

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Bakalářská práce

2024

Ela Bedrníková

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Rap jako nástroj k sebe-vyjádření:
Jak nová vlna českých raperek artikuluje feministické
postoje a feminitu**

Bakalářská práce

Autor/ka práce: Ela Bedrníková

Studijní program: Mediální studia

Vedoucí práce: Mgr. Miloš Hroch, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 27.7.2024

Ela Bedrníková

Bibliografický záznam

Bedrníková, E. (2024). *Rap jako nástroj k sebe-vyjádření: Jak nová vlna českých raperek artikuluje feministické postoje a feminitu* [Bakalářská práce]. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra mediálních studií.

Rozsah práce: 100 107

Abstrakt

Tato bakalářská práce zkoumá, jak „nová vlna“ českých raperek artikuluje feministické postoje a feminitu. Cílem práce je zjistit, jak mladé raperky navigují svou ženskost v dominantně maskulinním prostředí rapového žánru, jak vyjadřují feministické postoje ve svých textech a jak vnímají soudržnost žen na tuzemské rapové scéně.

Teoretická část představuje kontext vzniku hiphopové kultury a její vývoj, přičemž klade důraz na roli žen v hip hopu v americkém a českém kontextu. Dále se věnuje konceptům genderu a genderové identity, interpretaci feminity v populární hudbě a hiphopovému feminizmu. Empirická část představuje kvalitativní výzkum založený na tematické analýze dat získaných prostřednictvím polostrukturovaných rozhovorů se čtyřmi významnými zástupkyněmi „nové vlny“ českých raperek a textů jejich skladeb. Výzkum se zaměřuje na projekci emocí v hudbě, autenticitu tvorby, feministické postoje, boj proti misogynii a otázku „sesterství“ a solidarity na tuzemské rapové scéně.

Výsledky ukazují, že v tvorbě raperek převládají autentické zpovědi reflektující jejich subjektivní ženskou zkušenost. Interpretky v tvorbě předkládají množství niterních pocitů, přičemž neopomínají adresovat genderové nerovnosti, na něž reagují explicitními feministickými snahami i ostrou kritikou sexismu a misogynii v žánru i celé společnosti. Vztahy mezi raperkami ukazují na potřebu větší soudržnosti a vzájemné podpory na scéně.

Práce přináší nové poznatky o dynamice české rapové scény a přispívá k porozumění role žen na scéně a jejich unikátnímu uchopení žánru, čímž obohacuje zkoumání genderových studií v provázanosti s tuzemským hudebním průmyslem.

Abstract

This bachelor thesis explores how the “new wave” of Czech female rappers articulate feminist attitudes and femininity. The aim of the thesis is to find out how young female rappers navigate their femininity in the dominantly masculine environment of the rap genre, how they express feminist attitudes in their lyrics, and how they perceive the cohesion of women in the domestic rap scene.

The theoretical part presents the context of the emergence of hip hop culture and its development, emphasizing the role of women in hip hop in the American and Czech context. It also focuses on the concepts of gender and gender identity, the interpretation of femininity in popular music and hip hop feminism. The empirical part presents qualitative research based on thematic analysis of data obtained through semi-structured interviews with four prominent representatives of the "new wave" of Czech female rappers and the lyrics of their songs. The research focuses on the projection of emotions in music, the authenticity of the work, feminist attitudes, the fight against misogyny and the question of "sisterhood" and collegiality in the domestic rap scene.

The results show that authentic confessions reflecting women's subjective experience prevail in the work of female rappers. In their work, the performers present a multitude of visceral feelings, while not forgetting to address gender inequalities, to which they respond with explicit feminist aspirations as well as sharp critiques of sexism and misogyny in the genre and society at large. The relationships between female rappers point to the need for more cohesion and mutual support in the scene.

The thesis brings new insights into the dynamics of the Czech rap scene and contributes to the understanding of the role of women in the scene and their unique grasp of the genre, thus enriching the exploration of gender studies as it relates to the domestic music industry.

Klíčová slova

Rap, hip hop, gender, genderová identita, feminita, feminismus, ženská identita

Keywords

Rap, hip-hop, gender, gender identity, femininity, feminism, female identity

Title/název práce

Rap as a Tool for Self-Expression: How the New Wave of Czech Female Rappers Articulate Feminist Perspectives and Femininity

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Miloši Hrochovi, Ph.D. za jeho vstřícný přístup, ochotu, trpělivost a veškerý čas a úsilí, které práci věnoval. Děkuji také všem respondentkám, bez kterých by výzkum nebylo možné provést, a jejichž upřímnost v rozhovorech mi v procesu sepisování práce opakovaně navracela entuziasmus. Děkuji jim za jejich vytrvalost a odvahu při otevírání témat, která dosud v rapu nenacházela místo. V neposlední řadě také děkuji svým přátelům a rodině, kteří mě po celou dobu zpracovávání práce ustavičně podporovali.

Obsah

Úvod	8
1. Teoretická část	10
1.1. Hiphopová kultura	10
1.1.1. Historie žen v hip hopu – americký kontext	13
1.1.2. Historie žen v hip hopu – tuzemský kontext	16
1.2. Gender, genderová identita	19
1.2.1. Gender	19
1.2.2. Genderová identita	21
1.3. Feminita v populární hudbě	22
1.3.1. Feminita ve vztahu k maskulinitě	24
1.3.2. Hiphopový feminismus	25
2. Empirická část	28
2.1. Metodologie	28
2.1.1. Sběr dat	28
2.1.2. Analýza dat	30
2.2. Analýza rozhovorů a hudebních textů	31
2.2.1. Projekce emocí	32
2.2.2. Autenticita a ženské hudební alter ego	36
2.2.3. Feministické postoje	38
2.2.4. Boj proti misogynii	41
2.2.5. Otázka sesterství a solidarity	47
Závěr	52
Summary	53
Použitá literatura	56
Seznam příloh	60

Úvod

Česká rapová scéna je stále dominantně maskulinním prostředím. V posledních letech se však objevují náznaky, že se dynamika rapového pole proměňuje. Rok 2021 popisují hudební publicisté jako „rok českých raperek“. O nové vlně českých raperek píše tuzemská média v souvislosti s netradičním uchopením žánru a jeho obohacením novými perspektivami. To, že se na rapové scéně prolomil status quo, potvrzují i výsledky hudebních cen, kde mladé interpretky sklízí množství úspěchů. Hudebnice do rapu vnášejí syrovou ženskou výpověď, která na scéně dosud nenacházela místo. Pro jejich tvorbu je symptomatický introspektivní pohled na subjektivní radosti i starosti. Hudebnice přitom neopomínají reflektovat i dění v okolním světě, ke kterému zaujímají jasná stanoviska.

Mladé interpretky poukazují na širokou škálu témat, kterou rap dokáže uchopit. Žánr přizpůsobují vlastním potřebám a představám, což jim umožňuje vyhranit se proti s nimi nesouznícím elementům hiphopové kultury. Za ty lze považovat v rapu stále přítomný sexismus a misogynii, proti nimž rapperky často vystupují ve svých textech. Právě tyto aspekty zároveň pro dívky s cílem angažovat se v kultuře představují četná úskalí, která však hudebnice mění ve výzvu, jíž čelí díky vášni k žánru a oddanosti uměleckému sebevyjádření.

Zatímco v zahraničí je věnována velká pozornost genderovým aspektům hudebního prostředí, české prostředí na širší odbornou analýzu stále čeká. V kontextu rapového žánru se zde akademické práce povětšinou věnují mužské části scény. Výjimku představují práce socioložky Anny Oravcová, která se tematice tuzemského ženského hip hopu dlouhodobě věnuje. Vedle odborné literatury schází i populárně-naučná literatura, jež by se ženským rapem zabývala. Mapování historie ženského angažmá na české hiphopové scéně tak představovalo jedno z úskalí práce.

V práci přináším nové poznatky o tvorbě a postojích mladých českých raperek, přičemž se zaměřuji na otázky genderové identity (konkrétně interpretace feminity) a artikulace

feministických postojů, jimiž se hudebnice brání proti sexismu a misogynii v žánru. V kontextu nové vlny českých raperek se kromě vzpírání malegazeu (sexuální objektifikaci ze strany mužů) hovoří také o podpoře sesterství. Ve výzkumu jsem se proto rozhodla zaměřit také na vztahy mezi interpretkami, tedy potvrdit či vyvrátit představu této sesterské solidarity. Zde poukazuji na odchylku od výzkumných otázek prezentovaných v tezi bakalářské práce. Abych práci nezahltila pouze obsáhlým výčtem témat tvorby raperek, rozhodla jsem se místo toho soustředit právě na aspekt interpersonálních vztahů mezi ženami na rapovém poli.

Cílem tohoto kvalitativního výzkumu je prostřednictvím rozhovorů se čtyřmi zástupkyněmi nové vlny českých raperek, a na základě tematické analýzy jejich textů, zjistit, jak hudebnice ve své tvorbě (a mimo ni) interpretují feminitu, artikuluji feministické postoje a jak se staví k otázce sesterství a solidarity na rapové scéně.

Význam této práce spočívá v odhalení klíčových charakteristik hudební identity raperek. Objasňuje, jak mladé hudebnice skrze rámec své tvorby přetvářejí původní chápání žánru, a přispívají tak k diskusi o genderové rovnosti a feminismu v lokálním hudebním prostředí. Výzkum tak může obohatit zkoumání v oblasti genderových studií a studií populární hudby.

Kromě výše zmiňovaného odklonu od jedné z výzkumných otázek prezentovaných v tezi bakalářské práce jsem také využila odlišnou metodu analýzy dat. Místo obsahové analýzy jsem zvolila analýzu tematickou. Zdůvodnění tohoto rozhodnutí popisuji v metodologické části práce.

1. Teoretická část

V teoretické části nejprve představím společensko-politický kontext vzniku hiphopové kultury. Následně se budu věnovat historii žen v hip hopu, přičemž se zaměřím na kolébku rapového žánru – USA a tuzemský kontext, v rámci kterého také vymezím „novou vlnu“ českých raperek. V druhé části kapitoly se budu věnovat konceptům genderu a genderové identity, posléze se zaměřím na projevy feminity v populární hudbě, vztah feminity a maskulinity a hiphopový feminismus.

1.1. Hiphopová kultura

Rapová hudba nachází kořeny v hiphopové scéně, jejíž vznik se váže k polovině 70. let 20. století v newyorském jižním Bronxu. Plán na obnovu města Roberta Mosese vedl k výstavbě dálnice, která protнула srdce jižního Bronxu a odřízla jej od zbytku čtvrti. Její dostavba v roce 1963 znamenala odliv tisíců obyvatel, zničení mnoha místních podniků a počátek razantního úpadku čtvrti. Ve stejné době městskou část zasáhlo výrazné snížení federálního financování a lidé ztráceli pracovní místa v důsledku celostátního přechodu od průmyslové ekonomiky k ekonomice služeb a informací (Oware, 2018; Soto, & Eisenberg, 2016, s. 26–28).

Mezi 60. a 70. lety jižní Bronx zaznamenal zásadní demografické změny, majetnější obyvatelé čtvrti opustili a do podfinancované, městskou obnovou zpustošené, části města se nastěhovali noví rezidenti, zejména z řad portorikánských přistěhovalců. V jižním Bronxu pak zástupci města začali budovat azylové domy pro lidi bez domova, kliniky pro drogově závislé či překladiště odpadů. Mimo to se zde rozmohlo i žhárství. Majitelé tamních staveb, demotivováni úpadkem čtvrti, začali upouštět od udržování jejich budov, což vedlo k častým požárům. Ty byly navíc často úmyslně zakládány za účelem zisku peněz z pojistného. Všechny tyto faktory společně s markantním nárůstem kriminality tak způsobily, že se jižní Bronx stal jedním z nejméně žádoucích míst pro život v New Yorku (Soto, & Eisenberg, 2016, s. 26–28).

Hiphopová teoretička Tricia Rose (1994, s. 145) vysvětluje okolnosti vzniku hiphopové kultury jakožto reakci na nedůstojné životní podmínky segregovaných obyvatel jižního Bronxu, které vytvořily umělecky produktivní „křižovatku nedostatku a touhy“. Po dekádě válek gangů, státního násilí a politiky takzvané „obnovy města“ se z okrajových čtvrtí města vynořilo kulturní hnutí demonstrující kreativitu, jednotu a sociální protest. Počátky hiphopové kultury jsou přisuzovány převážně afroamerické, afrokaribské a portorikánské mládeži, tedy majoritním demografickým skupinám obyvatel jižního Bronxu v 70. letech 20. století (Oware, 2018, s. 5; Soto, & Eisenberg, 2016, s. 26–28).

Ačkoli se v současnosti pojmy hip hop a rap často zaměňují, termín hip hop původně obsahoval čtyři prvky: MCing¹ (rapování), DJing, graffiti a breakdance. Breakdance se poprvé objevil na počátku 70. let 20. století, kdy se zásluhou „B-boys“ a „B-girls“ začaly popularizovat taneční soutěže a battly, což vedlo k prostoupení tohoto hiphopového prvku do mainstreamu. Popularita tance však netrvala dlouho. Koncem 80. let obliba opadla, a to v důsledku propojování tance s deviací – po soutěžích totiž často docházelo k rvačkám a jiným násilnostem (Oware, 2018, s. 7–9). S trestnou činností byly spojovány i graffiti, které sociolog Matthew Oware (2018, s. 7–9) popisuje jako vizuální reprezentaci hiphopové kultury. Přestože autority vnímaly graffiti jako vandalismus, který má být sankcionován pokutami či vězením, umělci je považovali za kulturní inovaci, které náleží uznání.

Než se rap stal samostatným žánrem, byl to DJing, který figuroval jako hlavní hudební složka hip hopu. Úlohou DJs bylo roztáčení gramofonových desek a vyvolávání reakcí davu na newyorských večírcích pomocí techniky „call and response“ (Oware, 2018). Matthew Oware (2018, s. 10–11) je toho názoru, že právě DJs, zejména hiphopové uskupení *Grandmaster Flash and the Furious Five*, sehráli velkou roli v popularizaci rapu, když začali během svých setů vyzývat umělce, aby vystoupili na pódiu. Objevily se rapové bitvy, během kterých se rappeři na pódiu střídali v improvizaci co nejlepších textů. Reakce publika rozhodovaly o tom, kdo se stal vítězem. Opakované úspěchy (vítězství) pak vedly hudební

¹ Zkratka MC v angličtině znamená Master of Ceremonies (v překladu ceremoniář) a obvykle označuje osobu, která moderuje veřejné akce. V hip hopovém slangu se používá pro rapera či raperku, kteří svým projevem dokáží nadchnout a rozprout publikum.

podnikatele k identifikaci komerční přitažlivosti a potenciálu umělce.

Rap byl v době svého vzniku hlavně hudbou pro večírky. V knize *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture* akademik Mark Anthony Neal (2009, s. 483) napsal, že „party and bullshit“ témata většiny raného hip hopu představovala snahu překonat nudnou realitu městského života, včetně ubíjejících zkušeností v nízkopříjmových odvětvích či dysfunkčních školských systémech. Počátky boje proti drogám a politická nedůvěra na konci 70. let 20. století znamenaly pro americkou mládež stresující období. Eskapismus ve formě rapových témat zábavy a večírků byl proto vítaným způsobem rozptýlení od reality tehdejší doby (Sepehri, 2020, s. 3–4).

Nava Sepehri (2020, s. 3–4) ve své disertační práci popisuje, že změna témat, jimž se rap věnoval, byla nevyhnutelná. Večírky pomáhaly mládeži uniknout od každodenních strastí jen do určité míry a rapeři se postupem času začali věnovat dění ve svých komunitách. Rýmovali o tom, co viděli kolem sebe, a jak tyto okolnosti ovlivňovali je samotné i jejich okolí. Nástup uvědomělejších rapových skladeb reflektujících sociální problémy a nerovnosti přispěl ke změně paradigmatu hiphopové kultury, a umožnil tak jejich tvůrcům proniknout do hlavního proudu žánru.

„Gangsta rap“, subžánr, který má zásadní vliv na podobu dnešního rapu, se objevil v polovině 80. let. Drsné texty plné misogynie, drog a násilí spolu s dravým beatem vytvářejí specifický zvuk, který je vzorem pro současnou mainstreamovou podobu hudebního žánru. Od 80. a 90. let, kdy se rap stal celosvětovým fenoménem, vzniklo mnoho dalších odnoží a subžánrů (Sepehri, 2020).

Navzdory rostoucí popularitě zůstávají témata vyjadřována v rapové hudbě kontroverzními. Jedním z témat, která v hip hopu převládají, je misogynie. Adams a Fuller (2006, s. 939) definují misogynii jako nenávisť či pohrdání ženami, ideologii, jež redukuje ženy na objekty, které muži vlastní, využívají nebo zneužívají, a snižuje ženy na postradatelné bytosti. Tato zakořeněná reduktivní přesvědčení, která se v textech stále objevují, vytváří pro ženy

s cílem angažovat se v kultuře čttná úskalí. Přesto se však najde řada těch, kterým se i přes množství překážek podařilo uspět. V následující části nastíním historické angažmá žen v hiphopové kultuře, specificky pak v rapovém žánru, přičemž se zaměřím na kolébku hip hopu, tedy USA, a následně představím tuzemský kontext.

1.1.1. Historie žen v hip hopu – americký kontext

Ač se jim dostávalo méně pozornosti než mužským zástupcům kultury, ženy byly v hip hopu vždy přítomny. Než se rap prosadil jako žánr, podílely se ženy, jako například Lady Pink, na fenoménu graffiti, stejně jako B-girls, jmenovitě Baby Love, které napomohly povýšení breakdance na populární kulturu (Oware, 2018, s. 13–14).

Historie ženského rapu sahá do roku 1976, kdy na večírcích jamajského přistěhovalce vystupujícím pod pseudonymem DJ Kool Herc, hiphopovými teoretiky označovaného za „otce hip hopu“, začala vystupovat Sharon Jacksonová alias Sha-Rock. Ta se později připojila k rané rapové skupině *Funky 4+1 More*, která jako vůbec první rapové uskupení vystoupila v roce 1981 jako hudební host v celostátním televizním pořadu *Saturday Night Live* (Phillips a kol., 2005).

Ve stejné době založila společně se svým manželem, s vidinou profitability nově se rozvíjejícího žánru, bývalá R&B zpěvačka Sylvia Robinsonová, teoretiky často označovaná za „matku hip hopu“, nahrávací společnost a label *Sugar Hill Records*. Robinsonová předpověděla, že mladí lidé projeví zájem o rapové desky. Jejich společnost vydala poté v roce 1979 první rapový hit „Rapper’s Delight“ skupiny *Sugarhill Gang*, a hiphopová muzika se tak rozšířila z živého vystupování i na hudební desky (Oware, 2018, s. 11). Robinsonové label představil mnoho ženských průkopnic rapového žánru, například trio *Sequence* (Cheryl the Pearl, Blondie a MC Angie B), které v roce 1980 vydalo hit „Funk You Up“. Phillipsová a kol. (2005, s. 256) považují fakt, že některé členky tria pocházely z Jižní Karolíny, za důkaz toho, že se rap již koncem 70. let rozšířil daleko za hranice New Yorku. Vedení společnosti Robinsonovou zároveň předznamenalo budoucí zapojení dalších žen do oblasti hiphopové produkce, například Sylvie Rhoneové v hudebním

vydavatelství *Elektra*.

Ženy hispánského původu, zejména portorikánského, byly od samého počátku nedílnou součástí hiphopové kultury. V roce 1984 byl vydán reakční singl „Roxanne’s Revenge“ teprve čtrnáctileté MC jménem Lolita Shanté Gooden, později známé pod aliasem Roxanne Shanté (Oware, 2018, s. 14). Fenomén *Roxanne* si v rámci dějin ženského rapu zaslouží zvláštní pozornost. Jedná se o první rapový „diss track“ reagující na mužskou tvorbu. Shanté tak nevědomky zahájila dodnes trvající „diss“ tradici, v níž umělci reagovali na chvástání a posměšky druhých, vzájemně se napadali a snažili se potvrdit vlastní status „toho nejlepšího“ (Phillips a kol., 2005, s. 257).

V tomto případě Shanté reagovala na hit „Roxanne, Roxanne“ vydaný skupinou *U.T.F.O.* téhož roku. Muži v něm rapují o fiktivní dívce Roxanne, která se vymezuje poznámkám na její adresu. V důsledku odmítnutí pak dívku nazývají povýšenou a nafoukanou (Phillips a kol., 2005). Ačkoli skupina *U.T.F.O.* nevydala skladbu „Roxanne Roxanne“ s ohledem na Shanté, dívka využila příležitosti, aby se postavila rapovému sexismu a zároveň sama získala uznání v hiphopové komunitě. Tricia Rose (1994, s. 57, 162) píše, že Shanté dala hlas mladým dívkám běžně vystavovaným pouličním konfrontacím s muži. Umělkyně se stala první ženou, která se veřejně postavila misogynii v raném hip hopu, a připravila tak půdu pro hudebnice 90. let, jako byly Lil’Kim, Salt N’Pepa či raperky nového milénia Nicky Minaj, Iggy Azalea nebo například Rapsody (Oware, 2018, s. 14–15).

Kolářová a Oravcová (2018, s. 313–314) píší o takzvaném „zlatém věku“ (Golden Age, zhruba v letech 1984–1992), kdy „vedle sebe existovalo množství různých směrů v rapu včetně několika významných žen za mikrofonem – *Queen Latifah, MC Lyte, Salt N’Pepa*“. *Salt N’Pepa* se jako prvním ženskému rapovému uskupení s albem *A Salt with a Deadly Pepa* podařilo dosáhnout na zlatou desku (půl milionu prodaných kopií). Dle Rose (1994) skupina ve svých textech bojuje proti převládajícím představám o sexualitě, ideálu krásy či fungování partnerských vztahů. Raperky se podle ní zasazovaly o otevřený projev ženské sexuality, přičemž se vyhrazovaly proti názoru, že tento projev slouží k zaujmutí mužské

pozornosti. V „diss tracku“ „Tramp“ z roku 1985 *Salt N'Pepe* vyzývají k probuzení žen, které se podřizují mužům, kterým paralelně vzkazují, že jejich hra na lovce a kořist není neprůhledná (Phillips a kol., 2005, s. 263).

V následujícím období (1992–1997) přišla druhá vlna raperek, včetně Lil Kim a Foxy Brown, které sázely na vyzývavý image a obscénní jazyk. I tento přístup je interpretován jako strategie prosazení, jelikož právě sexuálně explicitní jazyk staví tyto raperky do pozice subjektů v prostředí, které ženy neustále sexuálně objektivizuje (Kolářová & Oravcová, 2018, s. 314). Interpretky vyvolaly svou tvorbou kontroverzní reakce: „*Protože rázně projevují svoji drzost a sexualitu tváří v tvář svému mládí, jsou buďto milované nebo zatracované*“ (Oravcová, 2007, s. 27).

V polovině 90. let se na rapové scéně začalo objevovat množství umělkyň, které v podstatě doplňovaly mužské skupiny, takzvané „crews“. Tento fenomén poukazuje na zašlé způsoby získání kredibility v hudebním průmyslu formou mužského uznání, které ženám zaručí částečný respekt v dané komunitě. Příkladem tohoto fenoménu může být Sister Souljah, uvedená skupinou *Public Enemy*, představiteli politického rapu na východním pobřeží. V tomto období čteně docházelo k míšení žánrů, například hip hop soul, či vzniku nových rapových subžánrů, například takzvaného „gangsta rapu“ (Phillips a kol., 2005, s. 257–258). Ve stejném období se objevilo několik významných umělkyň, kterým se podařilo na poli rapu uspět i bez podpory zmiňovaných mužských „crews“. Patřily mezi ně MC Lyte, Queen Latifah, Lauryn Hill, Erykah Badu či Missy Elliot. Queen Latifah bývá často označována za první ženskou sólovou rapovou superhvězdu. Úsilí o získání respektu k ženám, odmítnutí sexistického vyjadřování a přání bezpečných ulic demonstrovala skladbou „U.N.I.T.Y.“, ve které vykresluje úskalí, kterým jsou ženy její komunity běžně vystavovány (Phillips a kol., 2005, s. 258).

Mezi známá jména ženského rapu počátku 21. století patří Nicki Minaj, Cardi B, Megan Thee Stallion, Doja Cat, Iggy Azalea či City Girls, jejichž tvorba se vyznačuje sexuální otevřeností, živelností i hravostí. Nicki Minaj, která za svou dodnes trvající kariéru prodala

přes sto milionů desek, se stala „nejprodávanější“ ženskou rapperkou všech dob. V posledních letech se do popředí dostávají také novější jména jako Coi Leray, Latto či Ice Spice, jež se svými singly dosáhly na první desítku žebříčku *Billboard* Hot 100, a to díky vitálnosti a komediálnosti jejich textů (Orr, 2023).

1.1.2. Historie žen v hip hopu – tuzemský kontext

Změna politického režimu a otevření hranic po roce 1989 umožnily prostoupení hiphopové kultury i na území České republiky. „V důsledku nových možností a přílivu informací ze zahraničí se objevily první náznaky adopce a adaptace hiphopových prvků – ať už se jednalo o hudební nosiče, které ze zahraničí přivezli rodinní příslušníci, filmy jako *Wild Style* či *Beat Street* nebo možnost vycestovat, a to zejména do západního Berlína“ (Oravcová, 2019, s. 37). V textu *Gender a subkultury: prosazování žen v punku a hip hopu* Kolářová a Oravcová (2018, s. 306–307) píší, že ačkoli je zastoupení žen v české hiphopové kultuře značně nižší než zastoupení mužů, najdeme zde ženy aktivní v rapu, DJingu, breakdance, graffiti i v oblasti organizace koncertů.

Důležité je zmínit původně folkrockovou skupinu *Manželé*, tvořenou dvěma manželskými páry – Alexandrem Lesíkem a Mirkou Hajdovskými a Mirkem a Veronikou Arankou Gärtnerovými. Ti se nejvíce proslavili prvním tuzemským rapovým albem *Je to vono* s kultovní písní „Jižák“, ve které *Manželé* čerpali inspiraci ze skladby „New York, New York“ rapera Grandmastera Flashe a skupiny *The Furious Five* (Oravcová, 2019, s. 37).

Za první ženskou raperku je považována Lela Geislerová, která se v 90. letech stala členkou hiphopové skupiny *WWW*, přičemž se objevila i v prvním českém rapovém videoklipu této skupiny – „Noční můra“. Umělkyně je spojována i s dalším českým průkopnickým uskupením *Coltcha*, které vytvořila spolu se svým budoucím manželem Abdulem 52 po odchodu z *WWW*.

První rapperkou, které se podařilo proniknout do hlavního proudu hip hopu a která upozornila na fenomén „Female MC“, byla MC Zuzka. V roce 2007 vydala svůj první singl „Proti všem

děvkám“, který na scéně vyvolal bouřlivé reakce. Zároveň také po boku desítek zahraničních hiphopových umělkyně spolu s raperkami Kentou, Larou303 a Groopi vystoupila na festivalu *Hip hop kemp*, na kterém se zásluhou žurnalisty a fotografa Jaro Vacka v roce 2008 poprvé objevila i takzvaná „female stage“ (Oravcová, 2010, s. 56). Podle rozhovoru Oravcové s Vackem bylo prosazení ženského rapu v rámci festivalu nelehkým úkolem, protože jeho organizátoři (zakladatelé hiphopového magazínu *Bbarák*) byli k návrhu zapojení female MCs skeptičtí.

Skladby z desky *Do roka a do dne* tehdy sedmnáctileté Kenty z Bohumína se objevily na rádiu Spin i v pořadech televize Óčko. Ovšem několik let poté umělkyně z pole rapu zcela zmizela. Na úspěchy MC Zuzky, Kenty a Lary303 se v roce 2012 pokusila navázat raperka Sharlota. Ta se stala velmi kontroverzní postavou rapové scény s četnými mediálními skandály i texty směřujícími, mimo jiné, i proti ženským řadám.

Výše zmiňovaný výčet raperek demonstruje, že se ženy v české hiphopové kultuře angažovaly od samého počátku, avšak větší komerční úspěch sklídilo jen nemnoho z nich. Nízký zájem o zástupkyně rapového žánru lze zpozorovat například v dokumentární sérii *RapStory* uvedené v roce 2021 na iVysílání České televize (Česká televize, 2021). Z desítek vyobrazených představitelů české rapové scény série uvedla pouze jednu ženskou interpretku. Obdobně marginální pozici zaujaly raperky i v knize *Českej rap* autora Ladislava „Poety“ Zemana vydané téhož roku, kde jsou „holkám v rapu“ věnovány pouze dvě z celkových pět seti dvanácti stran, přičemž se v textu objevuje chybně napsaný pseudonym jedné z nejvýraznějších tváří současného českého ženského rapu Annet X. Že tuzemské prostředí stále vnímá rap jako maskulinní žánr potvrzuje i letošní program největšího českého rapového festivalu *Frontline*. V lineupu o více než šedesáti vystupujících se objevily pouze čtyři ženy, z toho jen jediná tuzemská raperka. O ženách v rapu se dosud mluvilo spíše v kontextu okraje scény, než hlavního proudu žánru. Že se ovšem dynamika českého rapového pole v posledních letech proměňuje, naznačuje mnohé, například výsledky hudebních cen. Mimo jiné tuto proměnu demonstruje hudební publicistka Michaela Peštová, jejíž texty poskytují zázemí pro vydefinování „nové vlny“ českých

raperek, jež je předmětem zkoumání práce.

1.1.2.1. Nová vlna českých raperek

S ohledem na nízké zastoupení žen na poli českého rapu by umělkyně na předních příčkách hudebních žebříčků šlo hledat jen těžko. I z tohoto důvodu se v rámci práce přikláním k vydefinování „nové vlny“ českých raperek za pomoci článků hudebních publicistů, kteří historicky roli škatulkování a seskupování umělců a umělkyně do logických žánrových a generačních celků často zastávali.

Novou vlnu českých raperek definuje hudební publicistka Michaela Peštová (2022) v textu s názvem *„Hellwana, Arleta nebo Lobbyboy & saab900turbo. České rapperky větrají zaprděnost místní scény,“* kde mapuje nové prostupující hlasy mladých českých interpretek. Právě tento článek poskytuje zázemí pro výběr umělkyně, které figurují jako respondentky v empirické části práce a jejichž rapové texty budou v téže části tematizovány a analyzovány.

Peštová (2022) popisuje rapperky generace Z jako sebevědomé, inovativní a nesmlouvavé. V jejich textech se objevují témata klimatické krize, duševního zdraví či sexismu. Podle hudebního publicisty Vojtěcha Tkáče témata, o kterých české hudebnice rapují, odráží to, o co šlo vždy v rapu obecně – propagovat myšlenku, že si člověk může dělat, co chce: *„Že nemusí podléhat žádným trendům ani společenským požadavkům, když o to sám nestojí“* (Elšíková, 2022).

Právě téma sexismu, které v kontextu rapu představuje zásadní kontroverzi, je problematikou, na kterou mladé české umělkyně často upozorňují. Ve své tvorbě však poukazují i na vlastní nedostatky – ačkoli kritizují zažitá stereotypy, nestaví se do role arbitrářů pravdy. V textech hudebnic převažuje podle Tkáče introspektivní pohled na subjektivní radosti i problémy (Elšíková, 2022).

Prostupující hlasy ženského rapu oceňují i poroty hudebních cen. V roce 2021 si ocenění za nejlepší singl roku cen Apollo odnesly Hellwana s Arletou, a to za spolupráci na skladbě *„Das Leben“*. Obdobně za album *Až budu velká, chci být Aneta Charitonová* udělila porota

hlavní cenu za album roku Annet X. Na debutovém albu, které se věnuje reflexi její dosavadní cesty, hudebnice otevřeně mluví o nerovných vztazích nebo těžkých začátcích v hudebním showbiznysu. Její videoklip skladby „Bylo Nebylo“ téhož roku ocenila porota cen Anděl.

Tento rok byla v kategorii Objev roku cen Vinyla oceněna producentka a alternativní rapperka Klara Wodehn a zatím neproměněnou nominaci na singl roku cen Apollo obdržela již zmiňovaná Annet X. I tyto situace dokazují, že se prolomil status quo. Ženský rap nabývá v Česku na popularitě a nadále zůstává předmětem zájmu množství hudebních kritiků.

Mimo jiné, i „featy“ s uznávanými mužskými rapery československé scény poukazují na prolomení ledů na hudebním poli. Spolupráce Arlety s kultovním představitelem českého rapu Hugo Toxxxem, lobbyboy&saab900turbo se slovenským umělcem vystupujícím pod aliasem Edův syn, či Annet X s rapery jako Nik Tendo, Viktor Sheen či Taomi ukazují na změny v hudební kultuře, které do budoucna mohou napomoci větší angažovanosti a uznání ženských raperek.

Zásluhy však náleží samotným umělkyním. Ty svou tvorbou navrací rapu jeho podvrtnost, progresivitu i emancipační potenciál. Předkládáním niterních zpovědí, kritikou současné společnosti a prosazováním feministických myšlenek hudebnice otevírají témata, která v českém rapu dosud nenacházela místo. Umělkyně publiku nabízí unikátní ženskou výpověď, která obohacuje jak hudební scénu, tak celou českou kulturu (Peštová, 2022).

1.2. Gender, genderová identita

1.2.1. Gender

Vyjednávání o otázkách genderu a genderové identity je typické pro dva protichůdné myšlenkové směry – esencialismus a sociální konstruktivismus. Teorie esencialismu vychází z představy o binaritě pohlaví a fundamentálních rozdílech mezi muži a ženami, kterou přenáší i na chápání genderu. Esencialistický gender tedy předpokládá objektivní a neměnnou podstatu maskulinity (mužskosti) a feminity (ženskosti), které chápe jako

vzájemně vylučné. Opomíná tak reflektovat sociální okolnosti a životní zkušenosti jedinců. Protipól k této teorii představuje sociální konstruktivismus. Ten přikládá zásadní význam sociálnímu a kulturnímu kontextu života jedince, přičemž vnímá gender jako utvářený každodenní lidskou zkušeností. Tato teorie zdůrazňuje absenci univerzálního významu pojmů feminita a maskulinita, a odkazuje na odlišnost jejich definic v kontextu různých kultur. Chápání genderu se dle této teorie v čase neustále proměňuje (Castañeda a kol., 2018, s. 123–126; Chatillon a kol., 2018, s. 217–219).

Již samotné vymezení rozdílu mezi pohlavím a genderem nachází mnoho odlišných chápání a interpretací. Socioložka Marcela Linková (2000, s. 1) popisuje pohlaví jako „*biologickou kategorii vymezující fyziologické rozdíly mezi muži a ženami, zejména rozdíly týkající se pohlavních orgánů a reprodukčních dispozic*“. Gender je dle její definice „*společensky konstruován a chápán jako souhrn významů, které se v rámci určitého společenství pojí s ženským a mužským pohlavím,*“ přičemž je klasifikován na základě psychologických, sociálních a kulturních rozdílů mezi osobami daného pohlaví. Obecněji pak předkládá tvrzení, že „*genderový systém je systém významů a rozdílů, které se s oběma pohlavími pojí prostřednictvím uspořádání sociálních vztahů*“.

Americký*á filozof*ka a genderová teoretik*čka Judith Butler (1999), jejichž práce představuje hlavní opěrný bod pro tuto podkapitolu, v knize *Gender Trouble* předkládá komplexní teorii interpretace pojmů pohlaví a gender. Gender je podle ní kulturně konstruovaný, a nelze ho proto vnímat jako kauzální důsledek pohlaví, naopak na něj lze nahlížet jako na vícenásobnou interpretaci této biologické opozice. Předpoklad vnímání pohlaví jako binární kategorie, který Butler ve své knize také zpochybňuje, však neimplikuje, že by sociální konstrukt „mužství“ připadal výhradně na biologická těla mužů nebo že by „ženství“ interpretovala pouze těla ženská.

Teoretik*čka zároveň kritizuje postoj západní společnosti, která obvykle vychází z konceptu dvou genderů – maskulinního a femininního. Dle Butler (1999, s. 10) není důvod předpokládat, že gender představuje binární kategorii:

„Předpoklad binárního systému pohlaví implicitně zachovává víru v mimetický vztah genderu k pohlaví, kdy gender zrcadlí pohlaví nebo je jím jinak omezován. Když je konstruovaný status genderu teoreticky chápán jako radikálně nezávislý na pohlaví, stává se samotný gender volně plovoucím artefaktem, což má za následek, že muž a maskulinum může stejně snadno označovat ženské tělo jako mužské, a žena a femininum mužské tělo stejně jako ženské.“

Chápání genderu není zdaleka tak pevně ukotveno, jako je tomu v případě pohlaví. Jedná se o stále se vyvíjející komplexitu, jež nikdy nemůže dostát celistvé a přesné definice (Butler, 1999, s. 22).

1.2.2. Genderová identita

Výzkum identity zastupuje tradiční oblast vědeckého bádání v oblasti sociálních věd. V kontextu psychologie je na identitu nahlíženo jako na trvalou esenci lidského sebeuvědomění, utvářenou vlivem různých sociálních a kulturních faktorů. *„Identitu definují „klasikové“ psychologických teorií jako základ jáství, jehož nabytí je na jednu stranu hlavním cílem úspěšně dovršené adolescence, na druhou stranu je nekončícím úkolem, neboť má být v průběhu života rozvíjena a kultivována v rámci jednotlivých stadií životního cyklu“* (Formánková, 2009, s. 76). Poststrukturalistické, post-moderní a diskurzivní teorie poté představují zkoumání tzv. genderové identity. Ta není chápána jako výslednice samotné povahy toho, kým člověk je, nýbrž jako *„výsledek neustálého a opakovaného vymezování se jedince vůči ostatním lidem a vůči situacím, kterým čelí“* (Formánková, 2009, s. 76).

Pojem gender role, a později termín gender I/R (gender identity/role), zavedl psycholog a sexuolog novozélandského původu John Money. Linková (2000, s. 1) zjednodušeně popisuje genderové role jako *„role, které se v dané společnosti či kultuře definují jako vhodné chování pro jedno či druhé pohlaví“*. Každá společnost, kultura či etnická skupina má přitom v kontextu genderových rolí specifická očekávání, která se mohou

výrazně lišit. V průběhu času se stejně tak mohou tato očekávání měnit i v jednotlivých společnostech.

Judith Butler (1999, s. 22–25) obdobně jako v případě samotného genderu, který vymezuje jako performativní kategorii, hovoří o genderové identitě jako o sociálním konstruktu utvářeném kulturními okolnostmi a společenskými vztahy. Genderová identita je podle tvrzení představených v knize reprodukována neustálým opakováním (performancí) v různých sociálních situacích. Dle filosofa*ky by bylo chybné domnívat se, že diskuse o identitě jako takové by měla předcházet diskusi o genderové identitě, a to z toho důvodu, že osoby se stávají pro společnost srozumitelnými až ve chvíli, kdy se stanou genderově srozumitelnými v souladu s rozpoznatelnými standardy genderového chápání. Genderově typické projevy poté autor*ka nechápe jako „přirozenosti“, ale naopak v průběhu času stále opakovanou „stylizaci“.

Anna Oravcová (2007, s. 15) ve své práci interpretuje tvrzení Pierra Bourdie, který ve své knize *Nadvláda mužů* tvrdí, že „vztah nadvlády byl ustanoven v momentě, kdy se mírou všeho stal mužský princip, čímž se do celého sociálního řádu začaly vnucovat binární opozice maskulinum/femininum, pozitivní/negativní, aktivní/pasivní či veřejný/soukromý. Žena, definovaná podle mužských zájmů, se začala jevit jako předmět či symbol, disponibilní a přístupná věc existující skrze a pro pohled těch druhých“. Tyto binární opozice lze demonstrovat i na termínech hegemonická maskulinita/feminita či „hyper-maskulinita“ a „hyper-feminita“, jejichž atributy jsou zásadní pro konstrukci i chápání vyobrazení ženské identity v umělecké sféře. Tyto termíny tak poskytují teoretické zázemí pro porozumění a uchopení projevů feminity v hudební tvorbě umělkyně.

1.3. Feminita v populární hudbě

Provázanost populární kultury a kategorie genderu se v posledních letech často stává předmětem nejrůznějších zkoumání. Socioložky Baslarová a Jiroutová Kynčlová (2022, s. 3–11) v publikaci *Dynamické formy a žánry: Reprezentace genderu v populární kultuře* konstatují, že „zatímco v zahraničí je věnována velká pozornost genderovým

a intersekcionalním aspektům hudební produkce, české prostředí na širší odbornou genderovou analýzu hudební scény a (nejen) populárních hudebních žánrů ještě čeká“. Hudební oblast podle autorek sehrává významnou úlohu v rámci identifikace doby, připomínky některých historických událostí nebo symbolizuje určité subkultury, politická a emancipační hnutí, přičemž se stává významným dějotvorným prvkem. Sociolog a teoretik kulturálních studií Stuart Hall (1981, s. 227–240) ve stati *Notes on deconstructing „the popular“* předkládá tvrzení, že právě populární hudba představuje jednu z arén, kde dochází k vyjednávání o identitě.

Feminita (ženskost), jak již bylo vysvětleno v podkapitole o genderové identitě, nepředstavuje biologickou pozici (neboť se vztahuje na obě pohlaví), nýbrž soubor sociálních významů, které jsou ženskému pohlaví přisuzovány (Mayhew, 2001, s. 11–12). To je podstatné pro porozumění tomu, jak feminita funguje jako označení identity. Feminitu lze chápat jako patriarchální konstrukt stejně jako subjektivní prostor pro přivlastňování a rekonstrukci patriarchální ženskosti a vyjednávání o ní. Představuje soubor komplementárních, rozporuplných a vyjednávaných subjektivních pozic konstruovaných prostřednictvím diskurzů, kterými jsou vytvářeny pozitivně i negativně hodnocené ženské identity (Mayhew, 2001, s. 96).

Emma Mayhew (2001, s. 11–12) ve své dizertační práci *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* popisuje feminitu jako „*škálu zkušeností a identit, které mohou způsobovat napětí a rozpory, stejně jako poskytovat stabilní úhel pohledu, ze kterého mají subjekty možnost vycházet v každodenním životě*“. Ve své analýze autorka konstatuje, že se feminita neodráží jen v hudebním projevu a zvucích – jsou to hudební texty, prostřednictvím kterých bývá často vyjednávána a konstruována jak patriarchální, tak alternativní feminita.

Důležité je také zmínit, že v mnohých populárně-kritických textech je dosud ženskost prezentována jako podřízena konstruovaným mužským normám. V rámci převládajících patriarchálních diskurzů se v oblasti referování o populární hudbě stále vyskytuje množství stereotypů týkajících se „ženskosti“, což poskytuje impuls pro hudebnice vzepřít se těmto

přesvědčením, vyvinout odpor a zasadit se o změnu reduktivního chápání a hodnocení této části jejich identity.

1.3.1. Feminita ve vztahu k maskulinitě

Dosavadní studie poukazují na provokativní obraz genderových rolí v populární hudbě. V rámci jejich užití je však nutné přihlížet k tomu, že studie byly často založeny na poměrně reduktivní analýze genderu. Výzkumníci obvykle zkoumali obsah hudby z hlediska přítomnosti pouze jedné či dvou genderových dimenzí, jako je agresivní maskulinita či sexualizovaná feminita. Genderové charakteristiky jsou však mnohem širší a komplexnější záležitostí – na feminitu a maskulinitu je nutné nahlížet jako na vícedimenzionální konstrukty (Avery a kol., 2017, s. 164–165.).

Podle Hillové Collinsové (2004) konstrukt hegemonické maskulinity zahrnuje atributy kompetitivnosti, emocionální zdrženlivosti, riskování, dominance, nezávazného postoje k sexualitě, nezávislosti a samostatnosti, sexuální objektivizace žen a úspěšnosti. Tyto atributy lze rovněž chápat jako charakteristiky tzv. „hyper-maskulinity“, která se vyznačuje přehnanými projevy stereotypně maskulinního genderového chování, kterými jsou násilí, sexuální agrese, riskování (včetně užívání alkoholu a drog) či vyhrožování a verbální manipulace za účelem přiměření žen k poddajnosti.

Alternativně byla hegemonická feminita pojímána jako soulad s patriarchátem a ústupek sexismu a misogynii, které jsou vlastní hegemonické maskulinitě (Hill Collins, 2004). Konkrétněji byla hegemonická feminita definována tak, že zahrnuje dimenze, jako jsou úcta a podřízenost, péče, vyhledávání romantických vztahů, emocionalita, zaměření na vzhled, loajalita a čistota (Avery a kol., 2017, 164-165). I v tomto případě lze podle Hillové Collinsové (2004) tyto atributy přisuzovat termínu „hyperfeminita“, který představuje přehnané dodržování stereotypně femininních genderových rolí, které zdůrazňují vhodné chování a naplňování normativních standardů krásy. Tento termín zároveň zahrnuje přesvědčení, že hodnota ženy je do značné míry určena její schopností získat a udržet si vztah s mužem, přičemž její hlavní přínos v tomto romantickém vztahu spočívá právě v její sexualitě.

Obecně je těžké představit univerzální soubor charakteristik, který by pojem feminita komplexně ohraničil. Chápání feminity totiž úzce souvisí se specifiky kulturního prostředí a životními zkušenostmi příslušnic různých skupin a etnicit. Demonstrovat to lze na příkladu afroamerických žen, které jsou podstatnou součástí ženské hiphopové kultury. Vědci naznačují, že tyto ženy v současných rodinných uspořádáních často plní roli živitelek, přejímají matriarchální tendence, a v důsledku toho „afroamerická feminita“ zahrnuje očekávání, že ženy budou vystupovat jako silné, nebojácné, nezávislé, sebeurčující a budou projevovat emocionální zdrženlivost (Avery a kol., 2017, s. 165).

Podstatné je také zdůraznit, že ženy i muži jsou sice často socializováni k přijetí pro ně specifických genderových rolí, výsledkem socializace je však kulturně specifické genderové já, které zahrnuje rysy charakterizované v rámci (hegemonické) feminity i maskulinity. Toto tvrzení lze aplikovat i na ženy v hip hopu. Ty ve své tvorbě prezentují genderové atributy ženskosti i mužskosti, přičemž specifika rapu zapříčiňují, že přejímání maskulinních atributů je pro rapové umělkyně běžnější než pro hudebnice v jiných žánrových kulturách (Avery a kol., 2017, s. 165).

1.3.2. Hiphopový feminismus

První vlna feminismu se zrodila v polovině 19. století. Tato vlna se zaměřovala primárně na volební právo žen. Druhá vlna feminismu poté nastoupila v 60. letech 20. století, přičemž ženy využily své platformy k boji za rovné finanční ohodnocení, reprodukční práva a řešení mnoha dalších sociálních otázek (Sepethri, 2020, s. 11). Ačkoli první a druhá vlna feminismu připravily půdu pro ustanovení několika ústavních práv, které mají ženy dodnes, vědci tvrdí, že tyto dvě vlny feminismu de facto vyloučily afroamerické ženy. Mezi 70. a 80. lety 20. století se objevila třetí vlna feminismu, ve které již plně figurovaly i Afroameričanky (Oware, 2018, s. 80).

V 90. letech se poté ze strany afroamerických feministek začala objevovat kritika žen angažovaných v rapu. Předmětem kritiky byly sexuálně explicitní, dle kritiček v jistém slova smyslu ženy degradující, projevy a texty hiphopových umělkyně. Mladší feministky třetí vlny však hiphopovou sex-pozitivitu přijaly. Z jejich řad vzešla přesvědčení, že by ženy měly

dostat možnost vyjadřovat se v hudbě svobodně. V důsledku generačního rozkolu a nesouhlasu starších zástupkyň poté došlo k oddělení mladších feministek třetí vlny a vytvoření hiphopového feminismu (Sepheri, 2020, s. 10–12).

Termín hiphopový feminismus poprvé použila Joan Morganová (1999) ve své knize *When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip Hop Feminist Breaks It Down*, ve které charakterizuje hip hop jako kulturu, se kterou se ženy identifikují, která jim dává pocit sebevědomí a posílení (*empowerment*), na druhé straně je však paralelně neustále ponižuje. V jejím pojetí je otevřená kritika genderových vztahů v hip hopu projevem lásky k této kultuře.

Feministické badatelky Durhamová, Cooperová a Morrisová (2013, s. 721) popisují hiphopový feminismus jako „*kulturní, intelektuální a politické hnutí založené na situačním povědomí afroamerických žen z „hiphopové generace“, které uznávají kulturu jako klíčové místo pro politickou intervenci s cílem zpochybnit, vzdorovat a mobilizovat kolektivy*“. Ačkoli se hiphopové a tradiční feministky neshodnou v názoru na sexuální pozitivitu, shodují se ve většině aspektů „black feminismu“. Matthew Oware (2018, s. 83) vysvětluje, že obě skupiny sdílejí cíle intersekcionalní analýzy, která zkoumá vztah mezi genderem, rasou a sexualitou. Hiphopové feministky však zohledňují rozpory mezi jednotlivými zástupkyněmi hiphopové komunity a zastávají názor, že možnosti, které rap nabízí v rámci uměleckého sebevyjádření, převažují ústupek podvolení se misogynii a hegemonické maskulinitě stále převládajících v žánru.

Dle Kolářové a Oravcové (2018, s. 329) „*autorky a autoři zabývající se hiphopovou kulturou v americkém prostředí považují rapové texty za vhodnou platformu pro vyjádření feministických a pro-ženských názorů*“. Hiphopová teoretička Tricia Rose (1994) vidí přínos raperek v tom, že změnily výkladový rámec rapové tvorby, přispěly ke změně diskurzu ohledně genderu a rasy a poukázaly na důležitost perspektivy afroamerických žen. Za klíčová témata tvorby těchto raperek považuje Tricia Rose apel na důležitost ženských názorů a solidarity či vyjádření tělesné a sexuální svobody.

Phillipsová, Reddick-Morganová a Stephensová (2005) rozvíjí teorii hiphopového feminismu ve své stati *Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976–2004*. Prolnutí hudebního žánru s feministickými myšlenkami podle nich vedlo k ukotvení hiphopového feminismu jako formálního akademického diskurzu, a to díky mladé generaci feministických teoretiček a vědkyň, které vyrostly v éře hip hopu. Pro hiphopové feministky je dle autorek symptomatické využívání uměleckých platforem k řešení forem neúcty, násilí a útlaku, se kterými se ženy setkávají v každodenním životě, často ve vlastních komunitách.

Analýza feministických diskurzivních směrů v rapu a hip hopu celkově poukazuje na rozmanité způsoby, jakými umělkyně využívají svou hudbu ke zpochybňování stereotypů, posilování komunit a prosazování sociálních změn. Prostřednictvím textových sdělení a uměleckých projevů ženy v hip hopu přetvářejí narativy, posilují marginalizované hlasy a podporují inkluzivnější a spravedlivější kulturní prostředí v hudebním průmyslu (Phillips a kol., 2005). Umělkyně využívají hudbu k tomu, aby hovořily o každodenních událostech i větších společensko-politických problémech, vzájemně se podporovaly, místy kritizovaly, ovlivňovaly a vydávaly autentická svědectví. Ženský rap slouží jako fórum pro diskuzi o jejich zkušenostech s různými formami útlaku a poskytuje prostor pro dialog a umělecké vyjádření.

2. Empirická část

O ženách v rapu se v České republice stále hovoří spíše v kontextu „okraje“ scény než mainstreamového proudu žánru. Rap, jehož hlavnímu proudu stále dominují sexismus a misogynie, je stále vnímán jako silně maskulinní prostředí, k ženám naopak poněkud hostilní. Angažmá mladých hudebnic na scéně s sebou nese množství překážek a výzev. Témata, která raperky reflektují ve svých textech, představují vychýlení od tradičních rapových motivů, a progresivní tvorba hudebnic se tak stává náchylnější ke kritické odezvě. Tyto skutečnosti mě přivedly k základní výzkumné otázce: Jak nová vlna českých raperek interpretuje feminitu a artikuluje feministické postoje?

Záměrem a cílem mého kvalitativního výzkumu je porozumět způsobu, jakým raperky na dominantně maskulinní scéně žánru interpretují svou ženskost, artikulují feministické postoje a nahlíží na soudržnost mezi ženami angažovanými na poli rapu. Za tímto účelem jsem provedla rozhovor se čtyřmi interpretkami z „nové vlny“ českých raperek, ve kterých jsem zkoumala ženskou zkušenost v kontextu angažmá na tuzemské rapové scéně. Zaměřila jsem se přitom na stereotypy spojené s femininním genderem, a jakým způsobem se jim respondentky podřizují či vymezují v rámci své hudební kariéry, tedy jak v kontextu rapové tvorby konstruují vlastní genderovou identitu. Zkoumala jsem také snahy raperek vymezit se misogynii a sexismu přítomných v žánru, které jsem po boku výpovědí respondentek demonstrovala také prostřednictvím výňatků z textů jejich skladeb.

2.1. Metodologie

2.1.1. Sběr dat

Pro sběr dat jsem zvolila metodu polostrukturovaných rozhovorů. Tento typ rozhovoru je v rámci kvalitativního výzkumu oblíbený pro svou flexibilitu, dostupnost a srozumitelnost. Velmi podstatná je jeho schopnost odhalit významné a často skryté aspekty lidského chápání a chování (Mišovič, 2019, s. 80). Tato metoda sběru dat kombinuje pevně stanovené tematické okruhy a otázky s flexibilitou v rámci diskuse, což umožňuje objevení hloubkových informací o názorech a postojích respondentek. Podle Mišoviče (2019, s. 81)

polostrukturovaný rozhovor „*umožňuje koncentrovat pozornost na hlavní výzkumný zájem a naplnit požadavky vytyčené cílem a výzkumnými otázkami*“.

Respondentky jsem vybírala na základě kulturně-publicistických článků pojednávajících o „nové vlně“ českých raperek (Elšíková, 2022; Peštová, 2022) a přihlížela jsem také k nominacím hudebních cen (Ceny Anděl, Ceny Apollo, Vinyla), které zpravidla upozorňují na výrazné autorské či inovativní tuzemské hudební počiny. Tento přístup mi umožnil identifikovat interpretky, které výrazně přispívají do současné české rapové scény a aktivně komunikují témata relevantní pro záměr práce. Z celkových šesti oslovených raperek se mi podařilo provést rozhovor se čtyřmi z nich. Tři z respondentek jsem oslovila prostřednictvím sociální sítě Instagram, tedy skrze platformu hojně využívanou k osobní prezentaci a komunikaci v hudebním průmyslu. Čtvrtou respondentku jsem kontaktovala osobně na vyhlášení hudebních cen Vinyla, což mi poskytlo příležitost k přímému představení mého výzkumu. Zbylé oslovené interpretky jsem kontaktovala skrze sociální sítě i e-mail, přičemž se mi nedostalo odpovědi nebo potenciální respondentka přestala komunikovat v průběhu procesu.

Na doporučení Hermannse (2004) jsem jim stručně vysvětlila, čím se ve výzkumu zabývám a proč, a sdělila, na co budou jejich odpovědi použity. V kontextu tématu práce jsem se zabývala dilematem, zda respondentky obeznámit s genderovým zaměřením práce. Svůj výzkum jsem nakonec prezentovala jako výzkum ženské identity v rapovém žánru a otázky týkající se feministických postojů jsem pokládala až ke konci samotných rozhovorů.

Se dvěma respondentkami jsem se setkala osobně, přičemž jsem místo a čas setkání ponechala jejich výběru. Se zbývajícími dvěma raperkami jsem se poté spojila skrze videohovor, jelikož nebylo možné dosáhnout osobního schůzky. Flexibilita formy setkání tak zajistila, že rozhovory proběhly v podmínkách komfortních pro dotazované, což jsem v kontextu citlivosti některých probíraných témat považovala za důležité.

V rozhovorech jsem nejprve pokládala otázky týkající se hudební cesty respondentek,

procesu tvorby, zdrojů inspirace, témat reflektovaných v textech i subjektivního chápání rapového žánru. Zaměřila jsem se také na vztahy na scéně, a to jak s ženskými kolegyněmi, tak mužskými zástupci žánru. Postupně jsem poté přecházela k otázkám týkajícím se ženské identity, feministických postojů a dalších genderově orientovaných aspektů výzkumu. Rozhovory trvaly v průměru okolo jedné hodiny, přičemž po vyčerpání dotazů dostaly respondentky prostor pro dodatečné připomínky či komentáře.

Za důležitý aspekt rozhovoru považuji také informovaný souhlas v pasivní formě, kdy byly respondentky obeznámeny s možností anonymizace jejich výpovědí a účelem jejich následného využití. Zároveň byly požádány o souhlas s nahráváním rozhovoru na diktafon a byla jim nabídnuta možnost zpětné vazby k mé analýze jejich výroků. Na záznamu diktafonu poté verbálně udělily svůj souhlas.

Data získána z rozhovorů jsem se rozhodla doplnit výběrem textů z nahrávek hudebnic. Využila jsem texty skladeb respondentek i jedné z oslovených raperek, s níž se mi rozhovor nakonec nepodařilo provést, a to z důvodu významu textu pro téma artikulace feministických postojů. Tento přístup mi umožnil komplexní pochopení a konceptualizaci témat, která se v hudbě raperek objevují. Texty skladeb totiž poskytují cenné informace o způsobu, jakým rapperky vyjadřují své názory a postoje, a přispívají hlubšímu porozumění jejich uměleckého vyjádření. Datový korpus je tvořen primárními daty ve formě přepisů provedených rozhovorů a sekundárními daty ve formě výňatků z textů skladeb interpretek.

2.1.2. Analýza dat

V rámci analýzy dat jsem se rozhodla odklonit od původního plánu užití obsahové analýzy prezentovaného v tezi bakalářské práce. Namísto toho jsem zvolila výzkumný přístup tematické analýzy. Tematická analýza nabízí velkou flexibilitu a klade důraz na aktivní roli, subjektivní porozumění a reflexivitu výzkumníka. Na rozdíl od obsahové analýzy se nesoustředí na nejčastěji vyskytované vzorce, ale poskytuje výzkumníkovi možnost zvolit ta témata, která vyhodnotí jako pro výzkum relevantní (Braun & Clarke, 2006; Hayfield & Terry, 2020).

Tematická analýza však v některých případech bývá za svou flexibilitu kritizována. Někteří teoretici vnímají vymezení postupů metody jako nedostatečně rigorózní. V rámci uchopení tohoto nedostatku jsem se rozhodla do šetření zahrnout tzv. member checking. Member checking spočívá v návratu analyzovaného materiálu respondentkám, které mají následnou možnost zkontrolovat, zda byly jejich výroky pochopeny správně, tedy nebyly misinterpretovány. Zároveň se jedná o nástroj, jenž přispívá k prohloubení etiky výzkumu (Hayfield & Terry, 2020, s. 430–441).

Podle Hayfielda a Terryho (2020, s. 434) sestává tematická analýza z šesti kroků, jimiž jsou familiarizace dat, generování kódů, sestavení možných témat, přezkoumání potenciálních témat, finální vydefinování a pojmenování témat a konečné vypracování zprávy. K provedení analýzy jsem využila software MAXQDA24, který poskytuje široké spektrum nástrojů pro organizaci, kódování a následnou analýzu textových dat. Nejprve jsem provedla inicializační kódování, díky němuž jsem identifikovala základní témata v datech. Využívala jsem přitom konstruované kódy (označení vytvořená badatelkou) i kódy „in-vivo“ (výrazy použité respondentkami). Následně jsem témata přezkoumala a uspořádala do širších kategorií, které mi poskytly rámec pro selekci finálních pěti okruhů, které nyní představím v analytické části práce.

2.2. Analýza rozhovorů a hudebních textů

V této části práce budu analyzovat a interpretovat výpovědi respondentek, které místy doplním o analýzu hudebních textů. Zvolila jsem pět tematických okruhů, které považuji za klíčové v rámci uchopení ženské identity v rapu, a jež mi zároveň umožní odpovědět na výzkumné otázky.

Ačkoli respondentky explicitně nepožádaly o anonymitu, vzhledem k citlivosti některých diskutovaných témat jsem se rozhodla jejich výpovědi anonymizovat. Respondentky zároveň byly obeznámeny s využitím některých jejich hudebních textů, u kterých budu v rámci nutnosti zdrojování uvádět umělecké pseudonymy. Analytická část práce byla

respondentkám zaslána v rámci metody member checkingu, přičemž všechny schválily budoucí zveřejnění její aktuální podoby. V tabulce níže (Tabulka 1) představuji základní informace o respondentkách, kde poukazují na rozdíly ve věku a délce angažmá raperek na scéně a popisují žánry, pod něž lze tvorbu raperek zařadit.

Tabulka 1: Informace o respondentkách

	Věk	Délka kariéry	Žánry
Respondentka 1	27	6 let	Rap, Trap
Repondentka 2	25	8 let	Rap, Grime, R&B, Neo-Soul, Trap
Respondentka 3	25	5 let	Rap, Trap, Grime, Drill, R&B
Respondentka 4	24	4 roky	Rap, Elektronika, Trap

Zdroj: Autorka

Respondentkám jsem přiřadila číslice 1–4 podle data uskutečnění rozhovoru. Na základě tabulky budu v následujících kapitolách práce výpovědi jednotlivých respondentek označovat jako R1 až R4.

2.2.1. Projekce emocí

V úvodu rozhovoru jsem se zaměřovala na tvůrčí proces respondentek – na motivaci pro umělecké vyjádření, zdroje inspirace, reflektovaná témata a hodnoty promítané v textech. Soustředila jsem se přitom na emociální složku tvorby raperek, jelikož právě „emocionalita“ je charakteristikou stereotypně připsovanou femininnímu genderu, přičemž stojí v opozici k racionalitě spojované s maskulinním genderem (Avery a kol., 2017; Hill Collins, 2004). Zajímalo mě, jakou roli sehrávají emoce v tvůrčím procesu raperek, jak se v jejich kontextu přizpůsobují či vychylují stereotypním genderovým rolím, tudíž jak skrze ně konstruují vlastní genderovou identitu.

Práce s emocemi se ukázala být zásadní pro tvorbu všech dotazovaných interpretů. Respondentky identifikují intenzivní emocionální prožitky jako impuls k zahájení celého tvůrčího procesu. V jejich textech se objevuje reflexe subjektivních radostí i strastí, v rámci

kterých raperky oscilují mezi vlastní zranitelností a silou. Jedna z interpretek jako hnací motor psaní textů popisuje „bolestivé“ emoce: „*Největší chuť psát mám, když jsem nasraná, když mě něco bolí, když mě něco trápí, když s něčím nesouhlasím*“² (R3, osobní rozhovor, 8. 6. 2024). Negativní podněty popisuje jako boj, který vede sama se sebou i pocity vycházející z dění ve světě. Respondentka mluví o vlastní empatii, která jí pohání k reflexi společenských problémů, které se jí dotýkají. To lze chápat jako projev jisté křehkosti, atributem tradičně spojovaným s femininním genderem.

Emoce smutku a hněvu sehrávají klíčovou roli i v tvorbě další z raperek, která tvůrčí proces popisuje jako „vypisování se“ z těžkých stavů a označuje jej za terapeutický. Množství intimních prožitků, které do tvorby vkládá, vysvětluje jako „výklad karet na stůl“: „*Řeknu všechno, a nemůžeš mě pak napadnout*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Naráží tak na očekávanou kritiku, které se předem brání absolutní transparentností, jejíž podobu v textech však plně kontroluje. Raperka zároveň odmítá, že by strach z kritiky vycházel z její genderové příslušnosti. Tato transparentnost podle ní představuje obranný mechanismus přecházející z osobní roviny do hudební tvorby. Výpověď je důležitá pro vlastní konstrukci genderové identity raperky. Raperka využívá zranitelnost k manifestaci vlastní síly. Odhalením vlastních nejistot v hudbě si jistým způsobem vytváří bezpečnou zónu, čímž opět přebírá „ztracenou“ kontrolu.

Výpověď další z respondentek ukazuje na odlišný přístup k uchopení vlastní zranitelnosti. Hudbu též vnímá jako terapeutickou záležitost, která jí napomáhá vypořádat se s těžšími psychickými stavy. Ty do svých textů projektuje, zaobaluje je však do různých analogií a metafor, které se posluchači dle jejích slov musí aktivně snažit pochopit. Jedná se o přístup, kterým si raperka jistí určité soukromí, a který lze také chápat jako součást její genderové identity. V kontrastu s absolutní transparentností se v tomto případě jedná o jistou obezřetnost a rezervovanost, kterou si interpretky chrání svůj osobní prostor.

² V rámci uchování autenticity výroků jsem přepis rozhovorů upravovala jen v rozsahu vymazávání opakujících se slov. Ve výpovědích se tak objevují prvky hovorové češtiny. Ponechala jsem také fráze v angličtině.

Zajímavé bylo, jak respondentky popisovaly práci s emocí hněvu. Právě tato emoce bývá v kontextu genderových rolí u žen často odsuzována a pojí se se stigmatem hysteričnosti či dramatičnosti. Dle výpovědí hudebnice nemají problém emoci vzteku v hudbě projevit, což je patrné například u aktivistických témat, která hudebnice otevírají z důvodu rozhořčení ze společenských nespravedlností. Opatrné jsou však s formou, kterou jej prezentují. Jedna z respondentek se v kontextu projevu vzteku vyhraňuje přehnané afektovaností: „*Mám texty, který jsou tvrdý, jsou nasraný. Tam pak už jde jenom o to, co já u sebe hodně řeším, o ten projev. Aby prostě nebyl afektovaný. To mi vadí*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Raperka zdůrazňuje, že si i při práci s touto emocí zakládá na sofistikovaném projevu. Dle jejích slov to však není z důvodu obav ze „zaškatulkování“ do stereotypně negativně hodnocené polohy ženskosti, nýbrž z důvodu osobních preferencí celkového vyznění hudebního projevu.

Na obavy z hysteričnosti poukazuje i další respondentka. Ta se však na rozdíl od výše citované hudebnice od stereotypně ženských škatulek rázně distancuje:

„*Hrozně mě děsí tři takový holčičí postavení, škatulky ve stylu hysterka, chudinka, dilina. Tyhle tři pojmy jsou můj velký strašák. Kdyby mi někdo řekl, že jsem dilina, nebo že ze sebe dělám chudinku, tak se mi to nese mnohem hůř, než kdyby mi řekl, že jsem blbá kráva nebo kurva.*“ (R3, osobní rozhovor, 8. 6. 2024)

Tato výpověď je taktéž podstatná v kontextu její vlastní konstrukce genderové identity. Ve výpovědi poukazuje na to, že by raději byla označena negativním výrazem „kurva“, který prezentuje vychýlení od očekávání spojovaných s femininním genderem, než například výrazem „dilina“, který lze naopak chápat jako odraz stereotypních rysů hyper-feminity. Raperka se vymezuje proti charakteristikám jako jsou slabost či hysteričnost, svou ženskost naopak prezentuje „tvrdě“ a neafektovaně. Tuto podobu feminity poté přenáší i do svých textů, prostřednictvím kterých se dle svých slov snaží bránit před stereotypy ženskosti a „*ukázat klukům, že ne všechny holky jsou takové*“ (R3, osobní rozhovor, 8. 6. 2024).

O konfrontaci s očekáváními spojenými se stereotypy genderových rolí hovoří i další z respondentek. Popisuje osobní zkušenosti, kdy se ocitla v situaci, kdy bylo třeba se vymezit, přičemž satiricky komentuje společenská očekávání související s ženskostí:

„Měla bys být dáma za každé situace, být prostě slušná. A když tě někdo ojebe o peníze, tak bys měla být zticha a měla by sis to nechat líbit, a říct si, ježiš, to je těžký život, to se nedá nic dělat. Popláču si v tajnosti v koupelně, aby mě nikdo neviděl, a přeždu to.“ (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024)

Respondentka poukazuje na očekávání spojená s tím, jak by se žena „měla zachovat“, ocitnely se v bezpráví, přičemž je popisuje jako absurdní. Odmítá, že by se nastaveným genderovým rolím v podobných případech podřizovala. Ventilaci vzteku v momentech určité křivdy či zrady popisuje jako „zdravou“ v rámci nastavování hranic a nutnou pro to, aby se podobného chování k ní lidé opět nedopustili. Schopnost rázně se ohradit považuje za důležitou i v kontextu angažmá v hudebním průmyslu, jelikož si i její zásluhou dokázala v komunitě vybudovat respekt.

Poslední z respondentek popisovala ventilaci vzteku jako prvotní impuls ke vstupu na rapovou scénu. V rané tvorbě se totiž reflektovala subjektivně citlivá témata genderových nerovností a klimatické krize. Těm se v hudbě stále věnuje, mění však způsob, jakým na ně nahlíží: *„Pořád jsou to podle mě věci, ze kterých je dobrý být naštvaný. Já je teď akorát asi zpracovávám trochu jinak. Teď se víc soustředím na pozitivnější emoce, na údiv, v dobrém slova smyslu. Snažím se najít spíš radost ze života“* (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). Emoce v tvorbě respondentky odráží prožitky jejího vlastního života, přirozeně se tak proměňují a vyvíjejí. Reflexi společenských problémů popisuje jako vyčerpávající. Dle svých slov se od ní neplánuje odklonit navždy, zdůrazňuje však potřebu si na určitou dobu od náročných témat „odpočinout“. Za dominantní emoci prostupující své novější tvorbou označuje něhu, přičemž poukazuje na to, že se snaží nacházet nové formy mezilidského propojení.

2.2.2. Autenticita a ženské hudební alter ego

V druhé části rozhovoru jsem se zaměřila na rozdíly mezi identitou interpretek v osobním životě a v rámci hudební kariéry. Zkoumala jsem, zda v kontextu tvorby či vystoupení interpretky vstupují do jiných rolí než v běžném životě, zda vystupují jako ony samy, či zda se rozhodly pro určité hudební alter ego. Podle Phillipsově a kol. (2005) ženy v hip hopu historicky využívaly hudbu k vyjádření osobních zážitků, a vydávaly tak autentická svědectví reflektující subjektivní ženskou zkušenost. To koresponduje s výpověďmi respondentek, které se, s výjimkou jedné z nich, de facto shodovaly. Nad stylizací do hudebního alter ega hudebnice dle svých slov zvolily autenticitu: „*Není to mé alter ego, jsem v tom autentická a možná to je právě to, co té hudbě dává celkově ten charakter, že ty songy jsou já a jsou psané za mě*“ (R3, osobní rozhovor, 8. 6. 2024).

Respondentka popisovala přirozenost jako nástroj k vlastnímu posílení. V rozhovoru zdůrazňuje, že necítí potřebu „schovávat se“ za někoho jiného. Autenticitu vnímá jako klíčový aspekt své tvorby a vystupování, který jí umožňuje odlišit se od jiných interpretek a vybudovat si jistou příznačnost. Tím umocňuje svou pozici jakožto rapperky – využívá autenticitu jako validační nástroj svého angažmá na scéně. Autenticita textů navíc dle respondentky napomáhá navazování vztahů a prohlubování pout s fanoušky. Ti se totiž ztotožněním s obsahem textů de facto ztotožňují s ryzími zážitky samotné interpretky.

S tím souhlasí i další respondentka, která popisuje vlastní polohu v hudbě jako svou „čistou esenci“. Explicitní přirozenost v hudbě poté chápe i jako pozitivní vzor pro své fanoušky: „*Já si myslím, že je super těm lidem ukázat, že můžou být úplně real. Když se oprostíš od toho, že chceš být nějaká, tak se najednou hrozně osvobodíš... Ty jim vlastně můžeš dodat odvahu tím, že jsi úplně explicitní*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Schopnost být nekompromisně sama sebou rapperka vnímá jako inspirativní, přičemž autenticitu prezentuje jako osvobozující složku svého uměleckého vyjádření. Rapperka se vymezuje proti jakékoli formě stylizace a zdůrazňuje ryzost a opravdovost vlastní tvorby.

Jedna z raperek popisuje důraz na zachování přirozenosti jako formu vymezení proti tradičním hodnotám hlavního proudu rapového žánru:

„Já jsem od začátku v mé hlavě dělala velkou revoltu nějakým tradičním hodnotám rapu. A připadalo mi, že součástí toho je častokrát i to, že si na něco hraješ. A mně připadalo hrozně důležité, že ta největší revolta bude v tom, že to bude stoprocentně autentický a že jdu s kůží na trh.“ (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024)

Podle raperky zásadní stavební kámen rapu představuje jakási hra, kdy se rapeři předhánějí a snaží se vydobýt si status „toho nejlepšího“. Raperka se od této hry, která je podle ní často založená na takzvaném „flexu“ (vychloubání se, machrování), od začátku kariéry razantně distancuje. Právě „flex“ označuje za jednu z důležitých hodnot rapového žánru, která dle jejích slov „nahrává“ dominantní kultuře a konzumerismu, proti kterým respondentka skrze rámec své tvorby ze své levicové pozice vystupuje. Jako nástroj své revolty poté popisuje právě čistou autenticitu. To je podstatné pro její vlastní konstrukci genderové identity jakožto raperky. Ta se v hudbě uchyluje k přirozenosti, kterou vnímá jako protipól hodnot propagovaných mužskými zástupci hlavního proudu žánru.

Výjimku představuje poslední respondentka, která poukazuje na pozitiva hudebního alter ega, a to v kontextu vytvoření bezpečného prostoru: *„A asi jsem si tím vytvořila prostě určitou... ne masku, ale nějaký safe space, kde mi nikdo nepůjde do toho mého kruhu, kde mi nikdo nezasáhne srdíčko, kde budu brát všechno s takovou nadsázkou“* (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024). Alter egem se hudebnice, která se na scéně pohybuje nejdéle ze všech dotazovaných, chránila při vstupu na scénu, kde tehdy dle jejích slov viditelně vystupovala pouze jedna další raperka. Vytvořila si tak „bezpečnou zónu“, ve které mohla být plně nebojácná, explicitně sdělovat své názory, a zároveň přijímat potenciální kritickou odezvu s lehkostí a nadsázkou. Hudební alter ego pro interpretku neznamenal stylizaci do jiné role. Šlo o vytvoření prostoru, kde raperka mohla konfrontovat okolní svět, a nebát se přitom zpětné vazby. I tato volba představuje validní strategii, jelikož ženské angažmá v rapu s sebou nese nejednu překážku. Dnes už se hranice mezi její osobní identitou a hudebním

alter egem stírá. Dle výpovědi se rapperka „obrníla“ a nachází sílu ve vystupování sama za sebe.

Respondentky svými výroky demonstrují neochotu přistoupit na pravidla mainstreamového rapu a apelují na uchování své přirozenosti. Jedna z respondentek zároveň poukazuje na to, že toto rozhodnutí může znesnadnit i možnosti kariérního postupu: „*Možná proto moje hudba nikdy nebude nějaká super big, protože já prostě nezaprodám tu autenticitu*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Poukazuje tak na to, že scéna podle ní zatím není zcela otevřená komplexním ženským výpovědím. Z výroků raperek je však zřejmá hrdoost na vlastní autenticitu. Ta podle jejich slov umocňuje charakter a důvěryhodnost jejich tvorby, potažmo i jejich pozice na scéně.

2.2.3. Feministické postoje

Otázky týkající feministických postojů respondentek jsem pokládala k samému konci rozhovoru. Tři ze čtyř respondentek otevřeně hovořily o vnitřním ztotožnění s označením feministka, přičemž jmenovaly různé osobní důvody, které je k feminismu přivedly. Jedna z respondentek kladla důraz na vliv rodinného prostředí, které formovalo její hodnoty a postoje. Poukazovala na nerovné platové podmínky, které znesnadňovaly život její matce samoživitelce, v důsledku čehož vnímala některá stále přítomná úskalí, jimž jsou ženy ve společnosti nuceny čelit, již od brzkého věku. Z toho mohou pramenit její snahy zasadit se o spravedlivější sociální prostředí: „*Pro mě je feminismus mít naprosto stejné možnosti a stejná pravidla jako muži*“ (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024). Feministické teoretičky Phillipsová, Reddick-Morganová a Stephensová (2005) poukazují na to, že umělecké platformy bývají využívány právě i k vypořádávání s osobními zkušenostmi s různými formami útlaku, se kterými se ženy setkávají ve vlastních komunitách.

V kontextu rozpravy o feminismu respondentky mluvily o střetu se společenskými očekáváními, a rozhovor tak přirozeně zasáhl i do tematické oblasti genderových rolí. Chápání genderových rolí jako rolí, které se v dané společnosti či kultuře definují jako vhodné chování pro jedno či druhé pohlaví, se tak v průběhu rozhovoru stalo

předmětem kritiky dotazovaných interpretek (Linková, 2000). Jako podstatnou součást feministických snah respondentky vnímají možnost být nekompromisně samy sebou: „*Pro mě je ta female power v tom být unapologetically myself, ať to štve, koho chce*“ (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). Podle interpretky vede chování vymykající se genderovým očekáváním k odsouzení ze strany společnosti. Při popisu ženské zkušenosti se uchyluje k radikálnějšímu popisu skutečností a ženy označuje za „společensky ostrakizované“ či souzené za vlastní přirozenost.

Apel na uchování přirozenosti a prostor pro vstupování do nejrůznějších ženských rolí demonstrovala svým výrokem i další hudebnice: „*Pro mě je feminismus o tom, že se můžeš projevit úplně jak potřebuješ, jak chceš. Můžeš být v jednu chvíli hoe, v druhou chvíli něžná bytost... Taková absolutní svoboda v tom projevu ženskosti*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Interpretka zdůrazňovala komplexitu ženské životní zkušenosti a poukazovala na to, že širší společností jsou přijímány jen určité polohy ženskosti, a to ty v souladu se standardním chápáním genderových rolí. Výrokem se zároveň dotkla podstatného aspektu současné vlny feminismu i hiphopové kultury jako takové, jímž je ženská sexualita.

Slangový výraz „hoe“ úzce souvisí s kulturou rapového žánru, přičemž mužskými zástupci scény bývá využíván jako hanlivé označení žen, které se v kontextu vlastní sexuality nepodřizují pravidlům cudnosti, sexuální zdrženlivosti či loajality, tedy charakteristikám připisovaným hegemonické feminitě (Avery a kol., 2017; Hill Collins, 2004). Toto urážlivé označení představuje jeden z aspektů kultury, proti kterému se ženské raperky v rámci feministických snah často vymezují ve svých textech: *Sloky, jak se leskne tvoje auto/ jsou ok/ but girls, že hoes na dick a ass? / hnus, no hnus* (Arleta, 2021, *Statement*). Boj proti misogynii zprostředkovaný hudebními texty bude obsáhleji rozebrán v následující podkapitole. Respondentka zde však poukazuje na zcela jiný nástroj vymezování se proti sexismu v žánrové kultuře, jímž je rekonstrukce chápání a původně negativní konotace pojmu:

„*To slovo hoe v tom rapu je strašný, že jo? Prostě to všechno, co to prezentuje, je špatně. Ale zároveň si pak občas řeknu, s tím, jak to mám naučený z toho klučičího rapu: No tak teď*“

budu hoe. A vlastně si tu roli taky ráda zahraju, jakože takovou trochu bitchy“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024).

Raperka popisuje stylizaci do role zpravidla negativně hodnocené ženské osoby (bitch/hoe), kterou však ve svém podání prezentuje jako silnou a svobodnou. Tím nabourává stereotypy spojené s ženskou sexualitou, od které vyžaduje stejnou míru liberálnosti, jako se stereotypně dostává té mužské. Jedná se o konstrukci alternativní feminity, kdy upuštění od sexuální zdrženlivosti není negativním rysem, nýbrž oslavou svobody projevu vlastní sexuality. Tricia Rose (1994) popisuje právě tělesnou a sexuální svobodu za jedno z klíčových témat, kterými se ženy v hip hopu zabývají.

Poslední respondentka vyjádřila rozporuplný postoj k problematice a označila se za zastánkyni „feministického liberalismu“. Dle svých slov souzní se základními snahami hnutí, jako je sociální rovnost mezi pohlavími, vymezuje se však proti „extremistickým feministkám“, které jsou podle ní často vidět v médiích. Část viny za stále přítomné stereotypy pojící se s feminismem přisuzuje právě radikálněji vyhraněným členkám hnutí: *„Zároveň ty extremistky, který říkají, že jsou feministky a zároveň prohlašují, že se snaží být lepší než kluci, to je prostě blbý, protože se to těm klukům pak špatně vysvětluje... všeho moc škodí“* (R3, osobní rozhovor, 8. 6. 2024). Respondentka tak neopomněla vzpomenout i stereotypy spojené s feministickým hnutím a negativní konotaci pojmu, které ovlivňují i její subjektivní chápání tohoto ideologického směru.

Ač se jeho interpretace do jisté míry liší, respondentky ve svých výpovědích prezentují feminismus jako důležité východisko. Jedna z respondentek zároveň poukazuje na to, že feminismus představuje jen jeden z nástrojů k vypořádání s nerovnostmi ve společnosti: *„Feminismus je určitě východisko, vítální, důležité. Naše kultura je stále násilná vůči ženám... Ale zároveň je důležitý vnímat další roviny těch útlaků“* (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). Dotýká se tak rámce intersekcionality, který zdůrazňuje průsečík různých forem útlaku, přičemž se zaměřuje na vztah mezi genderem, rasou a sexualitou (Oware, 2018).

Dotazované interpretky využívají rámec feminizmu k poukazování na nerovné postavení žen a mužů ve společnosti, přičemž adresují i dvojitý standard přítomný při posuzování chování osob maskulinního a femininního genderu. Kladením důrazu na vlastní autenticitu se zasazují o rekonstrukci chápání ženskosti, kterou interpretují a prezentují podle vlastních představ. Tím zároveň nabourávají stereotypy spojené s femininním genderem. Za součást vlastních feministických snah raperky označují i boj proti sexismu a misogynii v rapovém žánru i celé společnosti, který rozvádím v následující kapitole.

2.2.4. Boj proti misogynii

Jak jsem nastínila v teoretické části, misogynie a sexismus sehrávají v hiphopové kultuře od samého počátku klíčovou roli. Nenávistné či pohrdavé výroky směřující k ženským řadám dominují hlavnímu proudu žánru dodnes, na což poukazuje i jedna z respondentek: „*Macho rap samozřejmě převládá v tom mainstreamu...*“ (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). Za převládající praktiky „macho“ či „gangsta“ rapu lze považovat sexuální objektifikaci, stavění žen do pozic disponibilních předmětů či označování žen jako „bitches and hoes“ (či „čubky a šlapky“). V rozhovoru jsem se proto zaměřila na to, jak důležitý je tento aspekt rapového žánru pro samotné interpretky a jakými způsoby proti němu osobně i skrze vlastní texty vystupují.

Jedna z dotazovaných hudebnic popisuje vymezování se proti obdobným praktikám jako nezbytnou součást jejího angažmá na rapovém poli i vlastních feministických snah: „*Já si myslím, že vymezovat se proti sexismu je hrozně důležité v rámci toho feminizmu, určitě... Můžeš rapovat o sexu, ale to finální vyznění by nemělo nikoho urážet*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Za problematickou interpretka označuje rétoriku raperů, tedy způsob, jakým se o ženách, a sexuálních aktech s nimi, muži v textech vyjadřují. Obdobný postoj zaujala i další z raperek. Ta kritizovala právě aspekt sexuální objektifikace, ale i rapery-podsouvanou hierarchii mezilidských vztahů, kde žena vždy stojí na druhém místě za mužskými přáteli:

„*Přijde mi, že často ti rapeři rapujou o holkách jako o věcech, který kurva nejsme. Jsme*

bytosti. A nevim, proč bych měla poslouchat song, kde se rapuje: Kurva nikdy nejde před bratry...“ (R3, osobní rozhovor, 8. 6. 2024)

Rozhořčení ze sexistických a misogynních mužů přenáší i do svých textů: *„Je rok 21, století 21/ ale některý lidi pořád středověk/ je rok 21, století 21/ nemlat' svoji holku, nejsi Bivoj, ona kanec“* (Opia, Hellwana; 2022, *Babyface*). Raperka Hellwana v textu otevírá téma genderově podmíněného násilí, přičemž satiricky popisuje násilného muže jako Bivoje, který nahlíží na svou partnerku jako na vlastní kořist, ke které se může chovat tak, jak se mu zlíbí. Frázi *„některý lidi pořád středověk“* poukazuje na to, že praktiky násilí na ženách měly být zanechány v dávné minulosti, přičemž se udivuje nad tím, že je někdo takového chování stále schopný.

Další z raperek poté reaguje na sexismus ve formě předsudků ohledně ženského vzhledu a oblékání: *„Tolik těla online na dosah/ nahota dělá z tebe psa/ kdo se má kontrolovat/ vyzývavý topky o to si říkaj/ bradavky špatně/ nechci, aby mi na tebe koukali, bejby/ zahal se ještě víc/ každé si prohlídne tvoje kozy“* (AnnetX, 2021, *Hlavalamy*). Hudebnice zde poukazuje na stigma „vyzývavého“ oblékání, kdy je vina za nevhodné poznámky či chování muže přisuzována ženě, která si o to svým oblékáním „sama říká“. Poukazuje tak na stereotypy spojené s ženskou sexualitou, kdy je od ženy očekávána cudnost, a to jak v chování, tak oblékání. V opačném případě se pak žena nemůže divit, že svou „vyzývavost“ vyprovokuje reakce okolí. Hudebnice však v textu ironicky popisuje muže jako „psa“, který není schopný ubránit se primitivním instinktům, čímž navrací vinu pomyslnému mužskému aktérovi. Neschopnost mužů ubránit se „přirozeným instinktům“ poté připisuje množství ženské nahoty, kterou muži konzumují v online prostoru internetu.

I přesto, že se některé z raperek proti sexismu v žánru i celé společnosti razantně vyhraňují, v osobní komunikaci s mužskými zástupci rapové scény volí mírnější cestu. Přílišná kritika podle raperek uzavírá cestu ke vzniku dialogu, který vnímají jako nejproduktivnější řešení celého problému:

„Když uděláš radikální kroky, že se strašně vymeziš, tak si tím prostě zavřeš cestu k té změně. Když prostě řekneš: Všichni jste strašný, jste sexistický, a prostě jste špatný, tak si všichni ty fans řeknou: A ty jsi prostě úplná feministka. A tím vlastně ani nedáš prostor vzniku toho dialogu. A myslím si, že to je prostě nejlepší cesta k tomu začít tady něco měnit – vytvořit ten dialog.“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024)

Podle hudebnice by ostrá kritika mířená na konkrétní mužské rapery znamenala de facto kontraproduktivní krok. V důsledku tohoto jednání by se fanouškovská základna kritizovaného rapera obrátila proti ní a výsledkem by byl pouze intenzivnější rozkol. S tím souhlasí i další z respondentek: *„Jasně, že když chlap prostě udělá track, který dehonestuje ženy, tak se mi to nelíbí a vyjádřím se k tomu. Ale nebudu ho za to lynčovat stylem, že by měl být zrušený. Pořád věřím, že ten člověk může změnit názor“* (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024). Raperka zdůrazňuje nutnost se k tvorbě, kterou vnímá jako problematickou, vyjádřit. Hovoří však v optimističtějším duchu a předkládá tvrzení, že podle ní někteří umělci mohou ustoupit od starých přesvědčení.

Obě raperky se tedy shodují na tom, že cílená kritika nepředstavuje řešení problému. Podle jejich názoru a zkušeností jejich okolí by navíc rychle přišla kritická odezva. Jedna z raperek zmiňuje slovenskou hudebnici, která apelovala na rapery československé scény na sociálních sítích: *„Třeba Katarzia jednou za čas vystoupí s nějakým statementem, jakože označí rappery všechny, a vyhlásí je. No ale pak se do ní akorát všichni opřou a vlastně se nic nezmění“* (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Sama raperka se tak dle svých slov podobné praxe zdržuje.

S tím souhlasí i druhá z raperek, která kritizuje problematické chování spíše na obecné rovině: *„Já jsem nikdy nešla proti nikomu konkrétnímu, to mi přijde zbytečné, na někoho útočit. Vždycky to беру tak, že ten, kdo se ozve, je potrefená husa, a to už je není můj problém“* (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024). Hudebnice se zdržuje cílených útoků, avšak podotýká, že v minulosti se s odezvou na jisté své výroky setkala. V tom případě podle ní však problém není na její straně, od konfliktů se distancuje a poukazuje na to, že by si její

slova „dotčení rapeři“ měli vzít k srdci.

Explicitní kritika se však místy objevuje v samotných textech raperek. Jedna z výše citovaných respondentek v minulosti v jednom ze svých tracků vystoupila proti konkrétnímu jménu české rapové scény. V sexisticky laděném tracku „V pytli“, vydaném Smackem v roce 2021, NikTendo z labelu *Milion+* rapuje: „*Když kunda mluví moc/ asi potřebuje dick*“. Na tento text rapperka téhož roku reagovala skladbou „Statement“: „*A když holka mluví moc/ asi potřebuješ kick*“ (Arleta, 2021, *Statement*). V textu parafrázuje slova rapera, přičemž verš dokončuje slovy „*asi potřebuješ kick*“. Dává tak rapperovi najevo, že by za podobné výroky, jimiž shazuje ženy, zasloužil „nakopnout“. Ve skladbě dále rapuje: „*Misogynní píčovina/ snad už bude brzo konec/ šlus, zkus nebejt macho sexist/ x x x je hnus/ seš vrak/ edukuj ty děti, co vás poslouchají, prosím naopak*“. Rapera zde nazývá misogynním sexistou, „macho“ ztroskotancem, přičemž vyjadřuje přání, aby podobně laděná tvorba co nejdříve přestala vznikat. Zároveň poukazuje i na problematiku spojenou s vlivem, které mají texty „macho“ rapperů na jejich posluchačskou základnu, kterou podle rapperky představují z velké části mladí lidé. Na mladé muže podle ní hip hop působí jako vzor pojmání genderových vztahů, který se pak odráží do jejich postojů a chování v reálném životě.

Ostrá výměna názorů prostřednictvím takzvaných „diss“ tracků, za který by šla v kontextu jejího obsahu označit i výše analyzovaná skladba „Statement“, představuje klíčový prvek dějin hiphopové kultury. Zahájení „diss“ tradice bylo navíc jako první připisováno ženě. V těchto skladbách se ženy historicky vymezovaly právě proti sexismu a misogynii přítomných v rapovém žánru (Oware, 2018; Rose, 1994).

Vztek vycházející z poměrů na hudební scéně popisuje i další z interpretek jako hnací motor vzniku některých jejích starších skladeb. Popisuje je jako „rage-quit“ na českou rapovou scénu, přičemž kritizuje chování mužů z hudební scény a showbyznysu: „*Fuck off rap game/ pedofilní sráči/ chci vidět ten ksicht/ když si svoje dms pročítá/ jak se tváří/ hádám/ že se to týká/ tak poloviny z vás*“ (Klára Wodehn, 2022, *Sucker Punch*). I v tomto případě lze hovořit

o takzvaném „diss“ tracku. Interpretka adresuje kauzu týkající se obvinění staršího rapera z nevhodných vztahů s nezletilými dívkami. Rapery nazývá „pedofilními sráči“, přičemž slovy „*hádám, že se to týká tak poloviny z vás*“ vyjadřuje rozhořčení z toho, jak často se podle ní podobně problematické chování v rámci scény odehrává. V rozhovoru při popisu citované skladby mluví o kauze jako o katalyzátoru jejího vzteku na dění na hudební scéně, kterou označuje za „prolezlou“, čímž poukazuje právě na frekventovanost obdobně nevhodného chování ze strany raperů.

Na tom, že se česká rapová scéna poslední roky mění a do jisté míry se otevírá angažmá ženských interpretek, se shodly všechny respondentky. Pozitivní změny lze podle dotazovaných pozorovat u samotných raperů. V kontextu postoje k ženám však velkým problémem přetrvává fanouškovská základna žánru. Na to jedna z interpretek naráží ve výše citovaném textu: „*Edukuj ty děti, co vás poslouchají, prosím naopak*” (Arleta, 2021, *Statement*), kde poukazuje na moc, kterou interpreti mají v rámci formování postojů a hodnot svých fanoušků. Ač tedy někteří rapeři demonstrují větší otevřenost k přijetí žen na scénu, jimi „vychovaní“ fanoušci k ženskému angažmá zůstávají kritičtí:

Mně připadá nejvíc crazy, co to dělá s téma fanouškama. Milion+, který jsou největší gang, co tady máme, teď přijali slečnu k sobě. Ta fanbase, kterou si oni vychovali – nemůžu se tvářit, že vznikla ve vakuu – je úplně kruto-přísně jako: To ne, oni přijali ženskou?! Tak to už nikdy, spaluju merch... She's getting so much backlash, kterej by nedostal žádněj týpek. Je to celou dobu vyslovovaný téma fans, že je to proto, že je žena.“ (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024)

Respondentka poukazuje na případ, kdy raperka představená mužskou rapovou „crew“ bezprostředně „schytala“ značnou kritickou odezvu, a to z řad fanoušků samotného uskupení. Ti podle ní explicitně artikulují, že raperku odmítají přijmout čistě na základě jejího pohlaví. Vinu za toto chování poté respondentka přisuzuje právě rapovému uskupení, které svými texty pohrdání a odpor k ženám u svých fanoušků léta budovalo. Interpretka zároveň poukazuje na důležitost toho, aby se za svou kolegyni nyní rapeři viditelně postavili:

„Jen doufám, že se teď všichni ty chábři, který furt jedou tu linku toho ‚s bratrama navždycky‘, stejnou měrou postaví i za tu svojí slečnu, kterou přijali“ (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). To by podle rapperky mohlo přispět k pozitivní změně na dosud značně maskulinním poli žánru. Zbylé respondentky poté označují potenciální změnu poměrů na scéně jako „běh na dlouhou trať“.

Pozitivnější odpovědi od respondentek přicházely, když jsme se bavily o dialogu a vztazích s mužskými interprety. Jedna z raperek poukazovala na možné pozitivní dopady interakcí s rapery na jejich tvorbu:

„Třeba řeknu těm klukům, co kdyby ses na to koukal trochu jinak? A spousta z nich mi dala najevo, že nad tím třeba takhle vůbec nepřemýšlela. A pak se to pravděpodobně mohlo u některých lidí odrazit i v jejich tvorbě, protože si všímám, že si ta moje slova k srdci vzala.“ (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024).

O otevírání témat sexismu a misogynie s rapery respondentka hovoří jako o „předávání osvěty“. K dopadům, které tyto konverzace mohou mít na smýšlení i tvorbu interpretů, se vyjadřuje v pozitivním duchu. U interpretů prý registruje viditelné změny. S tímto přístupem se ztotožňuje i další z respondentek. Ta však popisuje dialog i jako částečný ústupek z vlastních hodnot a přesvědčení: „Nechci dělat ústupek, ale myslím si, že to je taková jako strategie. Že se musíš nějakým způsobem podřít, abys trochu dosáhla svého“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024).

O vedení dialogu rapperka hovoří jako o strategii, jak do kruhu rapperů vnést ženskou perspektivu, a napomocť tak progresivně dosud převládajících hodnot a ideálů žánru. Zároveň mluví o jistém podřízení, které je dle jejích slov nutné pro to, aby dialog s interprety mohl započít. Vztahy raperek a rapperů však nejsou omezeny pouze na konverzaci o problematice rétoriky některých mužských zástupců scény. Z výpovědí respondentek vyplývá, že se jedná o komplexní dynamiku, kde sehraává roli například otázka postavení na scéně či možnosti kariérního postupu. V následující kapitole se proto budu věnovat

interpersonálním vztahům na rapové scéně, a to jak vztahům žen s muži, tak otázce sesterství a solidarity mezi ženskými rapperkami.

2.2.5. Otázka sesterství a solidarity

V rozhovoru jsem se nakonec soustředila také na vztahy mezi interpretkami na české rapové scéně. V rámci definování zkoumaných subjektů, tedy nové vlny českých raperek, jsem čerpala primárně z kulturně-publicistických článků pojednávajících o tuzemském ženském rapu, v kontextu kterého autorky článků mluví i o „podpoře sesterství“. I tento element lze chápat jako demonstraci jisté progresivity scény, jelikož ještě v minulé dekádě vystupovala tehdy nejvýraznější tvář ženského rapu Sharlota s ostrými texty směřujícími proti ženským řadám (Peštová, 2022). Zajímalo mě tedy, zda jsou dle raperek termíny jako sesterství a soudržnost autentickým odrazem interpersonálních vztahů mezi ženami na scéně, či zda zde podobně jako mezi muži sehrává roli rivalita a souboj eg.

Odpovědi respondentek se až na jednu výjimku shodovaly. Tuto výjimku představovala nejmladší z respondentek, jež zároveň působí na scéně nejkratší dobu. Svým výrokem demonstuje přání soudržnosti a vzájemné podpory žen na scéně, naopak se poté vymezuje proti jakékoli formě soutěžení: *„Já to mám nastavený tak, že mě zajímá sisterhood, a rozhodně mě nezajímá nothing about rivalita“* (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). Interpretka však podotýká, že dění na scéně „pozoruje spíše z povzdálí“, odkud však své kolegyně ustavičně podporuje: *„Fakt si přijdu jako pozorovatel, na všechny koukám a z povzdálí lajkuju, co můžu“* (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). Zbylé interpretky toto „sesterství“ popisují jako hezkou, nicméně naivní představu. Všechny z nich v průběhu kariéry nasbíraly zkušenosti s ženskými spolupracemi a z jejich výpovědí a reakcí bylo zřetelné, že převažovaly spíše negativní zážitky.

Rivalitu a kompetitivnost popsaly jako výstižný obraz poměrů mezi ženami na scéně dvě z respondentek. Klíčovou roli zde podle nich sehrává strach o vlastní postavení na poli žánru: *„Mezi spoustou holek v rapu vnímám velkou toxicitu. Bojí se o to svoje posraný místečko na scéně“* (R3, osobní rozhovor, 8. 6. 2024). Tyto obavy raperek lze, dle mého názoru, opět

přisuzovat ztíženým podmínkám angažmá a kariérního postupu žen v rapovém prostředí (Morgan, 1999). Vzájemná podpora a soudržnost dle slov jedné z raperek ustupuje soutěživosti: „*Je to hrozně hezká vize, ale přijde mi, že v určitý fázi to stejně vždycky začne být game. Holčičí ega jsou brutální*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024).

Zde naráží na zajímavý atribut rapových umělkyní, které adaptují stereotypně maskulinní charakteristiky, jimiž jsou například kompetitivnost, dominance či cílení na úspěšnost. Raperky si pečlivě střeží své místo na scéně a odmítají se podřizovat a dělat ústupky, čímž se vymezují proti charakteristice submisivity stereotypně spojované s femininním genderem. To koresponduje s tvrzením hiphopových teoretiků a teoretiček, podle kterých specifika rapové kultury zapřičiňují, že přejímání maskulinních atributů je pro raperky běžnější, než pro hudebnice v jiných žánrových kulturách (Avery a kol., 2017; Hill Collins, 2004).

Hudebně nejstarší interpretku popisuje, že za deset let angažmá na rapovém poli poznala žen aktivních na scéně mnoho, negativní zkušenosti představovaly spíše pravidlo, než výjimku: „*Když ti někdo podá ruku, chce ti pomoci, a ta holka ti jí prostě schramstne celou, tak si řeknu, ježiš no, tak to byla prostě tahle osoba... Ale když už mi to z deseti udělá osm, tak sorry, ale pak si myslím, že jsou to prostě svině a nemyslím si, že tady do toho žánru šly s čistým úmyslem*“ (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024). Z výpovědi respondentky bylo znatelné zklamání a pohoršení z poměrů mezi ženami na scéně. Počáteční snahy více ženy propojovat postupně vyměnila za určitý distanc a rezervovanost. Poukazováním na „čistý úmysl“ angažmá na scéně raperka naráží na tvrdou práci a férové chování vůči kolegyním a spolupracovnicím, na kterém si sama zakládá, a které naopak postrádá u jiných hudebnic.

Znatelné bylo také odsouzení raperek, které ke kariérnímu postupu nepřiznaně využívají jistých zkratek. Jedná se o představu, že některé ženy využívají svou sexualitu jakožto prostředek k získání výhod, a potažmo i lepší pozice na scéně. Frustrace respondentky přitom nevychází přímo z popsaného chování, nýbrž pokrytectví, které lze nalézt mezi tím, co jisté hudebnice hlásají a tím, jak se ve skutečnosti chovají:

„Nemám ráda, když někdo hlásá feminismus ve stylu, že ona si jede ten svůj shit a sere na ty chlapy, hustle, a prostě jede bomby. A potom se dozvím, že s někým prcala za pluginy. Girl, jakoby já jsem třeba šla do práce, vydělala jsem si peníze, našetřila jsem si a prostě jsem si ty věci koupila z toho, že jsem šla makat.“ (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024)

Zde vyvstává obraz dvou různých přístupů raperek ke kariérenímu postupu. Jedna skupina žen sází na vlastní úsilí, oddanost tvorbě a přirozený vývoj a postup kariéry, druhá se uchyluje i ke strategiím, v rámci nichž je k dosažení cílů využívána i jejich vlastní sexualita. Obě strategie se v kontextu ztížených podmínek ženského angažmá na rapové scéně ukazují být validní. Pro rámec hiphopového feminismu je podstatná vyšší úroveň sex-positivity, kterou lze aplikovat jak na uměleckou, tak osobní rovinu života interpretek. Vnímání ženské sexuality se ostatně stalo důvodem pro oddělení mladších zástupkyň třetí vlny feminismu od tradičního proudu a vytvoření hiphopového feminismu (Durham a kol., 2013; Sepheri, 2020). Výše citovaná respondentka však vidí problém v tom, že některé interpretky prostřednictvím svých textů konstruují určitou iluzi, která se neseťká s jejich chováním v reálném životě. Tím podle ní podrývají snahy jiných žen vydobýt si na poli respekt, jelikož je mužská část scény automaticky „hází do jednoho pytle“.

Na pohled mužských zástupců scény respondentky poukazovaly v několika případech a bylo znatelné, že jim jejich názor není zcela lhostejný. V minulé kapitole jsem popisovala, jak se ženy staví k mužským kolegům v kontextu sexistického chování a misogynních sdělení jejich textů, kdy ženy často zaujímaly kritická stanoviska. Širší záběr na vztahy mezi raperkami a rapery však vykresluje komplexnější obrázek. Kritiku zde doprovází i touha po respektu či uznání ze strany interpretů.

Jedna z respondentek popisovala podmíněčnost získání respektu ze strany raperů a jiných příslušníků žánrové kultury: „Tady je prostě strašně málo žen, které by se chovaly tak, aby mohly být respektované kolegy“ (R2, osobní rozhovor, 7. 6. 2024). Respondentka se přitom ztotožňovala s tím, že respekt je něco, co si žena svým chováním musí „zasloužit“. Zdůrazňuje však, že to samé podle ní platí i pro mužské zástupce žánru, a odmítá tak dvojí

metr posuzování chování raperů a raperek. Jiná z respondentek poté poukazovala na fakt, že rap je stále dominantně maskulinní žánr a zalíbit se svou hudbou mužům vede k lepší pozici na scéně: „*Ty vlastně chceš, aby tě ty interpreti vzali mezi sebe, aby tě přijali, protože oni tvoří tu většinu*“ (R1, osobní rozhovor, 4. 6. 2024). Mužské uznání tak usnadňuje postup po pomyslném žebříčku rapové scény a implicitně může sloužit i jako nástroj validace či navýšení umělecké sebe hodnoty raperek. Toto tvrzení lze vztáhnout k zašlým způsobům získávání kredibility v hudebním průmyslu, a to právě formou mužského uznání, které zaručí ženám alespoň částečný respekt v komunitě. Koncem minulého století byl tento fenomén znatelný v hiphopové komunitě na půdě USA, kde ženy vstupovaly na scénu prostřednictvím mužských „crews“, díky nimž se dostaly do povědomí fanoušků a následně mohly odstartovat vlastní sólo kariéry (Phillips a kol., 2005).

Ambivalence postojů raperek se ukázala v otázce spolupráce s mužskými kolegy. Kolaboraci s rapery lze považovat za strategii prosazení, jelikož mužští interpreti na tuzemské scéně mají zpravidla násobně větší dosah. Na to poukazovala jedna z raperek, které se díky „featům“ s muži rozšířila fanouškovská základna. V rozhovoru upozorňovala na přidanou hodnotu (poslechovost, finanční ohodnocení) kolaborací, ta však nepředstavuje její primární motivaci. S rapery dle svých slov spolupracuje proto, že v důsledku nízkého zastoupení žen v žánru na scéně postrádá interpretky, se kterými by zároveň osobně i hudebně souzněla. O spolupráci jako takovou se přitom nechce ochudit. Podobně se vyjadřuje i další respondentka:

„Těch boys je tu trilion, takže já si v tý plejádě týpků dokážu vybrat, co je moje bublina. Ale těch girls je prostě pár a fakt jsme každá úplně jiná.“ (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024)

Ta jako podmínku realizace spoluprací vnímá porozumění po lidské stránce, kterého není mezi raperkami často možné dosáhnout. V rozhovoru zároveň zmiňuje, že spojování se na základě genderové příslušnosti nevnímá jako přirozené: „*Není to jako: We are all women, let's do this*“ (R4, osobní rozhovor, 26. 6. 2024). Raperka tak vysvětluje, co stojí za nízkou mírou spolupráce mezi ženami na tuzemské scéně. Jedná se o rozmanitost osobností, a často i hudebních preferencí jednotlivých raperek. Ty i v kontextu soutěžení a rivality

podnícených ztíženými podmínkami ženského angažmá na scéně vzájemné propojování nevnímají jako přirozené a funkční. Ve výpovědi respondentka také poukazuje na vyčerpání z neustálého škatulkování interpretek skrze nálepku ženského rapu. S tím souhlasí i další z raperek, která zároveň mluví o tom, že by ráda viděla tuzemský rap ve fázi, kdy se již nebude hovořit o „ženských objevech“. Komentuje tak dosud přítomné marginální zastoupení žen v žánru.

O podpoře sesterství se tak podle raperek hovořit nedá. Interpretky konstatují, že soupeřivost mezi ženami neustala, pouze se přesunula z viditelné roviny hudebních textů do pozadí dění na scéně. Raperky, které se na scéně pohybují delší dobu, hovoří o rivalitě jako o jednom z důvodů, proč nevzniká více ženských spoluprací. Další důvod představuje nízké zastoupení žen v žánru, které kvůli vzájemným odlišnostem raději kolaborují s muži. Sdružování na základě pohlaví navíc raperky nevnímají jako přirozené a poukazují i na odpor k jejich neustálému škatulkování skrze nálepku ženského rapu. Všechny zároveň vyjadřují přání vyššího angažmá žen v žánru. To by podle nich mohlo také napomoci polepšení vztahů na scéně.

Závěr

Výzkum poskytl vhled do toho, jak mladé raperky vedou své angažmá v dominantně maskulinním prostředí rapového žánru, který je do jisté míry charakterizován sexismem a misogynií. Rozhovory s respondentkami odhalily několik klíčových aspektů jejich zkušeností, postojů a tvorby.

Projekce emocí sehrává zásadní roli v tvorbě interpretek. Široká škála emocí slouží jako motor k zahájení tvůrčího procesu i nástroj k vyjádření unikátní ženské zkušenosti a konstrukci vlastní genderové identity raperek. Ty skrze emoce na jednu stranu manifestují vlastní sílu, ale poukazují také na vlastní zranitelnost, čímž se vychylují od tradičních motivů rapové tvorby a vnáší do žánru novou perspektivu. Raperky usilují o akceptanci jemnosti a křehkosti v žánru, přičemž se zároveň nebojí projevit zklamání a vztek z aktuálních poměrů v žánru i celé společnosti.

Jako podstatnou součást jejich hudební identity raperky vnímají autenticitu. Autentické sebe-vyjádření vnímají jako nástroj validace vlastní pozice na scéně, i jako revoltu proti tradičním hodnotám rapu protlačovaným mainstreamem, jako je důraz na to být „tím nejlepším“. Autentickým vyjádřením raperky usilují o rekonstrukci porozumění žánru, který obohacují o nové dimenze tím, že přiznávají a povznášejí vlastní ženskost ve všem, čím je pro ně podstatná.

Feminismus raperky komunikují jak na osobní rovině, kdy v rámci předávání „osvěty“ usilují o vedení dialogu s mužskými interprety, tak skrze své texty. Svou hudbu využívají jako platformu pro vyjádření svých názorů na genderové a sociální nerovnosti. Integrovanou součástí jejich feministických snah představuje boj proti sexismu a misogynii, proti nimž raperky často velmi ostře vystupují ve svých textech. Kritizují machistickou rétoriku raperů, objektivizaci žen i násilí a nevhodné chování v ženám, například v kontextu výrazných věkových rozdílů.

Ač je apel na solidaritu mezi ženami a podpora ženství zdatelná v textech raperek, záběr na

vztahy na scéně ukazuje na vychýlení od obrazu „sesterství“. Charakteristická je pro ně spíše rivalita a kompetitivnost, které lze chápat jako důsledek ztížených podmínek pro ženské angažmá v rapovém prostředí. Některé rapperky volají po větší soudržnosti a vzájemné podpoře, jiné v důsledku negativních zkušeností s kolegyněmi od obdobných snah upustily.

Výzkum ukazuje, jak se nová vlna českých raperek zasazuje o progresivitu žánru vnášením nových témat a perspektiv, které reflektují jejich vlastní uchopení ženskosti. Interpretky v rámci rapové kultury otevírají diskuzi o genderových otázkách a feministických postojích, přičemž se vymezují stereotypním genderovým rolím a utlačování ze strany mužských zástupců žánru. Raperky konstruují vlastní genderovou identitu prostřednictvím autenticity, přiznané emocionality a odporu vůči sexistickým normám, čímž redefinují ženskou roli v rapu a posouvají hranice tohoto žánru.

Za limit výzkumu považují skutečnost, že rozhovor proběhl pouze se čtyřmi z šesti oslovených respondentek. Navýšení počtu respondentek by znamenalo silnější vzorek, a tedy vyšší validitu výzkumu. Výzkum ženské identity v rapu by se v budoucnu mohl ubírat například směrem komparativní studie, která by se zaměřila na rozdíly mezi tuzemskými a zahraničními rapperkami a zkoumala vliv kulturního a sociálního kontextu na postavení a tvorbu žen v rapovém žánru. Obdobně zajímavý by mohl být longitudinální výzkum zaměřený na proměny hudební identity tuzemských interpretek v delším časovém období.

Summary

The research provided deep insight into how young female rappers navigate their engagement in the dominantly masculine environment of the rap genre, which is to some extent characterized by sexism and misogyny. Interviews with female respondents revealed several key aspects of their experiences, attitudes and work.

The projection of emotions plays a crucial role in the performers' work. A wide range of emotions serve as a driver to initiate the creative process as well as a tool to express the unique female experience and construct the female rappers' own gender identity. On the one

hand, they manifest their own strength through emotions, but they also point to their own vulnerability, thus deviating from the traditional motifs of rap music and bringing a new perspective to the genre. Rappers strive for the acceptance of delicacy and fragility in the genre, while at the same time not being afraid to express their disappointment and anger at the current conditions in the genre and society as a whole.

Rappers see authenticity as an essential part of their musical identity. They see authentic self-expression as a tool to validate their own position in the scene, as well as a revolt against traditional rap values pushed by the mainstream, such as the emphasis on being "the best". By expressing themselves authentically, female rappers seek to reconstruct an understanding of the genre, which they enrich with new dimensions by acknowledging and elevating their own femininity in all that makes it essential to them.

Female rappers communicate feminism both on a personal level, when they seek to dialogue with male performers as part of their "education", and through their lyrics. They use their music as a platform to express their views on gender and social inequalities. An integral part of their feminist endeavours is the fight against sexism and misogyny, which female rappers are often very vocal against in their lyrics. They criticize the macho rhetoric of rappers, the objectification of women, as well as violence and inappropriate behaviour towards women, for example in the context of significant age differences.

Although the appeal for solidarity between women and support for femininity is noticeable in the female rappers' lyrics, the focus on relationships in the scene shows a deviation from the image of "sisterhood". Rather, they are characterised by rivalry and competitiveness, which can be understood as a consequence of the difficult conditions for female engagement in the rap environment. Some female rappers call for greater cohesion and mutual support, while others have abandoned similar efforts as a result of negative experiences with female colleagues.

The research shows how the new wave of Czech female rappers is striving for the

progressiveness of the genre by introducing new themes and perspectives that reflect their own grasp of femininity. Female performers within rap culture open up the discussion of gender issues and feminist attitudes, while defining stereotypical gender roles and oppression by male representatives of the genre. Female rappers construct their own gender identity through authenticity, acknowledged emotionality and resistance to sexist norms, redefining the female role in rap and pushing the boundaries of the genre.

I consider it a limitation of the research that only four of the six respondents were interviewed. An increase in the number of respondents would have meant a stronger sample and therefore a higher validity of the research. Future research on female identity in rap could, for example, move in the direction of a comparative study that would focus on the differences between domestic and foreign female rappers and examine the influence of cultural and social context on the position and production of women in the rap genre. Similarly, longitudinal research focusing on changes in the musical identity of domestic female performers over a longer period of time could be of interest.

Použitá literatura

- Adams, T. M., & Fuller, D. B. (2006). The Words Have Changed but the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music. *Journal Of Black Studies*, 36(6), 938-957. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/0021934704274072>
- Avery, L. R., Ward, L. M., Moss, L., & Üsküp, D. (2017). Tuning Gender: Representations of Femininity and Masculinity in Popular Music by Black Artists. *Journal of Black Psychology*, 43(2), 159-191. <https://doi.org/10.1177/0095798415627917>
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (10th anniversary ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203824979>
- Castañeda, N. N., Pfeffer, C. A., Bradley, K., Risman, B. J., Froyum, C. M., & Scarborough, W. J. (2018). Gender identities. In *Handbook of the sociology of gender* (Second edition, s. 119-130). Springer International Publishing. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/reader.action?docID=5419330>
- Durham, A., Cooper, B. C., & Morris, S. M. (2013). The Stage Hip-Hop Feminism Built: A New Directions Essay. *Signs: Journal Of Women In Culture And Society*, 38(3), 721-737. <https://doi.org/10.1086/668843>
- Formánková, L. (2009). Variace na gender. Poststrukturalismus, diskursivní analýza a genderová identita. *Gender A Výzkum*, 10(2), 76-78. <https://genderonline.cz/pdfs/gav/2009/02/17.pdf>
- Hayfield, G., & Terry, N. (2020). Reflexive thematic analysis. In M. R. M. Ward & S. Delamont (Ed.), *Handbook of qualitative research in education* (Second edition., s. 430-441). Cheltenham, UK : Edward Elgar Publishing. <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.4337/9781788977159.00049>
- Hermanns, H. (2004). Interviewing as an Activity. In *A companion to qualitative*

research (s. 209-214). Sage Publications.

Hill Collins, P. (2004). *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203309506>

Chatillon, A., Bradley, K., Risman, B. J., Froyum, C. M., & Scarborough, W. J. (2018). Gender ideologies. In *Handbook of the sociology of gender* (Second edition, s. 217-226). Springer International Publishing.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/reader.action?docID=5419330>

Jiroutová Kynčlová, T., & Baslarová, I. (2022). Dynamické formy a žánry: reprezentace genderu v populární kultuře. *Gender A Výzkum*, 23(1), 3-12.

<https://doi.org/10.13060/gav.2022.002>

Keyes, C. L. (2000). Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance. *The Journal of American folklore*, 113(449), 255-269.

<https://doi.org/10.2307/542102>

Kolářová, M., & Oravcová, A. (2018). Gender a subkultury: prosazování žen v punku a hip hopu. In J. Charvát, B. Kuřík, O. Slacálek, P. Kumová, A. Novák, M. Kolářová, & A. Oravcová, *Mikrofon je naše bomba: Politika a hudební subkultury mládeže v postsocialistickém Česku* (s. 301-341). Togga.

Linková, M. (2000). Gender v sociologii. *Gender, Rovné Příležitosti, Výzkum*, 1(4), 1-3.

<https://www-ceeol-com.ezproxy.is.cuni.cz/search/viewpdf?id=124309>

Mišovič, J. (2019). *Kvalitativní výzkum se zaměřením na polostrukturovaný rozhovor*. Sociologické nakladatelství SLON.

Morgan, J. (2000). *When chickenheads come home to roost: A hip-hop feminist breaks it down* (1st ed.). Simon and Schuster.

Neal, M. A. (1999). *What the Music Said: Black Popular Music and Black Public Culture*. Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9780203700617>

Orr, N. (2023). The Future Of Rap Female. *The New York Times Magazine*, 2023(08), 26.
<https://link-gale-com.ezproxy.is.cuni.cz/apps/doc/A760533608/LitRC?u=karlova&sid=summon&xid=e55024fa>

Oware, M. (2018). *I Got Something to Say Gender, Race, and Social Consciousness in Rap Music*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-90454-2>

Phillips, L., Reddick Morgan, K., & Stephens, D. P. (2005). Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop. *The Journal Of African American History*, 90(3), 253-277.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1086/JAAHv90n3p253>

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.

Akademické zdroje

Mayhew, E. (2001). *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* [Doctor of Philosophy thesis]. University of Wollongong, Faculty of Arts.

Oravcová, A. (2007). *Gender a hip hop v České republice*. [Bakalářská práce]. Univerzita Karlova. Fakulta humanitních studií.

Oravcová, A. (2019). *Česká hiphopová subkultura: konstrukce authenticity v českém rapu*. [Dizertační práce]. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologických studií.

Sepehri, N. (2020). *Feminism, Misogyny, & Rap Music: A Content Analysis of Lyrics within the 'New Wave' of Female Rappers* [Doctoral dissertation]. Middle Tennessee State University.

Soto, L., & Eisenberg, E. (2016). *Modern Urban Renewal and Residential Segregation in New York City* [Semester thesis]. City University of New York, School of Professional

Studies, Urban Studies.

Internetové zdroje

Česká televize (2021). *RapStory*. iVysílání. Dostupné z <https://www.ceskatelevize.cz/porady/13652091672-rapstory/>

Elšíková, K. (2022, srpen 31). "Nejsem čiči, nebaví mě sex, když neumíš mluvit." *České rapperky odmítají sexismus*. Žena. Dostupné z <https://zena.aktualne.cz/ceske-rapperky/r~b38d139e283711ed82b7ac1f6b220ee8/>

Peštová, M. (2022, září 10). *Hellwana, Arleta nebo Lobbyboy & saab900turbo*. *České rapperky větrají zaprděnost místní scény*. Deník Alarm. Dostupné z <https://denikalarm.cz/2022/09/hellwana-arleta-nebo-lobbyboysaab900turbo-ceske-rapperky-vetraji-zaprdenost-mistni-sceny/>

Seznam použitých skladeb

AnnetX (2021). *Hlavalamy* [Song]. WM Czech Republic. Dostupné z <https://open.spotify.com/track/0mZaxziywLliqJQ0rp6uXG?si=bfd5c787ee714167>

Arleta (2021). *Statement* [Song]. Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=b7v2raOo4F8>

Hellwana & Opia (2022). *Babyface* [Song]. On *Velkej průser*. X Production Music. Dostupné z <https://open.spotify.com/track/7lcnXzB6xs1xRFxcNc1wq?si=1f557002630541c5>

Klara Wodehn (2022). *Sucker Punch*. Dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=PjO0mPqyh48>

Seznam příloh

Příloha č. 1: Základní informace o respondentkách (tabulka)

	Věk	Délka kariéry	Žánry
Respondentka 1	27	6 let	Rap, Trap
Repondentka 2	25	8 let	Rap, Grime, R&B, Neo-Soul, Trap
Respondentka 3	25	5 let	Rap, Trap, Grime, Drill, R&B
Respondentka 4	24	4 roky	Rap, Elektronika, Trap

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UKTeze
BAKALÁŘSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:
Bedrníková Ela

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:
2021/2022

Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta:
46167823@fsv.cuni.cz

Studijní program/specializace:
Mediální studia
/prezenční

Razítko podatelny:

Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd	
Došlo dne:	14 -09- 2023 -1-
Čj:	317 Příloh:
Přidělena:	

Název práce v češtině:

Rap jako nástroj k sebe vyjádření: Jak nová vlna českých raperek artikuluje feministické postoje a feminitu

Název práce v angličtině:

Rap as a Tool for Self-Expression: How the New Wave of Czech Female Rappers Articulate Feminist Perspectives and Femininity

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023)

(diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezí)
LS 2023/2024

Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků):

Tato bakalářská práce se zabývá novou vlnou českých raperek a jejich snahou prosadit se v dominantně maskulinním prostředí hiphopového žánru. O „nově vlně českých raperek“ se píše v souvislosti s postupujícím hlasem mladých hudebnic, které podporou sesterství a vzpíráním se malegazeu (sexuální objektivací ze strany mužů) vrací rapovému žánru jeho podvratnost, progresivitu a emancipační potenciál. Do rapu vnáší intimní ženskou výpověď, a dodávají tak odvahu a inspiraci dalším umělcům k otevřenému vyjádření vlastních příběhů a zkušeností (Peštová, 2022).

Práce popisuje klíčové motivy tvorby raperek AnnetX, Arlety, Hellwany a dvojice Lobbyboy&saab900turbo. Soustředí se na jejich chápání pojmů feminismus a feminita, přičemž nahlíží na rap jako na nástroj k sebe vyjádření a artikulaci těchto témat. Cílem práce je prostřednictvím hloubkových polostrukturovaných rozhovorů s vybranými zástupkyněmi nové vlny českých raperek, a na základě obsahové analýzy jejich textů, zjistit, jak hudebnice ve své tvorbě (a mimo ni) artikuluji feministické postoje, jak se staví k vlastní feminitě, a jaká témata v jejich hudbě dominují.

V teoretické části nejprve poskytnu přehled historické stopy žen v tuzemském hip hopu, přičemž se budu specificky zaměřovat na feministické postoje, projevy feminity a snahu o emancipaci raperek. Vzápětí se práce soustředí na vyložení teoretických konceptů postihujících feminismus a ženskou identitu ve spojení se subkulturním prostředím hip hopu. Empirická část práce bude vycházet z hloubkových polostrukturovaných rozhovorů s výše zmíněnými raperkami – sběr dat prostřednictvím rozhovorů doplní korpus textů z nahrávek zkoumaných hudebnic (viz níže). Data budou roztržďena pomocí obsahové analýzy (Hendl, 2005). Analýza pracuje s koncepty představenými v teoretické části, které vycházejí z kulturních a subkulturních studií a gender studies.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

Abstrakt

1. Úvod – nová vlna raperek na české scéně
2. Teoretická část
 - 2.1. Historie žen v hip hopové kultuře

<p>2.1.1. Stručná historie žen v hiphopové kultuře – zahraniční kontext</p> <p>2.1.2. Stručná historie žen v hiphopové kultuře – tuzemský kontext</p> <p>2.1.2.1. Vymezení „nové vlny českých raperek“</p> <p>2.2. Feminismus a feminita v rapovém žánru</p> <p>2.2.1. Projevy feminismu v rapu</p> <p>2.2.1. Feminita a ženská identita v rapu</p> <p>3. Metodologie – výzkumný vzorek, sběr dat (hloubkové polostrukturované rozhovory, texty), interpretace dat (obsahová analýza)</p> <p>4. Empirická část – obsahová analýza textů českých hudebnic a hloubkových polostrukturovaných rozhovorů</p> <p>5. Závěr</p> <p>Použitá literatura</p> <p>Přílohy</p>
<p>Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy):</p> <p>Hloubkové polostrukturované rozhovory s hudebnicemi: AnnetX, Arleta, Hellwana</p> <p>Obsahová analýza textů (příklady):</p> <p>AnnetX – Hlavolamy (singl), Až budu velká, chci být Aneta Charitonová (album)</p> <p>Arleta – Sex (singl), Statement (singl), Star Stable (EP)</p> <p>Hellwana – Das Leben (singl), Babyface (singl)</p> <p>Lobbyboy & saab900turbo – Macocha (EP)</p>
<p>Postup (technika) při zpracování materiálu:</p> <p>Studium teoretických titulů a dosavadních zkoumání týkajících se historie ženského hiphopu, projevů feminismu a pojetí feminity na poli rapu, zasazení do souvislostí tuzemské hip hopové scény.</p> <p>Sběr dat proběhne prostřednictvím polostrukturovaných hloubkových rozhovorů (Kaufmann, 2010) s vybranými raperkami (AnnetX, Arleta, Hellwana) a prostudováním jejich hudebních textů, k interpretaci dat bude využita obsahová analýza (Hendl, 2005), přičemž práce bude vycházet z konceptů představených v teoretické části.</p>
<p>Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):</p> <p>Hendl, Jan. (2005). <i>Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Základní literatura pro metodologickou část práce. Nabízí teoretické zázemí pro pochopení obsahové analýzy a její následnou implementaci do empirické části práce. <p>Charvát, Jan & Kurik, Bob & Slacalek, Ondrej & Kumová, Petra & Novák, Arnošt & Kolářová, Marta & Oravcová, Anna. (2018). <i>Mikrofon je naše bomba: Politika a hudební subkultury mládeže</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Kapitola knihy <i>Gender a subkultury: Prosazování žen v punku a hiphopu</i> Marty Kolářové a Anny Oravcové se zaměřuje na genderovou nerovnost v možnostech sebe vyjádření a prosazování se v rámci dvou českých hudebních subkultur – punku a hip hopu. Zaměřuje se na strategie projevu, které jsou ženám k dispozici v dominantně mužských subkulturách. <p>Kaufmann, Jean-Claude & Černá, Marie. (2010). <i>Chápající rozhovor</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Základní literatura pro metodologickou část práce. Nabízí teoretické zázemí pro porozumění sestavení a vedení hloubkových polostrukturovaných rozhovorů, které budou využity pro empirickou část práce. <p>Mosley, Angela M. (2021). <i>Women Hip-Hop Artists and Womanist Theology</i>.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Článek zabývající se principy womanismu⁶² a artikulací feminity v rámci hiphopového žánru. Zaměřuje se na vyjednávání o kulturní identitě hudebnic a pojednává o jejich snaze vymezit se

proti všudypřítomnému sexismu a misogynii.

Peštová, Michaela. (2022). *Hellwana, Arleta nebo Lobbyboy & saab900turbo. České rapperky větrají zaprděnost místní scény*. Alarm. <https://a2larm.cz/2022/09/hellwana-arleta-nebo-lobbyboysaab900turbo-ceske-rapperky-vetraji-zaprdenost-mistni-sceny/>

- Článek hudební publicistky Michaely Peštové představující „novou vlnu tuzemského ženského rapu“ nabízí vymezení hudebnic, které do ní spadají a představuje klíčová témata, jimiž se rapperky zabývají.

Phillips, Layli & Morgan, Kerri & Stephens, Dionne. (2005). *Oppositional Consciousness within an Oppositional Realm: The Case of Feminism and Womanism in Rap and Hip Hop, 1976-2004*.

- Odborný článek nabízí historický přehled ženské angažovanosti v hip hopovém hudebním žánru v období téměř třech desetiletí. Zaměřuje se na témata feminismu a ženství v rapovém prostředí. Zkoumá vliv žánru na význam a rozvoj feministického diskurzu v rámci hip hopového vesmíru, i celé kultury.

Rose, Tricia. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*.

- Kniha představuje hloubkovou sociologickou analýzu hip hopové kultury. Mimo jiné v ní autorka zkoumá i otázky sexismu a misogynie, hojně kritizovaného elementu rapového žánru. Zabývá se otázkami mužské dominance i kritiky mužů ze strany ženských raperek. Součástí knihy je i rozhovor s vlivnou představitelkou rapové scény Queen Latifah.

Sepehri, Nava. (2020). *Feminism, Misogyny, & Rap Music: A Content Analysis of Lyrics within the 'New Wave' of Female Rappers*.

- Studie zkoumající jak „nová vlna“ raperek využívá ve svých textech misogynii a toxickou maskulinitu za pomoci rámce hip hopového feminismu. Zabývá se narůstajícím počtem žen v rapovém průmyslu a zkoumá, jak se v důsledku toho žánr proměňuje.

Williams, Melvin L. (2017). White chicks with a gangsta'pitch: Gendered whiteness in United States rap culture (1990-2017). *Journal of Hip Hop Studies*.

- Výzkum analyzující strategie, které využívají bílé rapperky ve snaze získání legitimacy a prosazení se v rapové kultuře. Zaměřuje se na autenticitu textového obsahu raperek a popisuje různé systémy útlaku, jimž hudebnice v rámci hip hopového prostředí čelí.

Diplomové práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let):

ABDUL, Kamil. *Rap a generace XYZ*. Brno, 2020. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Opekar, Aleš.

ADÁMEK, Petr. *Maskulinita a sexismus v českém rapu*. Brno, 2020. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce Šmídová, Iva.

BLEJŠTIL, Petr. *Rapová scéna jako veřejná sféra: jak se projevuje politická kritika v českém rapu a jaké jsou její důsledky ve vztahu k veřejnosti*. Praha, 2020. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Hroch, Miloš.

MELICHAROVÁ, Klára. *Globálně sdílený feminismus v lokálním kontextu na příkladu slovenské zpěvačky a rapperky Šimy*. Praha, 2021. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Havelková, Tereza.

ORAVCOVÁ, Anna. *Česká hiphopová subkultura: konstrukce autenticity v českém rapu*. Praha, 2019. Disertační práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra sociologie. Vedoucí práce Kolářová, Marta.

TKÁČ, Vojtěch. *Počátky a vývoj českého hip hopu v tuzemských hudebních časopisech*. Praha, 2021. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Soukup, Martin.

Datum / Podpis studenta/ky

11. září 2023

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Miloš Hroch

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

8.9.2023

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NÚTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.