

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Reprezentace genderu a nerovnosti na hudební
scéně v České republice**

Andrea Bláhová

Plzeň 2020

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra antropologie

Studijní program Antropologie

Studijní obor Sociální a kulturní antropologie

Bakalářská práce

**Reprezentace genderu a nerovnosti na hudební
scéně v České republice**

Andrea Bláhová

Vedoucí práce:

Mgr. Ladislav Toušek, Ph.D.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2020

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval(a) samostatně a použil(a) jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, červenec 2020

.....

PODĚKOVÁNÍ

V první řadě děkuji Mgr. Ladislavu Touškovi, Ph.D. za vedení bakalářské práce a za cenné rady během konzultací.

Děkuji všem respondentkám, že se výzkumu zúčastnily a pomohly mi tak k jeho realizaci.

Děkuji rodině za pomoc a podporu během studia.

OBSAH

1	ÚVOD	1
	TEORETICKÁ ČÁST	3
2	GENDER	3
	2.1 Genderová antropologie	3
3	FEMINISMUS	4
	3.1 Historický kontext feminizmu	5
	3.2 Feministická antropologie	6
4	GENDER A FEMINISMUS V HUDBĚ	7
	4.1 Feministická teorie a populární kultura	8
	4.2 Riot Grrrl	9
	4.3 Výzvy, kterým čelí ženy v hudebním průmyslu	10
	4.3.1 Stereotypizace	10
	4.3.2 Mužské dominantní prostředí.....	12
	4.3.3 Objektivizace/sexismus.....	15
	4.4 Současné feministické iniciativy v hudbě v České republice	16
	4.4.1 Keychange	17
	4.4.2 Synth Library a Trigger.....	17
5	PŘEDMĚT, CÍL VÝZKUMU, VÝZKUMNÉ OTÁZKY	19
6	DESIGN VÝZKUMU	20
	6.1 Výzkumný vzorek	20
	6.2 Metoda vytváření dat	22
	6.3 Analýza dat	22
7	VÝSLEDKY VÝZKUMU	24

7.1 „Postavení žen v hudbě je podobné jejich postavení v kontextu západního globalizovaného trhu“	24
7.2 „Instrument vezme do ruky chlap a holky jsou prostě zpěvačky“ 25	25
7.3 „Říkají, že hraju jako holka a to mi vadí“	29
7.4 „Já myslel, že ty jsi jenom na okrasu a ty umíš i hrát“.....	31
7.5 „Chlapi si tu hudbu zuby nehty drží a je těžký do ní proniknout jako holka“	33
7.6 „Ta změna je pomalá“.....	36
8 SHRNUTÍ	39
9 ZÁVĚR.....	42
10 SEZNAM POUŽITÝCH TABULEK.....	46
11 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	46
12 RESUMÉ.....	50
13 PŘÍLOHY	51

1 ÚVOD

“Don't take me by the hand and walk me through with pity

If I was a man, would you still do the same?

I'm fending for myself when you still call me pretty”

(Empress Of, Kitty Kat, Me 2015)

Americká zpěvačka a skladatelka Lorely Rodrigez, známá také jako Empress Of, sdílí své zážitky z hudební scény v písni Kitty Kat (album Me, 2015), kde upozorňuje na genderovou nerovnost a nedoceňování schopností ženských interpretek v hudebním průmyslu. Zhudebnění jejich zážitků dokládá, že téma reprezentace genderu a genderové nerovnosti v hudbě je stále aktuální, a proto chci ve své bakalářské práci zjistit, zda tato problematika prostupuje i českou hudební scénou.

Hlavním cílem mé bakalářské práce je analýza reprezentace genderu na scéně současné populární hudby v České republice a identifikace způsobu kulturní reprodukce genderové nerovnosti. Chci se zaměřit hlavně na to, zda se české interpretky potýkaly anebo stále potýkají s genderovými stereotypy, mužskou dominancí nebo objektivizací a sexismem na české hudební scéně. Cíle bude dosaženo na základě kvalitativního výzkumu kritických případů vybraných českých interpretek. Vycházím z jejich interpretací, které následně analyzuji pomocí tematické analýzy.

Bakalářská práce je rozdělena do dvou částí – teoretické a praktické. V teoretické části se nejdříve věnuji genderu, kde na základě odborné literatury definuji termíny spojené s genderovou problematikou a formuluji vlastní teoretická východiska. V další kapitole se zabývám feminismem, konkrétně uvedením historického kontextu feminismu a vymezením své práce vzhledem k feministické antropologii. Dále se věnuji feministické teorii v rámci populární kultury, posilující objektivizaci ženy v hudbě a

zmiňují hnutí Riot Grrrl. V práci následně identifikuji překážky jako stereotypizace, objektivizace, sexismus a mužská dominance, se kterými se ženy v hudebním průmyslu setkávají. V závěru teoretické práce zmiňuji dvě iniciativy řešící genderovou nerovnost v hudbě působící v České republice.

V praktické části bakalářské práce uvádím předmět, cíl výzkumu a výzkumné otázky, dále pak použité metody a analýzu dat. V další kapitole interpretuji výsledky výzkumu, které shrnuji a diskutuji v Závěru. Především jsem se snažila zjistit, zda tyto interpretky zažívají genderovou nerovnost a konkrétně v jakých aspektech.

TEORETICKÁ ČÁST

2 GENDER

Abychom mohli definovat gender, je dobré nejprve rozlišit tento termín od pojmu pohlaví. Pohlaví určuje, zda se jedná o muže či ženu na základě druhu těla, biologických rozdílů (Holmes 2009). Oproti tomu gender popisuje myšlenky a praktiky, které tvoří ženskost a mužskost (Holmes 2009). Gender se vztahuje na sociální a kulturní rozdíly mezi pohlavími, které jsou kulturně podmíněné a konstruované, mohou se měnit v prostoru a čase, v rámci jedné kultury i mezi kulturami (Purschová 2014: 7). Koncept genderu poukazuje na to, že naše vlastnosti a chování nejsou definovány tím, zda se narodíme jako muž nebo žena, ale jsou dány socializací a mění se vlivem prostředí a kultury. Výsledkem této socializace jsou genderové role, které jsou ve společnosti obecně přijímané. Genderové role jsou soubor nepsaných pravidel, podle kterých se jinak chovají ženy a jinak muži (Osvaldová 2004: 131-132). Tyto pravidla a popisy chování se nazývají genderové stereotypy.

2.1 Genderová antropologie

Antropologie přistupovala ke studii genderu ze dvou různých perspektiv, kdy se pojem gender chápe buď jako symbolická konstrukce nebo sociální role (Purschová 2014: 42). Analýza genderových symbolů a stereotypů Sherry Ortner se stala výchozím bodem pro diskusi o kulturní konstrukci pohlaví a pro zkoumání toho, jak lze symbolické asociace, náležící ke kategoriím muž a žena, chápat jako výsledek kulturních ideologií (Moore 1988: 16). Tzv. post-směry, kterými je dnes ovlivněna antropologie genderu, vykládají gender jako „*historicky proměnlivé produkty kulturních diskurzů a praktik*“ (Purschová 2014: 30). Tyto směry ohledně genderu řeší hlavně proměnlivost pohlavních rolí, zkoumají gender v konkrétních sociálních kontextech a definují moc jako komplex mocenských vztahů, ve kterých se moc proměnlivě distribuuje mezi

sociální skupiny a aktéry, zpochybňují koncept všeobecné ženské podřízenosti a patriarchátu (tamtéž 2014: 30). Purschová (tamtéž: 31) označuje za jednu z významných představitelk poststrukturalistického směru Judith Butler, která propojuje téma identity, subjektu, genderu a sexuality. Podle Butler je gender „identita pomalu utvářená v čase, zavedená v prostoru skrze stylizované opakování jednání. Vliv genderu je produkován skrze stylizaci těla, a proto musí být chápán jako nejobyčejnější způsob, skrze který gesta a pohyby těla utváří iluzi přetrvávajícího genderu, který si zvolíme“ (1990: 140, překlad autorka).¹

3 FEMINISMUS

Feminismus je obecně chápán jako sociální, politický či filozofický směr, který se snaží dosáhnout rovných příležitostí mužů i žen jak v soukromé, tak ve veřejné sféře. Klíčovými pojmy feminismu jsou rovnoprávnost a osvobození, kterými se ženy ohrazují vůči nastolenému patriarchátu. Podle feministky Kate Millett (1970: 74) je patriarchální vláda chápána jako *„institute, pomocí které ženskou polovinu populace ovládá druhá, mužská populace.“* Dále definuje patriarchát jako *“hluboce zakořeněnou společenskou konstantu, která se týká všech politických, společenských či ekonomických forem, ať už jde o kasty nebo třídy, feudalismus nebo byrokracii; prostupuje všechna velká náboženství, a zároveň vykazuje značné odlišnosti historické i místní”* (Millett 1970: 74). Během vývoje feminismu se obor rozdělil na několik odlišných proudů a směrů, které mají jeden společný cíl-podpora ženských práv. Jsou to například liberální feminismus (Friedan), socialistický feminismus (Rowbotham), radikální feminismus (Millett), kulturní feminismus (Daly) nebo feministická antropologie (Moore) (Osvaldová 2004).

¹ „Gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylised repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures and movements and styles constitute the illusion of an abiding gendered self“ (Butler 1990: 140).

3.1 Historický kontext feminizmu

Historicky se feminizmus dělí do třech hlavních vln. Počátek první vlny se v USA pojí s abolicionistickým hnutím, v Evropě přicházejí první náznaky feminizmu s Velkou francouzskou revolucí v roce 1789, kdy se rodí zájem žen o rovnoprávnost (Purschová 2014: 8). Jako odpověď na *Deklaraci lidských práv* (1789) vydává Olympe de Gougesová *Deklaraci práv ženy a občanky* (1791), kde požaduje rovná práva pro muže a ženy a zdůrazňuje, že ženy se rodí svobodné a jsou si rovné s muži (Purschová 2014: 8). V českém prostředí se zájem o otázku ženské emancipace objevuje díky senátorce a feministce Františce Plamínkové, která v 19. století přispěla heslem Ženská emancipace (feminizmus) do *Ottova slovníku naučného*. Plamínková zdůrazňuje rovný přístup ke vzdělání ženám i mužům, volební právo žen, svobodné sebeurčení a volbu povolání (Osvaldová 2004: 18). Na začátku 20. století nastoluje první vlnu feminizmu hnutí tzv. Sufražetek ve Velké Británii a Spojených státech amerických. Jejich primárním cílem bylo získat pro ženy volební právo. Toho ženy ve Spojených státech amerických dosáhly v roce 1920, v Británii roku 1928 a ve Francii až 1945 (Ryle 2015: 21). První vlna feminizmu měla za úkol odbourat tradiční představy společnosti o ženě jako méněcenném pohlaví, z hlediska fyzického i intelektuálního kapitálu. Ženy požadovaly hlavně právo volit a být volené, rovný přístup ke vzdělání, uznání a také možnost pracovat a dosáhnout ekonomické soběstačnosti.

Druhá vlna feminizmu je spjata především se třemi ženami-Virginia Woolf, Simone de Beauvoir a Betty Frieden. Virginia Woolf ve své eseji *Vlastní pokoj* (*A Room of One's Own*, 1929) prohlašuje, že žena pro skutečnou tvorbu potřebuje vzdělání, trochu vlastních peněz a alespoň minimální prostor (Osvaldová 2004: 32). V roce 1949 vychází dílo Simone

de Beauvoir *Druhé pohlaví*, kde autorka tvrdí, že osobní úspěchy ženy jsou v rozporu s její ženstvím, neboť od ženy je vyžadováno, aby byla objektem, tou Druhou. Muži mají kontrolu nad ekonomikou, historií, vzděláním a reprezentací, kdežto ženy dokazují svou pozici pouze volbou vhodného manžela, poté se vzdají zaměstnání a jejich sociální role se omezí na role manželky a matky (Van der Tuin 2009: 7). Dále upozorňuje, že práci v domácnosti žena nevytváří věcné hodnoty, ani jí tato dělba práce nepřináší svéprávnost (Osvaldová 2004: 33). V období druhé světové války ženy zaplňovaly prázdná místa v továrnách po mobilizovaných mužích. Po válce se musely ženy opět vrátit do domácnosti, kde se cítili neužitečné a izolované. Aby se zamezilo zabírání pracovních pozic ženami, začala média spolu s lékaři a psychiatry vyzdvihoval obraz tzv. ideální ženy, jejíž role byla definována pouze jako biologická a jejíž „zaměstnání“ a zájem měl být soustředěn pouze na pozici manželky, matky a hospodyňky. Tento problém popisuje Betty Frieden svém díle *The Feminine Mystique* (1963) jako „mýtus ženství“. Ženy se staly obětí toho mýtu, začaly jím být utvářené a ovládané (Frieden 1993).

Třetí vlna feminismu se objevuje v průběhu 80. a 90. let 20. století. Objevuje se pojem intersekcionalita a marginalizace, projevují se snahy o odbourání genderových stereotypů z myšlení široké veřejnosti, rozlišují se termíny gender a pohlaví. Obor se etabluje na akademickou půdu, vznikají katedry genderových studií.

3.2 Feministická antropologie

Feministická antropologie definuje gender jako kulturní konstrukt a zaměřuje se na identitu a sexualitu. Hlavním bodem zájmu feministické antropologie je především řešení genderových rozdílů a vztahů, kam můžeme zařadit i nerovnost (Purschová 2014).

Feministická antropologie se objevila přibližně v polovině 70. let 20. století, inspirována a formována hnutím za osvobození žen na přelomu 60. a 70. let, kdy se o řešení sociálních nerovností a formování strategií pro jejich eliminaci začali zajímat akademičtí aktivisté (Lewin 2006). Zájem antropologů se přesunul z běžně zkoumaných exotických oblastí a tradičních společností k naléhavým problémům, kterým čelily ženy západní společnosti (Lewin 2006). Feministická antropologie začala s kritikou zaujatosti mužů v rámci této vědní disciplíny a zanedbáváním nebo zkreslením žen a ženských činností, což můžeme označit za tzv. „antropologii žen“. V další fázi se jednalo o kritické přepracování univerzální kategorie „žena“ a o debatu, zda je žena správně vybavena ke studii jiných žen (Moore 1988). V důsledku toho předefinovala feministická antropologie projekt bádání ze „studia žen“ na „studium genderu“ (Moore 1988). Feminističtí antropologové se věnovali analýze mocenských vztahů, které vyplývají z genderového systému, z konstrukce mužství a ženství. Zájem byl soustředěn na genderové rozdíly a intersekcionalitu, kdy se objevuje diskriminace hlavně na poli genderu, etnicity a třídy. Mezi významné teorie feministické antropologické teorie patří například teorie tzv. muted groups Edwina Ardenera, která tvrdí, že ženy i přesto, že se mohou vyjadřovat, zůstávají utlumené, protože jejich model reality nelze realizovat ani vyjádřit pomocí termínů dominantního mužského modelu (Moore 1988).

S genderovými rozdíly a konstrukcí mocenských vztahů, vyplývajících z genderového systému, souvisí mé téma genderové nerovnosti na hudební scéně.

4 GENDER A FEMINISMUS V HUDBĚ

Dodnes jsou patrné důsledky „tradičního“ vyloučení žen-i přes možnost studia na uměleckých školách a akademiích mají ženy menší podporu

než jejich mužští kolegové. Z hlediska pohlaví je strukturován i svět populární hudby. Na ženy bylo vždy pohlíženo jako na posluchačky a fanyanky, nebo jako na podporu svých manželů/partnerů umělců, spíš než na aktivní muzikantky (Bayton 1998). Přesto se postupně ženské interpretky probjovaly do dominantně mužského hudebního světa, podařilo se jim vymanit se ze škatulky „zpěvačka“ a etablovat se v různých odvětvích, které hudební průmysl nabízí-instrumentalistka, zvukařka, textařka, skladatelka, producentka, manažerka, promotérka apod. Stále jsou ale ženy v hudbě zastoupeny ve výrazně menším počtu a musejí se potýkat s překážkami, které jim toto stereotypizované prostředí klade do cesty.

4.1 Feministická teorie a populární kultura

Ženy v hudbě jsou často vylíčeny jako naivní, submisivní bytosti, které potřebují mužskou ochranu, obdiv a nasměrování (Bretthauer 2007). Hudba se tak podílí na konstrukci genderové identity, protože povzbuzuje ženy k postavení se do role objektu, která potvrzuje pasivitu a sebeobětování se jako úděl života ženy (Bretthauer 2007). Ženy byly častými předměty explicitních, implicitních a agresivních sexuálních návrhů od mužů, jejich chování bylo vylíčeno jako implicitně sexuální a podřízené (Bretthauer 2007). Z analýzy z roku 1993 vyšlo najevo, že muži se na obrazovce Music Television (MTV) objevovali skoro dvakrát častěji než ženy, které byly využívány jako dekorativní objekty a jen málo videí zobrazovalo muže a ženy rovnocenně (Bretthauer 2007). Jako odpověď na podobné zobrazování žen se v pozdních 90. letech na scéně objevuje slogan „Girl Power“, který zpopularizovala hlavně britská dívčí kapela Spice Girls. Se sloganem se identifikovaly mladé dívčí fanyanky, začaly se bouřit proti mužské nadvládě a ztotožňovaly se s vyjadřováním své sexuality podle libosti. Zde ovšem vyvstává paradox v tom, že Spice Girls byla kapela vytvořená muži, kde hlavní představitelky byly zpěvačky vybírány především podle vzhledu, které neinspirovaly mladé muzikantky

k tomu stát se instrumentalistkami (Bayton 1998). Svým vystupováním, image a prezentací mohly Spice Girls nevědomě posilovat stereotypizaci a objektivizaci žen.

Během třetí vlny feminismu se diskutovala především sexualita, jak hetero, tak queer, přičemž heterosexuality je mnohem více zastoupená ve feministických textech třetí vlny, které pronikly do populární hudby (Keenan 2015). S méně diskutovanými tématy na poli populární hudby pak přichází například popová zpěvačka Lady Gaga, která ve svých písních „Born This Way“ a „Poker Face“ diskutuje práva LGBT komunity a svou vlastní bisexualitu (Keenan 2015). Diskutovaným odkazem k feminismu se stalo vystoupení Beyoncé na předávání cen Video Music Awards 2014, kdy zpěvačka vystupovala s velkým nápisem „Feministka“ za zády.

4.2 Riot Grrrl

S třetí vlnou feminismu je spojováno undergroundové punkové hnutí Riot Grrrl, které spojovalo ženy proti kapitalistickým a patriarchálním kulturním ideologiím a jehož globální vliv se udržel dodnes. (Wright 2016). Riot Grrrls protestovaly proti mocenským strukturám, které udržovaly omezující ideály heterosexuality a tradičních genderových rolí. „Grrrl“ v názvu označuje dívku, která si může dělat co chce a je dost silná na to, aby se mohla osvobodit od problémů jako sexismus, rasismus a homofobie. Ztrojené „r“ signifikuje aktivní, našťvanou a asertivní feministku (Leonard 1997: 232). Ústřední postavou a spoluzakladatelkou hnutí byla Kathleen Hanna, zpěvačka a skladatelka punkové skupiny Bikini Kill, která vznikla jako reakce na sexismus v punk-rockové scéně. Ve svém manifestu „*Riot Grrrl Manifesto*“ z roku 1991 Hanna představuje ideologii hnutí, které bojuje proti “rasismu, ageismu, speciesismu, sexismu, antisemitismu a heterosexismu” (Wright 2016). Proběhly také demonstrativní akce na podporu ženských práv, jako například tzv. Girls

Night 1991 ve washingtonské Olympii, kde vystupovaly pouze ženské interpretky a kapely, distribuovaly se ziny² a ženské publikum se kolektivně vzpíralo sexismu (Leonard 1997: 233). Písně kapel spojených s tímto hnutím, jako například *Bikini Kill*, často ve svých textech zahrnovaly témata jako znásilnění, domácí násilí, incest, potrat, poruchy příjmu potravy, vzhled těla a sexualitu, což je stavělo do opozice k mainstreamovým médiím (Wright 2016). Právě díky koncertům a zinům se povědomí o Riot Grrrl rychle šířilo a vznikala podobná hnutí, například Strong Women in Music (SWIM), zformované malou skupinou žen v New Yorku 1993. Tato skupina diskutovala role žen v hudební komunitě a snažila se kolektivně řešit tento problém, navzájem se podporovat a společně vytvářet různé akce (Leonard 1997: 231). Výsledkem a úspěchem hnutí Riot Grrrl je hlavně to, jaký efekt mělo na jednotlivce. Před třiceti lety otevřelo debatu o pozicích žen a dívek na hudební scéně, která je aktuální i dnes.

4.3 Výzvy, kterým čelí ženy v hudebním průmyslu

4.3.1 Stereotypizace

V naší společnosti jsou stále zakořeněné genderové stereotypy, které se dále odrážejí v různých profesních odvětvích. V umění a konkrétně v hudbě tomu není jinak (Eckhardt 2017). Podíváme-li se na genderovou reprezentaci v populární hudbě z kvantitativní perspektivy, muži jsou nadreprezentováni v některých žánrech. Ale strukturální rozdíly převládají v širokém spektru populární hudby, kdy ženy jsou ve výrazné menšině na všech hudebních pozicích, kromě vokalistek (Björck 2011: 10). Z kvalitativního pohledu je gender v hudbě spojen především s dvěma

² Zine (fanzine) = nízkonákladový, často doma vytvořený magazín fanoušků pro fanoušky, který se obvykle věnuje specializovaným a nekonvenčním tématům (Merriam-Webster Dictionary 2020).

charakteristikami, které bývají přisuzovány mužům. Tedy rozhodná a agresivní forma vystupování a pak technická zdatnost (Björck 2011: 10). Podle Lucy Green (2002: 2) se na reprodukci genderového dělení v hudbě podílí ve vysoké míře škola, a to díky posilování diskurzivních konstrukcí ohledně genderu, hudebních praktikách a hudbě samotné. Mezi takové reprodukované genderové dělení řadí Green například diskriminaci až exkluzi žen ve výuce na elektronické a vysoce technologické hudební nástroje, spojené hlavně s populární hudbou (Green 2002: 4).

Technické obory a profese vždy byly doménou mužů, ženy se v tomto prostředí setkávají s nedůvěrou a pochybnostmi. Kvůli takové socializaci mladé ženy ani nezvažují kariéru u zvukové techniky. Nedůvěra v technické dovednosti žen se projevuje i ve hře na hudební nástroje a ženy jsou už na školách situovány spíše do pozice vokalistek než instrumentalistek, nebo kdy jsou jim přiřazovány tzv. ženské nástroje jako klavír, housle a flétna (Bayton 1997: 39). Ženy s elektrickou kytarou jsou podle Mavis Bayton méně viděny i kvůli nedostatečným vzorům, které nejsou uváděny v televizi nebo v médiích. Dívkám tak tato pozice přijde pro ženu nepřístupná (Bayton 1997: 39). Tento problém se kromě hry na elektrickou kytaru týká také basové kytary, bicích nebo syntezátorů.

Společensko-reprodukční odpovědnost a spojení kariéry a mateřství má velký vliv na genderovou nerovnost mezi muži a ženami v uměleckém prostředí. Ženy umělkyně často přerušují kariéru kvůli výchově dětí a mnoho umělkyň se cítí pod tlakem, aby daly přednost rodině před kariérou (Miller 2016: 122). Ty, které se rozhodnou dát přednost kariéře a umělecké tvorbě, jsou často považovány za sobecké nebo vzpurné. Kanadská zpěvačka a skladatelka Roberta Joan Anderson alias Joni Mitchell se ve svých jednadvaceti letech vzdala své novorozené dcery Kelly právě kvůli kariéře. K této události se vrací ve skladbě *Little*

Green z alba *Blue* (1971), kde popisuje cenu za vlastní odhodlání a poznání toho, že vztahy a genderové role (jako hospodyně, pečovatelka a submisivní partnerka) omezují a ztěžují osobní růst. Skladba *Blue* popisuje volby, které musela Mitchell udělat, aby dosáhla svých ambic zpěvačky a skladatelky (Whiteley 2011). Práce v hudebním sektoru vyžaduje nepravidelnou pracovní dobu, práci o víkendech a časté cestování. Práce z domova kromě toho škodí budování sociálního kapitálu, který je v hudebním průmyslu velmi důležitý pro zajištění nových projektů a k udržení se na scéně (Vecco 2015: 36). Ženy musí stíhat požadavky rodinného a profesního života, stejně tak osobního a veřejného života.

4.3.2 Mužské dominantní prostředí

Populární a komerční hudba se řadí do mužského dominantního prostředí. Ženy se tak mohou setkat s nepřátelskými mužskými hudebníky, předpojatými promotéry, DJs, zvukaři a techniky, kteří se na jejich účet ušklibají a trousí sexistické vtipy, s nehostinnými maskulinními pracovními podmínkami, marketingem nahrávací společnosti a vyobrazením médií, která je sexuálně vykořisťují. Muzikantky tak čelí obtěžování a ponižování, právě protože jsou ženy (Bayton 1997: 46).

Ženské interpretky jsou v některých případech považovány spíše za múzy než za tvořivé bytosti. Díky stereotypům jsou kompetence žen v hudebním průmyslu zpochybňovány právě kvůli genderu. Studie *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors (with the exception of the audio-visual sector)* (Vecco 2015) přichází s údaji o nerovnosti konkrétně mezi interprety a interpretkami. Autoři zkoumali prvních deset tisíc skladeb streamovaných na hudebním portálu Spotify v časovém úseku od května do září 2016, kde zjistili, že 73,2 % patřilo mužským interpretům, 14,3 % ženským interpretkám a zbylých 12,5 % smíšeným kapelám (Vecco 2015: 34). Genderová nerovnost se liší napříč různými hudebními žánry. Pop a

rock jsou pro ženské interpretky příznivější, naopak ale v punku, metalu a R&B/jazzu/bluesu extrémně dominují mužští interpreti (Vecco 2015: 34-35).

Vedoucí tvůrčí pozice (např. A&R /artists and repertoire/, umělečtí manažeři nebo producenti) objevující se na poli hudebního průmyslu jsou obsazené z větší části muži. Pozice, které jsou ženami zastoupené nejméně jsou producentky a textařky. Absence producentek je způsobena nedostatkem ženských vzorů, z důvodu přetrvávajícího maskulinního obrazu producenta (Vecco 2015: 34). Žena se nejčastěji dostane k produkování skrze produkci vlastního alba, jako například Joni Mitchell, Kate Bush nebo Carole King (Bayton 1998: 7).

Studie *Inclusion in the Recording Studio?* (Smith 2019) zkoumala ve Spojených státech amerických, jak se v rozmezí let 2012-2018 měnil poměr mužů a žen na pozicích: umělci, producenti a skladatelé/textaři ve. V roce 2018 byl podle uvedené studie počet mužských producentů 97,7 % a ženských producentek 2,3 %, počet mužů skladatelů/textařů 87,8 % a žen na stejné pozici 12,2 % (Smith 2019). V roce 2020 byla studie aktualizována a uvedla, že se počet producentek v roce 2019 zvýšil z 2,3 % na 5 % (Smith 2020). Více jak dvojnásobné navýšení je podle studie ovlivněno zahájením programu „Women in Mix“ v roce 2019, který má podporovat ženy producentky a povzbuzovat mladé ženy v zájmu o práci ve studiu, aby se v hudebním průmyslu zmenšoval tzv. gender gap (Grammy 2020).

Tabulka 1: *Typické genderové rozdělení sociálních rolí ve světě populární hudby* (Bayton 1998: 26)

<i>Typické genderové rozdělení sociálních rolí ve světě populární hudby</i>	
Ženy	Muži
zpěvačky	Instrumentalisti
doprovodné vokalistky	manažeři kapel
fanyanky a groupies	Zvukaři
tanečnice	Technici
přítelekyně/manželky	Osvětlovači
matky	roadies (tzv. bedňáci)
	publicističtí fotografové
	Promotéři
	kluboví DJs/rádioví DJs
	hudební publicisté

Grammy

Za úspěchy a přínos v hudebním průmyslu je každoročně ve Spojených státech amerických udělována Národní akademií hudebního umění a věd cena Grammy. Autoři studie *Inclusion in the Recording Studio?* (Smith 2019) zkoumali zastoupení nominovaných mužských interpretů a ženských interpretek napříč kategoriemi *Objev roku*, *Píseň roku*,

Nahrávka roku, Album roku a Producent roku v časovém úseku 2013-2019. Z 1064 nominovaných bylo 89,6 % mužů a 10,4 % žen (Smith 2019: 20). Nejvíce bývají ženy zastoupeny v kategorii Objev roku (41,1 %) a Píseň roku (20,6 %), v ostatních zkoumaných kategoriích mají ženy zastoupení pod 10 %. Studie zaznamenala v průběhu sedmi let první nominaci ženy (Linda Perry) v kategorii Producent roku (Smith 2019: 21). Grammy 2020 znamenalo pro ženské interpretky významný krok vpřed díky osmnáctileté zpěvačce a skladatelce Billie Eilish, která proměnila pět ze šesti nominací, a americké zpěvačce Lizzo, úspěšné v kategorii *Nejlepší popové sólové vystoupení* (mj. v této kategorii byly v roce 2020 nominované pouze ženské interpretky) (Grammy 2020).

4.3.3 Objektivizace/sexismus

Ženské interpretky jsou často hodnoceny na základě své sexuality a vzhledu, v některých případech jsou nuceny k tomu, aby své publikum zaujaly svou ženskostí a sexuální dostupností (Miller 2016: 125). Na ženskou hudbu a hráčské dovednosti je nahlíženo skrz patriarchální předpoklady, od žen se neočekává, že jejich talent a umělecká tvorba bude lepší než u mužů, pozornost se upírá na vzhled a fyzickou přitažlivost umělkyně. Se sexismem se nejvíce setkávají muzikantky v konfrontaci s techniky (Bayton 1998: 122).

Podle Lucy Green (1997: 29) jsou zpěvačky, vystavující své tělo a hlas na veřejnosti, ve všech kulturách spojovány s obrazem sexuálního pokušení a prostitucí. A i v případech, ve kterých se nejedná o zcela úmyslné jednání, se zpěvačky pohybují na této hraně a mohou být vystaveny zneužívání a hrubému zacházení. Sexismus může snadno vyústit až v sexuální obtěžování a sexuální násilí. Tím autoři studie *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors (with the exception of the audio-visual sector)* (Vecco 2015) rozumí "nechtěné slovní komentáře, vtipy a sexuální narážky, vyžadování sexuálních služeb jako

podmínky pro získání zaměstnání apod.” (Vecco 2015: 31). Ve studii *Inclusion in the Recording Studio?* (Smith 2019) se uvádí, že 39 % dotazovaných žen souhlasí s tím, že kariéra žen je neoddělitelně spjata s očekáváním ohledně jejich pohlaví a sexuální dostupnosti. 21 % respondentek uvádí, že jsou předmětem nežádoucí pozornosti, návrhů, neslušných narážek nebo že jsou oceňovány pro svůj vzhled (Smith 2019: 9). Americká zpěvačka, skladatelka a pianistka Myra Ellen Amos alias Tori Amos přiznala, že byla v jednadvaceti letech znásilněna po jednom barovém koncertě v Los Angeles. Celý incident popisuje ve své písni *Me and the Gun* (1992).

Sexismus se někdy objevuje i v hudebních recenzích, kdy ženy nejsou reprezentovány jako umělkyně, ale spíše jako loutky formované nahrávacími společnostmi (Bayton 1998: 3). Ženské hraní na nástroj je vnímáno sexisticky, vyzdvihována jsou ženská těla na úkor hudby. Muzikantka je často hodnocená jako „krásná“, kdežto její mužský kolega nikdy není popisovaný jako „hezký“, ale hodnotí se jeho hudební schopnosti (Bayton 1998: 4).

Do této podkapitoly bych také zařadila objektivizaci ženských interpretek jako tzv. groupies (vášnivé fanynky). Díky filmům a médiím jsou ženy v zákulisí primárně považovány za groupies, často jsou vyobrazovány jako štíhlé bělošky líbivé heterosexuálním mužům (Vecco 2015: 35).

4.4 Současné feministické iniciativy v hudbě v České republice

V této podkapitole bych ráda uvedla některé hudební iniciativy a projekty, které se skrze mentorování a pořádání různých akcí snaží o dosažení rovných příležitostí pro ženy i muži na hudební scéně.

4.4.1 Synth Library a Trigger

V České republice za zrovnoprávnění ženských hudebnic bojuje projekt Synth Library, kde mohou nejen ženy navštěvovat vzdělávací workshopy, učit se na volně dostupných elektronických nástrojích, využívat odbornou a feministickou knihovnu a účastnit se různě tematicky zaměřených setkání. Synth Library Prague je prvním sesterským projektem původní S1 Synth Library v Portlandu. Projekt spadá pod kolektiv ZVUK, za kterým stojí Marie Čtveráčková a Martin Tvrđý provozující hudební platformu Kreaton, Bastl Instruments, Martin Ožvold, Johana Švarcová a další. Pražskou Synth Library vede Marie Čtveráčková také známá jako Mary C, hudebnice, kurátorka a publicistka. Do týmu dále patří Nikol Štrobachová, spoluzakladatelka kolektivu Pink Noise, hudebnice a lektorka, jejíž lekce jsou ke shlédnutí na platformě youtube („Patchení s Nikol“). Tým Synth Library podporuje hudební tvorbu všem bez rozdílu (Synth Library 2019).

Trigger je hudební vzdělávací projekt Synth Library, který se zabývá diverzitou a reprezentací na hudební scéně a ve zvukovém umění. Je organizovaný hudebnicemi nejen pro hudebnice, snaží se bourat genderové stereotypy a podporuje rovné příležitosti a přístup k hudbě (Synth Library 2019).

4.4.2 Keychange

Velkou snahu o genderovou rovnováhu na hudební scéně vyvíjí britská iniciativa Keychange vedená nadací PRS a podporovaná programem Evropské unie Kreativní Evropa (Vecco 2015: 70). Tato iniciativa se zejména věnuje genderové rovnosti na hudebních festivalech, kdy se snaží o vyrovnání mužských interpretů a ženských interpretek 50:50 do roku 2022. Keychange usiluje o rovnost příležitostí, co se vzdělávání a investic do žen v hudebním průmyslu týče (Vecco 2015: 36).

V roce 2018 Keychange představil v Evropském parlamentu svůj manifest, který se skládal z doporučení pro hudební průmysl, vlády členských států, Evropský parlament a Evropskou komisi. Tato doporučení se týkají pracovních podmínek, investic, výzkumu a vzdělání (Vecco 2015: 71). Mezi signatáře Keychange patří i český festival Colour Meeting Festival. V lednu 2020 Keychange oznámil 74 nových účastníků, kteří se budou podílet na celoročním programu rozvoje talentů v roce 2020. Kvůli posunutým festivalům, kde měly programy probíhat, se mentorování přesunulo na online platformu. Mezi novými účastníky je i česko-polská skupina Ba:zel působící na české hudební scéně a sólový projekt Eweliny Chiu aj fen (Keychange 2019).

METODOLOGIE

5 PŘEDMĚT, CÍL VÝZKUMU, VÝZKUMNÉ OTÁZKY

V předešlé části práce jsem se věnovala teoretickým východiskům, z nichž budu během výzkumu čerpat. V empirické části svojí práce se budu věnovat konkrétnímu výzkumu zkušeností českých interpretek s vnímáním genderové nerovnosti na tuzemské hudební scéně, převážně se zaměřím na rozbor překážek, se kterými se české muzikantky potýkají vlivem konstruovaných genderových rolí (viz kapitola 4.3).

Za cíl výzkumu si kladu zjistit, zda se české interpretky cítí v mužském dominantním prostředí diskriminované, zda pocítují nerovné příležitosti na poli hudebního sektoru nebo zda se setkaly s nějakým typem stereotypizace, objektivizace nebo sexuálního násilí.

Hlavní otázky tedy zní:

HV1: Pocítují ženy na české hudební scéně genderovou nerovnost vůči mužům?

HV2: V jakých aspektech se cítí ženy na české hudební scéně diskriminovány?

Pomocnými výzkumnými otázkami jsou:

PV1: Setkávají se ženy na české hudební scéně se stereotypizací, objektivizací a stávají se oběťmi sexuálního násilí?

PV2: Jakými prostředky se ženy na české hudební scéně snaží vyrovnat své příležitosti a dosáhnout genderové rovnosti?

6 DESIGN VÝZKUMU

Výzkum se skládal ze dvou částí, a to z vytváření dat a analýzy. Data byla vytvářena pomocí polo-strukturovaných rozhovorů a dále jsem pracovala pomocí tematické analýzy.

6.1 Výzkumný vzorek

Jako výzkumný vzorek jsem pro výzkum své práce zvolila osm respondentek z řad českých hudebnic. Oslovila jsem umělkyně působící převážně na české alternativní scéně, neboť jsem tento terén shledala snadněji přístupným díky osobním kontaktům.

Respondentky dosahují různého věku a liší se také délkou jejich aktivity na české hudební scéně. Při výběru vhodných respondentek nebylo důležité, zda se žena identifikovala jako feministka a aktivistka v boji za rovnoprávnost. Pro svůj výzkum jsem si na výběr vhodného vzorku stanovila dvě kritéria: 1) gender, respondentka se identifikuje jako žena a za 2) aktivní působení na české hudební scéně. V mé vybrané skupině se nachází jak ženy působící na hudební scéně už několik let, tak muzikantky začínající.

K oslovení respondentek jsem zvolila několik strategií. Pro snadnější přístup do terénu mi pomohly osobní kontakty a vazby na hudební scénu, kdy byly respondentky nejdříve kontaktovány prostředníkem, který zjišťoval, zda budou mít kontaktované o rozhovor zájem. Jako druhou strategii jsem použila tzv. metodu sněhové koule (Bryman 2008: 184), kdy mi již dotázanými respondentkami byly doporučovány další ženy vhodné pro můj výzkum. Některé respondentky jsem kontaktovala sama bez prostředníka nebo doporučení. Respondentky jsem vždy nejdříve kontaktovala pomocí sociálních sítí, kdy jsem předem uvedla, o jaké téma se jedná a k čemu výzkum potřebuji. Volbu místa rozhovoru jsem nechávala na respondentkách, dva

rozhovory proběhly jako video hovory přes aplikace Skype a Messenger Call. Rozhovory byly uskutečněny v období od ledna do července 2020.

I když mě respondentky o anonymizaci nežádaly, rozhodla jsem se místo jejich pravých jmen uvádět pseudonymy.

Lenka (24 let) se na hudební scéně pohybuje dva roky, z toho jeden rok je frontmankou dívčí kapely, kde působí spolu s dalšími dvěma dívkami. V kapele zpívá a hraje na syntezátory, dále v rámci kapely píše texty k písním a skládá hudbu.

Jana (30 let) aktivně působí na hudební scéně už 15 let, vystupuje buď jako sólový projekt nebo s kapelou složenou z mužů. V této kapele má vedoucí pozici, píše texty k písním a skládá hudbu. Dále v kapele zpívá a hraje na akustickou nebo elektrickou kytaru.

Nina (25 let) na hudební scéně působí 5 let, nicméně předtím studovala hudební konzervatoř Jaroslava Ježka. Nyní hraje na saxofon a syntezátory ve smíšené kapele, kde také působí jako skladatelka a textařka.

Magda (39 let) je zpěvačkou a multiinstrumentalistkou ve smíšené kapele již 14 let. V rámci kapely dále skládá hudbu.

Julie (20 let) je na hudební scéně aktivní 4 roky. Působí jako skladatelka, textařka a producentka svého sólového projektu, kde zpívá a hraje na syntezátory.

Hana (26 let) hraje 6 let ve smíšené kapele, kde účinkuje jako jediná žena. V rámci této kapely zpívá a hraje na elektrickou kytaru, dále skládá hudbu a píše texty písní.

Kateřina (35 let) vystudovala zpěv na Konzervatoři Jaroslava Ježka, na hudební scéně se pohybuje 12 let. Zpívá v sólovém projektu a ve smíšené kapele se samými muži, dále působí jako skladatelka, textařka a producentka.

Aneta (34 let) vystupuje 6 let se svým kolegou ve smíšené kapele, poslední rok účinkuje i v rámci sólového projektu. Oba tyto projekty jsou členy iniciativy Keychange. Aneta působí jako skladatelka, textařka a producentka, dále zpívá, hraje na piano a syntezátory.

6.2 Metoda vytváření dat

Pro získání dat jsem použila metodu polo-strukturovaných rozhovorů, které se od nestrukturovaných rozhovorů liší osnovou a přesně stanovenými tématy. Tazatel má předem připravené body, kterým se chce věnovat, zároveň má ale jistou volnost v přehazování pořadí otázek a podávání doplňujících otázek, kdy reaguje na respondentovy odpovědi (Bryman 2008). Polo-strukturovaný rozhovor slouží k výzkumu s jasným zaměřením, kdy tazatel provádí výzkum na dané téma a řeší konkrétní problémy (Bryman 2008). Ve srovnání s nestrukturovaným rozhovorem je polo-strukturovaný rozhovor snazší analyzovat a je i vhodnější pro obsahovou analýzu, s jejíž pomocí chci mnou nasbíraná data zpracovávat.

Rozhovory jsem nahrávala a následně přepsala do počítače. Stopáž rozhovorů se pohybovala od 45 do 90 minut. Před zahájením rozhovoru jsem si od respondentek vyžádala ústní souhlas s tím, že rozhovor bude nahráván. Na konci rozhovoru jsem každé respondentce dala prostor k doplňujícímu komentáři k předešlým tématům nebo navržení doplňující otázky.

6.3 Analýza dat

Nahrané rozhovory jsem následně analyzovala pomocí tematické analýzy, pro kterou je velice důležité kódování a kategorizace dat (Kuckartz 2002). V první fázi analýzy jsem si zvýraznila pasáže hodící se k mým výzkumným otázkám, z nichž jsem rozvinula hlavní tematické kategorie (Kuckartz 2002). Pomocí těchto kategorií jsem následně text

kódovala a dala dohromady všechny pasáže, hodící se ke každé z hlavních kategorií, následně jsem si určila podkategorie. Po jejich určení jsem data znovu kódovala a pasáže v rámci hlavních kategorií jsem přiřadila do těchto nově vzniklých podkategorií (Kuckartz 2002). Díky strukturovaným a systematizovaným datům jsem mohla dále interpretovat výsledky a získat odpovědi na mnou položené výzkumné otázky.

7 VÝSLEDKY VÝZKUMU

7.1 „Postavení žen v hudbě je podobné jejich postavení v kontextu západního globalizovaného trhu“

První téma analýzy odpovídalo na otázku, zda se ženy cítí na tuzemské hudební scéně v nerovném postavení a zda pociťují, že mají oproti svým mužským kolegům nerovné příležitosti. Čtyři respondentky odpověděly, že se nerovnost na české hudební scéně vyskytuje a že ji osobně zažívají.

„Já se s tím setkávám dlouhodobě. Přejde mi, že jsou na hudební scéně velký stereotypy a ten sexismus tam docela hraje roli. Myslím si, že holky to mají fakt jako těžký, je jich málo a nikdo na to není zvyklej, ti chlapi se cítí v ohrožení.“
(Nina)

„Myslím si, že postavení žen v hudbě je hodně podobný jejich postavení celkově v kontextu západního globalizovaného trhu, kde se očekává, že ženy upadnou do pozadí, budou ambiciózní pouze do určitého bodu a buď se vzdají mateřství nebo kariéry.“ (Aneta)

Respondentka Kateřina se s nerovností nesešla na postu zpěvačky, ale v roli producentky ano. Zároveň uvádí, že žen v rolích producentek je v České republice málo.

„V rámci kapely jsem to nikdy necítila. Měla jsem štěstí na muzikanty, kteří měli velký respekt a brali mě jako sobě rovnou, ale zažila jsem to při produkování tracků, kdy jsem byla v roli spoluproducenta a u ženy není role producenta narozdíl od zpěvačky tak častá.“ (Kateřina)

Tři respondentky věří, že jisté aspekty nerovnosti mezi mužskými interprety a ženskými interpretkami v hudebním průmyslu jsou, ale samy se s tím zatím ještě nesešly.

„Sama nic takového nevnímám, v mém okolí se to nezdá, ale připouštím, že je to možné.“ (Magda)

„Já osobně nepociťuji žádné problémy, ale nepřijde mi to vyrovnaný. Nevím, kolik ženských je na těch velkých postech, který řeší ty velké věci, řekla bych, že jich je menšina.“ (Julie)

Jedna z osmi respondentek uvedla, že nerovnost na české hudební scéně nepociťuje a myslí si, že je zde situace pro ženy příznivá. Naopak uvádí, že v obtížnější pozici se nacházejí muži, neboť je jich větší počet a musí proto obstarávat ve větší konkurenci.

„Nemyslím si, že jsou ženy v hudbě znevýhodněny. Já si myslím, že to je dobrý. Já si fakt nemůžu stěžovat. Naopak ti chlapi to mají asi těžší, protože je jich moc.“ (Jana)

Genderovou nerovnost hudebnice popisovaly skrze různé aspekty, které jsem díky tematické analýze spojila do následujících kategorií.

7.2 „Instrument vezme do ruky chlap a holky jsou prostě zpěvačky“

První nastolené téma, které mi vyplynulo pomocí kódů a kategorizace rozhovorů, byla stereotypizace. Toto téma zahrnovalo stereotypy, se kterými se mohou nebo nemusí potýkat interpretky na české hudební scéně. Většina mých respondentek uváděla jako nejčastější překážku, která se jim na hudební scéně staví do cesty, nedostatek důvěry v jejich technické dovednosti převážně ze stran zvukařů a techniků. Výpovědi se týkají především stavění scény a zapojování techniky před koncertem, kdy nejsou ženské interpretky brány vážně, jejich znalosti jsou ověřovány u mužských členů kapely nebo jsou úplně přehlíženy.

„A pak jako když něco řešíš s někým, jako kam se co zapojuje, tak mě se nikdy nikdo neptá, vždycky jdou za těma klukama. A když já něco říkám, tak mam pocit, že častokrát se jdou ještě přesvědčit jako s nějakým tím klukem, jestli to je fakt takhle správně. A že takhle jako zpochybňují.“ (Hana)

„Třeba ve Forum Karlín měli spoustu otázek technici. Já si myslím, že to jako vůbec není jejich chyba, ale jako „kde je ten člověk co na to bude hrát?“ (smích). Že jim vlastně nedojde, že bychom to mohly být my. Vytáhnem si klávesy na stage, tak se na to kouká ještě tak trochu zvláště, že jsme jako holky, co dělají elektroniku.“ (Lenka)

„Při zvukovce se často nikdo neptá, co potřebuji. Spíš jsem ignorovaná a na technický věci se ptají mýho kolegy. To jsou velmi stereotypní problémy, který ale řeší většina žen, které mají ve svých projektech mužské protějšky.“ (Aneta)

Ptala jsem se žen ze smíšených kapel, zda se s podobnou stereotypizací ohledně technických věcí setkávají i od svých mužských kolegů v kapele. Odpovědi byly negativní, žádná z respondentek necítí, že by byly v tomto ohledu nerespektovány svými kolegy.

„Pro mě byla velká věc, že mi kluk z mojí kapely řekl: „hej mám problém s mojí zvukovkou, ty to určitě umíš líp než já, můžeš mi s tím pomoci?“, tak tohle mi třeba v životě nikdo neřekl. Já to s těma věcma fakt umím, ale jakoby je fakt málo kluků, kteří by mě o to požádali.“ (Nina)

Podle výpovědí dvou respondentek se genderová nerovnost rodí už na školách, a to jak na základních uměleckých školách, tak na hudebních konzervatořích. Dětem jsou na základních uměleckých školách přiřazovány nástroje podle genderu, technicky náročnější nástroje, jako například bicí nebo elektrickou kytaru, dostávají spíše chlapci než dívky. Těm jsou souzené housle, klavír nebo například flétna (Bayton 1997: 39). Podle respondentky Hany se na tomto dělení podílejí jak učitelé, tak rodiče.

„Spousta dětí chodí jako do zušky, ale proč si ty holky vybírají jakoby housle a piano? Proč si nevyberou elektrickou kytaru nebo bubny? Asi v tom hrajou roli rodiče, že si myslí, že ta holčička by měla hrát na housličky a že bicí jsou pro kluky. Asi i škola. Asi by zušky mohly podporovat to, aby jak kluci šli na housle a na flétnu, tak aby holky šly na bubny nebo elektrickou kytaru nebo na něco.“ (Hana)

Respondentka Nina předkládá osobní zkušenost z hudební konzervatoře, kde jsou na ženy a muže kladeny jiné nároky. Obecně jsou ženy brány spíše za vokalistky než instrumentalistky. A pokud se vzdělávají ve hře na nějaký instrument, musí si respekt v převážně mužském kolektivu získat intenzivnějším cvičením. Ženy, které se vzdělávají ve zpěvu, si respekt získávají ještě o něco obtížněji. Na ženy jsou tak v hudebním prostředí kladeny větší nároky.

„A co mi přijde vtipný je tahleta stereotypizace v rámci nějakého klasičtějšího pojetí hudby. Třeba jak jsem byla v tom jazzovém prostředí, tak tam je to klasický. Jako že instrument vezme do ruky chlap a holky jsou prostě zpěvačky. A zlomit tohle je prostě nesmysl. Holka musí být prostě nejlepší z těch všech lidí, musí cvičit 18 hodin denně. Jinak si nevyslouží ten respekt, ten není na začátku, ten je prostě po tvrdý práci. Ani zpěvaček si nikdo neváží, to jsou prostě holky, co zpívají a na nic neuměj.“ (Nina)

„Je to takový, že se musíš snažit na 200% mi přijde, když seš holka. V čemkoli, bohužel. Jako v čemkoli, co je braný jako mužská věc, tak ty musíš být o 100% lepší než všichni ti kluci, abys něco dokázala.“ (Hana)

O tom, že elektrická kytara není obvykle spojována se ženami, dokládá i výpověď respondentky Jany. Ze své zkušenosti kytaristky uvádí, že tato pozice je lidmi viděna spíše jako mužská záležitost. Žena s kytarou je podle Jany pro lidi dráždivá.

„Já mám dost chlapský rysy, co se týče vzhledu a taky právě holka s kytarou dráždí, že opravdu jak kdyby měla kulomet. Strašně se mi to líbí, je to fakt strašně dráždivý spojení, holka a kytara... (Jana)

Na druhou stranu podle respondentky Lenky jsou některé nástroje pro ženy fyzicky náročnější, v tomto konkrétním případě basová kytara. Uvádí příklad ze své kapely, kdy má její vzrůstem malá kolegyně problém s učením se na basovou kytaru, která má delší menzuru.

„Náročnou práci vnímám u reálných nástrojů, jako je třeba dlouhá basa s neskutečně dlouhou menzurou. Tak na tu se teď učí moje kolegyně z kapely a

říkala, že to musí i těm chlapům lámat záda a jí ještě dvakrát tolik, že se na ni cítí malá.“ (Magda)

Dalším stereotypem, se kterým jsou ženy spojovány a které pociťuje i jedna z mých respondentek, je emocionalita. Podle její výpovědi muži někdy cítí strach, že jejich kolegyně v kapele nezvládne stresové vypětí na koncertě, nebo jsou interpretky dotazovány, zda psychicky zvládají odjet turné. Zřejmě se u žen předpokládá, že je pro ně turné emočně náročnější než pro jejich mužské kolegy.

„Častokrát chlapi nechtějí holku do kapely, protože se do ní někdo zamiluje nebo rozvrátí celou tu věc. Nebo že jsou moc přecitlivělé a nezvládnou koncerty. To se mi taky hodně často děje, že mi někdo říká, že jsem hustá, že jsem odjela turné, že to musí být náročný. Přitom kluka se na to nikdo nezeptá.“ (Hana)

Mým dalším bodem zájmu bylo skloubení rodiny a kariéry, což je někdy podle stereotypní představy, že by se žena měla kvůli mateřství vzdát kariéry, nepřijatelné. Ženy, které se vzdají mateřství kvůli kariéře, jsou považovány za vzpurné a sobecké, naopak ženy, které se rozhodnou skloubit rodinný a pracovní život, jsou pod větší kontrolou, zda tyto oba životy zvládají na stejné úrovni.

„...buď se vzdají mateřství nebo jejich kariéry. V případě, že jsou matkami i profesionálkami, tak čelí kontrole, jestli jsou nebo nejsou během kariéry dobrý mámy, jestli je jejich kariéra důležitější než jejich děti a taky jestli věnujou dětem dostatek času atd.“ (Aneta)

V této záležitosti mohly z vlastní zkušenosti odpovídat pouze respondentky Jana a Kateřina, protože jako jediné z mého výzkumné vzorku mají děti. Jana uvádí, že díky tolerantnímu partnerovi může dobře zvládat pracovní i rodinný život a že pro okolí je někdy nepřijatelný fakt, že by se o děti během koncertování staral Janin partner. Kateřina osobně zažila turné s dětmi a hodnotí některá zázemí na českých akcích za vybavené a připravené pro tuto příležitost, některá méně. Kdo ovšem podle ní vnímá koncertování s dětmi negativně jsou jiné matky.

„Já to mám hezky pořešený, mam velkorysýho manžela, který ví, že když jedu takhle pryč, že prostě ví, že se má starat o děti.“ (Jana)

„Mě baví ten bod toho úžasu, když lidi zjistí, že mám děti. A pak je ta otázka: „A kdo ti je hlídá?“ ještě víc mě baví říct, že jejich otec.“ (Jana)

„Jsou festivaly s více přátelským zázemím a s méně. Já jsem s dětmi jezdila a nikdy jsem nepocítila nějakou diskriminaci. Myslím si, že jediný, kdo možná negativně reaguje na koncertování s dětmi jsou jiný matky.“ (Kateřina)

7.3 „Říkají, že hraju jako holka a to mi vadí“

Druhé téma, které mi vyplynulo z kategorií, byla tvorba, konkrétně zda se podle mých respondentek liší tvorba ženské interpretky a mužského interpreta. V rozhovorech jsem se ptala, zda by měly ženské interpretky ve svých textech upozorňovat na problémy jako například platová nerovnost, násilí založené na genderu, genderová nerovnost apod. Odpovědi se vesměs shodovaly na tom, že zaujímání postojů k těmto problémům v textech je individuální volba a určitě je dobře, když se k tomu vyjadřuje někdo, kdo chce a má k tomu co říct, nehledě na to, zda se jedná o muže či ženu. Respondentka Jana na druhou stranu uvedla, že je přirozené, pokud se ženy v textech věnují ženským věcem a muži zase mužským věcem.

„Holky zpívají o holčičích věcech, protože to vychází z jejich nitra, kluci o klučičích věcech. To je přirozený.“ (Jana)

Odpovědi se také týkaly nejen tvorby, ale i celkového přístupu k hudbě, který podle mých pěti respondentek vnímá společnost genderově odlišně. Ženská hudba je na základě odpovědí spíše emotivní, jemná a procítěná, kdežto muži údajně přistupují k hudbě více agresivně a průbojně. Některé respondentky s touto dichotomií souhlasily, zároveň ale uváděly, že jsou tyto aspekty flexibilní a mohou se objevovat jak u žen, tak u mužů a není na tom nic špatného. Respondentka Hana se k tomuto výroku ohrazuje a ženské nebo mužské aspekty v hudbě neuznává.

„Jsou nějaký aspekty tvorby, který se dají považovat za mužský, nebo já za ně považuju agresivitu a násilí. Který může být projevovaný skrze hudbu a je to dobře. Ale může to v sobě nést i žena. A je to taky dobře.“ (Nina)

„Myslím si, že je to rozdělený, ale nemyslím si, že to je daný tím, jestli ten interpret je muž nebo žena. Že ta hudba může být emocionální, taková jako vášnivá a může pocházet od kohokoliv.“ (Julie)

„Říkají, že hraju jako holka a to mi vadí. Často se mi to děje, že někdo říká, že hraju tak jemně jako a že je to holčičí a že holky hrajou jinak na tu kytaru a mně to vadí. Protože podle mě každý hraje nějak a je jedno jestli jsi kluk nebo holka.“ (Hana)

Jana jako další mužský faktor uvádí sprostý text, který lidé častěji slyší od muže než od ženy. K této záležitosti se vyjadřuje i Lenka, která si myslí, že muži si mohou dovolit být ve svých textech vulgárnější a vtipnější a je to lidmi vřeleji přijímáno, než kdyby s něčím takovým přišla žena.

„A ještě já zpívám sprostě, to taky připadá lidem mužský.“ (Jana)

„Kdyby Labello³ byl holka, tak nevím, jak moc by jí to procházelo. Jemu to prochází, protože je to zvláštní týpek, který si dělá vtipný rap a dělá si z toho srandu, což jako cením, ale vlastně nedokážu říct, co by z toho mohla dělat holka. Holce by to neprošlo, u ní jsou daný větší kritéria... Jako že u žen se pořád řeší spíš jestli jsou při tom krásný, jak to vypadá ta jejich tvorba, co prezentuje za hodnoty...“ (Lenka)

Nina hodnotí jako normální stav situaci, kdy se některé labely najednou rozhodnou zamítnout přijetí nahrávky, která se jim předtím líbila. Toto rozhodnutí učiní po zjištění, že autorem nahrávky je žena.

„Slyšela jsem od holek, že jim prostě nějaký label napsal „ok, líbí se mi tvoje tracky“ a když zjistili, že je to holka, tak řekli, že z toho nic nebude. To se jako stává a je to celkem normální.“ (Nina)

³ Labello je mladý český rapper působící v labelu Die Mannschaft, jehož texty jsou glosami každodenních věcí opatřené humorem a vulgárními výrazy.

Hudebnic jsem se také ptala, jak vypadá spolupráce během tvorby v kapele ve smíšených kapelách. Mezi mými respondentkami se neobjevil ani jeden případ, kdy by byla žena v kapele diskriminována svým kolegou mužem. Ženy uváděly důvod takový, že se obklopují muži, kteří k nim chovají respekt a jejich postavení v kapele nepovažují za podřadné.

Jinak jsou ale vnímány ženy ve smíšené kapele okolím, kdy jsou všechna autorská práva přisuzována mužům a ženy jsou v kapele doplňkem. Žena je málokdy přijímaná v roli skladatelky a producentky.

„Mít mužského kolegu automaticky znamená, že ho většina lidí považuje za producenta, skladatele, zatímco já jsem hlavně náústek, zpěvačka nebo maskot. Dokonce i v mém sólovém projektu se mě mnoho lidí ptalo, kdo pro mě vytvořil hudbu. A nebo když skončila moje show, tak jí lidi chválili a pak se přede mnou zeptali mého hudebního partnera, jestli „v tom měl prsty.“ (Aneta)

7.4 „Já myslel, že ty jsi jenom na okrasu a ty umíš i hrát“

Často zmiňovaným tématem ve vztahu k ženám v hudbě je objektivizace a sexismus. U hudebnic se často hodnotí vzhled namísto dovedností, je na ně nahlíženo jako na technicky nenadané a jejich výkony jsou považovány za podřadnější než mužské. Tomuto sexismu jsou ženy obvykle vystaveny ze strany techniků (Bayton 1998: 122). Sexismus může dále vést k nemístnému flirtování, které může ústít až k sexuálnímu obtěžování (Vecco 2015). Příklad takového chování se objevoval i v odpovědi respondentky Hany.

„To mi řekl zvukař jednou, byl celou dobu takovej.. tak slizky se mnou flirtoval, jako když jsme to tam stavěli, a potom za mnou přišel a říkal mi: Já myslel že ty jsi jenom na okrasu a ty umíš i hrát.“ (Hana)

„Myslím si, že ti kluci z mojí kapely se do takových situací nedostávají, že s nima nikdo takhle nemluví. Občas mají takovou nemístnou poznámku, že jako kdybychom byli spolu na rande nebo kdyby se mě snažil sbalit, přitom spolu

máme mít profesionální vztah, tak proč se mě na takové věci vůbec ptá, nebo proč má takový blbý poznámky, blbý vtipy. A to se opakuje často.“ (Hana)

Respondentka Kateřina se s podobným chováním ze strany techniků neseťkává, byť věří, že k těmto situacím reálně dochází. Jako důvod uvádí, že se obklopuje muži, kteří by si nic takového nedovolili.

„Myslím, že takové narážky muži mívají, ale já se opravdu snažím obklopotvat lidmi, kteří nemají tohle nastavení a vlastně už si vybírám i producenty, kteří nejsou mačo.“ (Kateřina)

Podle Hany přichází sexismus a s ním spojené sexuální narážky až obtěžování také od mužů, kteří v hudebním průmyslu zaujímají místo autority. Pro hudebnice je potom těžší se proti takovému chování ohradit, aby neohrozily svou kariéru. Vrcholem je pak vyžadování sexuálních služeb pro získání zakázek, s čímž se Hana neseťkala osobně, ale zná ženy, které takové situace zažily.

„Potom jsou prostě takoví slizouni, který to jako přeháněj. A já nikdy nevím, co mám jako dělat úplně, ještě když je to z pozice nějaký autority jako promotér třeba nebo má tam na starost ten klub, tak je to takový divný.“ (Hana)

„Já mam pár jako příběhů, který nejsou tak hororový. Ale znam holky, kterejm se děly jako šílený věci, že po nich chtěli lidi, aby s nima spali, aby něco jako dokázali. A takový věci. Takže se to děje no.“ (Hana)

S nechtěným flirtováním nebo sexistickými narážkami se hudebnice seťkávají i během koncertu a po koncertě na sociálních sítích ze strany fanoušků, kteří se v diskuzi uchylují také k hodnocení vzhledu spíše než výkonu.

„Když jsem hrála v rockový kapele, kde jsme prostě jezdili po pajzlech celý ČR, tak tam samozřejmě byli ožralí nadržení chlapi, který na mě řvali hnusný věci.“ (Nina)

„Spíše se mi tyhle věci dějou až po koncertě, kdy se třeba s někym bavim, jakože pseudo balení, flirtování, kde je vidět, že ten zájem není hudební, ale spíš fyzický.“ (Julie)

„Zároveň mi vadí, když mi lidi po koncertě píšou, že viděli můj koncert a hned přeskočí k tomu, jak jsem hezká nebo krásná nebo cokoliv. Nebo že se jim prostě líbí holky co se oblíkají takhle. Od toho tady nejsem, jsem tu od té hudby přece.“ (Julie)

Z analýzy mi dále vyplynul názor dvou respondentek, které považují svůj ženský vzhled za výhodu pro zaujetí publika. Vidí jistou volbu v tom, zda se hudebnice oblékne vyzývavě, nebo jestli tak neučiní a bude se snažit zaujmout pouze skrze svou hudbu.

„Vnímám to tak, že bych jednoduše mohla mít výhodu, kdybych chtěla, jestli toho jako využiju. Jestli půjdu v podprsence a džínách, anebo ve vytahaném svetru a vlastně si tu výhodu nedopřeješ a budeš se snažit ty lidi přesvědčit hudbou.“ (Lenka)

„Já si myslím, že mám obrovskou výhodu v tom, že jsem holka. Co se týče vizuální, že je ve výsledku jedno, jak ta holka vypadá, ale ty lidi se opravdu rádi koukají na ženskou.“ (Jana)

Někteří tuzemští novináři se ve svých recenzích stále uchylují k hodnocení vzhledu hudebnice, někdy na úkor jejích schopností a vystoupení. Sedm z osmi respondentek se s podobnou objektivizací ze strany hudebních publicistů nebo publicistek nesetkalo.

„Ano, to je možná hlavní rozdíl mezi tím, jak tisk a veřejnost reagují na ženy, muže nebo i nebinární umělce. Zdá se, že když je umělkyně žena, tak se očekává, že se k jejímu vzhledu bude někdo vyjadřovat a to i na úkor nezmínění jejího výkonu a dovedností.“ (Aneta)

„Holku to nemůže urazit, když jí někdo řekne, že jí to sluší. Komentáře bolí, ale myslím si, že novináři tohle nedělají. Nebo nevím, nemám zkušenost.“ (Jana)

7.5 „Chlapi si tu hudbu zuby nehty drží a je těžký do ní proniknout jako holka“

Malý počet žen na hudební scéně je dalším tématem, kterému jsem se v analýze rozhovorů věnovala. V rozhovorech si interpretky stěžují, že

počet žen na hudební scéně je stále nedostačující. Ptala jsem se jich, proč si myslí, že tomu tak je, jaké jsou příčiny. Podle čtyř respondentek je důvodem nedostatek sebedůvěry spojený s výchovou, ve které je ženám podkopáváno sebevědomí, nebo jsou učeny spíše k emotivnímu než agresivnímu chování.

„Podle mě v sobě mají ženský mnohem víc agresivity, akorát jsou učený k tomu, že jí nesměj v sobě mít. Pak právě nejsou schopný vyjádřit se umělecky, protože jsou tam takový bloky psychický a potom je to vidět v tý kreativě, musí se jakoby překonávat.“ (Nina)

„Mám pocit, že to souvisí i se sebevědomím. Že když jako chceš být hudebník, tak musíš bejt sebedomej, umět se prodat. Když si stoupneš na podium před ty lidi, tak musíš bejt v klidu a nesesypat se z toho. A mně přijde, že jakoby vychováváme ženy tím způsobem, že neustále tak jako zpochybňujeme to jejich sebevědomí. A neustále ony samy se vlastně pořád přesvědčují, jestli jsou dost hezký, dost chytrý... a že jakoby jim ho furt jako podkopáváme. Tak si myslím, že tím je to hlavně ovlivněný, že ženský se jako bojí jít s kůží na trh.“ (Hana)

Podle respondentky Anety není na hudební scéně málo žen, ale problém tkví v tom, že nejsou vidět. Důvodem této neviditelnosti je odrazování od agresivního chování v mladém věku, které je naopak u mužů podporováno.

„Ve skutečnosti je na scéně hodně žen, je to jen proto, že jsou často neviditelné. V mládí jsou totiž často odrazovány od agresivní kariéry. To je u mužů jiné.“ (Aneta)

Stereotypní představa, že ženy nerozumí technickým věcem, se dále odráží v prostředí nahrávacího studia. Technická povolání jako zvukař nebo producent jsou spíše doménou mužů. Nedostatek producentek je případ i české hudební scény. Podle dotazovaných žen je tento problém zase způsobený hlavně nedostatkem sebevědomí a také ztíženým přístupem do dominantně mužského prostředí.

„Možná je to taky o tom sebevědomí, že když seš producent, tak musíš jako umět říct „tak a bude to tak“. A přijde mi, že bohužel málo ženských tohle umí, tím, jak jako vyrůstaly v takovýchle podmínkách. Myslím si, že je to těžká pozice pro ženu v dnešní společnosti. Ti chlapi si tu hudbu zuby nehty držejí a je těžký do ní proniknout jako holka.“ (Hana)

„Musíš hodně vědět, co děláš a co chceš říct a pak si prorazíš cestu. Což může být hodně spojený s tím sebevědomím. Nebo s odhodláním, jestli to fakt zvládneš. Nemyslím si, že překážka, která v tomhle je nedostatek znalostí nebo nápadů. To si taky někdy lidi myslí, že holka nemůže mít kreativní nápady.“ (Nina)

„Jako reálně si myslím, že je tam ten problém spíš v tom, že jsme takový ostýchavý v tom to začít dělat a začít se prezentovat jako ženský hudebnice. Myslím si, že není tolik ještě žen, který na to mají odvahu, aby se prezentovali. A proto je nás tak maličko.“ (Lenka)

Pokud se žena věnuje producentství, ocitá se podle výpovědí někdy v situaci, kdy cítí v rámci nahrávání disrespekt nebo není brána vážně. S tím souvisí i neuvádění ženských producentek do tzv. credits (uznání, zásluhy za práci), které se vydávají k nahrávce. S tímto problémem poprvé vyšla na veřejnost islandská hudebnice a producentka Björk, ke které se dále přidávaly další zahraniční umělkyně. Podle respondentky Julie se tento jev objevuje i na české hudební scéně, byť s ním zatím nemá žádné zkušenosti, jelikož si produkuje pouze vlastní věci.

„V rámci produkování jsem cítila disrespekt k názorům na zvuk písně. V tom mám pocit jsem podle mě citlivá, ale párkrát se mi stalo, že jsem nebyla brána vážně. Nicméně jsem takové spolupráce rychle ukončila.“ (Kateřina)

„Mám pocit, že pokud jde o autorství, je zde spousta pochybností vůči ženským producentkám.“ (Aneta)

„Je tady takový stereotyp pána producenta ve studiu. Pak je situace, kdy ženy na něčem dělají, ale nedostane se to jejich jméno do credits, to je podle mě taky častej případ.“ (Julie)

Nedostatek sebedůvěry žen dále také posiluje fakt, že zde pro začínající hráčky na technické nástroje, producentky nebo například zvukařky nejsou přítomny žádné vzory (Vecco 2015: 34). Nenapadne je tedy, že by se takovému zaměstnání mohla věnovat i žena, nebo jsou příliš ostýchavé pokusit se proniknout do výhradně mužského prostředí bez ženských vzorů, od kterých by se mohly inspirovat a učit. Instituce, které podle respondentek chybí jsou studijní obory zaměřené například na producentství, nebo soukromé lektorky.

„Mám pocit, že se ještě pohybuju v mužský branži. Ani si nevybavim moc žen producentek teďka.“ (Lenka)

„To ty holky ani nenapadne, že by něco takového mohly dělat. Že ty si na to musíš na všechno přijít sám v Čechách. Protože není žádná škola na to. Musíš přes známý nebo přes nějaký individuální hodiny s někým a musíš si to vlastně najít aby ses to naučil, buď sám nebo přes nějakého kámoše nebo tak.“ (Hana)

„Tu holku třeba nemusí napadnout, že by to mohla umět, když to nedělá žádná jiná holka nebo to není vidět. Myslím si, že je problém, že nejsou lektorky.“ (Nina)

7.6 „Ta změna je pomalá“

Poslední téma mého výzkumu jsem zaměřila na iniciativy, které české hudebnice vnímají jako pomoc v úsilí o vyrovnání příležitostí žen v hudebním průmyslu. Nejčastěji zmiňovanou osobou, která se zde zasazuje o zlepšení situace žen v hudbě jak nastolováním těchto témat pro širokou veřejnost, tak například výukou začínajících hudebnic elektronické hudby v prostorách Synth Library, byla Mary C a její projekt Trigger. Čtyři respondentky vnímaly tuto iniciativu jako důležitou pro příznivější vývoj situace v rukách nové generace.

„Mary C je úžasnej člověk, kterej tady dělá hmatatelný věci na tý scéně a určitě pomohla vytvořit prostředí pro lidi, co nejsou prostě bílý heterosexuální muž aby mohli dělat hudbu a necejtit se špatně.“ (Julie)

„Hele mně pořád připadá nejlepší, co tady kdo dělá, to co dělá Mary C. Ta mi přijde, že ovlivnila hodně slečen. Teď je ta nová iniciativa Keychange. Ale jinak jsem toho moc nepozorovala, co se týče hudební scény. Přijde mi, že by toho šlo dělat víc, no. Ta změna je pomalá.“ (Nina)

Druhou iniciativou viditelnou v českém prostředí je Keychange, která podporuje své členské projekty, jak finančně, tak propojením s dalšími umělci a posíláním na tzv. showcase festivaly. Kvůli pandemii přesunuli svou aktivitu hlavně do online prostoru, kde probíhají různé lekce, setkání a přednášky. Jedním z hlavních bodů iniciativy je vyrovnávání interpretů a interpretek v poměru 50:50 na festivalech, k čemuž se také hodně respondentek vyjadřovalo. Tři respondentky s nastavováním kvót souhlasí. Některé na úkor kvality, která se podle nich vyrovná časem, až ženské interpretky dostanou větší prostor a tím si posílí sebevědomí.

„Myslím, že by mělo být v programu více či méně 50/50 účinkujících žen a mužů na festivalech. Bohužel mnoho žen není tak viditelných jako jejich mužské protějšky, nebo se možná během kariéry staly matkami a potřebují někoho, kdo by za nimi přišel a dal jim další povzbuzení.“ (Aneta)

„Oni lidi křičej že to je nefér, že je přeci důležitější talent. Ale vůbec nevidí tyhle strukturální věci, který vlastně brání tomu, aby tam ty ženský byly. Jsem toho velkej fanda.“ (Hana)

Pět respondentek s nastavením kvót nesouhlasí, například kvůli kvalitě, která podle nich utrpí nebo se jim tento postup zdá moc radikální. Shodují se na tom, že ženám v hudbě je třeba pomoci, ale nastavování kvót podle nich není dobré řešení.

„Když ty ženský nejsou, tak nejsou, proč za každou cenu shánět ty holčičí kapely. Tam já cítím právě tu křeč.“ (Jana)

„Myslím si, že se musí pomáhat ženským interpretkám, ale nevím, jestli ty kvóty jsou vhodné způsob. Přejde mi to moc na sílu. Pro mě je to přílišná radikalita, která může vyvolat opačný efekt.“ (Nina)

Dalším tématem byl festival, jehož program by obsahoval pouze ženy hudebnice. K tomu byly názory opět rozdílné, dvě interpretky považují čistě ženský festival za chybný krok, který je v kontradikci genderové rovnosti na hudební scéně.

„Udělat jenom ženské festival není feminismus, protože tam není ta rovnost. Nemyslím si, že čistě ženské festival je ok, v podstatě to jde proti té myšlence. Stejně jako jde proti myšlence, kde je 95% interpretů mužských.“ (Julie)

Tři interpretky se naopak k této myšlence přiklánějí, doplňují ještě čistě ženské koncerty nebo workshopy. Důvodem podle nich je, že se na takových akcích cítí v bezpečí.

„Já si myslím, že je v pořádku vytvářet jakoby bezpečný prostředí pro ty holky. Ale na druhou stranu chápu ty názory typu, že je to obrácený sexismus.“ (Nina)

„Že občas mi to napadne tyhle věci. Že by bylo fajn kdyby to bylo vyvážený i takhle, že se člověk nemusí tolik bát. Že mi přijde, ať je v jakémkoli prostoru, kde je víc žen, že začne být jako bezpečnější.“ (Hana)

Iniciativy v Česku jsou podle respondentek nedostačující. Vizi zlepšení viděly tři respondentky v nadcházející nové generaci mladých umělkyní i umělců, kteří se nebudou podílet na genderově diferencované scéně.

„Ty iniciativy nejsou dostačující. Češi jsou úplně v tomhle strašně pozadu. Já mám pocit, že se to promění s tou novou generací, teda doufám v to. Že mám pocit, že ti mladí hudebníci to už berou jinak. Že to pro ně není téma ženská a chlap, prostě hudba.“ (Hana)

„Jsem ráda, že existují prostory jako Synth Library v Praze... jako jo, někdy mi to přijde na sílu, že jsou workshopy jen pro ženy nebo jenom pro LGBT členy.“

Ale přijde mi to fajn, že kultivujou novou generaci ženských hudebnic, který se toho vůbec nebojí.“ (Lenka)

8 SHRNUÍ

Ve svém výzkumu jsem se pokusila odpovědět na otázky, zda se české hudebnice cítí na tuzemské scéně v nerovném postavení či nikoliv. Pokud ano, v jakých aspektech se nejčastěji nerovný přístup objevuje a jakými prostředky by podle těchto hudebnic měla česká scéna napomoci k vyrovnání příležitostí interpretek a interpretů.

Podle tematické analýzy jsem dala dohromady pět témat, ke kterým se moje respondentky vyjadřovaly. V prvním okruhu jsem chtěla zjistit, zda si respondentky myslí, že na české hudební scéně existuje genderová nerovnost. Sedm hudebnic uvedlo, že v genderovou nerovnost věří, z čehož čtyři s ní mají osobní zkušenost. Jedna hudebnice uvedla, že si nemyslí, že by se na tuzemské hudební scéně genderová nerovnost vyskytovala.

Mým cílem bylo zjistit, v jakých aspektech se hudebnice cítí v nerovném postavení vůči svým mužským kolegům. Téma stereotypizace odhalilo zkušenosti hudebnic s předsudky ohledně jejich technických znalostí jak na pódiu, tak v produkci, se kterými se v mém výzkumu potýká pět respondentek. Genderová nerovnost se dle výsledků objevuje už na hudebních školách, kde jsou na ženy kladeny větší nároky, kterými si až vybudují nějaký respekt. S tím spojený je i fakt, že je ženám doporučována výuka na méně technické nástroje, nebo jsou považovány pouze za zpěvačky, ne instrumentalistky. Diskutované téma mateřství vs. kariéra ukázalo, že být je fungování na hudební scéně během mateřství obtížnější, dá se zvládnout, pokud má žena tolerantního partnera. S dětmi lze odjet i tour, i když ne všechna zázemí na hudební

scéně jsou pro tour s dětmi připravené. Matky hudebnice, které své děti vozí s sebou na koncerty bývají někdy dalšími ženami odsuzovány.

Druhý tematický okruh se týkal diferenciaci ženské a mužské tvorby a celkového přístupu k hudbě. Výzkum ukázal, že samy ženy hudebnice vnímají rozdílné aspekty ženské a mužské hudby, ale většinou se vymezují proti tomu, že tyto aspekty musí nutně náležet jen ženským nebo mužským interpretům. Jedna respondentka vnímání hudby genderově diferenciovaně odmítá. V mém výzkumu se dále neobjevil ani jeden případ, kdy by žena působící ve smíšené kapele zaznamenala od svého mužského kolegy určitý druh diskriminace vztažené na gender. Jako důvod uváděly, že mají ve svém okolí muže, kteří k nim chovají respekt a jejich postavení v kapele nepovažují za podřadné. Nerespektované jsou hudebnice naopak od okolí, které vnímá mužskou složku kapely jako skladatele a producenta, kdežto ženám ve smíšené kapele tyto pozice přisouzeny nejsou.

Pozornost jsem také věnovala tématu objektivizace ženy a sexismu, se kterým se setkaly i mé respondentky. Zmiňovány byly nemístné narážky a flirtování ze strany techniků, promotérů, majitelů klubů a fanoušků. Nadhozeno bylo i téma vyžadování sexuálních služeb výměnou za práci, které ovšem neplynulo z osobní zkušenosti žádné mojí respondentky.

Nedostatek žen na hudební scéně způsobený primárně nízkým sebevědomím a ztíženým přístupem do dominantně mužského prostředí bylo dalším tématem vycházejícím z analýzy rozhovorů. Kromě těchto dvou aspektů je nedostatek žen na hudební scéně také způsobený nedostatkem vzorů, kterými by se hudebnice nebo například producentky mohly inspirovat a učit se od nich. S výukou a inspirací také souvisí absence institucí, jako jsou například studijní obory nebo soukromé

lektorky/lektori, které by pomáhaly vychovat mladou a sebevědomou generaci žen v hudebním průmyslu.

Poslední téma se zabývalo iniciativami, které se snaží o změnu na tuzemské scéně. Nejvýraznější postavou podle mých respondentek je Mary C, spoluzakladatelka pražské Synth Library, jež se otvíráním témat genderové nerovnosti veřejnosti a pořádáním diskuzí a workshopů zasazuje o zlepšení situace žen na hudební scéně. Druhou zmiňovanou iniciativou byla Keychange, na jejíž nastavování kvót na festivalech v poměru 50:50 panuje rozporuplný názor. Na jedné straně jsou respondentky pro kvóty, na straně druhé se ženám zdá tato cesta příliš radikální. Naděje na zlepšení situace žen na hudební scéně spočívá na mladé nastupující generaci umělkyň a umělců, kteří budou řešit hudbu bez ohledu na genderovou diferenciaci.

9 ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se zabývala genderovou nerovností na hudební scéně v České republice. Mým cílem bylo zjistit, zda české interpretky tuto nerovnost pociťují v rámci hudební scény, ve které se pohybují a v jakých aspektech se cítí nerespektovány nebo diskriminovány. Další můj záměr se soustředil na povědomí hudebnic o iniciativách, které se snaží podporovat ženy na hudební scéně, co si myslí o nastavování kvót na hudebních festivalech a co je třeba udělat do budoucna, aby se situace žen v hudebním průmyslu začala zlepšovat.

V teoretických částech jsem se nejprve zabývala pojmy gender a feminismus, jehož vývoj jsem zasadila do historického kontextu. Dále jsem vymezila svou práci vzhledem k feministické antropologii, která se zaměřuje na řešení genderových rozdílů a vztahů, například na nerovnost či odlišný přístup v práci na základě genderu. Věnuji se feministické teorii v rámci populární kultury posilující objektivizaci ženy v hudbě, dále hnutí Riot Grrrl, které před třiceti lety otevřelo debatu o pozicích žen a dívek na hudební scéně a které rezonuje dodnes.

Dále se v teoretické části věnuji překážkám, který musí ženy v hudbě čelit. Tyto překážky vedou k genderové nerovnosti na hudební scéně. Nejvýraznějším aspektem je genderová stereotypizace, jejímiž příklady jsou podhodnocování technických zdatností u žen, situování žen pouze do pozice vokalistek, vylučování žen z výuky na techničtější nebo fyzicky náročnější nástroje a v neposlední řadě spojení kariéry a mateřství. Další překážkou je obtížné pronikání do dominantně mužského prostředí. Tato nerovnost je patrná nejen na podiu, ale také v nahrávacím studiu, kde se setkáváme s výraznou absencí producentek kvůli přetrvávajícímu maskulinnímu obrazu producenta. Důvodem jsou chybějící ženské vzory na těchto pozicích, díky kterým by si mladé ženy

uvědomily, že i žena je schopná v budování kariéry zvukařky nebo producentky. V této části uvádím data ze studie *Inclusion in the Recording Studio?*. Velkým problémem, se kterým se ženy v hudbě potýkají, je objektivizace a sexismus. Často se setkávají s nemístnými sexuálními narážkami, flirtováním až sexuálním obtěžováním. Často se od žen neočekává, že jejich tvorba a výkon bude lepší než u mužských interpretů, hodnocen je jejich vzhled a fyzická přitažlivost. V závěru teoretické části uvádím několik zahraničních a tuzemských iniciativ, které se aktivně zasazují o zlepšení situace žen v hudebním průmyslu.

V praktické části jsem se věnovala interpretaci rozhovorů, které jsem dělala s osmi českými hudebnicemi aktivními na české hudební scéně 2-15 let. Především jsem se snažila zjistit, zda tyto interpretky zažívají genderovou nerovnost a konkrétně v jakých aspektech.

Na úvodní otázku, zda se hudebnice cítí na tuzemské hudební scéně v nerovném postavení mi pouze čtyři z nich odpověděly, že ano. Další tři respondentky v genderovou nerovnost věří, ale samy ji nepociťují. Poslední respondentka uvedla, že si nemyslí, že by zde byly ženy genderové nerovnosti vystaveny. Přičemž ve zkoumání dílčích aspektů genderové nerovnosti s ní sedm respondentek z osmi svými výpověďmi potvrdilo osobní zkušenost. Tyto aspekty jsem si rozvrhla do čtyřech témat – stereotypizace, tvorba, objektivizace a sexismus, mužské dominantní prostředí, podporující iniciativy.

Většina respondentek uvedla, že se na scéně setkávají s předsudky ohledně jejich technických dovedností, ať už od techniků a zvukařů během přípravy koncertu, tak během práce v nahrávacím studiu. Vesměs se shodují, že věří, že takové chování není míněno se špatným úmyslem, ale že zvláště pro starší techniky a zvukaře není žena na podiu, v jiné roli než zpěvačky, obvyklá. I když se v mém výzkumném vzorku nacházely pouze dvě matky, obě se shodly na tom, že skloubení

mateřství a hudební kariéry možné je, pokud péči o děti během tvorby nebo koncertování převezme partner. Potvrzují také, že koncertování s dětmi bývá někdy jinými ženami kritizováno.

Druhým tématem, kterým jsem se zabývala, bylo rozlišování tvorby ženské interpretky a mužského interpreta. Většina respondentek souhlasila, že ženská hudba může být více jemná a emocionální, naproti tomu mužská hudba více agresivní. Stejně se tak ale tyto hudebnice shodly, že by tyto vlastnosti neměly být přiřazovány podle genderu, jemně a procítěně může hrát muž, stejně jako žena může hrát agresivně. V mém výzkumu se neobjevil ani jeden případ, kdy by žena působící ve smíšené kapele zaznamenala od svého mužského kolegy určitý druh diskriminace vztažené na gender. Jako důvod uváděly, že mají ve svém okolí muže, kteří k nim chovají respekt a jejich postavení v kapele nepovažují za podřadné. Nerespektování podle nich přichází spíše od okolí, které považuje automaticky muže za autora hudby a producenta, přičemž ženě ve smíšené kapele takové pozice přisuzovány nejsou.

Genderová nerovnost je dále přiživována objektivizací ženy, jejíž příklady se objevují i v odpovědích mých respondentek. Zmiňované sexuální narážky a nemístné flirtování je ženám nepříjemné, zvláště pokud podobné chování přichází od mužů s větší autoritou. Jejich mužští kolegové podobné chování nezažívají.

Žen je v hudebním průmyslu stále málo, jak na pozicích instrumentalistek, tak v prostředí nahrávacího studia. Faktory, jež nedostatek žen v hudbě zapříčiňují, jsou nedostatek sebedůvěry a ztížený přístup do dominantně mužského prostředí. S nízkým sebevědomím je spojený nedostatek vzorů, které by mohly začínající hudebnice inspirovat a učit, nebo ukázat, že i žena se může prosadit v roli producentky. Co zde také podle žen chybí, jsou studijní obory soukromé

lektorky/lektoři, které by formovaly mladou generaci žen v hudebním průmyslu.

V České republice je nedostačující počet iniciativ podporující ženy v hudební kariéře. Aktivním člověkem, který se zde snaží o změnu, je Mary C s projektem Trigger v pražské Synth Library, kde se mohou hudebnice vzdělávat v elektronické hudbě nebo diskutovat o různých tématech, včetně genderové nerovnosti. Další zmíněnou iniciativou je Keychange, jejíž nastavování kvót na hudebních festivalech v poměru 50:50 je kontroverzním tématem s rozdílnými názory.

Důležitým komentářem, který se objevil ve výpovědích některých rozhovorů je, že se ženy cítí bezpečněji na akcích, kterých se účastní pouze ženy, nebo jsou zde ženy v početní většině.

10 SEZNAM POUŽITÝCH TABULEK

Tabulka 1: Typické genderové rozdělení sociálních rolí ve světě populární hudby (Bayton 1998: 24)

Tabulka 2: Seznam respondentek

11 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Bayton, M. 1998. *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. New York: Oxford University Press.

Bayton, M. 1997. „Women in the electric guitar.” in: S. Whiteley (eds.). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Routledge.

Björck, C. 2011. „Freedom, Constraint, or Both? Readings on Popular Music and Gender.” [online] *Action, Criticism & Theory for Music Education* [cit. 7. 4. 2020]. Dostupné z: http://act.maydaygroup.org/articles/Bj%C3%B6rck10_2.pdf.

Bretthauer, B., T. Schindler Zimmerman, J. H. Banning. 2007. „A Feminist Analysis of Popular Music.” [online] *Journal of Feminist Family Therapy* 18(4), 29-51 [cit. 31. 5. 2020]. Dostupné z: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J086v18n04_02.

Bryman, A. 2008. *Social Research Methods*. Oxford University Press.

Butler, J. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.

Eckhardt, J., De Graeve, L. 2017. *The Second Sound: Conversations on gender and music*. Umland Editions.

Grammy 2020. „2019 Grammy Winners & Nominees: 62nd Annual GRAMMY Awards (2019).“ [online] *Recording Academy* [cit. 18. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.grammy.com/grammys/awards/62nd-annual-grammy-awards-2019>.

Green, L. 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Green, L. 2002. „Exposing the Gendered Discourse of Music Education.“ [online] *Feminism & Psychology* 12(2): 137-144 [cit. 31. 5. 2020]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/247749286_I_Exposing_the_Gendered_Discourse_of_Music_Education.

Holmes, M. 2009. *Gender and Everyday Life*. Routledge.

Keenan, K. E. 2015. „Intersectionality in Third-Wave Popular Music: Sexuality, Race, and Class.“ [online] *Oxford Handbooks* [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné z: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935321.001.0001/oxfordhb-9780199935321-e-36?print=pdf>.

Keychange 2019. „74 New participants announced for our year-long capacity building programme.“ [online] *PRS Foundation* [cit. 31. 5. 2020]. Dostupné z: <https://keychange.eu/blog/74-new-participants-announced-for-our-year-long-capacity-building-programme/>.

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

Leonard, M. 1997. „Rebel girl, you are the queen of my world: Feminism, subculture and grrrl power.“ in: S. Whiteley (eds.). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Routledge.

Lewin, E. (eds.) 2006. *Feminist Anthropology: A Reader*. Blackwell Publishing.

Merriam-Webster 2020. „Zine“ [online] *Merriam-Webster Dictionary* [cit. 2. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/zine>.

Miller, L. D. 2016. „Gender and the Artist Archetype: Understanding Gender Inequality in Artistic Careers“ [online] *Sociology Compass* 10(2): 119-131 [cit. 15. 3. 2020]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/soc4.12350>.

Millett, K. 1970. „Sexuální politika.“ in: Oates-Indruchová, L. (eds.) 1998. *Dívčí válka s ideologií*. Praha: SLON.

Moore, L. H. 1988. *Feminism and Anthropology*. Cambridge: Polity Press

Osvaldová, B. 2004. *Česká média a feminismus*. Praha: Libri,SLON.

Purschová Šeredová, A. 2014. *Anthropologia Integra: Genderová antropologie*. Brno: CERM.

Ryle, R. 2015. *Questioning Gender: A Sociological Exploration*. SAGE.

Smith, L. S. a kol. 2019. „Inclusion in the Recording Studio.“ [online] *USC Annenberg Inclusion Initiative* [cit. 13. 2. 2020]. Dostupné z: <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-2019.pdf>.

Smith, L. S. a kol. 2020. „Inclusion in the Recording Studio.“ [online] *USC Annenberg Inclusion Initiative* [cit. 31. 5. 2020]. Dostupné z: <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-20200117.pdf>.

Synth Library 2019. „O projektu.“ [online] *Synth Library Prague* [cit. 1. 6. 2020]. Dostupné z: <http://www.zvukpraha.cz/synthlibraryprague/o-projektu/>.

Synth Library 2019. „Trigger“ [online] *Synth Library Prague* [cit. 1. 6. 2020]. Dostupné z: <http://www.zvukpraha.cz/synthlibraryprague/trigger/>.

Tuin van der, I. 2009. „The arena of feminism: Simone de Beauvoir and the history of feminism.” in: R. Buikema, I. van der Tuin (eds.). *Doing Gender in Media, Art and Culture*. Routledge.

Vecco, M. a kol. 2015. „Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors (with the exception of the audio-visual sector).” [online] *European Expert Network on Culture and Audiovisual (EENCA)* [cit. 2. 2. 2020]. Dostupné z: <http://www.eenca.com/eenca/assets/File/EENCA%20publications/Final%20Report%20-%20Gender%20in%20CCS%20EAC.pdf>.

Whiteley, S. 2011. „The Vision of Possibility: Popular Music, Women, and Human Rights.“ In: I. Peddie (eds.). *Popular Music and Human Rights: Volume I: British and American Music*. Ashgate.

Wright, L. 2016. „Do-It-Yourself Girl Power: An Examination of the Riot Grrrl Subculture.” [online] *James Madison Undergraduate Research Journal* 3(1): 52-56 [cit. 3. 2. 2020]. Dostupné z: www.jmurj.edu/vol3/iss1/6/.

12 RESUMÉ

The main topic of this bachelor's thesis is the perception of the position of female performers on the Czech music scene, specifically whether they face male dominance, objectification and gender stereotypes in this environment. In the theoretical part of the thesis, I present basic concepts such as gender and feminism, which development I place in a historical context. I define my work with relation to feminist anthropology and deal with feminist theory within popular culture, strengthening the objectification of women in music. Furthermore, in the work I identify obstacles for instance stereotyping, objectification and sexism and male dominance, which women face in the music industry.

In the practical part I deal with the interpretation of semi-structured interviews that I did with eight Czech musicians active on the Czech music scene. The data were then analysed using by thematic text analysis. Above all, I tried to find out whether these performers experience gender inequality or not and specifically in which aspects. According to my research I conclude that women are not in the equal position with men in the Czech music industry. They face stereotyping mainly in the sense of underestimating technical and musical abilities, sexual innuendos and inappropriate flirting or evaluation of appearance at the expense of production. They are also a minority due to lack of self-confidence and role models in this environment.

13 PŘÍLOHY

Příloha 1: Tabulka 2: Seznam respondentek

		Aktivita na hudební scéně	Sólový projekt/kapela	Pozice v kapele	Povolání (na hudební scéně)
1.	Lenka, 24 let	2 roky	Dívčí kapela	Zpěv, syntezátor	skladatelka, textařka
2.	Jana, 30 let	15 let	Sólový projekt/ smíšená kapela	zpěv, akustická a elektrická kytara	skladatelka, textařka
3.	Nina, 25 let	5 let	Smíšená kapela	Safoxon, syntezátor	skladatelka, textařka
4.	Magda, 39 let	14 let	Smíšená kapela	Zpěv, saxofon, klarinety, megafon	skladatelka
5.	Julie, 20 let	4 roky	Sólový projekt	Zpěv, syntezátor	skladatelka, textařka, producentka
6.	Hana, 26 let	6 let	Smíšená kapela	Zpěv, elektrická kytara	Skladatelka, textařka
7.	Kateřina, 35 let	12 let	Smíšená kapela/sólový projekt	Zpěv	Skladatelka, textařka, producentka
8.	Aneta, 34 let	6 let	Smíšená kapela/sólový projekt	Zpěv, piano, syntezátor	Skladatelka, textařka, producentka