

Vztah interpretky k sobě samé se propisuje na úrovni vnímání své osobnosti jako krásné za všech okolností, i vzhledem k právě probíhající menstruaci. Dále se propisuje na úrovni performance na pódiu, kde se dostávají do konfliktu sebevědomá Annet X a Katarzie, která se cítí sebevědomá díky sdělení, které s diváky sdílí skrze svou hudbu, ale atraktivitu

neřeší. Co se týče sebevědomí ohledně vlastní tvorby, narážíme na Arletu, která působí nesebejistě, když mluví o svých prvních veřejných písničkách a živém vystoupení.

V boji proti misogynii v českém rapu se Arleta s Hellwanou ostře opírají do českých rapperů a jejich způsobu vyjadřování se o ženách. Obě dvě mění narativy těchto písní, kde jsou muži v jednom případě fyzicky trestáni, nebo jsou silně sexualizováni.

K obsahové analýze jsem se rozhodla přidat ještě analýzu zvukovou z důvodu předpokladu, že interpretky tvoří nebo přijímají zvukovou stránku skladby tak, aby podpořila a dokreslila zamýšlený obsah písně. Obě dvě skladby podle analyzovaných aspektů splňují definici popové písně. Zmíněné aspekty a produkované zvuky jsou vytvářeny záměrně tak, že zpěvačka má svůj projev pod kontrolou a tudíž emoce, které tyto aspekty vyvolávají, jsou autentické a věrohodné.

Emoce u skladby „Sweet Spot“, jsou jistá podmanivost a ženskost, která ve spojení s tématem ženského orgasmu nepůsobí lacině a promiskuitně, nýbrž něžně a pozitivně hravě. V písni „Sex“ jsou zase všechny hudební efekty ze strany interpretky promyšlené a vložené úmyslně. Dokreslují sexuální nádech a obsahový význam tracku, vyznívají podmanivě a svůdně. V kontextu obsahu jsou ale tyto charakteristiky ironizovány a kritizují toxickou představu mužů o ženách a jejich tělesnosti. Zvuková analýza potvrzuje, že mladé interpretky jsou samy podnikatelkami a tvůrkyněmi nejen obsahové, ale i zvukové stránky skladby, kterou promyšleně stylizují dle obsahu.

Mladé české interpretky potvrzují některá východiska postfeministické citlivosti – důraz na individuální přístup, přesouvají bod zájmu z objektu na subjekt, vědomě pracují s tělesností a tělo působí jako zdroj síly. Nicméně si nemyslím, že by za narůstající trend sebevědomých mladých hudebnic v poslední dekádě mohl zrovna postfeminismus. Myslím si, že přesun medializovaného obsahu na sociální sítě, který se odehrál v nedávné době a otevřel možnost svobodnějšího vyjadřování, zformoval již zmíněnou generaci Z, která komunikuje výhradně skrze sociální sítě a cítí se na těchto platformách mnohem sebevědoměji než generace předchozí. Skrze sociální sítě k mladé generaci promlouvá populární feminismus a celebrity, jež se označují za feministky. Mladé interpretky se označením „feministka“ už ale neohánějí. I když ve své tvorbě zohledňují feministická témata, na škatulkování mezi „feministky“ jsou opatrné. Jak vyplývá z analýzy, mladší interpretky jsou v porovnání se starší Katarzií ve věcech tělesnosti mnohem sebevědomější

a na sexualizaci těla nahlíží rozdílným pohledem. Právě v konceptu sebevědomí, vidím pro interpretky, které jsem ve své práci analyzovala a interpretovala, společný jmenovatel.

#### 4. ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se zabývala vybranými mladými českými interpretkami na poli populární hudby. Kladla jsem si dvě hlavní výzkumné otázky. Nejprve jsem chtěla zjistit jaká témata z oblasti genderu přinášejí do prostředí populární hudby české hudebnice. Pomocí kvalitativní obsahové analýzy jsem pomocí kódů analyzovala texty písní, rozhovory s hudebnicemi a zápisky z terénního deníku vybraných interpretek. Z analýzy mi vyšlo sedm tematických kategorií, které jsem následně interpretovala. Tyto kategorie – objektivizace ženského těla, moc a vliv hudebního průmyslu, vyjednávání o vlastní sexualitě, toxické vztahy, očekávání feminity, sebevědomí a misogynie v machistickém rapu – jsou zároveň témata, která na pole české populární hudby přinášejí vybrané interpretky a odpovídají na první hlavní výzkumnou otázku.

Druhá výzkumná otázka zněla, zda je scéna české populární hudby vhodnou platformou pro tematizování (nejen) ženské sexuality. V rámci této otázky jsem se zabývala tělesností, tedy zda je pro interpretky tělesnost důležitá a zda se vymezují vůči objektivizaci a sexismu, nebo zda využívají „sexuální kapitál“. Hudebnice se kriticky vymezují vůči objektivizaci ženských těl v běžném životě i v rámci hudebního průmyslu. I když se vůči objektivizaci vymezují, využívají svůj „sexuální kapitál“. Dle konceptů postfeministické citlivosti jsou však interpretky v pozici subjektu, tělo je pro ně aktivní zdroj síly. Z návštěvy koncertu Annet X jsem nabila dojmu, že je hudebnice na podiu velmi sebevědomá a ve svém živlu. Tento pocit empowermentu šířila mezi své publikum. Sebevědomí nejen na základě vzhledu pociťovala většina interpretek, vyjma Katarzie. Ta se také vymezovala vůči dobrovolné sexualizaci ženských těl, přitom později dodala, že v soukromí je sama také velice sexuální bytost, jen s tím nevychází ven. Přiznala také, že kvůli marketingovým strategiím na větší prodej desek spojuje produkt se svou tváří. Z toho tedy vyplývá, že odpověď na mou druhou hlavní výzkumnou otázku – jestli je scéna české populární hudby vhodnou platformou pro tematizování ženské sexuality – je kladná.

Zároveň ale v názorech mladších interpretek (Arleta, Annet X, Aneta Vaverková, Hellwanna) na jedné a Katarzie na druhé straně vnímám generační rozdíl, ze kterého generace Z vychází mnohem sebevědomější. Toto zjištění by ale bylo snazší interpretovat, pokud by byl výzkum rozšířen o další českou interpretkou v přibližném věku jako Katarzie. Výzkum by šel dále rozšířit ještě o vizuální analýzu vybraného videoklipu. Otázky, které je možné si pokládat v dalším zkoumání pole české populární hudby, jsou, zda vybrané

interpretky reprezentují trend, který by měl v budoucnu zaniknout, nebo mladých sebevědomých interpretek bude naopak přibývat. Udržovat na hudební scéně kritickou ženskou perspektivu je důležité pro pocit sounáležitosti a podpory, který domnívám se, fanynkám a dalším mladým ženám výše zmíněné interpretky dodávají.

## 5. LITERATURA

### Analyzovaná literatura

Anna Vaverková. 2022. „Roztomilá holka“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/18IKMOvqdOtia53QNg19fV?si=313c2f8a62e14e39>.

Anna Vaverková. 2022. „Sweet Spot“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/5x27Q5WvmBIP5IRkFVsfJe?si=37da77c50e114f84>.

Annet X. 2022. „Apríl“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/61UOIRjB4Tb68IE72qqqff?si=b40e745750a74936>.

Annet X. 2022. „Dívka s květinou“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/5UYdLiiO9ahsdqPOIFos4Y?si=bb1014b056bd4d5b>.

Annet X. 2022. „Kapitola mír“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/7bfMdwWaQ80OnxpNbkZVF6?si=d2af0aa098c54d2c>.

Annet X. 2022. „Vypínám světla“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/3SMTi0FoFJVAqVQ8JiHCGM?si=3df2677dd67d48eb>.

Arleta. 2021. „Statement“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/78WU8QIcaTx5qF1LIMucWW?si=1724a07ae6fc4102>.

Arleta. 2022. „Sex“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/0jRGR9TzIMmFh3V2u97nP0?si=ce6007e1c2004776>.

Bartošová, L., Ruppert V. 2022. Hédonismus a ženské potěšení: Popové hudebnice už chtějí sloužit jen samy sobě. In: *ČRo – wave.cz* [online]. Listopad 2022 [cit. 6. dubna 2023]. Dostupné z: <http://wave.rozhlas.cz/hedonismus-a-zenske-poteseni-popove-hudebnice-uz-chteji-slouzit-jen-samy-sobe-8870928>.

Bartošová, L., Ruppert, V. 2022. Krásná hudba. Atraktivní image táhne byznys, pro hudebnice je osvobozením i pastí. In: *ČRo – wave.cz* [online]. Listopad 2022 [cit. 6. května 2023]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/krasna-hudba-atraktivni-image-tahne-byznys-pro-hudebnice-je-osvobozenim-i-pasti-8869110>.

Čtvrtlíková, K. 2021. Písníčkářka Anna Vaverková: Kocovina bývá příznivá pro kreativitu. In: *Novinky.cz* [online] Srpen 2021 [cit. 30. května 2023]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-pisnickarka-anna-vaverkova-kocovina-byva-prizniva-pro-kreativitu-40370163>.

Hellwana. 2022. „Babyface“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/1z8hx8o4Z341Zf5N8pO0C1?si=1bf71e79f0c94488>.

Katarzia. 2018. „Bábiky Sa Vraždia“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/0WmTJFr0zWzFfsNhOJEsFp?si=78f22c95ab264d13>.

Katarzia. 2021. „telo“. Spotify:

<https://open.spotify.com/track/0ifv7i0hqIo1S6XmuCIvjG?si=8d588765f88a48b9>

Kolářová, A., Mattová, Š. 2022. „Radši budu nafoukaná než totálně nešťastná, říká rapperka Hellwana“ [online] In: *ČRo – Vltava, ArtCafé* [cit. 6. dubna 2023] Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/radsi-budu-nafoukana-nez-totalne-nestastna-rika-rapperka-hellwana-8710092>.

Kučera, P. 2022. „Arleta ON AIR: Popkulturu mám ráda, je příjemně eskapická“ [online]. *ON AIR* [cit. 6. 4. 2023] Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_sM0EV4-Mto&embeds\\_euri=https%3A%2F%2Fmusicserver.cz%2F&source\\_ve\\_path=MjM4NTE&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=_sM0EV4-Mto&embeds_euri=https%3A%2F%2Fmusicserver.cz%2F&source_ve_path=MjM4NTE&feature=emb_title).

Peštová, M. 2022. „Detox českého rapu: Rozhovor s rapperkou Arletou, která válkuje sexismus“ [online] *ČT Art* [cit. 6. 4. 2023]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/detox-ceskeho-rapu-rozhovor-s-rapperkou-arletou-ktera-valkuje-sexismus-GEJqR>.

Šíma, J. 2022. Arleta: V rapu je hodně maskulinity. Nechtěla bych chodit s klukem, který celý život poslouchá Million+. In: *ČRo – wave.cz* [online]. Leden 2022 [cit. 20. května 2023]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/arleta-v-rapu-je-hodne-maskulinity-nechtela-bych-chodit-s-klukem-ktery-cely-8668482>.

Šíma, J. 2022. Hudební chameleon Hellwana: Ženy by na rapovou scénu měly přinést svoje hlášky a stereotypy. In: *ČRo – wave.cz* [online]. Říjen 2020 [cit. 18. května 2023]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/hudebni-chameleon-hellwana-zeny-na-rapovou-scenu-mely-prinest-svoje-hlasky-a-8332434>.



## Sekundární literatura

Banet-Weiser, S., Gill, R., Rottenberg, C. 2019. Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism. Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation [online]. *Feminist Theory*, 21(1), 3-24 [cit. 6. 4. 2023] Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1464700119842555>

Brethauer, B., Zimmerman, T. S., Banning, J. H. 2007. A Feminist Analysis of Popular Music. *Journal of Feminist Family Therapy* [online]. 18 (4), 29-51 [cit. 2023-03-08]. ISSN 0895-2833. Dostupné z: [doi:10.1300/J086v18n04\\_02](https://doi.org/10.1300/J086v18n04_02)

Carrión, M. 2019. The Representation of the Female Body in the Contemporary Cultural Content: The Case of HBO's Girls [online] *Revista de Estudios Norteamericanos* 22 (2018) [cit. 5. 5. 2023] Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.12795/REN.2018.i22>.

Finding, D. 2011. Unlocking the Silence: Tori Amos, Sexual Violence, and Affect. In: I. Peddie (eds.). *Popular Music and Human Rights: Volume I: British and American Music*. London & New York: Routledge.

Fiske, J. 2017. *Jak rozumět populární kultuře*. Praha: Akropolis.

Gill, R. 2007. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility [online]. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166 [cit. 5. 6. 2023] Dostupné z: <https://doi.org/10.1177/1367549407075898>

Gill, R., Scharff, Ch. 2013. *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. London: Palgrave Macmillan.

Gill, R. 2017. The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on. *European Journal of Cultural Studies* [online]. 20 (6), 606-626 [cit. 2023-03-21]. ISSN 1367-5494. Dostupné z: [doi:10.1177/1367549417733003](https://doi.org/10.1177/1367549417733003).

Gill, R., Orgad, S. 2017. Confidence culture and the remaking of feminism [online]. *New Formations* (91), 16-34 [cit. 24. 4. 2023] Dostupné z: <https://doi.org/10.3898/NEWF:91.01.2017>.

Guba, E., Lincoln S. Y.. 1994. „Competing paradigms in qualitative research“ In: N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln (eds.) *Handbook of qualitative research*, 105 – 116. London: SAGE.

hooks, b. 2016. „Beyoncé’s Lemonade is capitalist money-making at its best“ [online] *The Guardian* [cit. 25. 1. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2016/may/11/capitalism-of-beyonce-lemonade-album#comments>.

Hroch, M., Veselý, K. 2020. *Všechny kočky jsou šedé*. Praha: Paseka.

Jonssonová, P. 2020. *Růžové vrány: Muzikantky v 21. století*. Praha: Volvox Globator.

Joshi, H. 2021. *Feminism and popular culture: An analysis of Beyoncé’s Lemonade*. Diplomová práce. [online]. [cit. 24. 1. 2023]. Sydney: School of Humanities and Communication Arts, Western Sydney University. Dostupné z: <https://researchdirect.westernsydney.edu.au/islandora/object/uws:67487/datastream/PDF/view>.

Kampichler, M. 2012. „Za hranice feministických diskusí mezi Východem a Západem.“ *Gender a výzkum* 13 (2): 4-17.

Kellner, D. 2003. *Media Culture*. London & New York: Routledge.

Kolářová, M., Oravcová, A. 2018. „Gender a subkultury: prosazování žen v punku a hip hopu.“ Pp. 301-341 in Charvát, J., Kuřík, B. a kol. *Mikrofon je naše bomba: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku*. Praha: Togga.

Kuckartz, U. 2002. *Qualitative Text Analysis: A Guide to Methods, Practice and Using Software*. London: SAGE.

Letherby, G. 2003. *Feminist research in theory and practice*. Philadelphia: Open University Press.

Lorenz-Meyer, D. 2005. „O politice lokace: strategie používané ve feministické epistemologii a jejich význam pro výzkum prováděný z feministické perspektivy“ In: M. Linková a Alice Červinková (eds.) *Myšlení hranic: genderové pohledy na racionalitu, objektivitu a vědoucí subjekt*. Praha: Sociologický ústav AV ČR.

- Martínková, A. 2022. Tančit sama/1. In: *Území ozvěn* [podcast]. Leden 2022 [cit. 23. března 2023].
- Moore, F. A. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. London & New York: Routledge.
- Novotná, H. et al. 2019. *Metody výzkumu ve společenských vědách*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií.
- Osvaldová, B. 2004. *Česká média a feminismus*. Praha: Libri/Slon.
- Peštová, M. 2022. „Feministická revoluce barbín z TikToku“ [online] *ČT Art* [cit. 30. 3. 2023]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/esej-feministicka-revoluce-barbin-z-tiktoku-xP9eK>.
- Peštová, M. 2023. „Tělo v plamenech: proměny interrupce v popu“ [online] *A2larm* [cit. 30. 3. 2023]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2023/02/telo-v-plamenech-promeny-interruptce-v-popu/>.
- Poyatos, F. 2002. *Nonverbal Communication across Disciplines. Volume II: Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Ramazanoglu, C., Holand, J. 2002. *Feminist methodology: Challenges and Choices*. London: SAGE.
- Reinharz, S. 1992. *Feminist Methods in Social Research*. Oxford: Oxford University.
- Renninger, B. 2018. „Are you a Feminist“ In Jessalynn Keller a Maureen E. Ryan (eds.). *Emergent Feminisms*. London & New York: Routledge.
- Reynolds, S., Press, J. 1996. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Snapes, L. 2023. „Beyoncé makes controversial live return at exclusive Dubai concert“ [online] *The Guardian* [cit. 22. 1. 2023]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/music/2023/jan/22/beyonce-makes-controversial-live-return-at-exclusive-dubai-concert>.

- Šiklová, J. 1997. „Feminism and the Roots of Apathy in the Czech Republic“ In: *Social Research* 64 (2): 258-280.
- Šmejkalová, J. 1998. „Strašidlo feminismu v českém „porevolučním“ tisku: úvaha, doufejme, historická“ In: Havelková, H., Vodrážka, M. (eds.). *Žena a muž v médiích*. Praha: Nadace Gender Studies.
- Turek, P. 2021. Proč už v popu nejsou refrény. In: *Respekt* [online]. Březen 2021 [cit. 30. května 2023]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/kontext/proc-uz-v-popu-nejsou-refreny>
- Vodrážka, M. Vodrážková, M. 1999. „Hranice české společnosti střeží tajná „pohlavní policie““ In: Chřibková, M. et al. *Nové čtení světa I: Feminismus devadesátých let českýma očima*. Praha: One Woman Press.
- Whiteley, S. 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, identity and subjectivity*. London & New York: Routledge.
- Whiteley, S. 2011. „The Vision of Possibility: Popular Music, Women, and Human Rights“ In: I. Peddie (eds.). *Popular Music and Human Rights: Volume I: British and American Music*. London & New York: Routledge.
- Zaslow, E. 2018. „#iammorethanadistraktion“ In: Jessalynn Keller a Maureen E. Ryan (eds.). *Emergent Feminisms*. London & New York: Routledge.