

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Jakub Běreš

Hudební etnografie: Synth Library Prague
Bakalářská práce

Praha 2023

Autor práce: **Jakub Běreš**

Vedoucí práce: **Mgr. Veronika Seidlová, Ph.D.**

Rok obhajoby: **2023**

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval zcela sám. Všechny použité prameny a literatura byly řádný odcitovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo tohoto stejného titulu. Tímto dávám povolení k zpřístupnění práce v knihovně UK i prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v depozitáři Univerzity Karlovy a využívána ke studijním účelům ve shodě s autorskými práci.

V Praze dne 20. 6. 2023

.....

podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval své vedoucí práci Mgr. Veronice Seidlové, PhD. Za její pomoc, trpělivost a cenné rady při psaní mé práce. Díky ní jsem během studia objevil etnomuzikologii. Právě díky jejím seminářům jsem se také rozhodl odhodlat se ke svému výzkumu a naučit se tak novým schopnostem, díky nimž jsem mohl lépe zkoumat a porozumět hudebnímu světu kolem mě. Tyto hodiny mi během studia dodaly odhodlání k zaměření se na antropologické předměty a staly se tak zásadními pro výběr tématu mé bakalářské práce.

Abstrakt

Můj hudebně antropologický výzkum se zaměřuje na pražskou Synth Library. Cílem této práce je představit, analyzovat a interpretovat hudební činnost na akcích pořádaných v této knihovně elektronických nástrojů a zjistit jaký vliv mají další aktivity Synth Library jakožto feministické instituce na aktéry výzkumu. Hudbu budu sledovat jako výsledek lidské činnosti, proto se zaměřím i na to, jak se k ní samotní aktéři vztahují, jestli v Synth Library dochází k sociální synchronizaci a jaký dopad má na tvorbu a vnímání genderové identity aktérů tohoto výzkumu. Během výzkumu budu vycházet z třísložkového modelu Alana P. Merriama (1964), modelu participační hudby Thomase Turina (2008) i textů Jane C. Sugerman (2019) a Ellen Koskoff (2014) zabývajících se genderem v rámci hudební antropologie.

Klíčová slova: hudební antropologie, etnomuzikologie, gender, Synth Library Praha

Abstract

My musical anthropological research focuses on the Synth Library in Prague from the perspective of anthropology of music. The aim of my thesis is to analyze and interpret the musical activity and behavior at the events organized in this library of electronic instruments and to find out how other activities of the Synth Library as a feminist institution influences the research actors. I will consider the music as a result of human activity, therefore I will also focus on how the actors themselves relate to it, whether there is social synchronization in the Synth Library and what impact it has on the creation process and perception of the gender identity of the actors of this research. For the research I will be using some method of musical ethnography, I will be based on the three-component model of Alan P. Merriam (1964), the model of participatory music by Thomas Turin (2008) and the texts of Jane C. Sugerman (2019) and Ellen Koskoff (2014) dealing with gender in the framework of musical anthropology.

Keywords: Anthropology of Music, Gender, Synth Library Prague

Obsah

1. ÚVOD	8
1.1. TÉMA VÝZKUMNÉHO PROJEKTU	8
1.2. POSITIONING	9
2. TEORETICKO-METODOLOGICKÁ ČÁST.....	11
2.1. TEORETICKÉ VÝCHODISKA	11
2.1.1. <i>Etnomuzikologická perspektiva</i>	11
2.1.2. <i>Počátky etnomuzikologie a další vývoj</i>	12
2.1.3. <i>Hudba jako kultura</i>	13
2.1.4. <i>Hudba a Gender</i>	16
2.1.5. <i>Francouzský poststrukturalismus</i>	20
2.1.6. <i>Performativní teorie genderu</i>	22
2.1.7. <i>Etnomuzikologické studia hudby, genderu a pohlaví (Ellen Koskoff)</i>	25
2.1.8. <i>Další kontext</i>	26
2.2. VÝZKUMNÝ PROBLÉM, VÝZKUMNÉ OTÁZKY	29
2.3. VÝZKUMNÁ STRATEGIE A TECHNIKY SBĚRU DÁT	29
2.4. VÝBĚR VZORKU, PROSTŘEDÍ VÝZKUMU.....	31
2.5. ANALÝZA DÁT.....	31
2.6. LIMITY VÝZKUMU	32
2.7. ETIKA VÝZKUMU	33
3. EMPIRICKÁ ČÁST	34
3.1. ÚVODNÍ ROZHOVOR S MARIÍ ČTVERÁČKOVOU.....	34
3.2. SYNTH LIBRARY, HUDEBNÍ ETNOGRAFIE	37
3.2.1. <i>Vznik SL a její umístění</i>	38
3.2.2. <i>Hudebně antropologická momentka</i>	40
3.2.3. <i>Open mix</i>	43
3.2.4. <i>Další workshopy</i>	46
3.2.5. <i>Participační událost</i>	50
3.2.6. <i>Hudba a gender</i>	52
4. ZÁVĚR.....	53
5. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	56

1. Úvod

1.1. Téma výzkumného projektu

„(Na genderových nerovnostech v hudebním světě) lze pozorovat, že spousta lidí pořád vnímá ženy jako méněcenné nebo nekompetentní. O ženách se totiž stále píše jako o krásných zpěvačkách, a ne jako o autorkách,“ prozradila mi Marie Čtveráčková, kulturní aktivistka, hudebnice hudební novinářka, a především zakladatelka pražské Synth Library v rámci našeho rozhovoru, který vznikl pro hudebně antropologický seminář před dvěma lety vedený paní Mgr. Veronikou Seidlovou Ph.D. Marie (známá také jako Mary C) řeší v každém svém projektu i genderovou perspektivu a aby, se její spolupracovnice i spolupracovníci cítili bezpečně. V knize rozhovorů Růžové Vrány pak dodává: *„Nejde jen o pokrok v kultuře a umění, jde o uznání a přístup k ženám ve společnosti obecně...“*

Čtveráčková se několik posledních let věnuje především vedení pražské Synth Library, knihovny elektronických hudebních nástrojů. Kromě možnosti vypůjčení nástrojů, rezervování si prostoru v knihovně se v rámci aktivit Synth Library věnuje vzdělávání a pořádá praktické semináře věnující se elektronickým nástrojům a hudebním programům s lektory nejen z české republiky.

Synth Library je místem pro tvorbu, sdílení, diskusi a experimenty v oblasti zvuku a elektronické hudby. Sama pak dodává, že jsou místem, kde se vyučuje spolupráce, respekt a ohleduplnost. Její snahou je dát možnost vyjádřit se i těm méně zkušeným, přehlíženým i těm, kteří chtějí zůstat neviditelní. Hudební knihovna díky svému širokému portfoliu nabízí prostor pro spojování lidí, s vlídným přístupem Marie, o kterém jsem se sám přesvědčil, stojící v jejím středu je možné stát se součástí sítě kreativních lidí.

Tématem mé práce bude právě místo Synth Library a sítě lidí na ní navázaných. Přestože, samotná knihovna nabízí širokou nabídku vzdělávacích kurzů a osobních lekcí s hudebními nástroji i programy, ve své hudební etnografii budou zkoumat, jak aktivity Synth Library ovlivňují další hudební a komunitní aktivity účastníků vzdělávacích akcí pod záštitou této instituce. Namísto výsledného zvuku, výtvorů nebo vystoupení účastníků kurzů se zaměřím na to, jak instituce s jasně vymezenou integritou napomáhá lidem s jejich hudební činností.

Můj samotný výzkum začal během pandemie COVID-19. Jeho velká část tak probíhala online, kdy se mi podařilo spojit s hudebnicemi, o kterých jsem věděl, že jsou s daným místem nějak spojeny. S rozvolňováními bezpečnostních opatření se znovu knihovna otevřela návštěvníkům a já tak mohl docházet přímo do ní – účastnit se tak některých přednášek i workshopů, a navázat tak kontakt s nejnovější příchodci.

V práci jsem zkoumal konceptualizaci a sociokulturní praxi aktérů hudební knihovny jako vzájemně propojenou rovinu hudební události podle Merriamového antropologického modelu studia hudby (1964). Tu jsem pak doplnil o participační koncept hudby Thomasa Turina (2008), díky kterému se mi podařilo popsat jevy, kterých jsem byl svědkem.

Neméně důležitý pro mě byl i genderový aspekt výzkumu. Knihovna je vedena několika ženami, které zvou jako řečnice na workshopy další ženy. Abych lépe porozuměl problematice budu ve své práci vycházet z prací zabývajících se teorií genderu a sexuality v hudební antropologii – převážně pak budu čerpat z Jane C. Sugerman, ale i z Feministické etnologie Ellen Koskoff. Půjde tedy o hudební antropologii s přesahem do dalších vědních oborů (sociologie, genderová studia, etnomuzikologie).

1.2. Positioning

V době, kdy dokončuji tuto práci, to bude téměř deset let od mého prvního hudebního článku. Původně jsem začal psát o hudebnících a hudebnicích, které jsem sám poslouchal, ale neměl jsem pocit, že by se o nich jinde psalo. Už tenkrát jsem si začal uvědomovat, že v rámci tuzemské hudební žurnalistiky se příliš nedostává na ženské hudebnice a jejich tvorbu.

Díky studiu sociologie a antropologie jsem si začal všimnout kolem sebe strukturovaných problémů a jejich reálných dopadů na konkrétní hudebnice i celou hudební scénu. Proč hudebnice nedostávají tolik prostoru? Proč se o nich nepíše? Proč nevystupují na festivalech a proč nevydávají desky a nedostávají kritické ceny? A kde vlastně jsou?

Když jsem později začal sám připravovat rozhovory s tuzemskými i zahraničními hudebnicemi, tak jsme se vždy snažil podobných témat dotknout. Mnohdy se podobná témata vyskytovala buď v jejich tvorbě nebo se s nimi musely samy hudebnice zabývat

během jejich tvorby. Brzy jsem pochopil, že už při samotném rozhodování, jestli se daná hudebnice pustí do koncertování nebo skládání hudby, musí překonávat více překážek než muži.

Namísto toho, abych opisoval traumatické zážitky a znovu otevíral nepříjemné situace, jsem se začal ptát na pozitivní zkušenosti a hledal posilující příběhy s terapeutickým potenciálem. Proto jsem se rozhodl zaměřit na Synth Library, jakožto nový projekt s jasně vymezenou agendou a bezpečný prostor pro všechny osoby, které do něj zavítají.

O Synth Library jsem se dozvěděl hned při jeho vzniku. Jeho zakladatelku Mary C jsem znal jakožto hudební novinářku i kulturní aktivistku. Přestože jsem sledoval jeho aktivity online, nikdy mě nenapadlo do knihovny přijít osobně. Sám totiž na elektronické nástroje nehraji a ani takovou ambici nemám.

Do knihovny nástrojů jsem poprvé zavítal až během studia na FHS díky předmětu Music, Culture and Technology vedeným Davidem Verbučem – v rámci exkurze jsme absolvovali úvodní přednášku, které se běžně pořádají i pro veřejnost. Během hodiny jsem se dozvěděl o chodu místa i získal informace z historie elektronických nástrojů. Už během této prezentace byl kladen důraz na příběhy žen, které stáli u vzniku prvních elektronických nástrojů. Stejně tak se zmínily stereotypy o elektronických nástrojích, kterým čelily při svém vzniku. Už úvodní přednáška měla povzbuzující nádech, jako by Synth Library měla ve své DNA nutkání stále nabourávat stereotypy, binární normalitu a osvobodovat své návštěvníky.

Díky antropologickému semináři jsem se do Synth Library vrátil podruhé. Tentokrát jsem přišel na rozhovor přímo z její zakladatelkou Marií, která mi kromě dalších plánech knihovny prozradila více i směřování samotného místa jakožto prostoru pro sdílení, diskusi a experimenty v oblasti elektronické hudby. Navíc jsem od ní dostal povolení pokračovat v dalším výzkumu a celá Synth Library se tak mohla stát předmětem mé bakalářské práce. Bez honorovaného členství jsem tak mohl po předchozí domluvě navštěvovat knihovnu a navazovat zde další kontakty. Ona domluva byla v tomto případě naprosto zásadní, některé setkávání v knihovně jsou totiž povolena pouze ženám nebo nebinárním osobám. Na takové hodiny jsem se sám nedostal, zpětně se mi ale podařilo jejich účastníky dohledat skrze konkrétní lektorky dohledat. Podrobněji se podobným vyjednáváním a zjišťování souhlasu

budu věnovat v kapitole Etika výzkumu, ale přesto, že jsem na některé setkání nebyl vpuštěn, jejich účastnice mi o nich rády vyprávěly.

Z mojí pozice insidera na pražské nezávislé hudební scéně jsem měl vstup do terénu opravdu jednoduchý. Gatekeeperkou mi tak nebyla pouze Marie, ale i další hudebnice a novinářky spojené s tímto místem. Mnohem větší problém pro mě byl navazovat kontakt z lidmi, kteří nejsou hudebně aktivní a nepatří do známých kolektivů. Stejně tak pro mě bylo obtížně zůstat v roli etnomuzikologického výzkumníka. Má praktická novinářská zkušenost z vedení často velmi krátkých patnácti minutových rozhovorů s hudebnicemi mi mnohdy zabraňovala dát respondentům větší prostor a nedržet se předem připravené osnovy a otázek. Často jsem tak ze začátku výzkumu respondentky během rozhovoru vracel přímo k Synth Library a konkrétním citacím namísto toho, abych poslouchal jejich příběh, v kterém knihovna nebo další aktivity Mary C měly vždy naprosto důležitou roli.

2. Teoreticko-metodologická část

2.1. Teoretické východiska

V této části práce zasadím své téma do vědeckého zkoumání a etnomuzikologického diskurzu a do teorií genderu a sexuality v hudební antropologii. V úvodu se budu věnovat etnomuzikologickým konceptům, které jsou pro moji práci i další výzkum výchozí. Tím základním bude trojsložkový model zkoumání hudby Alana P. Merriama (1964), dále koncept soundscape nedat anglicky - concept of soundscape? Kay Shelemay, o kterém píše i Zuzana Jurková (Pražské hudební světy, 2013) a koncepty Thomase Turina (Participatory Music 2008). Od těchto autorů se následně přesunu k autorkám, jakými jsou Judith Butler a její performativní teorie genderu nebo případové studii Jane Sugarman. V další části budu odkazovat i na další práce z oblasti sociologie a antropologie.

2.1.1. Etnomuzikologická perspektiva

Zásadním autorem pro ukotvení mé práce v etnomuzikologii bude Timothy Rice. Ten etnomuzikologii chápe jako vědu o tom, proč a jak jsou lidé muzikální. Ve svém Velmi krátkém

úvodu do etnomuzikologie vysvětluje, že abychom svému lidství díky hudebnosti porozuměli, tedy abychom pochopili, proč k úplnému lidství hudbu vlastně potřebujeme, musíme muzikalitu studovat v celé její rozmanitosti.

Výrazem „muzikální“ odkazuje na lidskou schopnost tvořit, provozovat a vědomě uspořádat zvuky, emočně i fyzicky na ně reagovat a interpretovat jejich významy. Jeho definice tak neodkazuje k talentu ani dovednostem. Stejně tak pracuje s pojmem hudebnost jako schopností hudbu dělat nebo chápat. Hudbu je podle něj potřebné studovat v celé své geografické a historické šíři (Rice 2020, s. 13). Etnomuzikologii lze tedy popsat jako vědu o veškeré hudbě světa (2020, s. 14). K jejímu zkoumání pak potřebujeme konkrétní metody výzkumu a teoretické koncepty, které dále zmiňuje ve stejné knize – například přímo hudbu vnímá jako kulturu samotnou.

2.1.2. Počátky etnomuzikologie a další vývoj

Od srovnávací vědy první poloviny 20. století se po 2. světové válce ustálil nový pojem etnomuzikologie. Během padesátých let pak začal vycházet první oběžník, byla uspořádána první konference a v roce 1958 se zpravodaj proměnil v první vědecký časopis. Začátkem šedesátých let se pak etablovaly první studijní programy. Nová disciplína se tak posunula k výzkumu „hudby v kultuře“. Takový výzkum pak chápe lidskou hudbu jako lidskou činnost propojenou s dalšími aspekty kultury (náboženství, výtvarné umění, jazyk, tanec...) (2020, s. 32-33).

Pro můj výzkum ale bude nejdůležitější propojení s politikou a dalšími společenskými institucemi. Nová věda totiž přináší nové otázky. Proč lidé na určitých místech světa zpívají, hrají a tancují právě tak a ne jinak? A proč se hudbě vůbec věnují? Tvoření hudby totiž v konkrétních společnostech a v rámci sociálních struktur můžeme považovat za sociální a umělecké zároveň. Stejnou myšlenku podpořil i Alan Merriam v roce 1964 ve své knize *The Antropology of Music* a odstartoval tak novou etapu antropologického studia hudebních kultur (2020, s. 33-35).

Merriam se domníval, že studium hudebního zvuku samotného není dostačující, a že takové studium je pouze jednou ze tří analytických úrovní v celistvém etnomuzikologickém bádání o hudbě v kultuře. To pak doplňují doposud ne tak podrobně propracované úrovně bádání –

konceptualizace hudby a chování s hudbou spojené. Kromě trojdílného modelu etnomuzikologické analýzy pak Merriam přináší i seznam dvanácti oblastí zkoumání a problémů. V jeho etnomuzikologii jde o vědu usilující o poznání lidských bytostí jako tvůrců hudby. Mezi těchto dvanáct oblastí zkoumání patří i sdílené kulturní představy o hudbě, zkoumání hudebníků jako sociální skupiny i zkoumání kulturní dynamiky (2020, s. 35-36).

Na Merriama a jeho odklon od zkoumání hudebního zvuku samotného navazuje i etnomuzikolog Christopher Waterman, který dodává, že přestože se jedná o poněkud animistickou představu, tedy aby v zájmu etnomuzikologů nebyla samotná hudba, předmětem bádání se stávají historicky situované lidské subjekty. Ty hudbu vnímají, interpretují, hodnotí, reagují na ní a také ji provozují. Ten nejlepší etnomuzikologický výzkum se i nadále vyznačuje důkladně věnovanou pozorností hudebnímu detailu, ono sociální totiž nakonec nachází své vyjádření právě v hudebních formách, strukturách a performancích (2020, s. 37). K důležitosti samotných preformací se pak později věnuje i Judith Butler s její performativní teorie genderu, které se budu věnovat v pokročilejší části práce.

2.1.3. Hudba jako kultura

Základním modelem teoretického ukotvení této práce bude tedy model Alana P. Merriama, který ve své knize *Antropology of Music* (1964) přišel s konceptem *music as culture – hudba jako kultura*. Svůj střed zájmu z muzikologické složky (strukturu zvuku) přenesl na lidskou činnost jako takovou a výsledného zvuku jako produktu lidské činnosti. „Abychom porozuměli tomu, proč daná hudební struktura existuje tak, jak je, musíme pochopit jak a proč vzniklo chování, které ji produkuje v této konkrétní podobě. A také jak a proč jsou koncepty, které zvýrazňují takové chování, tvořeny takovým způsobem.“ (Merriam, 1964, s. 7). Ve stejné kapitole pak dochází k závěru, že etnomuzikologie staví svůj vlastní most, který spojuje přírodní vědy s těmi humanitními a že etnomuzikologie je vskutku vědou (o hudbě) (Merriam, 1964, s. 25).

Merriam se tedy řadí mezi vědce preferující společensko-kulturní (antropologický) tábor, proti muzikologickému vycházejícího ze srovnávací hudební vědy, a navazuje tak na antropologické práce Clauda Lévi-Strausse a jeho myšlenky lingvistického strukturalismu v kulturní rovině. Hudba je tedy součástí kultury a měla by tak být studována. „*Hudba by neměla být studována pouze z pohledu hudebníků a humanitních věd, ale také z pohledu sociálních věd. Nacházíme*

se tak v momentu, kdy se objektem zájmu kulturní etnografie stávají lidské aktivity... naše pochopení hudby jakýchkoliv lidí záleží na tom, jak chápeme jejich kulturu a jaké místo a roli v jejich světě zastává právě hudba. S tímto myšlenkovým základem se můžeme pustit do dalšího studování hudby a její struktury, ve které se archivuje jakýkoliv tížený estetický záměr“ (Merriam, 1964, s. 109). V centru bádání je tak pozice samotné hudby v rámci kultury, její kontext, funkce a historie.

Díky antropologickému přístupu začaly mít na etnomuzikologické bádání větší vliv i další vědy jako sociologie nebo psychologie. Hudební antropologie se tak stala studiem hudby v kultuře – hudby jako kultury. Taková etnomuzikologie dnes může zkoumat nová témata na nových místech. Začaly vycházet studie zaměřené na subkultury v rámci větších společenství, vliv globalizace na tradiční kultury nebo funkce hudby v nákupních střediscích. V širších souvislostech za také začaly už na přelomu osmdesátých letech zkoumat otázky genderu, identit, ideologií, kulturní politiky nebo politické spravedlnosti (citace z práce, s. 54-58).

Když se lidé učí tvořit hudbu náležící jejich kultuře, procházejí socializací a enkulturací. Stávají se tak řádnými členy své společnosti, když si přivlastňují náležící způsoby chování. Hudba má také moc struktury oslabit a zpochybňovat vlivné instituce. Díky ní se mohou tvořit nové komunity a změnit zakořeněné kulturní představy a sociální struktury. V rámci tradice populární hudby (punk, death-metal) si muzikanti i fanoušci zakládají na dodržování jisté estetiky nejen v hudbě samotné, ale i způsobu oblékání. Tyto praktiky jim pak pomáhají rozeznat, kdo se hlásí k jaké subkultuře a hodnotám (Rice 2020, s. 59-63).

Důležitá je i samotná hudební performance, stává se prostředkem k ovládnutí emočního vyjádření a vyvolává silné pocity. Kontrolovaná povaha hudebního vyjádření odráží emoce, jakými jsou například hněv, smutek i radost. Hudebníci jsou tak osobami, které mají možnost přijmout nebo zpochybnit společenské normy – jejich hudba jim slouží jako prostředek k takové akci. I díky vlivu díla Pierra Bourdieua (1930-2002) o teorii jednání se etnomuzikologie vyvinula k chápání hudby jako praxe, která dovede neverbálně spoluutvářet gender a identity. Hudba se stává prostředkem k dovyprávění vlastního životního příběhu (Rice 2020, s. 64-65).

Dochází tak k posunu chápání hudby, ta totiž nejen pasivně odráží kulturu, ale umožňuje jí vzniknout, fungovat jako její zdroj. Etnomuzikologie ovlivněná Cliffordem Geertzem (1926-2006) pak dává stejný význam i samotným hudebním performancím, o kterých mluví jako o textech: „*Cílem interpretace je v co možná největším detailu vyložit kulturní motivace, významy*

a systémy skryté za určitým jednáním a tím toto jednání vysvětlit“ (Rice 2020, s. 69). Kulturou se v takovém smyslu myslí celkové lidské poznání, náležitost k hodnotám a jejich vyjádření nejen v hudbě, ale také jazyce, náboženství, etice, odívání, bydlení... Etnomuzikologie se domnívá, že lidé vnímají hudbu jako základní součást své kultury. Proto se tato věda věnovala provázanosti hudby s dalšími aspekty. V duchu Alana P. Merriama byla tedy hudba považována za samotnou kulturu (Rice 2020, s. 78).

Merriam tak přichází s teoretickým modelem studia hudby založeným na třech analytických úrovních: konceptualizace hudby, lidské chování a vztah k hudbě a úroveň hudebního zvuku (Merriam, 1964, s. 32). Tento model také využiji v analytické části mé práce.

V mé práci budu také využívat v etnomuzikologii velmi využívaný koncept soundscapes. Ten se začal využívat díky skladateli R. Murray Schaferovi, který jej definoval jako zvukovou paralelu k landscapes (krajině). Zahrnuje tak i běžný ruch ulice a světa kolem nás jako zpěv ptáku, dětský křik nebo troubení aut. Předmětem výzkumu byla pak reakce lidí na tyto zvláštní umělecká díla a cílem bylo zjistit, jak takové podměty mění lidem život. Tuto teorii rozvedla Kay Shelemay, inspirovala se právě u Merriama – zvuky neváže na místa, ale lidi samotné. Hudbu nahlíží jako záměrný lidský výtvar. Svou dynamičností je pro ni zvukový svět lépe vysvětlený pojmem *seascape*, odkazující na mořský podvodní svět. Taková analogie vystihuje flexibilnější schopnosti hudby setrvat na místě nebo proniknout do dnešního světa. Dokáže reagovat na změny obsahu i způsoby provádění, především je schopna pojmut nově vrstvy významů (Jurková a kol., 2014, s. 9).

Merriamův model počítal s jednoduchým světem v podstatě izolovaných, homogenních a statických skupin. Nereálnost tohoto pohledu v dnešním světě zmiňuje právě Kay Shelemay, když tuto dynamiku popisuje jako *seascape* – díky ní dokáže zachytit proměny ve světě lidí i zvuku. Českým ekvivalentem Zuzany Jurkové je pak výraz *hudební svět*, důraz klade na studium hudby namísto samotného zvuku. Hudba není produktem místa, ale výtvořem lidské činnosti. Podle (Small, 1998, s. 2) se tak stává lidskou aktivitou (Jurková a kol., 2014, s. 10-11).

Třetím důležitým konceptem pro tuto práci bude koncept participační hudby Thomase Turina, který představil v knize *Hudba jako společenský život*. Finální výstup hudby rozděluje do čtyř kategorií: 1) participační hudba 2) prezentační hudba 3) high fidelity 4) studio audio art. V posledních dvou jde spíše o způsob nahrávání hudby. Pro účely mé práce bude důležitější první

koncept participační hudby. Ten nemá nic společného přímo s druhem hudby. Participační koncept usiluje o zapojení publika, prezentační podává publiku uměleckou zkušenost. Stručná definice prvních dvou konceptů zní:

„Participační vystoupení je speciální typ umělecké praxe, ve kterém není žádné rozlišení uměleckého publika, pouze účastníci a potencionální účastníci vykonávající odlišné role, hlavním cílem je zahrnout maximum lidí do stejné účastnické role. Naopak prezentační vystoupení odkazuje k situacím, kdy jedna skupina lidí, umělci, připraví a zajistí hudbu pro jinou skupinu, která se nepodílí na tvorbě hudby nebo tance.“ Pozornost je kladena na druh aktivity, umělecké role, hodnoty, cíle a lidi, kteří jsou nějakým způsobem zapojeni do hudební tvorby.

O hudbě se tedy nepřemýšlí jako o jednoduché umělecké formě rozdělené do různých stylů (rock, pop, metal...) nebo statusových kategorií, ale jako o hudební tvorbě ve vztazích k odlišným oblastem nebo polím kulturní praxe. Specifické lidské aktivity jsou vymezené úmysly, cíli a hodnotami a vztahy založené na typech kapitálu. (Turino, 2008, s. 24-26).

V kontextu participačního rámce nejsou rozdíly mezi umělcem a divákem. Cílem je zapojit co nejvíce zúčastněných lidí. Všichni by se nějakým způsobem měli podílet na vystoupení a stávají se tak interaktivními sociálními událostmi. Stejně tak se tomto konceptu ruší fyzické hranice mezi diváky a vystupujícími. Pozornost je rozdělena mezi obě skupiny lidí, zatímco v prezentačním rámci je pozornost upřena na vystupující. Pro participační model je pozornost směřována na lidskou činnost vznikající na určitém místě. Při takovém vystoupení je tedy na jeho účastníky vyvíjený tlak k zapojení do procesu. Úspěch setkání se hodnotí mírou intenzity a začlenění namísto hodnoty výsledného zvuku. Participační aktivity existují pod mainstreamovou kulturou kapitalistických společností. Lidé je vyhledávají a utváří, protože jim nabízí individuální a sociální integraci, zkušenosti i zábavu. Ve srovnání s ostatními hudebním poli je tento model nejvíce demokratický, nejméně formální i hierarchický (Turino, 2008, s. 27-34).

2.1.4. Hudba a Gender

V osmdesátých letech minulého století se poprvé dostalo pozornosti tématu genderu v rámci americké etnomuzikologie. Hned na úvod byly zřejmé specifické nerovnosti v rámci vědní disciplíny. Bruno Nettl poznamenal (The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts), že i když ve výzkumném poli bylo zastoupeno vysoké procento žen, většina studií

popisovala hudební kultury pohledem mužských informátorů. Konstatoval, že muži mají dominantní roli v rámci deterministického přístupu a metod uvnitř celé vědní disciplíny (Nettl, s. 334). Důvodem k tomu může být, že ženy v terénu byly školeny mužskými akademiky, případně větší role mužů v rámci zkoumaných kultur jakožto primárních performerů.

V osmdesátých letech se skupina etnomuzikoložek začala věnovat hudebním tématům a performancím z pohledu samotných žen, jejich práce byla často zarámovaná feministickým diskurzem. Své aktivity namísto *hudba a ženy* začaly pojmenovávat jako *hudba a gender*, později se zaměřily i na sexualitu a vztahy mezi jednotlivými fenomény. Na jedné straně jejich zkoumání stály samotný výzkum genderu a sexuality v rámci mnohých formách politik jednotlivých národních kontextech, na druhé stál feministický a LGBT aktivismus. Politika regulace genderových vztahů tak byla ve dvacátém století součástí západních legálních politických systému (Sugerman, 2019, s. 71-72). Mezi akademickým výzkumem a aktivismem tak vznik komplexní vztah.

Západní společenská feministická hnutí se mění ve vlnách podle klíčových témat a cílů, kterých chtěly ženy dosáhnout. První se rozprostírá celým devatenáctým stoletím a zasahuje až do začátku dvacátého. Jeho hlavním cílem je změna nerovností. Zaměřuje se na boj za základní lidská práva a jejich zakotvení v legislativě. Jde o práva vlastnit majetek nebo volit. Druhá vlna přichází v šedesátých letech a datuje se až do let osmdesátých. Pokračuje v ní boj s nerovnostmi a postavením ženy ve společnosti. Ženy s vysokoškolským titulem bojovaly o své místo ve společenském životě, vystupovaly proti představě ženy po druhé světové válce, která se ze svého zaměstnání před válkou měla vrátit zpět do soukromé sféry a stát se ženou v domácnosti. Velkým tématem byly také rovné platy za stejnou práci, reprodukční práva, přístup k profesionálním příležitostem, ochrana před domácím násilím i obtěžováním na pracovišti.

Třetí vlna přinesla kritiku prvních dvou vln a její zaměření se pouze na bílé ženy z vyšších tříd. Ke slovu se dostaly ženy z pracujících tříd i jiné než bílé barvy pleti. Do debaty přinesly témata týkající se genderu, sexuální identity v rámci fluidního spektra. Gender byl také spojován s etnickým původem nebo sociální třídou. V popředí zájmu přestala být bílá ženská zkušenost. Spolu s třetí vlnou sílila i afroamerická a LGBT hnutí. Tato hnutí se ale musela potýkat i s dekriminací a rovným přístupem ke zdravotnictví. V osmdesátých letech se také aktivně začalo pro používat slovo *queer*, jeho použití mělo rozšířit základní identity v tomto hnutí – proto se začal používat také akronym LGBTQIA2.

V sedmdesátých letech také vznikly první vědní obory *ženských studií* jako součást americké antropologie. Afroamerická aktivistická organizace Combahee River Collective byla koncem sedmdesátých let pro využívání termínu *politika identity* – to mělo lépe vystihnout souhrnné snahy hnutí usilující o rasovou, genderovou a sexuální rovnoprávnost. Badatelé z východní Evropy pak v osmdesátých letech začali využívat spojení nové sociální hnutí, které zohledňovalo i aktivisty bojující za environmentální a mírové hnutí. Stejně tak jako ty upozorňující na nebezpečí globalizace a kapitalismu (Buechler, 1995).

Nový obor se zaměřoval hlavně na studium západních bílých heterosexuálních žen pocházejících ze střední třídy uvnitř struktury západní rodiny. Role pohlaví a jeho náležité znaky byla naprosto zásadní. Proto se postupně přešlo k užívání slova *gender*, tento výraz lépe vystihl společenské nánosy a představy spojené s daným pohlavím. Zároveň jednotlivcům umožňuje najít si vlastní identitu. Výraz *pohlaví* (odkazuje na hormony, chromozomy, anatomické charakteristiky, které rozdělují osoby na ženy a muže) se stal příliš univerzální a fundamentální, zatímco *gender* (společenské představy o tom, jaké rysy mají zastávat jednotlivá pohlaví) dokázal lépe popsat společenské specifikace. Gender umožňuje vlastní svobodnou volbu identity.

Anne Fausto-Sterling (studentka biologie a feminismu) zkoumala mezipohlavní osoby, taková těla nejsou klasifikována ani jako mužská nebo ženská (2000, s. 31). Když věda identifikuje tělo, je takové rozhodnutí založeno pouze na společenském konsensu. Euroamerická věda dříve uměla rozpoznávat mnoho podob lidských těl, v devatenáctém a dvacátém století se ale více začalo uchýlovat k binárnímu rozložení. Docházelo k tomu v době, kdy sílil vliv sociálních hnutí.

V nedávné době se autoři spojující se s *novým materialismem* začali vymezovat proti binárnímu rozdělení mezi pohlavím/přírodou a *gender/přírodou*. Rozdíl mezi pohlavím/genderem odkazoval k odděleným doménám v rámci biologického a kulturního světa, namísto toho, aby je vnímal jako dvě jednotky v rámci jednoho systému, v kterém spolu interagují (Davis 2009, s. 76). Zatímco se většina literatury v sedmdesátých letech zabývala mužskou dominancí, skupina vědkyň se snažila vytvořit přístup k *genderu* využitelného napříč kulturami.

Začátkem sedmdesátých let skupina feministických antropoložek rozvinula myšlenky Lévi-Strausse z knihy *The Raw and the Cooked* (1969), ohradila se tak proti tvrzení, že ženy jsou „blíže k přírodě“, zatímco muži jsou spojováni s doménou kultury. Pro studenty hudby taková

analýza slibovala vysvětlení hudebních rolí, které každé pohlaví hraje v různých společnostech – proč jsou ženy častěji spojovány s písněmi, které se vztahují k určitým životním cyklům a proč jsou mužští hudebníci v principu označováni za stavitele a hráče na hudební nástroje, stejně tak jako tvůrci a performeři na poli nejoceňovanějších hudebních žánrů?

Tento úkaz ilustruje, že je potřeba nového přístupu ke studiu genderu. Za prvé: kategorie *přírodní a kulturní* jsou nahlíženy jako binární protiklady, přitom nejsou obecně rozpoznatelné. (MacCormack and Strathern 1980). Za druhé: etnomuzikologové byli schopni najít nespočet výjimek, které jdou proti této generalizaci. V některých kulturách obě pohlaví předváděla žánry životních cyklů, zatímco v jiných byly ženy prominentními veřejnými osobnostmi, které mnohdy zastávaly důležité funkce v rámci specifických rituálů. Stejně tak podaly mnoho svědectví o postavách s nejasným pohlavím taktéž zastávající důležité hudební role.

V rámci feministické antropologie osmdesátých let se ujal výklad Clifforda Geertze. Namísto hledání znamení a symbolů, přistupoval Geertz ke každé kultuře individuálně jako k složitým systémům plným znaků s vlastním setem významů. (1973, 1983) Antropologové studovali kulturu skrze její členy a charakteristiky jejich chování. K pohlaví se nepřistupovalo jako k biologicky danému, ale jako k jednomu společenskému komponentu uvnitř většího symbolického systému. Pro techniku svého bádání začal využívat výraz zhuštěný popis. (Geertz 1973, s. 3-30) Namísto jednoduchého konstatování o *přírodních a kulturních* charakteristikách se muselo pátrat po tom, jak vůbec daná kultura vypráví o genderových vztazích – jaké atributy i praktiky přiřazuje k jednotlivých genderovým kategoriím, jak takové asociace vysvětluje, konceptualizuje a provozuje v akci.

Během zkoumání si antropologové začali všimnout znaků chování, které nebylo možné popsat v rámci binárního heteronormativního zarámování. Svou pozornost začali věnovat jedincům, kteří svou identitu nevnímali ani jako mužskou nebo ženskou (*třetí pohlaví*). Jednalo se o jedince, kteří se vůbec nevnímali heteronormativním způsobem nebo o osoby, které svůj gender měnily. (Herdt 1994). Nešlo pouze o genderové charakteristiky, ale o celé chápání genderu a sexuality jako takové v každé společnosti.

Ve snaze interpretovat takové analýzy se někteří badatelé uchýlili k názoru, že by genderové vztahy neměly být nahlíženy jako odvozeniny fundamentálních aspektů společnosti, jakými jsou ekonomické a politické organizace, ale jako s prvky, které interagují s těmito dimenzemi a vzájemně determinují aspekty celých komplexních kultur. (Collier and Rosaldo 1981: 279).

Pokud je antropologie vědou o kultuře a společnosti, tak feministický přístup změnil, jakým přístupem bylo na tyto fenomény nahlíženo – k genderu by mělo být nahlíženo ve všech formách analýzy. Gender a sexualita tak měly co dočinění s širšími vztahy definované rozložením síly, které charakterizují každou zkoumanou společnost (Sugerman, s. 73).

2.1.5. Francouzský poststrukturalismus

S příchodem francouzského poststrukturalismu nastal velký posun ve vědě a nahlížení genderu a sexuality. Nový směr bádání přinesl jinou perspektivu k přístupu k subjektu zkoumání a pokoušel tak mnohé humanitní západní vědy – přinesl osvětlení agendy vědy jako takové. Nový styl psaní byl zásadní pro současné badatele, kteří přicházeli s teoriemi náležící jakémukoliv procesu sociální identifikace. (e.g. Hall and Du gay 1996). Střed zájmu se přenesl na tělesné praktiky a performance. (see Text Box 1.1 and Waterman, this volume) Zdůrazněním rolí sociálních praktik a institucí produkující vzdělání také přispěli k zdůraznění otázek týkajících se reprezentace na poli postkoloniálních a rasových studií. (see Wallach and Clinton, this volume) Vědci opustili od představy homogenní kultury, svůj zájem věnovali diskusi a samotným praktikám.

Základem poststrukturalismu je tedy nový přístup k subjektu. Marxistický filozof Louis Althusser (1918-1990) se ve své knize *Ideologie a ideologické státní aparáty* (1968) snažil identifikovat proces, kterým je v Marxově terminologii vládnoucí ideologie reprodukována z jedné generace na druhou. Podle něj se mocenské vztahy neurčují mocenskými orgány (policie, armáda), ale civilními institucemi (médiá, rodina, náboženství, vzdělávání) – tedy ideologickými státními aparáty. V jeho pojetí se nezaměřuje na jednotlivce, kteří přijímají dobrovolně společenskou ideologii jako něco externího, ale na subjekty, kteří jsou již (vždy) konstituováni v rámci dané ideologie (172-73).

Důležité je tedy zapojení do praktik charakteristických pro ideologický státní aparát. Jednotlivci jsou podrobni ideologii ve snaze stát se subjektem interpelace. Tento koncept interpelací je důležitý i pro badatele genderu, díky němu mohou vysvětlit, v jakých doménách si jednotlivci internalizují společenský pohled na genderové vztahy a jejich vlastní prožívání jako někoho identifikujícího se v rámci dominantní genderové kategorie (Sugerman, s. 76).

Druhým teoretikem, který se zabýval sociální reprodukcí byl etnograf a sociolog Pierre Bourdieu (1930-2002). Vycházel se svého zkoumání etnika Kabylů v Alžírsku (*Outline of a Theory of Practice* ([1972] 1977)). Namísto toho, aby subjekt spojoval s ideologií tak jako Althusser, Bourdieu přišel s vlastním konceptem *habitu*, čímž měl na mysli individualizaci jednotlivce do definujících struktur společnosti. Společně ale přikládají váhu sociálním praktikám v rámci konstrukce subjektivity. Dle jeho pohledu jedinec získává habitus prostřednictvím procesu, který nazývá *dialektikou objektivizace a ztělesnění*.

V první fázi ztělesnění dialektu si jedinec osvojí základní dovednosti své společnosti, do svého jednání tak zapojuje postoje, gesta, způsob oblékání, slovní obraty a způsob, jakým se pohybuje prostorem. Ve stejný čas se sám stává objektem svých akcí, stává se tak hmatatelným pro druhé a součástí jejich procesu habituace – to vše se děje naprosto neverbálně. Protože se každý habitus jednotlivce vyvíjí na základě jeho vlastní zkušenosti, tak se odlišuje od představy antropologů o společné kultuře. Komunity ale vznikají na základě velmi podobných zkušeností, aktivity členů jedné komunity jsou zorganizované, jsou tak konzistentní a předvídatelné (80). Ve svých zápiscích *Outline* často odkazuje na gender, který je pro něj zásadní v dělbě práce i v rámci individuálních rozdílů habitů. Genderový aspekt habitů je pro berberský národ Kabylů zcela přirozený, protože byl z velké části získán neverbálními praktikami. Genderové identifikace se tak stávají ztělesněnou praxí, zároveň ale upozorňuje, že genderové chování může být v rozporu s vědomým chápáním genderových ideálů.

Francouzským filozofem s největším dopadem na studium genderu je teoretik Michel Foucault. Místo toho, aby se zaměřil na studium současných společností, věnoval se tomu, co nazýval *historie současnosti* (1979, s. 31). Jeho snaha znamenala projít zpětně staletí vývoje konceptů, praktik a institucí, které formovaly západní společnosti po středověk. Svou metodu nazýval *archeologií a genealogií*. Na vývoj studia genderu měly největší význam dvě studie: *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1979).

Foucault se zabýval západními společnostmi a jejich přístupem k nálepce *kriminální* od tělesných trestů až k uvěznění. Vězení dle něj způsobovalo ukázněnost a dohled nad tělem. Docházelo tak k produkci poslušných těl, tyto techniky se staly určujícími rysy západních společností. Foucault představil moderní stát jako moc nad svými občany – ne díky přijímání restriktivních zákonů, ale vystavováním jednotlivců daným ukázněvacím praktikám (192). Díky těmto procesům se jednotlivci konstituují jako konkrétní kategorie subjektů v rámci logiky politického řádu, který pak přijímají jako skutečný a pravdivý.

„Jednotlivec je bezpochyby fiktivním atomem ‚ideologické‘ reprezentace společnosti; ale je také realitou vytvořenou touto specifickou technologií moci – disciplínou. Musíme jednou provždy přestat popisovat účinky moci v negativní termíny: vylučuje, potlačuje, cenzuruje, maskuje, zakrývá. Ve skutečnosti moc produkuje: moc určuje reality, vytváří domény objektů a rituály pravdy. Jediné a znalosti, které o něm lze získat, patří k této inscenaci.“ (1978, s. 194).

Foucault neviděl moc jako zapouzdřenou v ideologii tak jako Althusser, ale jako sílu vykonávanou prostřednictvím množství technologií – tělesných praktik a technik popisujících společnost. Jeho disciplinované tělo je podobné habitu (Bourdieu), Foucault se ale zaměřoval na tělesné disciplíny specifické pro moderní Západ.

Foucaultův zájem o charakter moci a její vztah k poznání i tělesné praxi byl dále rozvinut v *The History of Sexuality: Volume I, An Introduction* ([1976] 1980). Podle Foucaultova názoru diskurzy nepopisují již existující realitu, ale spíše „formují předměty, o nichž mluví“ ([1969]). Sleduje genealogii západních diskurzů týkajících se sexuality od římskokatolické praxe zpovědi až po vývoj lékařských a psychologických praxí. Prostřednictvím těchto diskurzů se jednotlivci v určitých historických obdobích konstitovali jako specifické typy sexualizovaných (známých a pravdivých) subjektů, jakými byla „hysterická“ nebo sexuálně „perverzní“ žena. Diskurz definuje státní regulační systémy (Disciplína a Trest). Dle Foucaulta je sexuální diskurz mezi těmi, které získaly na síle skrze legální systém a soubor praktik, jež definují to, co se dá považovat za *normální*, *abnormální* nebo *deviantní*.

2.1.6. Performativní teorie genderu

Foucaultovy teorie imponovaly feministickému myšlení i současnému politickému systému. Ve stejné době se totiž západní ženy, ale i jiné etnické a sexuální menšiny, domáhaly svého veřejného hlasu. Antropologie žen a genderu se stavěly proti představě, že by jakékoliv role byly primárně vrozené. Druhou neměnnou přirozeností se tedy stávaly až vlivem výchovy k mužské nebo ženské roli. Gender se tak proměnil ve statickou kategorii s představou stabilní identity a úzce spojenou s biologickým pohlavím.

V devadesátých letech minulého století se nejvýraznější teoretičkou genderu stala Judith Butler. Namísto toho, aby gender viděla jako výraz základního biologického pohlaví, mluvila o něm

jako o formě subjektivity, jako o něčem, co se uvádí v platnost opakováním dané akce – všichni dohromady vytváříme normy tvořící kategorii genderu.

Prostřednictvím těchto opakujících se představení se v konkrétních společnostech vytváří a udržují *regulační ideály* genderu. Butler ale nemluví o performanci na jevišti, ale o každodenní sérii činností (Sugerman 2019, s. 79). Gender nevidí jako vlastnost, jejíž by byli lidé nositeli, ale jako proces nebo sérii činností, jež lidé aktivně vykonávají (Butler 2003 [1990]). *Gender není performancí, kterou se vybraný subjekt rozhodne vykonat, gender je performativní v tom smyslu, že vytváří efekt, který se daný subjekt snaží vyjádřit* (1991, s. 24).

Vzhledem k tomu, že se daná činnost opakuje stále dokola, genderová performance tedy není vždy konzistentní a genderová subjektivita je tak ze své podstaty nestabilní. Přestože se Butler zaměřovala na každodenní genderové vyjadřování, její práce dala impuls dalším vědcům zabývajícím se běžnému a teatrálnímu chování. Ačkoliv ve své práci navazovala na Bourdieua a jeho habitus, ve dvou bodech se její přístup lišil – tam, kde se Bourdieu zabýval sociální reprodukcí určenou časem a relativně stabilními formami subjektivity, Butler zmiňovala neschopnost jedinců plně zopakovat své performance. To ve výsledku vede ke změnám v genderových normách a nespočtu nových variací.

Narozdíl od Bourdieua a jeho heteronormativního pojetí genderu, pracovala Butler s kategoriemi. Vedle heteronormativních jedinců stavěla gaye, lesby, bisexuály, queer, intersexuální osoby nebo osoby procházející přechodem mezi genderové kategorie (Butler 2004). Jak Butler zmiňuje, gender musí být spojený s určitým tělem nebo s jistou formou sexuálního chování. Individuální jednání tak musí neustále přepisovat samotný gender, daná osoba tak může přejít od jednoho genderu k jinému. Touto logikou je genderová identifikace neustále fluidní (není fixní), stává se procesem a nelze být chápána jako uzavřený status (Sugerman, s. 80).

Ve svých raných pracích (1990, 1991) se zaměřila na drag vystupování jako způsob pokoušení hranice mezi genderem a pohlavím v kontextu performativního charakteru genderu. Ve své imitaci genderu drag napřímo odhaluje imitativní strukturu genderu samotného – stejně jako samotnou nepředvídatelnost pro gender typickou (1990, s. 137). „*A jaký druh genderového představení uzákoní a odhalí performativitu samotného genderu způsobem, který destabilizuje běžně přijímané kategorie identity a touhy*” (139).

V knize *Bodies That Matter* (1993, s. 219) navrhuje, že odpověď může vycházet z představy *dis-identifikace* vytvořené francouzským marxistickým teoretikem Michaelem Pêcheuxem (1982). Ten v reakci na Althusserův koncept *interpelace* rozpracoval tři možné procesy formování identity. *Identifikace* odkazuje k situaci, kdy se jedinec úspěšně plně interpeluje v rámci dominantní ideologie, tedy dominantních kategorií identity. *Proti-identifikace* charakterizuje jedince, kteří přímo konfrontují takové kategorie (takové chování dané kategorie zároveň stvrzuje a legitimizuje). Proti těmto myšlenkám stojí Pêcheux s výrazem *dis-identifikace* (de-subjektivizace předmětu). V rámci takového uvažování ideologie jako by byla převrácená, to znamená pro i proti sobě samotné skrze neustále svrhávání sama sebe a následné přeskupování v rámci komplexu ideologických formací (1982: 158–59; italics in the original).

V *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999) José Esteban Muñoz (1967-2013) navazuje v rámci svého zkoumání queer teorií na Pêcheuxe, aby prozkoumal práci americko-latinských performerů. Pro Muñoze je dis-identifikovaným předmětem takový jedinec, který takticky a současně pracuje pro a proti kulturním formám tím, že zpochybňuje dichotomii mezi touhou jedince na identifikaci (12-13). Ve svých analýzách se věnuje nespočtu ztělesnění osobností u drag umělkyně afroamerického původu Vaginal Creme Davis v rámci punkové scény Los Angeles během devadesátých let. Jedno z nejvýraznějších vystoupení Davis bylo její ztělesnění Clarence, bílého muže z vyšší třídy, který pro Davis představoval ideál tak přitažlivý („so hot”), že se do něj sama musela transformovat a změnit rasu i pohlaví.

Clarence byl na jedné straně znepokojen sexuální a rasovou diverzitou v Los Angeles – ve svém vystoupení tak využíval v erotické manýře brokovnici, aby zajistil bezpečí ve svém městě. Bílého heterosexuálního muže ztvárnila queer transvestita černé barvy – tedy identita, které se sám hluboce obával. Performancí Davis ztělesnila touhu po identifikaci napříč spektrem identit (rasa, gender, sexualita), které jsou ve středu americké společnosti a ukázala, jak mohou vytvářet individuální subjektivitu. Muñoz vykreslil Davis nejen jako performerku, ale i jako přirozenou intelektuálku, která dokázala propojit a analyzovat queer osoby nebílé barvy pleti a popsat tak procesy, které vedou k jejich marginalizaci. Stejným přístupem se dá nahlížet i na populární anglosaskou hudbu, v rámci které se osobnosti jako Prince (Walser 1994) nebo Laurie Anderson (McClary 1991b) ve svých vystoupení přetvářeli do nespočtu osobností. Dělo se tak ještě před tím, než Butler a další akademici přišli se svými analýzami (81).

Společně se zaměřením se na výzkum genderu se v půlce devadesátých let minulého století začal vyvíjet obor studia maskulinity – jak z pozic sociologických (Kimmel, Hearn, Connell), tak z pozice antropologické (Cornwall, Lindisfarne 1994). Australská socioložka Connell charakterizovala maskulinitu a feminitu jako „genderové projekty“, čili jako proces konfigurace praktik, které se rozvíjejí v čase. Tyto procesy pak rozdělila do tří skupin. Na ty, které formují identitu/osobnost, ty spojené se symbolickými praktikami a ty spojené s institucemi (škola, pracoviště, stát). Dle Connell se v žádné společnosti neobjevuje pouze jeden dominantní typ maskulinity – několik typů maskulinity spolu vždy koexistují a vzájemně na sebe reagují, jsou podmíněny rasou, sexualitou a třídou.

V takové společnosti s diverzní maskulinitou dochází k jejím hierarchickým organizaci, jedna forma maskulinity je tedy vždy v hegemonní pozici. Kulturní ideál je tak charakterizovaný identitou muže v nejprivilegovanější sociální pozici. Ostatní (maskulinita pracující třídy nebo gay osob) maskulinity jsou tak v podřadné pozici. Přestože někteří muži v privilegovaných pozicích se vyhýbají určitým postojům spojovanými s hegemonní maskulinitou, přesto stále ze své pozice získávají výhody, takzvaná „patriarchální dividenda“ (79). Vztahy mezi jednotlivými druhy maskulinity jsou tak v rámci jedné společnosti vždy napjaté a nestabilní.

2.1.7. Etnomuzikologické studia hudby, genderu a pohlaví (Ellen Koskoff)

Mezi sedmdesátými a osmdesátými lety si antropologové osvojili přístup bádání napříč kulturami – zaznamenávali, jak se aktivity mužů i žen vytvářející zvuk doplňují nebo od sebe oddělují. První a zásadní knihou na toto téma editovala Ellen Koskoff (*Women and Music in Cross-Culture Perspective*). Právě tato kniha etablovala témata žen a genderu v hudbě jako ta zásadní pro etnomuzikologický výzkum. Zabývala se historickým kontextem žen (někdy i mužů) v rámci domácích a rituálních hudebních praktik i historickou transformací role profesionálních ženských vystoupení. Zabývala se i postoji ženy v rámci druhé feministické vlny.

V předmluvě bedlivě shrnuje etnomuzikologickou literaturu a dokumentuje genderový aspekt v rámci ženských hudebních aktivit. Přichází s teoretickým shrnutím a nabízí způsob, jak dále studovat hudbu a gender. Mezi její hlavní obavy patřil vliv hudebních vystoupení na genderové vztahy ve společnosti – jak se aspekty takových vystoupení vztahují k sociální poptávce, a jestli takové vystupování udržuje společenskou genderovou ideologii nebo ji naopak pokouší. Více

než mnozí antropologové se věnovala sociální dynamice formující charakter genderových vztahů ve společnosti a důležitou roli samotné hudby (formy kultury) na tyto procesy.

V roce 2014 Koskoff vydala *Feministickou etnomuzikologii*, sbírku textů o hudbě a genderu napříč její kariérou. V kapitole *Both In and Between* se věnuje ženským vystoupením v rámci rituálních praktik. Sleduje ultra ortodoxní židovskou kulturu, šamanské praktiky v Koreji a Irokézskou tradici dlouhého domu. Každá z těchto tří studií přináší jiný společenský kontext postavení mužů i žen. V židovské tradici byly mužské hudební aktivity ceněné mnohem více než ty ženské, zároveň od sebe byly odděleny kvůli představě sexualizovaného ženského hlasu a mužské agresivitě. V Koreji se ženy po psychologickém výcviku stávaly šamankami, získávaly tak moc mluvit jazykem duchů ochránců. Stávaly se tak často vyhledávány pro své mocné schopnosti (Kendall 1985, Harvey 1980). jejich celé rodiny se tak stávaly bohaté, přesto z nich šel strach a byly diskriminovány vlastní komunitou. V Irokézské kultuře byly mužské i ženské role stejně důležité pro společenské rituály, přesto se vykonávaly odděleně.

Na základech práce Sherry Ortner (1974) Koskoff popsala tři různé kulturní systémy, které umisťovaly ženy do kulturního i přírodního spektra zároveň. V takové situaci byly ženy (i hudba) konceptualizovány jako meziproducty sdílející silnou (binární) dvojznačnost. V takových rituálních situacích kombinace síly genderu a hudebního vystoupení tvořilo potenciální chaos a podmínky sociální destrukce.

2.1.8. Další kontext

Nerovnost mezi mužskými a ženskými hudebníky a hudebnicemi vzniká již při výběru této činnosti, vyloučení žen z hudebního světa vzniká již v momentu rozhodování o vstupu do něj. Sociolog Mavis Bayton ve své studii ženských performerek *Frock Rock* zmiňuje, že i přes možnost studia na uměleckých školách a akademiích mají ženy menší podporu než jejich mužští kolegové. Z hlediska pohlaví je strukturován i svět populární hudby. Na ženy bylo vždy pohlíženo jako na posluchačky a fanynky spíše než na aktivní muzikantky (Bayton 1998). Bayton také ukazuje, že přesto, že v dominantně mužském hudebním světě figuruje více žen, stále jsou zastoupeny ve výrazně menším počtu a musejí se potýkat s překážkami, které jim toto stereotypizované prostředí klade do cesty.

Na jeho práci navazuje i Brook Bretthauer, který ve své kapitole v knize *A Feminist Analysis of Popular Music* popisuje, že ženy jsou v hudbě často vylíčeny jako naivní, submisivní bytosti, které potřebují mužskou ochranu, obdiv a nasměrování. Hudební svět se tak podílí na

konstrukci genderové identity, protože povzbuzuje ženy k postavení se do role objektu, který potvrzuje pasivitu a sebeobětování se jako úděl života ženy (Bretthauer 2007).

Zatímco Bayton se ve svých textech zabýval spíše rockovou hudbou, mediální teoretička se zaměřením na technologie Rebekah Farrugia směřuje svůj zájem ve své knize *Beyond the Dance Floor* spíše k elektronické scéně, kde nachází stejné prostředí objektivizující ženy. Většina žen se prezentuje jako umělkyně, ne jako ženy a už vůbec ne jako sexuální objekty. Své provokativní obleky tak nenosí pro potěšení publika (Farrugia, 2012).

Ženám se dostává více příležitostí jako zpěvačkám, tanečnicím a objektivizovaným společnicím než jako vůdčím postavám ve veřejném hudebním světě – tato politika je patrná i na anonymizované produkci, vysamplovaných dekonstruovaných a sexualizovaných ženských hlasech v žánru elektronické taneční hudby (Bradby, 1993). V devadesátých letech s třetí vlnou feminismu také vzniklo důležité punkové hnutí Riot Grrrl, které sjednocovalo ženy proti patriarchálním kulturním ideologiím, jeho vliv je patrný dodnes (Wright, 2016). Současnou situaci komentuje i Marie Čtveráčková: „I u nás se dá pozorovat, že spousta lidí pořád vnímá ženy méněcenně nebo nekompetentně. O ženách se totiž pořád píše jako o krásných zpěvačkách, nikoliv jako o autorkách.“

Gender popisuje myšlenky a praktiky, které tvoří ženskost a mužskost (Holmes 2009). Gender se vztahuje na sociální a kulturní rozdíly mezi pohlavími, které jsou kulturně podmíněné a konstruované, mohou se měnit v prostoru a čase, v rámci jedné kultury i mezi kulturami (Purschová 2014: 7). S pojmem „gender“ pracují jako s konstruovanou sociální kategorií (Renzetti, Curran, 2003), kterou vnímám jako kulturně podmíněnou, tím pádem se může lišit v různých společnostech a kulturách. Pojem „genderová rovnost“ můžeme definovat na základě skupinové, individuální a symbolické dimenze. Zahrnují i rovnost příležitostí. (Smetáčková, 2015)

Socioložka Anna Oravcová zkoumá hip-hopové a rapové prostředí z pohledu genderu a veřejných performancí. S problémem, jak překonat počáteční trému spojenou s prvním veřejným vystoupením či s celkovou fyzickou prezentací na pódiu, řešilo více rapperek. Problém spočívá v tom, že „holka je na jevišti posuzována podle celkového vzhledu“ a aby neodváděla pozornost publika, musí přizpůsobit své oblečení (Oravcová, 2009).

V naší společnosti jsou stále zakořeněné genderové stereotypy, které se dále odrážejí v různých profesních odvětvích včetně hudebního světa (Eckhardt 2017). Strukturální rozdíly genderové reprezentace převládají v celém spektru populární hudby, kdy ženy jsou ve výrazné menšině na všech hudebních pozicích vyjma vokalistek. Socioložka se zaměřením na populární kulturu Cecilia Björck dodává, že technické dovednosti jsou popisovány jako mužská zdatnost a nejsou tak očekávány u ženských hudebnic (2011, s. 10).

K diskriminaci žen dochází ve výuce na elektronické a vysoce technologické hudební nástroje, spojené hlavně s populární hudbou (Green 2002, s. 4). Technické obory a profese byly vždy doménou mužů, ženy se v tomto prostředí setkávají s nedůvěrou a pochybnostmi. Nedůvěra v technické dovednosti žen se projevuje i ve hře na hudební nástroje a ženy jsou už na školách situovány spíše do pozice vokalistek než instrumentalistek, nebo jsou jim přiřazovány tzv. ženské nástroje jako klavír, housle a flétna (Bayton 1997).

Podle Baytona se populární a komerční hudba řadí do mužského dominantního prostředí. Ženy se tak mohou setkat s nepřátelskými mužskými hudebníky, předjatými promotéry, DJs, zvukaři a techniky, kteří se neodpouštějí nevhodné poznámky a sexistické vtipy, s nehostinnými maskulinními pracovními podmínkami, marketingem nahrávacích společností a vyobrazením medií, která je sexuálně vykořisťují. Muzikantky tak čelí obtěžování a ponižování, právě protože jsou ženami (Bayton 1997).

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

Sexismus může snadno vyústit až v sexuální obtěžování a sexuální násilí (Lucy Green 1997, s. 29). Tuto situaci potvrzuje i studie *Inclusion in the Recording Studio?*, kde 21 % respondentek uvádí, že jsou předmětem nežádoucí pozornosti, návrhů, neslušných narážek nebo že jsou oceňovány pro svůj vzhled (Smith 2019, s. 9). Z těchto studií tak plyne, že dochází v hudebním světě dochází k symbolickému násilí a nic nenasvědčuje tomu, že by se tak nedělo i u nás.

2.2. Výzkumný problém, výzkumné otázky

Výzkumným problémem pro mě v rámci mého terénního výzkumu bude analyzovat, popsat a interpretovat dění v pražské Synth Library za pomoci Merriamova modelu studia antropologie hudby a modelu participační hudby Thomase Turina. Stejně tak budu popisovat jaký vliv mají aktivity Synth Library, jaká témata se jim v rámci české scény daří otevírat a jak se jim daří oslovovat hudebníky a hudebnice. Vnímat budu i genderový rozměr celého projektu.

Hudební zvuk jako takový vznikající na akcích Synth Library (ať už se jedná o workshopy, otevřené mixy nebo samostudium v knihovně) pro mě nebude hlavním tématem práce. Důležitější pro mě bude studium podmínek, za kterých daný zvuk mohl vzniknout a jak aktivity Synth Library pomohly danému jedinci k hudební činnosti. Důležité pro mě bude studium rolí v rámci participačního modelu hudby, stejně tak jako samotný průběh performancí a komunikace mezi jednotlivými aktéry.

Protože knihovna je místem s jasně vymezenými pravidly, zaměřím se na analýzu jejich dopadu na samotné účastníky. Budu sledovat jak se samotní aktéři výzkumu ztotožnili s hodnotami Synth Library. Stejně tak budu zkoumat jak je důležitý vpád knihovny do veřejného prostoru pro jejich samotné návštěvníky (jaké témata knihovna otevírá) a jaký má knihovna dopad na (genderové) performance hudebnic v knihovně i na jiných místech.

2.3. Výzkumná strategie a techniky sběru dat

Abych lépe a komplexněji pochopil zkoumané jevy, využiji v rámci výzkumu kvalitativní výzkumnou strategii. Její zapojení mi umožní dostat se blíže k respondentům. Kvantitativní výzkumná strategie si bere za cíl prozkoumat jedinečnost zkoumaného problému. Využívá tak idiografický přístup a problém zkoumá v různých kontextech, které danou problematiku formují (Novotná, 2019, s. 261). Právě tento přístup představuje ideální cestu k detailnímu prozkoumání aktivit Synth Library a jejich dopadu na návštěvníky.

Konkrétní využívaná metoda výzkumu se nazývá hudební etnografie – ta mi umožní pohybovat se v určitém terénu a sledovat povahu hudby, idejí a vztahů, které na daném místě vznikají.

Etnografický výzkum upřednostňuje studium hudby jakožto sociálního projevu – sleduje tak performance vycházející z jednotlivců. Jejich činnost jako taková je chápána jako akce prováděná jednotlivci jednajícími v rámci konkrétních skupin. Tyto skupiny jsou definovány sociálními vztahy. Tito jedinci spolu sdílí kulturní poznání, hodnoty a přesvědčení.

V mém terénu (v rámci aktivit Synth Library) budu zkoumat kulturními vazbami propojenou skupinu aktérů a vztah mezi hudbou a tímto sociálním seskupením praktikující specifickou hudební činnost (Rice, 2020, s 41- 44).

Preference érické analýzy s sebou přináší zaměření se na životní příběh a umísťuje do popředí orální historii – z výzkumných objektů se tak stávají subjekty a strůjci svého vlastního příběhu. Součástí metody zúčastněného pozorování bude můj čas strávený s hudebníky v jejich každodenním životě. Mým cílem jakožto etnomuzikologa bude sice začít u popisu konkrétních událostí, budu ale vždy směřovat k odhalení obecných (normativních) vzorců hudebního i sociálního chování.

Konečným cílem bude interpretativní popis kulturního výzkumu i konkrétních hudebních událostí. Danou událost tak mohu číst jako příklad uplatňování obecných hodnot a procesů určité kultury, stejně tak může ukazovat kulturní/sociální rozměr dané události a jak může nabourávat mocenské vztahy nebo představovat nové podoby sociálních vztahů a zavádět nové kulturní hodnoty. Analýza určitých hudebních událostí umožňuje pochopit, jak konkrétní jedinci provozují hudbu a proč to dělají právě tímto zvoleným způsobem (Rice, 2020, s 48- 49).

V rámci zkoumaného terénu metodou zúčastněného pozorování se budu aktivně zapojovat do dění a pozorovaných situací. Nejen, že jsem se na zkoumaném dění podílel, ale plně jsem se ztotožnil s jeho hodnotami a normami – zaujal jsem tedy roli úplného členství, jak ji popisuje Heřmanský (2019, s. 355–399).

V rámci terénního výzkumu se etnomuzikologové také učí hrát na nástroje dané skupiny nebo tancovat (Rice, 2020, s. 50). Sám jsem si tak v knihovně několik nástrojů vyzkoušel, ať už individuálně, anebo v rámci úvodní hodiny. Stejně tak během rozhovoru s několika hudebníci jsem vyzkoušel hraní na jejich nástroje i práci v jejich softwaru.

Terénní výzkum se odehrával převážně v budově Synth Library poté, co přestala platit přísná pandemická opatření a bylo možné se potkávat v rámci malých skupin. Během těchto setkání jsem si dělal terénní poznámky, seznamoval se s lidmi a zjišťoval, jak probíhají setkání v knihovně. S několika hudebníci s rozdílnou zkušeností se Synth Library (s rozdílnou

participací na chodu knihovny) jsem si následně domluvil polostrukturované rozhovory, navštívil je v jejich přirozeném prostředí a také jsme se zúčastnil jejich vystoupení.

2.4. Výběr vzorku, prostředí výzkumu

Výběr vzorku se bude odvíjet od účastníků akcí pořádaných v Synth Library a aktérů, kteří se mnou budou ochotní mluvit o jejich vztahu k Synth Library. S několika hudebnicemi napříč roky 2021-2023 jsem navíc udělal polostrukturovaný rozhovor. Jednalo se buď o hudebnice, o kterých jsem věděl, že si nějak prošly Synth Library, nebo hudebnice, kde v rámci Synth Library měly svůj vlastní workshop. Prozradily mi detaily o chodu Synth Library a jejím postavení/významu na hudební scéně. Součástí práce je i rozhovor o postavení žen na domácí scéně podle Marie Čtveráčkové – zakladatelky Synth Library.

Rozhovory se budu snažit zaznamenávat na diktafon, pokud se budu pohybovat přímo v terénu, tak budu spoléhat na vlastní poznámky. Prostor výzkumu rozšířím kromě pudy Synth Library i na hudebnice, které mají nějakou zkušenost se Synth Library i mimo dobu, kdy jsem knihovnu sám navštěvoval. K dalšímu oslovování informátorek využiji *snowball metodu*, díky které postupně nabalím další informátorky díky doporučení již vyzpovídaných žen. (Ferenčík, 2010) Díky mé pozici na hudební scéně pro mě nebude obtížné oslovit několik aktivních hudebnic, nejtěžší pro mě bude najít méně známé hudebnice nebo účastníky akcí Synth Library, kteří veřejně z jakýchkoliv důvodů nevystupují nebo se hudbě veřejně vůbec nevěnují.

2.5. Analýza dat

Největším limitem mého výzkumu může být slepota v domácím prostředí, tak jak o ní mluví Heřmanský. Do terénu totiž vstupuji jako insider, a to přesto, že jsem v samotné Synth Library nikdy před výzkumem (školní exkurzí) osobně nebyl. S ženami na hudební scéně jsem se často bavil v rámci novinářských rozhovorů a o poměrech na domácí scéně jsem už měl jisté povědomí. Stejně tak jsem dlouho sledoval aktivity Marie Čtveráčkové, která se poměrně často vyjadřuje k genderovým tématům. Jako *našinec* už ovládám *místní jazyk* a znám osobně některé aktéry – mám tedy usnadněný přístup do terénu. Tato pozice s sebou nese i nevýhody – některé své věci beru jako samozřejmé a jasné. Některým pro mě běžným jevům nemusím dávat tak

velkou pozornost, jakou by jim dával outsider, pro kterého je vše nové a zachovává si větší odstup. Mou výzkumnou strategií bude *odcizení se* – tedy vědomé, neustálé, opakované potlačování vlastních znalostí v rámci zkoumané kultury s cílem objevit skryté ve známém prostředí.

Abych zkreslení výzkumu zamezil, budu využívat myšlenkový experiment italského sociologa Giampietra Goba (2008, s. 148-161) a pozorovat marginalizované osoby. Myšlenkový experiment představuje postup, kdy výzkumník uvažuje o jiných výchozích podmínkách a ptá se: *co kdyby?* Ve druhém případě se zaměřuji na marginalizované osoby, které s daným místem nemají tak velkou zkušenost a do zkoumané společnosti se teprve snaží dostat. Prozatím jsou cizinci, kteří selhávají v pro nás běžných situacích. Díky nim si můžu uvědomit základní skutečnosti, které jsem bral za samozřejmé (Heřmanský, 2019, s. 369-370). V mém konkrétním případě půjde o nováčky, ovšem jejich vyhledání a následné získání svolení k vyzpovídání pro mě v celém výzkumu bylo nejtěžší.

2.6. Limity výzkumu

Největším limitem mého výzkumu může být slepota v domácím prostředí, tak jak o ní mluví Heřmanský. Do terénu totiž vstupuji jako insider, a to přesto, že jsem v samotné Synth Library nikdy před výzkumem (školní exkurzí) osobně nebyl. Z ženami na hudební scéně jsem se často bavil v rámci novinářských rozhovorů o poměrech na domácí scéně jsem už měl jisté povědomí. Stejně tak jsem dlouho sledoval aktivity Marie, která se často vyjadřovala k genderovým tématům. Jako *našinec* už ovládám *místní jazyk* a znám osobně nějaké aktéry – mám tedy usnadněný přístup do terénu. Tato pozice sebou nese i další nevýhody – některé *své* věci beru jako samozřejmé a jasné. Některým běžným jevům tak nemusím dávat tak velkou pozornost, jakou by jim dával outsider, pro kterého je vše nové a zachovává si větší odstup. Mou výzkumnou strategií bude *odcizení se* – tedy vědomém, neustálém, opakovaném potlačování mých znalostí v rámci zkoumané kultury s cílem objevit skryté ve známém prostředí.

Abych takovému zkreslení výzkumu zamezil, budu využívat myšlenkový experiment italského sociologa Giampietra Gobo (2008, s. 148-161) a pozorovat marginalizované osoby.

Myšlenkový experiment představuje postup, kdy výzkumník uvažuje o jiných výchozích podmínkách a ptá se: *Co kdyby?* V druhém případě se zaměřuji na marginalizované osoby, které s daným místem nemají tak velkou zkušenost – do zkoumané společnosti se teprve snaží dostat. A prozatím jsou tak cizinci, kteří selhávají v pro nás běžných situacích. Díky nim si můžu uvědomit základní skutečnosti, které jsem bral za příliš samozřejmé. (Heřmanský, 2019, s 369-370) V mém konkrétním případě půjde o nováčky – bohužel jejich vyhledání a následné získání svolení k jejich vyzpovídání pro mě v celém výzkumu bylo nejtěžší.

2.7. Etika výzkumu

Všem účastníkům výzkumu jsem na sebe také nabídl kontakt, možnost autorizovat své vypovědi nebo nahlédnout do finální podoby textu. Ochrana soukromí pro mě byla naprosto zásadní. Sám sebe jsem také vnímal jako historicky a sociálně ukotveného badatele, který vstupuje do kontaktu s neméně historiky a sociálně situovanými partnery (Rice, 2020, s. 43). Dodržování etiky výzkumu pro mě v tomto terénu bylo naprosto zásadní. Od všech aktérů jsem si vždy vyžádal ústní nebo písemný informovaný souhlas. Než jsem začal klást otázky, vždy jsem představil sám sebe i svou pozici výzkumníka. Ústní svolení jsem volil v méně formálních situacích nebo během jednotlivých workshopů, písemné pak když jsem se dovolil navštívit dané lekce. Přístup do nich mi ale ne vždy byl udělen, někdy se totiž jednalo pouze o akce pro ženy nebo nebinární osoby. V méně formálních situacích nebo skupinových činnostech jsem zvolil souhlas neodporováním, jak jej popisuje Zandlová a Jantulková (2019, s. 75).

Kvůli citlivosti výzkumného problému budu všechna data předkládat jako anonymizovaná. Odstráním z dat všechny údaje, které by přímo i nepřímo mohly napomoci k identifikaci jedince (terénu nebo organizace) (Zandlová a Jantulková 2019, s. 75). To se nebude týkat přímo aktérů stojících za Synth Library nebo těch, kteří se podílejí na jejich aktivitách. Přestože těmto aktérům byla anonymizace nabídnuta, nikdo o ni neprojevil zájem. Stejně tak není potřeba držet v anonymizaci samotnou Synth Library. Anonymizace je důležitá k zachování profesionálního vztahu i ochrany aktérů, které jsem znal již před začátkem výzkumu.

Všem účastníkům výzkumu jsem na sebe nabídl kontakt, možnost autorizovat své vypovědi nebo nahlédnout do finální podoby textu. Ochrana soukromí pro mě byla naprosto zásadní. Sám sebe jsem vnímal jako historicky a sociálně ukotveného badatele, který vstupuje do kontaktu s neméně historicky a sociálně situovanými partnery (Rice, 2020, s. 43).

3. Empirická část

3.1. Úvodní rozhovor s Marií Čtveráčkovou

Empirickou část otevřeme shrnutím rozhovoru, který jsem vedl s Marií Čtveráčkovou rámci hudebně antropologického semináře. Protože je Marie zakladatelkou projektu české Synth Library, její postoje a pozice dokonale odráží i misi samotné knihovny jako feministické instituce s důrazem na péči.

Marie Čtveráčková, vystupující také pod jménem Mary C, je známá kulturní aktivistka, hudební novinářka, DJka i pořadatelka hudebních kurzů zaměřující se na elektronické nástroje i producentské programy. V českém prostředí je jednou z nejvýraznějších novinářek, jejíž aktivity (texty, rádiové pořady, přednášky...) aktivně reflektují i genderovou perspektivu.

Postoje Marie k genderovým tématům jsou známé. Ve svých výstupech nezřídka zmiňuje nevyváženost, sexismus i problémy, jimž hudebnice čelí. Cílem rozhovoru proto bylo hudební téma za pomoci zkušeností a aktivit Mary C zasadit do širšího kontextu a vystihnout bod, kdy se o nevýhodné pozice žen v hudebním světě začalo silněji mluvit i v českém kontextu.

Marie Čtveráčková začala být na kulturní scéně známá zhruba na konci nulté dekády, kdy začala v pražském klubu Chapeau Rouge organizovat akce s důrazem na ženské umělkyně. Přestože se v ten moment se ještě sama nevnímala jako feministka, tak právě tuto koncertní sérii považuje za důležitý iniciační moment, kdy začala o feminismu uvažovat jinak a začal se formovat zájem o toto téma: „*To jsem ještě měla představu, že to není feminismus. Myslela jsem si, že teď už je to jako dobrý a jde jenom o propagaci hudebnic. To jsem se vlastně šeredně zmýlila, protože to není tak, že bychom to měli vyřešený, sice nikdo nezakazuje ženám, aby chodily na tělocvik, nejsme na začátku 20. století, ale zjistila jsem, že čím víc jsem se o tom dozvěděla, tím horší věci jsem zjišťovala, dvojí metr a ty stereotypy se projevují, nejenom v*

hudebním světě, ale i v tak strašně intimních věcech, jako je zdravotnictví, kde se také k ženskému tělu přistupuje jinak než k mužskému.“

V průběhu rozhovoru často utíkala od hudebních témat k obecnější genderové nerovnosti, podle jejích slov se problémy v hudebním světě dají díky opakujícím se vzorcům zobecnit, na konkrétních příkladech se dá ukázat nerovné postavení žen ve společnosti, kdy je přehlížena jejich práce a jsou objektivizovány. *„Dá se na tom pozorovat, že spousta lidí pořád vnímá ženy jako méněcenné nebo nekompetentní. O ženách se totiž pořád píše jako o krásných zpěvačkách, a ne jako o autorkách.“*

Svá obecnější tvrzení o hudebním světě a znevýhodněné pozici ženských umělkyní vždy dokládala konkrétními příklady, jak z médií, vlastní zkušenosti, tak kauzami z tuzemského i světového kontextu. V této části textu proto vyzdvihnu několik příkladů překážek, se kterými musí ženské hudebnice zápasit. Znevýhodněná pozice se projevuje již v momentě, kdy se budoucí ženské hudebnice rozhodují o své autorské hudební dráze.

Oproti mužům jsou tlačeny ke stereotypním modelům, často si totiž myslí, že nemají přístup do hudebního světa, kde by mohly svobodně tvořit. Velkou roli hraje i výchova: *„Dívám se nenabízí možnosti... Rozdíl je zabudovaný v institucích a školách. Ženské třídy totiž vypadají úplně jinak než mužské, už jenom tím, jaké tam mají nástroje. Holky většinou mají k dispozici jenom píana a čeká se od nich, že vedle něho budou zpívat. Zatímco chlapci mají k dispozici i elektronické nástroje. Prostě se i tam jede po stereotypech, které formují lidi. Absolventi jdou do života s představou, co můžou a co nemůžou dělat.“*

Představu o vnímání ženských hudebnic formují i média. Jednou z nejčastěji zmiňovaných znevýhodňovaných autorek je islandská producentka a zpěvačka Björk, kdykoliv totiž vydá novou desku, na které spolupracovala s nějakým mužským producentem, často ztrácí ohodnocení za svou práci a její výkon je minimalizován pouze na zpěv: *„To je něco jako když Björk nedostávala nikdy kredit jako producentka a nemluví se o ní jako o autorce, ale mluví se o tom, jako že Björk tam něco nahejkala a k tomu Arca (producent) udělal tu perfektní hudbu, přitom tak to vůbec není. Tady je prostě velký prostor na zamyšlení a nejsou to jenom ojedinělé příklady, aby se to zjednodušovalo na to, že to byl zrovna nějaký blbý novinář nebo zvukař. Ale když je to už padesátý špatný zvukař, tak to už asi bude nějaký vzorec. Já na to nemám žádná čísla, nebo kdybych se ptala zvukařů, tak ti řeknou, že jsou úplně v pohodě, když přijede ženská,*

ale proč se tak chová, když já přijdu do MeetFactory (hudební klub) a ten člověk nemluví ke mně, ale k mému kolegovi stylem: Co ta holčina potřebuje?“

Problém není jen u určitých médií, podle Marie i uvědomělejší velká média někdy ujedou a ve snaze zatraktivnit danou hudebnici častěji spojují se slavnými muži, s kterými má nějaký vztah. O jejich přičinění na výsledném díle také často informují stereotypně: *„Třeba o Evelíně z Ba:zel (smíšená tuzemská dvojčlenná kapela) jsem se dočetla, že je vili energií... Co to je ale za nesmysl? A přitom je to skladatelka, která hraje na dva nástroje a zpívá. To se někdo nestydí tam napsat takový blábol a zapomenout, že ona tvoří vlastně polovinu jejich tvorby? Vlastně to ten člověk může myslet dobře, protože mu to přijde atraktivní, ale pak vlastně shazuje celý podíl všech holek a napomáhá to představě, že muži tvoří a ženy tam jsou jako doplněk.“*

Důsledkem podobného ženského škatulkování je nejistota u ženských umělkyně, které mají problém s vlastním doceněním a zažívají pocity méněcennosti. *„Historicky aby žena udělala něco sama, tak to příliš dlouho neexistovalo. Počítají se zásluhy jako alba. Tam spoustu holek ani nedojde kvůli tomu, že se myslí, že tam nepatří nebo že to nezvládnou a setkávají se s negativní odezvou. Takže některé odpadnou v procesu nebo na začátku.“*

Marie dále poukazuje na důležitost pozitivních vzorů: *„Klobouk dolů těm, které jsou označovány za agresivní feministky a těm, které se bijí za své uznání, protože u těch žen se to vnímá jinak. Není to kvalita nebo cílevědomost, ale jako nepříjemnost nebo hysterie.“* Podle Marie se u nás začínají objevovat hudebnice, které vystupují sami za sebe a na podiích jsou často samy (příklady: Leto s Monikou, Never Sol, Katarzia, Margo). Ovšem nejsou znakem dokončení změny, pouze jejího průběhu, který posilují i inspirativní články velkých zahraničních médií. *„Přichází ze zahraničí, protože tam je více ženských kolektivů nebo více uvědomělých autorů, jenž píšou pozitivním způsobem. Myslím si, že v takovém prostředí se holky musí cítit lépe a posíleny ve smyslu, že si můžou udělat celou desku samy a nemusím čekat na někoho, kdo ji dodělá a řekne mi, jak se to má dělat.“*

Atmosféra ze zahraničí doléhá i na českou scénu a spolu se sílícím se genderovým pohledem se o tomto tématu začalo mluvit i u nás. Celosvětová kampaň #MeToo na hudební svět přímý vliv neměla, protože se o ní (dle Marie Čtveráčkové) špatně psalo, stejně jako o dobrovolné iniciativě Keychange, ke které se hlásí některé festivaly a deklarují, že do blízké doby budou mít genderově vyvážený program: *„Jak se o tom blbě psalo, tak si ale nemyslím, že někdo o*

něčem promluví. Tady se nikdo nemůže cítit natolik posílený, aby s tím šel ven a mluvil o tom. Třeba to bude fungovat i zpětně a těm lidem dojde, že svým chováním překračovali hranice a dělali něco, co je blbé. Třeba se ponaučí a budou se teď chovat jinak.“

Velkou roli v tomto tématu hraje i důležitost vědy, které tuto problematiku v posledních desetiletích sledovala a zpětně daný problém potvrdila a na přesných příkladech popsala. Čtveráčková často zmiňuje studie z americké univerzity Berklee. Právě výsledky velkých studií hudebního průmyslu ukazují, jak málo žen je v něm zastoupeno. Prostor dostávají i samy hudebnice, iniciativy nebo novinářky. Jejich dlouhodobé snažení informovat o tomto problému najednou získávají prostor.

„Konečně doběhla snaha lidí, kteří se dvacet let snaží něco dělat, do takového stádia, že si toho všímají ostatní, přesně nevím proč, jestli kvůli Beyonce, Björk...“ dodává odlehčeně. Hlavním důvodem, proč se v posledních letech začalo řešit postavení žen na hudební scéně, je podle Mary C právě mravenčí práce jednotlivých hudebnic, jejichž odhodlání sílilo natolik, že jej už nešlo přehlížet a bagatelizovat.

Takovým příkladem jsou i americké ceny Grammy, kde byla situace natolik nevyvážená, že tato instituce musela osvěžit svou porotu a dát větší prostor všem menšinám. Prestiž této ceny vedle hnutí #MeTop a Time's Up! poté pomohly zviditelnit celé téma: *„I když ty Grammy si začínají uvědomovat, že v tomhle zaspaly a začíná se to pomalu měnit – ale to že jedna zvuková technička dostane cenu, tak to neznamená, že máme vyhráno. Hlavně to jde od těch holek samotných, nejde o to, že by spásná média jako Vice nebo Guardian něco napsala, ale o mravenčí práci holek samotných, jejichž iniciativy se postupně zvětšují a stávají se populárními,“* podtrhuje Mary C důležitost sdružování žen a tvoření vlastních kolektivů. Právě na tomto principu funguje i celá Synth Library, jejíž chod udržuje síť hudebnic a jejich nesmírně důležitá mravenčí práce a kumulující se energie, díky které celý projekt připomíná valící se sněhovou kouli (Rozhovor s Marií Čtveráčkovou, 16. 5. 2019).

3.2. Synth Library, hudební etnografie

V této části práce představím místo a aktivity Synth Library a poodhalím příběh místa a lidí, kteří se rozhodli přijmout pravidla této feministické instituce a účastnit se jejího programu.

Vycházet budu ze svých terénních poznámek i rozhovorů s lidmi, kteří jsou s aktivitami Synth Library přímo spojeni nebo ovlivněni.

3.2.1. Vznik SL a její umístění

Synth Library jako taková vznikla v roce 2018. Nešlo ale o projekt, který by se objevil z ničeho nic. Jeho zakladatelka Mary C k němu postupně došla skrze několik jiných svých projektů. Tehdy ještě hlavně kulturní novinářka Mary C se v rámci svého pořadu na Radiu Wave, který se zaměřoval na elektronickou a rapovou hudbu, chtěla více soustředit na vznik hudby jako takové. Proto se spojila s Martinem Tvrdým, s nímž dodnes pořádá úvodní kurzy v knihovně, a vytvořili vzdělávací speciál Kreaton. S Martinem ji pojil DIY přístup, hudební smýšlení a zájem o politický/společenský rozměr hudebního chování. Platforma se následně rozšířila i mimo rozhlas, když spolu začali organizovat první workshopy, například ve spolupráci s Goethe Institutem (Music Ports), kde proběhlo několik workshopů s hosty z Berlína – vzhledem k postavení elektronické hudby v Německu je taková spolupráce opravdu symbolická. Němci považují elektronickou hudbu za součást národní historie.

Dalším krokem, který dal vzniknout nápadu na Synth Library, bylo vytvoření platformy ZVUK, tedy nezávislého uskupení hudebníků a hudebnic podporujícího vzdělávání, tvůrčí dialog a seskupování osobností DIY elektronické scény. Cílem bylo zaměřit se na více projektů v oblasti elektronické scény a zvukového umění, které přesahují samotné koncertování. Proto otevřeli i první prostor v pražské Krymské ulici, který dodnes funguje jako zkušebna a místo setkávání komunity. U vzniku kolektivu ZVUK stála platforma Kreaton (Mary C a Martin Tvrdý) společně s Aeroškolou a brněnskými Bastl Instruments. ZVUK začal nabízet kurzy, workshopy a přednášky i možnost vzdělávat se a sdílet znalosti a zkušenosti v oblasti elektronické hudby i zvukové tvorby. V rámci ZVUKu se také pořádaly panelové diskuze na dalších festivalech elektronické hudby i vzdělávacích konferencích (například v rámci festivalu Lunchmeat nebo akcí v smíchovské MeetFactory). Za své aktivity získali také hudební/novinářskou cenu Vinyla v kategorii Počin roku 2018.

Začátkem roku 2018 se Synth Library přesunula do větších prostor v pražských Nuslích. Zde vznikla nová etapa celého projektu a prostor pro sdílení, diskusi a experimenty. Na svém webu knihovna uvádí: „*Je to prostor plný skvělých nástrojů, knih a dalších zdrojů inspirace a*

*vedou ho hudebnice*íci a kurátorky*ři, které*ří zvou celou komunitu k vytvoření pevného zázemí, kde budou moci všichni sdílet, učit se a spolupracovat s respektem a ohleduplností.*“ Zázemí knihovny nabízí zázemí pro setkávání s novými technologiemi. Je místem učení se novému chování a nového způsobu komunikace, které se snaží dát prostor pro své vyjádření i těm méně zkušeným, přehlíženým, i těm, kteří chtějí zůstat neviditelní.

„Synth Library si klade za cíl stát se uvědoměným a bezpečnějším zázemím, které podporuje především pestrost hlasů a soustředěně naslouchání, a proto se také připojila ke kodexu projektu Feministické (umělecké) instituce sepsanému sdružením uměleckých iniciativ,“ dočteme se na webu Synth Library. Jedním z prvních větších projektů pražské Synth Library byl program Trigger-System, ten se zaměřil na propojení a podporu hudebnic.

Trigger-System je hudebně vzdělávací projekt propojující pražskou Synth Library s tou původní, která se nachází v americkém Portlandu. Trigger je organizovaný hudebnicemi, ale je místem nejen pro ně – za cíl si klade otevírat téma rovnosti, diversity a reprezentace v oblasti hudby, zvukového umění i technologií. V roce 2019 se v rámci projektu konalo několik veřejných diskusí na téma společenské změny v hudbě. Vyšel také tištěný magazín Trigger, který byl distribuován na závěrečném společném koncertu všech účastnic projektu. Věhlas na mezinárodním poli pražská “pobočka” získává i díky (sesterské) spolupráci se Synth Library v Portlandu. Její zakladatelkou je Alissa DeRubins, která dříve pracovala pro firmu vyvíjející syntezátory. Jejím cílem bylo založit knihovnu jako míst, kde se protnou lidé, kteří se běžně setkávají pouze na náhodných hudebních akcích. Už v základu kladla důraz na bezprahovost celé instituce, do které měli mít přístup lidé ze všech menšin s rozdílným kulturním kapitálem.

Synth Library má stále proměňující se otevírací dobu v závislosti na probíhající akce. Ale minimálně vždy dva dny v týdnu nabízí registrovaným návštěvníkům čas na hraní, nahrávání nebo prostor pro studium knih zabývajících se historií elektronické hudby, feminismem i praktickými návody a učebnicemi elektronických nástrojů. Ve sbírce mají také sociologické tituly, muzikologické nebo ty zabývajících se ekologií. Na místě tak po předchozí domluvě mohou využívat zásobu elektronických hudebních nástrojů. K asistenci je na místě většinu času také někdo zkušenější přímo z knihovny. Synth Library se snaží oslovit co nejpestřejší spektrum návštěvníků – i ty bez velkých prostředků nebo sebejistoty. Měsíční příspěvek je totiž na dobrovolné bázi.

3.2.2. Hudebně antropologická momentka

Synth Library se nachází v komplexu budov na adrese Pod Terebkou 1139/15, 140 00 Praha 4-Nusle. Interiér budovy připomíná základní školu a spolu s knihovnou nástrojů v budově sídlí například výtvarné kurzy i další ateliéry. Po otevření velkých železných vrat člověka hned uvítá nespočet maleb na stěnách. Po velkém schodišti se člověk dostane hned do Synth Library, která sídlí v prvním patře po levé straně. Během všedních dní místo působí velmi klidně – přesně jako v klasické knihovně. Během workshopů a jiných akcí se knihovna proměňuje v dílu a pracovnu.

Synth Library se skládá ze dvou místností a chodby. Už při příchodu do ní člověka většinou přivítá někdo z místních pracovníků a příchozímu nabídne čaj a vřelé uvítání. Vedle varné konvice je navíc většinou přichystáno skromné pohoštění. Hned naproti vchodu se nachází menší místnost pro personál, vedle ní pak hlavní místnost Synth Library pro veřejnost, v které se na jedné stěně nachází knihovna s tištěnými publikacemi, podél zbylých pak desítky elektronických nástrojů.

„Hned když jsem vstoupil do místnosti, tak mě udivilo, kolik hudebních přístrojů nejrůznějších velikostí se nachází na jednom místě, navíc volně přístupných pro kohokoliv, kdo jen tak přijde na první úvodní setkání. Otevřenost a vřelý přístup z místa vyzařoval na první pohled. Kdokoliv si mohl všechny nástroje jen tak osahat. Později jsem se dozvěděl, že některé vzácnější se nachází ještě ve vedlejší místnosti, ale i ty byly po domluvě volně přístupné každému. Stejně přístupná byla i knihovna, přestože se v ní nacházely celkem drahé a u nás těžko sehnatelné tituly, tak si knihy mohl kdokoliv vypůjčit.“ (terénní poznámky, 13. 6. 2021)

Vůbec poprvé jsem do Synth Library zavítal v rámci školního předmětu Music, Culture and Technology vedeným Davidem Verbučem na podzim roku 2019. Čtveráčková nám představila místo a provedla úvodní hodinou a prezentací, která se od té pro veřejnost obsahem neliší. Protože dynamika školní skupiny byla úplně jiná než v rámci veřejného setkání, tak závěrečná část, kdy jsme si mohli volně vyzkoušet jednotlivé nástroje, trvala delší dobu a měla přátelštější charakter, mnohem rychleji tak opadla nesmělost návštěvníků.

„Zhruba po deseti minutách, kdy si každý se sluchátky na uších zkoušel jednotlivé nástroje, se pomalu začal tvořit hlouček lidí kolem stolu uprostřed místnosti, na kterém se nacházel jeden z největších nástrojů. Mary C pak spolu s několika studenty procházela jednotlivé části nástroje a ukazovala, jak se na daný nástroj hraje. Poté, co nastavila základní chod nástroje, nechala ostatní volně přepínat jednotlivé barevné dráty – tedy patchovat. Díky rozdílné barevnosti každého tlačítka i drátu se stal první kontakt velmi intuitivní a po několika minutách bylo jasnější, jaký má daný nástroj zhruba zvuk, a jak jej může ovlivnit samotný hráč“ (terénní poznámky, 13. 6. 2021).

Pro můj samotný výzkum budou důležitější veřejná setkání a kontakt s lidmi, kteří do knihovny z vlastní vůle, ať už úplně sami nebo na další doporučení. Úvodní hodina je vždy zhruba pro dvacet účastníků. Do samotné místnosti by se sice vešlo ještě několik lidí, ale větší počet účastníků by narušil pozvolný chod praktické části úvodního programu zahrnující interakci s nástroji.

Hned při příchodu mě zaujala pestrost samotné skupiny. Přestože se Synth Library velmi silně prezentuje jako feministická organizace, tak ani při jedné z celkem tří návštěv nebyly ženy na přednášce ve výrazné většině. Účastníci se pohybovali ve věkovém rozmezí mezi dvaceti a čtyřiceti lety. Mezi nimi byli například studenti uměleckých oborů, hudebníci hrající na klasické nástroje, kteří se přišli seznámit s novými možnostmi, djs, programátoři i začínající producenti a producentky.

„Celá skupina pro mě v obou případech byla naprosto neuchopitelná. Na úvodní hodiny ale rozhodně převažovali lidé, kteří neměli ponětí o všech aktivitách Synth Library, ale přišli především pro nové informace o elektronických nástrojích. To se projevilo například tak, že na jedné přednášce byl zhruba třicetiletý muž, který na sebe strhával veškerou pozornost odbornými dotazy směřovanými na Martina Tvrdeho, který se ujal techničtější části úvodní hodiny. Když jsem se na něj po hodině ptal jiné účastnice, tak mi vysvětlila, že přesně kvůli takovým lidem se často na veřejných akcích necítí dobře.“ (terénní poznámky, 23. 5. 2022)

Stejný incident pak popsala další účastnice kurzu, která měla zkušenost jak se smíšenou skupinou, tak čistě ženskou: *„Takové chování vychýlí celou skupinu, jako hudebnice se pak vůbec necítím jistě, i když třeba znám odpověď na danou otázku. Takový člověk většinou nezůstane u jedné otázky a workshop pro všechny se pak promění v diskusi dvou lidí. V rámci*

ženské skupiny se nic nikdy nic takového nestalo. Celá hodina vždy měla lepší atmosféru. Nikdo se nesnažil být dominantní, a i když se někdo na něco ptal, tak to nikdy nenarušilo chod celé skupiny. Nikdo nezabíral víc prostoru, než měl... Cítila jsem se bezpečněji.“ (rozhovor s respondentkou, 23. 5. 2022)

Zajímavé pro mě bylo také sledovat samotný vývoj přednášky. V první části vedené přímo Mary C se mluvilo o stereotypizaci elektronických nástrojů, významných ženách podílejících se na vývoji technologií a historii elektronických nástrojů, od mýtů chápání elektronických nástrojů jako něčeho cizího nepropojitelného s běžným životem až po technický pokrok od období po druhé světové válce po současnost. Skrze demokratizaci nástrojů a softwaru se pak dostala až k novému přístupu k elektronickým nástrojům – tedy jako nástroji poznávání sebe samého, i nástrojů sloužících pro zábavu.

„Celý emancipační nádech pro mě byl velmi výrazný. Když Mary mluvila o všech stereotypech, jimiž si musely elektronické nástroje projít, nešlo si nevšimnout té paralely k postavení žen na hudební scéně i ve společnosti. Už jenom to, že o tom někdo tak přemýšlí, je pro mě nesmírně silné, až terapeutické. Člověk jako já se pak necítí tak osamoceně. Jako žena i jako součást LGBTQ+ komunity mám často pocit, že na některých místech nejsem vítána. Tedy jsem zažila přesný opak,“ svěřila se mi jedna účastnice přednášky, s kterou jsem se domluvil, že ji po setkání kontaktuji na Instagramu, abych se ji doptal na její zkušenost. (rozhovor s respondentkou, 26. 6. 2022)

„Přestože Mary C mluvila o vědkyních a inženýrkách, které musely překonávat spolu s elektronickými nástroji mnoho stereotypů, sám jsem měl pocit, že vlastně mluví úplně o každém z nás. Určitě tomu napomohlo i její přesvědčení a velká míra empatie, kterou do přednášky vkládala. Cítil jsem se jako na terapeutickém sezení, kdy vám někdo říká, že za všechny svoje problémy nemůžete jenom vy, ale i vnější okolnosti.“ (Terénní poznámky, 23. 5. 2022)

„To se těžko popisuje, jak taková komunita vypadá. Nemá žádné hranice. Máš třeba nějaké DIY labely nebo organizátory akcí, ale vedle nich je spousta hudebnic a hudebníků, kteří nikam vyloženě nepatří, ale zároveň o nich víš, že hrají jenom na akcích, který jsou v pohodě. Hodně se sledujeme navzájem na internetu, nemáme místo, kde bychom se potkávali, bohužel nemám ani moc čas chodit přímo do Synth Library tak často, jak bychom třeba chtěla,“ popisuje mi

své pocity jedna z účastnic úvodního kurzu před dvěma lety, která se dnes věnuje Djingu. (rozhovor s respondentkou, 28. 6. 2022)

Podobnou zkušenost mi popisovaly i další dvě účastnice úvodního kurzu. Účast na něm shodně popisují jako skvělý odraz k dalším aktivním. „*V Praze je málo míst, kde se jako začínající hudebnice cítíte vítaná. Vždy se najde někdo, kdo na vás kouká podezřele, protože jste žena. Že to někdo vůbec tematizuje, je hrozně povzbuzující k tomu, abyste se na to nevykašlala. Nikdo mi nikdy neřekl nic přímo, ale to ani nemusel. Samotné prostředí je hodně toxické. Díky knihovně jsem začala přistupovat jinak k hudbě. Začala si užívat to objevování nových zvuků. Objevovat nové cesty.*“ (rozhovor s respondentkou, 27. 6. 2022).

„*Zaujalo mě, jak odlišně vlastně lidé o elektronických nástrojích přemýšlí. Někdo je bere prostě jako hudební nástroj, ale někdo jiný dokáže vnímat jejich celou historii. Vytváření vlastního nástroje, všechno to objevování, se dá snadno připodobnit k rozšiřování vlastní osobnosti, přetváření nás samotných tak, jak si sami přejeme. Daným zvukem se dá vztáhnout ke světu, jak sama říká Mary C a potvrzují i další hudebnice, zdá se, že elektronické nástroje mají opravdu schopnost osvobodovat.*“ (rozhovor s respondentkou, 27. 6. 2022).

3.2.3. *Open mix*

Specifickým, pravidelně se opakujícím programem jsou takzvané *open mixy* – tedy komunitní setkání hudebníků a hudebnic, kteří přichází s ukázkami své vlastní tvorby, o které pak celá skupina vždy diskutuje. V rámci takového večera může každý představit svou vlastní hudbu i samotný individuální tvůrčí proces, živě zahrát nebo ze záznamu pustit svou tvorbu a danou ukázkou okomentovat nebo nechat beze slov. Stejně tak si může nebo nemusí říct o zpětnou vazbu od zbylých účastníků setkání.

K aktivnímu přihlášení se do *open mixu* se stačí ozvat na email, *open mixy* jsou ale přístupné i osobám, které svou tvorbu ještě nechtějí prezentovat – celého procesu se mohou účastnit jen tak. „Byla jsem tu jednou jen tak a podruhé jsem se přihlásil s vlastní produkcí. Jinak bych do toho nešla, ale chci se trochu posunout, takže bych chtěla znát váš názor,“ začíná své vystoupení jedna z účastnic *open mixu*, svou asi pětiminutovou diskusi s ostatními za potlesku uzavírá: „*Měla jsem docela stres z představy, že mě někdo bude komentovat, ale vlastně to bylo fakt v*

pohodě. Už jsem sice zapoměla, co všechno jste mi poradili, ale bylo fakt super vám to pustit a překonat se.“ (terénní poznámky, 20. 3. 2022).

Na samotných open mixech panuje mnohem uvolněnější atmosféra než při úvodních hodinách, někteří účastníci se znají navzájem a přichází ve skupinkách. Na každém setkání byl vždy někdo, na kom bylo vidět, že je na něm poprvé a že si ještě není úplně jistý, jestli sám sebe a svou tvorbu vůbec chce představit. Ostatně taková výzva v úvodu programu je čistě dobrovolná.

Celý večer odstartovala skupinka asi čtyř hudebníků a hudebnic, kteří na hodině nebyli poprvé. Navzájem se podporovali a vybízeli k prezentaci hudby. Jejich přátelský přístup skvěle nastavil atmosféru celého večera, do kterého se postupně začali přidávat i ostatní návštěvníci. Ze skupiny asi patnácti lidí nakonec nevystupovali všichni, na těch, kteří se účastnili spíše pasivně, bylo vidět, že jsou přesto rádi, že mohou být v takovém kolektivu. Jeden účastník open mixu mi pak prozrazuje, že je tady podruhé, že si sice požádal o slot, aby zahrál svou skladbu, ale nakonec se neodvážil: *„V plánu jsem to měl, ale nějak se na to nedostalo, celá hodina hrozně odsýpala, dělal jsem si poznámky z jiných hodnocení a pak jsem se trochu lekl, já to psal i předem, že nevím, jestli se nakonec odvážím, ale hned mi odepsali, že to vůbec nevádí a že uvidím, jak se budu cítit.“* Komentuje svou účast na open mixu začínající producent, který se plánuje zúčastnit i příště a snad konečně prezentovat i svou tvorbu.“ (Terénní poznámky, 20. 3. 2022).

Open mixu se zúčastnili i nebinární hudebníci (daná osoba se ztotožňuje se zájmeny oni/jejím), o nichž jsem věděl, že často vystupuje v jiném alternativním klubu. Na místě jsem se s nimi nebavil, ale po akci jsem jim napsal na Instagramu a poprosil je, jestli by mi popsali svou zkušenost. O open mixu mluvili jako o jedné z mála příležitostí, jak se setkat s novými lidmi i přístupy. Na open mix přišli na základě doporučení od dalších LGBTQ+ přátel, kteří jim Synth Library představili jako jedno z nejprátelštějších míst v Praze.

Na open mixu byli po několikáté, někdy pustili svou tvorbu, jindy přišli hlavně kvůli ostatním. Na kolektivu lidí je nejvíc zaujala atmosféra bez předsudků: *„Když už jdeme na nové místo, vždy se musíme představovat, znovu a znovu vyoutovat. Tady to po mě nikdo vůbec nechtěl, prezentovali jsme svou hudbu a místo toho, aby se lidi bavili o mě, tak skutečně řešili jenom hudbu samotnou. Bylo osvěžující si tohle všechno jednou odpustit a nechat za sebe mluvit tvorbu,“* shrnují danou zkušenost hudebníci, kteří si přáli zůstat v anonymizování, přesto, že

byli nadšení, když jsem se jich na jejich zkušenost ptal – už jenom kvůli tomu, aby se o takovém místě dozvěděl někdo další: „*Najít takové místo je hrozně náročné, lidé jako já si prožili spoustu nepříjemných zkušeností, než jsem poznal další lidi, kteří viděli svět podobně, tak jsme si připadali sami. Hodně si s takovými lidmi třeba píšeme, ale pak už nemáme čas se s nimi sejít. Díky Synth Library odpadá ten prvotní stres i další překážky.*“ (rozhovor s respondenty, 26. 5. 2022)

Ze všech akcí Synth Library, které jsem navštívil, měly právě open mixy nejvíce komunitní atmosféru. Největší podíl na tom měla i jejich pravidelnost. Lidé do nich přicházeli, nabírali své známé a kamarády a stejně jednoduše z nich i vypadávali – nikomu ale nikdy nic nebránilo, aby se do nich znovu vrátil. „*Nejlepší na nich (open mixech) je, že mě do nich nikdo nenutí. Vím, že se pořádají jednou za čas. A když mám chuť se zúčastnit, tak se můžu den před ním rozhodnout a stavit se. Vždy jsem tam potkala někoho známého nebo aspoň někoho, koho jsem třeba sledovala. Na místě jsem je sice neoslovila, ale s jedním hudebníkem jsme si pak napsali a už jsme měli společné téma,*“ shrnuje svou zkušenost jedna z účastnic open mixu, která se jej účastnila zatím jen třikrát, ale kdyby jí to časové možnosti dovolily, ráda by přišla i někdy příště. (rozhovor s respondentkou, 30. 4. 2022).

„*Během hodiny a půl v knihovně zaznělo taneční techno, ambientní až filmová hudba i experimentální elektronický pop. Nad daným žánrem si nikdo hlavu nelámal. Nikdo z účastníků skladbu nehrál živě, veškerá produkce byla pouštěna se záznamu. Většina účastníků přinesla svou tvorbu na flashce, ale pouštělo se i ze soundcloudových účtů. Po každé ukázce přišel potlesk a následná debata – autoři a autorky skladeb prvně představili svou tvorbu, poté je ostatní účastníci začali hodnotit. Nikdy nešlo o bezúčelnou kritiku, ostatní účastníci skladby rozebírali po technické stránce – například jak pracovat s intenzitou a délkou dané skladby nebo jak a v jakém programu uhladit finální mix.*“

Všichni účastníci projevovali velkou dávku empatie a vždy naprosto skvěle odhadli, jaké technické schopnosti daný účastník nebo účastnice kurzu ovládá. Podle toho volili i svou kritiku. V tomto ohledu jsou open mixy naprosto inkluzivní a nízkoprahový. Vedle sebe se tak prezentovaly demo verze písní, první náčrty i skladby v pokročilé fázi produkce. Svou hudbu prezentovali pokojíčkoví producenti (z anglického bedroom producer) i začínající performeři. Nikdo nikoho nehodnotil, naopak se kolektivně oceňovala snaha i odvaha předstoupit před publikum a veřejně se vystavit takové pozornosti.“ (terénní poznámky, 19. 4. 2022)

„Mně poprvé přišlo hrozně super, jak jsou všichni odhodlaní prezentovat svou hudbu. To já jsem si o sobě nikdy nemyslela, že bych to zvládla. Na druhý pokus jsem do toho taky šla a byla pak na sebe hrozně pyšná. Celé to prostředí bylo hrozně inspirativní,“ shrnuje svou zkušenost ze dvou open mixů začínající producentka – stejný postoj zastává i další začínající producent. *„Nejlepší na tom bylo vidět konečně ostatní lidi, dostat se do toho, jak přemýšlí o své tvorbě. Díky tomu se i já můžu posunout. Na sociálních sítích jsem v kontaktu s pár hudebníky, podobnou zkušenost ale ještě nemám. Někdy se cítím osaměle. Dává mi to pocit, že jdu správným směrem.“* (rozhovor s respondenty, 19. 4. 2022).

3.2.4. Další workshopy

Samotné open mixy tvoří pouze jednu z několika částí různorodých činností, které Synth Library nabízí. Vedle nich se pravidelně v knihovně konají různé workshopy zaměřené na konkrétní hudební programy, nástroje, nebo techniky jejich ovládnutí i kurzy djingu. Osobně jsem se zúčastnil kurzu s názvem *Intro to Modular* určený pro začátečníky. Workshop se zaměřil na tři základní patchovací techniky, díky kterým se dají ovládat moduláry. Během workshopu vedeným hudebníci v té době si říkající Evil Medvěd se zhruba deseti návštěvníky prošla lektorka základní konstruktivní a dekonstruktivní techniky ovládnutí nástroje. Cílem bylo naznačit jejich funkce i potenciál a představit další cesty, kterými se dají nástroje ovládat a zapojovat do složitějších komplexů nástrojů. Všechny výsledné patche si účastníci mohli vyfocené odnést domů, aby příště nemuseli začínat úplně od začátku.

Přestože byl kurz určený pro začátečníky, tak na příchozí kladl základní nároky v orientaci v dané problematice. Pro mě jako nehudebníka byl kurz příliš složitý, během hodiny a půl jsem sice byl schopný pochopit jak zhruba patchování funguje, ale stále mi unikal celý princip obsluhy elektronického nástroje. Proto jsem ani nebyl schopen vytvořit si kvalitní terénní poznámky přímo z akce. Na kurzu jsem se ale potkal s hudebnicí, kterou jsem osobně znal a po kurzu jsem si s ní o její zkušenosti promluvil.

Hudebnicí, která si přála zůstat anonymizovaná, ke knihovně přivedly přímo osobnosti stojící za jejím chodem. Právě společenský status Čtveráčkové a prestiž dalších vedoucích kurzů je pro nově příchozí zásadním důvodem, proč vůbec Synth Library navštívit. V rámci domácí scény pak funguje také povědomí o knihovně jako o bezpečné instituci, kterou mi potvrdili

všichni dotazováni. V tomto ohledu Synth Library získává stoprocentní hodnocení od všech hudebníků a hudebnic, kteří mají osobní zkušenost s tímto místem: „*K SL mě přitáhly hudebnice, které projekt založily. Jejich práce si nesmírně vážím. Vytvořit takový hudební coworking není jen tak. Do knihovny jsme se dostala až trochu později, ale do té doby mi ji všichni chválili. Některé kurzy se vypisují až příliš natěsno a já je pak nestihnu, ale jinak je tenhle sdílený prostor pro tvorbu a práci naprosto top,*“ shrnuje moje známá informatorka pocity i mnoha dalších účastníků kurzů knihovny. (rozhovor, 20. 4. 2023).

Kurzu s Evil Medvěď se zúčastnila také další hudebnice, se kterou jsem se letos na jaře spojil. Na Knihovně ji nejvíce zaujal právě přístup k drahému vybavení a možnost domluvit se s někým s knihovny, kdo dané nástroje představí: „*Byla to jedinečná příležitost si všechno někde osahat naživo a třeba si i něco nahrát. S Faolánem (on/jeho) (dříve známým pod jménem Evil Medvěď (oni/jejím) jsem si domluvila několik osobních setkání. Vzala jsem svůj synták a na místě jsme jej spojovaly s dalšími eurorack moduly. Díky němu jsem pochopila koncept moduláru.*“ (rozhovor, 20. 4. 2023)

„*Upřímně jenom díky Synth Library jsme byly schopné dokončit naši loňskou desku. Holčák z kapely jsem koupila dvouhodinový slot i konzultace s lidmi z knihovny. Z každé další návštěvy jsme odcházely s hodinami nahrávek, kterými jsme se pak prokousávaly a využily v naší vlastní tvorbě,*“ prozrazuje mi stejná informatorka, s kterou jsem se sešel letos v dubnu zhruba dva roky po našem setkání na kurzu: „*V SL jsem od té doby byla na základech Abletonu nebo Umění slyšet s Janem Burianem. Nejinspirativnější pro mě byl kurz djingu s NCOL. V té době jsem už fungovala jako producentka a performerka, ale djing bylo něco, co jsem vždy chtěla zkusit.*“ (rozhovor, 20. 4. 2023)

Se samotnou djkou vystupující pod jménem NCOL jsem se sešel minulý rok v květnu právě po jednom z jejich kurzů, její občanské jméno zde nebudu používat na její přání. NCOL měla zkušenost se Synth Library jako účastnice úvodního kurzu krátce po otevření knihovny. Nikdy ji to ale netáhlo ke skládání vlastní hudby, tím, že je sama aktivní hudebnice, tak kontakt s lidmi se Synth Library nikdy neztratila, dokonce do ní sama doporučuje různé hudebnice. Například po vypuknutí konfliktu na Ukrajině pomáhala ukrajinským djčkám domluvit rezidenci v knihovně: „*Synth Library má v Evropě naprosto unikátní jméno a skvělou pověst. Mě samotnou nejvíce nakopla v tom, jak o sobě jako queer hudebnici přemýšlím. Uvědomila jsem si, že hrát může naprosto každý, musí to jenom chtít a obklopovat se podporujícími lidmi. Žen kolem mě*

na parties pořád není tolik, ale mění se to, jak díky Synth Library, tak dalším klubům nebo kolektivům. Synth Library беру jako skvělé rozcestí. Není úplně pro djky, ale od producentek nebo producentů slyším dobré ohlasy.“ (Rozhovor s NCOL, 21. 5. 2022).

Samotný workshop djingu je brán jako naprosto úvodní hodina, hraje se na základní techniku a jeho cílem je přilákat co nejvíce začínajících hráček. *„Snažily jsme se všechny překážky snížit na úplné minimum. Jde o společné hraní, více než abych tam vystupovala jako nějaká autorita. Zásadní rozhodnutí pro nás ale bylo kurz koncipovat pouze pro binární osoby a ženy,“* komentuje NCOL nastavení kurzu. Ani já jsem do kurzu nebyl vpuštěn, přítomnost jakékoliv další osoby by vždy nějakým způsobem narušila hladký průběh workshopu. Zajistit bezpečí je na prvním místě – cílem kurzů je i opakované setkávání jejich účastnic a způsob, jak rozšířit scénu o nové talenty. Na kurzech se totiž i diskutuje nad stavem scény a pozicí hudebnic v ní.

„Vytvořit bezpečný prostor je úplný základ, na kterém to celé stojí. Nejde jenom o to někoho nadchnout pro hraní, ale také mu zajistit důstojné podmínky, aby prostě djka věděla, co je ok a co už je za hranou.“ NCOL pak přibližuje své zkušenosti. V době, kdy před několika lety začínala, tak ještě nehrálo tolik žen jako dnes. Vyjednávání si podmínek hraní (slotů i financí) pro ni bylo vždy velmi nepříjemné. *„Když nemáš ostré lokty a neprosadíš si své, tak za tebou nikdo nikdy nepřijde s tím, aby ti pomohl.“* (Rozhovor s NCOL, 21. 5. 2022).

Jako djka se tak neustále dostávala do nepříjemné pozice a neustálého vyjednávání: *„Nakonec jde vždy o peníze, šetří se úplně na všem. Holky jsou pak vůbec rády, že někde hrají. Sama jsem nechtěla odmítat koncerty, abych neměla pověst někoho složitěho a někoho, s kým promotéři špatně pracují. Praha je uzavřená scéna, vídám tu pořád ty stejné lidi a chci s nimi vycházet,“* dodává NCOL, pro kterou je získávání sebevědomí neustálé téma. Právě na svých kurzech předávala zkušenosti dál. Podle ní se situace musí změnit z obou stran a jde i o změnu přístupu promotérů. Právě síla instituce, jakou je Synth Library, nebo sdružování se do kolektivů sdílejících své zkušenosti, vědomosti a kontakty jsou pro zlepšení podmínek hudebnic zásadní.

Stejně to vidí i Martina Foldynová známá jako djka Brigitte Noir, která také vede kurzy pro djky. Do Synth Library se dostala díky své známosti s Maií Čtveráčkovou. V samotném prostoru ZVUK ještě před působením v knihovně vyučovala djing své známé, a i členy jejího univerzitního rádia. Dle svých slov nenarazila v celé republice na žádné jiné místo, kde by se

djing dal vyučovat oficiální cestou formou plánovaných lekcí. Jejího kurzu se zúčastnily tři žačky.

Předat své znalosti dál pro ni bylo velkou motivací, sama se totiž vše učila sama a věděla, jaké limity tato metoda přináší. Nikdy tak přímo neměla odborné vedení, nejsložitější pro ni byl styk s nepříjemnými zvukaři/techniky i neempatickými promotéry na akcích: *„Chtěla jsem alespoň trochu dopomoci k tomu, aby se žádná jiná žena nemusela cítit jako já. Proto pro mě bylo i zásadní, aby byl kurz pouze pro ženy. Bylo to komfortní, ego šlo stranou. S muži ve skupině by to celé probíhalo jinak, má osobní zkušenost přečkala všechna očekávání“* (rozhovor s Martinou Foldynovou, 3. 6. 2023).

Dnes jsou všechny tři účastnice kurzu méně/více aktivními djkami. Martina je se všemi stále v kontaktu, často je potkává na akcích a jejich vztah popisuje jako přátelský. Stejně tak mluví i o Mary C, se kterou poté začala spolupracovat na více akcích a spolu s ní byla členkou panelové diskuze o ženách v hudebním průmyslu na hudebním festivalu v Rakousku, o ženách na kulturní scéně mluvila na festivalu Crossroads nebo v rámci diskuze pražského festivalu Lunchmeat: *„Vytvořit bezpečný prostor pro ženy a queer osoby v tomto odvětví je strašně důležité. Znímám je a vím, že by se bály na takové akce přijít. Se Synth Library jsem propojená od roku 2018, vidím posun, ale stále to není ideální,“* dodává Martina (Rozhovor s Martinou Foldynovou, 3. 6. 2023).

Fakt, že Synth Library své postoje vyjadřuje zcela veřejně je pro ní posilující a inspirativní. Mary C pro ni byla první ženou, která vstupovala do veřejného prostoru s touto agendou a myšlenkami – veřejně se zastávala žen, trans i queer osob v hudebním prostředí. Budování bezpečného prostoru bere jako důležitou činnost pro udržení pestré a inkluzivní hudební scény: *„Myslím, že se mi podařilo v tomto ohledu aspoň trochu přispět. V rámci našeho prostoru se nikdo nebál na nic zeptat, dělat chyby nebo se alespoň trochu otevřít. Některé z žen mi za to zpětně poděkovaly“* (Rozhovor s Martinou Foldynovou, 3. 6. 2023).

Ostatně stejnou reakci měly i přímo účastnice kurzu, které jsem po konzultaci s Martinou sám všechny oslovil na Instagramu. Všechny mi kladně odpověděly, ale pouze s jednou jsem navázal bližší kontakt. Po kurzu zůstaly všechny tři stále v kontaktu, dvě z účastnic dokonce společně dál rozvíjely své djské schopnosti už mimo aktivity Synth Library. Fakt, že kurz byl pouze pro ženy, byl pro všechny naprosto zásadní. *„Když jsem uvažovala o djingu, tak všude*

byli sami kluci. Nevěděla jsem, jak se do toho dostat. Tenhle kurz mi pomohl mě nasměřovat a získat trochu důvěry v sama sebe,“ (Rozhovor s účastnicí kurzu, 5. 6. 2023) prozradila mi jedna z účastnic workshopu, která se dnes djingu věnuje dle svých slov spíše rekreačně. Na akcích (spíše menších a komunitních mimo známe kluby) v Praze ji ale můžeme běžně zastihnout.

3.2.5. Participační událost

Klíčovým rysem participační události podle Turina je fakt, že hudebníci hrají hlavně pro sebe, na rozdíl od prezentační praxe, kdy hudebníci hrají pro potěšení ostatních (Turino, 2008, s 90). Na vzdělávacích akcích Synth Library nikdy není publikum jako takové – přestože některé osoby mohou být v daný moment v roli diváka. Vztah mezi vystupujícím, tedy tím, kdo prezentuje svou tvorbu, a publikem se neshoduje s prezentační událostí. Tyto role se mohou velmi rychle zaměnit, stejně tak jsou si obě role stejně rovné.

„Nehrát pro publikum, ale pro parťáky a parťáčky je úplně něco jiného. Spíš než stress z toho, že budu středem pozornosti a že lidi přišli na mě cítím nadšení z toho, že se mohu někam posunout. Můžu si tak vyzkoušet vlastní vystoupení a trénovat se jako performerka. Cítím se tak mnohem svobodněji – ve smyslu, že to můžu dělat jenom pro sebe, mluvit za sebe a nemuset se nikomu zalíbit,“ dodává jedna z účastnic open mixů (Rozhovor s účastnicí, 1. 4. 2022).

To, že je úplně jiné vystupovat v rámci bezpečného prostředí, vzdělávací akce a v prostředí osob na stejné úrovni je úplně jiné než vystupovat veřejně. *„Tady si platíme všichni stejně za to, abychom tady mohli být a někam se posunout. Lidi neplatí za nás, nic od nás neočekávají. Můžu zahrát demo verzi svého tracku a vidět, jak na ni lidé reagují bez toho, abych se cítila provinile, že nehraji hotovou skladbu.*“ (Rozhovor s účastnicí kurzu, 1. 4. 2022).

Aktivita Synth Library také splňuje další definici participační hudební praxe, a to že je hudba vnímána jako společenská aktivita – důležité je, aby se jedinci sešli a spolu byli součástí hubení události. Hudba se tady neprezentuje jako umělecký objekt (prezentační praxe), ale jako aktivita spojující dané jedince nebo jako aktivita vymezující se proti určitým normám. Hudba v tomto případě není chápána jako produkt pro prezentaci jiným lidem (Rice, 2008, s 90). Během setkávání panovala mezi účastníky dobrý nálad a propojení. Účastníci se chovali tolerantně a snažili se porozumět druhým a opravdu dostát pověsti bezpečného prostoru.

„Během mého workshopu jsme neřešili, jestli účastnice prezentují nějak převratné a ucelené tracky. Spíše naopak jsme zkoumali jejich potenciál a praktiky, jak dosáhnout toho, čeho chtějí dosáhnout. Nešlo nám o to abychom dali dohromady ten nejlepší mix skladeb, ale abychom pochopily, jak věci fungují a jak v tom najít sebe samotné. Nešlo nám o to, abychom byly nejlepší, ale zůstali autentické.“ (Rozhovor s Martinou Foldynovou, 3. 6. 2023).

Turino v rámci participačního modelu mluví o jevu s názvem sociální synchronnost, ten nastává v moment, když jsou účastníci události naprosto přítomní a pozorní vůči zvukům (nebo pohybům) ve svém okolí a stejně tak na něj reagují. Během synchronizace cítí všichni hudebníci stejné pozitivní pocity. Účastnice programu Synth Library přesně takový pocit několikrát popsaly. Podle Turina nejde o to, jak jsou danou situaci účastníci schopní popsat, ale jak se během ní cítí (Turino, 2008, s. 42-43).

„Všechny čtyři (3 účastnice kurzu i vedoucí) jsme stáli nad tím setem a společně jsme vršily další tracky a efekty jako kdybychom hráli společně. Cítily jsme, že jsme se na sebe napojily a přesně jsme věděly, jak dál pokračovat. Jakoby se úplně rozpustilo naše jednotlivé jednání a spojily jsme se v jedno.“ (Rozhovor, 4. 6. 2023) Popisuje účastnice kurzu o djingu, proces sociální synchronizace stejně tak popsaly i účastnice workshopů zaměřené na analogové nástroje: „Nad jedním nástrojem se najednou vytvořila skupinka několika lidí a poté, když trochu pochopily, jak přístroj funguje a jak patchovat, tak na něj najednou začalo hrát několik lidí najednou. Celé to na mě působilo jako když si kamarádi hází balonem a jejich cílem není porazit toho druhého, ale udržet míč co nejdéle ve vzduchu, než spadne na zem“ (Terénní poznámky, 19. 4. 2022)

V rámci akcí Synth Library se ukázalo, že jejich účastníci dobrovolně utlačují svoje ego, nepřichází s tím zahráli na svůj nástroj a získali obdiv nebo uznání – dokázat si, že jsou nejlepší. Mnohem důležitější je pro něj sounáležitost a rozpuštění takového uvažování a chování, podle které musí jednat mimo bezpečný prostor. Hlavním cílem je společné porozumění, během kterého se účastníci dovedou skrze ostatní dozvědět a naučit něco nového o nástrojích nebo o sobě samých. Slova jako péče nebo empatie se ve výpovědích účastníků velmi často opakovala. Turino píše, že v takových momentech dochází k smazávání rozdílů mezi účastníky a vzniká pocit bytí pospolu, komfortu a kolektivní identity. Právě tyto pocity, které mimo participační událost nejsou lehké získat, jsou devizou takové společenské hudební události.

„Když hraješ na akci, třeba i se známými lidmi v super line-upu, tak vždycky trochu přemýšlíš, jak zaujmout, jak dostat ten nejlepší slot a spravedlivé ohodnocení. Když víš, kdo hraje kolem tebe, tak svůj set poskládáš tak aby to dávalo dohromady smysl. Děláš nějaké ústupky pro lidi,

organizátory nebo typ akce. Během cvičení v knihovně tohle šlo konečně na chvíli stranou. Hlavní bylo sebevyjádření v rámci kolektivu.“ (Rozhovor s účastnicí kurzů djingu i analogických nástrojů, 20. 4. 2023).

Tento ideální stav synchronizace nebyl samozřejmostí, v určitých momentech k němu úplně nedošlo. Tím, že se kurzů mohl účastnit úplně kdokoliv, tak se někdy stalo, že dané osoba úplně nepochopila flow Synth Library a musela si na ni postupně zvykat, nebo že daný účastník nedokázal nebo nechtěl potlačit své ego. Pokud ale dotyčná osoba nebyla vyloženě agresivní, vždy dostala možnost zažít Synth Library a svobodně se rozhodnout, jestli chce nadále pokračovat nebo přijít znovu.

Jak píše Turino (2008, s. 34) v rámci participačního modelu se nespokojenost hned nevyjadřuje na místě. K tomuto tvrzení přišel na základě studia hudební události domorodého kmene Aymarov v Peru – Turino psal, že i když výsledný zvuk události nebyl naladěný, jak by měl (dva hudebníci měli naladěné flétny na jinou frekvenci), nikdo na daný fakt hned neupozornil. Soukromý povzdech přišel až po konci události – nikdo ale nekonfrontoval přímo ony dva hudebníky. Stejně tak pro Synth Library je důležité, aby se do jejich aktivit zapojilo co největší počet lidí, který se od sebe navzájem bude učit, jak porozumět nástrojům i lidským vztahům.

„Pokud na sebe někdo vyloženě neupozorňoval více než měl, tak jsme to neřešily. Je nám jasné, že naladit se na ostatní dá chvíli zabrat. Samy jsme ale vyzorovaly, že během smíšených skupin k takovému jednání mají některý osoby mnohem větší sklony. Jsme na to docela zvyklí a umíme s tím pracovat. Chceme, aby se i introvertní jedinci cítili dobře. Znovu a znovu se nám tak potvrzuje rozhodnutí dělat některé workshop jenom pro ženy a nebinární osoby jako správně rozhodnutí,“ (rozhovor s Marií Čtveráčkovou, 16. 5. 2023).

3.2.6. Hudba a gender

Stejně jako práce etnomuzikoložek, která je zářámovaná feministickým diskurzem, jsou i aktivity Synth Library v souladu se současným feministickým diskurzem. Jako své vzory uvádí průkopnice elektronických nástrojů, genderové vědkyně i společenské aktivisty. Právě na takovém solidárním odkazu se formují aktivity Synth Library. Hudební preformace prováděné

v Synth Library jsou jejími účastnicemi považovány za feministické. Mimo vyložené oddělené skupiny, kam nejsou vpuštěni muži, nedochází k regulaci genderu účastníků.

„Když se řekne feministická instituce, tak si představím místo, kde můžu být sama sebou a cítit se bezpečně. V tomhle ohledu je pro mě knihovna opravdu vítaným místem. Nikomu nemusím nic vysvětlovat, jestli jsem queer tady nikdo neřeší. Naopak všichni vítali jiný pohled na věc. Vystoupení každého hudebníka bylo unikátní,“ (Rozhovor s respondentkou, 19. 4. 2022).

Knihovna se také vymezuje proti binárnímu pohledu na svět a spojování žen s přírodní sférou, zatímco muži jsou spojováni s tou kulturní (a jsou za ní více oceňováni). V rámci preformací nechávají příchozí vykonávat praktiky, které samotní příchozí sami přeznačují vlastní genderové (nebinární) kategorií. V tomto ohledu knihovna navazuje na Judith Butler a její chápání genderu jako formě subjektivity – jako (každodenní) praktiky.

„Snažila jsem se nahrát nějaký track, v kterém bych shrnula, jak se ke mně jako hudebnici chovají na koncertech. Jako ženu, mě často promotéři tlačí někam, kde se úplně necítím. S ostatními hudebnicemi jsme se na hodně věcech shodli, a já díky tomu dokázala formulovat své pocity do jednoho tracku, který dávám, když se někde necítím dobře.“ (Rozhovor s respondentkou, 26. 5. 22).

Na gender je v rámci Synth Library nahlíženo jako na neustále fluidní (není fixní), stává se procesem a nelze být chápána jako uzavřený status (Sugerman, 2019, s. 80). Performance a hudba v Synth Library naplňují svou ambici pokoušet genderové ideologie ve smyslu sociální dynamiky, jak o ni píše Ellen Koskoff (Sugerman, 2019, s. 86).

4. Závěr

V mé Bakalářské práci jsem se zaměřil na Synth Library a její hudební svět – na její aktivity a lidi, kteří do ni přichází. V rámci hudebně-antropologického výzkumu jsem využil Merrianův (1964) antropologický model studia hudby, které jsem doplnil o participační pojetí hudby a hudebních událostí podle Thomase Turina (2008). Stejně tak jsem v práci pracoval s texty hudebních antropoložek Jane C. Sugarman (2019) a Ellen Koskoff (2014), které se zabývaly postavením žen a do mé hudební antropologie přinesly genderový aspekt.

Z mého výzkumu vyplývá, že díky hudební participaci se v Synth Library dále předávaly deklarované hodnoty a tvořilo bezpečné místo pro hudebníky z menšin (sexuálních, genderových, společenských, třídních, rasových). Ze všech rozhovorů s mými respondentkami vyplynulo, že pro ně bylo nejdůležitější, aby mohly dát prostor i ostatním a během toho se samy něco naučily. Jejich přáním bylo stát se součástí bezpečného prostoru, v kterém nemusí soutěžit s ostatními. Samotné respondentky často popisovaly pocit uvolnění se, který pro ně byl složitý dosáhnout na jiných hudebních akcích.

Z výzkumu vyplývá, že Synth Library má v rámci české scény naprosto unikátní reputaci a dokáže oslovit osoby z menšin, které nemají tolik příležitostí nebo rovný přístup do světa elektronické hudby. Pro samotné příchozí je nejdůležitější pocit sounáležitosti, fakt že vůbec nešli místo, kde mohou být sami sebou, něco se naučit a stát se součástí propojené scéně. V tomto ohledu je naprosto zásadní osobnost Marie Čtveráčkové, která dokáže propojovat osamocené hudebnice a hudebníky.

Účastníkům aktivit knihovny se dosahovalo pocitu sounáležitosti, kolektivní identity i sociální synchronizace. Osoby, které Synth Library navštívili jenom jednou často aktivity knihovny dále sledují a jenom existence takového místa je pro ně důležitá už jenom v tom, jaké témata nastavuje a jak proniká do veřejného prostoru.

Pro příchozí do knihovny tak bylo naprosto zásadní, že se Synth Library identifikuje jako feministická instituce. Hudebníci a hudebnice tak na místě mohly profitovat z jasné identifikace místa a sami tolik nelpět na svém egu, jako k tomu jsou nastaveni mimo bezpečný prostor. Vůbec fakt, že existuje místo, které nad věcmi deklarativně uvažuje jinak, než jiná místa přispíval i svobodnějšímu jednání všech příchozích. Jak v rámci vlastních hudebních preformací, tak na úrovni mezilidských vztahů.

Pro osoby účastnících se takových aktivit ve výsledku nebylo tolik důležité exaktní znalosti, které získávali na kurzech, ale vůbec samotná zkušenost s jiným (citlivým) uvažováním o působení v rámci hudební scény. Získávání znalostí tak pro příchozí bylo stejně důležité, jak stát se součástí větší sítě lidí, které kolektivně mohou měnit přístup k hudebníkům a hudebnicím z menšin. Vytvoření fyzické knihovny má tak mnohem širší dopad na celou hudební scénu. Myšlenky praktikované v rámci knihovny nekončí za jejími zdmi, ale ovlivňují uvažování i

performance aktivních hudebníků a hudebnic, které mají ambici je normalizovat a reprodukovat dále v rámci svých vlastních aktivit.

5. Seznam použité literatury

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

Bayton, M. 1997. „Women in the electric guitar.” in: S. Whiteley (eds.). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Routledge. pp. 29-46

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

Bretthauer, B., T. Schindler Zimmerman, J. H. Banning. 2007. „A Feminist Analysis of Popular Music.” [online] *Journal of Feminist Family Therapy* 18(4), 29-51 [cit. 3. 11. 2020]. Dostupné z: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1300/J086v18n04_02.

Bradby, Barbara (1993), ‘Sampling Sexuality: Gender, Technology and the Body in Dance Music’, *Popular Music* 12, pp. 155–176.

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

Farrugie, Rebeka. 2012 *Beyond the Dance Floor*, pp 40

FERJENČÍK, Ján. *Úvod do metodologie psychologického výzkumu: jak zkoumat lidskou duši*. Vyd. 2. Přeložil Petr BAKALÁŘ. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-815-9.

Heřmanský, Martin. “Analýza a interpretace dat v kvalitativním výzkumu.” *Metody výzkumu ve společenských vědách* (2019): 415-446.

Heřmanský, Martin. “Zúčastněné pozorování.” *Metody výzkumu ve společenských vědách* (2019): 353-390.

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

Jurková, Zuzana. "Badatelské spektrum současné etnomuzikologie: cesta etnomuzikologů do města." *Národopisná revue (Journal of Ethnology)* 2.26 (2016): 91-99.

Jurková, Zuzana a kol. *Pražské hudební světy*. Charles University in Prague, Karolinum Press, 2014.

Green, L. 2002. „Exposing the Gendered Discourse of Music Education.” [online] *Feminism & Psychology* 12(2): 137-144 [cit. 3. 1. 2021]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/247749286_I_Exposing_the_Gendered_Discourse_of_Music_Education.

Green, L. 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press. 1

Jonssonová, Pavla. Růžové vrány, Muzikantky v 21. století, Volvox Globator, 2020, pp 125-137

Koskoff, Ellen. "A Feminist Ethnomusicology." The University of Illinois Press, 2014: 44-48.

Merriam, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.

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

Novotná, Hedvika. “Kvalitativní strategie výzkumu.“ *Metody výzkumu ve společenských vědách* (2019): 257-288.

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

RENZETTI, Claire M. a Daniel J. CURRAN. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003.

Rice, Timothy. *Etnomuzikologie: Velmi krátký úvod*. Charles University in Prague, Karolinum Press, 2020.

SMETÁČKOVÁ, Irena, ed. *Stínová zpráva o stavu genderové rovnosti v České republice v roce 2015*. Praha: Česká ženská lobby, 2015.

Smith, L. S. a kol. 2019. „Inclusion in the Recording Studio.” [online] *USC Annenberg Inclusion Initiative* [cit. 4. 11. 2020]. Dostupné z: <http://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-2019.pdf>.

STRAUSS, Anselm L. a Juliet CORBIN. *Základy kvalitativního výzkumu: postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Brno: Sdružení Podané ruce, 1999.

Sugarman, Jane C. "Theories of gender and Sexuality" In: *Theory for Ethnomusicology* (2019): 71-87.

Turino, Thomas. "Formulas and improvisation in participatory music." *Musical improvisation: art, education, and society* (2009): 103-16.

Turino, Thomas. *Music as social life: The politics of participation*. University of Chicago Press, 2008.

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

Zandlová, Markéta and Magdaléna Š. Jantulová. "Etika výzkumu". *Metody výzkumu ve společenských vědách* (2019): 57-92.