

Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií

**Genderové aspekty rozhodování programových ředitelů letních  
rockových festivalů v Česku**

Bakalářská práce

Vypracoval: Jan Černý

Vedoucí bakalářské práce: Hana Havelková

V Praze dne 20.6.2008

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury.

Jan Černý

**Poděkování:**

Za konzultace a rady děkuji PhDr. Haně Havelkové, Ph.D. , Ing. Petru Pavlíkovi, Ph.D. , PhDr. Pavle Slabé - Jonsson, Mgr. Hedvice Novotné a Vojtěchu Lindaurovi.

## **Osnova:**

1	ÚVOD.....	5
2	ROCK – POJEM S MASKULINNÍ KONOTACÍ .....	6
2.1	REBÉLIE A ŠOVINISMUS JAKO PODSTATA ROCKU .....	7
3	GENDEROVÉ ROLE V ROCKU: ÚLOHA ŽEN V MUŽSKÉ ROCKOVÉ VZPOUŘE	9
3.1	ROCKERKY V PRŮBĚHU DVACÁTÉHO STOLETÍ .....	10
3.2	MUŽSKÁ NADVLÁDA V HUDEBNÍM PRŮMYSLU A GENDEROVÝ ŘÁD JAKO DETERMINANTY TRADIČNÍ ROLE .....	12
4	SPECIFIKA ČESKÉ SCÉNY .....	14
4.1	HLEDÁNÍ ČESKÉ SESTRY SHAKESPEARA .....	14
4.2	NORMALIZAČNÍ ROCK VERSUS TRADICE FEMINISTICKÝCH Hnutí .....	16
4.3	ANGRY RIOT GRRRLS POČESKU.....	17
5	OBJEKTIVIZACE ŽENSKÉHO BYTÍ A FEMINITA V ROCKU .....	19
5.1	GENDEROVÉ STRATEGIE V ROCKU: MISOGYNIE, PŘETVÁŘKA, MASKY A FEMINITA JAKO REPLIKY GENDEROVÉ ROLE .....	21
6	ANALYTICKÁ ČÁST - VÝZKUMNÝ PROJEKTCHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.	
6.1	VÝBĚR VZORKU .....	24
6.2	METODOLOGICKÝ PŘÍSTUP: KVALITATIVNÍ VÝZKUM .....	25
6.3	TECHNIKA SBĚRU DAT: INDIVIDUÁLNÍ ROZHOVORY .....	25
6.4	PRŮBĚH A STRUKTURA ROZHOVORU .....	26
6.5	TECHNIKA ANALÝZY .....	26
6.6	KVALITA VÝZKUMU .....	27
6.7	ÉTIKA SPOLEČENSKOVĚDNÍHO VÝZKUMU .....	28
7	ANALÝZA ROZHOVORŮ .....	29
7.1	MUSÍ SE KAPELA LÍBIT ORGANIZÁTORŮM?.....	30
7.2	ŽÁNROVÁ PESTROST A APATIE K PESTROSTI GENDEROVÉ.....	32
7.3	MUŽI URČUJÍ SPEKTRUM KAPEL, ZE KTERÝCH DRAMATURG VYBÍRÁ .....	33
7.4	AUDIO A VIZUÁLNÍ PREZENTACE V HLAVNÍ ROLI .....	34
7.5	ROCKOVÁ SHOW BEZ GENDEROVÝCH KATEGORIÍ.....	35
7.6	ŽENSKÉ KAPELY IDENTIFIKOVANÉ JAKO ŽENSKÉ TEMATIZACÍ SEXUALIZOVANÉHO TĚLA HUDEBNIC .....	36
7.7	ROCKERKA MÁ BÝT SEXY .....	39
8	ZÁVĚR.....	42
9	SEZNAM LITERATURY:.....	46

# 1 Úvod

Absolventská práce bakalářského studia tematizuje genderové aspekty rozhodování programových ředitelů českých letních rokových festivalů v roce 2008. Teoretická východiska čerpající především z prací Reynolda Simonse a Joy Press, Cynthie Lont a Pavly Slabé-Jonsson, kteří hovoří o původně misogynické podstatě rocku v rámci jeho mužských struktur, a také z textů Pierra Bourdieho, Laury Mulvey, nebo Johna Bergera, jež problematizují objektivizaci ženského bytí, konfrontuje výzkum analytické části s realitou rozhodování festivalových dramaturgů. Základním tématem bakalářské práce je odpověď na otázku, jak se fakt příslušnosti rokových hudebnic k ženskému pohlaví projevuje v rozhodování festivalových šéfů při vybírání kapel do seznamu účinkujících. Důraz je přitom kladen na šetření rozdílností přístupu dramaturgů v otázce vizuálního pojetí kapely, jež teoretická východiska předpokládají za určující.

Výzkum objasňuje obecné principy, podle kterých se programoví ředitelé rozhodují, a dále odhaluje skryté kategorie jejich uvažování. Právě tyto latentní principy mohou mít v důsledku na volbu festivalových šéfů stejně velký vliv, jako jimi zmiňovaná obecná kritéria. Druhým přínosem výzkumu je odhalení obecně fungujících mechanismů, které determinují budoucí podobu seznamu účinkujících ještě před tím, než dramaturg zahájí svůj selektivní proces.

Bakalářská práce popisuje mechanismy a principy, jež se podílejí na vytváření seznamů účinkujících rockových festivalů, a pomáhá tím objasnit příčinné souvislosti nerovného zastoupení mužů a žen na rockové scéně.

## 2 Rock – pojem s maskulinní konotací

Rokovou hudbu, kterou sociologové druhé poloviny dvacátého století řadí do nižší oblasti umění (BOUDON, BERNARD, CHERKAOUI, LÉCUYER 2004:222), určuje Camilla Paglia spolu s filmem za dvě největší formy umění dvacátého století vůbec. Rock označuje za „*autentický obraz doby*“ (JONSSON 1998:2) a apeluje na akademiky, aby přestali tento kulturní fenomén přehlížet.

Rock se stává nedílnou součástí angloamerické kultury v době svého vzniku, tedy s nástupem pop culture, jejíž vznik se spojuje s fenoménem konce druhé světové války (FRANCIS, FOSTER 2005:14). Rocková kultura se vykrystalizovala do jisté oficiální podoby v době svého největšího rozmachu na přelomu padesátých a šedesátých let (MURRAY 2001:17). V Česku (respektive v Československu) počátek éry rockové hudby datuje Konrád a Lindaur stejně – od konce padesátých let (LINDAUR, KONRÁD 2001:24). Dodejme, že rock je možná podle některých spekulací kvůli konkurenci nových hudebních směrů a s nimi příchozích subkultur na ústupu, ale i v jednadvacátém století stále zaujímá v kultuře euroamerické společnosti výsadní postavení.

Jakkoli se svádí terminologický boj o žánrovou identifikaci rocku, není potřeba se desítkám jeho odnoží v tomto smyslu věnovat. „*Rock se vlastně zdá být spíš rodinou žánrů, než homogenní kategorií*“ (LEONARD 2007:23). Definice rocku tedy nespočívá v popisu antologie jeho žánrů, ale v určení jeho společensko-kulturních souvislostí. Rock je prostředkem vyjadřování určitého názoru a hodnot, a v důsledku tedy i životním stylem. Pavla Slabá - Jonsson, která se zabývá tématem postavení žen na české rockové scéně, chápe a interpretuje rock už od samého počátku v genderové perspektivě. Podle ní se dá s nadsázkou tvrdit, že rockový životní styl nahradil v myslích mladých lidí let šedesátých sedmdesátých a možná i osmdesátých všechny předchozí způsoby vyjadřování, literaturu i výtvarné umění (SLABÁ – JONSSON IN HECZKOVÁ 2007: 290). „*Rocková hudba je podle mě otevřené energické pole a osvobozující způsob života. Věřím, že navzdory jejímu původnímu misogynnímu charakteru je to univerzální prostředek. Médium, které se pro ženy může stát ve smyslu výroku Germaine Greer politicky spontánním aktem, který zlomí všechny rozdílnosti včetně patriarchální dychtivosti po moci* (JONSSON 1998:1).“

## 2.1 *Rebélie a šovinismus jako podstata rocku*

Rocková kultura personifikovaná v počátku mužskými umělci i příznivci je svou původní povahou bytostně falocentrická. „*Rock je pravděpodobně nejočividnější misogynickou a agresivní formou současné hudby,*“ říkají Harding a Nett (LEONARD 2007:23). Gottlieb a Wald dodávají: „*Navzdory stoupajícímu počtu úspěšných ženských umělkyní je pokračující tradice rocku stále hluboko maskulinní* (LEONARD 2007:23)“. Obě tvrzení korelují s ontogenetickými vlastnostmi rocku tak, jak je určili Reynolds a Press. Zprv je to vzpoura proti všemu průměrnému a zadruhé šovinismus.

Vzpourou se podle autorů nemíní snaha o nastolení nového pořádku, revolta zde v praxi znamená pouze principiální porušování pravidel. V této souvislosti Reynolds a Press uvádějí dlouhý výčet archetypických vzorů rockera z různých oblastí umění: hrdina románu *On the Road*, hlavní postavy ze snímků *Easy Rider*, nebo *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Rocker žije přítomností a jeho totožnost splývá s kolektivem jeho druhů. Je svobodný, nezávislý a statečný. Na otázku „proti čemu rebeluješ“ motorkář Marlon Brando ve filmu *The Wild One* odpovídá „záleží na tom, co máš,“ a tak má podle Press a Reynoldse vypadat pravý rocker.

Druhým podobenstvím rockera, tohoto nově nalezeného ztělesnění svobody pro dvacáté století, je patriarchální trubadúr. Kromě zmíněného principu „rebelství bez příčiny“ je zde totiž druhá podstata rocku - misogynie. Psychoanalytikové spatřují její původ ve vztahu syna k matce (BARŠA 2002:53). Nasnadě je vysvětlení, že maskulinita, jež s sebou nese snahu o vymanění se z područí matky, přechod od dětství k mužství spojený s individualizací a osamostatněním, spojuje všechny rockery a jejich pocity proto logicky společně ústí v nenávist k ženám. V interpretaci Zigmunda Freuda by pak rocková vzpoura proti tomu, co je průměrné, mohla být bojem proti tomu, co je méněcenné – proti ženám, kterým chybí penis<sup>1</sup>. Do kaleidoskopu kořenů mužské rockové vzpoury zapadá i tvrzení Nancy Chodorow, podle které za šovinismem stojí snaha „nebýt ženou“, což zde znamená „nebýt průměrný“.

Kulturně-společenský důvod nenávisti rockerů k ženám spatřuje Philips Wylie v pro ženské orientaci americké kultury 40 a 50 let. Wylie hovoří o teroru

---

<sup>1</sup> Ilustrativním příkladem falocentrismu a misogynie v rocku s přihlédnutím k psychoanalytickému vysvětlení jejich původu budiž ustálené rčení, které oceňuje jakost hudby určením „jestli má, anebo nemá koule“.

matriarchální sentimentality, která se v té době linula ze všech masmédií. Podle něho tehdy mydlinkové opery, móda, televize, rádia a sentimentální popové skladby, tedy mělká populární kultura, kterou asocioval se ženami, „útočila na ženské citlivosti a podkopávala mužnost americké kultury“<sup>2</sup>(REYNOLDS, PRESS 1995:4). Dlužno dodat, že už Virginia Woolf upozorňovala, že ženy nemohou za to, jaký svět je, a že muži je z toho přesto neprávem viní (WOOLF IN OATES-INDRUCHOVÁ 1998:39).

Ať tak či onak žena každopádně představovala, a v mnoha ohledech patrně i dnes představuje, to, co rocker není. „*Pro rebela je žena ztělesněním pasivity, omezenosti, rodinného života a společenských norem.* (JONSSON 1998:3)“

Největší ikony rocku – pochopitelně mužské – z misogynie dokonce čerpaly prestiž. Frontman kapely Rolling Stones, Mick Jagger, se ve skladbě *Midnight Rambler*<sup>3</sup> glorifikujícím způsobem ztotožňuje s Bostonským škrtičem<sup>4</sup>. „*Midnight Rambler je Jaggerovo orgasmické a zintenzivněné jevištní přetvoření nejohavnější škrtičovy vraždy,*“ vysvětluje Susan Brownmiller s tím, že ke „hře na Bostonského škrtiče“ nadšeně a neméně náruživě přistupuje i publikum. „*Jagger a Rolling Stones nebyli ojedinělým příkladem násilné sexuality v dobách rozkvětu hard rocku. Jim Morrison ze skupiny The Doors a Jimi Hendrix, oba již dnes po smrti, prožili závratné kariéry, jejichž úspěch byl postaven na simulovaném jevištním hanobení žen pro autoerotické potěšení.*“ (BROWNMILLER IN OATES – INDRUCHOVÁ 1998:144)

---

<sup>2</sup> Orientaci mělké kultury na ženy popisuje také Betty Friedan: „*Během patnácti let po druhé světové válce se stala mystika ženského naplnění (pozn. být milující manželkou a matkou) hýčkaným a sebeobnovujícím se středem americké soudobé kultury*“ (FRIEDAN IN OATES-INDRUCHOVÁ 1998:62) Friedan ovšem fenomén interpretuje v jeho pro ženy širokostrukturně degradujícím dopadu.

<sup>3</sup> Rolling Stones. *Midnight Rambler* (Let it Bleed, 1969)

<sup>4</sup> Pachatel brutálních vražd žen, který v první polovině šedesátých let děsil americký Boston.



### 3 Genderové role v rocku: Úloha žen v mužské rockové vzpouře

Feministická estetika připisuje výraznou dominanci mužů v umění důslednosti principů genderového řádu<sup>5</sup> (NAGL-DOCEKAL 2007:102) a je patrné, že ani rock zde nebude výjimkou. Ačkoli byl od počátku doménou mužů a maskulinity, začaly se postupně v jeho žánrových i technicky-produkčních strukturách prosazovat ženy. V době úsvitu rockové kultury, ale i dlouho potom, se ženy, v zajetí své genderové role<sup>6</sup>, aktivně rockové vzpoury účastní zcela výjimečně. Byl jim dán jasně vymezený prostor. Jak říkají Reynolds a Press, úkolem mladé ženy tehdy bylo rockery ctít a pečovat o ně (REYNOLDS, PRESS 1995:3). Rockerka, dá-li se zde tento termín použít, nebyla na pódiu, ale spíše v hledišti nebo v zákulisí. „Zpočátku (ženy) měly role groupies, tradiční úlohu obdivovatelek a poskytovatelek sexuálních služeb, Výjimečně se vyjadřovaly něžným ženským způsobem jako folkařky.“ (SLABÁ – JONSSON IN HECZKOVÁ 2007: 290) Ženy tedy figurovaly jako přívěšky, obdivně sledující počínání svých hrdinů. Tento druhořadý status ženy se začal proměňovat v polovině sedmdesátých let (více v kapitole 2.1). „Povinnosti ženy v době rockové revoluce (pozn. míněno začátek sedmdesátých let) byly stejné jako byly vždycky předtím: v zákulisí, podporující muže a být doma. Muži byli aktivní, byli lovci a pronásledovateli. Ženy byly pasivní a pronásledované. V té době nebylo v rocku pro ženy místo a jediné, co jim zbylo, bylo bojovat za změnu tohoto stavu.“ (LONT IN LONT 1995: 322). Právě konec sedmdesátých let označuje Slabá – Jonsson za „historický okamžik, kdy ženy samy za sebe začaly vytvářet hudbu – spolu.“ (SLABÁ – JONSSON IN HECZKOVÁ 2007: 292).

Tradiční genderová role se dlouhou dobu zdála být nepřekonatelnou překážkou vstupu žen na rockovou scénu. Marcela Adamusová ve svém výzkumu uvádí, že toto diskriminující omezení trvá dodnes (ADAMUSOVÁ 2005: 48). Podle Slabé - Jonssonové je skloubení výkonu úloh, jako je mateřství nebo péče o domácnost, a kariéry rockové hudebnice otázkou třídního postavení. „Na západě

---

<sup>5</sup> Generový řád je princip uspořádání společnosti na bázi sexualizovaného dělení světa (FAFEJTA 2004: 30). V diskurzu feministických teorií a gender studies drtivě převládá názor, že ženy mají v genderovém řádu nerovné postavení, zatímco muži těží z výhod, které jim plynou z pouhého faktu, že jsou identifikováni jako muži.

<sup>6</sup> Gender překládaný také jako „sociální pohlaví“ je jedním ze základních principů organizování světa. V anglosaské tradici se zpravidla hovoří o dvou druzích genderu – mužském a ženském. Je to sociální konstrukt, „který vyjadřuje, že vlastnosti a chování spojované s obrazem muže a ženy jsou formovány kulturou a společností.“ (OATES - INDRUCHOVÁ IN OATES – INDRUCHOVÁ, 1998: 11) Jedná se tedy o sociální, nikoli o biologickou kategorii.

v 90. letech vidíme zavedené hvězdy jako Björk, Suzanne Vega nebo Courtney Love, jak cestují po světě se svými dětmi a nacházejí možnosti skloubit mateřství s naplněním svého tvůrčího potenciálu.“ (JONSSON IN HECZKOVÁ 2007: 285)

### 3.1 Rokerky v průběhu dvacátého století

Charles Shaar Murray považuje šedesátá léta za dobou největšího rozmachu masivního zájmu veřejnosti o rock. Murray také spojuje tuto etapu rocku s totemizací mládeži, fascinací sexualitou a osvojením si „*anti-establishment*“ žargonu (MURRAY 2001: 18). Níže uvedený vývoj postavení a rolí ženských hudebnic v průběhu dvacátého století je interpretací výkladu Cynthie Lont. Ta tvrdí, že právě v atmosféře květinových šedesátých rokenrol poprvé objevuje nový prvek – ženskou kapelu<sup>7</sup>. Na špičky amerických hitparád tehdy době útočily takřka výhradně jen kapely afroameričanek odrostlých na gospelu a rytm & bluesových postupech, jež slavily úspěch v dekadě let padesátých. „*Tyto ženy vykazovaly značnou míru talentu. Nicméně byly poptávané pro svůj sex appeal než pro své hudební schopnosti.*“ (LONT IN LONT 1995: 321) V polovině šedesátých let fenomén dívčí kapely nahrazuje zpěvačka. Dobové politicky angažované texty folku s sebou přinášejí ikonický obraz folkové madony – dlouhovlasé štíhlé ženy, která hraje stylem jakoby „od přírody“, na - a to je pro tuto epochu signifikantní – neelektrifikovaný nástroj. Zpravidla jím je akustická kytara, autoharfa<sup>8</sup>, nebo piano. „*Tyto umělkyně ztvárňovaly pozitivní model ženy.*“ (LONT IN LONT 1995: 322)

V sedmdesátých letech byl už rock nedílnou součástí kulturní revoluce – mužské kulturní revoluce. Většina rockových kapel byly ansámby tvrdých, samotářských, ženám a budoucnosti lhostejných mužů. V této době působí v rocku pouze málo hudebnic zpěvaček – frontmanek, a ještě méně instrumentalistek. Ryze ženské kapely prakticky neexistují. V druhé polovině sedmdesátých let se ale situace začíná měnit. Ze záře reflektorů se ženy od mikrofonu přesunují do pozadí a častěji hrají na nástroje – nejčastěji elektrickou kytaru. Přesto jich je ale na těchto postech vidět stále jen velmi málo. Odpovědí žen na jejich tradiční roli druhořadého postavení bylo podle Lont vytvoření specifického vlastního kulturního žánru. Ženy začaly

<sup>7</sup> Ženy v těchto kapelách vystupují na postech příslušných tradičním rolím – tedy jako zpěvačky. Více o tradičních rolích v kapitole 2.2

<sup>8</sup> Nástroj blízký citeře, který vypadá jako malá harfa. Hrála na ni například June Carter, která se později provdala za Johnyho Cashe.

provozovat rock a hard-rock netypicky ku svým tradičním rolím. Tento trend byl znatelný s nástupem mainstreamových umělců kolem roku 1975.

V dekadě osmdesátých let množství ženských kapel narůstá. Počet významných rockerek postupně stoupá až do té míry, že se takové performerky nezdají být anomální. Rokerky začínají konkurovat svým mužským protějškům produkcí nahrávek s drsným soundem a emoční hloubkou, které byly určeny (mužskému) rockovému publiku. Autorky těchto tvrdých skladeb reprezentovaly deklaraci nezávislosti na limitech, stereotypech a životech, které byly ženy zvyklé žít.

Na začátku devadesátých let už se vynořují různé mladé ženské kapely, které hrají extrémní styly vycházející z hard rocku, hard core, punku nebo heavy metalu. Tyto kapely dostávají různá jména podle příslušných subkultur a hudebních žánrů od Foxcoreu, Angry girl music, až právě po nejvíce evokující Riot Grrrl.

Riot Grrrl<sup>9</sup> je nejčistším příkladem nové role. Je to „*agresivní post feministické hnutí pro teenagerky a mladé vysokošolačky*“ (STEWART IN LONT 1995:363).“ Umělkyně používají témata sexu a síly - ve smyslu násilí a hlasité kytary s výraznou distorzí. Tato subkultura je z části punkem a z části sociálním hnutím zaměřeným na hudebnice, kluby, fanziny<sup>10</sup>, a dokonce na výměny osobních dopisů mezi jejími členkami. Bývá také označována za součást takzvané třetí vlny feministických hnutí. Slabá - Jonsson cituje Simona Fritha, podle kterého je punk, coby návrat k rokenrolovému primitivismu (ze kterého agresivní dívčí styly vycházejí), svojí povahou tím, co umožňuje „*nabrat na palubu ženy*“ (SLABÁ-JONSSON IN HECZKOVÁ 2007:291). Tatáž autorka slovy Jamese Dickersona popisuje rok 1996, kdy poprvé v dějinách ženské umělkyně překonaly v hitparádách mužské kolegy (SLABÁ-JONSSON IN HECZKOVÁ 2007:291), jako „*pád berlínské zdi rocku*“. Podle ní se za následný obrovský přesun tantiémů na konta ženských hudebnic snesla na rockery silná vlna kritiky kvůli tomu, že připravují muže o práci.

---

<sup>9</sup> Tři písmena „r“ za sebou v názvu Riot Grrrls („Vzbouřené holky“) při vyslovení evokují vztek psiho vrčení a mají tak navodit agresivitu, která je pro vyjadřování této subkultury specifická.

<sup>10</sup> Název fanzin vznikl spojením slov „fan“ (*fanoušek*) a „magazine“ (*časopis*). Označuje amatérsky vydávané periodikum blízké se samizdatu.

### **3.2 Mužská nadvláda v hudebním průmyslu a genderový řád jako determinanty tradiční role**

Ženy byly dlouhou dobu vyloučeny ze skladatelské činnosti i podílení se na ní (LEONARD 2007:25). Neměly žádnou kontrolu nad nástrojovým hraním, aranžmá a nad produkcí nahrávek vůbec. Nedostatek kontroly nad finálním produktem je výrazným faktorem, který se podílel na výsledné podobě interpretace hudby. Podle Lont mužští skladatelé a producenti v podstatě používali a možná používají ženy jen jako prostředek k vytvoření nahrávky. Poměry v rockovém průmyslu demonstruje na příkladu ženských kapel šedesátých let, které musely v nahrávacím studiu nahrávat, dokud neochrptěly - totiž, dokud nezněl jejich hlas tak, jak měl podle producenta znít. „Zde se nemělo jednat o feedback a profesní radu, ale o příkaz toho co a jak zpívat,“ tvrdí Stewart. (STEWART IN LONT 1995:361). Oproti tomu ale Slabá – Jonsson tvrdí, že existence dívčích skupin, jejichž sound , který dosáhl komerčního a uměleckého vrcholu v první polovině šedesátých let, byl produktem víceméně rovného vztahu mezi zpěvačkami, autory a producenty.

Marion Leonard v této souvislosti upozorňuje, že převaha mužů nad ženami v určitých sektorech hudebního průmyslu není dědictvím výlučně mužské dominance mezi pionýry rocku v době jeho zrodu (LEONARD 2007: 181). Nadvláda mužů v rocku by se ve světle závěrů, které snáší Leonard, dala analogicky vyložit jako důsledek působení mechanismů reprodukcí genderového řádu.<sup>11</sup>

Mužská převaha podle Leonard sama o sobě nevysvětluje, proč jsou určité žánry rocku ve skrze chápány jako mužské. Zrovna tak ani nemůžeme s jistotou tvrdit, jaký vliv má převaha mužů v hudebním průmyslu na podobu specifické genderovo-rockové role ženy a vynucování jejího dodržování.

Takzvanou tradiční roli ženy kromě zmíněného nedostatku vlivu na nahrávku dále charakterizuje fakt, že ženské umělkyně typicky pracovaly v relativně limitovaných hudebních stylech se zaměřením na jednoduché melodie, akustičnost, folk a balady na bázi popu (LONT IN LONT 1995: 322). Tradiční role podle Alana Stewarda totiž klade důraz na romanci a vágní sentimentální zobecňování vyjádřená v umírněnosti, tedy na opak obecně oslavovaných extrémů éry rockové hudby. Stylizace vokálního projevu rockerek tíhla k tomu být mnohem více omezená než zpěv jejich mužských protějšků mužských. Umělkyně kladly důraz

---

<sup>11</sup> Dodržování rolí genderového řádu je vzájemně kontrolováno a vynucováno příslušníky téhož pohlaví i recipročně, a to jednoduchou metodou trestu a odměny.

na intonaci a preciznost v opozici vůči žádoucímu projevu mužským protějškům. Jinými slovy: „*V éře rockové hudby, ve které jsou muži zpěváci posuzováni měřítkem síly, tvrdosti, a slovy tradiční hudební terminologie ošklivosti, od žen se očekávalo to, aby pokračovaly ve svém, aby „zpívaly hezky.“*“ (STEWARD IN LONT 1995: 364). Steward konstatuje, že jen velice málo žen působících v tvrdším rocku pracovalo se svým vlastním materiálem, zpívalo tvrdě nebo hrálo na vlastní nástroj. Převahu mužů na vedoucích postech v rockových kapelách demonstruje na příkladě vokalistek. Sboristky jsou podle něho ženskou největší příležitostí vizuální a zvukové role v rocku za posledních 40 let. Jejich největší role tak spočívá v jednoznačně druhořadým statutem vokalistky<sup>12</sup>, která na nic nehraje, a jen z povzdálí podporuje mužský zpěv<sup>13</sup>.

Důležitým aspektem ženského rocku je dle Stewarda relativně malý počet hudebních počínů, které by dosáhly širokého úspěchu u veřejnosti. Ze studie téhož autora o výskytu žen v každoročním žebříčku nejlepších singlů Top One Hundred magazínu Billboard<sup>14</sup> vyplývá následující zjištění. Mezi léty 1955 až 1986 se mezi sty nejlepšími singly objevily hudebnice maximálně na 12 a nejhůře na 38 místě hitparády, a to Steward počítal duety muž-žena jako ženské počiny.

K zásadním změnám na všech úrovních v obsazení produkce rockové hudby dochází podle Slabé-Jonsson v devadesátých letech. (SLABÁ-JONSSON IN HECZKOVÁ 2007:291)

---

<sup>12</sup> V originále „the back-up singers“, což znamená „podpůrné“ nebo „pomocné zpěvačky“.

<sup>13</sup> Například Rolling Stones, Lynyrd Skynyrd, v Česku Žlutý pes.

<sup>14</sup> Billboard je americký týdeník zaměřený na hudební průmysl. Jeho hitparády populárních písní udávají standard měřítka hodnocení písní ve Spojených státech.

## 4 Specifika české scény

Česká rocková scéna, ostatně jako všechny ostatní v regionu, je od počátku silně orientovaná na Spojené státy a Británii, odkud tento kulturní fenomén pochází<sup>15</sup>. Rock v Česku flexibilně reaguje na vývojové trendy žánrů a manýrů angloamerické scény. Dalo by se říci, že s různě dlouhou prodlevou a různou odchylkou od amerického archetypu se tuzemský rock vyvíjí podle západního vzoru. Geneze českého respektive československého rocku nebyla stejným obrazem kulturní transformace, kterou zažívaly Spojené státy například pod vlivem boje za rovná práva afroameričanů a hnutí hippies v době druhé vlny feministického hnutí. V Česku podobu rocku neurčovali primárně pouze jeho protagonisté, ale především podmínky represivního režimu. Tuzemský rock tak prodělal zcela jinou historickou zkušenost než jeho západní vzory. Při posuzování historie ženské rockové hudby je proto třeba mít na paměti nejen fakt, že v dobách komunistického Československa zde panovala cenzura a represe, ale také naprostý nedostatek veškerého sortimentu, který s rockem souvisel, jako hudební nástroje, přehrávače, nahrávky nebo oblečení.

### 4.1 Hledání české sestry Shakespeara

Odpověď na mnohokrát opakovanou otázku „*proč nikdy neexistoval ženský Michelangelo, nebo skladatelka Mozartovy úrovně*“ (NAGL – DOCEKAL 2007: 101) nabízí fenomén „Shakespearovy sestry“, která je metaforou dějinně odkládaného ženského těla (NAGL – DOCEKAL 2007: 184). Rockerku, jejíž umění je jako ženské opomíjeno, bychom na české scéně hledali se stejnými obtížemi jako kterýkoli výrazný ženský element v českém rocku dvacátého století vůbec<sup>16</sup>. Důvodem může být argument Mirka Vodrážky, který tvrdí, že „*neustálé pohřbívání ženské zkušenosti*

---

<sup>15</sup> Ačkoli tvář a tempo rocku od počátku „diktuje“ kapely z USA a UK, vývoj populární kultury byl v obou státech značně odlišný. Důležitou úlohu sehrálo nejen dobové společenské a politické klima, ale také ekonomické podmínky, které nastavila druhá světová válka. Briti podobně jako Češi toužili po americkém způsobu života kultury post-war pop. Chtěli mít chromovaná široká auta, džíny od Levisa a Kytary od Fendera. „*Oni (Briti v 50. a počátkem 60. let) sledovali americké televizní stanice, četli americké komiksy a poslouchali americkou muziku. Amerika byla nebem.*“ (MURRAY 2001: 18)

<sup>16</sup> Zde si dovoluji vznést provokativní otázku zda feminita nemůže naopak paradoxně v některých konkrétních případech performerkám přinést úspěch založený výhradně na faktu „ženskosti“ těchto protagonistek, které by se jinak v mužském těle nemohli s úrovní provozovaných skladeb a kvalitou produkce měřit.

*a vytváření historické diskontinuity je součástí i české historie. (VODRÁŽKA IN HAŠKOVÁ, KRÍŽKOVÁ, LINKOVÁ 2006:185).“*

Exkluze výrazných nebo, jak anglicky píšící autoři říkají, *důležitých žen*, není v českém rocku mezi jinými oblastmi umění výjimkou. A pokud bychom sledovali historickou linii zastoupení žen v hudbě a v umění vůbec, budeme spíše svědky toho, jak vedle mužského ženské umění „chybí“.

Zatímco mužští umělci industriální společnosti (GIDDENS 2004:75) ztvárněním (objektu)ženského těla vyjadřovali hodnoty své doby<sup>17</sup>, ženy byly z umění explicitně vyloučeny a působily vždy jen jako objekt - typicky jako múzy, nejčastěji však v klasické genderové roli pečovatelek.

Česká společnost osmnáctého století přisuzuje ženskému umění pouze statut záliby. Ženská umělecká díla se z drtivé většiny pohledem své doby nedala považovat za profesionální a nebyla vhodná k prodeji (LENDEROVÁ1999:192). V devatenáctém století se představa umělkyně neslučovala s ideálem slušné ženy, protože industrializovaná společnost začala diferencovat dvě životní sféry a ženě příslušela pouze ta nevěřejná. Důsledky struktury polarizovaných oblastí sociálních kontaktů se ve druhé polovině dvacátého století projevují výhradně mužskou dominancí na rockové scéně.

*„Slavní muži hráli i v soukromí první housle. Druhý stejně náročný part byl přisouzen jejich ženám,“* říká Lenderová o situaci 18. a 19. století (LENDEROVÁ 1999:12). Úplně stejnou roli pak ženám přisuzují autoři studií o rocku ve století dvacátém(viz oddíl 2).

Ondřej Konrád a Vojtěch Lindaur ve své knize mapující český rock v průběhu dvacátého století začínají s datací tohoto fenoménu, jenž vstoupil ve známost pod specificky českým názvem bigbít, na konci padesátých let. Ve výčtu českých kapel padesátých let, kdy byl český bigbít ozvěnou zahraničních rokenrolových ikon, stejně jako v letech šedesátých, kdy rock i v Česku slavil zlatý věk, ženské rockerky budeme hledat jen stěží (LINDAUR, KONRÁD 2001: 13, 16).

---

<sup>17</sup> Představa o kráse ženského těla se v různých dobách lišila.

## 4.2 Normalizační rock versus tradice feministických hnutí

Pokud u nás nenacházíme ženské rockerky do doby před konsolidací rekvalifikačních přehrávek v roce 1973<sup>18</sup>, těžko je budeme hledat v normalizačním období sedmdesátých let. Tato doba, již filosof Egon Bondy označil za epochu „kulturní pouště,“ dala vzniknout alternativnímu žánru vůči oficiální kultuře - undergroundu. Přesto ale ani v této autentické subkultuře nenalezneme fenomén, který by se dal spolehlivě označit za základní kámen ženské rockové tradice v Česku. Z hlediska regionálního bádání je to jen další dekáda rockové historie, v níž chybí ženský element. Z pohledu dějin světových ženských hnutí ale tento fakt triviální není, ba naopak.

Ženská hnutí již od svého počátku artikuluji své požadavky v době velkých historických událostí – první vlna feministických hnutí za Velké francouzské revoluce, druhá v době boje za práva afroameričanů v spojených státech šedesátých let. Ženy se aktivně účastnily odbojových akcí širokozájmových skupin v tom smyslu, že v první fázi rozhodně nešlo o jednoznačně feministický odboj, ale spíše o účast na víceméně mužském projektu.

Pokud byl underground, respektive jeho hudba, jak později konstatoval Milan Hlavsa<sup>19</sup>, „*bojem za to žít normálně*,“ je spodivem, že u takového projektu ženské rockerky chybí. Vodrážka o undergroundu napsal, že „*celá subkultura (navíc silně orientovaná na rockovou hudbu), měla silně mužské rysy. I genderové studie paradoxně potvrzují, že český underground, ačkoliv byl typem alternativní kultury, z genderového hlediska nebyl místem, kde se ženy mohly svobodně uplatňovat*“ (VODRÁŽKA IN HAŠKOVÁ, KŘÍŽKOVÁ, LINKOVÁ 2006:195). Hledání rokerek, říká Jonsson, uzavřel badatel v oblasti undergroundu Martin Machovec s konstatováním, že „*v českém undergroundu žádná nebyla*.(JONSSON 1998:3)

---

<sup>18</sup> „*V zájmu boje o zkvalitnění odbornosti a vzdělání pracovníků v pop-music*“ (CHADIMA 1992:7) byl systém takzvaných přehrávek, které stratifikovaly umělce na profesionály a amatéry přeorganizován: Kromě nevěřejného vystoupení před komisí musela kapela nebo hudebník složit zkoušku z hudební teorie a pohovor z Marxismu – Leninismu. Přehrávky zatlačily do ilegality umělce, kteří odmítli nebo nemohli zkoušky absolvovat, a jako amatéři nenalezli takzvaného zřizovatele (například SSM), který by se za jejich produkci zaručil.

<sup>19</sup> Milan „Mejla“ Hlavsa, čelní protagonist kapely The Plastic People of the Universe, byl jednou z nejvýraznějších postav českého undergroundu.



### 4.3 Angry Riot Grrrls počesku

Jestliže Reynolds a Press označují „ženskou rockovou vzpouru za podzemní řeku, která občas vyvěrá na povrch a pak se zase vytratí,“ (REYNOLDS, PRESS 1995:3) pak ta tuzemská pramení až na konci osmdesátých let. V téže době se na druhé straně Atlantiku prosazují agresivní žánry provozované feministicky aktivistickými Riot Grrrls proklamujícími „revoluci v dívčím stylu“. Na české scéně devadesátých let ale hudba tohoto subkulturního hnutí místo nenalezla. „Česko možná nemá aktivistické punkery a ani nedávná vlna komerčně úspěšných zpěvaček-skladatelek typu Alanis Morissette do Prahy ještě nedorazila,“ napsala v roce 1998 Jonsson (JONSSON 1998:1). Protože ale „polistopadové období přeje rozvoji ženské umělecké tvorby“ (VODRÁŽKA IN HAŠKOVÁ, KŘÍŽKOVÁ, LINKOVÁ 2006:182), můžeme s odstupem desíti let konstatovat, že počet prosadivších se ženských rockerek, o jejichž absenci Jonsson hovoří, mírně vzrostl<sup>20</sup>. Jedno ale trvá - exkluze výrazné ženské rockové vzpoury ve stylu Riot Grrrls.

Tento rozdíl v tuzemské a zaoceánské hudební scéně se dá vysvětlit prostřednictvím vztahu českých rockerek k jejich genderu, feminismu a postavením na hudební scéně. „Obecně: české rockery reagují na otázky ohledně jejich identity jako historické pozitivistické idealistky shledávající status quo jako něco daného, je to jednoduše tak‘ nebo ‚nevím, o čem mluvíš‘ – ony si neuvědomují svou identitu jako problém a odmítají být diferencovány od mužských rockerů, shledávající to bezcenným a drzým. Tímto tvrzením ale nemyslím, že by všechny tyto ženy byly lhostejné, toto platí jen pokud jde o neviditelné genderové kategorie,“ hodnotí Jonsson (JONSSON 1998:2). Podle ní je sesílání feministických pochybností na tradiční modely pro české rockerky něco absolutně cizího a ačkoli zpochybňují existující paradigmatu svou aktivní kreativitou, je zde z jejich strany velmi silný odpor k tomu, aby byly klasifikovány jako feministky. Rozdílnost východního a západního diskurzu demonstruje Jonsson na příkladě interview, kdy zahraniční feministické žurnalistky automaticky chápou rockery jako feministky. U nás tomu tak není.

Ve vztahu českého a angloamerického rocku existuje ještě jedna dichotomie – jazyk. Texty explicitně hanobící ženu a podrobující ji mužské sexuální nadvládě u výrazných zahraničních rockových skupin (popsáno v oddílu 1.1) se v českém rocku soudobě (60. léta a začátek let 70.) nevyskytují - soudě podle textů nejvýraznějších

---

<sup>20</sup> Citát Jonsson proto doplníme: Za kapely agresivnějšího stylu jmenováním prosadivší se Gaia Mesiah a jako písničkářku Anetu Langerovou s autorským debutem.

českých kapel té doby. Tento jev může mít vliv na „neradikálnost“ ženského hudebního odporu.

Podnětná by jistě analýza procesu přijetí těchto žen dehonestujících textů ženami samotnými. U anglických textů se dá jednoduše argumentovat tím, že české posluchačky jejich obsahu nerozumí. Ovšem když dívčí publikum včetně groupies jednohlasně skanduje refrén jedné jihočeské mužské rockové kapely „tvé mléčné žlázy nikdy nic nepokazí ... a ty jsi pizduška, malá pizduška,“ připomínají české Angry Riot Grrrls více spící blanické rytíře než revoluci v dívčím stylu.

## 5 Objektivizace ženského bytí a feminita v rocku

Na každého nositele toho či onoho genderu jsou kladeny příslušné nároky a společnost by se v tomto smyslu dala popsat jako vztah každého jedince se všemi, přičemž tento vztah je souborem očekávání na chování a také, což je zde důležité, na vzezření jedince.

Pierre Bourdieu upozorňuje, že ženám je v tomto ohledu dána speciální sociální determinace, totiž že jejich bytí je bytostně spjata s objektivizací těla. Podle Bourdieho konceptu ženského bytí jako bytí-viděného si žena udržuje určitou představu o svém těle, která je v neustálém kauzálním a konfrontačním vztahu s pohledem ostatních lidí. Těmi nejsou jen muži, kteří zde působí v roli primární pozorovatelské instanci, ale také ženy samotné. *„Tím, že mužská nadvláda dělá z žen symbolické předměty, jejichž bytí je bytím-viděným, staví je do situace, permanentní fyzické nejistoty, či spíše symbolické závislosti: žena existuje především skrze – a pro – pohled těch druhých, neboli jako přitažlivá a disponibilní věc.“* (BOURDIEU 2000: 61)

Objektivizování těla přiznává jako bytostnou vlastnost ženskému genderu ve své klasické práci *Ways of Seeing* John Berger: Muži se dívají na ženy. Ženy se koukají na sebe navzájem, přičemž jsou sledovány. *„Toto determinuje nejen vztah mezi muži a ženami, ale také vztah žen k nim samotným. Dozorce ženy v ní samotné je muž: pozorovaná žena. Tudíž se ona sama vztahuje k sobě jako k objektu a obzvláště jako k objektu vizuálního sledování.“* (BERGER 1972: 47)

Podřízenost objektivizovaného ženského bytí mužskému pohledu a jeho všudypřítomného vnímání v této kategorii explicitně vyjádřila teoretička populární kultury Liesbet van Zoonen: *„Podstatnou součástí západní patriarchální kultury je zobrazování ženy jako žádoucí podívané, totiž jako subjektu pohledu (mužského) publika“* (ZOONEN 1994:87). Jak je vidět, ve všech dostupných teoriích popisujících tento epifenomén feminity působí stejný jmenovatel – mužský pohled. Mužský pohled, nebo lépe řečeno mužský úhel pohledu, je v diskursu feministických teorií znám pod termínem *male gaze*. Koncept *male gaze*, původně použitý v oblasti filmové teorie, nachází v komunikaci mezi hledištěm a jevištěm kauzální vztah, který se na jedné straně projevuje podřízeností filmového produktu mužskému pohledu – tedy podívaná je zaměřená na muže a na uspokojení jejich tužeb tím, že zobrazuje ženy jako objekty sexuální touhy, a na straně druhé satisfakcí publika – totiž uspokojených

mužů, kteří si užili „*slast z dívání se*“<sup>21</sup>. Pokud autorka konceptu male gaze Laura Mulvey hovoří o vztahu publika a filmového plátna jako o voyeuristické podívané, kde se diváci (muži) dívají ze tmy na osvětlené plátno a mihotající se obrázky (MULVEY 1989:16), může být vztah publika a performujících rockerek interpretován úplně stejně. Tedy jako pohled diváka ze tmy na vyvýšené pódium, kde v záři reflektorů, stroboskopů a v hávu umělého dýmu (pro muže) vystupují rockerky - sexualizovaná ženská těla.

S tímto charakterem feminity rockerky, ať vědomě či nikoli, z donucení nebo dobrovolně, pracují. Neoddiskutovatelně a pregnantně to vyjadřují hudební videoklipy, v nichž jsou ženy jednoznačně zobrazovány jako objekty mužské touhy<sup>22</sup>. A je tedy zapotřebí důsledně nahlížet na somatizovanou podstatu rockerky v kontextu „těla umělce,“ jak jej definuje Zuzana Štefková. „*Tělo umělce jako umělce, tedy tělo reflektované, vědomě uplatněné jako nástroj nebo problematizace vlastní umělecké image či v ojedinělých případech i vlastní umělecké subjektivity.*“ (ŠTEFKOVÁ IN HECZKOVÁ 2007:353)

O mužských hudebnících je dlužno dodat, že rockeři, jak bylo naznačováno, pochopitelně s akcentováním somatizované sexualizované maskulinity pracují. Pokud je tedy rock bytostně maskulinní povahy a vyjadřování sexuality performery je od počátku jeho nedílnou součástí, nikoho nemůže překvapit machistická či v tomto duchu jiná sexualizovaná image rockerů. „*Rocková sexualita je v zásadě podle freudovského předpisu mužská.*“ (SLABÁ – JONNISON IN HECZKOVÁ 2007: 286) Zajímavý názor předkládají Cambell a Griffith, podle nichž „*mužské tělo – tedy přesněji mužské tělo (dodejme narozdíl od ženského) jako přirozený objekt – neexistuje*“ (ŠTEFKOVÁ IN HECZKOVÁ 2007: 353).

V této souvislosti pozoruhodné srovnání pozice mužského rockera a jeho ženského protějšku ve vztahu k percepci subjektu nabízí analogie s rozbořem reklamy od Judith Williamson. Autorka o plakátové reklamě na alkoholický drink, kde k připitku vyzývavě svádí atraktivní žena, píše: „*Muž je na tomto vyobrazení všude a nikde, je vším pronikající přítomností, jež vše definuje a určuje, a podle níž se musí definovat i sama žena.*“ Williamson opakuje známé závěry o tom, že „*je jí (ženě) souzeno pohlížet na sebe skrz jeho oči, popsat se prostřednictvím jeho jazyka*“

---

<sup>21</sup> Slast z dívání se, neboli skopofilie, přináší uspokojení ze sledování jiných lidí jako objektů, na druhou stranu ale podle Zigmunda Freuda může působit slast i role objektu – tedy být viděná (MULVEY 1989:16).

<sup>22</sup> Televizní klipy (jejichž éra začala s revolučním nástupem MTV začátkem osmdesátých let) se tak vlastně mimoděk podílejí na reprodukci tradičních konstruktivistických genderových rolí v rocku.

(WILLIAMSON IN OATES-INDRUCHOVÁ 1998: 207). Její koncept *neviditelného muže*, který sice nikde na plakátu není, ale přesto *je všude*, pasuje stejně dobře na propagační materiál ze sedmdesátých let, jako na dívčí rockovou kapelu<sup>23</sup>.

Na plakát se ženou – na dívčí kapelu - se díváme ve vztahu k objektu, díváme se *na něj*. A naopak: O plakátu, kde si na vodním lehátku bezstarostně hoví muž – rocker, Williams píše, že se *díváme s ním* a nikoli *na něho*. Pohled optikou genderových skel<sup>24</sup> takto podrobuje muže a ženy obrazu jejich genderových rolí - na reklamních plakátech, stejně jako na pódiu.

### **5.1 Genderové strategie v rocku: Misogynie, Přetvářka, Masky a Feminita jako repliky genderové role**

Ženy, ostatně jako ve všech jiných oblastech veřejné sféry, pracovaly na pódiích rockových klubů se svou feminitou dávno před tím, než se hudba coby výrazový prostředek na konci dvacátého století stala půdou pro artikulaci radikálních feministických myšlenek a kdy „ženský rock“ nabyl povahy svébytného žánru. Tvář rockové feminity se v průběhu dvacátého století měnila spolu s vývojem rockového žánru, s rolemi působení žen v rocku a proměnami společnosti vůbec.

Vyčerpávající studii, na kterou se odvolává i Jonsson, vypracovali Reynolds a Press. Oddíl knihy, který studuje strategie zacházení rockerek s jejich feminitou, příznačně pojmenovali „Zvedni sukni a pak mluv“ (orig. Lift up your skirt and speak).

Podle nich je rockerka obětí dvojí vázanosti - uvězněná mezi vzpourou a misogynií – což jsou, jak víme, dva bytostné charaktery rocku. Reynolds a Press popisují čtyři typy strategií, které rockerky používaly (používají) k tomu, aby obstály v mužském světě rocku.

Přímočarým přístupem vystupování je strategie „to zvládnem“ (orig. can do approach). „*Jestli je něco, co dokáže muž, tak to žena dokáže také.*“ (REYNOLDS, PRESS 1995:233) Tradice této strategie začíná u Suzi Quatro a končí Joan Jett a L7. Tento přístup hard-rockový punkový je signifikantní potlačováním toho, co je

<sup>23</sup> Výjimkou zde jsou agresivní hardcoreové žánry, které ale v celkovém výčtu tvoří historicky naprostou menšinu ženských rockových kapel.

<sup>24</sup> Podle Sandry Bem každá společnost sestává ze souboru skrytých předpokladů ohledně toho, jak by členové dané společnosti měli vypadat, uvažovat, cítit a jednat. Tyto předpoklady nazývá optickými skly kultury (CURRAN, RENZETTI 2005: 103).

„holčičí“ a naopak pracuje s tvrdostí, nezávislostí a divokostí. Rockerky používající can do approach se velice blízce podobají svým mužským protějškům – používají stejnou image a to včetně misogynie.

Naopak jiná strategie vůbec s nápodobou mužů nepracuje a snaží se spojit rock s feminitou – nalézt určitý druh ženské síly. Na jedné straně tato strategie zdůrazňuje feminitu, respektive tradiční vlastnosti genderu - emoce, zranitelnost, pečování a mateřství, na straně druhé tak ale riskuje utvrzování patriarchální představy o feminitě. Janis Joplin, Lydia Lunch Tracy Chapman, Sinead O'Connor.

Strategie „masek“ (orig „dressing up“) naopak používá stereotypy vázané na ženský gender jako zbraň. Jedná se o používání ikonografických druhů - archetypů ženskosti jako masek, které rockerky mohou volně střídat. Rockerky schválně používají klišé, ale v takovém ideovém vyznění, které hudebnice nedegraduje do obětí stereotypů, se kterými pracují. Ve střídání takových masek vynikají například Madonna, Kate Bush, Siouxsie Sioux a Annie Lenox.

Poslední typ strategie vyzdvihuje rozpolcenost rockerky. Nevychází z upevňování ženské subjektivity, ale z procesu formování ženské identity, kde se podle Simone de Beauvoir „člověk ženou nerodí ale stává“ (BARŠA 2002:53). Ženský gender zde není žádnou výchozí podstatou ani souborem masek, ale problém; problém konfliktu - přírodního a kulturního, protože „být ženou znamená být rozpolcena mezi biologickou realitou a fikcí feminity.“ (REYNOLDS, PRESS 1995:234) Rebelie je tak vzpourou i proti vlastní identitě a tedy nejradikálnější formou ženské vzpoury. Tuto pozici si vyzkoušely například Patti Smith, Rickie Lee Jones nebo Throwing Medusa.

Všechny čtyři popsané strategie se jednoznačně promítají do vnímání (mužského) publika, v našem případě konkrétně do přístupu (mužských) organizátorů hudebních festivalů. S využitím teorií Zigmunda Freuda v interpretaci profesora Barši (BARŠA 2002:69) se tak z hlediska mužské percepce ženských rockerek děje dokonce apriorně. Vyřešení oidipovského komplexu, říká Barša, s sebou nese rozštěp, který se projevuje v mužově volbě „objektu lásky“. „Muži jsou rozpolceni mezi něhu a čistý cit na straně jedné a živočišnou sexualitu na straně druhé. Pro realizaci každé z těchto dvou tužeb je zapotřebí opačného typu ženy: jedna vznešená a čistá – figura panny, druhá nízká a živočišná – figura děvky... Nevinnost pochází z nebeských výšin, živočišné energie z pekelných útrob“ (BARŠA 2002: 69,70). Sama se tak nabízí interpretace, že nejsnazším místem pro hledání mužského „objektu lásky“ je

vystoupení ženské rockové kapely. A naopak: prakticky každá rocková hudebnice<sup>25</sup> je doslova ztělesněným „*objektem lásky*.“

---

<sup>25</sup> Při tomto tvrzení vycházejme z předpokladu, který mají i Reynolds a Press; že každá rockera s nějakou strategií pracuje.

## 6 Výzkumný projekt - metodologie

Teoretická východiska vypovídají o tom, že vztah subjektu – specificky publika, v našem případě programového ředitele - je rozdílný k rockerovi a k rockerce. Předmětem výzkumu je tematizace tohoto vztahu v jeho genderových aspektech.

Postavením žen na české rockové scéně se ve stejnojmenné bakalářské práci zabývá Marcela Adamusová. Vychází z uznávaného předpokladu, že genderový řád, tak jak je nastaven, nahrává průměrným mužům. „*Je totiž pravda to, že pokud žena opravdu chce, prosadí se, ale stojí ji to více sil, zatímco i průměrný muž dojde ke stejné metě poměrně snadno,*“ (ADAMUSOVÁ 2007:25) tvrdí. Právě tato tvrzení, která slouží mnohde jako paradigma, jsou meritem výzkumu, jenž se při poodhalování dopadu principů genderového řádu na podobu rockové hudební scény soustředí na konkrétní téma role genderu umělce v konkurenci ostatních kapel. Výzkumná otázka zní: Jak se gender umělce promítá do rozhodování dramaturgů rockových festivalů? Výzkum vyšetřuje, jak se aspekty genderu hudebních protagonistů projevují při sestavování programu rockového festivalu. Tedy to, jakou roli v očích programových ředitelů hraje fakt, zda je účinkující muž nebo žena, a jak fenomén genderové příslušnosti hudebníka ovlivňuje rozhodnutí dramaturga o tom, zda rockera nebo rockerku zařadí do programu účinkujících. Výzkum má ukázat, jakým způsobem v daných případech gender rockera/ rockerky ovlivňuje percepci programových ředitelů.

### 6.1 Výběr vzorku

Ačkoli Jonsson považuje za poslední výhradně mužskou pracovní profesi v českém hudebním průmyslu zvukovou režii (JONSSON 1998:1), domnívám se, že převahu nad ženami mají také mužští organizátoři hudebních festivalů. A právě dramaturgové rockových festivalů jsou respondenty výzkumu. Určují, která kapela vystoupí a která ne, rozhodují o tom, kterou kapelu lidé uvidí a uslyší, a která naopak tuto možnost nedostane. Působí jako gatekeepři - sociální vrátní. Kalkulují, vědomě či nikoli s fenoménem ženy hudebnice. Jejich zkušenosti a názory mají ve světě rockového businessu váhu, což je důvod, proč je názor této skupiny respondentů hodnotný.



Klíčovou roli při výběru informátora hraje podmínka, kterou je, aby sami organizátoři identifikovali festival jako rockový a na tomto festivalu v roce 2008 či v předcházejících ročnících angažovali alespoň jednu kapelu, ve které figurují ženy. Pro potřebu výzkumu bylo interview provedeno se šesti respondenty. Tito dramaturgové jsou pořadatelé festivalů různého žánrového zaměření, které se v roce 2008 a letech předchozích odehrály v různých částech Česka. Všichni účastníci rozhovorů jsou muži, ve věku od 23 do 45 let. Festivaly, jejichž seznam účinkujících respondentů sestavovali, jsou délkou trvání od jednodenní projekty až po čtyřdenní akce. Vminulých letech se návštěva těchto festivalů pohybovala od pěti set až po patnáct tisíc diváků.

## **6.2 Metodologický přístup: Kvalitativní výzkum**

Analytická část bakalářské práce se zabývá šetřením nastolených otázek. K tomu jsem vzhledem k povaze tématu zvolil metody kvalitativního výzkumu. „V typickém případě kvalitativní výzkumník vybírá na začátku výzkumu téma a určí výzkumné pole. Otázky může modifikovat nebo doplňovat v průběhu výzkumu, během sběru dat, analýzy dat.“ (HENDL 2005:51). Což je jedna z předností tohoto metodologického přístupu pro použití ve zmiňovaném šetření, protože kvalitativní výzkum umožňuje lépe za pochodu rozšiřovat, upravovat i lépe artikulovat výzkumné otázky.

## **6.3 Technika sběru dat: Individuální rozhovory**

Kvalitativní výzkum má formu individuálních rozhovorů. Svým charakterem jsou rozhovory polostrukturované, osobní formy a monotematické, čili speciální. Šetření je jednorázové. Individuální osobní rozhovor jsem zvolil proto, že „při osobním dotazování jde o interakci mezi tazatelem a dotazovaným, ve které se tazatel snaží získat od dotazovaného informace, které pomohou odhalit to, co je v mysli dotazovaného ho, jako je vzpomínka, zkušenost, znalost, očekávání a hodnocení prožitků, které tyto skutečnosti doprovázejí“ (SURYNEK, KOMÁRKOVÁ, KAŠPAROVÁ 2001:82). Mezi přednosti individuálního rozhovoru také patří charakter této techniky, totiž, „že umožňuje získat informace hlubšího a širšího zaměření o kvalitativně

různorodých skutečnostech a ty jsou pak porovnatelné“ (SURYNEK, KOMÁRKOVÁ, KAŠPAROVÁ 2001:83). Nevýhodou metody se potvrdila být časová náročnost.

Co se týká pravidel užití techniky, zohledňuji možné vlivy, kterými jsou vztah k danému tématu, schéma rozhovoru, prostředí, kde se rozhovor odehrává a také interakci s dotazovaným s ohledem na jeho osobnost.

## **6.4 Průběh a struktura rozhovoru**

Všechny rozhovory proběhly v neformálním duchu, který jako samozřejmost předpokládal vzájemné tykání a neformální prostředí, ve kterém se výzkum odehrál. Navázání rozhovoru proto bylo velice snadné a neformálnost interview dovolila získat výpovědi intimního charakteru. Citlivě sestavené schéma rozhovoru postupovalo od nejobecnějších otázek až ke konkrétním dotazům, které poskytly odpovědi na základní výzkumnou otázku. Výzkum proběhl v měsíci květnu, v roce 2008.

## **6.5 Technika analýzy**

Vyhodnocení interview proběhlo metodou inspirovanou zakotvenou teorií. Rozhodně se nejedá o pokus aplikace zakotvené teorie jako takové. Pouze si při analýze rozhovoru od autorů této teorie vypůjčím metodu kódování. Nejprve byl pořízen audiozáznam rozhovoru. Po přepisu interview proběhlo kódování výroků, pomocí barev. Kódování je označování a kategorizace pojmů v respondentově výpovědi. Analytický postup zakotvené teorie – kódování - podle Strausse a Corbinové „pomáhá teorii spíše vytvářet, než ji ověřovat“ (STRAUSS, CORBINOVÁ 1999:39). Mezi jednotlivými druhy kódování (otevřené, axiální a selektivní) jsou hranice vytvořeny uměle, tyto druhy se také mohou obměňovat, a proto jejich kategorie nepovažuji za definitivní. „Ačkoliv otevřené a axiální kodování jsou odlišné analytické postupy, badatel se při reálné analýze neustále pohybuje mezi oběma typy kodování.“ (STRAUSS, CORBINOVÁ 1999:71) Analýza vychází z kombinace otevřeného a selektivního kódování. Jednak tedy kategorie vznikaly „samovolně“ (otevřené kódování), ale náročnost saturace, vyžadovala aby výběr výroků ke kódování podléhal určitému výběru (selektivní kódování). Výběr výroků pro kódování bude probíhat ve vztahu k výzkumné otázce a k teoretickým východiskům. Ve vztahu

k nim jsou také interpretovány výsledky získané analýzou. Celá analýza byla provedena z genderové perspektivy, která „umožňuje odhalení motivů a funkcí určité konvence, které by bez této perspektivy nutně musely zůstat neproniknutelné“ (OATES – INDRUCHOVÁ 1998: 11)

V praxi je podle Silvermana při přepisu a následné analýze rozhovoru důležité, aby se autor výzkumu vyhnul předčasnému konstruování teorie a idealizaci výzkumného materiálu (SILVERMAN 2005:163), proto je třeba dbát na teoretickou citlivost, která „poukazuje na určitou osobní vlastnost badatele, a to na schopnost rozlišovat detaily ve významu údajů“ (STRAUSS, CORBINOVÁ 1999:27). Podle Strausse a Corbinové je tento charakter zakotvené teorie vlastně jejím motorem. Nese v sobě dávku subjektivity, založené na autorových výchozích znalostech a zkušenostech a může se v průběhu výzkumu rozvíjet. Teoretická citlivost dává získaným údajům smysl. Nadruhou stranu ale musí výzkumník dobře odlišovat to, co vytvořil od reality.

### **6.3 Kvalita výzkumu**

„Žádná teorie a žádná metoda v žádné vědě není platná bez pochybností. Každá teorie a metoda je zatížena nejistotou ohledně pravdivosti a platnosti. (Kubátová 2006:75).

Při zpracování rozhovoru je třeba dbát na důslednou formulaci a srozumitelnost otázek, aby se tím eliminovala možnost distorze. Podle Dismana může účastník rozhovoru pod vlivem vědomí, že je „předmětem výzkumu,“ usilovat o co nejlepší vyznění své výpovědi (Disman 2002:13). Při sestavování a zejména při vyhodnocování rozhovorů je třeba si tuto okolnost uvědomit.

Validita se opírá o relevantní výběr objektů zkoumání (SURYNEK, KOMÁRKOVÁ, KAŠPAROVÁ 2001:62) a správnou aplikaci analytické metody. Aby byla zajištěna reliabilita výzkumu, je potřeba citlivého, ale důsledného použití metody. Především je důležité dobře určit, které významové nositele je v textu třeba kódovat a jejich správná interpretace.

## **6.4 Etika společenskovedního výzkumu**

V případě interview je třeba respektovat požadavky informátorů (SILVERMAN 2005: 215). Proto, aby mohli festivaloví ředitelé zůstat v anonymitě, jsou uváděni pod písmeny A až F. Ze stejného důvodu nejsou v analýze citovány konkrétní jména kapel ani jiné citlivé údaje.

Právní ochranu obvykle poskytuje dotazovanému smlouva, která zaručuje ochranu osobních údajů, tak jak ji vymezuje zákon. Ta také zaručuje, aby citlivý obsah rozhovoru nemohl být zveřejněn bez informátorova souhlasu. V případě tohoto výzkumu smlouvu nahradila osobní dohoda. Poskytnuté jsou proto řádně zarchivovány a přístup k nim omezen.

## 7 Analýza rozhovorů

Citace jsou uvedeny v nezměněné podobě, tedy v obecné češtině, tak, aby byla zachována jejich autenticita. Z citací jsou vyňaty vulgární výrazy, tam kde to je možné. Vulgarismy použité coby nositelé významu důležitého pro genderovou analýzu jsou buď nahrazeny symbolem hvězdy, nebo uvedeny v závorce v jejich původním biologickém významu. Podobně jsou v závorkách nahrazeny názvy kapel obecnými jmény či jiné údaje odporující etickým požadavkům výzkumu.

Jako hlavní kritérium uvedli prakticky ve všech případech festivaloví ředitelé shodně, že klíčovou roli v jejich rozhodování sehrály a hrají peníze. Podle pořadatelů je důležité, aby se jim investice do angažování umělce vrátila na přiměřeném počtu platících diváků, které hudebník příslibem svého vystoupení přiměje k zakoupení vstupenky. Odpovědi na otázku „Co hraje hlavní roli při rozhodování se, kterou kapelu pozveš?“ znějí následovně. **A:** „Záleží především na tom, kolik ty kapely stojí.“ **B:** „Člověk kouká hlavně na peníze, to znamená na kapely, který ti přivedou nějaký lidi. Když si člověk spočítá náklady, tak je jasný, že potřebuje jména (pozn. potřebuje angažovat známé umělce). Lidi jdou za jménama, to znamená mít kapely, který ti udělají návštěvu.“ **C:** „Jasný je, že tam potřebuju lidi. Mám tam prostě kapely [jména], za kterejma vim, že přijdou lidi.“ „Sprachama budu rád, když zas neprovařím.“ **E:** „Hlavní v tom vyjednávání jsou peníze, to je jasný. Tohle už je [číslo] ročník a já v tom zatím vždycky utopil spoustu peněz.“ „Důležitý si je taky spočítat, jestli se ti vyplatí ta kapela. Tim co stojí, jestli se ti ta investice vrátí na lidech, co za ní přijdou.“ **F:** „Je to hloupý, ale lhal bych, kdybych neřekl, že rozhodující při rozhodování o kapele nejsou peníze. Je to bohužel hlavní věc. Prostě to často rozhoduje o tom, zda si kapelu můžeš dovolit pozvat nebo ne...tak aby se ti vyplatilo, tím teda myslím, abych neprodělal.“ Výjimku tvoří festival **D**, který jako jediný vybírá vstupné dobrovolné a angažuje tudíž kapely bez nároku na honorář. K tématu o rozhodování o kapelách v pozdější části rozhovoru dramaturg festivalu **D** uvedl: „Tím, že máme dobrovolný vstupný, tak je jasný, že některý kapely u nás nikdy hrát nebudou.“

Festival vždy zaplatí nemalou částku ze svého rozpočtu na to, aby na kapelu, nebo kapely známého jména přilákal diváckou návštěvu. Jeho organizátoři proto kalkulují s nákladem – cenou za honorář a ziskem – očekávaným přílivem počtu

platicích. Na zbývajících, tedy neheadlineových<sup>26</sup> kapelách, potom je rozhodnutí, zda vystoupí v méně lukrativních časech na menších jevištích za méně peněz. Těžko ale v genderové perspektivě je v tomto aspektu rozhodování dramaturgů hledat nějakou formu nerovného přístupu.

## 7.1 Musí se kapela líbit organizátorům?

Z hlediska interpretace výzkumu je zajímavé sledovat, nakolik je pro pořadatele důležité, aby se kapely líbily přímo jim, jakožto gatekeeperům a nakolik se jedná pouze o marketing, kde o angažmá kapely rozhoduje posluchačská poptávka. V případě festivalů **A**, **C**, **D** a **F** je požadavek, aby se kapela líbila organizátorům, dokonce na prvním místě preferencí. Následující výpovědi respondenti uvedli přímo v rámci odpovědí na první otázku (6.1). Ředitel festivalu **C** svůj osobní zájem na výhradní účasti umělců, kteří ho „baví“ potvrdil výčtem řady interpretů, které kvůli tomu letos bude produkovat, nebo dříve produkoval. **C**: *„Tohleto je super parta, u nás moc známá ještě není, ale kdybys to viděl, nebo [jméno kapely] ...Dělám jenom (angažuji umělce), co se mi líbí.“* **A**: *„Peníze a pak jestli se nám (pozn. jemu a dalším produkčním) líbí. Žádný další kritéria v podstatě tady v tom festivalu moc nefungují. Důležitý je sestavovat ten lineup<sup>27</sup>, aby nás to bavilo, i když nestíháme na kapely koukat, jak tam kolem toho všeho makáme.“* *„Letos tam zahrajou [jména kapel] a už se na ně fakt těším... U nás oblíbený festivalový kapely nenajdeš, žádný český mainstream tam není, protože nás nebaví.“* **D**: *„Jde hlavně o to, aby se to líbilo nám. To je to co rozhoduje... Nikdy bych nevzal kapelu, která se mi nelíbí.“* Jak později **D** uvedl, nejedná se zde pouze o hudbu, kterou se kapela prezentuje, ale o určitou formu osobních sympatií: *„Když prohlížím jejich webové stránky tak je mi jasný, že kapela, která tam píše: ‚jsme pohodová kapelka z horní dolní,‘ pak je mi jasný, že tohle není pro nás. ... Nebo (stále při prohlížení internetových stránek kapely) ty smajlíky (kde je nežádoucí jejich nadměrné užívání).“* Ředitel **D** staví požadavek svého osobního zalíbení v provozované hudbě na prakticky stejnou úroveň jako zalíbení v jejím interpretovi samotném. Stejně radikální názor na to, že která kapela se mu „nelíbí“, na festivalu jednoduše nevystoupí, sdílí ředitel **F**: *„Nikdy bych nedělal kapelu, která se mi nelíbí, nebo lidi, který sou [nadávka]. Takový lidi by mě*

<sup>26</sup> Headliner je označení pro umělce - hlavního performeru večera, který hraje v privilegovaném večerním čase.

<sup>27</sup> Lineup je původně anglický výraz znamenající „sestavu“ kapel, které na festivalu vystoupí.

ze žádného důvodu ani nenapadlo oslovit. Dobrá muzika je dobrá muzika, ale není to všechno.“ Vztah ředitele **B** k hudbě jím angažovaných umělců je jiný: „*Já vybírám kapely podle toho, jakou dělají muziku. Kapela musí mít rozhodně dobrou muziku, nerozhoduju se podle stylů to, je mi celkem jedno. Pro mě je důležitější profesionální přístup. Vim, že ne každá má na Marshallly nebo Messa Boogie<sup>28</sup>, ale tak ať si je někde půjčej, já od kapely čekám profesionální přístup... jakože třeba nepřijedou opilí úplně našrot, to nesnáším.* Ředitel **B** sice hovoří o hudbě, která je pro něho klíčovým faktorem, ale nejedná se o osobní zájem na účasti jemu líbících se kapel. V popise profilu kapely, která splňuje jeho požadavky na to „*jakou dělají muziku*“ a „*profesionálního přístupu*“ odkazují jeho výroky na úroveň provozované hudby, ve smyslu, jak později uvedl: „*aby uměli hrát a aby to mělo nějaký zvuk.*“ Pro šéfa festivalu **E** jsou pak osobní sympatie k hudbě až na konci pořadí preferencí: „*Hele, tady jde o to, že to lidi chtějí. Jako třeba [zpěvačka], já pro ní vůbec nic nemám, dělá to dobře, ale doma si to fakt nepustím.*“ Již zde je patrná odlišnost **B** a **E** od ostatních v tom smyslu, že se ve svém rozhodování narozdíl od svých kolegů rozhodují více podle pravidel marketingu, než osobních sympatií jak hudbě, tak interpretům. V jejich výpovědích ale přesto nalezneme čitelné stopy osobního zájmu **B**: „*Když slyšíš jejich demáč, ať se na mně kluci nezloběj, ale to je prostě \*, ale naživo se to pak lidem dost líbí a mně taky.*“ **E**: „*Tyhle [kapela] nikdo moc ještě nezná, ale fakt se mi jejich muzika líbí.*“ Podobné výroky nad setlisty festivalů posledních dvou citovaných ředitelů jsou ale v jejich případech v porovnání s ostatními čtyřmi šéfy velice málo časté a přisuzují je domněnce, že mezi desítkami kapel si patrně každý vybere interpreta, který ho zaujme. Protože všichni účastníci rozhovoru spontánně s akcentem zmínili, že festivaly organizují pro zábavu, je dlužno dodat, že ne všechny šéfy na jejich práci baví pouze hudba, ale ve dvou případech spíše organizační práce jako taková. **E**: „*Manželka se mně každý rok ptá, proč to dělám, mně to prostě baví...plakáty a tak, to všechno dělám sám.*“ **B**: „*No mě to baví, já už dělal jiný věci a jako teď' děláme tu reklamu do televize...*“

Dvě třetiny zúčastněných ředitelů (**A**, **C**, **D** a **F**) by podle svých slov nenechaly hrát kapelu, která neodpovídá jejich vkusu. Jenda třetina – teda dva ředitelé festivalů (**D** a **F**), tento požadavek pojí dokonce s podmínkou osobních sympatií vůči kapele. Naopak zbylí dva festivaloví šéfové (**B** a **E**) jsou sto najmout kapelu, která se jim nelíbí pod podmínkou, že je taková skupina poptávána publikem. 6.2

<sup>28</sup> Značky slovných kytarových zesilovačů.

## 7.2 Žánrová pestrost a apatie k pestrosti genderové

Všichni festivaloví šéfové se shodují, že chtějí svým divákům nabídnout „něco extra“ a to určitou formou pestrosti setlistu festivalu – ať žánrovou, nebo koncepční - neboť jsou na řadě z nich provozovány také divadelní scény, či filmové projekce. Vybrané citace pocházejí z odpovědí na otázku „Co chcete lidem na festivalu nabídnout?“.

**A:** „*Chceme lidem nabídnout to, co jinde neuvidíš...Ta žánrovost je tam omezená tím, že se snažíme být spíš [žánr] ale i s přesahem do jiných žánrů. Je to rockový festival, konzumují se tam stejné věci jako na rockovém festivalu – prostě ten rockovej festival dělá pivo.*“ **B:** „*...Určitě se snažíme aby to bylo žánrově pestrý. Nemám rád monotónní akce. I v osobním životě mám rád změnu a podle toho se řídím i tady.*“ **C:** „*Já se to snažím dělat, aby tam byl kousek ze všeho. Beru co se mi líbí...To divadlo tam, to je skvělá věc, lidi, který jsou unavený z toho kraválu, si tam odpočinou a pobaví se.*“ **D:** „*...Určitě je tam hodně různých věcí a podle mě je to dobře.*“ **E:** „*...Ne každému se třeba taková muzika jako [kapela] líbí a právě takovej člověk pak může zajít na druhý stage<sup>29</sup>, kde má jistotu, že nebude dostávat rány do hlavy, kde prostě budou takový spíš folkovější věci a tak.*“ **F:** „*...Určitě nenechám hrát celý odpoledne nějaký punkový kapely. To chce, aby to mělo dramaturgii, aby hrály různé kapely různých stylů. To musí být pestrý, jinak to nejde. Musí se to střídat - náter vystřídá nějaká pohodička a pak zas nějaký oživení...*“

Zde panuje široký konsensus: všichni ředitelé chtějí udělat program festivalu co nejpestřejší a jsou tomu mnohdy ochotni obětovat i množství úsilí jako v případě zřízení většího počtu hudební scén nebo divadel. Dramaturgie programu, jak se ukazuje, je důležitým bodem režie každého festivalu. Ani jeden ze šesti festivalových programů ale neuvedl výrok konotující genderovou diferenciací. Nikdo z oslovených dramaturgů nezpracovává fenomén vzácnosti ženských rockových kapel do obecného konceptu snahy o oživení (F), originalitě (A), nebo pestrosti (C, D, E, B) seznamu účinkujících.

---

<sup>29</sup> Původně anglický výraz znamenající scénu ve smyslu jeviště.



### 7.3 Muži určují spektrum kapel, ze kterých dramaturg vybírá

Způsob, jakým se kapela dostane do povědomí a rozhodovacího procesu festivalových šéfů, je soudě podle jejich výpovědí různý. Jednak je to *osobní vztah*, kde se kapela a pořadatel znají, *doporučení kapely přáteli ředitele*, dále případ, kdy kapela přímo *kontaktuje* pořadatele s žádostí o angažmá a naposledy je to situace, kde pořadatel *sám* umělce *vyhledá*. V posledním případě je to kvůli tomu, že kapela má zavedené jméno, které je společensky povědomé (a tedy i dramaturgovi), nebo ji jako neznámou pořadatel nalezne na internetu či v jiném médiu, anebo kapelu přímo zaznamená na jejím vystoupení. Citované výroky pocházejí z odpovědí na otázky „Jak se dostaneš ke kapele,“ nebo doplňujících otázek „Chodí za tebou známí s doporučením kapely“. **A:** „*Když mi kapelku doporučí lidi, který znám, tak to určitě hraje roli, ale samozřejmě si jí nejdřív proklepnu.*“ **B:** „*Já se snažím vybírat podle (svého) vkusu a podle kámošů. Když mi ji doporučí známí, tak určitě na jejich radu dám.*“ **C:** „*Téhle kapele dělá kamarád zvukaře, tahle kapelka jsou kamarádi, tady hraje taky známej. A tady ta kapelka, to bylo jednoduchý - to bylo levný... Jinak, jak vidíš, je to o pohodě, samí kámoši.*“ **D:** „*...To se stává dost často, že ti někdo píše nebo volá ... Dost sledujeme internet...My si pak uděláme takovej seznam a z toho se pak vybírá kdo jo a kdo ne.*“ **E:** „*Tahle kapela, tu jsem v životě neviděl, nic o ní nevím. Jejich manager nebo co mi furt volal a psal maily, tak jsem si řekl, no dobře, беру vás... Nebo zase [kapela] úplně náhodou jsem v Noci s Andělem<sup>30</sup> viděl její klip a taky je tady – v Česku úplně neznámá kapela a vzal jsem je, protože to bylo skvělý, co tam předváděli.*“ **F:** „*V životě bych si nevezl kapelu, kterou neznám. Mám tady proto jenom kapely, který znám (míněno personálně s odkazem na výčet osobních vztahů s angažovanými muzikanty).*“

Navazující otázka zní „Poohlížíš se po konkurenci?“ **A:** „*Sleduju konkurenci, ale neřídím se tím. U nás ty festivalový taháky prostě nenajdeš, protože, jak říkám – to nás nebaví.*“ **B:** „*Konkurenci sleduju ale ne tak, že tady ta kapela přitáhla hodně lidí, tu vezmu, to ne. Spíš teda co sleduju je, aby ta naplka v [lokalita] nehrála tejdén po sobě, protože to ti na ni pak lidi podruý za sebou už nepřijdou, to se mi stalo.*“ **C:** „*Koukám se kolem sebe, to je jasný, ale stejně se rozhoduju podle sebe. Teda, stalo se mi, že jsem na jinym festu viděl kapelku, která se mi líbila a pak zahrála u mě, to jo*“ **D:** „*Koukám se spíš tak, abychom nedělali stejnou kapelu, která tady [lokalita] hrála nedávno.*“ **F:** „*No, to je jasný. Třeba festival [jméno] si posunul*

<sup>30</sup> Noc s Andělem je televizní hudební pořad.

*termín jinak než loni do mého termínu - na stejný dny. No tak jsem to musel přeložit, protože jim takhle nemůžu konkurovat.”*

Kromě vlastní propagace prostřednictvím médií nebo osobního kontaktu (**D**, **E**) hraje velkou roli sociální kapitál kapely. Mimo cenných přímých osobních vztahů se samotnými dramaturgy (**C**, **F**) je patrná struktura „přátel“ pořadatelů (**A**, **B**), kteří se ve své úloze rádců v důsledku podílejí na vytváření seznamu účinkujících. Zde se ukazuje, že pokud jsou tyto struktury kontaktů ve skrze mužské, což v uvedených případech jsou (respondenti mluví mužských přátelích), může takto dojít k diskriminaci kapel, jenž takovým sociálním kapitálem nedisponují. Onu ohroženou skupinu mohou tvořit právě kapely ženské.

Z uvedených výroků je dále patrné, že festivaloví šéfové svoji konkurenci sledují, což nijak převratné není. Zajímavé ale je, že ačkoli z tohoto monitoringu může vzejít potenciální kapela vhodná pro potřeby jiného festivalu (a jak praxe ukazuje, některá jména kapel jsou skutečně festivalová<sup>31</sup>), k záměrnému vytvoření a udržování elitní skupiny žádaných festivalových (tedy převážně mužských) kapel alespoň podle citovaných výroků nedochází. V tomto smyslu překážka ve vstupu kapel na festivalové pódium neexistuje.

## **7.4 Audio a vizuální prezentace v hlavní roli**

Při posuzování kapely hraje v myslích festivalových gatekeeperů klíčovou nejen zvukový, ale i vizuální vjem. Následují odpovědi na otázku „Co se stane když ti někdo kapelu doporučí, jak potom probíhá tvoje rozhodování?“ případně na pragmaticky návodnou doplňující otázku (platí pro **D**, **F**) „viděl jsi kapely, které u tebe vystupují; stačí ti je slyšet, nebo je musíš i vidět?“ **A:** „Samozřejmě si ale tu kapelu poslechnu a podívám se na Myspace<sup>32</sup>. Chci to nejdřív vidět, bez toho to nejde.“ **C:** „Já tam všechny lidi (angažované kapely) znám a hodně chodím teda na koncerty abych viděl, jak to vypadá“ **D:** „Určitě lustruju jejich stránky, tam se dost pozná. Všechno poslechnu. Většinou ale jen první písničku, ta řekne hodně a většinou teda po prvních pár taktech si řeknu tak tohle ne. Když je video, určitě se kouknu.“ **E:** „Já mám dost přehled protože v týhle branži dělám [číslo] let a všechno teda hlídám..... internet hlavně, tam je toho spoustu. Dneska ti natočí nahrávku se super

<sup>31</sup> To znamená, že se těší široké přízni festivalového publika a těchto akcí přes léto objedou desítky.. Například kapela Anety Langerové, Divokej Bill, Vypsaná fixa, Wahnout a další.

<sup>32</sup> Internetový portál s databází prezentací kapel.

*zvukem každé, důležitý pak je na internetu najít video s jejich živým koncertem, to se pak teprv ukáže, co umí... Ted' jsi mně dostal – [kapela] - tak ty jsem fakt v životě neviděl neslyšel a hrajou mi tam letos, no, je to taková výjimka potvrzující pravidlo.“*

**F:** *„Jasně, sleduju úplně všechno co ta kapela kdy udělala – nahrávky videa, všechno. Ono ti to hodně řekne.“* Radikálně odlišný názor má **B**, který jako jediný přiznává (což u ostatních neznámá, že by to tak neudělali, ačkoli tvrdí opak viz **E**) že běžně produkoval a produkuje kapely, které nikdy neviděl ani neslyšel. **B:** *„Vidět kapelku nemusím, mám tady a dělal jsem řadu kapel, které jsem slyšel a neviděl.“*

Až na případ festivalu **B**, kde to není jisté, všichni ostatní ředitelé s možnými výjimkami (viz **E**) ví a chtějí vědět, jak vypadá kapela, o které se rozhodují. Tedy ví, jakou mají pohlavní příslušnost protagonisté kapely a jak její členové či členky vypadají.

## **7.5 Rocková show bez genderových kategorií**

Doposud žádný z účastníků ani slovem nenaznačil, že by snad mohl mít odlišný přístup k rokerům než k rokerkám, dokonce to vypadá jako by ani v genderových kategoriích neuvažovali. Tento přístup se opakuje i v nárocích pořadatelů na show pozvaných umělců. Citované výroky pocházejí z odpovědi na otázku „co od kapely čekáš, že ti na pódiu předvede“. **A:** *„Show! Na té to stojí! Nesmí koukat do země. Když se u toho hejbou a vypadá to, že mají všechno na háku- tak to má vypadat. Tam prostě musí naběhnout a skákat...Není nic horšího když tam stojíš a koukají se do země, to je peklo – jako třeba [kapela]. Loni tam byla [kapela], ty se koukali do země a akorát když jim nějaká nota spadla pod stůl, tak na sebe koukali, kdo z nich to \*.“* **B:** *„Zastávám názor, že dobrá šou na pódiu je padesát procent úspěchu. Kapela může dělat sebelepší muziku, ale jakmile tam budou stát jako solné sloupy, tak to ty lidi nezaujme, ...[následuje příklad kapel]... show by tam neměla chybět. Doufám v to, že ta kapela alespoň nějakou menší show udělá.“* **C:** *„Muziku, že udělají, to čekám. Jak se u toho budou tvářit to mi je celkem jedno, důležitý je, aby to mělo atmosféru, aby to ty lidi chytlo.“* **D:** *„Důležitý je, aby se lidi bavili, aby to bylo dobré. Každá kapela má svůj nějaký styl, ale do toho jim nekecám. ...[následuje příklad kapel].“* **E:** *„Energie, musí z nich bejt cítit taková ta energie a musí ty lidi strhnout. Není důležitý, co hrajou, ale ty lidi si musí říct, hele, to je ono, to si poslechnem. Třeba takový [kapela] to jako je muzika, že by mně to ani nenapadlo, ale*

*pak když to vidíš – prostě nářez“ F: To prostě musí šlapat. A ty lidi tomu musí věřit. To se na koncertě pozná, jestli se tomu dá věřit nebo ne...[následuje příklad kapel].*

Výše uvedené citace respondenti doprovázely výčtem příkladných kapel - mužských i ženských, které podle hodnocení festivalových šéfů dělají dobrou show. V celém dosavadním výzkumu, tedy i v hodnocení hudby v předchozích kapitolách, používají zcela stejné kategorie jak pro kapely mužské, tak pro ty, kde figurují ženy.

## **7.6 Ženské kapely identifikované jako ženské tematizací sexualizovaného těla hudebnic**

Genderové aspekty pohlavní diferenciací kapel dramaturgy odhalila otázka na konkrétní hudební skupinu ze seznamu účinkujících. Otázka „Co je to za kapelu; můžeš mi o ní něco říct?“ byla pokládána při debatě nad setlistem a to nahodile na jména hudebních skupin, které ředitel pro letošek na festival pozval. Hned v prvním případě účastníci rozhovoru nenávodně identifikovaly ženskou kapelu<sup>33</sup> jako tu, ve které ženy působí a nikoli jejím žánrem, show, hudebními přednostmi, či jinak. U každého rozhovoru pak následovaly doplňující otázky, uvedené v závorkách. **A:** „*To je super kapela, teď mají výbornou a i předtím měli výbornou zpěvačku. Ta zpěvačka je naprosto skvělá, je to profesionálka, chodí na konzervatoř. Takže to je jedna věc, a navíc má jako hodně vypracovaný to ... (rukama ukazuje na prsa) – na rozdíl od té předešlé.*“ [Je teda ta nová lepší?] „*Jo, ale ta předchozí měla jiný charisma – takový to dívčí, co kouká z očí.*“ [To skoro vypadá, jako kdyby tu kapelu dělala atraktivní holka za mikrofonem...] „*Kdyby tam hrál chlap, byla by to už jiná kapela, záleželo by prostě na tom, jestli jsou dobrý, podle toho bychom je brali. Jinak je to jedno, kdo tam je, kluk nebo holka, ten frontman musí být prostě dobrej.*“ [Hezká holka, říkáš, - co třeba kapela, kde hrajou ošklivé holky?, dělal jsi nějakou takovou? Jak se jako pořadatel na takovou kapelu díváš?] „*Když to bude nějaká megera hnusná tak ten pódiový projev ztrácí třeba padesát procent. Tak to je blbý. Ale nám tam hraje taky [kapela] a co jsem viděl videa, tak ty holky teda nejsou úplně nejhezčí, přesto jsem je stejně vzal.*“ [Co se ti na nich líbilo? Proč jsi je vzal?] „*Jsou prostě dobrý, jedou*“ [Takže holka pěkná, ošklivá – je ti to jedno?] „*Není to jen o tom, ale hrozně to pomáhá. My tam máme ještě kapelu [jméno] a ta jejich zpěvačka je už teda starší dáma, ale jaká! Je teda na co koukat.*“ Ředitel **A** na jednu stranu

<sup>33</sup> Tj. kapelu, kde působí alespoň jedna žena.

klade důraz na sexualizované ženské tělo a fakt, že definuje spontánně kapelu jako tu, kde zpívá žena s velkými ňadry, svědčí o jednoznačném sexismu. Ačkoli ale mezi řádky říká, že sexuální atraktivita může (specificky vyhraněné skupině žen) pomoci k úspěchu, nepovažuje to podle svých slov za rozhodující faktor, což dokládá příkladem angažování ženské kapely, která jeho představě sexuální přitažlivosti neodpovídá. Opakuje, že o pozvání kapely rozhoduje její hudba. Ředitelova slova navíc, a to je důležité, odkazují na jeho minulé rozhodnutí.

Podobný sujet vyprávění nalezneme ve schématu odpovědi ředitele festivalu **B**: „...*V tu dobu měly [kapela] perfektní zpěvačku, z té bylo publikum úplně vystřelený, no a hlas měla taky dobrej. Sexappeal udělá na pódiu strašně moc. Kapelka [jméno] ta má taky takovou zpěvačku. Nemá teda velký prsa, ale má prostě ten správně uhrančivej pohled, jestli mi rozumíš... Hezká holka v kapele udělá strašně moc.*“ [Takže, hraje tam pěkná holka, proto jsi jí (kapelu) vzal?] „*Ne, to vůbec, mně jde o muziku. Jako mně je jedno kdo tam hraje... Říká se, že [vagina] hejbe světem a něco na tom je, to je fakt. Ty ženský udělaj strašně moc... Ale jsou třeba taky hezký kucí, ty zase přivedou hezký holky, co se týká návštěvníků.* [A co je pro tebe jako pořadatele přitažlivější, kapela ve který je pěkná holka, nebo ta, ve který hraje pěknej kluk?] „*Asi hele myslim, že ten pěknej kluk je pro mě na pódiu lepší než pěkná holka. Pro mě z marketingového hlediska pěknej kluk. Když je tam prostě hezkej zpěvák v kapele, tak ti přivede pěkný holky do publika a za nima přijdou kluci a bez nich to prostě nejde... Já vybírám kapely podle toho jakou dělaj muziku.*“ Zde se opět jedná o sexistické vnímání kapely jako v případě **A**. Stejně jako jeho kolega i ředitel festivalu **B** nahlíží sice členku ansámblu jako sexualizovaný objekt, přesto jí ale hned v první větě jedním dechem přiznává hudební kapely – stejně jako to udělal šéf festivalu **A**. Unikem rozhodování ředitele festivalu **B** je ekonomické pojetí určité genderové vzájemnosti a závislosti. Ředitel **B** tvrdí, že je pro něj z marketingového hlediska lepší najmout kapelu, kde hraje atraktivní muž, spíše než tu, ve které působí atraktivní žena. Sám nejprve také jako jediný upozorní, že kromě atraktivních žen mohou na pódiu slavit úspěch atraktivní muži. Ona ekonomická provázanost, o které hovoří, se odvíjí od předpokladu, že muž je ten, kdo disponuje penězi a je ochoten je za někoho (ženu) utrácet. Proto je lepší mužský umělec, který přivede širokou ženskou návštěvu, za kterou, podle **B**, následně mužské publikum bude utrácet peníze.

Jednoznačně diferencovaný pohled, který poměrně vytlačil hodnocení hudební stránky kapely má šéf festivalu **C**: „*To je kapelka dívčí, metalová – každá*

*písnička jiná, já je viděl už loni. Mě ale spíš bavilo co ty holky se mnou dělaly. Bylo to fakt vzrušující. Bylo na tom dobrý to, že to byly výborný [vagina], co tě bavily.“* [Proto sis je pozval i letos?] *“Jasná, už se na ně těším, se přijď taky podívat, to budeš slintat.”* [A že maj každou písničku jinou, to je dobře nebo špatně?] *“Asi spíš je to hlavně divný, ne? Je to taková kapela nekapela, neví co chce. Ale nudit se na (jejím koncertě) teda nebudeš.”* Hlavní roli v rozhodnutí **C** tedy sehrál fakt sexuální atraktivity a nikoli hudebních kvalit umělkyň. Ačkoli z odpovědi na doplňující otázku vyplývá, že dramaturg nepovažuje hudbu jmenované kapely za kvalitní, rozhodl se pro její angažmá právě z toho důvodu, že v ní působí atraktivní ženy.

Programoví ředitelé festivalů **D**, **E** a **F** naopak ve svém popisu kapel vůbec souvislost s pohlavím protagonistů nezmiňovali a na doplňující otázky typu „V téhle kapele hraje holka, ne?“ reagovali nevzrušeně a jejich výroky nekonotují žádné sexuální podtexty. **D**: *„Jo jo (hraje)... je dobrá.“* [Jak dobrá, v čem je dobrá?] *“No má dobrý hlas.”* **E**: *“Tam hrajou hned [číslo] a jsou fakt dobrý, šlape jim to.”* Odpovědi šéfa festivalu **F** na první otázku rovněž nekorelovaly s dosavadním chápáním ženské kapely, jako kapely sexualizované. Z jeho výroků na doplňující otázky ale vyplývá, že si ženskost bytí angažovaných těchto umělkyň dobře uvědomuje. **F**: [V téhle kapele hraje holka, ne?] *“Hraje no....”* [Jak se ti líbí její hraní? co se ti na nich (na této kapele) líbí?, proč sis je vybral?] *“Co se mi líbí - dobře hrajou to jako jo, i když holka vypadá s kytarou – teda aspoň co já vim tady v Česku - vždycky nešťastně, to je fakt. Jako když jí máš takhle vysoko, tak je to trapný, tu musíš mít prostě u kolen a ne mezi prsama. Na to jak má vysoko tu kytaru – aby se jí dobře hrálo – hlavně zas tak dobře nehraje“* [Co se ti teda na nich teda líbí?] *“No pěkný holky to teda nejsou – aspoň mně přijdou všechny fakt strašný... A muzika je celkem v pohodě, oni jsou v pohodě”* Podle **F**, jak vyplynulo z jeho dalších pozdějších výroků, se české hudebnice hrající na kytary a baskytary ani zdánlivě nepodobají jím kýženého modelu rockové kytaristky Courtney Love. Ačkoli tudíž **F** paušálně nahlíží české kytaristky jako „trapné“ (oproti jejich mužským a v zahraničí ženským protějškům), neznamená to, že být hudebnicí-ženou je jednoznačným handicapem a to ani v případě „neatraktivních“ hudebnic. Podle svých slov **F** totiž angažoval ve svém hodnocení průměrnou kapelu, jejíž členky jsou „v pohodě“.

Odpovědi všech šesti festivalových šéfů na stejné otázky pokládané ke jménům mužských kapel byly významově zcela shodné s odpověďmi na dotazy kladené k ženským kapelám (šlape jim to, hrajou dobře apod.) v případech **D** **E** a **F**. Můžeme proto tvrdit, že u těchto ředitelů nedochází k výrazně rozdílnému chápání a

přístupu k mužským a ženským kapelám. Šéfové festivalů **A** a **B** sice pracují ve svých výrocích se sexualizovanou objektivizací ženského těla, tento fenomén ale kladou na stejnou úroveň, jako je kvalita provozované hudby. Hodnocení atraktivity umělkyně je v obou případech explicitní, popisující konkrétní detaily. Hodnocení kvality produkce a hudby ale nikdo do souvislosti s tím, že jejím provozovatelem je žena, nedává. Speciální postavení zaujímá šéf festivalu **C**, který otevřeně tvrdí, že angažoval kapelu s průměrnou hudbou kvůli atraktivitě jejích členek.

Shrňme tedy obecně, že účastníci rozhovoru deklarují, že jim jde především o hudbu a je jedno, kdo je jejím interpretem. Pokud je jím atraktivní žena, může to naopak (viz **A**, **B**, **C**) kapele k úspěchu domoci, pokud ale její členky neodpovídají sexuálnímu vkusu konkrétních programových šéfů, nijak to danou kapelu mezi ostatními nediskvalifikuje. Ve stejném smyslu může atraktivita v případě festivalu **B** pomoci sexuálně přitažlivým mužským hudebníkům.

## **7.7 Rockerka má být sexy**

Zopakujme, že v oblasti hudby, to znamená co do kvality provozovaných skladeb a kvality jejich reprodukce, kladou dramaturgové na ženy i na muže stejné nároky. Soudě podle výroků oddílu 6.7 navíc objektivizace ženského bytí nahrává jako skupině spíše ženám. Rozdílné požadavky ale pořadatelé snáší na image a stylizaci kapely.

Následující výroky pocházejí z odpovědí na otázku „jak moc velký důraz kladeš při rozhodování na image kapely? Najal jsi někdy kapelu jen kvůli její stylizované image?“ a doplňujících pragmaticky návodných otázek uvedených v závorkách. **A:** „...Určitě to je důležitý, dobře vypadat. Všechny větší kapely měly svoje stylisty i když se to nezdá... na tom to dost stojí.“ [Jak má taková stylizovaná show vypadat?] „Bordel na pódiu...další věc je oblečení, kapela [jméno] má například stejnokroje. Černé košile, výrazný pásky, to je dobrý – má to styl. [A co dívčí kapela, jak má vypadat správná show a stylizace ženský kapely?] „Ideální stylizace ženský kapely? Holčičí kapela [jméno kapely, jenž na festivalu vystupovala] - ty holky mají sukýnky. Vypadá to prostě pěkně ...Hlavně že mají pěkné šaty a že jsou barevně sladěný. Nebo [jméno další kapely] - těm to fakt sluší, vidíš, že ty holky o sebe prostě dbaj.“ [Najal jsi někdy kapelu jen kvůli jak vypadá?] „To se tak říct nedá. Jako jsou a byly tady kapely, co přivezou pódiovej cirkus. Masky, ohně... Ono ta

hudba jde s tou stylizací ruku v ruce. Je to dost důležitý, taková show kapele hodně přidá... ale že bych vzal kapelu, která neumí hrát a jenom vypadá dobře? Takovou ani neznám...“ [Říkals, že pěkná holka na pódiu se neztratí, bral jsi kapelu jenom kvůli tomu, že tam hrajou holky?] “Ne, to si nevzpomínám.“ [A bral bys?] “Záleželo by určitě na kapele, jak jsou dobří. Bez muziky to nejde.“ **B:** „...Image - musí to nějak vypadat, scéna musí být naaranžovaná...[Jak?] Těžko říkat jak by měla vypadat. Měly by být (kapely) blízko k tomu, co hrajou.“ [A co ženská kapela, jak má vypadat správná show a stylizace ženský kapely, je mezi ideální show mužský a ženský kapely nějaký rozdíl?] “Každýmu z fanoušků se líbí různé holky. Rocková dívčí kapela – tam lodičky a minisukně nepatří. Sexualita by v tom bejt ale měla. Na rockovou kapelu ti pujde rocker, kterému se nelíbí barbíny, ale drsnější holky... Maskáče, úplý tílko, tak to je v pohodě.“ [Kapelu (jméno mužské kapely) jsi najal kvůli show a ne kvůli muzice. Dělalš někdy kapelu jenom proto, že tam hrajou samý holky?] “Já vybírám kapely jenom podle toho, jakou dělaj muziku. Fakt, tohle mi je jedno, záleží na muzice.“ **C:** „Nemusí tam šaškovat, ale nesmí to být nuda, image a show musí bejt... Kvůli tomu jsem ale kapelu nikdy nebral...[Dělalš někdy kapelu jenom proto, že tam hrajou samý holky?] Kapelka z holek – tu bych vzal hned, je to výborný divadlo, kdybych o nějaký věděl. [Divadlo, jak to myslíš?] “Ať ukáže, co má, když má. Ať ukáže [prsa] a vy pod pódiem slintejte- tak je to správný.“[Takže ty holky v kapele musí bejt pěkný?] “Každá holka má něco do sebe. Každá má co ukázat, takže to může bejt jakákoli.” [A to je ono? Tak má vypadat rockerka?] “Rockerka je trošku vulgární a když jí šáhneš na zadek, tak se nerozbrečí. Každý chlap prostě musí mít chuť si to tam s ní dát – prostě taková ta, co jí doma nechceš, ale každý by jí chtěl do postele... Sukýnka, výstřížek, to je dobrý, to mě baví.“ Zcela odlišný přístup mají organizátoři akcí **D** a **E**, kteří sexualitu performerů zatlačili do pozadí. **D:** „To já nevím, jak má show vypadat a stylizace u mě teda nutná není vůbec. ... Nikdy jsem žádnou kapelu nebral kvůli tomu, že v ní hrajou, nebo nehrajou holky, to ne... je mi to vážně jedno, jak vypadaj.“ [Takže tobě se líbí kapela, kde holky na pódiu vypadaj jako sexy idoly, stejně jako kdyby hrály v teplákách?] “No, tak nějak to je...” **E:** „Image ať si každé dělá, jak chce. Když je dobrá tím líp, ale jde o muziku, to hlavně...Jen kvůli nějaký show jsem snad žádnou kapelu nebral. To ne.“ [Ženskou kapelu?] “To už vůbec ne, mně tyhle věci vůbec nezajímaj – u mně to nehraje žádnou roli, jestli je tam ženská nebo chlap... Ředitel **E** se nenechal vyprovokovat ani dalšími následnými otázkami návodného charakteru a trval na tom, že žena má být oblečena na pódiu jak chce, a odmítal tak roli sexappealu jako pomocníka k úspěchu.



Dramaturg festivalu **F** se zase přiklání k důrazu na vizuální vjem: „*Show, show... ta kapela musí prostě umět zaujmout, jestli je to tím, že tam stojíš, jako třeba [jméno kapely], nebo, že tam skáčeš, to mě nezajímá.*” [Dělal jsi kapelu jen kvůli její show?] „*No, to ani ne, ale znám pár takovejch, který bych si dokázal představit, že bych je kvůli tomu bral, protože vypadaj fakt bláznivě [následuje výčet mužských kapel]*” [A co nějakou holčičí kapelu, která to umí rozjet, bral bys ji kvůli tomu?] „*No hele bral, ale o žádné nevim. Ty co znám, [dvě kapely] hrajou strašně a navíc i strašně vypadaj*” [Jedna z těch dvou ti tam hraje, ne?] „*No jo, to jsou kámošky, ty jsou v pohodě.*” [A jak by teda měly vypadat?] „*Trochu víc jako holky, v tom smyslu, že třeba [jméno hudebnice z dané kapely] - tu bych nechtěl potkat v noci.*”

Ve vnímání - a odtud odvozuji - i v rozhodování ředitelů festivalů **A**, **B** a **C**, je zvýraznění příslušnosti hudebnice k ženskému pohlaví nesporně jedním z rozhodujících faktorů, pokud její zjev splňuje ředitelovy požadavky na krásu. Kromě festivalu **C** všichni dramaturgové akcentují požadavek na kvalitu hudby. Jedině na festivalu **C** si může zahrát dívčí kapela bez ohledu na to, jaká je její hudební úroveň ryze z důvodu výlučně ženského obsazení. Navíc požadavek ženského ansámblu není v tomto případě podmíněn požadavkem na krásu. Je ale podmíněn vyzývavou image. V případě deklarácí **D**, **E**, a **F** nehraje fakt ženského obsazení kapely žádnou roli.

Právě tyto deklarace ale samy o sobě nejsou zárukou, že jejím obsahům odpovídá praxe, stejně jako v případě deklarácí o tom, že rozhoduje hudba a nikoli fakt, zda je jejím interpretem muž nebo žena. Důležité je rozlišit samotné deklarace a ty výroky, jenž jsou podepřeny praxí předchozích rozhodnutí.

## 8 Závěr

*„Jak se promítá genderová příslušnost hudebnic do rozhodování ředitelů letních rockových festivalů v Česku?“*

Klíčovou roli v rozhodování dramaturgů o angažování rockových kapel hraje finanční dostupnost kapely v porovnání s návratností této investice. Výsledky šetření ukazují, že v genderové perspektivě je těžké hledat nějakou formu nerovnosti v přístupu a tím méně diskriminaci vůči ženským nebo mužským kapelám. Fakt, že z ekonomického hlediska marketingového přístupu pořadatelů tvoří spektrum headlineových kapel spíše formace s výhradně mužským obsazením, soudě tak podle setlistů zkoumaných festivalů, připisují strukturální převaze mužských kapel nad ženskými. Početní převaha optické většiny mužských headlinerů zkoumaných festivalů je výsledkem individuálních schopností každé kapely, neboť průzkum v této oblasti rozhodování nezavdal jediný důvod se domnívat, že je to důsledkem diferencovaného přístupu organizátorů k mužským a ženským performerům. Zde je ale namístež zopakovat a odkázat na závěry Adamusové, která tvrdí, že kariéra ženských hudebnic v porovnání s jejich mužskými protějšky vyžaduje více úsilí a je proto složitější (ADAMUSOVÁ 2007:48). To, že z ekonomického rozhodování dramaturgů jako jednoho z (hlavních) aspektů jejich volby genderová nerovnost nepramení, dokládá i další zjištění, a sice, že programoví ředitelé – byť sledují seznamy účinkujících na konkurenčních akcích - od svých kolegů setlisty neopisují. Naopak, snaží se, aby ve stejné lokalitě v krátkém časovém rozmezí totožné headlineové kapely nehrály. Což nahrává spíše kapelám, které do pomyslného konglomerátu velkých festivalových kapel (zatím) nepatří – jako skupině tedy kapelám ženským. Tímto svým přístupem se navíc nepodílí na reprodukci mužské struktury headlineových umělců.

Tvrzení o individuální odpovědnosti je ale třeba konfrontovat s problematizací dosud skrytého prvku, totiž toho, co samotnému rozhodování festivalových šéfů předchází. Průzkum odhalil, že univerzum kapel, které soutěží o přízeň festivalového šéfa, je značně determinováno a ve svém smyslu i omezeno. Ukázalo se, že velkou úlohu zde hraje struktura osobních vztahů se samotnými dramaturgy, ale i s jejich přáteli, kteří slouží jako poradci při nominování kapel do výběru. Tato struktura lidí v roli poradců se zdá být mužská, stejně jako je mužská

struktura pořadatelů, což může působit jako překážka ženským kapelám jakožto skupině. Zmíněný objev koreluje s teoretickým předpokladem o mužské dominanci v rockovém průmyslu, která působí jako determinant (viz oddíl 2.2). Bariérou se ale samozřejmě rozumí pouze za předpokladu, že mužští poradci budou jako skupinu preferovat mužské hudebníky. Dlužno je rovněž dodat, že kapely se rekrutují nejen z prostředí vázaným osobními vztahy. Ukázalo se dále, že důležitou úlohu sehrává prezentace kapel samotných – především prostřednictvím internetu, hudebních nahrávek, i samotných vystoupení.

Vedle ekonomických aspektů stojí se stejnou důležitostí požadavky na kapelami provozovanou hudbu. Platí zde podmínka vyhovění subjektivnímu vkusu pořadatele, mnohde navíc podmíněná požadavkem osobních sympatií vůči kapele. V menšině je pak názor, že rozhoduje poptávka publika a ne subjektivní názor pořadatele. O něco níže je pak preference kvality show kapely a ještě níže image, kterým oběma ale shodně účastníci rozhovoru přisuzují velkou váhu při posuzování kvality performance.

Zjištění těchto aspektů rozhodování je důležité protože, stejně jako (předpokládám) v předcházejícím procesu doporučování kapel přáteli, hraje v následném rozhodování dramaturgů roli objektivizace hudebnic, jak se ukáže níže.

Z průzkumu vyplynulo, že při rozhodování ve většině případů vycházejí programoví ředitelé z názorů, které si na kapelu vytvořili nejen poslechem nahrávky, ale i shlédnutím videa, případně osobním, nebo zprostředkovaným kontaktem. (To znamená, že dramaturg ví, nejen jak kapela hraje, ale i jak vypadá.) Programoví ředitelé zde posuzují kapelu – podle různých subjektivních kritérií. Pro hudbu, stejně jako pro její pódiové provedení, mužských i ženských kapel, ale používají stejné pojmosloví, stejné kategorie, stejná měřítka. Nikoho z účastníků rozhovoru proto nelze nařknout z jakékoli formy muzikantského sexismu nebo diskriminace – nikdo z dramaturgů ani slovem nenaznačil, že ženy jsou horšími nebo lepšími muzikantkami než muži. Naopak svorně akcentovali důraz na to, aby kapela hrála „dobrou hudbu“ a případný fenomén ženského obsazení kapely odsunuly mimo debatu, jako bezpředmětný s tím, že to, zda je umělec žena nebo muž, nehraje žádnou roli .

Následné bližší zkoumání odhalilo, že se ve skutečnosti genderové aspekty do rozhodování dramaturgů promítají, a sice tak, že mnohde v konkrétních případech dramaturgové identifikují ženské kapely jako ženské prostřednictvím tematizace sexualizovaných těl umělkyň. Latentní schéma takového přístupu k hudebnicím se

podle dalšího šetření projevuje v diferencovaném rozhodování festivalových šéfů vůči rockerům a rockerkám. Pokud totiž průměrná hudebnice odpovídá představě sexuálního objektu (festivalového šéfa, anebo tomu, co on považuje za idol publika), může jí to pomoci, zatímco její mužský protějšek takovou příležitost (většinou) nemá. V podmínkách jednoho konkrétního festivalu dokonce stačí jen fakt, že je kapela složena výhradně z žen k tomu, aby byla angažována. Dodejme, že v případě jiného festivalu atraktivita protagonistů může za určitých podmínek zvýhodnit naopak mužské kapely. Výzkum neodhalil existenci univerzální představy dramaturgů o jimi kýženém vzhledu rockerky.

Kategorie hudba a fyzická krása od sebe v případě ženských hudebnic patrně nejdou jednoznačně oddělit. Přesto ale výzkum ukazuje, že teorie o tom, jak „průměrný muž dojde ke své metě poměrně snadno v porovnání se ženou, kterou to stojí více sil,“ (ADAMUSOVÁ 2007:48) stojí v praxi výkonu aktu rozhodování programových ředitelů před vážným problémem. Šetření totiž potvrdilo působení fenoménu objektivizovaného ženského bytí (viz oddíl 4) i s jeho předpokládanými dopady na sexualizované vnímání ženských hudebnic. Což nahrává jako skupině atraktivním ženám a v obecném měřítku všem ženám jako skupině spíše než mužům.

Výzkum dále problematizuje výchozí teze o misogyniím charakteru rocku (viz oddíl 1.1), protože výpovědi respondentů svědčí převážně o rovném přístupu pořadatelů k oběma pohlavím a rockový epifenomén misogynie popírají. Potvrzuje ale existenci tradičních rolí v rocku (viz oddíl 2.1), protože se účastníci rozhovorů vyjadřují k hudebnicím v jejich stereotypních úlohách jako ke zpěvačkám a opomíjí hudebnice, které hrají na nástroje. V jednom případě dramaturg označil styl hry českých kytaristek jako pokulhávající za zahraničními ženskými vzory, což ale samo o sobě o genderově nekorektním přístupu v rozhodování nevyovídá, navíc právě takovou kytaristku na festivalu pravidelně angažuje.

Rozhodující a všem kapelám společná nediskriminující podmínka je, aby se jejich hudba líbila dramaturgům, respektive publiku a je proto individuální odpovědností každého jedince to, zda dosáhne takových kvalit. V posuzování performance a image, na které je kladen o něco menší důraz než na hudbu samu o sobě, jsou naopak zvýhodněny ženy oproti mužům stejné muzikantské úrovně. Závěrem proto tvrdím, že principy genderového řádu při samotném aktu rozhodování dotazovaných programových ředitelů letních rockových festivalů v Česku nahrávají jako skupině spíše ženám. Naopak složité pro ženské hudebnice může být proniknutí

do mužských produkčních struktur, jenž ovlivňují budoucí rozhodnutí festivalových organizátorů.

## Seznam literatury:

1. ADAMUSOVÁ, MARCELA. 2007. *Ženy na české rockové scéně*. Bakalářská práce. FHS UK.
2. BARŠA, PAVEL. 2002 *Panství člověka a touha ženy*, Praha: Slon.
3. BERGER, JOHN. 1972. *Ways of Seeing*, London: Penguin Books.
4. BOUDON, RAYMON, BESNARD, PHILLIPE, CHERKAOUI, MOHAMED, LÉCUYER, BERNARD-PIERRE. 2004. *Sociologický slovník*, Olomouc: Universita Palackého v Olomouci.
5. BOURDIEU, PIERRE. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.
6. DISMAN, MIROSLAV. 2002 *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.
7. FAFEJTA, MARTIN. 2004. *Úvod do sociologie pohlaví a sexuality*. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkiowitz.
8. FRANCIS, MARK, FOSTER, HAL. 2005. *Pop*. London: Phaidon Press Limited.
9. GIDDENS, ANTHONY. 2004. *Sociologie*. Praha: Argo.
10. HAŠKOVÁ, H., KRÍŽKOVÁ, A., LINKOVÁ, M. *Mnohohlasem*. Sociologický ústav Akademie věd. Praha: 2006.
11. HENDL, JAN. 2005. *Kvalitativní výzkum*. Praha: Portál.
12. CHADIMA, MIKOLÁŠ. 1992. *Alternativa*, Brno: Host
13. KUBÁTOVÁ HELENA. 2006. *Metodologie sociologie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
14. LENDEROVÁ, MILENA. 1999. *K hříchu i k modlitbě*. Praha: Mladá fronta.
15. LEONARD, MARION. 2007. *Gender in the Music Industry*. Gower House: Ashgate.
16. LINDAUR VOJTĚCH, KONRÁD ONDŘEJ. *Bigbít*. 2001. Praha: Torst.
17. LONT, CYNTHIA. 1995. *Women and media: Content, careers, and criticism*. New York: Wadsworth Publishing Copany.
18. MULVEY, LAURA. 1989. *Visual and other pleasures*. Eastbourne: Palgrave.
19. MURRAY, CHARLES, S. 2001. *Crosstown Traffic*. London: Faber and Faber.
20. NAGL - DOCEKAL, HERTA. 2007. *Feministická filozofie*. Praha: Slon.
21. OATES-INDRUCHOVÁ, LIBORA. 1998. *Dívčí válka s ideologií*, Praha: Slon.
22. RENZETTI, CLAIRE, M., CURRAN, DANIEL, J. 2005 *Ženy muži a společnost*. Praha: Karolinum.
23. REYNOLDS, SIMON, PRESS, JOY. 1995. *The Sex Rrevolts*, Massachusetts: Harvard University Press Cambridge.

24. SILVERMAN, DAVID. 2005. *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar.
25. SLABÁ - JONSSON, PAVLA. 1998 *Applying Gender Categories to Czech Rock Music*. Central european university Budapest: Regional seminar on culture and gender.
26. SURYNEK, ALOIS, KOMÁRKOVÁ, RŮŽENA, KAŠPAROVÁ, EVA. 2001. *Základy sociologického výzkumu*. Praha: Management Press.
27. STRAUSS, ANSELM, CORBINOVÁ, JULIET. 1999. *Základy kvalitativního výzkumu*. Boskovice: Albert
28. ZONEN, LIESBET, VAN. 1994. *Feminist media studies*. London: Sage