

k vystoupení na jejich podporu řadu osobností veřejného života, v čele s exprezidentem Václavem Havlem.

Morální panika, a ještě víc reakce na ni mění povahu a možnosti subkulturní scény. Vystaví je nejen cizímu pohledu, ale vtáhne ji i do interakce s vlastními reprezentacemi i s místy moci ve společnosti. Může leccos získat – úlevu od represí a společenské xenofobie, nebo dokonce vyjednávání o legalizaci technoparty. Cena je ovšem vysoká. Party přestane být autonomní zónou, a stane se nejen objektem spektáklů, ale také vyjednatelným požadavkem. Tím ztratí své dobrodružné kouzlo, autonomní rozměr své svobody, což se materiálně projeví na tom, že se z Czechteku stane dopředu známé místo komukoli přístupné masové zábavy. Právě v tom momentě se stane nezbytným mobilizovat subkulturní hranice a hierarchie.

To, že se takto pojatý Czechtek stal pro subkulturní scénu problematickým, vypovídá o pojetí svobody, k němuž se tato scéna hlásila. Jiří Paroubek měl v jednom bodě pravdu: Tato svoboda je spíše anarchistická (nebo ještě spíše autonomistická) než liberální, je svobodou pojatou jako dobrodružství, hledání a volný prostor. Nedává smysl, pokud se pojme jako „právo“ (proto dává jen ironický smysl heslo „fight for your right to party“), a pokud je do jazyka práv přeložena, ztratí se z ní nejpodstatnější moment: vyjednané dobrodružství v nikoli „dočasné autonomní“, ale dopředu povolené „zóně“ už není dobrodružství.

## Gender a subkultura: prosazování žen v punku a hip hopu

Marta Kolářová, Anna Oravcová<sup>1</sup>

*Hip hop je prostě klučičí a je zvyk, že ženská má držet hubu. Hodně holek by to chtělo dělat, ale nemají odvahu [...] Ono se říká, že rap má mít koule, ale když slyším u holek něco pánského, tak mě to úplně zatazí, je to nepřirozené.*  
hiphoperka Adéla

Uvedená citace jedné z dotazovaných českých hiphoperek poukazuje na převládající postoj českého hip hopu, ale i české společnosti obecně vůči ženám, které se nějakým způsobem prosazují v oblasti dominované muži. Říká se, že hip hop vytvořili muži a nadále ho i řídí a ve svém pánském klubu rozhodují o směru jeho vývoje. Rap je platforma pro vyjádření názorů, a to přímočaře a neobjasně. Rappeři mají často autoritu mluvčího celé dané komunity a rozhodně se ničeho nebojí – mají přece koule. A přestože by nějaké dívky či ženy chtěly rapovat, často na to „nemají odvahu“, očekává se od nich, že budou naplňovat představy tradiční femininity, které souvisí spíše s pečovatelskou rolí či s pozicí (němého) sexuálního objektu a často nemají ani úspěšné vzory, které by mohly následovat.<sup>2</sup> Výjimečně se však najde

- <sup>1</sup> Tento text vznikl za podpory GA UK (Anna Oravcová, projekt číslo 630012).
- <sup>2</sup> Jako příklad diskurzivní praxe v českém rapu lze uvést stat „Proč nemá český rap ani v roce 2014 stále důstojného zástupce něžného pohlaví“ (Austy 2014) publikovanou na jednom z nejčtenějších hiphopových portálů, bbarak.cz.

nějaká žena, která se přes všechny bariéry a pravidla prosadí jako rapperka. Jakým způsobem lze takové pozice dosáhnout a co všechno toto postavení obnáší?

Když jsme prováděli rozhovory v několika hudebních subkulturách mládeže, často jsme se setkávaly s tvrzením, že subkultury jsou svobodným a rovnostářským prostorem, kde se každý může bez zábran projevit. Když jsme však navštívily koncerty, festivaly a další subkulturní akce, nemohly jsme přehlédnout fakt, že zde většinou vystupují muži a akce organizují muži. Hudebnic bylo jako zrněk máku. Proto jsme chtěly zjistit, co ženám v těchto domněle svobodných prostorech brání k prosazení a zároveň jak dívky a ženy překonávají nastavené bariéry a co je vlastně na subkulturách mládeže, ač nastavených podle mužských pravidel, láká. Naším cílem je nahlédnout pod roušku zdánlivě progresivních či radikálních hudebních subkultur a zaměřit se na vnitřní nerovnosti a utváření mocenských vztahů zejména z genderové perspektivy. Zajímá nás, proč nadále přetrvávají leckdy patriarchální vzorce jednání a vztahů, které je obtížné i přes snahu některých žen a mužů vymýtit.

Touto tematikou se zabývá již několik desetiletí zahraniční literatura a výzkum subkultur z genderového pohledu není ojedinělý, avšak v českém prostředí jde stále o tematiku spíše okrajovou, a to jak ve studiích subkultur, tak i ve feministické a genderově orientované literatuře. V tomto textu navazujeme na přístupy tematizující politizaci vnitřní dynamiky subkultur, zabývajících se neformálními hierarchiemi a průsečky nerovností, jak naznačuje úvodní stať této knihy.

Hlavní výzkumná otázka, kterou si zde klademe, je, jaké ženy uplatňují strategie k prosazení se v mužsky dominovaných subkulturách, konkrétně v punku a hip hopu. Hip hop považujeme za silně maskulinizovanou subkulturu, vedle níž se punk jeví jako více rovnostářská subkultura, ve které se ovšem také odrážejí reálné

genderové odlišnosti. Jako kontext ženských strategií potřebujeme nejprve na základě zahraniční literatury a empirických dat zmapovat a analyzovat vzorce a jevy genderových odlišností a nerovností v českých subkulturách.

K tématu přistupujeme kvalitativním způsobem, stavíme na metodě výzkumu zevnitř (tzv. *insider research*), čerpáme z hloubkových rozhovorů, pozorování, textů skladeb a zinů (subkulturních časopisů tvořených samotnými aktéry subkultur, často v neformální úpravě). V tomto textu představíme zjištění ze dvou případových studií zaměřených na genderové vztahy v české punkové subkultuře a v českém hip hopu a pokusíme se tyto případy z hlediska nerovností a prosazování žen porovnat. Soustředíme se převážně na hlasy žen, které jsou v daných subkulturách aktivní, i když jako kontext jsme použily i rozhovory s ostatními muži a ženami v subkulturách. Jsme si vědomy regionální rozrůzněnosti hudebních scén. Tento výzkum se v části o punku týká lokálních scén, v rámci kterých vznikaly v devadesátých a nultých letech ženské punkové ziny, tzn. především v okruhu pražském a severočeském. V části o hip hopu je výzkum také omezen na Prahu a okolí. Praha je dodnes považována za „centrum“ hiphopového dění a v souladu s převládající subkulturní ideologií také za „kolébkou“ českého rapu.

V následujícím textu nejprve představíme klasické teorie a práce o genderu v subkulturách a současně studie zejména v oblasti punku a hip hopu budeme následně uvádět v tematických souvislostech v komparaci s našimi empirickými daty. Budeme se věnovat těmto tématům: (1) jak lze charakterizovat genderové vztahy v punku a hip hopu a jakým způsobem se ženy vymezují vůči maskulinním normám (důraz na agresivní maskulinitu, upřednostňovaný styl, určovací role ženám v souladu s tradiční femininitou či dvojí sexuální morálka). Zajímalo nás také, (2) proč se ženy

a dívky rozhodly vstoupit do těchto subkultur, co je motivovalo a (3) zdali v rámci dvou zkoumaných subkultur existují vnitřní hierarchie. Naším cílem je zjistit, (4) jaké strategie prosazování využívají ženy k dosažení určitého postavení v punku a v hip hopu a v neposlední řadě (5) jaké reakce vyvolávají aktivity a snahy těchto žen u členů a členek dané subkultury či u širší společnosti.

V tomto textu tvrdíme, že ženy jsou nuceny vyvíjet specifické strategie, jak se vyrovnat s maskulinním prostředím a normami kombinací prvků femininity a maskulinity. Když se však ženy prosadí v mužské hudební subkultuře, nebývají vždy oslavovány, reakce ostatních na jejich snažení bývají často i negativní.

### ***Teorie genderu v subkulturách***

Jako první se tématu genderu a roli žen v subkulturách věnovaly v sedmdesátých letech badatelky birminghamského Centra kulturních studií Angela McRobbie a Jenny Garber (2006 [1975]). Birminghamská škola podle nich omezila koncept subkultur na volný čas, a především na mladé bílé muže z dělnické třídy. Autorky tvrdily, že dívky a ženy jsou ve studiích o subkulturách neviditelné, neboť subkultury obsahují silný maskulinní podtext, a pokud se dívky v analýze objeví, tak ve smyslu sexuální atraktivity, vzhledu a přitažlivosti. Věnovaly se také příčinám nízkého zastoupení žen v různých subkulturách. Některá uskupení jsou „jemnější“, a tedy více feminizovaná – například dívky našly své místo mezi mods s unisexovým vzhledem, kde chybělo přehnané zdůrazňování maskulinity jako třeba v rockerské subkultuře, nebo se ženy uplatnily v květinové kultuře hippies. Obecně však tvrdí, že dívky méně vstupují do subkultur, protože se při naplňování volného času pohybují v jiných prostorech.

Poznatky o genderu v subkulturách shrnuje sociolog Brake (1985), který konstatuje, že subkultury jsou nejen dominované muži, ale vyznačují se maskulinismem v tom smyslu, že zdůrazňují mužskost jako řešení identity mládeže. Vědecká reprezentace subkultur je genderově vychýlena také díky faktu, že subkultury zkoumali tradičně muži, kteří se zaměřovali na chlapece.

McRobbie (1990) později rozvinula vlastní feministickou kritiku subkultur. Subkulturní styl je podle ní sice kritický a subverzní vůči společnosti, ale zároveň se nevyhne sexismu. Ženy a dívky nadále zůstávají neviditelné, případně představují jakýsi doplněk mužů. Dívky a ženy mají zřízenou možnost participovat v subkulturách, které se vyznačují aktivitami, jako je užívání drog, poflakování po ulicích a chození na fotbal, protože jde o činnosti, které dívky nelákají, jsou pro ně nebezpečné, nebo zapovězené. Sexuální mluva, patriarchální řád a agresivní maskulinita, která definuje mnohé subkultury, souvisí v některých případech i se sexuálním násilím. V subkulturních studiích se příliš klade důraz na to, co se děje na ulici, ale opomíjí se oblast domova a rodiny, které se spíše pojí se ženami a kde se subkulturní identita také utváří. V souladu s genderovou dělbou práce uvnitř subkultur se ženy a dívky často angažují v pomocných činnostech, jako je roznášení letáků či příprava koncertů. Pro ženy představuje důležitou subkulturní činnost nakupování nebo přetváření oblečení, a přestože ženy sehrávají důležitou roli ve vzniku a šíření subkulturního stylu, nebyl tomuto aspektu podle McRobbie (2005) věnován prostor, neboť se jedná o ženskou aktivitu spojovanou s konzumerismem.

V devadesátých letech se genderovým nerovnostem konkrétně v rámci klubové kultury (rave) věnuje Sarah Thornton (1995). Uplatňování subkulturních distinkcí se podle ní opírá o fantazii beztřídnosti a představu klubové kultury jako nezávislé na třídním postavení, rasové či etnické příslušnosti a genderu. Dle Thornton však

rave, ve kterém se prosadilo unisexové oblečení a jenž poskytuje pocit volnosti, neznamená ještě, že názory jeho účastníků a účastnic jsou genderově progresivní (1995, s. 56). Autorka razí pojem subkulturní kapitál, jenž je důležitý pro zkoumání tvorby hodnot a vnitřních hierarchií, a jako významné faktory pro utváření vkusu v hudbě vidí věk a právě gender. Subkulturní kapitál se zakládá především na vědomí, jak se správně adaptovat v subkultuře a jak v ní získat určité postavení. Může být objektivifikovaný (sbírka desk) nebo vtělený (jak se správně oblékat, tančit, komunikovat). Subkulturní kapitál se hromadí pomocí stylu a spotřeby, vkusu hudby a oblečení, tetování a piercingu atd. Vzhledem k tomu, že v subkulturách se autenticita chápe jako mužská, tudíž vše, co se spojuje s ženskostí, se považuje za neautentické, tak ženy musejí často prokázat hlubší subkulturní znalosti a nashromáždit větší subkulturní kapitál k legitimizaci vlastní pozice a musí se snažit mnohem více než muži (tamtéž, s. 72). Subkulturní kapitál má silné maskulinní zatížení a je dostupnější mužům už jen z důvodu platových nerovností ve vnější společnosti. Navíc představa, že ženy utrácejí více za kosmetiku a oblečení než za hudbu, vede k domněnám, že věnují hudební subkultuře méně času. Subkultury mládeže se vymezují vůči mainstreamu, který také chápou v genderových souvislostech – vidí popkulturu jako feminní oblast a ženy spojují s popem, kterým opovrhují (Thornton 1997). Na to poukazuje v britské taneční scéně i Rietveld (1998), podle níž tvrdé techno scéně dominují bílí muži, kteří považují ostatní taneční styly za příliš měkké, za „kabelkový“ žánr, který se poji s ženskými a *travesti disco* doplňky.

V současnosti již neplatí, že by subkultury zkoumali jen mužští badatelé, a rovněž byla publikována řada studií, která se zaměřuje na genderovou tematiku a participaci žen v rámci subkultur. Ženy a dívky v hudebních subkulturách už dávno nejsou neviditelné.

Prosadily se jako rapperky, zpěvačky, hudebnice v čisté ženských kapelách, moderátorky žánrových pořadů, tvůrkyně subkulturních časopisů nebo organizátorky akcí. V subkulturách mládeže však i nadále početně převažují muži, s čímž souvisí utváření hodnot jednotlivých uskupení. Styl, chování i subkulturní kapitál je definován maskulinitou, neboť subkultury mládeže jsou obecně vystavěny podle mužských norem, které bývají přímo v rozporu s ženskostí. Některé subkultury čerpají z mýtu psance či rebela, a představují tak kulturu naplněnou hegemonickou maskulinitou, takže ženy nemožno být nikdy skutečně autentické. Miso-gynní kulturní normy zabraňují ženám, aby dosáhly nejvyššího statusu. Participace a role žen v subkultuře je určována muži podle maskulinních norem a v subkulturách existují dvojí standardy hodnocení, ženy se tak potýkají s tvrdšími kritérii pro úspěšnost v subkultuře a uplatňuje se zde také dvojitá sexuální morálka pro muže a ženy (Martin, Schouten, McAlexander 2006, Leblanc 1999, Rose 2008). Ženy účastnic se mužských aktivit jsou vždy čteny genderovými brýlemi neboli jsou to ženy v mužském prostoru (Mullaney 2007), jsou vždy v první řadě ženy, až pak hudebnice.

Některé subkultury reflektují genderovou nerovnost a podporují participaci žen nebo tematizují gender. Často se to však odehrává jen v rovině rétoriky, v praxi dívky rovnosti s muži nedosahují. Například gotický styl se pyšní překračováním genderových norem a oslavou ženskosti ve stylu oblékání (dlouhé vlasy, síťované punčochy, make-up) pro obě pohlaví. Mužský androgynní vzhled je velice ceněn a je zdrojem subkulturního kapitálu, také proto, že je v rozporu s tradičními genderovými stereotypy. V hyperfemininí subkultuře tak získávají vyšší status muži (Brill 2007). Wilkins (2004) u gotické subkultury dospěla k závěru, že i když v subkultuře došlo k poměrně významnému rozšíření svobody pro ženy, hlavně sexuální (polyamorie, bise-

xualita), stále panuje omezení ve formě dvojí morálky a muži mají nadále ve vztazích větší svobodu. Gotici vidí scénu jako genderově rovnostářskou, která používá subverzivní sexualitu k narušení genderových norem. Iluze rovnosti však podle autorky maskuje to, že ženská sexuální svoboda má více výhod pro muže než pro ženy, muži mají větší sexuální přístup k ženám, aniž by museli měnit genderové uspořádání.

### České studie o genderu v subkulturách

Tematikou žen a genderu v rockové hudbě se dlouhodobě zabývá Pavla Jonssonová, která reflektuje neexistenci českých hudebnic, které by se hlásily k ženskému, natož feministicky orientovanému umění. Ve své dizertaci (2013) píše o první české dívčí kapele Plyn (později přejmenované na Dybbuk) hrající mezi lety 1980 a 1987 a Zuby nehty (od roku 1988 dosud), ve kterých působila jako kytaristka a baskytaristka. Dybbuk předcházela vlně Riot Grrrl a v době normalizace necítil potřebu mířit své texty kriticky vůči maskulinitě alternativní hudební scény ani širším společenským normám. Hráčky Plynu/Dybbuku se nechtěly profilovat jako ženská skupina se specifickým ženským poselstvím, i když samy chápaly kapelu jako tvůrčí prostor, kde se všem otvírá možnost se vyjádřit tak, jak by nikde jinde nemohly (Jonssonová 2013, s. 215). Zařazení skupiny do punkové subkultury také není úplně jednoznačné, jako punková kapela byly označovány, ale samy se za punkerky nepovažovaly – nevypadaly tak ani nežily. Punku se blížila jejich hudební stránka sestávající z pár kytarových akordů a bušení do piana. Ačkoli je možné přirovnat hudební a výrazový styl Plynu/Dybbuku k ženským punkovým kapelám na Západě jako například the Slits nebo the Raincoats, tak české hudebnice z britských nijak nečerpaly, neznaly je.

Pokud se podíváme ještě více do historie na subkulturu mániček neboli tzv. vlasatců v 60. letech, tak podle Pospíšila a Blažka (2010) zde dívky tvořily asi jen dvě procenta účastníků. Styl mániček byl založen na feminizovaném vzhledu představovaném dlouhými vlasy u mužů, který pobuřoval veřejnost, protože narušoval představu typického mužského zevnějšku. Mladíci byli proto znevažováni za domnělou homosexualitu a dívky, přítelkyně vlasatců zase čelily obvinění z promiskuitu a provozování prostitute.

Pohled do současnosti genderových vztahů v subkulturách přináší Hajdíková a Prokůpková (2011) zaměřující se na pražskou hardcorovou scénu. Uvádějí, že v hardcorové subkultuře participuje žen méně než mužů, jsou málo aktivní v hudebních skupinách a koncerty organizují spíše muži. Do tance v kotli (*mosh*), který charakterizují jako drsný, tvrdý a maskulinní, se zapojují převážně muži. V politickém hardcoru sice existuje povědomí o genderové problematice, ale jiná témata (jako antifašismus či veganství) se považují za významnější. Smolík (2010) ve své přehledové knize o subkulturách mládeže sice věnuje jednu stránku aktivitám amerických Riot Grrrls, celkově však zmiňuje postavení žen v subkulturách vzhledem k ostatním tématům jen okrajově a krátce.

O ženách, genderu a feminizmu v subkulturách byly dále v češtině publikovány spíše populárněvědecké statě. Jitka Kolářová (2005, 2009) předkládá vývoj a principy Riot Grrrl v zahraničí a rozebírá, jak se hnutí projevilo v Česku. V roce 2005 časopis *His Voice* vydal číslo „Hudba žen“, s příspěvkem Karla Veselého o pozici žen v americkém mainstreamovém hip hopu. Kulturní magazín A2 (9/2008) přinesl dokonce tematické číslo věnované ženám v subkulturách. Ženskou kontrakturoou, konkrétně ženami, jejichž umění je založeno na takzvaném „tělesném zpěvu“, který se výrazně staví do opozice k masmediální kultuře konzumu, se zabývá

Vodrážka (2008), který tematizuje patriarchální moc a proces zneviditelňování tvorby žen. Kellyová (2008, s. 19) se zaměřuje na sound systémy a freetekno jako alternativní nepolitickou subkulturu, kde zdánlivě vládne genderová svoboda. I zde se však setkáváme s délbou práce na základě genderové příslušnosti. Jednotlivé proudy punku či skinheads vzhledem k genderu zpracovala Jitka Kolářová, která konstatuje, že i v těchto subkulturách je „muž vždy lepší než žena, alespoň na ty důležité věci“ (2008, s. 21).

### Metoda zkoumání

Při výzkumu subkultur jsme se metodologicky inspirovaly výzkumem z pozice zevnitř (*insider research* dle Hodkinsona 2005) a hledáním významů, které sami členové subkultur přikládají svým aktivitám (Muggleton 2000). Obě jsme participovaly na aktivitách subkultur, a abychom ozřejmily naši pozici, začaly jsme výzkum sepsáním vlastní zkušenosti se subkulturou metodou tzv. *memory work* (Berg 2008). Pro zkoumání jsme zvolily kvalitativní přístup, který se nejvíce blíží etnografickému výzkumu, jenž zahrnuje delší pobyt v terénu a kombinaci různých metod získávání dat (Hendl 2005, s. 118–119). Metody sběru dat zahrnovaly především hloubkové rozhovory se členy subkultur a zúčastněné pozorování při různých aktivitách těchto formací.

V tomto textu pracujeme se čtyřmi základními zdroji dat. Jeden představuje 50 kvalitativních rozhovorů v rámci sociologického výzkumu čtyř nejrozšířenějších subkultur mládeže (punk, skinheads, techno, hip hop) v době 2009 až 2010<sup>3</sup> (Kolářová 2011). Žen bylo

3 Výzkum byl součástí projektu MŠMT „Sdílené hodnoty a normy chování jako zdroj posilování sociální koheze a překonávání negativních dopadů sociální diference v ČR“ prováděného CESESem a Sociologickým ústavem AV ČR. V týmu dále pracovali M. Pixová, O. Slačálek a P. Stejskalová.

ve vzorku zastoupeno čtrnáct; ačkoli jsme se snažili je do výběru dostat, potýkali jsme se s tím, že v daných subkulturách participovali hlavně muži. Pro rozhovory jsme připravili tematickou osnovu se společnými tématy, která zahrnovala vztah k dané subkultuře, popis hodnot a stylu, postoje k politice, mainstreamové kultuře, otázky na životní styl a vnímání struktury (hierarchie, subkulturní kapitál). Sem jsme zařadily i otázky sledující genderové diference a nerovnosti. Ze čtyř zkoumaných subkultur jsme nakonec pro genderovou analýzu vybraly jen punk a hip hop, protože zde jsou ženy aktivní v rovině verbální, představují kritické hlasy k subkultuře i společnosti a vytvářejí vlastní texty (ziny, zpívají, rapují). To jsme v technu ani u skinheads nezaznamenaly a u těchto subkultur jsme také neměly k dispozici další data. Hloubkové rozhovory s punkery a punkerkami pokrývaly především pražskou scénu.

Druhý soubor tvoří kvalitativní obsahová analýza divících punkových zinů (časopisů): *Esbat* (čísla 1–3) vydávaný ženskou skupinou Luna v polovině 90. let, *Bloody Mary*, punkový feministický zin vycházející mezi lety 2000 a 2011 (čísla 1–14), oba z pražského okruhu, a *Houpačka* označená jako „Riot girls! Riot bois! zin“ psaná v polovině nultých let tohoto století v Litoměřicích (čísla 1–4). Třetí soubor dat představuje 17 rozhovorů, které provedla A. Oravcová v rámci své bakalářské (2007), diplomové (2010) a dizertační práce, kde zkoumá pozici rapperek v českém hip hopu a konstrukci autenticity v české hiphopové subkultuře s důrazem na genderové vztahy. Součástí je také obsahová analýza vybraných textů rapperek. Čtvrtý datový zdroj tvořily polní poznámky z výzkumu v terénu a zúčastněného pozorování včetně záznamů neformálních rozhovorů.

Data jsme analyzovaly pomocí programu Atlas s využitím počátečních postupů kódování, které uvádějí ve svém postupu při tvorbě zakotvené teorie Corbinová

a Strauss (1999). Neapirovaly jsme na vytvoření teorie, spíše na popis a interpretaci získaných dat v kontextu stávajících teorií. K analýze jsme přistoupily pomocí kódování, tímto postupem jsme pátraly v datech po pravidelnostech a klasifikovaly části souboru dat (viz Hendl 2005). Jednotlivé texty (rozhovory, záznamy z pozorování) jsme rozčlenily na pojmy a kategorie pomocí otevřeného kódování, které v datech odhaluje témata vztahující se k výzkumným otázkám. Druhý stupeň kódování (axiální) představovalo především hledání vztahů mezi kategoriemi. Analytické koncepty, které jsme generovaly v procesu porovnávání a kladení jednotlivých výpovědí týkajících se jednotlivých kategorií vedle sebe, se staly základem pro následnou interpretaci. Součástí procesu analýzy bylo tzv. poznámkování, to znamená sepisování poznámek o kódech a jejich vztazích, které se pak stává součástí výsledného textu (Hendl 2005). Obsah subkulturních časopisů (zinnů) jsme zkoumaly pomocí kvalitativní analýzy médií, kterou vyvinul Altheide (1996). Citace z rozhovorů používáme v textu na dokreslení a navození bližší představy o tématech a způsobu mluvy členů subkultur. Vybraly jsme především ty, které nejvýstižněji vyjadřují popsaný postoj.

### **Ženy v punkové a hiphopové subkultuře**

Na počátku punkové subkultury v sedmdesátých letech především ve Velké Británii byl punk ženám otevřený, dívky se mohly aktivně účastnit, zakládaly kapely i přes absenci muzikální zkušenosti a virtuozity, často se učily hrát až na koncertech (Reddington 2003, 2004). Podle Leblanc (1999) je punk historicky první hudební subkulturou vůbec, kde se mohly ženy více projevit. Odvážné hudebnice ale postupně začaly mizet z hudební scény. Důvodem byl mimo jiné přerod části punku

v hardcore, styl s tvrdším zvukem a drsnějším tancem, který vytlačil ženy z centra subkultury, a to nejen jako hudebnice, ale i jako aktivní posluchačstvo. Hardcore se vyznačoval macho image, maskulinním výrazem, často až protizenským zaměřením (Garrison 2000, Leblanc 1999, Mullaney 2007, Schilt 2004). Dívky reagovaly na sexismus a exkluzi tím, že začaly samy tvořit hudbu s politickým poselstvím a vytvořily ženskou odnož punku zvanou Riot Grrrl (Piano 2003). I přes vlnu Riot Grrrl však zůstává punk, a především hardcore bílou mužskou subkulturou, kde jsou dívky i nadále marginalizovány (Leblanc 1999, Mullaney 2007).

Hiphopová subkultura, jejíž počátky sahají do sedmdesátých let, je zejména v prostředí USA pojímána jako platforma pro vyjádření názorů, a to zejména lidí či skupin, které nemají možnost veřejně vyjádřit svá stanoviska, ideje a chápání okolního světa. Rap, jakožto rýmované vypravěčství, je vhodným prostředkem, který dnes mládež využívá k vyjádření názoru na sociální, kulturní či politické dění ve všech koutech světa. Progressivní názory se často týkají rasových otázek, politické angažovanosti či problematiky třídního postavení, ne však genderu či sexuality. Hip hop, ve kterém dominují kolektivní mužů a kluků (homosociální vztahy), je často otevřeně homofobní a heterosexistický. Tento přístup pak určuje role a pozice dostupné ženám na této hudební scéně.

Analýze postavení žen v rapu věnovala Tricia Rose jednu kapitolu v dnes již klasické studii Black Noise (1994), ve které podotýká, že muži, kteří se zaměřují na zaznamenávání historie hiphopové scény, trpí takzvaným syndromem „jaké ženy?“ (1994, s. 151) a přínos žen přehlídí. Při pohledu na minulost a vývojové fáze hiphopové scény můžeme na základě přístupu ke tvorbě textů a sebe prezentaci rozlišit dvě skupiny rapperek. Takzvaný „zlatý věk“ (Golden Age zhruba v letech 1984–1992) je prezentován jak období, kdy vedle

Obě dvě subkultury byly v rozhovorech s aktivními účastníky a účastnicemi subkultur charakterizovány jako svobodný prostor, ve kterém se mohou všichni svobodně vyjádřit a prosadit. Subkultura tak konkrétně pro punkery znamená svobodu bez hranic a bez pravidel, svobodu v chaosu. To na punku láká jak chlapce, tak dívky. Někteří na přímý dotaz uvádějí, že rovnost se týká i rovnosti pohlaví, a tento názor zastávali i muži i ženy: „Postavení (žen) podle mého je takové, jaké chtějí“ (Sára). „Třeba já nevidím v punku žádnou nadřazenost, žádnou podřazenost. Prostě všichni jsou si rovni“ (Pepe). Vzápětí si však někteří všímají, že dívek je vlastně v punku méně, a to hlavně na úrovni aktivních účastníků, zejména na poli vytváření hudby. To, že dívky v subkulturách částečně absentují, si někteří vysvětlovali tím, že dívky se obecně nezajímají o subkulturní hudbu a styl, ale jsou spíše mainstreamové, chodí na diskotéky a věnují se vzhledu („lakuji si nehty a vybírám hadříky“ dle punkerky Krysy).

Stejně tak hip hop je často prezentován jako pole otevřené: „pro každého, je to forma vyjadřování. Kdo se tak chce vyjadřovat, ať se tak vyjadřuje, to je jedno, jestli je to muž nebo žena“ (Luky). Z výpovědi aktivních hiphoperů a hiphoperek však vyplývá, že hiphopová subkultura je silně ovlivněna a definována maskulinními hodnotami a zájmy. Rapperi dále často tvrdí, že „pro každého člověka platí úplně stejná kritéria, dobrý text, dobrá flow, pro každého rappera i rapperku je to stejný. Akorát, že to nebude mít koule“ (Tom). V prostředí hiphopové scény je metafora „mít koule“ častým fenoménem, který odkazuje na odvahu, drsnost či průbojnost. Stejně jako v případě punku si hiphoperi často vysvětlují nedostatek zastoupení žen tím, že dívky „většinou zajímá, kdo koho sbalí, co mají za lak na nehty a na vlasy“ (Pavel). V punku i hip hopu platí tedy teze Sarah Thornton, že dívky bývají spíše spojovány

sebe existovalo množství různých směrů v rapu včetně několik významných žen za mikrofonom (Queen Latifah, MC Lyte, Salt 'n' Pepa), jejichž texty lze považovat za pro-ženské. V následujícím období (1992–1997 dle Cobb 2007, s. 41) přichází druhá vlna rapperek (včetně Lil Kim a Foxy Brown), které sázejí na vyzývavý image a obscenní jazyk. I tento přístup je interpretován jako strategie prosazení, jelikož právě sexuální explicitní jazyk staví tyto rapperky do pozice subjektů v prostředí, které ženy neustále sexuálně objektivizuje (Oware 2009, s. 798). Takovéto zdůrazňování feminity a sexuality Imani Perry (2004) chápe jako zmocnění se mužského prostoru prostřednictvím explicitních textů. Michael Eric Dyson připomíná, že sexismus a misogynie přítomné v hip hopu jsou pouze odrazem patriarchálních vztahů americké společnosti a je skeptický vůči možnosti žen zaujmout klíčové postavení (zavádí pojem „femiphobia“, naprostý strach z žen 2007, s. 22).<sup>4</sup>

Přestože vybrané hudební scény mají svou dlouhou letou tradici v našem prostředí, globální vliv na lokalizované formy punku a hip hopu nelze podceňovat či přehlížet. Americký hip hop nadále slouží jako vzor toho, jak hip hop dělat „správně“, a vytváří specifický diskurz včetně určování genderové dynamiky. V následující pasáži se budeme věnovat analýze nasbíraných dat, která jsme rozdělili na základě klíčových aspektů do tematických skupin zaměřených na (1) genderové vztahy a maskulinní normy; (2) motivace pro vstup do subkultury; (3) hierarchizace žen; (4) strategie prosazování žen; a (5) reakci na aktivitu žen.

4 Socioložka Nancy Guevara ([1987] 1996) je autorkou jedné z prvních akademických studií věnovaných pozici žen v hip hopu. Téma postavení žen v hip hopu dále zpracovaly autorky Sharpley-Whitting (2007), Keyes (2004), Pough (2004) či Rose (2008) a další.



s feminizovaným mainstreamem a o subkultury nejvíce takový zájem jako muži.

Slabší zastoupení dívek a žen v punku a v hip hopu souvisí i s menším zapojováním žen do aktivit subkultury a s muži nastavenými pravidly v daném prostředí. Subkulturní aktivity jsou nastaveny tak, aby vyhovovaly mužům, protože zkrátka muži byli v obou subkulturách první a utvářejí je podle svého.

Punkerky (zejména ty aktivní) poukazovaly na to, že je jim měřeno dvojnásobným metrem. Jednak se potýkají s mužsky nastavenými aktivitami, třeba na punkových koncertech, kde se pod pódiem vytváří „kotel“ tancujících převážně mužů, kteří do sebe narážejí a kopou. Například punkerka Krysa si netroufá dopředu k pódiu, říká: „když je to moc krvelačný, tak jdu kousek stranou“ a vytváří s kamarádkami vlastní skupinu vně kotle. To, že muži si často ani neuvědomují znevýhodnění žen při tanci na koncertech, ukazuje výpověď punkera Vidláka: „Jsem normálně v pogu, nějaká holka za mnou přišla; dej si pozor, jsou tady ženský“. Tak když tam jsou ženský, tam se nechodí, pogo je takový tanec netanec. To se počítá, že odejdeš s modřinou, se šrámem. Tam se prostě na nikoho ohled brát nebude. Když je to bolí, tak tam nemaj lézt!“

K podobným výsledkům došli na základě pozorování v punkovo-metalovém klubu Krenske a McKay (2000), kteří si všimli agresivně heterosexistických praktik (ať už šlo o texty písní, tělesné praktiky či vizuální prvky) podporujících hegemonickou maskulinitu a znevažujících ženy a gaye. Agresivního tance v kotli klubu a skákání z pódia se účastnili z 95 % muži. Tyto aktivity podle autorů staví na násilí a mužských vazbách, přičemž ženy chápou svou účast na nich jako obtížně realizovatelnou. Tyto mužské aktivity a jejich výsledky jako například když se oceňuje mít po koncertě rozbitý ret nebo monokla, posilují subkulturní kapitál a status v subkulturě. Tato zjištění potvrzuje řada dalších studií

(např. Downes 2012, Griffin 2012, Hajdíková, Prokůpková 2011).

Přestože mezi dotazovanými hiphopery převládá představa, že rap nelze rozlišovat na mužský či ženský, nejčastěji je přirovnáván k „chlapskému sportu“ (Fíla). Rap je spojován zejména s mužskými aktivitami a s vývojem hip hopu v USA, kde souvisí s kulturou gangů, takže: „je to už daný, že rap dělají chlapi“ (Dan). Konstrukce hip hopu v silně maskulinních termínech, přirovnávání ke sportu (box), válce či gangům, ženy a priori vylučuje. I z toho důvodu je mužům v hip hopu připisována větší autorita, která souvisí s „drsností“ či „tvrdostí“, s vystupováním na veřejnosti, jakožto mluvčí určité společnosti či komunity, zatímco dívky tráví volný čas v bezpečné oblasti domova: „Holky chodí na koktejly do baráčku s holkama, tak o čem by psaly“ (Dan).

Dle jednoho z dotazovaných rapperů: „agresivita hraje v rapu hodně velkou roli [...] já vlastně nevím, která holka si to prožila tak, jako my“ (Zdeněk). Hugo dodává: „možná, že ženy prostě nemají tu pílí to [rap] drtit a žít tím stylem života. Trénovat to, vychytávat tu flow, pochopit, o čem to je“. Z daných výroků je patrné zpochybnění nasazení žen a jejich investice do subkulturního života ve stejné míře jak u mužů. Populární argument neúspěchu ženského rapu je tón a hloubka hlasu. Dle dotazovaných hiphoperů a hiphoperek ženám rap nesedí jako způsob vyjádření, „jsou to takový jemný hlásky, které mě moc nebaví“ (David). Z rozhovorů dále vyplývalo, že „přirozenější“ je, „když už ženská má nějakou funkci, řekněme, tak to je většinou právě zpěvačka“ (Petr). Většinou samotní hiphoperi i hiphoperky předpokládají, že ženy bude na hiphopové kultuře zajímat tanec, zpěv nebo pořádání akcí a propagace koncertů.

Role zpěvačky (často jako doprovod, zpívány refrény ve skladbě určitého rappera) souvisí s upřednostněním tradičně ženské role jako podpora, „křoví“ či dekorace. V punku například zpěvačka Matýlda popisovala, že od

nich někteří punkeři vyžadovali převzít tradiční pečovatelskou ženskou roli i v rámci subkultury, i přesto, že žili v alternativních podmínkách a snažili se realizovat své jinak alternativní hodnoty a odlišný životní styl: „Žila jsem třeba na jednom squatu s pankáči, byla jsem jediná holka a nejstarší ze všech. Byli to docela prasata, ať už jde o podmínky, ve kterých byli schopní žít, nebo o to, co byli schopní jíst... chleba s podravkou hlavně. Ale taky co se týče postoje k holkám. Když mi darovali zástěru, na který byl potisk ženského těla v sexy spodním prádle, důrazně jsem jim vysvětlila, že takhle teda ne.“ To koresponduje s tvrzeními McRobbie (1990), která upozorňovala na paradox subkultur, které se vůči společnosti projevují subverzivně, ale uvnitř těchto uskupení i nadále převládá sexistické jednání. Tento jev můžeme označit také za „smíšený radikalismus“ (Downing 2001), kdy na jedné straně příslušníci subkultur přijmou alternativní životní styl, žijí v komunitě ve squatu v podmínkách, které se vzdalují standardnímu bydlení, ale vztahy mezi muži a ženami nijak radikálně nepřetvářejí, naopak se drží tradičních hodnot.

Nižší postavení dívek v subkultuře souvisí i s tím, jak je utvářen ženský styl. Dívky v punku sice nosí těžké vysoké boty a některé i účes číro jako muži, ale zároveň si oblékají minisukně, roztrhané silonky a výrazně se líčí. V rámci stylu tak vyjednávají pozici mezi autentickou maskulinní punkovou image a nároky na ženskost a přitažlivý vzhled. Řada dívek se snaží překročit definici punkové ženskosti a volí jinou strategii při tvorbě image. Svou proměnu například líčí Matylda, která si zároveň všimá toho, jak situaci řeší ostatní dívky: „Myslím, že dřív pro mě bylo taky důležitý vypadat fe-minně, být, sexy, ale po punkersku, teď už je mi to jedno. Trochu mě akorát mrzí, že většina punkerek je

na tom s nápaditostí hůř – důležitý je hlavně být sexy, mít přfavou sukýnku a roztrhaný silonky. Jasně, byla jsem stejná, ale stejně mě to mrzí, protože to vlastně ukazuje, v jaký pozici ty holky v rámci subkultury jsou.“

Hiphopový styl oblékání je u mužů vždy jednoznačný: volné kalhoty, široká trika a mikiny, basebalové čepice. U žen není hiphopový styl zcela určen. Pod pojmem „žena v hip hopu“ si většina dotazovaných vybavila spíše takzvané dívky z videoklipů v sexy „minimalistických oblečcích“ (Helča) v pozici sexuálního objektu než v roli rapperky. Kvůli tomu jsou aktivní hiphoperky nuceny odlišovat se od zmíněných dívek a pečlivě zvažovat, jakým způsobem se budou prezentovat. Většina rapperek preferuje „volnější oblečení, do podpatků mě nedostane nikdo. Takže [producenti] mě chtějí trošku „zženštit“. Ale ne jako bitch, jako děvku, ale jako ženu“ (Iva).

Dívky jsou nuceny přizpůsobovat se mužským normám, například v punku mají být drsné, rebelské a konfrontační, ale zároveň musí zůstat atraktivní a sexuálně dostupné pro muže. Leblanc (1999), která se detailně zabývala americkou a kanadskou punkovou subkulturou a postavením žen v ní, upozorovala, že pokud se dívky chovají promiskuitně, jsou za to negativně sankcionovány. V této oblasti dívka nezíská respekt, pokud se chová jako muž (který je oceňován jako borec), naopak bývá negativně označena za děvku. Dvojí normy i české punkerky nejvíce pociťovaly v oblasti vztahů a sexu. K hlavním idejím punku patří svoboda a nevázanost a od dívek se očekává, že budou sexuálně dostupné. Punková svoboda od konvencí spojená se sexuálním osvobozením definuje volnost pro muže, ale představuje problém pro ženy. Terežka popisuje situaci na koncertě, když odmítla sexuální návrhy jednoho punkera: „Hned poté mi už úplně jiným tónem bylo sděleno, že nevím, o co v punku vlastně jde, že nic nechápu a nepodílím se aktivně na rozvoji punkové scény!!!“ (*Bloody Mary* č. 1, s. 12)

5 Autor používá pojem při zkoumání radikálních médií sociálních hnutí, ale je využitelný i pro studium politických aspektů subkultur.

Podobně se k punkovým hodnotám svobody a rovnoprávnosti vztahuje autorka zinu *Bloody Mary* s předzvěstkou twoFace: „Na punku se mi vždycky líbila volnost. Každý se mohl chovat, jak chtěl, ať už byl holka nebo kluk. Připadalo mi, že zrovna tady je úplná rovnoprávnost. A to i v sexu. Žádný dlouhý kecy o lásce, prostě chceš nebo ne. (...) Pak jsem zjistila, že to není rovnoprávnost, ale totální degradace ženskosti. Ačkoli by se na první pohled mohlo zdát, že zde platí pravidla pro všechny stejně, na ten druhý zjišťuji, že platí opět pouze pro kluky. Holky jsou většinou chápány pouze jako něco, co má díru mezi nohama, což je v některých chvílích velmi potřeba, ale jinak jsou vlastně k ničemu.“ TwoFace dále popisuje příběh mladé punkerky, která se vyspala s punkerem, který si jí pak nevěšmal, jí se sex ani nelíbil. Udělala to kvůli představě, která je podle ní v punku rozšířena: „punkerka dá každému a já chci být punkerka“ (*Bloody Mary* č. 2, s. 20).

V hiphopových subkulturách po celém světě se ženy musí vymezovat v oblasti vizáže, oblečení a sexuální morálky vůči obrazu tzv. video girl z mainstreamových videoklipů, kde jsou ženy zobrazovány jako spoře oděné sexuální objekty (srovnej Sharpey-Whitting 2007). Ženy jsou tak vzájemně izolovány a jejich frustrace je namířena na skupiny těch „jiných“ žen. V hip hopu jsou ženy často rozdělovány na „dobré (svěťce)“ a „špatné (děvky)“. Dobrá žena, „sestra“, splňuje všechny patriarchální požadavky: rodí děti, pečuje o domácnost, je věrná svému muži, a zároveň chápe jeho promiskuitní chování a podvádění. A za spolupráce na tomto systému je odměňována respektem. Na druhé straně „děvka“ je ta, která neustále hraje hry a využívá svoji sexualitu, aby získala peníze, majetek a slávu muže (Ulen 2007, s. 143). Sexismus v mainstreamových hiphopových videoklipech je chápán jako odraz širší společnosti, kde „je mužům přisuzován vyšší status než ženám. Ženy jsou spíš považovány za majetek, element zábavy, na

pohled...“ (Simča). Rapper je vždy v první řadě alfa samec, který si rozhodně nebere servítky a v chytřích rýmech vyjadřuje svůj názor na okolní svět. Kolem sebe má také spoustu jiných hiphoperů, kteří utvářejí jeho smečku. Kromě toho mají kolem sebe také spoustu žen, které potvrzují jeho maskulinitu. Pro ženy je takřka nemožné dostat takového obrazu. Na druhé straně je pojímán jako součást hiphopového diskurzu a určitý trend: „kapely se rády obklopují pěknými ženským, a tím dokazují to alfa samectví a tu svou pozici ve smečce, že mají na to mít buchtý, a mají na to, aby jim myly autá“ (Ota). Degradace žen v mainstreamovém hip hopu se projevuje jak vizuálně, tak slovně. V hiphopových textech se často objevuje dichotomie děvka/svěťce, óda na dobrou ženu splňující patriarchální podmínky heterosexuálního vztahu s rapperem a „diss“<sup>6</sup> track vůči všem ostatním ženám. „Ten chlap bere globálně ženský za kundy a pak má svoji ženu, které napíše ten love song“ (Káťa).

### Motivace žen pro vstup do subkultur

Co ženy vlastně přitahuje do maskulinní subkultury? Subkultury jsou atraktivní pro dívky z mnoha důvodů, poskytnou jim – stejně jako chlapcům – pocit svobody, bezpečí, uznání, zvýšení statusu atd. Jeden z motivů je ale obzvláště významný: mohou se vymanit z tradiční, mainstreamové ženské role. Podle Leblanc (1999) přitahuje dívky k punku to, že mohou zpochybnit konvenční feminitu pomocí stylu a mužského chování, neboť participace v punku je opakem běžné ženskosti. Griffin (2012) zkoumající gender v britské punkové subkultuře

6 Takzvaný „diss“ track je specifický typ skladby, ve které interpret verbálně napadá jiného interpreta nebo skupinu lidí, ať už přímo nebo nepřímě. Zkratka je odvozena od anglického slova disrespect, jedná se tedy o projev neúcty.

vidí tělo v punku jako místo rezistence: piercing, výrazné tetování a netradiční oblečení funguje pro punkery jako odmítnutí společenských norem a jako reakce na to, že se mladí lidé cítí bezmocní. Skrze výrazný styl mají alespoň moc nad svým tělem. Specificky pro ženy znamená punkový styl vyjádření odporu vůči stereotypnímu nazírání ženskosti a tělo pro ně může být prostředkem k opětovnému získání moci a posílení (*empowerment*).

Dívky, které jsme dotazovaly, do punku přivábil odpor být mainstreamovou („disko“) dívkou a možnost osvobodit se od tradičních vzorců ženskosti, zejména co se týče vzhledu: nosit podpatky, oblečení zdůrazňující ženské křivky, upravené vlasy či decentní líčení. V punku dívky nacházejí útočiště před světem a vyhovuje jim netypické prostředí, extravagantní oblečení, tetování, odlišné názory, svoboda či „chaos“. Punkerka Matylda popisuje dokonce vykořenění z vrstevnické skupiny a nalezení své referenční skupiny právě v punku: „Na základní škole i na gymnáziu jsem byla ta divná, se kterou se nikdo nechtěl moc bavit, až mezi pankáčema jsem měla pocit, že jsem doma. Bavila mě, špína, chlastání, to, že ty lidi, mezi který jsem přišla, dělali větší věci spolu, spolehali na sebe...“

Dívky punkerky se často chovají způsobem, který ve společnosti nezapadá do obrazu slušné mladé dívky – potulují se venku, popíjejí (někdy až nadužívají) alkohol nebo bydlí ve squatu. Punkerka Mašina popisuje své současné chování (navíc s povzdechem, že už to není jako zamlada): „Zajedu si na koncert, ožeru se tam, poblížu se tam, válím se tam jako svině“ (Mašina).

Vstup do punkové subkultury je u řady dívek rámován radikální změnou vizáže, hlavním symbolem odmítnutí konvenční femininity je totiž změna účesu – vyholení číra. To představuje významný přechodový rituál, který dívky přibližuje subkultuře ve snaze jí dokázat, že jsou ochotny riskovat opovržením většinovou společností. Zároveň číro představuje typický maskulinní prvek punko-



Transparent Girl Power, rok 2006 (foto: Marta Kolářová).

vého stylu, pro dívky není „povinné“, proto ty ženy, které se rozhodnou ho nosit, jsou opravdu radikální a úpravou svého vzhledu přispívají ke zvýšení svého subkulturního kapitálu. Matylda reflektuje reakce svých rodičů na jí zvolený punkový styl, který však neodpovídá jejich představě o ženskosti spojené s krásou: „Táta i máma se vždycky zhrzojí, když přijdu s vyholeným čírem, připadá jim, že se hyzdím, když jsem přeci jinak, taková hezká holka“ a že se na sebe snažím, ke své škodě, poutat tímhle způsobem pozornost a šokovat“ (Matylda).

Punkerky provokují okolí i svým oblečením, které Mašina charakterizuje jako „rozervaný, roztrhaný, okovaný, přenašivkovaný“. Matylda popisuje originální kusy oděvu doplňky, které nosila: „roztrhané silonky, různé sukně, resp. pruh látky, který jsem si kolem sebe omotala, netradiční doplňky – třeba náhrdelník z hadice

od sprchy, nášivky". Punkerky jsou si dobře vědomy šokovaných pohledů i komentářů okolí a je to i náměť pro články v punkových zinech. Lidé například reagují na dívky s pracovaným punkovým stylem: „To je hnus!“ či „Pojď se podívat na ty zjevy“ (*Houpačka* č. 4, s. 3).

Okolí na základě jejich punkového vzhledu v androgynní variantě zpochybňuje jejich ženství, což se jim příčí, protože ony chtějí zůstat ženami, zároveň však touží mít možnosti a svobodu se vyjádřit stejně jako punkeři. Punkerka Zdenule zdůrazňuje, že se nelíbí, nenosí podpatky a sukně, nechce se přizpůsobovat mínění okolí a má svůj styl: „Za to, jaká jsem, jsem většinou nazývána bláznem, úchylkou, ženou, co si hraje na muže. Grrr!!! Proč by mělo být nesprávné mít právo na stejné věci jako muži!“ (*Houpačka* č. 2, s. 11). Řada z nich se také setkala s konfrontací s neonacisty, hnutím, které na punkery i fyzicky útočí. Nazi-skinheadi negativně komentovali punkový vzhled dívek písničiček do časopisů *Houpačka*, jednu z nich i fyzicky napadli a zničili jí příbytek (*Houpačka* č. 4).

V porovnání s punkovou scénou není participace žen v rapu tak zásadně ovlivněna vizuální stránkou a radikální změnou image. Co tedy motivuje ženy, aby začaly rapovat? Ve všech rozhovorech s aktivními ženami se ukazuje, že to byli zejména starší bratři, spolužáci či partneři těchto dívek, kdo je motivoval k rapu. „Měla jsem podporu od přítele, který říkal, že se mám prostě vykašlat na to, že jsem holka a prostě dělat rap“, dodává Adéla. Pozice žen v hiphopové subkultuře je do značné míry ovlivněna jejich vztahem k aktivním mužům.

Vykazovat určité „mužské“ charakteristiky je, zdá se, předpokladem úspěšné kariéry pro ženy v hip hopu, jak tvrdí Léňa: „Když čtu rozhovory se slavnými tvořivými ženami, tak tam často slyším něco chlapského, zapáleného, bojovného...“ Dotazované rapperky zdůrazňovaly příklony k maskulinním aktivitám, zájmům o sport či členství ve výhradně mužských kolektivech.

Tato sebeprezentace posiluje legitimizaci jejich postavení v rámci hiphopové subkultury. „Já se od malicka reju do klučích věcí, protože přebalovat panenky mě nebavilo, a tak jsem si hrála s autičkami“ (Iva). Jak poznamenal jeden z rapperů: „Myslím, že rapovat začne takový ten průbojný typ holky, něco jako chlap“ (Dan). Dita také dodává: „I pokud holky mají hupební citění, a že i ten rap je nějakým způsobem láká, tak si nedokážou uvědomit, že můžou... mně to prostě přišlo jako samozřejmost, zkusit rapovat. A až pak mi začalo docházet, že ono nás moc holek v rapu asi není. Možná mám v sobě kus mužského elementu, asi ve mně je nějaký chlap (smích), víš, jak to myslím“.

Z rozhovorů je patrné, že žena, která chce rapovat, musí být silná osobnost, protože „to chce kuráž, být sama na výsluní a odrapovat celý koncert“ (Káta). Další z rapperek považuje rap za „ego masturbaci“, neboli předvádění se, které ostatní ženy do takové míry neláká: „Kluci podle mě sní o tom, že tam stojí. A když to udělá ženská, tak už musí být fakt exhibicionistka“ (Gabča). Všechny dotazované ženy však zdůrazňovaly, že samy nikdy neměly potíže prosadit se a dostat se tam, kam chtěly. Zároveň tím přispívají ke konstrukci „výjimečné“ ženy, která pokud opravdu chce, tak se (díky svým maskulinním charakteristikám) dokáže prosadit i v rámci tak silně muži dominované sféry, jako je hip hop. Takový přístup zastírá sexistické praktiky jak ve společnosti, tak v dané skupině. Veškerý neúspěch jednotlivých žen je považován za jejich individuální selhání či nedostatek odhodlání spíše než systematické znevýhodnění.

### Hierarchie žen v subkultuře

V souvislosti s akceptací mužských norem se v subkulturách utvářejí hierarchie mezi jednotlivými typy žen. Ty ženy, které se chovají aktivně jako muži, získávají vyšší

status než ženy pasivní, které jsou chápány především jako přitellkně subkulturních mužů a/nebo sexuální objekty. V muži dominované subkultuře je nejvíce oceňována kategorie „nejmaskulinnějších“ žen, které participují na mužských aktivitách (Krenske, McKay 2000). Podle Leblanc (1999) maskulinita subkultury ukládá protikladné normy pro ženské chování. Dívky soutěží o mužskou pozornost, přebírají maskulinní vzory, což je odcizuje od ostatních, které jsou více femininní. Tím se vytváří konkurence mezi ženami, přičemž žárliivost blokuje přátelství mezi nimi a vede k jejich izolaci.

Vztah k mužům do jisté míry definuje postavení žen v punkové subkultuře. Punkerky z *Bloody Mary* pozorovaly mezi dívkami vzájemnou rivalitu, sebeprosa-zování na úkor ostatních dívek a nahlížení ostatních s despektem. V mužsky dominované subkultuře se tak narušuje ženská solidarita. Tu se snaží aktivní dívky opět zcelovat, ať již podporou ženských aktivit nebo na úrovni každodenní (viz dále).

Chápání genderové dynamiky na hiphopové scéně je ovlivněno mediální reprezentací mainstreamového rapu. Na základě toho se rapperky musí vymezovat nejen vůči rapperům, ale také vůči již zmíněným „holkám z videoklipů“, jak dokládá následující citace: „v mainstreamovém hip hopu to jsou čubky, to nejsou rapperky, to jsou prostě čubky v klipech koupený, to je jedno, nějaký kámošky, modelky... ale rapperky, to je něco úplně jiného, ty mají charizma, těch tam není třicet, nesvlékají se tam, prostě naběhnou na pódium a jedou hustě“ (Tonda).

Dotazování rapperů vidí současný mainstreamový hip hop jako „jednu větu: piju pítí, souložím s děvčkou, ve svém krásném autě“ (Ráda). Předpokládají však, že takové obrazy nepopisují praktiky samotné subkultury, ale slouží jako marketingový tah, způsob, jak reagovat na poptávku komerčního trhu. Rapperky se domnívají, že v „normálním životě“ lidé fungují jinak, ale v hip hopu

„se to tak nosí“ (Mája). Zobrazování žen určitým způsobem vidí jako strategii ze strany hudebního průmyslu, který nejen naplňuje touhy a sny mladých posluchačů, a zároveň je také vytváří. Podle jedné z rapperek: „to je vesměs mužské posluchačstvo, které hip hop poslouchá a jejich sen je mít nádhernou kočku, nejlépe dvě, tři čtyři, které mají velký prsa, malý zadečky, úzký pasy. To, co chce ta určitá skupina slyšet, to se jim bude předkládat, oni to budou kupovat...“ (Iva).

Rapperky často kritizují uniformitu dívek, které se stylizují podle obrazů žen z videoklipů. Zároveň hiphopeři a hiphoperky předpokládají, že tyto dívky nemají zájem o subkulturní život, chtějí pouze navázat vztah s rapperem anebo získat jakkoliv dočasnou slávu a pozornost okolí. Dle Davida „dnes, když jseš aspoň trochu známý rapper, tak to je prostě, nechceš do klipu?“ Boom. A v podtextu to znamená, že to vezmete ještě přes postel minimálně třikrát a pak budeš hvězda. Dám ti záběr a ukážeš tam kozy a ukážeš tam prdel“.

Zobrazování žen v mainstreamovém hip hopu určuje aspirace mladých dívek, které nemají přístup k alternativnímu obrazu úspěšných rapperek (srovnaj Gaunt 2015). Groupies, neboli fanyanky, které navštěvují hudební akce s cílem „sbalit slavného rappera“ (Mája) reprezentují další skupinu, vůči které se ženy aktivní na hiphopové scéně musí vymezovat. Jeden z rapperů popisuje situaci následovně: „Klub je hnusný místo, fakt. Holky jdou do klubu, jako že nic, za půl hodiny se s frajerem líbá, za dvě hodiny s ním šuká někde na záchodě, to je strašně real, a další den dělá, že jako byla ožralá. A to je miliarda holek“ (Honza).<sup>7</sup>

Ženy, které aktivně participují na hiphopové subkultuře, musí prokazovat vysoký subkulturní kapitál,

7 Dané téma zpracovávají ve své tvorbě například Ektor v singlu *Jak jinak*, Marpo & Trouble Gang v singlu *#Bitchés* či Viktor Sheen & Renne Dang *Instatní čubky a Instatní čubky 2*.

přizpůsobovat se mužským normám a pravidlům a zároveň se musí chovat v souladu s dvojí morálkou, co se týče sexuality. Promiskuita je u rapperů vyžadována a oceňována. Jak uvádí Tricia Rose (2008, kapitola 8), rappeři všechny takzvané „bitches“ potřebují k udržení své image. Na druhou stranu ženy, které chtějí získat určité postavení v rámci hiphopové scény, musí své chování přizpůsobit tak, aby do kategorie „groupies“ samy nespadly.

### **Strategie prosazování žen v subkultuře**

Jak se ženy vztahují k mužským normám subkultury? Dívky řešící rozpornou pozici ženy v subkulturách definovaných maskulinitou, musí sladit požadavky na ženskost a maskulinní pravidla. Ženy vzdorují některým aspektům hlavní hodnoty – hegemonní hypermaskulinitě a používají ji k rámování a redefinici vlastní ženskosti (Martin, Schouten, McAlexander 2006, s. 188). Podle Leblanc mají punkerky různé strategie, některé dívky se snaží přizpůsobit pravidlům nastaveným muži, akceptují drsný styl a za to získávají respekt. Naopak dívky, které se přidaly k subkultuře kvůli navázání partnerských vztahů s muži, jsou nazírány s opovržením. I dívky, které již získaly respekt, používají tvrdá kritéria vůči novým dívkám, aby prošly stejnými testy, jako musely ony. Tyto dívky tak přijímají mužské standardy a spolupracují s maskulinismem punku, naproti tomu jiné punkerky si udržují feminitu a nepřijímají mužské vzory. Většina dívek kombinuje tradiční ženské prvky s punkovými a vytváří ženskou variantu mužské punkové uniformy (Leblanc 1999).

Ve zkoumaném prostředí českého punku je jednou strategií žen otevřená kritika (k níž ovšem došly postupně po řadě negativních zkušeností) mužského chování vůči ženám jako sexuálními objektům. Punkerky

z *Bloody Mary* chápou prostory subkultury jako mužská místa, do nichž muži střeží přístup a ženy musí tímto prostorem prolouvat a jsou neustále hodnoceny podle vzhladu. Prvotní strategií bylo si toho nevěšmat, ale ta později přerostla ve sdrůžení dívek a otevřenou kritiku zejména dvojí morálky. Autorky *Houpačky* přiznávají, že z koncertů musely často odejít kvůli sexuálnímu obtěžování od mužů, ale rozhodly se, že s tím něco udělají a budou se snažit bránit sebe či jiné dívky ve skupině: „Kolikrát jsme už musely tyhle ožralecký balení „kundiček“ snášet! Kolikrát jsme už musely vyklidit prostor a raději šly domů! Jak je patrné z tohoto incidentu, ne útěk, ale ženská solidarita je potřeba na tyhle zasunovače!“ (Tonča, *Houpačka* č. 3, s. 6).

Autorky a autoři zabývající se hiphopovou kulturou v americkém prostředí považují rapové texty za vhodnou platformu pro vyjádření feministických a pro-ženských názorů. Rose (1994) vidí přínos rapperek v tom, že změnilý výkladový rámec tvorby rapu, přispěly ke změně diskurzu ohledně genderu a rasy a poukázaly na nutnost perspektivy z pohledu afroamerických žen. Mezi hlavní témata těchto rapperek Rose řadí důležitost ženského názoru a solidarity či vyjádření tělesné a sexuální svobody. Zároveň se rapperky odmítají veřejně hlásit k feminismu, protože by narušily rasovou solidaritu s ostatními rappery (Rose 1994). Z historie hip hopu je patrné, že ženy často potřebují pomocnou ruku mužů, aby se prosadily ve větším měřítku. V různých hiphopových uskupeních (*crew*) najdeme většinou jednu ženu, která se nachází v pozici *tokenu*, tudíž je pro ni složitější kritizovat praktiky lidí, se kterými spolupracuje (Diner 2006, 204).

Otevřená kritika sexistických praktik a postojů v českém rapu je doposud záležitostí okrajovou. MC Taktika a BioMasha (které se aktivně účastní poety slamů) jednu dobu vystupovaly pod názvem DiaPsyché a jejich tvorba obsahovala satiru stávajících genderových vztahů,

kritiku mýtu krásy či tradičního pojmání femininity. Pro-ženské a feministické texty najdeme dále ve tvorbě Čokovoko, Potmě či Fakné. Tyto skupiny však nejsou známé v rámci hiphopové subkultury – Čokovoko jsou brané jako amatérky, které s hip hopem či rapem nemají nic společného. Na druhou stranu rapperka Potmě a duo Fakné jsou spojované spíše s anarchistickým hnutím a běžně nevystupují na klasických hiphopových koncertech.

Dívky, které chtějí překročit svou podřízenou roli, musejí zvolit strategii stát se aktivními. V hip hopu se ženy kromě jednotlivých uměleckých elementů (rap, DJing, breakdance, graffiti) angažují v rolích manažerek interpretů, organizátorek akcí, jsou dramaturgyně a hlasatelky žánrových rozhlasových pořadů, grafičky a pár žen je možné najít i ve vůdčích řídicích pozicích.

V českém punku ženy prorazily v několika oblastech. Jednak to jsou ženské/feministické/lesbické ziny: *Esbat*, *Bloody Mary* a *Houpačka*, které se přímo přihlásily k americkému hnutí Riot Grrrl a čerpají z něj náměty do časopisů, ale i některé strategie, jak se vyrovnávat se sexismem v punkové scéně. Dále punkerky fungují jako organizátorky ať již menších lokálních akcí nebo i větších festivalů. Zde je nezbytné zmínit aktivitu Rock proti sexismu organizovanou v roce 2007 v Praze a o rok později v Litoměřicích, prezentující zejména skupiny, kde hrají ženy (Stillknox, Bella Fica, Parkování také vzadu), nebo kapely vystupující proti sexismu. Tento festival později přerostl v Gender Fuck Fest (GFF), definovaný jako feministický a queer festival pořádaný formou DIY (do it yourself). Odehrál se již jako rozsáhlejší několikanásobná akce v Praze a/nebo v Táboře v letech 2009, 2011 a 2012 s řadou koncertů i zahraničních queer skupin, přednášek, workshopů, výstavy apod. Gender Fuck Fest představuje v rámci punkové subkultury významný počin vzhledem k tomu, že feministickou kritiku propojuje s otázkami sexuality

5.4.  
2008

WWW.PKS.CZ

♀ ROCK  
PROTI  
SEXISMU



**Čokovoko**  
(hiphop s respektem k taktu a Benny M. Brno)

**Steelfaith**  
(heavy metal, lovecree)

**Parkování také vzadu**  
(punkrock, beem)

**Bella Fica**  
(punk se sáním, čísti al)

**Jedovatý Push-upky**  
(husť punkcepa, litoměřice)

**Stillknox**  
(rock, Praha)

\* proměňání, distro, výstava,  
modřín, pražská

nehávidám Valentyn

Music Club Progressive

vstup 60,-

areál Družba, Pokračlická 1853/71

start 17 hod

Litoměřice

a začneme pršně!!!

Leták na akci Rock proti sexismu organizovanou kolektivem kolem Bloody Mary a Houpačky (foto: Archiv Bloody Mary).

a queer, etnicity, zdravotního postižení apod. V punkové subkultuře tak tematizuje interseksionalitu.<sup>8</sup>

8 „GENDERFUCK znamená škodolibě narušovat tradiční představy o genderových identitách, rolích a reprezentacích. GENDERFUCK znamená vyjebat



Třetí oblastí ženské aktivity v punku je hraní v hudebních skupinách. Z rozhovorů s několika punkerkami vyplývá, že dívky chtěly hrát v kapele, dokonce ženskou kapelu založily, měly zkušenou a zkoušely hrát, ale na vystupování nedošlo. Ty české punkerky, které se hlásily k hnutí Riot Grrrl a vydávaly ziny, potřebovaly potřebu projevit se také na poli hudebním. Již v roce 1996 vyzývala ženská anarchistická skupina Luna v zinu *Esbat* (č. 2) dívky k zapojení do ženské kapely. Členka Lunny to později komentovala: „My jsme tenkrát chtěly založit kapelu a měly jsme několik zkoušek, ale na koncert nedošlo. Jedna holka nám psala hodně radikální feministický texty.“ I dívky kolem zinu *Bloody Mary* uvažovaly o založení ženské kapely, což však v době vydávání zinu neuskutečnily. Vznik ženských feministických kapel v rámci punku je tak záležitostí až druhé poloviny nultých let. Některé ženy z kolektivu zinu *Houpačka* a *Bloody Mary* vystupovaly jako Jedovatý Push-upky a později od roku 2012 v kapele Burcovačka.

Téměř kompletní výčet rapperek, které zaznamenaly alespoň částečný úspěch na české hiphopové scéně, obsahuje článek uveřejněný na hiphopovém portálu *Bbarak.cz* s názvem „Proč nemá český rap ani v roce 2014 stále důstojného zástupce něžného pohlaví“ (Austy 2014). Autor zde nízké zastoupení žen v rapu chápe jako důsledek toho, že je Česká republika malá země<sup>9</sup> a rapující Češky nemají dostatečnou „průbojnost a vůli“ či „ramena a už

s uhlazeným a neproblematickým řádem, kde existují ženy a muži, z nichž každý/á plní svou předepsanou roli v monogamních heterosexuálních vztazích a nukleárních rodinách. To ale neznamená mluvit jen o záležitostech genderu, sexuality a sexuálních praktik, ale také o dalších společenských otázkách, v nichž se odráží mocenský řád“ (pozvánka na 3. ročník GFF v roce 2012 v Praze).

9 Nízké zastoupení rapperek na hiphopové scéně je globální fenomén. I v USA jsou ženy za mikrofonem spíše neviditelné. I na Hip hop kempu, největším hiphopovém festivalu střední Evropy, který se koná vždy třetí víkend v srpnu v Hradci Králové a který každý rok nabízí více než 500 interpretů z celého světa, vystoupily v roce 2016 jenom čtyři rapperky.

vůbec ne lokty, aby se prodraly tou řadou překážek, výsměchů a urážek, kterými jsou často zasypávány“. V další části se zaměříme na to, jakým způsobem subkultura punku a hip hopu reagují na aktivní participaci žen.

### Reakce na aktivitu žen

Maskulinní subkultura obecně mohou v některých případech zdůrazňovat genderovou rovnost a demonstrovat otevřenost ženám. Například Mullaney (2007) poukazuje na to, že příznivci hardcore straight edge subkultury argumentují, že odmítání alkoholu vytváří bezpečnější prostor pro ženy, navíc absence sexu podle nich odstraňuje nahlížení žen jako sexuálních objektů. Přesto zkušenosti žen ukazují, že subkultura ženám nedovoluje plnou participaci a genderové hranice ve scéně přetrvávají. Katz (2007, s. 582), který studoval genderovou dynamiku v rámci hiphopových DJských battlů, se u mužů setkal s názory, že by určitě ocenili větší zastoupení žen v Djingu. Tento požadavek Katz chápe jako politickou korektnost, něco, co je „cool“, a co zároveň potvrdí „povinnou heterosexuální“, která je tak zásadní pro image mnoha skupin, ve kterých dominují muži.

Při pohledu do punkové a hiphopové subkultury se však zdá, že aktivita dívek a samostatnost v projevu v subkultuře se ne vždy setkává s příznivými ohlasy, zejména u mužské části scény. Když už se dívky odvážejí naučit se hrát na kytaru a bicí, zformovat punkovou kapelu a vystoupit na pódium, tak se setkávají se zpochybňováním. *Bloody Mary* (č. 2, s. 11) sledovala komentáře mužského obecenstva vůči ženám v kapele „na holky to byl slušný výkon“, případně pořívání mužů na koncertě zahraniční skupiny, ve které zpívala žena: „ukaž kundu“ (*Bloody Mary* č. 3, s. 42). I Reddington (2003, 2004), která se zaměřovala na punkové instrumentalistky, tvrdí, že dívky, aby uspěly, musely hrát

lépe než muž. Pokud se ale dívky navíc přihlásí k feminismu, mohou se tím pro některé punkery vyloučit ze subkultury. Tonča popisuje, jak ji její punkové okolí přesvědčovalo, že feminismus nepatří do punku: „byla jsem upozorněna od jednoho dominantního samce, že nejsem punkerka, ale feministka. Pankáci jsou přý jiní“ (Houpačka č. 2, s. 1).

Punkerka Matylda vzpomíná na své zážitky zpěvačky v mužské punkové kapele, kde se jí spoluhrači za zády smáli, že je feministka a neholí si noby, a těžko se jí prosazovaly texty s protestním nábojem. Když všichni členové skupiny odmítli její feministický text, tak zvolila strategii, že ho přeložila do angličtiny, a pak ji ho už nechali zpívat. Lituje, že punková subkultura nepřestala být mužskou a omezuje i nadále ženy: „Připadá mi, že holky mají jasně danou pozici, pořád i po všech těch letech a po Riot Grrrl hnutí. Nosí se být sexy holka a nejlíp získáš kamarády, když spíš s největším borcem. Je smutný, že tak ‚svobodná‘ subkultura, alespoň jak to vnímám já, je pořád tolik postavená na macho přístupu a klučičím kamarádství.“

Ženská či feministická aktivita v rámci subkultury sklízí v lepším případě posměch, znevažování, ale jak ukazuje příklad amerických Riot Grrrl skupin, které se snažily o naborání genderových mocenských vztahů přímo na koncertech, může vést i k dalšímu násilí na ženách. Vzniká tak začarovaný kruh. Downes (2012), která zkoumá strategie žen při hudebních vystoupeních, popisuje, jak na turné v Británii ženské skupiny kritizovaly maskulinní praktiky pogování (dívkého tance) pod pódiem a skákání z pódia. Povzbuzovaly dívky, aby šly blíž k pódiu a nenechaly se vytlačit muži, nebo aby participovaly na představení – mohly jít k mikrofonu a něco říci či zazpívat. Podporovaly vytváření ženské komunity a poskytovaly příležitost k tomu, aby se ženy postavily mužskému fyzickému a sexuálnímu napadení. Když nějaký muž některé dívce z publika ublížil, kapela

přestala hrát, řešilo se to a muž byl veřejně zostuzen a vyveden ohranokou ven. Tato ženská genderová rezistence ale vnesla konflikt do Riot Grrrl hnutí, protože mužům se vylučování z koncertů nelíbilo a vznikaly různé spory, ve kterých docházelo k verbálnímu a někde i fyzickému a sexuálnímu napadení členek skupin, což Downes interpretuje jako antifeministické násilí a snahu navrátit hegemonický genderový řád do subkultury a vyloučit ženy z punku.

V hiphopové subkultuře se obecně předpokládá, že muži mají největší (místy také jediný) podíl na tvorbě hiphopové kultury. Hegemonní diskurz rapu staví ženy a dívky do pozic tanečnic, fanynek či imitátorek mužských protějšků (Gaunt 2004, s. 252, Guevara 1996, s. 51). Rapperky jsou častěji dotazovány, zdali jsou autorky vlastních textů, jsou obviňovány z imitace slavnějších rapperů a obsah jejich textů podléhá ostřejší kritice než u mužů (Philips et al. 2005, s. 259). Ženy aktivní v hip hopu spojuje jedna zásadní otázka: jak pracovat s feminitou? Podle Guevara (1996) se ženy musí rozhodnout, jestli např. používat při malbě graf-fiti barvy tradičně spojované s feminitou, či se zaměřit při tanci spíše na „holčíci kroky“, anebo rapovat méně agresivně a používat jemnější jazyk. Co se týče vzhledu, byly rapperky často vedeny k tomu, aby na pódiu působily atraktivně (v minisukni a podpatcích), protože tak nejspíše zaujmou mužské publikum. Na druhé straně mají obavu, že budou redukovány pouze na sexuální objekt. Pardue (2010, s. 447) pozoruje u brazilského hip hopu, že ženy, které přijmou maskulinní, „gangsterský“ model, podle mužů „zaprodaly“ svou ženskost, už nejsou „pravými ženami“, nýbrž pouhou imitací mužů. Dotazovaný Tonda dodává: „to prosazování je těžké v tom chlapeckém řemeslu, a jestli se najde nějaká, která to tady odstartuje, tak je otázka, jestli je opravdu žena, jestli to není mužatka. Drsná žena, která rapuje, pak už ztrácí tu ženskost, a to je problém.“

Rapperky mají dvě možnosti: „Já vyhledávám témata, která jsou citlivější, která jsou mi bližší jako k ženě. Ale pak jsou ženy, které se snaží držet krok s mužským“ (Simča). Genderové stereotypy se odrážejí i v pojímací přístup k hudbě. U žen se předpokládá, že budou hudbu dělat více „pocitově“ a nebudou používat tolik vulgarismů. Na druhou stranu, pokud rapperky zaujmou maskulinní pozici, co se týče vzhledu, slovníku a „drsného“ rapu, tak jsou obviňovány, že nevyjadřují a neznají „dostatečně ženský“ (Helča). Podobný mechanismus je uplatňován také v posuzování tvorby rapperů. V rozhovorech s hiphopery se objevovalo označení „měkký“ či „teplý“ rap, který například Láďa definuje jako „rap, kde se každý za každou cenu nesnaží být neporazitelný a jsou prostě více jako lidi. Je to uvolněnější, člověk se tam nebojí rozebrat nějaké emoce a pocity, takže v uvozovkách měkčí. Nemí prostě tak vyhrocený.“

Důraz na „autenticitu tvrdosti“, drsnost, či dokonce agresivitu je důvodem proč „je to pro ženu větší boj než pro toho muže“ (Domča). Hiphoperky musí často prokazovat vyšší znalost subkultury, také si jasně uvědomují, jakým způsobem bude jejich tvorba vnímána či interpretována. Často internalizují představu, že ženský rap nebude nikdy roven mužskému, a to z důvodu přetrvávajících genderových stereotypů. Český rap je také charakteristický tím, že v něm převládá generické maskulinum a rapperky i rapperky v důsledku mluví pouze k mužskému publiku.

Rapperky se setkávají s tím, že „hodně lidí není ochotných je brát vážně“ a zároveň je jejich tvorba srovnávána „nerovnoměrně s klučičím rapem“ (Léňa). Jejich tvorba je posléze hodnocena následovně: „Mně často říkají, že na holku dobrý... Tak buď dobrý, anebo špatný, ale na holku dobrý, to mě docela uráží“ (Gabča). Hiphopová média a jejich reprezentace žen v rapu přispívá k zesměšňování jejich tvorby častými odkazy na „rap v sukničích“. Austy (2014) v závěru svého článku

vyzývá čtenáře: „No sami v paměti zalovte, kolik pozornosti ve vsí váženosti jste kdy věnovali princezně v šatickách, která zkoušela na stagi rapovat“. Podobný jazyk přispívá k podkopávání autority rapperek: jejich vystoupení není považováno za profesionální, nýbrž za něco, co teprve „zkouší“ nemluvě o tom, že praxi rapperky vystupují v sukničích či „šatickách“ minimálně. V momentě, kdy se rapperky nechovají jako „princezny“, jsou obviňovány z napodobování tvorby či přednesu svých mužských protějšků. Rapperky jsou vždy brány v první řadě jako ženy, na rozdíl od mužů, kteří jsou vždy v první řadě rapperci. Být ženou znamená být potenciálně matkou, což implikuje nemožnost věnovat veškerou energii a volný čas subkulturním aktivitám.

### **Shrnutí a závěr**

V tomto textu jsme se zaměřily na subkultury, kde jsou ženy aktivní, ale vzhledem k tomu, že jde o subkultury maskulinní, fungující podle mužských norem, mají zde ženy limitovanou možnost participace. V punku převažují muži a ženy se méně než muži účastní hlavních aktivit scény (vytváření hudby i její spotřeby), existují tu dvojí normy, zejména v oblasti sexuálního chování, i punkerky mají být přes svou alternativnost přitažlivé a sexuálně dostupné. Hiphopové kultuře dominují muži ve všech oblastech její produkce. Ženy, které se do hiphopu aktivně zapojují zejména v rapu či organizování akcí, se musí vymezovat vůči fanynkám (groupies), jejichž cílem je ulovit slavného rappera a vůči mainstreamovému modelu takzvané „holky z videoklipu“, která je zobrazována jako sexuální objekt „tvrdých“ rapperů. Základní hierarchie mezi ženami v hiphopové subkultuře spočívá na rozlišení aktivní versus pasivní participace. Hiphoperky musí prokázat, že jejich zájem o hiphop je hlubší než pouhé zaměření se na společenskou

stránku a navazování heterosexuálních vztahů, součástí jejich subkulturního kapitálu musí být nejen sociální vztahy a vazby, musí také obsahovat prokazatelné resumé činnosti ve prospěch hiphopové scény včetně znalostí hiphopové historie a přehled v rapové produkci.

I přesto, že punk jeho příznivci definují jako srovnatelnou a rovnostářskou subkulturu a v jeho rámci se již před více než dvěma desetiletími v USA prosadily ženy jako Riot Girls, tak české dívky nadále pocítují bariéry na základě pohlaví. Stejně tak genderové stereotypy zabraňují větší participaci žen v rámci hiphopové subkultury, i přesto, že je konstruována jako místo, kde může mládež vyjádřit alternativní názor. Pro hip hop je symptomatické, že ženy, jakožto marginální, často umlčovaná skupina, se ke slovu dostávají jen zřídka.

Strategie dívek a žen se orientuje nejen na sebeprosazování, ale i na obranu vlastního těla a ženského prostoru. Punkový styl používají dívky jako strategii vlastního prosazení vůči širšímu okolí a společnosti, punk jim slouží jako způsob projevu nekonvenční ženskosti. V subkultuře musí ovšem svou ženskost vyjednávat s maskulinními normami skupiny. Konstrukce feminity v hip hopu je složitá, dívky mají často jen dvě možnosti: buďto přijmout maskulinní styl, anebo prosazovat specificky ženská témata. V českém prostředí až v současné době vznikají skupiny, které ve své tvorbě kritizují sexistické praktiky uvnitř své subkultury i ze strany širší společnosti.

Hlavní motiv žen je nebýt degradované na sexuální objekty a prosadit se s vlastními názory. Toho se snaží punkerky dosáhnout jednak pomocí korigování sexistických projevů, ať již individuálně v každodenních situacích nebo pomocí ženské solidarity, podpory a sdružování se s ostatními dívkami. Dále se snaží, z důvodu, aby jim místo v subkultuře nebylo určeno jen na základě vzhladu, vytvářet jinou než feminní image, kterou považují za objektifikující. Balancují tak mezi vyjádřením

ženským a subkulturním, které je definováno mužsky. Hledají vlastní pojetí ženskosti v maskulinní subkultuře. České rapperky se aktivně vymezují vůči pozici sexuálních objektů. Co se týče vzhladu, musí rapperky nacházet rovnováhu mezi hyperfemininním obrazem žen z videoklipu a klasickým hiphopovým stylem oblíbeným, aby splňovaly představu ženskosti.

Strategie dívek a žen v subkulturách zahrnuje vyjednávání vlastního stylu a chování jako balance mezi feminitou a maskulinitou, neboť to, co je maskulinní, je často oceňované, zatímco aktivity spojené s feminitou nejsou vždy brány úplně vážně. Snaha získat subkulturní kapitál a být brána v subkultuře s respektem nutí ženy přejímat mužské subkulturní prvky (např. u punku vzhlad: čiro, nášivky, roztrhané oblečení, těžké boty; chování: užívání alkoholu, promiskuitní sexuální chování, hrubá mluva, násilí), ale za to jsou sankcionovány jednak okolím (rodinou, kolemdoucími, kontrahnutými jako například neonacisty), ale i ostatními subkulturními účastníky, kteří je pak nepovažují za atraktivní feminní ženy. Neustálé balancování na hraně mezi uznávanou maskulinitou a znevažovanou feminitou, která je od nich zároveň vyžadována, aby zůstaly v podřízené roli, dívkám a ženám ztěžuje participaci v subkulturách, které o sobě prohlašují, že jsou svobodné a otevřené. Subkultura dívkám něco dává, je to především možnost být jinou, alternativní ženou (což by ale platilo i pro muže), navíc – na rozdíl od mužů – být ženou v mužském prostředí, být tak vlastně zvláštní a už jen tím vyčnívat. Ženy ale stojí hodně úsilí jednak snaha vyrovnat se mužům (což je ale v jiných, mužsky dominovaných společenských oblastech a skupinách také obvyklé), ale i vyrovnávat se s negativními reakcemi okolí.

Ženám v punku se podařilo prorazit s vlastními ženskými aktivitami – vydávání zinů, hraní v kapelách a organizování antisexistických festivalů. V českém hip hopu najdeme ženy aktivní v rapu, Djingu, breakdance,

graffiti i v oblasti organizace koncertů. Jejich počet je nadále značně menší než zastoupení mužů. Našimi zjištěními můžeme potvrdit závěry ze zahraničních studií, co se týče punku, tak zejména Leblanc (1999) a hip hopu především Rose (2008), McFarland (2003), Pardue (2010). I dnes lze na základě současných dat souhlasit s klasickými badatelkami v oblasti genderových aspektů subkultur McRobbie a Garber (2006, s. 179), že subkultury mají mužský podtext nebo „masculinní tendenci v sociálním kapitálu“ (Thornton 1997, s. 207). Subkulturní prostředí je ženám méně přátelské než mužům a tón v něm udávají i nadále spíše muži.

Vypadá to, že nelze automaticky předpokládat, že vlna feminismu (jak na Západě v sedmdesátých a osmdesátých letech, tak i v České republice od devadesátých let) a rostoucích práv žen se automaticky přelije do hudebních subkultur mládeže. Feminismus se sice subkultur v určité době dotknul, někde je i výrazně ovlivnil, ale rozhodně je jednou provždy nepřetvořil v místa stoprocentně přátelská ženám a vítající jejich rovnocenné prosazení, jako je tomu u mužů. Spíše se ukazuje, že ženy byly sice povzbuzeny k vlastní aktivitě, ta je ovšem v subkulturách, když ne pozitivně oceněna, tak negativně sankcionována. I v uskupeních mládeže funguje reakce (*backlash*) vůči ženám a dívkách. Nelze proto předpokládat, že se vliv větší genderové rovnosti ve společnosti promítne plně do volnočasových uskupení mládeže a že zde bude lineárně přibývat jak počet žen, tak i jejich aktivní činnost. Subkultury nemají formální struktury, ve kterých by ženy mohly požadovat stejnou reprezentaci s muži. Subkulturní formace naopak reprodukují tradiční genderové role a v některých případech vytvářejí další nerovnosti mezi muži a ženami. Kontrastuje u nich navenek artikulovaná neomezená svoboda projevu a nastavování bariér pro jiné než mužské aktéry. Ve své praxi jsou tak projevem smíšené alternativy a radikalismu.

Jsmo si vědomy toho, že při zkoumání subkultur se nestačí dívat jen na odlišnosti mužů a žen, ale je potřeba vzít v úvahu i další rozměry nerovností jako etnicitu, třídu, sexualitu (jako to dělá v subkultur například Halberstam 2005, která se zabývá queer tematikou), to znamená využít intersekcionalní přístup. To si uvědomují i samotné protagonistky subkultur. Téma prolínání nerovností se objevilo u amerických Riot Grrrl, které reflektovaly dominanci bílých dívek ze střední třídy uvnitř vlastní subkultury (Piano 2003, Schilt 2004), ale i v českém prostředí punkerky tematizovaly queer a souvislosti genderu a sexuality. Ve studiích hip hopu se klade důraz na prolínání rasové, třídní a genderové příslušnosti (Brown 2006, Randolph 2006, Jeffries 2011), zatímco v rapu se často vyjadřuje ostrá kritika rasových/etnických a třídních nerovností, subkultura zůstává tradičně patriarchální (McFarland 2003, Pardue 2010) a homofobie v hip hopu přetrvává jako marginální téma. Křížení a prolínání různých odlišností a nerovností (nejen genderových) v subkulturách může být další cestou, kterou nasměrovat budoucí bádání o vnitřní strukturaci a mocenských vztazích v rámci subkultur mládeže.