

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Kateryna Romanovska

**Queer utopie: alternativní realita v kontextu hudební queer scény
současné Ukrajiny**

**Queer utopia: alternative reality in the context of the contemporary
Ukrainian queer music scene.**

Vedoucí práce: Tereza Havelková, Ph.D.

Konzultant: Vít Zdrálek, Ph.D.

2020

Poděkování

Děkuji Tereze Havelkové a Vítu Zdrálkovi, za jejich vedení, otevřenost a neutuchající podporu. Děkuji také všem členům kapely Lidská Podoba za jejich vstřícnost během výzkumu. Tato práce by nikdy nevznikla bez pomoci Martina, Anet a Jakuba, kterým srdečně děkuji za trpělivost a neustálou podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu.

V Praze, dne 31. července 2020

.....

Kateryna Romanovska

Abstrakt

Předmětem zájmu předložené bakalářské práce je zkoumání pojmu queer jako utopického konceptu v kontextu ukrajinské hudby v době po Euromajdanu (tj. poroce 2014), události, kterou je možné považovat za výchozí bod pro následující politickoeconomické a sociokulturní změny na Ukrajině. Práce se zaměřuje na způsoby vytváření alternativního prostoru a nové sebeidentifikace ve válečném období a v podmínkách eskalující agrese. Za případovou studii poslouží zejména desetiminutový hudební film ideologa a vokalisty kapely Lidská podoba Sex, Lekarstvennoje, Rock-n-Roll otevřeně se zabývající otázkami genderu a jinakosti v ukrajinském prostoru a nabízející vnímání queer estetiky jako způsobu mapování sociálních vztahů v potenciálně jiné budoucnosti. Práce se zaměřuje především na zvukové aspekty a využití technicky modifikovaného hlasu jakožto základní složky proměn existujících představ o genderové identitě a důležitého nástroje pro vytváření tzv. třetího prostoru mezi interpretem a posluchačem. Součástí analýzy jsou také textová a vizuální složka videí, v níž důležitou roli sehrává divadlo a tanec jako způsob transformace prostoru a vytváření obrazu utopie a ireality. Ve svém uvažování vycházím především ze současné literatury z oblasti genderových a queer teorií.

Klíčová slova: queer, utopie, hlas, gender, Ukrajina, modifikace hlasu

Abstract

This bachelor thesis examines „queer“ as an utopian concept in the terms of Ukrainian queer scene during the period after Euromaidan (2014), an event that can be considered as a starting point for subsequent political and economic changes in Ukraine. The work focuses on ways of creating an alternative space and a new self-identification in conditions of war and escalating aggression. As a case study I focus on a ten-minute music film from the ideologue and vocalist of the band Lyudska Podoba (Human Shape) „Sex, Lekarstvennoje, Rock-n-Roll“ which is openly dealing with issues of gender and otherness in Ukraine and offering a perception of queer aesthetics as a way to map social relations in a potentially different future. An emphasis is placed on the analysis of the sound aspects and technically modified voice as a basic component of changes in existing ideas about gender identity and an important tool for creating the so-called third space between the performer and the listener. This text is also concerned with the textual and visual aspects of the video, specifically with the notion of theater and dance which, as I will show, can transform space, and time and create an image of utopia. The thesis is theoretically anchored in current literature in a field of queer and gender studies.

Key words: queer, utopia, voice, gender, Ukraine, voice`s modification

Obsah

1. Úvod	6
1.1. Stručný kontextuální rámec.....	6
1.2. Queer na Ukrajině.	10
1.3. Představení kapely <i>Lyudska podoba</i> a vznik videa „Sex, lekarstvennoje, rock-n-roll“	12
1.4. Struktura práce	14
2. Vhled do Utopie	16
2.1 Obecné předpoklady	16
2.2 Queer utopie	18
3. Performance (queer) utopie	21
3.1 Divadelní ztělesnění utopického.....	22
3.2. Pohyb a divadlo paměti	24
3.3. Utopické časoprostory.....	31
4. Hudební ztvárnění queer utopií	34
4.1. Žánrová rozmanitost a konstrukce nových světů.....	35
4.2. Sonické vlastnosti alternativních světů	38
4.3. Rozšířený hlas.....	44
5. Závěr	49
Literatura	52

1. Úvod

1.1. Stručný kontextuální rámec

Listopad 2013. Ukrajinský prezidentský úřad vedený Viktorom Janukovyčem odmítá na summitu Východního partnerství ve Vilniusu podepsat asociační dohody s Evropskou unií. Místo toho téměř odsouhlasí alternativu nabízenou Eurasijským ekonomickým svazem, která by vedla k úzké integraci s Ruskem, Běloruskem a Kazachstánem. Jeho rozhodnutí se stává impulsem pro následující nenásilné studentské protesty v Kyjevě na podporu evropské integrace. Později bude tato série demonstrací v ukrajinských médiích označena za první revoluční fázi, která skončí poté, co pořádková policie (Berkut) na studenty a aktivisty brutálně zaútočí. Násilné jednání ze strany vlády mělo ovšem na ukrajinskou společnost diametrálně odlišný účinek a vyústilo do masových akcí po celé zemi. Ty už netlumočily jen nesouhlas s rozvojem zahraniční politiky Ukrajiny, ale požadovaly svržení Janukovyčova režimu a transformaci celého politického systému. Právě s ohledem na diskurz europeizace a symboliku Evropské unie se pro protesty vžil název Euromajdan (populárnější je však jeho zkrácená verze – Majdan).

Tři měsíce dynamického rozvoje masových protestů, jejich ozbrojený charakter a množství obětí vedly nejen k definitivnímu odstranění prezidenta Janukovyče a jeho vlády, ale staly se i klíčovým podnětem k vytvoření diskurzu nové „ukrajinskosti“ (ukrainianness),¹ jejímž východiskem je reorientace na evropskou integraci a zpřetrhání ekonomických a kulturněpolitických vztahů s Ruskem jakožto se symbolem sovětské minulosti. O snahách zpřetrhat vazby s komunistickou minulostí svědčí mimo jiné i oficiální rétorika nejen v oblasti médií, ale i u řady vědců, kteří stále více operují s termínem „post-majdanská Ukrajina“, aby zdůraznili roli Majdanu a následných změn, které oddělují ukrajinskou společnost od stavu před-majdanské Ukrajiny (obvykle nazývaného „postsovětský“).²

¹ Kulyk, V. “Shedding Russianness, recasting Ukrainianness: the post-Euromaidan dynamics of ethnonational identifications in Ukraine”. *Post-Soviet Affairs*, 34(2-3), 119–138.

² Zhuravlev, Oleg, Ishchenko Volodymyr. “Exclusiveness of civic nationalism: Euromaidan eventful nationalism in Ukraine”. *Post-Soviet Affairs*, 2020/36:3, 226-245; Kulyk, V. “Shedding Russianness, recasting Ukrainianness: the post-Euromaidan dynamics of ethnonational identifications in Ukraine”. *Post-Soviet Affairs*, 34(2-3), 119–138; Shapalova, Natalia, Burlyuk, Olga. *Civil society in post-Euromaidan Ukraine: From revolution to consolidation*. Stuttgart: Ibidem Press, 2018.

Jednou z určujících charakteristik Euromajdanu se stala politika jednoty, která spočívá v zdůrazňování pospolitosti protestujících bez ohledu na etnické, náboženské, sexuální a další odlišnosti a spřízněnost při sledování společného cíle. Tím byl boj za individuální svobodu jakožto jádra „pravé“ demokracie. Sociolog Oleg Zhuravlev ve svém článku *Politika Podlinnosti i Jejo Predely (Politika pravosti a její limit)* vnímá toto sjednocení jako snahu o vytvoření kolektivního politického subjektu reprezentujícího národ, nové inkluzivní národní identity nezaložené na jediném konceptu nacionalismu: „Nové díky její spontánnosti: nepředcházela povstání ale vznikla uvnitř něho [...] Inkluzivní, protože sjednotila Ukrajince napříč jazyky a regiony“³ (jde zde především o rozdíly mezi rusko-jazyčnou východní a ukrajinsko-jazyčnou západní Ukrajinou). Artikulace „opravdovosti“ totiž odkazují k unikátnosti Majdanu jako prostoru pro vytvoření „pravého Ukrajince“, který „má rád Ukrajinu a který ji podpořil svojí účastí“.⁴

V návaznosti na zmíněné okolnosti někteří badatelé odkazují na vznik pro ukrajinské prostředí nového občanského a politického nacionalismu, který je oproti svým dřívějším podobám považován za inkluzivnější a tolerantnější vůči etnickým, jazykovým a náboženským odlišnostem a je konstruován prostřednictvím kategorií národního nepřítele: „It is the confrontation with Russia that played the most obvious role in the dissemination and transformation of Ukrainian nationalism during the troubled months of 2014“.⁵ Nárok na celonárodní legitimitu měl zároveň vylučující charakter a politika „opravdovosti“, orientovaná na zdůraznění jinakosti a označení „nepřítel“, se stala podle socioložky Olgy Plakhotnik rozhodujícím momentem pro veřejnou toleranci radikálních pravicových skupin v prostředí Euromajdanu. Mezi nejaktivnější patřily strany Svoboda a Pravý sektor, které byly vnímány jako „‘lesser evil’ in the struggle against the Yanukovich regime“.⁶

Určitou roli v prosazení zmíněného diskurzu sehrály i přístupy LGBT komunity a její „strategie neviditelnosti“, podle které mohli být představitelé menšiny součástí revoluce jenom při utajení své identity, respektive LGBT aktivismu. Ideje státu a národnosti zastínily otázku práv marginalizované menšiny, o čemž svědčí i vyjádření aktivistky Mariny Usmanovoji:

³ Zhuravlev, Oleg. „Politika podlinnosti i jejo predely“. *Spilne* [online]. 2015, (9), [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <https://commons.com.ua/en/politika-podlinnosti/>

⁴ Tamtéž.

⁵ Kulyk, Volodymyr. "Ukrainian Nationalism Since the Outbreak of Euromaidan." *Ab Imperio*, 2014 (3), 94-122.

⁶ Djalalov, Rossen. "Dangerous Liaisons: Ukraine and the Western Slavists". *LeftEast* [online], 2014.[cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <http://www.criticatac.ro/lefteast/ukraine-and-the-western-slavists/>

„At that time LGBT citizens had much more important goals than self-representation and defense of their own rights. All together we were fighting for the better future and, at some point, we've temporally renounced our identity for the common cause.”⁷ Posléze se tento přístup stal uvnitř LGBT komunity terčem kritiky, a to právě pro svoji tichou podporu autoritativního společenského diskurzu, který zavrhuje „jinakost“ a vede naopak k diskriminaci a odstranění jakékoliv platformy umožňující kritiku xenofobie.

Následující anexe Krymu Ruskem v roce 2014 a začátek vojenského konfliktu na východě Ukrajiny pouze prohloubily procesy zahájené Euromajdanem. Označování Ruska za největšího nepřítele a démonizace celého státu na jedné straně a snaha o urychlení tzv. procesu evropeizace na straně druhé zvýšily panující napětí. Politické motto nového prezidenta Ukrajiny Petra Porošenka „Armija, Mova, Vira“ (Armáda, jazyk, víra), které definoval jako „Vzorec moderní ukrajinské identity – armáda brání naši zemi. Jazyk chrání naše srdce. Církev chrání naše duše“,⁸ určilo následující politický vývoj Ukrajiny.

Oficiální představa „slušného“ člena společnosti, založená na militantní rétorice, požadavku účasti na vnitrostátních projektech a ochotě bránit stát, vedla k procesu rozdělení subjektů na subjekty legitimní na jedné straně a kulturně a společensky vyloučené na straně druhé. Tento proces Judith Butler ve své práci *Rámce Války: Za které životy netruchlíme?* koncipuje jako „rozdílnou distribuci nezajištěnosti a hodnoty života jako hodného truchlení“.⁹ Jinak řečeno, rozdělení populace podle státem diktovaných rámců nejen zvýšilo společenskou prestiž přívrženců pravicové ideologie pro jejich extenzivní vytváření obrazu obránců státu, ale vedlo i k mobilizaci „progresivní“ vnitropolitické agendy (feminismus, sexuální svobody) ve prospěch válečných cílů.¹⁰ Korelace mezi diktaturou narůstající nacionální identity a snahou o potvrzení vlastní občanské hodnoty některých představitelů LGBT a feministických hnutí pouze posilují onu butlerovskou „nezajištěnost“ před násilím a přispívají k vyloučení jiných skupin „nezapadajících do norem“:

⁷Pahulich, Lesia. „Chy Mozhlyvo Kviryty Naciyu: Intersekcijnist ta kvir polityky“(Zda je možné queerovat národ: intersekcionalita a queer politiky). *Politychna Krytyka* [online], 2016. [cit. 2020-05-07]. Dostupné z:

<http://ukraine.politicalcritique.org/2016/07/11/chi-mozhlyvo-kvirity-natsiyu-interseksijnist-i-kvir-politiki/>

⁸Surepin, Sergij. "Armiya, Mova, Vira": Poroshenko nazvav formulu suchasnoji ukrajinskoji identychnosti (Armada, Jazyk, Víra: Poroshenko pojmenoval vzorec moderní ukrajinské identity). *Zaborona* [online]. 20-09-2018 [cit. 2020-07-30]. Dostupné z: <https://zaborona.com/armiia-mova-vira-poroshenko-nazvav-formulu-suchasnoi-ukrainskoi-identychnosti/>

⁹ Butler, Judith. *Rámce války: za které životy netruchlíme?* Praha: Karolinum, 2013, s. 30.

¹⁰ Tamtéž, s. 31.

„Yet once the image of a good gay citizen is described in specific terms, it is not difficult to see that it is extremely exclusive and leaves outside of this “patriotic norm” a large part of the community [...] This, predictably, reinforces the invisibility and lack of political participation of these sub-groups, strengthening their othering, in contrast to the potential inclusion of “normal” or “good” gays.”¹¹

Předložená bakalářská práce, kontextuálně situovaná do výše zmíněné sociopolitické situace post-majdanské Ukrajiny, si klade za úkol uchopit způsoby opozice k touto situací vzniklému hegemonnímu politickému systému prostřednictvím alternativních uměleckých praktik. S ohledem na v oficiálním diskurzu převládající estetizaci války a vytváření heroických obrazů za účelem ukotvení idey národní příslušnosti vnímám zmíněné praktiky jako potenciální nástroj k transformaci vládnoucích politických řádů. Za výchozí bod mého uvažování zde přitom slouží konceptualizace uměleckých praktik v pojetí *radikální rovnosti* (radical equality), které představuje filozofka Judith Butler ve své knize *The Force of Nonviolence* jako druh alternativních vztahů ve společnosti, jiného stavu vnímání, které umožňuje odchod od politik přítomnosti a zajišťuje návrat k humanistickému uvažování o křehkosti a důležitosti každého života:

„One might expect that a consideration of grievability pertains only to those who are dead, but my contention is that grievability is already operative in life, and that it is a characteristic attributed to living creatures, marking their value within a differential scheme of values and bearing directly on the question of whether or not they are treated equally and in a just way.”¹²

Jinými slovy, analýza předloženého audiovizuálního díla ukrajinské kapely Lyudska Podoba (Lidská podoba) *Sex, Lekrastvennoje, rock-n-roll*¹³, která je jádrem této práce, se opírá o představu vytvoření alternativních prostorů, a to jak vizuálním, tak i hudebním způsobem, kde se pojetí rovnosti vyjadřuje v otevřenosti vůči diverzitě individua. Za příklad zde přitom slouží téma sexuálních politik, které navzdory kontroverzním vztahům s institucionální sférou (o které půjde v následující části této práce) stále podléhají vysoké míře marginalizace a

¹¹ Shevtsova, Maryna. “Strategies to fight homophobia in post-Euromaidan Ukraine: constructing a good gay citizen and Ukrainian homonormative patriotism”. In: Burluk, Olga, Shapovalova, Natalia. *Civil society in post-Euromaidan Ukraine: From revolution to consolidation*, 2018, s. 363.

¹² Butler, Judith. *The Force of Nonviolence*. New York: Verso, 2020, p. 44

¹³ Video "Sex, Lekrastvennoje, Rock-n-Roll" [online]. [cit. 2020-07-30]. Dostupné z: <https://vimeo.com/88882032>

nezajištěnosti. Kapelu a klip ovšem nelze považovat za reprezentaci určité rozvinuté queer scény na Ukrajině, ale je třeba je vnímat jako případovou studii, která ukazuje na možnosti vytváření alternativ skrze umění, v tomto případě prostřednictvím zvuku i obrazu.

1.2. Queer na Ukrajině.

Jak je patrné již z názvu, jako teoretický základ mé práce slouží literatura z oblasti queer teorií, především koncept genderové performativity Judith Butler a způsoby uvažování o významu a funkcích queer umění teoretika José Estebana Muñoze a queer filozofa Jacka Halberstama.¹⁴ Za zásadní však považuji zaměřit se na význam pojmu queer a jeho používání v lokálních akademických a aktivistických rámcích. Rozhodujícím podnětem pro vznik širší debaty a ve výsledku i detailnějšího propracování problematiky vhodnosti pojmu pro ukrajinský kontext (a také pro postsocialistické státy obecně) se stalo založení magisterského oboru genderových studií na půdě Národní univerzity v Kyjevě v roce 2017.

Výchozím materiálem mého uvažování jsou především texty ukrajinských autorů a autorek z doby po roce 2014, které jsou součástí diskuse reflektující post-majdanské společenské narativy. Za takové považuji výzkumy z oblasti queer a feministických studií Olgy Plakhotnik, Marie Mayerchuk, Romana Leksikova a Maryny Shevtsovy.¹⁵ Odkazují-li na jimi formulovanou postkoloniální problematiku aropriace západní terminologie, mým cílem není unifikovat strategie a politické zásady nehomogenního množství LGBT nebo feministických organizací, nýbrž poukázat na nejvýraznější tendence, které se objevují uvnitř těchto skupin.

V souvislosti s tím badatelé rozlišují dva typy významů. První je většinou artikulován v rámci mainstreamových LGBT komunit, kde se queer buď považuje za synonymum a

¹⁴ Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Classics, 2006; Muñoz, José Esteban. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York University Press, 2009; Halberstam, Jack Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.

¹⁵ Plakhotnik, Olga. *Imagines of Sexual Citizenship in Post-Maidan Ukraine: A Queer Feminist Discursive Investigation*. Milton Keynes, 2019. PhD thesis The Open University.; Mayerchuk, Maria, Plakhotnik, Olga. "Ukrainian Feminism at the Crossroad of National, Postcolonial, and (Post)Soviet: Theorizing the Maidan Events 2013-2014". *Krytyka* [online]. 2015 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <http://krytyka.com/en/community/blogs/ukrainian-feminism-crossroad-nationalpostcolonial-and-postsoviet-theorizing-maidan>; Leksikov, Roman. "Post-Soviet Queer as The Colonial Theory and Practice". *Aktualni Problemy Sociologii, Psychologii Ta Pedagogiky (Aktuální Problémy Sociologie, Psychologie, Pedagogiky)*. Kyjiv: Nacionalnyi Universytet T. Shevchenka, 2017(2), s. 5-14; Shevtsova, Maryna. "Conducting Lgbt Movements Research in The Post-Soviet Context: Bridging The Gap Between Activism And Academia And Other Challenges". *Aktualni Problemy Sociologii, Psychologii Ta Pedagogiky (Aktuální Problémy Sociologie, Psychologie, Pedagogiky)*. Kyjiv: Nacionalnyi Universytet T. Shevchenka, 2017(2), s. 27-40.

zastřešující pojem LGBT, nebo odkazuje na identity, které nezapadají do „LGBT“ kategorií: „such as genderqueer, genderfluid and non-binary people, and is reflected in the ‘LGBTQ’ acronym that sometimes appears in the data.”¹⁶ Jiné významy ovšem vznikají v oblasti hnutí zdola (grassroot activism), kde koncept queer odkazuje k politickému postavení aktivistů, kteří, ačkoliv se pohybují v rámci širších LGBT komunit, překračují debaty o právech sexuálních menšin: „Queer initiatives and brain centres identified themselves as fighters with social exclusion and ‚path of dependence on the Global West‘ among mainstream LGBT+ organisations.”¹⁷

Problematické jsou ovšem někdy i názory queer-aktivistické opozice, jejíž kritika mainstreamového hnutí a praktiky mapování systému sociálního útlaku a sociálních nerovností v postsovětském prostoru se pohybují v kontextuálním rámci západních metod a jejich geotemporalních specifik. Ve své studii *Post-Soviet Queer As The Colonial Theory And Practice* Roman Leksikov pomocí analýzy mediálního obsahu pěti ukrajinských queer organizací zpochybňuje tři nejčastější kritéria pro stratifikaci diskurzu privilegovanosti, mezi něž autor zahrnuje otázky rasy, genderu a sexuální orientace. Nejde ovšem podle něj o irelevantnost daných faktorů *per se*, nýbrž o absenci vhodného lingvistického aparátu pro kulturněhistorické prostředí postsovětských zemí, který by poskytl možnost aktualizace queer a gender teorií ve východoevropském prostředí.

Z toho plyne především otázka použitelnosti pojetí „*White heterosexual man*“ a „*White cisgender man*“ pro definici vnějších a vnitřních utiskovatelů (oppressors). Rozhodující je přitom pro Leksikova lokální specifikum sociální netolerance, podle kterého se například rasová diskriminace zakládá na vnitřně-etnických společenských vztazích, které nenavazují na třídní nerovnosti a ekonomický útlak, jak to lze například sledovat v dějinách Spojených států, nýbrž na dichotomii „svůj-cizí“, která souvisí s náboženskou, politickou a kulturní tradicí: „Skin color and ethnical origin (at least in an essentialist key) don’t play an important role in cultural exploring of Eastern European post-colonialism, if we don’t say about direct ethnic-based and race-based discrimination.”¹⁸

¹⁶ Plakhotnik, s.52.

¹⁷ Leksikov, s. 7.

¹⁸ Tamtéž, s.9.

Podobné kritice za strany zmíněných badatelů podléhá obraz „bílého cisgendrového muže“ který odkazuje k přednostnímu postavení homosexuálních mužů, což podle Leksikova pouze zdůrazňuje fakt ignorance jejich sociálních zkušeností v ukrajinském (a dokonce celkově post-sovětském) kontextu s výrazně nepřátelskými postoji vůči mužské homosexualitě: „To analyze the quantitative data of „World Values Survey” (2014), analytical reports “Social Attitude towards LGBT+” and “Faces of Hatred” (2016), the level of homophobia and social hatred towards even white cis-gender homosexual persons in Ukraine remains critically high and the quantity of cis-gender homosexual victims of hate crime in Ukraine (2014, 2015, 2016) is not less than amount of transgender victims.”¹⁹

Při vědomí problematických apropracií pojmu queer ho používám v předložené práci především ve významu aktivistických praktik, které jsou zaměřené na kritiku dominantních diskurzů v rámci daného geopolitického prostředí, tedy Ukrajiny v podmínkách běžné práce s nacionalistickými narativy, a to i ze strany sexuálních menšin. S ohledem na tyto okolnosti a zároveň na nedostatek odpovídající terminologie používám v následujících částech textu výrazy „gay“ nebo „homosexuál“ ve významu, který, jak jsem již naznačila, neznamena jejich zařazení do mainstreamových LGBT skupin, ale zdůrazňuje výše zmíněné rysy ukrajinského queer diskurzu. Signifikantní je přitom pro mě i uvedená absence terminologického aparátu, která vede k nedeterminovanosti pojmu a jeho určité otevřenosti vůči budoucím novým kontextům. Queer je tedy – slovy Muñoze – doménou budoucnosti a kreativity, která poskytuje otevřený prostor k rekonstruování pojetí kolektivity²⁰ a potenciální existence radikální rovnosti, jak naznačuje Leksikov: „how can we state, that the queer-positioning is not the new identity?”²¹

1.3. Představení kapely *Lyudska podoba* a vznik videa „Sex, lekarstvennoje, rock-n-roll“

Kapela *Lyudska podoba* byla založena v Kyjevě v roce 2013 ukrajinským umělcem Anatolijem (Tolikem) Belovym a hudebníkem a skladatelem Georgyem Babanskym, k nimž se později připojilavokalistka Ivanna Yarema a bubeník Alexandr Ratushnyak. Rozhodujícím kritériem pro výběr předloženého předmětu zkoumání stalo především explicitní sebe-

¹⁹ Tamtéž, s. 10.

²⁰ Muñoze, s. 11.

²¹ Leksikov, s. 12.

zařazení členů kapely do „queer“ diskurzu, což lze vidět i v popisu kapely na její facebookové stránce:

„Lyudska Podoba (Human Shape) band is Ukrainian musical project of five artists, working with audio-visual art. The interest of the band is most of all experiment with sound, research to make the new avant-garde pop sound. By means of universal language improved by band, it speaks about life, love, and beauty to destroy borders, stereotypes, and standards. The main interest of group is the essence of queerness, gender questions, sexuality, human relationship, love, lack of love.“²²

Ačkoliv Lyudska podoba není jedinou kapelou, která otevřeně deklamuje své politické názory (mezi další patří Rozmyta Povistka (Blurred Agenda) či Rapany), o širokém spektru „queer muzikantů“ v ukrajinském hudebním prostoru nelze mluvit. Zmíněné kapely se situují do „alternativní scény“ většinou kvůli nepřijetí jejich politických a sexuálních názorů v mainstreamových médiích nebo klubech. Témata homosexuality, diskriminace, lásky a tělesnosti jsou v tvorbě Lyudske podoby klíčová. Ačkoliv od roku 2013 vzniklo pouze jedno oficiální album kapely, jejich repertoár je poměrně obsáhlý a neomezuje se pouze na spolupráci členů kapely, nýbrž pokračuje i v sólo projektech Anatoliye – *Cybele* a *Praktiky těla*. V roce 2019 kapela spolu s řadou choreografů a režisérkou Matildou Marinou uskutečnila provedení „queer-opery“ *Tumannaya Laguna (Mlhavá laguna)*.

Závažným se pro mě stal audiovizuální typ sdělení, který dle mého názoru poskytuje možnost hlubšího a detailnějšího pochopení konceptů vybraného hudebního materiálu, a to s ohledem na jeho jazyková specifika a komplexitu teoretických východisek. Vzhledem k výše zmíněným podmínkám a pro svůj význam pro současnou uměleckou scénu Ukrajiny (tedy jako první ukrajinské video otevřeně deklamující homosexuální obrazy ve veřejném prostoru), považuji video *Sex, Lekarstvennoje, Rock-n-Roll (Sex, Medicated, Rock-n-Roll)* za nejvhodnější předmět zkoumání a analýzy témat, kterým se představená práce věnuje.

Video vzniklo původně v rámci soutěže Pinchuk Art Prize 2013, založené a podporované fondem filantropa Viktora Pinchuka, a bylo plánováno jako součást celovečerního muzikálu, který však kvůli finančním potížím nikdy nevznikl. Soutěž, pořádaná

²² Facebooková stránka kapely Lyudska Podoba [cit.2020-07-31]:
https://www.facebook.com/pg/LyudskaPodoba/about/?ref=page_internal

nezávislou uměleckou institucí Pinchuk Art Center, galerií se sídlem v Kyjevě, je zaměřená na podporu mladých ukrajinských umělců z celého světa a považuje se za největší nezávislou mezinárodní platformou ve východní Evropě.²³ Jak je možné se dozvědět z oficiální stránky instituce, za dobu existence galerie ji navštívilo více než tři miliony zájemců. Pinchuk Art Center nepodporuje jen rozvoj umělecké scény, ale pořádá i různorodé kulturní projekty zaměřené především na otázky identity v mezinárodním kontextu, a je považován za důležité medium pro formulování a zprostředkování širokého spektra kulturněpolitických diskurzů širší veřejnosti.

Představený film Anatolye Belova byl vybrán z 974 přijatých přihlášek umělců ve věkovém rozmezí od 16 do 35 let a vyhrál cenu publika, tj. na základě hlasování návštěvníků zmiňované soutěžní výstavy Pinchuk Art Prize 2013. Přijetí a uznání videa ze strany publika hraje signifikantní roli i pro kontext mé práce, zejména s ohledem na dobové souvislosti se začátkem Euromajdanu. Zájem a podporu návštěvníků lze interpretovat jako jistou ilustraci nálad ve společnosti, která toužila zpřetrhat vazby s autoritativní minulostí (a vlastně i přítomností) a vytvořit lepší budoucnost, která by poskytla možnost otevřených a bezpečných dialogů. Kromě toho se domnívám, že taková odezva u publika nemohla nesouviset s vyvoláním pocitu empatie a afektu, které podle Butler „oživují schopnost reagovat na okolní svět [...] Takové afektivní reakce jsou vždy zprostředkované, proto vyžadují a zavádějí určité interpretační rámce; mohou také zpochybnit všeobecně přijímanou podobu těchto rámců a poskytnout tak afektivní podmínky pro sociální kritiku.“²⁴ Právě na prvky vytváření podobné sociální kritiky pomocí audiovizuálních prostředků bude zaměřená předložená bakalářská práce.

1.4. Struktura práce

Jádrum práce jsou tři kapitoly, které postupně přecházejí od obecnějších konceptů k detailnějšímu zaměření na samostatné prvky zkoumaného videa. První z nich navazuje na kontextuální rámec představený v úvodu a odkazuje k alternativní realitě jako potenciálně utopickému konceptu. Proto zde odkazuji k terminologickému pojetí „utopie“ a jejího významu v kontextu Blochovy filozofie naděje jako kritickému komponentu vůči současným realitám. Vycházím-li z Blochova pojmu utopie jako světa „ještě-nenastalého“, těsně na něj

²³ Webová stránka PinchukArtCentru [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <http://new.pinchukartcentre.org/en>

²⁴ Butler, 2013, s. 38.

navazuje Muňozova idea queer utopie jako opozice vůči normalizačním a totalitním diskurzům. Jádrem této kapitoly je také funkce queer estetiky jako nástroje pro předvídání nových vztahů a vizí potenciálního světa budoucnosti. Doména umění a performance je totiž koncipovaná jako politický akt, který skrze vytváření nestandardních praktik a obrazů (spojených především s otázkami sexuality a identity) poskytuje prostor pro opozici vůči dominující normalizační a institucionální moci.

Následující kapitola navazuje na zmíněný koncept queer estetiky, zaměřuje se na konkrétní příklad videa *Sex, Lekarstvennoje, Rock-n-Roll* a zkoumá žánr muzikálu jako divadelního způsobu ztělesnění a formování utopických obrazů a narativů. Podstatné jsou zde přitom způsoby transformace původně heteronormativního žánru bezprostředně spojeného s kulturou konzumerizmu. Zaměřuji se v předložené kapitole pouze na vizuální elementy videa, jako jsou obrazy postav, a syžet, tanec a pojetí prostoru jako divadelní dekorace, analyzuji jejich role ve vytváření queer světů budoucnosti prismatickým zrcadlením minulých prožitků a zkušeností.

Předmětem zájmu další kapitoly je hudební složka videa a její funkce coby prostředku vytváření alternativních realit. Svůj způsob uvažování opírám o koncepty (queer) identity a performativity, které považuji za nezbytnou součást při formulaci hudebního vyjádření. Kapitola rozdělená do tří částí nabízí komplexní pohled na politickou funkci hudební stránky videa, a to od výběru žánru až po samostatné vokální a zvukové vlastnosti díla. Jádrem první podkapitoly jsou úvahy o vytvoření queer identity prostřednictvím transformace významů populární hudby od sovětské doby až po současnost, vnímání subkulturnosti a vytváření „nové queer subkultury“ jako způsobu porušení exkluzivity určitých hudebních scén a začlenění „širších“ mas bez striktních sebeidentifikačních rámců. Další část se zaměřuje na detailní analýzu sonických vlastností díla a pojednává o časoprostorových manipulacích pomocí hudební textury, rytmických a stylistických odchylek, které ve výsledku zpochybňují linearitu přítomnosti. Třetí a závěrečná část této kapitoly zkoumá techniky hlasové modifikace jako prostředku pro kritiku naturalizace a přirozenosti a jako manifestace možností vyjádřit své touhy a existenci různorodých a nefixovaných identit.

2. Vhled do Utopie

2.1 Obecné předpoklady

V této kapitole se zaměřím na význam pojmu utopie, kterým se v následujícím textu se kterým pracuji v následujícím textu. Ačkoliv téma „utopických“ společností lze sledovat již v dílech Platona a sv. Augustina, svou nejuznávanější etymologii jakožto *u-topos* (tedy „nemísto“) pojem poprvé získává ve spisu Thomase Mora *Utopie*, kde filozof popisuje vzor možné společnosti, která by se lišila od té stávající. Jak zaznamenává Fernando Aínsa ve své knize *Vzkříšení Utopie*, Morova *Utopie* se skoro okamžitě po svém vydání proměnila v literární žánr, jež charakterizují vize ideálních společností, jako jsou například Campanellův *Sluneční stát* nebo *Nová Atlantis* Francise Bacona²⁵.

S rostoucí popularitou žánru se postupně vzory utopického bytí rozdělily na dva základní druhy: utopie řádu a utopie svobody. Tedy „utopie, které vykreslují ideální stav bytí (utopie lidové a revoluční tradice) a utopie, které definují ideální bytí státu (utopie instituční a totalizující, když ne přímo totalitní)“²⁶, kde představitelem prvního typu je právě Morova *Utopie*, zatímco druhý je představen v Campanellově *Slunečním státu*. Poslední jmenovaný směr je podle Aínsa světem institucionálně zřízeného systému, zaručujícího regulérnost a stabilitu, které nahrazují neklid, záhady a chaos a slibujícího tím kolektivní štěstí. Naopak, doménou prvního osvobozenického utopického myšlení je „touha po radikálním potlačení jakýchkoli normativních pravidel a veškerého právního systému za účelem obnovení člověka v celistvosti jeho skutečné přirozenosti“.²⁷

Takové hledání potenciálně jiného a lepšího je často spojené s časovou představou. Aínsa upozorňuje na dualitu utopie, projevující se v přehodnocování a idealizaci určitého času, čímž situuje ideu štěstí mezi obrazy očekávání budoucnosti a retroaktivní povahu ztracených iluzí. Ačkoliv se oba typy utopického vnímání zaměřují na odmítnutí přítomnosti jak z časového, tak i prostorového hlediska, objektem mého zájmu bude touha po budoucnu. Tím ale neomezují pojem utopie pouze na jeho imaginativní funkce, nýbrž ho vnímám i jako „způsob chápání a analýzy soudobé skutečnosti“²⁸.

²⁵ Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007.

²⁶ Tamtéž, s. 24.

²⁷ Tamtéž, s. 25.

²⁸ Tamtéž, s. 45.

Kritický pohled na přítomnost je základním předpokladem a živnou půdou pro utopické myšlení i ve filozofii Ernsta Blocha. Ve své knize *Princip naděje* se Bloch zaměřuje na Morovu ideu svobody a ve svém teoretickém uvažování překračuje hranice vnímání utopie jako jevu pramenícího z fantazie a rozděluje ji na abstraktní a konkrétní. Zatímco abstraktní utopie je pro Blocha podobná „banálnímu optimismu“, konkrétní se na druhou stranu vždy vztahuje k historicky situovanému boji a zároveň k potenciální budoucnosti. Bloch dále označuje tento způsob utopického myšlení za naději, která se zakládá na minulých zkušenostech a zaměřuje se na budoucnost, tj. na oblast ještě-nenastalého. Toto ještě-nenastalé a ještě-nevědomé, nebo *novum* – jak je definuje Bloch – je říší svobody, impulsem pro „rozrážení věčného koloběhu stejného, onoho vývoje v kruhu, onu motolici, a otevírá materiální proces k cíli, otevírá jej budoucnosti, dává mu smysl, a tím z něj dělá i dějiny“.²⁹

Naděje u Blocha totiž sídlí v „temnu žitého okamžiku“, v imperfektním „nyní“, ze kterého však vyvstávají otázky a snahy směřující do pokrokového „nového“ světa, do absolutního „vše“ jako plně uskutečněné utopie. Dosažení tohoto absolutna je pro filozofa symbolem vzestupu a konečného stvoření světa. V kontextu Blochovy filozofie koncepce naděje vychází z křesťanské tradice, kterou přenáší do marxistických a ateistických kontextů. Při tom však upozaduje boží hypostáze a chápe obraz Boha jako „ideál lidské podstaty, jež není ještě plně uskutečněná“.³⁰

Ačkoliv je teologická stránka jeho názoru beze sporu důležitá pro filozofické uvažování o utopii jako široce problematickém fenoménu, v centru mého zájmu stojí především jeho pojem naděje a místa „ještě-nenastalého“ jako způsobu kritiky skutečnosti. Tento přístup kromě toho vnímám i jako kontinuální proces: utopie zde není tím určitým a ustáleným obrazem společnosti nebo prostoru, nýbrž impulsem pro potenciální pochopení problémů současnosti a podnětem k neustálému hledání řešení. Je tedy důležité poznamenat, že umění – a konkrétně v našem případě audiovizuální tvorba – nenabízí způsoby řešení aktuálních otázek ve společnosti, nýbrž je ilustruje buď explicitním nebo metaforickým způsobem.

²⁹ Skalický, Karel. *Blochova Filozofie naděje*. Praha: Ježek, 1995, s. 20.

³⁰ Tamtéž, s. 29-30.

2.2 Queer utopie

„Queerness is essentially about the rejection of here and now and an insistence on potentiality or concrete possibility for another world.“³¹

(J.E. Muñoz, *Cruising utopia*)

Jak lze doložit na Muñozově tvrzení, pojetí Blochova principu naděje nalézá odezvu i v oblasti queer teorie, což se projevuje zejména v její opozici vůči totalizující normalizaci a dominantním diskurzům přítomnosti. Je dokonce možné tvrdit, že queerness v Muñozovém chápání je těsně spojena s konceptem naděje a že je rozhodujícím prvkem pro kritickou reflexi omezující přítomnosti, která předznamenává místo ještě-nenastalé – *novum* nebo „nové queer světy“. Budoucnost je zde tedy především ideální skutečností a doménou queerness:

“Queerness is an ideality [...] We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality [...] queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness’s domain [...] Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present”.³²

Naděje je pro Muñoze centrální idea, splňující hermeneutickou a metodologickou funkci, naděje figuruje jako metoda k dosažení utopických světů, překračujících limitovanou přítomnost a reprezentujících konkrétní očekávání. Hlavním elementem odmítání totalizující a naturalizující koncepce reality je stejně jako pro Blocha i pro Muñoze koncept ještě-nevědomého, který se objevuje především v oblasti estetické teorie. Z tohoto důvodu vzniká pojem *anticipačního osvětlení umění*, který je charakterizován jako proces identifikace určitých vlastností již zmíněného „ještě-nenastalého“ místa. Jinými slovy Muñoz vnímá queer umění jako jakési medium schopné předvídat a ilustrovat rysy jiné reality. To však pro něj neznamena únik z oblasti veřejného (sociálního), queer estetiku vnímá naopak jako způsob mapování budoucích veřejných vztahů.

³¹ Muñoz, José E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009, s.1.

³² Tamtéž, s. 2.

Příklonem k otázce estetického zobrazování utopického ještě-nenastalého a naděje, která je naším průvodcem tmou skutečnosti, má za cíl upozornit na důležitou roli rozpoznávání a pozorování utopie v každodenním světě. Vnímání reality a proměňování způsobů existence, které jsou založené na všedních a často i rutinních zkušenostech, nám podle Muñoze poskytuje možnost vybočování a transformování lineárního času a prostoru. V odkazu na pojetí „queer času“ u Jacka Halberstama / Judith Halberstam zde pracuji se specifickým modelem časovosti, který vzniká v důsledku odmítnutí ustáleného časového horizontu. Určující elementy takového horizontu jsou často spojené s danými normami, jako jsou povinnosti reprodukce, rodina, otázky dlouhověkosti a pozůstalostí. Pojem „queer prostoru“ pak úzce souvisí s procesy vytváření, transformace a vnímání nových prostorů, které umožňují existenci mimo rámce diktované normativností.³³

Jak tvrdí Muñoz, nacházet žádoucí alternativu k přítomnosti je devízou právě queer tvůrců: „queer cultural workers are able to detect an opening and indeterminacy in what for many people is a locked-down dead commodity.”³⁴ Estetická funkce je přitom zároveň politickým aktem, při němž queer tvorba pomocí kulturních artefaktů zobrazuje „nestandardní“ praktiky sloužící jako kritický komentář k dominantním představám ve společnosti, spojeným především s otázkami identity a sexuality. Vzhledem k tomu, že queer teorie zpochybňuje existenci jakékoliv „přírodní“ a předem dané identity založené na biologickém esencialismu a geokulturních představách, otázka identity je zásadní pro estetické vytváření nových queer obrazů a individualit. Proto ztělesnění queerness pomocí různorodých a prolínajících se oblastí umění slouží na jedné straně jako nejpřehlednější způsob opozice vůči heteronormativitě, na druhé zároveň vytváří i svého druhu kritiku institucionální vyloučenosti umění. Kritiku představy, že „art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? [...]From the idea that the self is not given to us, I think that there is only one practical consequence: we have to create ourselves as a work of art “.³⁵

Vycházejíc z výše uvedené koncepce vytváření alternativního prostoru se soustředím na audiovizuální tvorbu jako nejpřehlednější a nejkompexnější žánr, schopný pomocí obrazu, textu, pohybu a hudby zhmotnit představu imaginárních světů. Na základě principu vytváření

³³ Halberstam, 2005. s. 7.

³⁴ Muñoz, s. 9.

³⁵ Foucault, Michel. *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: The New Press, 1997. s. 350-351.

potenciální a žádoucí budoucnosti považují videa kapely Lyudska podoba za artefakt schopný předvídat ještě-nenastalé a objevovat případnou jinakost v transformující se každodennosti, a to v kontextu neustále se proměňujících sociokulturních situací na teritoriu současné Ukrajiny.

3. Performance (queer) utopie

Považujeme-li oblast umění a kreativity vůbec za nejvýmluvnější formu ztvárnění a artikulace queer utopie, je užitečné se zaměřit především na prvky, jimiž se tento obraz zprostředkovává. Předložené hudební video Anatolie Belova bylo původně plánováno jako část celovečerního muzikálu. Ačkoliv se na první pohled může zdát, že odkaz na žánr, který figuruje v zažitých představách jako typicky hollywoodský produkt těsně spojený s vytvářením duálního obrazu muž-žena, je v rozporu s pojetím queer utopie s jeho pluralitou identit, domnívám se, že právě v transformaci primárně normativního žánru se projevují vize naděje jako metody kritického vnímání.

Zásadní však je i bezprostřední spojitost muzikálu jako takového s utvářením utopické reality, ve kterém tkví podle filmového vědce Richarda Dyera jeho atraktivita. Pobavení zde slouží jako element poskytující stav klidu a zapomnění, vzdálení se realitě a rozplynutí ve světě požitků, které představení přináší.³⁶ Tento únik z reality označuje Dyer za hledání něčeho lepšího, odlišného od nedokonalé skutečnosti, a to spíše ve smyslu „senzitivního vnímání“ než konkrétní představy jiného časoprostoru. Příznačné pro tento žánr je omezení na přiznané problémy společnosti, resp. ty, které nepřekračují rámce kapitalistických zájmů:

„While entertainment is responding to needs that are real, at the same time it is also defining and delimiting what constitutes the legitimate needs of people in this society... [it's about] real needs created by real inadequacies, but they are not the only needs and inadequacies of the society. Yet entertainment, by so orienting itself to them, effectively denies the legitimacy of other needs and inadequacies, and especially of class, patriarchal and sexual struggles“.³⁷

Právě nejcharakterističtější muzikálové prvky jako jsou propojení tance, hudby, syžetu a uměleckého obrazu postav přinášejí divákům audiovizuální požitek a vytvářejí možnost existence ještě-nenastalého utopického místa. Ačkoliv mají podle Dyera tyto prvky tendenci k potlačování kritického potenciálu metody utopie, v následující kapitole se pokusím zdůraznit, jak se výše zmíněné elementy zábavy transformují v dimenzi queer umění a stávají se nástrojem pro boj proti silám politického pesimismu. Předmětem zkoumání zde bude

³⁶ Dyer, Richard. *Only entertainment*. London: Routledge, 2002. s. 19.

³⁷ Tamtéž, s. 27.

zejména vizuální stránka videa, která pomoci multiplicity detailů, jako jsou symbolické obrazy postav, divadelně představený narativ, pohyb a prostorová interpretace, umožňují vytvoření „queer světů“ – světů lidské bezprostřednosti, touhy a citů, existujících mimo normativně určený čas a prostor.

3.1 Divadelní ztělesnění utopického

Důležitým aspektem videa *Sex, lekarstvennoje, rock-n-roll* je, jak již bylo zmíněno, jeho mnohvrstevnatost: a to jak detailů plnících svoji úlohu ve vytváření pocitu ireality, tak i způsobů jejich interpretace a čtení. Ačkoliv by bylo možné diskutovat o rozdílech mediálního a živého představení, se domnívám, že podobná binarita neexistuje. I když sám proces návštěvy divadla může být vnímán jako svého druhu jedinečný rituál, spočívající ve sdílené zkušenosti diváků v rámci jedné performance, mediální typ zprostředkování obrazu charakterizují stejné rysy Blochova pojetí *anticipačního osvětlení umění*. Nekladu si za cíl rozvíjet dál problematiku těchto dvou typů zprostředkovatelů, naopak se chci zaměřit na detaily umožňující sledování utopie jako kriticky zaměřené metody, která vyvolává minulé zkušenosti v zájmu nové a lepší budoucnosti. Zaměříme se na konkrétní elementy videa:

Jádrem syžetu je milostný trojúhelník, přičemž jedna z jeho stran je homosexuální. Desetiminutový děj videa se odehrává na dvou rovinách: první s hlavním hrdinou jako vypravěčem, popisujícím historii své neopětované lásky, druhá je pozadí, na kterém se objevují homosexuální páry a jež je určitým komentářem k příběhu. Signifikantní je již na začátku dialog hlavních hrdinů, který plní funkci typického muzikálového přechodu od mluveného slova k sólovému vystoupení a jehož cílem je seznámení s komplikovanou osobností hlavní postavy. Na první pohled představuje konflikt mezi aktéry dva protipóly: přítomnost „prostého“ námořníka a „namyšleného homosexuála“, vyjadřujícího se „složitými termíny“, rozvíjí zjevnou dějovou zápletku založenou na tématu skrytých vztahů. Co se vzhledu postav týče, nacházíme zde jasně viditelné kontrasty mezi jednotlivými postavami. Hlavním hrdinou je luxusně oblečený mladík, který i svým postojem vyjadřuje jistou povznesenost a klidnost, která se projevuje i v jeho stylu mluvy. Zároveň i ze způsobu, kterým častuje „námořníka“ poznáváme, že se cítí nadřazeně. O to lépe pak spatřujeme kontrast mezi jeho postavou a právě postavou, „námořníka“, který je oblečen ve sportovním stylu a s rukama ležérně založenýma v kapsách hovoří zcela bez povznesenosti a napřímo. Kamarádka se luxusně oblečeného mladíka v úvodním dialogu ptá na jeho milostné vztahy –

jestli má přítele – na což mladík odpovídá, že už ne. V reakci na jeho odpověď se ozývá „námořník“ s předpokladem, že ho jeho poslední přítel v podstatě jen sexuálně využil. Na to mladík kousavě reaguje připomínkou svého humoru a zdůrazňuje svou domnělou nadřazenost tím, že ho osloví „sailor boy“ a demonstruje své „solistikované“ znalosti. Reakce „námořníka“ je sama o sobě vypovídající: „If you´re really so smart and cool, why is it you´re so lonely, like a finger up an arse?“³⁸ Na to reaguje dívčí postava, která „námořníka“ upozorňuje, že svými slovy jde sám proti sobě. Proč, se dozvíme z dalšího pokračování videa.

Vycházím-li z výše uvedeného popisu, za signifikantní pro následující analýzu považuji hyperbolizovaný obraz „manýristického“ vypravěče, tedy onoho luxusně oblečeného mladíka. V záměrném zdůraznění kontrastujících prvků vidím to, co Muňoz nazývá „metodologií naděje“. V odkazu na Blochovo pojetí „astonished contemplation“ považuje Muňoz podobné prvky fascinace za perfektní způsob, jak umožnit divákovi překročení hranice lineárního času a vnímání momentů imaginativního nového pomocí elementů překvapení a okouzlení:

„[Perfect tributes to another starlet] offer through glamour and astonishment, a kind of transport or a reprieve from what Bloch called the „darkness of the lived instant“. Astonishment helps one surpass the limitation of an alienating presentness and allows one to see a different time and place.“³⁹

Shrneme-li výše uvedené argumenty, můžeme dospět k závěru, že už první pohled na přehnaně stylizovaného vypravěče, který svým zjevem navozuje určité očekávání související s prostorem, v němž se děj odehrává a o to víc kontrastuje s obrazy dalších účastníků milostného trojúhelníku, evokuje a symbolizuje přechod do iracionálního. V metaforické konfrontaci dvou světů – reálného a iluzorního – je homosexuál nejen reprezentantem *toho druhého*, ale se začátkem svého vyprávění transformuje prostor do uzavřeného světa jeviště, kde cizí lidé nejsou přítomni, s výjimkou zbloudilého páru, který od začátku sleduje hlavního hrdinu.

V takovém spojení divadelních přístupů k zobrazení charakterových rysů postav a zároveň zapojení motivu lásky sledují klíčový moment utopie v performativních žánrech,

³⁸ Jelikož jsou v samotném videu anglické titulky u každého z dialogů stejně jako u celého trvání písně, pro účely snadnějšího uchopení děje cituji jednotlivé dialogy i text v anglickém znění.

³⁹ Muňoz, s. 5.

respektive to, co Jill Dolan ve své knize *Utopia in performance. Finding hope in the theatre*⁴⁰ označuje za nový radikální humanismus. Právě zobrazením tematiky *tekuté lásky*,⁴¹ totiž touhy po pevném vztahu navzdory problému krátkodobých či dokonce náhodných vztahů v moderní době, video simultánně míří jak na sexuální podtext, tak i na obecnější úroveň mezilidských vztahů a na ještě abstraktnější pojem „komunity“.

Právě na pocit „komunity“, podílení se na stejném prostoru a vytváření takzvaných „queer lifeworlds“ navazuje následující podkapitola, která se zaměřuje na tanec jako součást performativního ztělesnění utopie.

3.2. Pohyb a divadlo paměti

Děj videa se postupně rozvíjí a uvádí diváka do světa vzpomínek hlavního hrdiny, tedy příběhu vytvářejícího pocit transformace reality a následujícího ztracení hlavního hrdiny mezi minulostí a budoucností na které se v této podkapitole zaměřuji. Hlavní postava se prochází parkem a po cestě se za ní ohlížejí kolemjdoucí muži. Celá část tohoto videa je natočená ve slow motion, čemuž odpovídá i „roztaženost“ zvukové stopy. Každý kolemjdoucí s hlavním hrdinou navazuje oční kontakt, který však trvá jen v rámci sekund. Nejprve spatřujeme procházejícího muže v černém obleku s kloboukem a dále výrazně mladšího kouřícího muže projíždějícího na skateboardu ve sportovnějším oblečení. Následují dva muži, z nichž jeden je oblečený v bílém smokingu a druhý v černém kabátě s okolo krku uvázaným šátkem. V pozadí přibývají další mužské postavy, které posléze navazují kontakt s náhodnými lidmi, které na své cestě potkávají.

Hlavní postava, která pomalu prochází parkem zcela zahloubaná do minulosti si kolemjdoucích příliš nevšímá. Ostatní však začínají mírně gestikulovat, což následně vyústí do tance ve dvojicích. To slouží jako komentář k příběhu vypravěče, pohyby při tom ilustrují textovou stránku:

Vždy se s tebou cítím osamělý,

⁴⁰ Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press, 2005.

⁴¹ Bauman, Zygmunt. *Tekutá Láská: o křehkosti lidských pout*. Praha: Academia, 2013.

neříkáš mi slova lásky,
spojuje nás pouze sex, zvířecí sex
i když já toužím po dotyku něhy.

Můj milenec mě nechce políbit,
má přítelkyni a principy.

Můj milenec mě nechce políbit -
Znesvěcení posvátného se trestá.

Mnoho mi dovoluješ,
svědkem čehož je nám noc a svítání,
ale jakmile se dotknu tvých úst,
pořad slyším zákaz.

Můj milenec mě nechce políbit,
má přítelkyni a principy.

Můj milenec mě nechce políbit -
porušení posvátného se trestá.⁴²

Způsob, kterým se kolemjdoucí postavy protínají a začínají společně tančit podkresluje příběh, který hlavní hrdina ve svém zpěvu vypráví. V momentě, kdy promlouvá o jednostranně na „zvířecím“ sexu založeném vztahu se svým bývalým přítelem se ostatní muži začínají náhodně sblížovat, vzájemně se dotýkat a tančit, čímž je vytvářen určitý pocit intimity.

⁴² Překlad autorky z ruštiny

Právě v takovém spojení verbální a tělesné narace minulé zkušenosti hlavního hrdiny spočívá časoprostorová transformace skutečnosti. Jde totiž o znovuprožívání minulosti, které ovlivňuje interpretaci přítomnosti a konstruuje představy dokonalého budoucna, v němž sídlí ona Muňozova queer utopie.

Zatímco hlavní hrdina stále stojí mimo ostatní a promlouvá o svém příběhu, ostatní se pomalu shlukují na jednom místě, kde společně tančí ve dvojicích. Celá scéna je prosvětlenější než scény předchozí a můžeme zde spatřit i „nekonvenční“ rekvizity, na které se kamera zaměřuje, jako uměle vytvořené násady na prsty s dlouhými rudě nalakovanými nehty, černý kožený BDSM postroj nebo latexové rukavice. Za důležité považuji, že je většina mužů stylizována do role policisty, námořníka, či jinak maskována, o čemž mluvím v další části textu. Další dva aktéři, tedy „námořník“ a jeho dívka celému aktu přihlíží zpozzdálí, tance samotného se neúčastní, čímž zdůrazňují divadelní charakter celé popisované scény.

V polovině páté minuty videa nastává vrchol, kdy jsou hlavnímu hrdinovi zakryty oči jedním z mužů účastníčích se tance, zatímco ostatní se k němu těsně přibližují. V tomto momentu zcela přestává zpívat a se stále zakrytými očima stojí klidně na místě, zatímco se ostatní okolo něj oddávají vášnivému tanci a stále více se hlavního hrdiny dotýkají. Ve chvíli, kdy jeden z tanečnicků snímá své dlaně z jeho obličeje hlavní hrdina otevírá oči do naprostého prázdna. Až několik sekund poté vidíme zformovanou linii jednotlivých tanečnicků, kteří k němu postupně přichází a líbají ho na tvář. Stále slyšíme slova „můj milenec mě nechce políbit, má přítelkyni a principy“ a až na posledního z řady hlavního hrdinu na rty nikdo nepolíbí. „Námořník“ a jeho přítelkyně celou scénu stále pozorují vsedě zpozzdálí bez jediného pohybu. V samotném závěru videa, tedy po odchodu posledního muže, který hlavního hrdinu líbá na rty, se zvedá dívčí postava a hlavního hrdinu objímá. Ten mezitím navazuje oční kontakt s „námořníkem“, kterého tak výmluvně upozorňuje na to, že jeho otázka byla zodpovězena. Přímým a chápavým pohledem „námořníka“ na hlavního hrdinu končí celé video.

Ve své knize *Impossible Dance* Fiona Buckland zkoumá význam tance jako kreativního prvku tvoření queer světů. Pomocí divadelního paradigmatu jeviště, které vnímá jakožto součást veřejného prostoru, se autorka zaměřuje na noční život queer subjektů a konkrétně na význam nočních klubů pro jejich sebeidentifikaci ve společnosti a koexistenci s dalšími aktéry. Rozhodující je pro ni přitom výše zmíněná metoda reinterpretace a aplikace minulosti

tělem situovaným v reálném čase, které autorka označuje jako „theaters of memory“.⁴³ Hyperbolizace obrazů jedinců, jejich pohyby, gesta a občas i evidentní dramatizace děje, s nimiž video pracuje, nabývá významu můstku mezi každodenním a představovaným, což poskytuje takzvaný „třetí prostor“: „Through embodied action, participants materialized the third body of recreation outside work and home, and performed an imagination of the potentials achievable through modeling a lifeworld on togetherness, individuality, pleasure, and movement“.⁴⁴

Ačkoliv zmíněný pojem lifeworld nebo žitý svět je především součástí filozofické tradice a konkrétně fenomenologie, pro mě zde sehrává nepostradatelnou roli pro pochopení procesu světatvorby jako zásadního způsobu konfrontace s dominantními diskurzí ve společnosti. Teorie žitého světa je ústředním momentem v díle Alfreda Schütze *Strukturen der Lebenswelt*⁴⁵. Pro něj je to oblast bezprostředna, která předchází objektivní vědecké reflexi a je tedy fenomenálním světem citění, snažení, usilování, fantazírování, přání a toužení, pochybování, tvrzení, vzpomínání na minulé a předvídaní budoucího.⁴⁶ V ní subjekt získává zkušenosti, které následně aplikuje na vlastní jednání: „Každodenní přirozený svět je oblastí skutečnosti, do níž člověk zasahuje a který může měnit tím, že v něm působí prostřednictvím svého těla.“⁴⁷

V návaznosti na Schützovu teorii Buckland vztahuje pojetí žitého světa k percepci queer subjektu. Queer lifeworld totiž nyní není pouhou modifikací každodenního, nýbrž pomocí rekonstrukce předešlých zkušeností aktér vytváří žádoucí prostředí, svou potenciální každodennost. Tím je oblast všedních prožitků, jejichž „přijatelnost“ a „hodnota“ je často závislá na přijatých společenských normách, substituovaná nadějí na bezpečné prostředí existující mimo hetero- a homonormativitu. Nejde zde ale o abstraktní oddělení určitého seskupení jedinců selektovaných podle zjevně se shodujících rysů, nýbrž o otevřený heterogenní prostor.

⁴³ Buckland, Fiona. *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*, Wesleyan University Press, 2002. s.18.

⁴⁴ Tamtéž, s. 3.

⁴⁵ Schütz, Alfred a Luckmann, Thomas. *Strukturen der Lebenswelt*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2003 [1979].

⁴⁶ Mucha, Ivan. Lebenswelt. *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Lebenswelt>

⁴⁷ Schütz, s. 29.

Právě k vytvoření takového prostředí se vztahují i některé elementy předloženého videa. V obecné rovině považuji za jeden ze signifikantních prvků heterogenitu aktérů, která je vidět na relativně širokém spektru věkových kategorií účinkujících, na různorodosti jejich zkušeností, subkulturních charakteristik a příslušnosti do různých sociálních tříd. Na to ukazují například atributy subkulturní příslušnosti – jako je piercing nebo skateboard – nebo společenské oblečení, které je konvenčně považované za protipól předchozích atributů. Výraznou diverzitu účastníků je možné kromě toho interpretovat jako vyvracení zkonstatovaných představ spojených s nadvládou kapitalismu. Pokud totiž mluvíme o žánru muzikálu jako o médiálním druhu, který již na začátku 20. století podporoval a šířil vize spojené s rozvojem spotřebitelské kultury, je nutné se zaměřit na jeho transformační charakter, který je však bezpochyby postavený částečně na vlastnostech „společnosti spektaklu“.⁴⁸

Historička tanečních umění Colleen T. Dunagan odkazuje k muzikálu jako reprezentantu utopického světa plného pozitivních afektů a blahobytu, kde se jakékoliv paradoxy a binarity řeší prostřednictvím tance a zpěvu, a sleduje apropriaci stejných elementů v oblasti reklamy za účelem zaostření obrazu „velkolepostí konzumu“.⁴⁹ Pro pochopení účinku těchto procesů odkazuje badatelka k teorii Guy Deborda, kterou rozvinul ve známém spisu *Společnost spektaklu*. Zde popisuje spektakl současně jako „výsledek i projekt stávajícího způsobu produkce [...] ve všech svých specifických podobách, ať už jako informace či propaganda, reklama či přímá spotřeba produktů zábavního průmyslu, tvoří současný sociálně dominantní model života“.⁵⁰ Jinak řečeno, podle Guy Deborda se současný převládající světonázor proměnil od zaměření na reálné zkušenosti a lidskou interakci na svět vizuálních reprezentací sloužících jako „jádro irealismu reálné společnosti“ a diktujících strukturu moderních společenských vztahů. Co se týče tance a těla, jsou podle Dunagan ústředním prostředkem přetvoření narativu každodennosti od „běžného“ do „spektakulárního“,⁵¹ čímž zároveň manipulují obrazem uživatele balancujícího mezi kulturou spotřeby a intencí k sebevyjádření.

Domnívám se, že zacházení s elementy, které zdánlivě odpovídají výše zmíněnému konceptu, není ve videu způsobem podpory kapitalistického systému, ani pokusem o asimilaci

⁴⁸ Debord, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007.

⁴⁹ Dunagan, Colleen T. *Consuming Dance: Choreography and Advertising*. New York, NY: Oxford University Press, 2018.

⁵⁰ Debord, s. 4.

⁵¹ Dunagan, s. 5.

s většinou, ale komentářem k existujícím režimům. Použití stejných nástrojů pro vytvoření spektaklu zde slouží ke zdůraznění opozice vůči přítomnosti, čímž se zároveň vytváří alternativní časoprostor. Tanec totiž nenabízí vizi pozitivních afektů zaměřených na zdůraznění role jedince-spotřebitele, ale naopak obnovuje a nově interpretuje otázku lidských vztahů a komunikace založených na vlastních zkušenostech.

Zaměříme-li se na podrobnější výklad probíhajícího děje, je vidět, že tanec slouží k metaforickému zobrazení sexuálního života a praktik jedinců. Potvrzením toho je pokračování vizuálního zobrazení narativu, kde je kamera – a spolu s ní i děj videa – zaměřena na další muže vystupující z úkrytu. Žádný z nich tak není pouze tělesnou ilustrací příběhu, ale znovuprožívá svou vlastní, někdy zamlčenou historii. Zobrazení některých elementů je charakteristické pro sexuální praktiky: masky, umělé prsty jako imitace „ženské ruky“, BDSM rekvizity nebo mimické projevy hráčů, je možné interpretovat jako reference k extázi. Podobná intervence do veřejného prostoru je tím, čemu Muňoz říká „queer sex utopia“, jejíž znovuprožívání identifikuje jako „public-sex-mimetic cultural production [which] helps us carve out a space for actual, living sexual citizenship“.⁵² *Living sexual citizenship* vnímám jako dekonstrukci omezení sexuálního práva na specificky heteronormativní oblast a destrukci tabuizovaného tématu sexuálních praktik, definovaných v hegemonních diskurzích jako deviantních nebo „hříšných“. Právě otázka hříchu sehrává podstatnou roli v kontextu Ukrajiny jako pravoslavného státu. Ukrajinská Pravoslavná Církev (UPC) setrvává u názorů o provinění jedinců podporujících sexuální kontakty mimo reprodukční funkci. Takové morální postoje jsou podle posledních sociologických výzkumů relevantní pro více než 50 procent obyvatelstva.⁵³

Vyhlášení prostoru a queer světů nepovažuji za pouhý „návod“ k realizaci potenciálního budoucna, zprostředkovaný přes transformaci minulosti. Předložená vize utopického ve sledovaném videu nenabízí jen komplexní a složitý systém vztahů aktérů mezi sebou a kritiku panujících názorů a politické situace, ale zaměřuje se také na otázky sebepoznání, reflexe vlastních tuh a sebe-situování ve světě, který akceptuje rozmanitost

⁵² Muňoz, s. 35.

⁵³ Konfesiyna ta cerkovna nezalezhnist gromadian Ukrainy (Konfesijsní a církevní příslušnost občanů Ukrajiny). *Razumkov centr* [online]. 03-02-2020 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <http://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/konfesiina-ta-tserkovna-nalezhnist-gromadian-ukrainy-sichen-2020r>.

bytostí. Domnívám se, že artikulaci této problematiky lze sledovat bezprostředně v pohybech jednotlivců.

Pro tento tanec jsou příznačné pohyby, při kterých se jeden z tanečníků buď oddaluje, nebo se naopak přibližuje k partnerovi. V plynulém proudu gest napodobujících intimní intence, si aktéři vzájemně zasahují do kinesféry, tedy do nejbližšího prostoru kolem těla. Zatímco na začátku videa je tanec ve dvojicích a dialog mezi těly poměrně evidentní, s vystoupením dalších aktérů se toto rozdělení rozvolňuje. Nyní se zdá, že je každý z jedinců, ačkoliv sdílejí stejný prostor, soustředěný na individuální emoční stav, což dokazuje i různorodost pohybů dvojic i jednotlivců. Právě v tanci podle Buckland spočívají paradigmaty společenskosti a příbuzenství. Tedy pohyby mezi partnery jsou podle ní simultánně určitým modelem existence ve společnosti a způsobem vytváření „kreativní autonomie“⁵⁴ jedince. Taková rezonance produkuje dva typy kinesféry: individuální a skupinovou, v jejichž protínání spočívají základy fyzických i sociálních předpokladů existence *queer lifeworlds*, které také vnímám jako půdu pro objevení již výše zmíněného *radikálního humanismu*. Ten podle Dolan spočívá v kultivaci otevřených lidských vztahů existujících mimo jakékoliv individuální rozlišnosti: „desire to reclaim a commitment to human commonality“.⁵⁵

Během následujícího tanečního běsnění a sled nepřekonatelných svodů a pokušení, které jsou kulminačním bodem videa, stojí hrdina nehnutě, úplně pohroužený do vlastní frustrace – až do chvíle, než zůstane na jevišti sám. Postupné zmizení ostatních postav znovu vyvolává dojem nejistoty a probuzení: nebyly to pouze přízraky minulosti? Pocit „návratu“ do reality je zásadním prvkem, který nejen určuje cyklickou uzavřenost děje, ale slouží i jako zdůraznění alternativního, i když prozatím jen představovaného světa, který dává prostor naději na potenciální budoucnost.

⁵⁴ Buckland, s. 93.

⁵⁵ Dolan, s. 140.

3.3. Utopické časoprostory

Dalším nepostradatelným prvkem, který sehrává důležitou roli pro zprostředkování utopie, je pojetí prostoru. V předloženém videu slouží jako pozadí pro odehrávající se děj obraz parku, který lze interpretovat z několika uhlů pohledu – právě těmi se bude zabývat tato podkapitola.

V obecné rovině figuruje park v dějinách homosexuality jako konstantní obraz. Rozhodujícím faktorem pro existenci tohoto jevu je především rozdělení sfér působení jedinců na soukromý a veřejný prostor, přičemž marginalizované sociální skupiny zůstávají z oblasti institucionálně sankcionovaného veřejného prostoru vyloučené a jsou v něm neviditelné, zatímco oblast domácnosti a intimního života (včetně sexuálního) patří do soukromé sféry jednotlivců. Kořeny teoretického uchopení takového vymezení je možné sledovat v konceptu Jürgena Habermase, který klasifikuje veřejný prostor jako arénu pro formulování svobodného politického diskurzu a různorodosti názorů, který je zároveň zdrojem legitimacy demokratické politické moci.⁵⁶ Taková definice však odkazuje na intelektuální kapitál členů podobného otevřeného prostoru, kterým v době raného kapitalismu disponovala pouze buržoazie. Zkrátka, jak upozorňuje americká filozofka Nancy Fraser, pojem „soukromého prostoru“ vznikl v kontextu buržoazní maskulinní ideologie jako konstrukt namířený proti „nepřípustným“ zájmům, tj. zájmům nesouvisejícím s představou dosažení obecného blaha.⁵⁷

Ačkoliv se v době vládnoucího pozdního kapitalismu možnosti sebevyjádření ve veřejném prostoru údajně rozšířily a některé sféry reprezentace jedinců dosáhly určité autonomie – jako například oblast umění – rétorika omezení „intimního života“, a to nejen ve smyslu sexuálních praktik, nezmizela, nýbrž byla vytlačena na periferii. K té je možné řadit i parky jako okraje koncentrovaného urbánního života, které ve výsledku nabyly významu „typického“ místa pro homosexuální setkávání. Bez ohledu na komplikovaná specifika ekonomického a politického vývoje ve východoevropských státech, která by vyžadovala samostatné detailnější zkoumání, na teritoriu postsocialistických zemí lze sledovat podobnou (ne-li větší) tendenci sociální eliminace.

⁵⁶ Hauer, Tomáš. *S/Krize Postmoderní Teorie*. Praha: Karolinum, 2002. s. 43.

⁵⁷ Fraser, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, no. 25/26, 1990, pp. 56–80.

Stephen Amico ve svém stručném průzkumu dynamiky vývoje vztahů normativního obyvatelstva vůči stigmatizovaným skupinám ve státech bývalého Sovětského svazu ukazuje na kontinuitu diskriminačních přístupů, která má podle něj kořeny v pozůstatcích komunistické minulosti, kdy byla homosexualita považovaná nejen za trestný čin, ale i za těžkou patologii. Kromě toho byly jakékoliv sexuální aktivity (ať už hetero – nebo homosexuální) vnímané jako ozvěna buržoazního hédonismu zaměřeného na pouhé fyzické potěšení překračující reprodukční funkci sexu.⁵⁸ Rozhodující etapou vzniku relativně otevřených zmínek o „nekonformních sexualitách“ se stává doba vlády Gorbačova na konci 80. let a jeho politika perestrojky a glasnosti, která byla zaměřená na demokratizaci společnosti a spolupráci se západním světem.

Změnou oficiálního politického kurzu se otevřelo pole pro objevení východoevropského spotřebitele a „groteskního“ konzumerizmu, spočívajícího v apropriacích a modifikacích západních produktů, které začaly zároveň sloužit jako „autoritativní doktrína“ pro rozvoj „progresivní“ společnosti.⁵⁹ V rámci nového diskurzu došlo také ke změně ve viditelnosti homosexuálů a jejich integrace do mediálního prostoru byla stále zřejmější: vznik prvního sovětského časopisu pro homosexuály „Tema“ v roce 1990, první konference věnovaná tématu sexuálních menšin v témže roce, nové televizní pořady a šíření zvěstí o „zvláštních“ sexuálních preferencích *hvězd estrády* (tedy významných osob sovětské populární hudby).⁶⁰ Na druhou stranu však projevy blízkosti mezi představiteli stejného pohlaví zůstávaly legitimně kriminalizovány a veřejné „tolerování“ znamenalo jistou úroveň ignorance ve smyslu „tolerování sexuálních menšin, dokud zůstávají skryté a neviditelné“.⁶¹ Vytlačený na okraj, trestně stíhaný a veřejně odsuzovaný svět homosexuálů na Ukrajině po roce 1993 se stal pro nezasvěcené utajeným prostředím a mnozí z nich vlivem nepříznivých okolností zůstali zcela osamocení.⁶²

Vrátíme-li se k tématu parku jako důležitého prvku odkazujícího k vytváření utopického prostoru, situovat ho pouze jako místo charakteristické pro existenci marginalizovaných skupin by bylo značným zjednodušením, ne-li přímo zahráváním si

⁵⁸ Amico, Stephen. *Roll Over, Tchaikovsky! Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality*. University of Illinois Press, 2014. s. 4.

⁵⁹ Naum, Laura. „Adidas or Adibas. Thoughts on Eastern European Counterfeit Culture“. *Kajet no. 2*, 2018. pp. 54-63.

⁶⁰ Hrybanov, Anatolij, Kravchuk Andriy. *Rajdužna knyha*. Kyiv: Centr „Naš Svit“, 2018. s. 19.

⁶¹ Amico, s. 5.

⁶² Hrybanov, Kravchuk, s. 25.

s oficiálními diskurzy. Místo toho dávám přednost pohledu na použití dané lokace ve videu jako na způsob odmítnutí dichotomie přístupných/skrytých prostorů, v níž ty skryté jen směřují do statusu viditelnosti a tím pouze podporují ustálený konstrukt. Oproti snaze stát se „centrem“ sociálního života, tedy aktu často vnímaného jako urbánní pokrokový postoj, obraz parku v rámci videa nejen transformuje pojem rousseauovské přirozenosti zakořeněné v evropské normativní společnosti, ale překračuje i rámce reality a vytváří tak jiné, nehierarchické časoprostory.

4. Hudební ztvárnění queer utopií

„Music may serve as a resource for utopian imaginations, for alternative worlds and institutions, and it may be used strategically to presage new worlds“⁶³

(T. DeNora)

V rámci chápání konceptu queer utopie jako domény ještě-nenastalého světa a potenciálně existující idealistické budoucnosti založené na destilaci předešlých zkušeností zaujímá funkce *anticipačního osvětlení umění*, jak již bylo zmíněno, roli zprostředkovatele alternativních obrazů a je určitým (politickým) aktem vybočování z nadvlády existujících diktovaných norem. Zatímco předchozí kapitola pojednává především o vizuálních elementech zkoumaného videa jako příkladech podobné snahy o transformaci a kritiku reality, následující text se věnuje zejména způsobům hudebního ztvárnění alternativních světů jako obrazů vytoužené budoucnosti, a to nejenom ve smyslu abstraktních představ autorů a interpretů o ještě-nenastalých možnostech. Hudební stránka je zde totiž komplexním jevem zahrnujícím problematiku sebeidentity jako kulturněpolitického produktu realizovaného prostřednictvím zvuku a hlasu, otázky sonických vlastností a jejich role v kontextu radikálního humanismu a zvukomalebné iritace existující přítomnosti jako projevu kolektivní resistance.

Vycházím přitom z argumentace muzikoložky Jodie Taylor, která přistupuje k hudbě jako k souboru vzájemně propojených činností a textů, využívaných jako strategické zdroje při vytváření a prezentaci kolektivní sounáležitosti a vyprávění o sobě (*self-naration*).⁶⁴ Hudba podle ní překračuje rámce statického zvukového objektu – ať už abstraktně transcendentálního či jako produktu zábavního průmyslu – a plní funkci sebereflexe jedince ve světě zmnožených významů. Právě tuto definici považuji za rozhodující princip i pro své vlastní uvažování, zejména v souvislosti s pochopením specifičnosti artikulace žádaných *queer*

⁶³ DeNora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 159.

⁶⁴ Taylor, Jodie. *Playing it queer: popular music, identity and queer world-making*. Bern: Peter Lang International Academic Publishers, 2012, p. 41.

lifeworlds, jejichž vzory jsou těsně spojeny s přehodnocováním a modifikací minulých a současných zkušeností queer subjektů.

4.1. Žánrová rozmanitost a konstrukce nových světů

Následující zkoumání hudby jako prostředku pro manifestaci queer identity je těsně spojené především s žánrovostí jako potenciální složkou subkulturních atributů. Odkazují-li na pojem „subkulturnost“ jako konstrukt primárně západního původu založený na specifických vlastnostech britské socioekonomické a politické polemiky povalečné doby, zaměřují se na jeho problematičnost v souvislosti s kulturní hybridizací a lokální apropriací ve státech tzv. východního bloku. Muzikalizovaný způsob narativizace subjektu je zde totiž vnímaný skrze dialektické vztahy v rámci organizace sociálního kontextu, v němž se interpreti pohybují.

Právě pro pochopení základních rysů kulturního pozadí je důležité se obrátit k definici „gay identity“, která – jak upozorňuje Stephen Amico – se liší od své západní podoby. Amico za hlavní princip života „gay subjektů“ v post-sovětském Rusku označuje vymezování všedních/veřejných a intimních sfér činnosti u svých informantů: „Although he [Artur] lived a ‚one hundred percent straight lifestyle‘, his sex life was ‚almost totally gay‘“.⁶⁵ Taková liminalita a proměnlivost má kořeny především v pozůstatcích sovětské sexo- a homofobie, kde normalizované rodinné (reprodukční) vztahy představovaly základ „společenského“ blahobytu. Jako výsledek prohibice veřejného sebevyjádření byla koncentrace homosexuální kultury odsunuta do oblasti sexuální útěchy, kde fundamentální roli sehrával obraz mužského těla jako erotického objektu, a falocentrismus získal nejen význam abstraktního symbolu moci, nýbrž i nástroje skutečného potěšení - ať už hetero- nebo homosexuálního.⁶⁶

Prolnutí státní ideologie „zdravého těla“ jako záruky úspěchu celé společnosti s tajnými konotacemi mužské sexuality a politikou glasnosti s jejím napodobováním západní kultury poskytly prostor pro rozvoj zamířených (homo)sexuálních obrazů na populární scéně. Oblast showbusinessu se totiž stala ideálním prostředím pro ztělesnění interpretů jako hyperbolizovaných vzorů, k čemuž přispíval i výběr scénických prvků: od extravagantního oblečení přes textové a hudební elementy až po vytváření mýtů kolem životů celebrit. Ačkoliv se Amicův výzkum týká především ruské populární scény, domnívám se, že je relevantní i

⁶⁵ Amico, s. 10.

⁶⁶ Kon, Igor. *Muzhskoe telo v istorii kul'tury (The Male Body in the History of Culture)*. Moskva: Slovo, 2003. p 274-275.

při aplikaci na ukrajinskou hudbu: zaprvé vzhledem ke společnému historickému pozadí, jehož ozvěna v obrazu kulturně dominantního Ruska převládala až do období Euromajdanu. Na „postmajdanovské“ Ukrajině se však pojem populární hudby stal symbolem sovětské (tj. ruské) hegemonie, což vedlo nejenom k nedostatku zájmu v dané oblasti ze strany ukrajinských badatelů, nýbrž i k odmítnutí žánru populární hudby jako nesofistikovaného, politicky zatíženého odkazu na pozůstatky „tíživé“ minulosti. Jako příklad podobných postojů slouží zákazy vystoupení umělců, kteří pořádají koncerty v Rusku, na území Ukrajiny.⁶⁷

Protože obrazy „domácích“ populárních sovětských interpretů byly většinou vypůjčené a modifikované podle vzorů „západních“ medií, vkus mládeže se začal obracet k „autentické“ hudbě západního světa. Jak ale upozorňuje i Amico, mnozí z posluchačů nedisponovali znalostmi charakteristických prvků a představitelů jednotlivých žánrů – relativně malá skupina lidí měla dostatek informací a dostatečný zájem o získání hlubších znalostí populární hudby. Kromě již zmíněných předpojatostí vůči žánru populární hudby (slangově *popsy*) se dá za autoritativní prvek společenského uznání uvnitř určitých subkulturních skupin považovat i návaznost na „intelektuální“ pozadí. Jde totiž o kulturní elitářství, které svým pohrdáním vůči popkultuře vylučuje určité vrstvy homosexuální subkultury. Otázkou však zůstává, zda je možné začleňovat pojetí subkulturnosti do konceptů queer teorií, a jakou roli přitom sehrává hudba, která je na jedné straně atributem subkulturního kapitálu a zároveň nástrojem pro vytvoření a reflexi queer identity.

Tím, že se svou funkcí pohybuje kolem konceptu identity, je hudba těsně spojená s pojetím performativity založené na teorii Judith Butler, respektive s její kritikou genderu a sexuality jako sociálních konstruktů, spočívajících v řadě opakujících se gest. Tyto konstrukty podle ní pouze podporují představy heterosexuality a genderové polarit jako přirozených a dopředu daných faktorů.⁶⁸ Queer teorie z této myšlenky vychází: zpochybňuje a odmítá heterocentrickou logiku artikulace identity na základě genderových rolí a trvá na její flexibilitě, sebepoznání a schopnosti proměny. J. E. Muñoz ve své knize *Disidentification* rozvíjí své úvahy o queer teorii a uvádí pojem disidentifikace: „*Unfixed identity—an identity hybrid—acknowledging biology, sex, gender, sexuality, race, class and desire without forcing one*

⁶⁷ Lze zde uvést skandály spojené s vystoupením v Rusku pop artistů „starší generace“: Taisii Povalij, Anni Lorak, Sergeia Babkina a dokonce nepotvrzené pomluvy o „zradě“ řady dalších umělců.

⁶⁸ Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Classics, 2006.

category to determine the other. Disidentification strategically attempts to transform cultural logic by overtly confusing and compounding identity categories".⁶⁹

Kromě toho technika disidentifikace podle Muñoze odkazuje na způsoby destrukce jakékoliv fixované identity pomocí apropriace „mainstreamových“ kódů, jejich „recyklace“ a přehodnocení, které odhaluje univerzalizované machinace, a recirkuluje je ve prospěch marginalizovaných a neuznaných společenských skupin: „Disidentification is the third mode of dealing with dominant ideology, one that neither opts to assimilate within such a structure nor strictly opposes it; rather, disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology”.⁷⁰ Jinak řečeno, ve vztahu k selhání interpelace uvnitř dominantní kultury, tedy procesu konstituování jedinců jako normalizovaných subjektů závislých na ideologických zájmech, odkazuje Muñoz na již zmíněnou transformaci každodenních zkušeností pomocí uznání manipulativních prvků ze strany převládající ideologie.

Pokud aplikujeme výše popsané procesy na oblast hudebního vyjádření nefixovaných identit pomocí sebedistancování od predeterminovaných konstruktů, můžeme připojit mimo jiné i teorii subkulturnosti v jejím „klasickém“ slova smyslu. Pomocí proměny původně problematického pojmu, limitovaného na určité sociální skupiny, lze totiž definovat to, čemu Jack Halberstam říká „new queer subcultural theory”.⁷¹ Ta podle něj překračuje již existující rámce uvažování a bere v potaz i specifika neheterosexuálních, neexklusivních, věkově rozmanitých, genderově a rasově zaměřených úhlů pohledů. Kromě toho jak v konkrétním zkoumaném videu, tak i v hudbě kapely Lyudska Podoba obecně lze sledovat tendenci k devastaci genderové binarity, podporované biologickým esencialismem hetero- a homonormativity, i představy předurčených identit zakotvených v segregaci sociálních skupin podle kulturních a subkulturních kapitálů: „Chtěl bych zničit LGBT ghetto a sjednotit lidi s různými představami o sexualitě v bujarém a veselém tanci lásky a vzájemného porozumění”.⁷²

⁶⁹ Muñoz, Jose Esteban. *Disidentification: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. s. 83.

⁷⁰ Muñoz, 1999. s. 11.

⁷¹ Halberstam, s. 154.

⁷² Anatolij Belov: "Mne hochetsa objedniat lyudey v bezudershnom tance lyubvi" (Chci sjednotit lidi v bezuzdném tanci lásky). *Gay-Alliance Ukraine* [online]. 28-05-2015 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: https://upogau.org/ourview/ourview_2286.html.

Tento záměr se projevuje i ve výběru žánru, který hudebníci označují za „new avant-garde pop sound“. Charakterizují ho jako „provedení lehce naivní, vzdušné ‚popové‘ melodie s objevením neočekávaných a diskomfortních not“ (citace z rozhovoru autorky práce s autorem písně). Tato žánrová definice ukazuje na poměrně zřejmou syntézu metaforické „minulosti“ spočívající v nostalgickém (i když ne zcela upřímném) popovém znění a „progresivním“ prvku experimentální elektronické hudby, které nejen spojují kdysi oddělené posluchače, ale zároveň slouží i jako spojovací prvek mezi minulostí a budoucností, jejichž spolupráce a reinterpretace umožňuje, jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, vytvoření nové „queer“ temporality. Kromě toho za element naznačující transformace konformit minulosti považují již název *Sex, lekarstvennoje, rock-n-roll* (*Sex, medicated, rock-n-roll*), který pomocí modifikovaného motta „sex, drugs, rock-n-roll“ navazuje na s ním spojenou představu o hedonistickém, amorálním a nelegálním chování. To lze zároveň považovat za kritiku údajně „puritánské“ propagace a omezování diskurzu sexuality ze strany sovětské vlády, považovaného za destruktivní element ničící morální pilíře společnosti.

4.2. Sonické vlastnosti alternativních světů

Jak se ale žánrový výběr odráží na hudebním materiálu představeného videa a jeho vizi sociálních vztahů budoucnosti v souvislosti s *anticipačním osvětlením umění*? Pro detailnější pochopení hudební kontextuality zkoumaného materiálu je nutné zaměřit se především na sonické vlastnosti díla, v nichž spočívají zásady takzvaného „avantgardního popu“. Vycházím-li z představy syntézy dvou různorodých žánrových prvků jako způsobu inovace znění, považuji za nezbytné obrátit se k rysům charakterizujícím zmíněnou stylistickou „progresivitu“, obzvlášť v souvislosti s jejími historickými kořeny, které odkazují k dědictví *musique concrete* – tedy rozpracování zvuku pomocí elektronických technologií. Ačkoliv zásadní roli zde sehrává hlas a způsoby jeho modifikace, jimž bude věnována pozornost v další podkapitole, nyní se obrátím k zvukovému „pozadí“ skladby jako samostatnému objektu, jehož efemerní vlastnosti umožňují rozšířit interpretační rámec do kontextu transformace každodennosti ze sociopolitické perspektivy.

Z hudebního hlediska lze ve videu *Sex, Lekarstvennoje, Rock-n-roll* označit několik vrstev zvukového rozvoje. Ten začíná tichými jednoduchými harmonickými akordy v syntezátoru a postupně se do hudebního přediva přidávají zdánlivě náhodné zvuky, které se odrážejí od původních harmonií a tím vytvářejí pocit nepřetržitého vlnění souzvuků. Tento

efekt, společně s občasně se objevujícími noisovými fragmenty, vytvořenými pomocí digitální modulace nosných signálů (v daném případě lze mluvit o samplu „počítačového“ efektu realizovaného prostřednictvím softwaru), splňuje funkci prodlevy, jejíž kontinuita tvoří základ pro konstruování dalších zvukových vrstev. S následně nastupující melodickou linií, která je situovaná ve vokálním partu, přichází zjevná desynchronizace rytmicko-melodické plochy. Jde totiž o *microtiming* – „deviantní“ časový vztah mezi samostatnými rytmickými jednotkami, který lze v daném videu pozorovat na příkladu metrické nerovnosti v závěrech frází mezi harmonickým pozadím a hlasem. Konfrontaci mezi hudebními vrstvami ještě zdůrazňuje objevující se výrazně synkopický rytmický part v bicích, který je prodloužený ozvěnou, vytvořenou pomocí Echo Softwaru. Celkový zvuk vytváří dojem jakési polyrytmické nerovnosti a s tím i pocit zpomalení vokálního partu.

Postupná integrace všech uvedených elementů přivádí hudební kompozici k další části, kterou je možné z hlediska hudební formy označit za refrén, na což ukazuje i její text. Ačkoliv zde základem pro tematický rozvoj zůstávají zmíněné prvky, jejich samostatnost již není tak zřejmá. Všechny vrstvy „instrumentálního“ provedení splývají v intenzivním zdůraznění rytmu, který je zároveň výrazně podkreslen vizuální stránkou videa, tj. tancem ve dvojicích. Představené prvky se pohybují v rámci pro písňovou formu tradičního (v kontextu západního uvažování) vztahu sloka-refrén a tvoří takzvanou texturu kompozice, která podle muzikologa Alana F. Moora sestává ze čtyř zásadních funkčních vrstev: *explicitní beat (explicit beat layer)*, *funkční bas (functional bass layer)*, *melodická vrstva a harmonická výplň (harmonic filler layer)*.⁷³ Tyto strukturní komponenty, rozdělené do určitých instrumentálních ploch (akustických nebo k nim analogických elektronických), jsou podle něj „vstupním“ bodem pro posluchače k seznamování a pochopení uspořádaného světa nahrávky.

Pokud lze na základě výše uvedeného popisu konstatovat, že každá ze zaznívajících rovin odpovídá Moorovu konceptu, je nutné se soustředit na další způsob hudebního rozvoje, spočívající v ténbrově-dynamické charakteristice. Druhá sloka totiž nabývá stejné podoby, je konstruovaná ze stálých kompozičních elementů. Harmonické akordy se zde ale přesouvají do vyšších registrů, což zároveň zvětšuje dynamiku úseku, a to jak ve smyslu celkového rozvoje,

⁷³ Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate, 2012. p. 19-20.

tak i po stránce hlasitosti. Tato změna je zřejmá i bezprostředně ve vizuální části videa, kde se hluboká tmavě modrá barva, charakterizující začátek, proměňuje v zářivější odstín, což přidává pocit osvětlení „divadelní scény“. V souvislosti s rostoucí dynamickou plochou pokaždé stoupá i výška harmonické vrstvy, až k jejímu zmizení splynutím s noisovým fragmentem, což ve výsledku přivádí skladbu ke kulminaci, v níž zůstávají pouze bicí a zmíněný elektronický efekt. Právě tyto dva aspekty se nyní stávají jádrem zvukového rozvoje a slouží jako určitý bod destabilizace intenzivně se opakujícího rytmu.

Navzdory zdánlivému návratu již známé kompoziční textury na začátku třetí, poslední sloky se stává nyní „diskomfortní“ prvek noisového charakteru, který na začátku skladby sloužil jako pouhý doplněk jednoho z hlavních strukturních komponentů, samostatnou a výrazně se projevující vrstvou. Ta však postupně zaniká na konci videa, kde znění „z dálky“ celé kompozice vyvolává efekt absence interpreta a „pomíjivosti“ nahrávaného zvuku.

Z obecného hlediska žánrových atributů lze vyčlenit několik elementů, charakteristických (podle řady muzikologů)⁷⁴ pro „pop“: zjevná hierarchizace mezi melodickou linií, která se obvyklé nachází ve vokálním partu, a doprovodem, jednoduchá písňová forma se stále se opakujícím refrémem, intenzivní zapojení elektronických efektů – zejména práce se samplováním a loopem jako způsoby přípravy zvukových „vzorků“ a jejich „ostinatých“ repetit, které ve výsledku vytvářejí určitou „chytlavost“ skladby. Právě tyto typické rysy jsou tradičně spojené s představou popu jako žánru neoddělitelného od komerčních zájmů a zmíněné „monotónní“ opakování se podle Theodora W. Adorna stalo důkazem infantilnosti a intelektuální regrese.⁷⁵

Jak již bylo zmíněno na začátku předložené podkapitoly, jako juxtapozice „komfortního“ popu zde slouží element vyloženě technického rázu – digitální fragment, vytvořený pomocí hudebního softwaru, který lze za pomoci výkladu muzikologa Leigh Landyho zasadit do historického kontextu. V knize *What's the matter with today's experimental music*⁷⁶ Landy definuje čtyři typy významu experimentální hudby. První z nich

⁷⁴ Frith, Simon, Will Straw, and John Street. *The Cambridge companion to pop and rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011; Warner, Timothy. *Pop Music: Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Aldershot: Ashgate, 2003; Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

⁷⁵ Adorno, Teodor. "On Popular Music". *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17-37.

⁷⁶ Landy, Leigh. *What's the matter with today's experimental music?: Organized sound too rarely heard*. Harwood Academic Publishers, 1991.

považuje za „módní klišé“, které vzniklo v souvislosti s šířením pojmu „avantgardy“ jako inovativního jevu reprezentujícího „předbíhání své doby“. Jeho „jinakost“ spočívá v nadměrně komplikovaných hudebních projevech vytvořených pomocí „pokrokových technik“. Další význam pojmu „experimentální“ podle něj odkazuje na bezprostřední vztah k elektronickým technologiím, tedy k hudbě vytvořené v jakési „laboratoři“, elektronických nebo počítačových studiích, jako byla *musique concrète*. Třetím způsobem vnímání „experimentální“ hudby je Cageovo pojetí happeningu jako jediné možnosti infiltrace nepředvídatelnosti do hudebního materiálu. Poslední pojmenovanou interpretací pojmu je širší pojetí inovativního prvku:

„Experimental music is music in which the innovative component (not in the sense of newness found in any artistic work, but instead substantial innovation as clearly intended by a composer) of any aspect of a given piece takes priority above the more general technical craftsmanship expected of any art work.“⁷⁷

Pokud bych vycházela z Lendyho definice, setrvání u pojetí noisového prvku jako jediného elementu, který svým „diskomfortním“ zněním vychází z tradice *konkrétní hudby* a zároveň navazuje na „náročnost“ pokrokových technologií, by bylo poměrně povrchní ba dokonce i problematické. Mým cílem není ani porovnávat, do jaké míry jsou jednotlivé žánry zastoupeny, nebo koncipovat jejich vztahy na základě ustálených názorů: tedy pop jako představitel „regresivní komodity“ a experimentální hudba v roli „progresivní opozice“. Za nosný ovšem považuji pohled na danou syntézu jako způsob „kreativního“ projevu, který překračuje tradiční vnímání a zaměřuje se především na zvukovou sensibilitu. Jinými slovy se domnívám, že základem anticipačního osvětlení umění jako metody předjímání utopických světů není v daném případě proces hudebního protínání *per se*, nýbrž z něho odvozené výsledky, které za pomoci nově vytvořených znění umožňují určitou transgresi etablovaných hranic každodennosti a stimulují vytváření jiné reality. Manifestaci dosud skrytých prvků vnímám jako metaforický příklad rozbití hranic neviditelnosti a ignorování utlačovaných menšin, jak ho koncipuje ve své knize *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound* muzikantka a teoretička Salome Voegelin:

„Sound does not hold a superior ethical position or reveal a promised land. But it will show us the world in its invisibility: in the unseen movements beneath its visual organization

⁷⁷ Tamtéž, s. 7.

that allow us to see its mechanism, its dynamic and structure, and the investment of its agency, which might well be dark and forbidding. A sonic sensibility reveals the invisible mobility below the surface of a visual world and challenges its certain position. ⁷⁸

Pokud se vrátíme k zvukovému „obrazu“ videa *Sex, lekarstvennoje, rock-n-roll* za zásadní komponent v rámci předložené koncepce lze považovat již zmíněný *microtiming*, který je evidentní odchylkou od stabilní časové jednotky, čímž tvoří základ pro vznik jiného časoprostoru – „queerness’s time“, ⁷⁹ tedy času, který překračuje linearitu přítomnosti. Právě *microtiming* jako nuancovaně metroritmický, sotva patrný strukturální detail, se podílí na „groove“ – komplexnějším jevu soustředěném na vztah mezi rytmickými normami a deviací. ⁸⁰ Nezbytnou dualitu mezi „normou“ a „deviací“ vnímám nejenom jako rytmickou asynchronní jednotku, která rezonuje s ustáleným vzorem, nýbrž jako jev spojený s očekáváním a překvapením. Vycházím přitom ze studie muzikologa Freda Hoskena *The Subjective, Human Experience Of Groove: A Phenomenological Investigation*, ⁸¹ která se zaměřuje na percepci groovu z pozice posluchače.

Z hudebního pozadí je totiž patrné, že jako ústřední metodu rozvoje hudebníci používají úsekové opakování každé zvukové vrstvy pomocí techniky loopu a samplování, které posluchači umožňují snadné zapamatování materiálu. Tím se zprostředkovává určité očekávání a predikce – myšlenky, které se ve výsledku integrují do emocionálních reakcí na znějící hudbu. Překvapení tedy vychází z nesplněného očekávání, které se projevuje buď změnou samostatných elementů uvnitř skladby, nebo stylistických prvků. ⁸²

Navzdory zdánlivě „měkkému“ průběhu zvukové složky je nutné zdůraznit oba typy zmíněné deviace. První – jako součást hudební struktury – se projevuje především v kontrastu použitých texturních elementů mezi slokou a refrénem. Výrazný rytmický vzorec totiž poprvé zaznívá se začátkem refrénu („Můj milenec mě nechce políbit“), přičemž efekt ozvěny zde slouží – slovy teoretika a umělce Brandona LaBelle – jako podpora „nezapadajících“ zjevů:

⁷⁸ Vogelín, Salome. *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*. Bloomsbury Academic, 2014. s. 3.

⁷⁹ Muñoz, 2009.

⁸⁰ Danielsen, Anne. “Metrical ambiguity or microrhythmic flexibility? Analysing groove in ‘Nasty Girl’ by Destiny’s Child”. In: A. Doehring, D. Helms, A. F. Moore (ed.). *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. Surrey: Ashgate, 2015, pp. 53-72.

⁸¹ Hosken, Fred. “The subjective, human experience of groove: A phenomenological investigation”. *Psychology of Music* 48 (2), 182-198.

⁸² Tamtéž, s. 192.

„Echoes and echoing greatly lend to practices adept at appropriating and mimicking, to give support to appearances that never quite "fit in" - that return to the dominant order and the master tongue its own performative grammars and narratives yet reshaped by an altogether different rhythm, an errant migrating repetition that may sound out alternative futures”.⁸³

Ačkoliv následující zvuková organizace probíhá na základě již známé strukturní vrstvy a navozuje tak pocit stabilizace, kulminace skladby je poznamenána evidentním propojením a samostatností metricko-témbrových komponentů. Nízké znění partu bicích a vysoký registr elektronického efektu, které zesilují percepce frekvenční distance mezi prvky, manipulace s výrazně novým rytmickým vzorkem a celkové znění založené na metroritmické intenzitě a microtimingových rozchodech, zdůrazňuje napětí a „deviaci“ celého úseku jako výsledek zklamaného očekávání. Takový vztah ovšem v jeho širším významu považují za zprostředkovatele dialogické výměny a doplňování, které podle LaBellea vedou k otázkám sociálních a politických spekulací, vnímání hudby jako „affective processes intrinsic to finding place, as well as escape routes and new social formations beyond the strictly verbal and visible”.⁸⁴

Mluvím-li o stylistických odchylkách, považují je za součást koncipování groovu jako prožívané tělesné zkušenosti získané prostřednictvím bytí jednotlivce ve světě (being-in-the-world). Jádrem takového úhlu pohledu je interpretace pojmu groove jako „efemerního“ aspektu spojeného s pohybem, tancem a potěšením.⁸⁵ Z technického hlediska definuje muzikoložka Maria Witek groove ve smyslu jeho fyzického prožívání jako element tělesné participace a neustálého zapojení do hudební struktury, kdy se účastník stává téměř součástí groovu: „When synchronizing our bodies to the beat, we enact parts of the musical structure by filling in the gaps; as long as the syncopations are repeated, we continue to participate, and processual pleasure is prolonged”.⁸⁶ Takový způsob vnímání lze aplikovat i na případ zkoumaného videa, kde spojení vizuálního děje v obrazu „abstraktního“ tance není zřejmě podřízeno metrickým vlastnostem zvukového pozadí. : Vzniká tím rozpor mezi vizuálním

⁸³ LaBelle, Brandon. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press, 2018. s. 3.

⁸⁴ Tamtéž, s. 2.

⁸⁵ Keil, Charles. "Participatory discrepancies and the power of music". *Cultural Anthropology*, 1987,2(3), 275–283; Hosken, Fred. "The subjective, human experience of groove: A phenomenological investigation". *Psychology of Music* 48 (2), 182-198.

⁸⁶ Witek, Maria. "Filling in: Syncopation, pleasure and distributed embodiment in groove". *Music Analysis*, 2017, 36(1), s. 151.

narativem a tím, jak groove komplemetují posluchači videa, čímž se deformuje smysl pro čas a posluchač je tak distancován od reálného časoprostoru.

Explicitně se objevující vztah mezi pohybem a zvukem, který lze sledovat pouze v rytmicky výraznějších úsecích skladby – tedy refrénech –, zároveň považuji za stylistickou změnu odkazující na dance-pop. Integraci tanečně orientovaného stylu do celé zvukové stopy považuji za referenci k estetice *rave* a *techno* večírků, jejichž zvýšená popularita na Ukrajině je signifikantně spojená s dobou rozčarování Majdanem, militarizace země, paniky před blížící se válkou, kontrarevoluce a hospodářské krize.⁸⁷ Tyto modifikace a navazování na žánr tradičně spojený s pojetím kolektivní identity, politickými agendami a antikapitalistickými zájmy (které jsou ovšem stále problematické z perspektivy subkultur, respektive kulturního kapitálu), jsou příkladem pokusu o rozšíření hranic „hudebních scén“ jako limitujících jevů, a stimulem k sociálněpolitickým kolaboracím, zmíněným na začátku kapitoly.

4.3. Rozšířený hlas

Ačkoliv se v této podkapitole budu věnovat tématu a způsobům realizace vokální vrstvy videa, nesnažím se tím zdůraznit její autonomii a nezávislost na dalších elementech hudební textury. Naopak si zde kladu za úkol podívat se na hlas jako komplexní jev nejen v kontextu hudebního provedení, ale i v jeho jedinečném postavení, které vyplývá z jeho bezprostředního spojení s tělem a nezbytně se vztahuje i k otázce (queer) identity. Je tedy možné pojmenovat dvě oblasti diskurzu, v nichž se budu pohybovat: jsou jimi prostorové a fyzické vlastnosti hlasu, přičemž první z nich odkazuje na vnímání hlasu skrze kompozičně technickou realizaci jeho specifického znění a druhá pojednává o hlasovém „ztělesnění“ jako jevu spojeném s fyzickou reprezentací interpreta, rozšířením smyslu „tělesnosti“ a jejich hranic. Hlasová vrstva videa je přitom tvořena elektronicky manipulovaným zpěvem mužského protagonisty.

Jako součást hudební realizace reprezentuje vokální part melodickou linii zvukové textury a bezpochyby sehrává rozhodující roli při odhalování „skrytých“ vrstev znění, mezi něž řadím i groove jako výsledek multiplicitních metroritmických interakcí. Jak je ale patrné z předchozí podkapitoly, kde se zmiňuji o signifikanci zvukových odchylek, zahrnuji je do pojetí

⁸⁷ Sovsun, Nazariy. „CXEMA and Rave Parties in Ukraine: Poor but Cool“. *Political Critique* [online]. 28-04-2017 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <http://politicalcritique.org/cee/ukraine/2017/cxema-and-rave-parties-in-ukraine-the-poor-but-cool-youth-culture/>

časové diskontinuity jako způsobu manifestace alternativních „verzí“ potenciální budoucnosti a queer temporality. Hlas ovšem v daném kontextu slouží jako výrazný „představitel“ prostorových vlastností: v procesu zaznívání, pohybujícího se mezi dvěma těly v podobě zvukových vln, ztratí hlas svůj tělesný původ, čímž opouští hranice těla a vytváří „třetí prostor“, „zemi nikoho“ mezi zpěvákem a posluchačem. Podle muzikoložky Frey Jarman-Ivens v tomto momentu oddělení hlasu od těla spočívá „ontologie hlasu“ – samostatná vokální vlna, přičemž délka jejího zaznívání provokuje destabilizaci očekávaných genderových vlastností interpreta a posluchače. Tím zároveň zachovává otevřenou možnost pro existenci rozmanitých identit. Samotný hlas se tedy stává queer prostorem.⁸⁸

Dříve, než se ponořím do uvedeného konceptu potenciálního queer světa, který existuje nejen ve vztazích mezi hudebníkem a posluchačem, nýbrž i v estetice vokálně-elektronické syntézy, je nutné se zaměřit na zvukový obrys prostoru, který v korespondenci s vizuálním obrazem apeluje na již zmíněné politiky viditelnosti. Z hlediska technického provedení hudební složky videa hraje zásadní roli efekt *digitálního reverbu* jako způsobu prostorového situování. Jde totiž o umělou reprodukci sonické signatury určitého prostranství, takzvanou „akustickou architekturu“⁸⁹ prostoru. Muzikolog Jonathan Sterne ve své studii *Space within Space: Artificial Reverb and the Detachable Echo* jako klíčové komponenty konstruování „umělého reverbu“ uvádí procesy ozvěny a dozvuku, které pomocí oddělení od zvukového proudu v „popředí“ naplňují a vytvářejí pro publikum perspektivu multiplicity nefixovaných prostorů. Signifikantní přitom zůstává „umělý“ charakter efektu – v daném případě vytvořený pomocí digitálních procesorů – který transformuje diskurz „realismu“ a pomocí umělého manipulování dozvuku a simulací ozvěny umožňuje realizaci jiných dimenzí: „The detachable echo presages the kinds of spatial overlays that are now emerging with augmented and mixed reality“.⁹⁰

Pokud se obrátím ke konkrétnějším ukázkám „budování“ akustické architektury, příkladem může být v předchozí podkapitole popsaná textura vrstev zvuku a s ní spojená technika *vícetopého záznamu* (tzv. *multitrack recording*) – oddělené zaznamenání různých zdrojů zvuku a současné nahrávání několika zvukových kanálů (nebo stop). Individuální

⁸⁸ Jarman-Ivens, Freya. *Queer voices: technologies, vocalities, and the musical flaw*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, s. 3.

⁸⁹ Sterne, Jonathan. *Space within Space: Artificial Reverb and the Detachable Echo*. *Grey Room* [online]. 2015, 60, 110-131.

⁹⁰ Tamtéž, s. 113

zacházení s každou vrstvou a jejich postupné nebo simultánní uvádění v různých polohách (bud' ve smyslu tónových nebo prostorových vlastností) lze sledovat již od začátku hudebního „vyprávění“. Začínající tiché akordy v nízkých registrech nyní neslouží jenom jako prvek logického hudebního rozvoje v jeho tradičním slova smyslu, ale stávají se „pozadím“ pro zaznívání „naturalistických“ rysů okolní reality: zvuku kroků nebo projíždějícího skateboardu. Zvukové pozadí, bohaté na efekty prodlev a ozvěn (což lze sledovat na výše uvedeném popisu hudebního materiálu), vytváří dojem objemnosti prostoru, jeho „vlhkosti“ (wet)⁹¹ (použiji-li pojem z oblasti audio inženýrství) a zjevné otevřenosti. Taková imitace reálného prostoru nachází podporu i ve vizuálním projevu – obrazná rozprostřenost parku koresponduje s její zvukovou „všudypřítomností“ a naplněním, čímž zesiluje politickou roli parku jako způsobu transformace dichotomie veřejného vs. soukromého a odkazuje na její potenciálně nové významy.

Pokud přijmeme Sterneovu teorii multiplicity zvukových polí, které vytvářejí prostor uvnitř prostoru, je nutné se zaměřit na vokální part jako samostatný prvek, který díky svým „vnitřním“ vokálně-elektronickým interakcím, založeným na simultánní manipulaci „živého“ a „nahraného“ zvuku, posouvá diskurz alternativního prostoru mimo rámce „přirozeného“ prostředí. Pomocí terminologického aparátu skladatelky a specialistky v oblasti kompozice a počítačových technologií Kristiny Warren⁹² lze kompoziční strukturu skladby podle způsobu performance rozdělit do dvou modů: „sound poet“ a „DJ“, které jsou založeny na proporčním rozdělení mezi vokalizačními technikami a ovládním elektronických zvuků. „Sound poet“ mod spočívá v případě zkoumaného videa v recitativním charakteru vokálního partu a podléhá „Dj modu“, tedy manipulacím pomocí digitálního dublování hlasu, aplikaci již zmíněného efektu reverbu a zpoždění, které expandují délku zvukové vlny a s ní i alternativní „třetí prostor“.

Záměrné rozšíření a modifikace „organického“ hlasu prostřednictvím umělých technologií, které se tak stává „protézou“ vokálního těla, se podílí nejen na vytváření prostorových charakteristik: proměna způsobu hlasového zaznívání a jeho symbiózy s počítačovými efekty modifikuje elementy tělesné přítomnosti – „grain of the voice“. Právě

⁹¹ Tamtéž, s. 117.

⁹² Warren, Kristina. *Show More/ Show Less: Extended Voice, Technology, and Presence*. Liverpool, 2011. PhD Thesis. Duke University.

pojmem „grain“, který Roland Barthes koncipuje jako výskyt fyziologických aspektů zaznívajícího hlasu, se stává pro ústředním bodem v jeho eseji „The Grain of the Voice“: „*The ‘grain’ is the body in the voice as it sings, the hand as it writes, the limb as it performs.*“⁹³

Transformace slyšitelných fyzických vlastností interpreta v hudební látce videa odkazuje ke způsobům jeho mechanizace, k určité vizi *cyborg body* – nepřirozeného těla, které bioložka a historička vědy Donna J. Haraway ve svém díle *Cyborg Manifesto* definuje jako „*cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction*“.⁹⁴ Na apropiaci daného pojmu odkazuje vlastní název kapely Lyudska Podoba (Lidská podoba), který koresponduje s teorií Haraway a ilustruje hlavní agendu kapely: kyborg jako „metafora odporu vůči závaznosti pohlavní/genderové dichotomie i proti totalitě kategorií určujících identitu obecně“.⁹⁵

Shrnu-li výše zmíněnou argumentaci, za signifikantní považují určitou transformaci tělesné přítomnosti – tedy Barthesovského „grainu“ – pomocí interpolace organického a „přirozeného“ hlasu s prvky technologického rázu, čímž se vytváří podle muzikologa Florian Heesche „hybrid of bodily and technologically produced sounds“⁹⁶. Zřejmou přítomnost tělesného původu v zaznívajícím hlase vnímám ovšem jako manifestaci hranic naturalizovaného těla, a to nejenom pomocí adaptace posthumanistické vize sblížení člověka a technologie, nýbrž i skrze transformaci obecně přijatých fyziologických schopností hlasové produkce.

Výše uvedené uvažování navazuje na vnímání hlasu nejen jako „produktu“ fyzické přítomnosti interpreta nebo náhradního obrazu, který figuruje v daném videu, nýbrž také na percepci hlasu jako „produktu“ pro tělo, tedy posluchače. Zaznívající hlas totiž – jak poznamenává F. Jarman-Ivens – má v sobě potenciál přivést posluchače k intensivnějšímu sebepoznání skrze okamžiky sebeidentifikace s interpretem nebo proti němu.⁹⁷ Monolog

⁹³ Barthes, Roland „The Grain of the Voice“. In *Image, Music, Text*, Roland Barthes, 179-189. Hill and Wang, 1977.

⁹⁴ Haraway, Donna J. „A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, p. 149.

⁹⁵ Kobíková, Zuzana. „Donna Haraway“. *Revue pro média: Časopis pro Kritickou Reflexi Médii* [online]. 2019 (9) [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Heslar/haraway.htm>

⁹⁶ Heesch, Florian. „Voicing the Technological Body: Some Musicological Reflections on Combinations Of Voice And Technology In Popular Music“. *Journal For Religion, Film and Media*. Graz: Universitätsbibliothek Graz, 2016, 2(1), 49-69.

⁹⁷ Jarman-Ivens, s. 3.

hlavního hrdiny obracejícího se k „námořníkovi“ jako posluchači lze totiž interpretovat dle teorie filozofa Mladena Dolara⁹⁸ (který expropriuje a transformuje Lacanovu teorii fáze zrcadla), spočívající v sebeurčení subjektu skrze „rozpoznání“ vlastní řeči: „it is not only the reflexivity of “seeing oneself looking,” but also that of “hearing oneself speak” that is essential to the development of subjective consciousness.“⁹⁹

Ve své práci *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology* muzikoložka Miriama Young interpretuje takovou snahu o napodobování hlasu a digitálních technologií jako tendenci k idealizaci vlastního těla: „The mechanical voice – that object of desire designed in the human image – projects self-conscious and palpably human desires for perfecting itself“¹⁰⁰. V souvislosti s jeho vizuální reprezentací představenou ve druhé kapitole, idealizovaný obraz vypravěče vnímám tudíž nejenom jako způsob sebevnímání autora (Tolika) prostřednictvím distancování se od vlastního těla a naslouchání svému hlasu, ale zároveň jako metodu formulování a zprostředkování poselství queer utopie – „láskyplného světa, mírumilovného soužití lidí s různými pohledy na život, filozofiemi a sexuálními orientacemi“.¹⁰¹

⁹⁸ Dolar, Mladen. “The Object Voice.” In: Renata Salecl and Slavoj Žižek (ed.) *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham, NC: Duke University Press, 1996. s. 7-31.

⁹⁹ Tamtéž, p. 13.

¹⁰⁰ Young, Miriama. *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. Ashgate Pub Co, 2015, p.

¹⁰¹ BAZDYREVA, Asia. “Anatolij Belov: Kazhdyi chelovek mozhet byt menshynstvom, esli ne ispugaetsya” (Anatolij Belov: Každý může být menšinou, pokud se nebojí). *Insider* [online]. 12-02-2014 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <http://www.theinsider.ua/rus/art/anatolii-belov-kazhdyi-chelovek-mozhet-byt-menshinstvom-esli-ne-ispugaetsya/>

5. Závěr

Ve své práci jsem se pokusila představit způsoby vytváření alternativních prostorů prostřednictvím uměleckých praktik v prostředí post-majdanské Ukrajiny, kde se dlouhotrvající události posledních let staly impulsem pro vznik oficiálních militantních narativů a s tím souvisejícího nárůstu občanského nacionalismu. Jedním z nejzávažnějších momentů mé práce se stalo téma hledání nové sebeidentifikace, která by opouštěla rámce hetero- a homonormativity a převládajících homogenních diskurzů. Podstatný pro mě přitom byl kontroverzní vztah mezi představiteli „progresivních“ agend, které podporují oficiální diskurz a tím produkují negativní postoje vůči „ostatním“, a jejich eliminace z veřejného prostoru.

Právě proto jsem si jako případovou studii vybrala desetiminutový hudební *film Sex, lekarstvennoje, rock-n-roll* Anatolije Belova, vokalisty kapely Lyudska podoba. V něm se autor otevřeně zabývá otázkami genderu a sexuální orientace a apeluje na přijetí různorodosti a svobody sebevyjádření. Jinými slovy, vytváří vizi utopického světa, existujícího v představách potenciální budoucnosti, kterou zde pojednávám dle terminologie filozofa Ernesta Blocha jako „místo ještě-nenastalé“. Ačkoliv Blochova filozofie naděje poskytuje základní terminologický aparát pro uchopení pojmu utopie především jako aktu popírání nedokonalé reality, pro konstruování mého ústředního argumentu je důležitá její transformace do oblasti *queer utopie a queer umění*. Ty José Esteban Muñoz definuje jako nástroje pro vytváření nových smyslů a obrazů existujících mimo heteronormativní přítomnost. Rozhodující roli zde sehrál pojem *anticipačního osvětlení umění* jako způsobu předvídání potenciálních realit. Tyto obecnější teoretické rámce nastiňuji ve druhé kapitole práce, která následuje za kapitolou úvodní.

Při zohlednění těchto pro danou práci klíčových teoretických definic jsem se soustředila na audiovizuální materiál jako nejpřehlednější a nejkompaktnější druh tvorby, schopný obrazem, textem, pohybem a hudbou ztělesnit představy potenciálních nových světů a zprostředkovat kritiku či transformaci elementů přítomnosti. Metoda mé argumentace spočívala v postupném přechodu od pojetí muzikálu jako divadelního žánru obecně, který Richard Dyer pojímá jako původně utopický a jehož prvky atraktivity a zábavy se podílejí na vytváření iluze ideálních a jednoduchých světů, až po analýzu významů každého elementu představeného videa.

Třetí kapitola, budovaná kolem divadelních paradigmat, se v této souvislosti věnuje znovuprožívání minulých zkušeností za účelem reinterpretace jejich vlivů v přítomnosti a potenciální budoucnosti. Důležitým uměleckým aspektem se zde stal tanec jako jeden ze způsobů vyprávění děje situovaného do minulosti. Významným bodem mého uvažování spojeného s interpretací pohybu se stala teorie Fiony Buckland o queer lifeworld, kterou tato teoretička extrahuje z filozofického konceptu „žitých světů“ a následně aplikuje na rekonstrukce předešlých zkušeností za pomoci tance a pochybu. Ty v jejím pojetí zároveň umožňují přetvářet budoucnost.

Dalším aspektem je zde vize intervencí do veřejného prostoru, a to metaforickým zobrazením sexuálních praktik jedinců, který vnímám jako odkaz na dekonstrukci ustálených heteronormativních řádů, spojených s tabuizací a odsouzením „nepřirozených“ a „deviantních“ sexuálních praktik. Kromě toho signifikantní zobrazení parku jako „dekorativního“ pozadí pro odehrávající se děj implikuje problematiku eliminace marginalizovaných sociálních skupin z veřejného prostoru. Výběr lokality ovšem interpretuji jako způsob překročení hranice soukromého a veřejného, osobního a politického, které v představách alternativní budoucnosti ztratí svou institucionální moc.

Jak je vidět, analýza vizuálních prvků videa a jejich role při vytváření obrazu utopické alternativy je bezprostředně spojená s reinterpretací a transformací minulých zkušeností, které zároveň souvisejí s jejich ozvěnou nebo ukotvením v přítomnosti. Čtvrtá kapitola pojednávající o hudební stránce videa na tyto představy navazuje a rozvíjí je v dalších úrovních mé analýzy. Nezbytným se zde totiž stalo ponoření se do specifik lokálního významu populární hudby, která jsou spojena s pochopením vztahu „subkulturnosti“ jako způsobu distancování se od „sovětské populární hudby“, který na post-majdanské Ukrajině získal rozhodující význam pro odmítnutí komunistické minulosti a zejména diktatury „ruské hegemonie“.

Teoretizace žánrových konotací v souvislosti s historickým pozadím se pro mě stala nezbytným argumentem zejména s ohledem na problematiku pojetí subkultury v kontextu queer teorie, kterou vnímám jako způsob vyloučení na základě subkulturního a kulturního kapitálu. Jako nástroj pro pochopení mi posloužila především Muñozův popis techniky disidentifikace, představená v jeho knize *Disidentification: Queers of color and the performance of politics*. Tu autor definuje jako destrukci predeterminovaných konstruktů a

identit prostřednictvím aropriace a transformace „mainstreamových kódů“, která je zároveň metodou transformace minulých a každodenních zkušeností.

Na základě těchto úvah ukazují následující podkapitoly význam žánrové syntézy „new avant-garde pop sound“ pro podobné přepracování „minulosti“ ve prospěch potenciálně jiné budoucnosti. Jak je patrné z analýzy zvukové textury, na popisovanou transformaci minulosti odkazují nejen prvky žánrové proměny a zaměření na použití technologicky pokročilejších metod komponování, ale i výskyt „nečekaných“ rytmických struktur uvnitř kompozičních vrstev. Těmi jsou microtiming a groove jako evidentní časové deviace, které nejen opouštějí ustálenou časoměrnou jednotku jako metaforické zobrazení jiného časoprostoru, ale odkazují i ke sjednocení a vytvoření nového pocitu „pospolitosti“ a komunity, založených na pocitu potěšení a bezpečí. To interpretuji jako kritický komentář k dominujícím představám „jediné národnosti“.

Rozdělení na zvukovou a hlasovou složku hudebního pozadí mi umožnilo zaměřit se na artikulaci komplexního poselství kapely, které spočívá ve vytvoření otevřeného a bezpečného prostředí pro každého. Zatímco zvukové provedení ilustruje vznik časoprostorové odchylky, ukazují, že element hlasu je zaměřen na rozbití hranic ustálených norem genderu a sexuality. Nosným se přitom pro mě stal rozbor významu efektu „reverbu“, který pomocí zjevně umělého vytváření prostorových charakteristik rozšiřuje fyziologické možnosti hlasu a tím umožňuje kritiku normalizačních diskurzů, zaměřenou nejenom na tělo *per se*, nýbrž i na otázky spojené se sebeurčením individua prostřednictvím zpochybňování obecně přijímaných a propagovaných norem krásy, hříchů a genderových rolí.

Ačkoliv se představená bakalářská práce zaměřuje na video, které, jak se může zdát, artikuluje otázky spojené pouze s mužskou homosexualitou a tím je limitovaná na deklamace jednostranné vize alternativních prostorů, ráda bych upozornila na několik faktorů, které takové čtení rozšiřují: zaprvé, důležitá je zde i zmíněná situace vysokého koeficientu homofobie na Ukrajině. Zadruhé, podstatnou se pro mě stala absence jiných představitelů jak sexuálních menšin, tak i členů feministických diskurzů na alternativní hudební scéně Ukrajiny, které by explicitně artikulovaly svou opozici vůči převládajícím hetero- a hlavně i homonormativním společenským představám.

Literatura

- Adorno, Teodor. "On Popular Music". *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17-37.
- Aínsa, Fernando. *Vzkříšení utopie*. Brno: Host, 2007.
- Amico, Stephen. *Roll Over, Tchaikovsky! Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality*. University of Illinois Press, 2014.
- Barthes, Roland „The Grain of the Voice”. In *Image, Music, Text*, Roland Barthes, 179-189. Hill and Wang, 1977.
- Buckland, Fiona. *Impossible Dance: Club Culture and Queer World-Making*, Wesleyan University Press, 2002.
- Butler, Judith. *Rámce války: za které životy netruchlíme?* Praha: Karolinum, 2013.
- Butler, Judith. *The Force of Nonviolence*. New York: Verso, 2020.
- Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Classics, 2006
- Danielsen, Anne. “Metrical ambiguity or microrhythmic flexibility? Analysing groove in ‘Nasty Girl’ by Destiny’s Child”. In: A. Doehring, D. Helms, A. F. Moore (ed.). *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*. Surrey: Ashgate, 2015, pp. 53-72.
- Debord, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007.
- DeNora, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Djagalov, Rossen. “Dangerous Liaisons: Ukraine and the Western Slavists”. *LeftEast* [online], 2014.[cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <http://www.criticatac.ro/lefteast/ukraine-and-the-western-slavists/>
- Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press, 2005.
- Dolar, Mladen. “The Object Voice.” In: Renata Salecl and Slavoj Žižek (ed.) *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham, NC: Duke University Press, 1996. s. 7-31.
- Dunagan, Colleen T. *Consuming Dance: Choreography and Advertising*. New York, NY: Oxford University Press, 2018.
- Dyer, Richard. *Only entertainment*. London: Routledge, 2002.
- Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy.” *Social Text*, no. 25/26, 1990, pp. 56–80.

- Halberstam, Jack Judith. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.
- Haraway, Donna J. "A Cyborg Manifesto: Science, technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Hauer, Tomáš. *S/Krze Postmoderní Teorie*. Praha: Karolinum, 2002.
- Heesch, Florian. "Voicing the Technological Body: Some Musicological Reflections on Combinations of Voice And Technology In Popular Music". *Journal For Religion, Film and Media*. Graz: Universitätsbibliothek Graz, 2016, 2(1), 49-69.
- Hosken, Fred. "The subjective, human experience of groove: A phenomenological investigation". *Psychology of Music* 48 (2), 182-198.
- Hosken, Fred. "The subjective, human experience of groove: A phenomenological investigation". *Psychology of Music* 48 (2), 182-198.
- Hrybanov, Anatoliy, Kravchuk Andriy. *Rajdužna knyha*. Kyiv: Centr „Naš Svit“, 2018.
- Jarman-Ivens, Freya. *Queer voices: technologies, vocalities, and the musical flaw*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Kon, Igor. *Muzhskoe telo v istorii kul`tury (The Male Body in the History of Culture)*. Moskva: Slovo, 2003. p 274-275.
- Kulyk, V. "Shedding Russianness, recasting Ukrainianness: the post-Euromaidan dynamics of ethnonational identifications in Ukraine". *Post-Soviet Affairs*, 34(2-3), 119–138.
- Kulyk, Volodymyr. "Ukrainian Nationalism Since the Outbreak of Euromaidan." *Ab Imperio*, 2014 (3), 94-122.
- LaBelle, Brandon. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press, 2018.
- Landy, Leigh. *What's the matter with today's experimental music?: Organized sound too rarely heard*. Harwood Academic Publishers, 1991.
- Leksikov, Roman. "Post-Soviet Queer as The Colonial Theory and Practice". *Aktualni Problemy Sociologii, Psychologii Ta Pedagogiky (Aktuální Problémy Sociologie, Psychologie, Pedagogiky)*. Kyjiv: Nacionalnyi Universytet T. Shevchenka, 2017(2), s. 5-14.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Muñoz, Jose Esteban. *Disidentification: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

- Muñoz, José Esteban. *Cruising utopia: the then and there of queer futurity*. New York: New York University Press, 2009.
- Naum, Laura. „Adidas or Adibas. Thoughts on Eastern European Counterfeit Culture“. *Kajet no. 2*, 2018. pp. 54-63.
- Pahulich, Lesia. “Chy Mozhlyvo Kviryty Naciyu: Intersekcijnist ta kvir polityky” (Zda je možné queerovat národ: intersekcionalita a queer politiky). *Politychna Krytyka* [online], 2016. [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <http://ukraine.politicalcritique.org/2016/07/11/chi-mozhlivo-kvirity-naciyu-interseksijnist-i-kvir-politiki/>
- Plakhotnik, Olga. *Imaginaries of Sexual Citizenship in Post-Maidan Ukraine: A Queer Feminist Discursive Investigation*. Milton Keynes, 2019. PhD thesis The Open University.
- Schütz, Alfred a Luckmann, Thomas. *Strukturen der Lebenswelt*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2003 [1979].
- Shevtsova, Maryna. “Strategies to fight homophobia in post-Euromaidan Ukraine: constructing a good gay citizen and Ukrainian homonormative patriotism”. In: Burlyuk, Olga, Shapovalova, Natalia. *Civil society in post-Euromaidan Ukraine: From revolution to consolidation*, 2018.
- Skalický, Karel. *Blochova Filosofie naděje*. Praha: Ježek, 1995.
- Sterne, Jonathan. Space within Space: Artificial Reverb and the Detachable Echo. *Grey Room* [online]. 2015, 60, 110-131.
- Surepin, Sergij. "Armiya, Mova, Vira": Poroshenko nazvav formulu suchasnoji ukrajinskoji identychnosti (Armada, Jazyk, Vira: Poroshenko pojmenoval vzorec moderní ukrajinské identity). *Zaborona* [online]. 20-09-2018 [cit. 2020-07-30]. Dostupné z: <https://zaborona.com/armiia-mova-vira-poroshenko-nazvav-formulu-suchasnoi-ukrainskoi-identychnosti/>
- Taylor, Jodie. *Playing it queer: popular music, Identity and queer world-making*. Bern: Peter Lang International Academic Publishers, 2012.
- Vogelin, Salome. *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*. Bloomsbury Academic, 2014.
- Warren, Kristina. *Show More/ Show Less: Extended Voice, Technology, and Presence*. Liverpool, 2011. PhD Thesis. Duke University.
- Witek, Maria. “Filling in: Syncopation, pleasure and distributed embodiment in groove”. *Music Analysis*, 2017, 36(1), s. 138-160.

Young, Miriama. *Singing the Body Electric: The Human Voice and Sound Technology*. Ashgate Pub Co, 2015.

Zhuravlev, Oleg, Ishchenko Volodymyr. "Exclusiveness of civic nationalism: Euromaidan eventful nationalism in Ukraine". *Post-Soviet Affairs*, 2020/36:3, 226-245.

Zhuravlev, Oleg. "Politika podlinnosti i jejo predely". *Spilne* [online]. 2015, (9), [cit. 2020-05-07]. Dostupné z: <https://commons.com.ua/en/politika-podlinnosti/>

Webové Stránky:

Webová stránka PinchukArtCentru [cit. 2020-07-31]. Dostupné z:

<http://new.pinchukartcentre.org/en>

Video "Sex, Lekarstvennoje, Rock-n-Roll" [online]. [cit. 2020-07-30]. Dostupné z:

<https://vimeo.com/88882032>

Mucha, Ivan. Lebenswelt. *Sociologická encyklopedie* [online]. Sociologický ústav AV ČR [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Lebenswelt>

Konfesiyna ta cerkovna nezalezhnist gromadian Ukrainy (Konfesiijní a církevní příslušnost občanů Ukrajiny). *Razumkov centr* [online]. 03-02-2020 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z:

<http://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/konfesiina-ta-tserkovna-nalezhnist-gromadian-ukrainy-sichen-2020r>.

Kobíková, Zuzana. "Donna Haraway". *Revue pro média: Časopis pro Kritickou Reflexi Médii* [online]. 2019 (9) [cit. 2020-07-31]. Dostupné z:

<http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Heslar/haraway.htm>

Facebooková stránka kapely Lyudska Podoba [cit.2020-07-31]:

https://www.facebook.com/pg/LyudskaPodoba/about/?ref=page_internal

BAZDYREVA, Asia. "Anatolij Belov: Kazhdyi chelovek mozh et byt menshinstvom, esli ne ispugaetsya" (Anatolij Belov: Každý může být menšinou, pokud se nebojí). *Insider* [online]. 12-02-2014 [cit. 2020-07-31]. Dostupné z: <http://www.theinsider.ua/rus/art/anatolii-belov-kazhdyi-chelovek-mozhet-byt-menshinstvom-esli-ne-ispugaetsya/>

Anatolij Belov: "Mne hochetsa objedniat lyudey v bezudersshnom tance lyubvi" (Chci sjednotit lidi v bezuzdném tanci lásky). *Gay-Alliance Ukraine* [online]. 28-05-2015 [cit. 2020-07-31].

Dostupné z: https://upogau.org/ourview/ourview_2286.html.

