

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav hudební vědy

**Bakalářská práce**

Anna Kaznacheeva

**Queer estetika v současné ruské populární kultuře  
na příkladu kapely HRISTINA**

**The Band HRISTINA and Queer Aesthetics  
in Today's Russian Popular Culture**

Vedoucí práce: Tereza Havelková, Ph.D.

Konzultant: Vít Zdrálek, Ph.D.

2021

## **Poděkování**

Děkuji Tereze Havelkové a Vítu Zdrálkovi za jejich vedení, otevřenost a inspiraci. Děkuji také Vojtěchu Frankovi a Dominice Moravčíkové za podporu a podnětné komentáře. Tato práce by nikdy nevznikla bez Galiny Vaněčkové, vynikající odbornice na tvorbu Mariny Cvětajevové, které jsem hluboce vděčná za plodné diskuse o ruském básnictví.

## **Prohlášení**

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

V Praze, dne 30. července 2021

.....

Anna Kaznacheeva

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá zkoumáním tvorby queer hudebníků v Rusku v době po přijetí zákona proti „LGBT propagandě“ (tj. po roce 2013). Tento zákon, jenž se stal terčem domácí i mezinárodní kritiky, dodnes ovlivňuje rozvoj queer kultury v Rusku. Předložená práce zkoumá společenský a kulturní kontext postsovětské doby ve vztahu ke queer estetice na příkladu tvorby kapely HRISTINA. Tato kapela vznikla v Moskvě roku 2017. Vokalistka a autorka textů Hristina Zarembo se kromě hudební tvorby aktivně věnuje psaní příspěvků na sociálních sítích, v nichž jednak přibližuje inspiraci a významy vlastní hudby, jednak se jakožto queer žena vyjadřuje k tématům genderu a sexuality. Předmětem práce je písňová a audiovizuální tvorba kapely. Analýza se také zaměřuje na doprovodné texty, komentáře na sociálních sítích kapely a eseje věnované jedné z písní. Důraz je kladen na sledování způsobu práce s historickými odkazy, jejichž zahrnutím do své tvorby autorka reflektuje ranou postsovětskou i vzdálenější minulost z hlediska vlastní queer zkušenosti. Pozornost je proto věnována zejména „návratům“ do období devadesátých let, kdy po rozpadu sovětského svazu došlo k mimořádnému rozmachu queer estetiky na ruské scéně. Práce mimo jiné ukazuje, že tato doba (nehledě na značnou sociální a ekonomickou nestabilitu) je dnes jak hudebníky, tak kritiky oceňována jako kulturní topos, k němuž se různými způsoby vrací současná (nejen) queer tvorba. Představa zvláštní temporality, která v rámci diskurzu o 90. letech vzniká, tedy jakési konceptuální rozšíření tohoto desetiletí a jeho promítání v podobě odkazů do současnosti, se tak stává integrální součástí zkoumané tvorby. Analýza tvorby kapely HRISTINA ukazuje, jakým způsobem je ruské umění dáváno do souvislostí s queer zkušeností umělců, která byla a pořád je v rámci oficiálního diskurzu zamlčována. Jedním z klíčových témat této práce tak je promítání zamlčované queer minulosti do současné hudební queer tvorby skrze navracení známým autorům jejich queer dimenze, a tudíž vytvoření queer dějin ruské kultury. Ve svém uvažování vycházím ze současné literatury z oblasti queer teorie a studií populární hudby.

**Klíčová slova:** populární hudba, queer estetika, gender, postsovětské Rusko, temporalita

## **Abstract**

This bachelor thesis focuses on work of queer musicians in Russia during the period following the approval of the so-called gay propaganda law (2013). This law has been broadly criticized both in Russia and abroad and has notably influenced the development of domestic queer culture. The work examines social and cultural background of the post-soviet period in relation to queer aesthetics focusing on music production by the band HRISTINA as a case study. The

band was founded in 2017 in Moscow. Apart from composition, singer and lyrics writer Hristina Zarembo is engaged in posting in social media on her sources of inspiration and the meanings of her music. Being a queer woman, she also comments on the issues of gender and sexuality. The work aims to study the relationship between music and text in HRISTINA's songs. Accompanying texts, comments on social media and an essay dedicated to one of the songs discussed are also part of the analysis. The analysis discovers the way the singer reflects the legacy of the early post-soviet period on behalf of her own experience of the queer. The period of the 90s is therefore taken into account as the time after the fall of the Soviet Union when an immense growth of queer aesthetics took place. The work also shows that both musicians and critics consider this period (despite its social and economic instability) a cultural topos to which nowadays (not only) queer production tends to refer. The idea of some special temporality that emerged inside the discourse of the 90s, that is, the notion of a broader decade and its projecting into the present in a form of various references — this idea is therefore an integral part of the musical production in question. The analysis of HRISTINA's work shows how connections are being found between Russian art and artists' experience of the queer, that is, the experience that has been silenced for long by the official discourse. One of the key issues of the work is this linking of silenced queer past with today's queer music production by reclaiming well known authors their queer dimension, and therefore making a queer history of Russian culture. The thesis is theoretically grounded in current literature in a field of queer and popular music studies.

**Key words:** popular music, queer, aesthetics, gender, Russia, temporality

# Obsah

<b>1.</b>	<b>Úvod</b> .....	<b>7</b>
1.1.	Představení kapely HRISTINA.....	8
1.2.	Stav bádání.....	10
1.2.1.	Ruskojazyčný diskurz.....	10
1.2.2.	Anglojazyčný diskurz.....	12
1.3.	Teoretický rámec.....	12
1.4.	Rozvrh kapitol.....	14
<b>2.</b>	<b>Queer kultura v Rusku: historické, sociální a politické souvislosti</b> .....	<b>15</b>
2.1.	Předpoklady sexuální revoluce 90. let.....	15
2.2.	90. léta: “zrazená revoluce”.....	19
2.2.1.	Populární hudba a nová generace.....	20
2.2.2.	Queer estetika sexuální revoluce.....	22
2.2.3.	Rock a lesbická kultura.....	24
2.2.4.	Kapela t.A.T.u.: pseudolesbické performance jako symbol sexuální revoluce.....	26
2.3.	„Post-devadesátá léta“: normalizace a návrat heteronormativity po roce 2006.....	35
2.4.	2013: Zákon „proti gay propagandě“.....	38
2.5.	2020: Státní homofobie a queer mainstream.....	42
2.6.	Queer estetika, homofobie a nostalgie.....	47
2.6.1.	HRISTINA – nemainstreamová queer umělkyně.....	49
<b>3.</b>	<b>Nostalgie u kapely HRISTINA</b> .....	<b>51</b>
3.1.	Nostalgie obecně.....	51
3.2.	Analýza.....	55
3.2.1.	Video <i>Slova</i> .....	55
3.2.2.	Píseň <i>Marina</i> .....	61
<b>4.</b>	<b>Queer estetika u kapely HRISTINA</b> .....	<b>73</b>
4.1.	Performance queer.....	74
4.1.1.	Queer text.....	74
4.1.2.	Queer obraz.....	78
4.1.3.	Queer hlas.....	80
4.2.	Queer symbolika.....	84
4.2.1.	Kódy potlačené subkultury.....	84
4.2.2.	Marina Cvětajevová a ruská rocková queer tvorba.....	86
4.2.3.	Queer symbolika ve skladbách HRISTINY.....	90
4.3.	Queer temporalita.....	92
<b>5.</b>	<b>Závěr</b> .....	<b>96</b>
	<b>Literatura</b> .....	<b>98</b>

## 1. Úvod

Má bakalářská práce se zabývá zkoumáním tvorby queer hudebníků v Rusku v době po přijetí zákona proti „LGBT propagandě“. Tento zákon, jenž byl přijat v roce 2013 a údajně se měl zaměřit na ochranu dětí před mravně závadnou informací, dodnes ovlivňuje rozvoj queer kultury v Rusku a život queer jedinců. Současná situace představuje alespoň na první pohled zcela neuvěřitelný kontrast ve srovnání s bezprostřední minulostí. Zhruba do poloviny první dekády 21. století byla totiž ruská populární kultura pod vlivem tzv. sexuální revoluce.

Sexuální revoluce znamenala především osvobození populární tvorby od sovětské cenzury, ke kterému postupně docházelo od konce 80. let. Za vrchol sexuálního osvobození postsovětské kultury se považují 90. léta. V tomto období se prosadil obraz zpěváka zcela odlišný od představy nabízené sovětskou estrádou. Pod vlivem západní populární kultury začali i ruští hudebníci otevřeně zpívat o sexu a sexualitě. Jakýsi dobový protestní duch vedl mnohé hudebníky a hudebnice k pohrávání si s tradičními heteronormativními obrazy. V 90. letech se objevily kapely Na-Na, Gosti iz budouščego (Návštěva z budoucnosti), Nočnyje snajpery a t.A.T.u. a také hudebníci jako Shura, Oskar a Butch, kteří se buď explicitně prezentovali jako queer (tedy nejenom neheterosexuální, ale i nefemininní/nemaskulinní v normativním smyslu), anebo ve své tvorbě využívali – více či méně často – queer narativů. Queer se stal doslova módou. Zatímco některé kapely a někteří hudebníci odkazovali ke queer agendě z důvodu její komerční úspěšnosti (ty však později od vlastních queer obrazů odstoupili), řada z nich dodnes pracuje v rámci queer estetiky.

V případě sexuální revoluce se nejedná o jakýsi zlom ve smyslu vzniku queer v Rusku. Neheteronormativita byla pochopitelně ve společnosti a v umění přítomna vždy, avšak implicitně. Důležité je, že právě v 90. letech došlo k popularizaci queer obrazů. Zatímco dříve se vyskytovaly spíše v oblasti jednotlivých subkultur, v 90. letech neheteronormativní témata ovládla masovou kulturu. Po rozpadu Sovětského svazu byla queer tvorba svobodně provozována zhruba do roku 2006, kdy na pozadí demografické krize přetrvávající z 90. let a státní propagandy „tradičních hodnot“ došlo opět k posílení cenzury. V ruském kontextu se tak hovoří o „prodloužených“ devadesátých letech. Ta, ač se pro mnohé pojí s drsnou ekonomickou krizí spíše než osvobozením, jsou současnou populární kulturou prezentována jako předmět nostalgie. Současní mladí umělci tvořící v rámci queer estetiky mnohdy přímo nezažili politickou a ekonomickou nestabilitu 90. let, od roku 2013 se však setkávají se stále platnými zákazy a omezeními. Idealizovaná představa svobodných 90. let, kterou si na

základě dobové tvorby konstruují, se stává jakýmsi útočištěm nejenom ruské queer estetiky, ale i celku současné ruské populární kultury.

V jednotlivých kapitolách této práce se věnuji zkoumání společenského a kulturního kontextu postsovětského Ruska ve vztahu ke queer estetice. Jak již bylo nastíněno, zvláštní pozornost věnuji období 90. let a jeho promítání do současnosti v podobě nejrůznějších odkazů. Práce mimo jiné ukazuje, že tato doba (nehledě na značnou sociální a ekonomickou nestabilitu) je dnes jak hudebníky, tak kritiky oceňována jako kulturní topos, k němuž se různými způsoby vrací současná (nejen) queer tvorba. Jednou z výchozích otázek této práce je, proč se 90. léta v ruské populární hudbě – slovy sociologa Andreje Šentala – “pořád opakují” a co toto „opakování“ znamená pro současnou tamější queer tvorbu.

### 1.1. Představení kapely HRISTINA

Jako případová studie pro tuto práci slouží analýza dvou děl kapely HRISTINA. Tato kapela vznikla v Moskvě roku 2017. Vokalistka a autorka textů Hristina Zarembo se kromě hudební tvorby aktivně věnuje psaní příspěvků na sociálních sítích, v nichž jednak přibližuje inspiraci a významy vlastní hudby, jednak se jakožto queer žena vyjadřuje k tématům genderu a sexuality.

Kapela se skládá ze zpěvačky, autorky textů i hudby Hristiny Zarembo a kytaristy Igore Lidzhieva. Kytaristu však vidíme jenom málo, zejména v pozadí během online koncertů. Ústřední podíl na obrazu skupiny tak má zpěvačka, což je jinak patrné i ze samotného názvu kapely. V několika rozhovorech, které začaly vycházet záhy po zahájení jejich tvorby, se zpěvačka otevřeně prezentuje jako nebinární osoba a přiznává, že ve svých textech odkazuje na vlastní queer zkušenost.<sup>1</sup>

Kapela dosud vydala jedno album (*Neverend*, 2019) a šest singlů (2019-2021).<sup>2</sup> Žádná nahrávka prozatím nebyla vydána fyzicky, jsou dostupné jenom přes streamovací služby. Kapela má dva klipy a řadu live záznamů na Instagramu, což je platforma, kterou tito hudebníci (zejména sólistka, která vede jak profil kapely, tak i svůj soukromý, jenž s její tvorbou také souvisí) nejvíce využívají pro prezentaci své tvorby. Jejich profil (profily) na Instagramu je tedy důležitou součástí toho, jakým způsobem vytvářejí vlastní obraz prostřednictvím sdílení své tvorby a také komunikace s publikem. Kromě videozáznamů se

---

<sup>1</sup> Na svém profilu na Instagramu Hristina uvádí, že v angličtině preferuje zájmena *she/they*, zatímco v ruštině *ona/eě* (ona/její). V této práci využívám pro konzistenci českého textu tvarů 3. osoby jednotného čísla.

<sup>2</sup> V době sepsání této práce připravuje kapela své druhé album, *Lvinoje serdce* (Lví srdce). Veškeré singly jsou dostupné na <https://open.spotify.com/artist/78MOrOIhaNGYvY1TdzyZJf>



jak kapela, tak Hristina samostatně zúčastňuje i v době pandemie Covid-19 živých vystoupení. Jedná se vesměs o komornější alternativní prostory, které se nacházejí v Moskvě a kde může vlastní queer tvorbu provozovat (například vystoupení v kavárně *Svadba soek*, září 2019; vystoupení ve spolupráci se sdružením ženských rockových zpěvaček *Femland*, leden 2020; také nedávné vystoupení kapely v *Powerhouse Moscow*, duben 2021). HRISTINA postupně pracovala s několika hudebními styly jako techno či folk, svou nynější hudbu označuje jako art-pop.

Myšlenky, k nimž se svou tvorbou vztahuje, rozvíjí Hristina i v příspěvcích na sociálních sítích, ale také v rozhovorech pro nezávislá online média. Tato sdělení představují určité vodítko při sledování jejího autorského záměru. Primárním cílem této práce není odhalení autorčiny intence, nýbrž spíše kulturní analýza historických a současných východisek a možných rámců čtení, slyšení, zakoušení a porozumění její tvorbě. Související texty artikulující autorčin postoj jsou součástí analýz. Nezávislá média si tvorby kapely všimla poměrně brzy, píše o ní například *Wonderzine* (ruský internetový časopis věnovaný tématům genderu, queer, populární kultury atd.). I když je tato kapela v alternativních kruzích již velmi známá, nejedná se o jakýsi většinový kulturní produkt (nevystupuje v rádiu ani v televizi).

Předmětem analýzy je v této práci písňová a audiovizuální tvorba kapely. V následujících kapitolách se zaměřuji na dvě díla: píseň *Marina* (2020) a video *Slova* (2019). Píseň *Marina* pojmenovanou podle významné ruské básnířky Mariny Cvětajevové lze označit za autorčinu osobní reflexi ruské lesbické kultury. Společně s písní zveřejnila Hristina doprovodnou esej queer aktivistky Marie Tatarenkové. Ačkoliv tento text nenapsala Hristina sama, z jejího komentáře pro *Wonderzine*, kde byla esej zveřejněna, je patrné, že se slovy autorky coby výrazem i svých vlastních myšlenek ztotožňuje. Doprovodná esej je v této práci součástí analýzy, skrze niž se pokusím ukázat, jakým způsobem zachází Hristina jakožto současná queer umělkyně s odkazy velkých představitelk starší vrstvy ruské lesbické (queer) kultury. Klip *Slova* nabízí obrazy, které není snadné lokalizovat v čase a prostoru. Pomocí analýzy vizuálních efektů a dalších prvků interpretuji toto video jako obraz alternativní queer minulosti a sleduji vztah takto konstruovaného narativu a celku ruské queer kultury. Při analýze obou děl se pokouším o komplexní přehled vztahů hudby, textu, hlasu a vizuální stránky.

Jednou z linií, kterou se v této práci pokusím sledovat, je nostalgické naladění současné populární tvorby. V *Nové písni moře* (Novaja pěsnja morja) z prvního alba *Neverend* se vyskytuje následující řádek: „pouštím ti BG a písne Viktora Coje“. BG, Boris

Grebenščikov, sólista kapely Akvarium, je podobně jako Viktor Coj ikonickou osobností ruského rocku 80. let. Jejich hudba, stejně jako odkazy na ni, má v ruské kulturní imaginaci nepochybný nostalgický potenciál. Určitá touha po jiným časech je přítomna také v písni *Grengo* („poté, co foukal vítr, čekám na lepší časy / ležím si klidně a volím sen / sen, kde je dům / a ty v zelené“).<sup>3</sup> Tato touha, ačkoliv je dost působivá, má prozatím spíše formu vzpomínky než jasně artikulované nostalgie po nějaké konkrétní době.

Určitá nedořečenost a metaforičnost, která se v tomto textu objevuje, je příznačná téměř pro všechny texty Hristiny. Podobným způsobem se v písních vyjadřuje ke queer tématům. V uvedeném fragmentu písně *Grengo* nejsou lyrický subjekt ani objekt genderově artikulovány. Queer narativy tak u Hristiny nevznikají jenom z textu písně, ale jsou do velké míry intertextuální; posluchač musí být pro interpretaci tvorby kapely jako queer často seznámen s postavou sólistky, jejími názory a postoji. Ty vyjadřuje Hristina na sociálních sítích, když například uvažuje o možnostech využití nebinárních zájmen v ruštině. Výrazným queer manifestem je dílo *Teoria blika* (Teorie odlesku) vytvořené ve spolupráci s queer básnířkou Oksanou Vasyakinovou. Text básně, k níž Hristina napsala hudbu, explicitně pojednává o lesbickém sexu.

První album *Neverend* je téměř celé v angličtině. Později však Hristina pokračovala texty výhradně v ruštině, a to včetně písní, jež jsou v této práci předmětem primárního zájmu. V rozhovoru pro YouTube v pořadu Karena Shainyana<sup>4</sup> to komentovala tak, že zpívat v ruštině pro ni znamená možnost sdílet vlastní myšlenky a stavy ruskému publiku. Poslední (v době sepsání této práce) píseň HRISTINY *Majatnik (L'après-Midi)* má rusky text veršů a refrén pak ve francouzštině. Připomíná elektronickou taneční hudbu 80.-90. let a svou náladou se blíží současné francouzské nostalgické populární hudbě.

## 1.2. Stav bádání

### 1.2.1. 1.2.1. Ruskojazyčný diskurz

Poté, co v 90. letech přestala být queer tvorba – na kratší dobu – vnímána jako cosi marginálního a získala mainstreamový status, začaly vznikat i pokusy o odborné teoretizování

---

<sup>3</sup> Tato píseň je původně v ruštině, citát zde uvádím ve vlastním překladu. Všechny v této práci dále uvedené překlady z angličtiny/ruštiny jsou mé vlastní.

<sup>4</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IWWJFMxKgDU>

queer. Navazovaly na anglojazyčnou queer teorii vypracovanou v 80. a 90. letech Judith Butler, Teresou de Lauretis a dalšími.<sup>5</sup>

Domácí odborná reflexe queer kultury 90. let je poměrně omezená. V době sepsání této práce neexistuje v ruštině žádné komplexní pojednání o ruské hudební queer tvorbě. Odborné uvažování o queer tak nemá v Rusku dlouhou tradici. Především z důvodu absence státní podpory ruská queer teorie dodnes nemá plně institucionální charakter. Je rozvíjena na různých pracovištích odborníky z nejrůznějších oblastí. A má značně aktivistickou povahu. Z významných autorů, kteří se ve svých pracích věnují queer agendě alespoň okrajově, lze uvést sexuologa Igora Kona a sociologa Alexandra Kondakova.<sup>6</sup> Příkladem ruského odborného uvažování o queer je sborník konferenčních příspěvků *Na rozcestí: metodologie, teorie a praxe LGBT a queer výzkumu*.<sup>7</sup> Zmínění teoretici se zaměřují primárně na historické, politické a společenské souvislosti queer v Rusku, queer umění nevěnují (až na výjimky) větší pozornost. Vedle odborné literatury však existuje rozsáhlá publicistická reflexe ruské queer kultury.

Charakteristickým rysem (zejména staršího) ruskojazyčného diskurzu queer kultury je určitá nevyhraněnost pojmů: jak v této práci dále ukáží, pojem queer bývá často zaměňován s pojmy homosexuál, gay, lesbický či LGBT. Specifikem ruských legislativních formulací je vysoce problematický výraz “netradiční sexuální vztahy”. Veškeré tyto pojmy představují oproti konceptu queer redukci pouze na sexuální identitu, opomíjí například problematiku genderu. Samotný název této práce obsahuje ve vztahu k diskurzu 90. let retrospektivní označení: v době sexuální revoluce, kterou považují za období rozkvětu queer estetiky na ruské scéně, nebývala neheteronormativní tvorba označována jako queer, nýbrž jako LGBT, gay a především jako lesbická. S vědomím naznačené terminologické komplexity využívám

---

<sup>5</sup> Evgeny Fiks však nabízí jinou možnost uvažování o queer v Rusku. Pokouší se o nalezení specifického postupu, který by lépe vystihoval ruskou postsovětskou realitu. Uvažuje o možnosti aplikace klasické queer teorie na kulturní poměry postsovětského Ruska. Tvrdí, že v tomto případě nelze převzít zdánlivě univerzální vzor, jelikož co se zdá být globální, je ve skutečnosti pouze západní. Přichází s alternativní myšlenkou teorie *plešky*, která by měla obsáhnout specifické skutečnosti sovětských queer lidí (název přebírá od pojmu *pleška* – označení místa, kde se za Sovětského svazu scházeli homosexuálové). Fiks, Evgeny. “The Theory of Pleshka.” *Moscow Art Magazine*, 2014 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://moscowartmagazine.com/en/issue/44/article/887>.

<sup>6</sup> Například Kon, Igor. *Klubnička Na Berjozke: Seksual'naja Kul'tura v Rossii*. [Sexuální kultura v Rusku], první vydání 1997.

<sup>7</sup> Kondakov, Alexandr, ed. *Na Pereputje: Metodologija, Teorija i Praktika LGBT i Kvir-Issledovanij*. [Na rozcestí: metodologie, teorie a praxe LGBT a queer výzkumu] Petrohrad: Centr nezavisimych sociologičeskich issledovanij, 2014.

ve své práci dobových úvah o lesbické kultuře 90. let a vztahují je k širšímu celku postsovětské ruské queer kultury.

### 1.2.2. 1.2.2. Anglojazyčný diskurz

Ruské queer kultuře je věnována řada zahraničních odborných prací. Stephen Amico ve svém díle *Roll Over, Tchaikovsky* zkoumá ruskou populární kulturu v kontextu mužské homosexuality.<sup>8</sup> Jeho úvahy o intertextualitě homosexuálních narativů jsou pro tuto práci inspirativní. Laurie Essig podnikla v Moskvě v 90. letech terénní výzkum, jehož výsledkem se stala kniha *Queer in Russia*.<sup>9</sup> V následujících kapitolách odkazují především k autorčiným pozorováním ohledně dobového ruského pojetí queer jako určitého životního stylu či způsobu chování, nikoliv však jako politicky aktivní identity. Katharina Wiedlack a Maria Neufeld přispěly roku 2015 do publikace *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power* kapitolou věnovanou postsovětské ruské lesbické kultuře v době sexuální revoluce (tedy v období cca 1991-2006).<sup>10</sup> Jedná se o první odborný text, jenž se pokouší o komplexní přehled hudebního dění v rámci dobové lesbické kultury (po zmíněné knize Amica druhá publikace o ruské populární hudbě a sexualitě). O zmíněné odborné publikace se ve své práci opírám.

## 1.3. Teoretický rámec

Hlavními teoretickými zdroji mého uvažování o queer jsou práce Judith Butler, Jodie Taylor, Annamarie Jagose a Freya Jarman-Ivens.<sup>11</sup> Velký význam pro účel této práce představují i vybrané publicistické texty. Inspirativní pro mě je především článek sociologa Andreje Šental *Zrazená revoluce, aneb devadesátá léta nebyla*, kde autor nabízí periodizaci vývoje ruské postsovětské populární kultury od roku 1991 do současnosti.<sup>12</sup> Šentalovy argumenty podrobně uvádím v dalších kapitolách této práce, nyní naznačuji pouze autorův základní argumentační rámec. Šental si na současnou ruskou populární tvorbu všímá jejího nostalgického

---

<sup>8</sup> Amico, Stephen. *Roll over, Tchaikovsky!: Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality*. New Perspectives on Gender in Music. University of Illinois Press, 2014.

<sup>9</sup> Essig, Laurie. *Queer in Russia: A Story of Sex, Self, and the Other*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

<sup>10</sup> Wiedlack, Katharina, and Maria Neufeld. "Not Rockers, Not Punks, We're Lesbian Chicks: Staging Female Same Sex Desires in Russian Rock and Pop." In *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*, edited by Kath Browne and Eduarda Ferreira. Farnham [etc.]: Ashgate, 2015.

<sup>11</sup> Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Classics, 2006; Taylor, Jodie. *Playing It Queer Popular Music, Identity and Queer World-Making*. Bern etc.: Peter Lang, 2012; Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2010; Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

<sup>12</sup> Šental, Andrej. "Predannaja revolucija, ili devjanostych ne bylo." [Zrazená revoluce, aneb devadesátá léta nebyla] *Colta*, 2017.

charakteru. Podle něj je celek současné ruské populární kultury závislý právě na odkazech k 90. létům.

Šental se sice detailně nezaměřuje na současnou queer kulturu, jeho úvahy o nostalgickém naladění celku ruské populární hudby lze, jak v této práci s oporou o další literaturu ukazují, ale vztáhnout i k současné ruské queer tvorbě. Ta totiž také hojně čerpá z odkazů sexuální revoluce. K této “posedlosti nostalgickou emocí” se autor staví kriticky. Upozorňuje však i na vývoj tvorby, která s odkazy k 90. létům pracuje jinak: narozdíl od mainstreamu, jenž na minulosti nereflktovaně “parazituje”, přetváří tvůrčím způsobem odkazy minulosti a konstruuje tak její alternativní obraz.

Prostřednictvím analýzy vybraných děl kapely HRISTINA v této práci sleduji právě tento druhý Šentalem zmiňovaný způsob tvorby a ukazují, jakých souvislostí nabývá v kontextu ruské queer kultury. Ve svém uvažování o současném ruském queer mainstreamu se opírám o jeho reflexi podanou Marií Engströmovou v jejích článcích věnovaných queer estetice a Campu v současné ruské masové kultuře.<sup>13</sup>

Pro hlubší pochopení kulturního významu a tvůrčího potenciálu nostalgie čerpám především z prací významných teoretiků nostalgie, slavistky Svetlany Boymové a filozofa postmodernismu Fredrica Jamesona.<sup>14</sup> Práce Svetlany Boymové mimo jiné nabízí úvahy o nostalgii specificky v prostředí postsovětského Ruska, bez nichž by se moje práce neobešla.<sup>15</sup>

Při analýze nostalgie konstruované tvorbou HRISTINY a jejího významu v kontextu queer kultury vycházím z literatury věnované queer temporalitě, zejména z myšlenek queer filozofa Jacka Halberstama.<sup>16</sup> Součástí teoretického rámce mojí práce je také teorie performativity genderu Judith Butlerové.<sup>17</sup> Ve svém uvažování o vokální performanci queer vycházím z práce Frey Jarman Ivens *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Engström, Maria. “Alexandr Gudkov i ruskij kvir-povorot 2020.” [Alexandr Gudkov a ruský queer obrat 2020] *Riddle*, 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.ridl.io/ru/aleksandr-gudkov-i-ruskij-kvir-povorot-2020-h/>; Engström. “Late Soviet Counterculture and New Russian Globalism.” *Riddle*, 2018 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.ridl.io/en/late-soviet-counterculture-and-new-russian-globalism/>.

<sup>14</sup> Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001; Jameson, Fredric. “Postmodernism and Consumer Society.” In *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, 1–20. Londýn, New York: Verso, 1998.

<sup>15</sup> Boym, 2016; Boym. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press, 1994.

<sup>16</sup> Halberstam, Jack Judith. In *a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: NYU Press, 2005.

<sup>17</sup> Butler, 2006.

<sup>18</sup> Jarman-Ivens, 2011.

#### 1.4. Rozvrh kapitol

Následující kapitola nabízí kontextuální rámec, úvod do historických, politických a společenských souvislostí queer v Rusku. Nastiňuje vývoj ruské queer tvorby od dob tak zvané přestavby do současnosti, přičemž zvláštní pozornost je v tomto stručném přehledu věnována období 90. let, kdy vrcholila sexuální revoluce. Kapitola seznamuje s nejdůležitějšími aktéry ruské queer scény. V závěrečné části kapitoly přibližují nejcharakterističtější aspekty tvorby, která patří k současnému queer mainstreamu, především její nostalgčnost a apolitičnost. Vůči této tvorbě se v průběhu práce pokouším vymezit dílo HRISTINY.

Další kapitola je věnována nostalgii ve tvorbě kapely HRISTINA. Kapitola nejprve poskytuje stručný úvod do obecné problematiky nostalgie a také přibližuje význam nostalgie v současné ruské kultuře. Dále nabízí analýzu dvou vybraných děl HRISTINY, písně *Marina* a hudebního videa *Slova*. Při této analýze sleduji, jakým způsobem se tvorba Hristiny vztahuje k minulosti, jak pracuje s historickými odkazy a konstruuje zvláštní typ nostalgické emoce. Závěrečná část této kapitoly je věnována queer temporalitě, již Hristina těmito díly vytváří.

V kapitole *Queer estetika u kapely HRISTINA* se zabývám především symbolismem ruské queer tvorby od 90. let do současnosti. Prostřednictvím hudební, textové a vizuální analýzy písně *Marina* a klipu *Slova* poukazují na četné odkazy k dalším queer umělkyním, jež tato tvorba obsahuje. V návaznosti na myšlenku queer temporality uvedenou v předchozí kapitole je tvorba HRISTINY situována do širšího kontextu ruské queer kultury.

## 2. Queer kultura v Rusku: historické, sociální a politické souvislosti

Doba od konce 80. let zhruba do poloviny první dekády 21. století bývá označována jako sexuální revoluce v ruské populární kultuře, jejím vrcholem se stalo období 90. let. V audiovizuální tvorbě se tento obrat projevil masovým využitím elementů queer estetiky. Kapely a jednotliví hudebníci hojně pracovali například s LGBT narativy. Pozoruhodné je, že nešlo zdaleka o underground, nýbrž o tehdejší mainstream, totiž o tvorbu, která nabyla v prostředí postsovětského Ruska nesmírné popularity. Kapela t.A.T.u., sestávající ze dvou nezletilých dívek využívajících lesbických obrazů, byla dokonce vybrána k tomu, aby v roce 2003 prezentovala Ruskou federaci na *Eurovision Song Contest*. Jedná se tedy o zvláštní období v ruské populární kultuře, a to vzhledem jak k předcházející komunistické diktatuře, tak i k bezprostřední heteronormativní budoucnosti. V době po roce 2013, tedy po přijetí zákona „proti LGBT propagandě“, dochází k opětovné normalizaci kulturního mainstreamu. Na tomto pozadí se 90. léta coby období svobody vyjádření a umělecké tvorby stávají předmětem nostalgie. V této kapitole se pokouším o představení obrazu sexuální revoluce ve vztahu k hudební queer produkci, přibližuji její sociální a politický kontext, stručně seznamuji s nejdůležitějšími aktéry dobové hudební scény. Následně uvádím přehled queer tvorby vzniklé (vznikající) po roce 2013, přičemž se zaměřuji na sledování vztahu této tvorby a queer estetiky 90. let.

### 2.1. Předpoklady sexuální revoluce 90. let

Igor Kon – sovětský a ruský psycholog a sexuolog – sleduje předpoklady postsovětské sexuální revoluce od začátku přestavby, tedy již od roku 1987.<sup>19</sup> Cílem přestavby měla být

---

<sup>19</sup> Igor Kon byl významný sovětský a ruský psycholog a sociolog, v 90. letech se začal aktivně věnovat sexuologii, díky své práci v této oblasti je nejvíce znám v Rusku a v zahraničí. Již na počátku 80. let se pokoušel o nastolení debaty ohledně dekriminace homosexuality, jeho snahy se však v této době setkaly s nepochopením a odporem ze strany komunistické vlády, stejnopohlavní vztahy byly v Rusku dekriminovány teprve roku 1993. Jeho monografie *Tváře a masky stejnopohlavní lásky* poprvé vydaná v roce 1998 se v Rusku stala prvním komplexním pojednáním o homosexualitě. Když po období sexuální revoluce došlo kolem roku 2006 k opětovnému posílení homofobie, Kon podnikl výzkum homofobie v Rusku, viz. *Sex a menšiny: jak se homofobie stává xenofobií*, 2006. Působil v řadě ruských organizací zaměřených na sexuální výchovu a podporu LGBT (věnoval se problému sebevražd LGBT pubertáků), v roce 2009 byl členem poroty LGBT filmového festivalu *Bok o bok*. Jeho díla působila velký ohlas. Zatímco publikace věnované například dětské psychologii a pedagogice vždy byly přijímány kladně, recepce děl pojednávajících o homosexualitě, genderu, sexu a sexuální výchově mládeže byla kontroverzní. V liberálnějších odborných kruzích je Kon oceňován jako nejvýznamnější sociolog a sexuolog současného Ruska. Konzervativnější akademici, ale především řada představitelů Ruské pravoslavné církve jej však horlivě obviňují z propagace homosexuality a pedofilie.

demokratizace sovětského režimu, Gorbačovské reformy se týkaly politického i společenského uspořádání, ale především byly zaměřeny na restrukturalizaci sovětského hospodářství. Důležitou změnou směřující k demokratizaci společnosti se stala *glasnost*, politika otevřenosti. Dle Kona však byl tento pokus o nastolení demokratičtějšího režimu ve vztahu k problematice sexuality rozporuplný. Údajně demokratické reformy totiž neznamenaly žádnou skutečnou otevřenost komunistické strany vůči diskurzu sexu a sexuality. Jediným přijatelným rámcem, v němž se podobná diskuse mohla vyvíjet, zůstávalo oficiálně i nadále uvažování o rodině a výchově dětí. Kon upozorňuje, že se v tomto případě jedná o silně normativní moralizující diskurz, který měl málo společného se společenskými realitami 80. let.<sup>20</sup> V rámci státní agendy tak zůstala problematika sexuality marginální.

Na konci 80. let se autor sám pokoušel o zahájení veřejné diskuze ohledně otázek sexuality a sexuální výchovy. Jeho snahy, třebaže mu v nich nebylo přímo bráněno, však nebyly sovětskou vládou podpořeny. O sexuální výchovu společnosti, zejména mládeže, se v 80.-90. letech pokoušely dobrovolnické organizace a fondy (například asociace *Rodina a zdraví* vzniklá dokonce s podporou Ministerstva zdravotnictví a v roce 1991 proměněná v *Ruskou asociaci plánování rodiny*, či *Středisko formování sexuální kultury mládeže*, založené roku 1990), které ovšem kvůli nedostatku finančních prostředků a státní podpory nebyly dostatečně efektivní.<sup>21</sup>

Sovětský sexuální obrat v době přestavby srovnává Kon se studentskou revolucí, která se odehrávala na Západě v 60. letech. Sexuální otevřenost se stala „jedním ze symbolů nové, liberální, prozápadní, antisovětské, individualistické a hedonistické mentality, již komunistická strana tak dlouho potlačovala a pronásledovala“.<sup>22</sup>

Za přestavby dochází k „návratu“ literatury, která před tím podléhala cenzuře. Politika glasnosti znamenala mimo jiné znovuobjevení autorů, jejichž díla nebyla v Sovětském svazu vydávána či byla po vydání zakázána (Bulgakov, Bunin, Nabokov, Averčenko, Cvětajevová, Achmatovová atd.). Sexuálnímu osvobození 90. let předcházela návrat erotické literatury a

---

<sup>20</sup> Kon, Igor. *Klubnička Na Berjozke: Seksual'naja Kultura v Rossii*. [Sexuální kultura v Rusku] 3. vydání. Moskva: Vremja, 2010. Toto dílo, poprvé publikované v roce 1997, se dočkalo dvou opakovaných vydání (2005, 2010), v této práci používám třetí vydání z roku 2010, jež je oproti prvnímu aktualizováno a výrazně rozšířeno o nová autorova pozorování. Uvedená kniha je komplexním odborným pojednáním o dějinách ruské sexuality od předkřesťanských dob do počátku 21. století. Jedná se o již klasické ruskojazyčné dílo v oblasti sociologie a sexuologie.

<sup>21</sup> Kon, 2010.

<sup>22</sup> Kon, 2010, s. 115.



umění. V roce 1989 poprvé vyšla v ruštině Nabokovova *Lolita*. Ve stejné době byla znovuobjevena erotická tvorba mistra socialistického realismu Alexandra Dejneky.

Návrat erotického umění však podnítl další vlnu přísné cenzury. Základní problém dle Kona spočíval v neschopnosti stranických úředníků rozlišit mezi „slušnou“ erotikou a „špinavou“ pornografií.<sup>23</sup> V důsledku politiky glasnosti tedy přestaly fungovat „vnější formy kontroly“.<sup>24</sup> Kon však upozorňuje na to, že kontrola ze strany státu byla jediným regulujícím prostředkem ve vztahu k šíření mravně závadné tvorby. Autor rozhodně nepodporuje totalitní režim, avšak zdůrazňuje, že právě v důsledku nekonečných zásahů státu do oblasti soukromého života jedinců nedokázal sovětský člověk vyvinout vlastní systém hodnot, jimiž by se mohl řídit při posuzování nové (případně znovuobjevené) kontroverzní tvorby.<sup>25</sup>

V ruské mentalitě se navíc hluboce zakořenila představa umělce coby „učitele života“, která byla důsledně podporována sovětskou vládou. Tato skutečnost sice povyšovala prestiž umělce, dle Kona jej však zároveň „zbavovala práva na estetický experiment“.<sup>26</sup> V ruském kulturním povědomí se tak typicky stírá hranice mezi uměním a životem, mezi fikcí a realitou. V rámci soudních procesů docházelo v důsledku této neschopnosti rozlišit mezi uměním a životem, mezi erotikou a pornografií k absurdním situacím, kdy člověk mohl být trestě stíhán za šíření pornografie jenom proto, že si pořizoval kopii Nabokovovy *Lolity*.

Krise hodnot byla doprovázena postupně narůstajícími ekonomickými problémy, které přestavba, demokratizace a kapitalizace nevyřešily. Zatímco konzervativnější část společnosti se ocitla ve stavu morální paniky, komunistická strana, jejíž pozice nevyhnutelně slábly, se zaměřila na hledání nepřítele.

Igor Kon upozorňuje, že z důvodu nedostatečného výzkumu a chybějících dat nebylo možné v té době stanovit, co skutečně nového přinesly počátky sexuální revoluce, a co z toho bylo naopak ve společnosti implicitně přítomno již dříve.<sup>27</sup> Jisté pokrytectví (že se „myslí jedno, říká druhé a dělá třetí“) bylo pro sovětského člověka obvyklé.<sup>28</sup> V době přestavby ale vše, co bylo zamlčováno, vyplulo na povrch, a právě to společností otřásl. „Zmaření veškerých

---

<sup>23</sup> Kon, 2010, s. 117.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 115.

<sup>25</sup> Nositelka Nobelovy ceny Svjatlana Alexijevič v úvodu ke svému dílu *Doba z druhé ruky* vysvětluje pro postsovětské reálie klíčový pojem *sovok*, sovětský člověk, a pocit bezradnosti, kterému byl vystaven po rozpadu sovětského svazu a po ztroskotání předrevolučních nadějí na lepší život. Alexijevičová zdůrazňuje především krizi hodnot, již silně normativní společnost (dle autorky i po revoluci de facto sovětská) zažila. Aleksijevič, Svjatlana. *Doba z druhé ruky: konec rudého člověka*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2017.

<sup>26</sup> Kon, 2010, s. 123.

<sup>27</sup> Kon, 2010.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 117.

možných orientačních bodů“, jak tuto náhlou proměnu hodnot (způsobenou rychlým oslabením cenzury, která držela pohromadě sovětskou morálku) označuje Kon, zděsilo podstatnou část společnosti, jež nebyla na změny zvyklá.<sup>29</sup> Komunistická strana, která dlouhodobě plnila funkci společenského „rozumu, cti a svědomí“, cítila, že začínající sexuální osvobození zpochybňuje její autoritu, a reagovala zahájením antipornografické kampaně.<sup>30</sup> Snažila se tím dosáhnout několika cílů. Jednak byla dle Kona antipornografická kampaň pokusem o odvrácení společenské pozornosti od relevantních politických a ekonomických problémů, tedy jakýmsi hledáním obětí beránka. Strana tak navíc získala možnost přesvědčivě kritizovat Gorbačovem zavedenou glasnost, s níž většina komunistických funkcionářů nesouhlasila. Kromě toho, opatření zaměřená údajně na ochranu mládeže před škodlivými informacemi představovala způsob znovunastolení kontroly nad radikálněji naladěnými mladými lidmi (dále v této kapitole ukazují, že i diskriminující zákon „proti LGBT propagandě“ z roku 2013 se údajně zakládá na ochraně „tradičních hodnot“). Jako další důvod nespokojenosti stranické elity se šířením pornografie uvádí Kon skutečnost, jež dobře svědčí o již zmiňovaném pokrytectví a zamlčování, tedy to, že explicitní sexuální materiály existovaly v Sovětském svazu i dříve, avšak dostupné byly pouze elitám (v době přestavby ony elity dle autora ztrácejí pocit vyvolenosti).<sup>31</sup> Tím pádem čím více autorita komunistické strany klesala, tím více se strana zaměřovala na potlačování svobodomyšlnosti.

Idea sexuální svobody se stala důležitou součástí dialektiky revoluce. Byla zejména pro mladé lidi přímým protikladem k diktátu sovětské morálky. Tato idea spolu s touhou po politické svobodě a myšlenkou kapitalistického ekonomického rozkvětu byla v základu nadšení z revoluce. Státní převrat a rozpad Sovětského svazu v roce 1991 však pro mnohé znamenal pouze další prohloubení krize. Předrevoluční očekávání nebyla zcela naplněna: vytoužená demokracie se najednou ukázala být něčím úplně jiným, než si romanticky naladění intelektuálové mysleli. Chudoba, divoká konkurence, obrovský nárůst kriminality – to byly podmínky, za nichž se po rozpadu Sovětského svazu odehrávala sexuální revoluce.

„V atmosféře systémové sociální krize neúspěch liberálních reforem otevírá cestu revoluci, která hned přerůstá v anarchii. To se stalo v hospodářství, politice, mezinárodních vztazích. Sexuální kultura šla stejnou cestou. Jakmile řetězky cenzury oslábly, „komoušský“ sex je roztrhl a ukázal se v celé své necivilizovanosti a ošklivosti“.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Kon, 2010, s. 120.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>31</sup> Kon, 2010.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 115.

Kon líčí poněkud divoký scénář, který málo koresponduje s idylickou představou sexuální revoluce. K sexuálnímu osvobození sice došlo, ale nejedná se o jednoznačně kladný jev. Oslabení cenzury doprovázející demokratické reformy totiž vyústilo v nekontrolovanou masovou produkci tvorby, která explicitně pojednávala o sexualitě. Důraz, který masová kultura začala v 90. letech klást na reprezentaci sexuality, byl jednak vymezením se vůči dlouhodobému útlaku, jednak reakcí na potřeby nově vzniklého trhu. Komerencializace sexu vedla k rozvoji pornografie. „Osvobozená“ kinematografie a módní průmysl se staly prostředím, kde se často vyskytovalo sexuální násilí.

## 2.2. 90. léta: “zrazená revoluce”

I když tedy nelze sexuální revoluci 90. let považovat za něco, co se objevilo z ničeho nic, po rozpadu Sovětského svazu došlo – pro značnou část společnosti nečekaně – k obrovskému nekontrolovanému rozmachu populární tvorby explicitně se vztahující k tématům sexuality. Denis Bojarinov a Andrej Šental hovoří o mimořádné roli populární hudby v rámci této sexuální revoluce. Oba autoři se shodují na tom, že v 90. letech byl právě pop primárním zprostředkovatelem liberálních hodnot.<sup>33</sup> „V současnosti je funkce hudby pro masy redukována na pouhou zábavu, tehdy [v 90. letech] ale byla zprostředkovatelkou nových idejí a zrcadlem změn odehrávajících se ve společnosti“.<sup>34</sup> Kritický postoj vůči populární hudbě coby pouhé zábavě, navíc zábavě nedostatečně intelektuální, je v současné ruské společnosti zcela běžný.<sup>35</sup> Často je populární hudba v tomto smyslu konfrontována s rockem, který, jak si ve své eseji věnované ruskému rocku a popu všimá slavista David MacFadyen, je na rozdíl od popu typicky vnímán jako politicky angažovaný a intelektuálně náročnější.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Bojarinov, Denis. “Pěsni pro Eto. Kak russkaja pop-muzyka 1990 zagovorila o sekse.” [Písně o Tom. Jak ruská populární hudba v 90. letech začala mluvit o sexu] *Colta*, 2015; Šental, Andrej. “Predannaja revolucija, ili děvjanostych ne bylo.” [Zrazená revoluce, aneb devadesátá léta nebyla] *Colta*, 2017. Uvedené texty dobře ilustrují povahu současného ruského diskurzu o populární kultuře 90. let. Publicistická reflexe tohoto tématu je tvořena nejen novináři věnujícími se psaní o hudbě (Bojarinov), ale taky teoretiky umění a odborníky z oblasti kulturologie a genderových studií (Šental). Dalším charakteristickým rysem ruskojazyčného diskurzu populární kultury je skutečnost, že příspěvatelé mnohdy působí (také) v zahraničí (Šental vystudoval na Kigston University v Londýně, kde také dlouhodobě bydlí; Maria Engström, jejíž práce dále v této kapitole cituji, působí ve Švédsku). Oba články jsou publikovány na webech alternativních online časopisů. Článek Andreje Šentala, původně publikovaný online, byl později zařazen do jednoho z čísel ukrajinského odborného časopisu *Gendernyje issledovanija* (Genderové studie, ed. Irina Žerebkina, Charkov, 2017).

<sup>34</sup> Bojarinov, 2015.

<sup>35</sup> Pro označení populární hudby existuje v ruštině vedle neutrálního výrazu „popularnaja muzyka“ i poněkud hanlivé označení „popsa“, které se často využívá právě jako opak rocku či jiných typů politicky angažované tvorby.

<sup>36</sup> MacFadyen, David. “Music: Anatomizing Russian Pop and Rock.” *Transitions Online* 2, no. 13 (2007): 1–4.

Populární hudba 90. let ale nabyla v kulturním povědomí, jak jej odráží kulturní publicistika, určitého typu agentnosti, která sice byla minimálně od 80. let přiznávána rockové tvorbě, pro tu populární však zůstává dle Bojarinova dodnes spíše výjimečná. Ačkoliv nesouhlasím s jednoduchou redukcí společenského významu současného popu na pouhou zábavu, pokládám za příznačný autorův důraz na velkou roli populární tvorby 90. let.<sup>37</sup> Podobně hodnotí význam dobového popu sociolog Andrej Šental:

„V situaci ekonomické krize a krize hodnot se ona [postsovětská populární hudba] vedle psychoterapeutické paliativní péče ujala také funkce konstruování nových forem sexuality, tvorby jazyka erotické komunikace a formování nových subjektivit“.<sup>38</sup>

Dle Šentala je taky klíčové, že pro dosažení těchto svých cílů využívala populární hudba veškerých možných způsobů distribuce: televizi, rozhlas, četné stánky prodávající kazety i CD, taneční sály, kluby, koncerty a tisk. Na rozdíl od rockové tvorby, která díky intelektuálnímu nároku, jenž je s ní v (post)sovětském prostředí typicky spojen, zůstává vždy více či méně elitářská, populární hudba byla v 90. letech téměř všudypřítomná. S tím je spojen také fenomén pirátství, tedy nelegálního kopírování audiovizuálních materiálů, které bylo v rané postsovětské době natolik běžné, že piráti mnohdy vydělávali více, než producenti.<sup>39</sup> Takový rozmach a rychlé šíření tvorby byly umožněny transformací společnosti a trhu. Uvažování v rámci tržní ekonomiky bylo pro širší veřejnost zcela nové. Charakteristickým příkladem snah o co nejlepší přizpůsobení se potřebám vzniklého trhu je výrok Bari Alibasova, producenta kapely Na-Na: tento boy band se měl stát objektem sexuální touhy pro všechny: pro „babičky i dědečky, muže i ženy, kočičky i pejsky“.<sup>40</sup>

### 2.2.1. Populární hudba a nová generace

Texty populárních písní 90. let mají často podobu manifestů či hymnů, apelují na posluchače, přímo se na něj obrací. Populární zpěvák období sexuální revoluce Bohdan Titomir v jedné ze svých písniček vyzýval: „Hej, you, podívej se na mě, myslí na mě, jednej jako já“.<sup>41</sup> Jedním z významů dobové populární tvorby bylo dle Šentala konstruování nové postsovětské

---

<sup>37</sup> Bojarinov ve svém hodnocení nevychází z jakési „úrovně“ písňové tvorby, jak je patrné z výroku, jenž předchází citované pasáži: „Většinu písniček té doby je ostudné poslouchat – stydíte se buď za zebe, nebo za zpěváky“. I v takové podobě však měla populární hudba význam podobný jako rock, jenž ale patrně spočíval v něčem jiném – nikoliv ve vysoké kvalitě (zejména textů), ale, jak dále ukáží, v obrovském společenském dosahu populární tvorby.

<sup>38</sup> Šental, 2017.

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> Vagapov, Tagir et al. *Istorija pop muzyki od Vetlickoj do Jolky 1991-2011* [Dějiny populární hudby od Vetlické do Jolky 1991-2011], s. 8.

<sup>41</sup> Bohdan Titomir – *Delaj kak ja (Jednej jako já)*, 1991.

identity.<sup>42</sup> Pomocí opakovaného použití zájmen „my“, „náš“ atd. v prohlášeních jako „my jsme nová generace“, „naše generace“, „náš styl“ docházelo ke konstruování obrazu posluchače.<sup>43</sup> Takové implikované publikum se stalo výrazem nové postsovětské kolektivní identity.<sup>44</sup> Tím, že se s podobnými implikovanými obrazy ztotožňoval, „fragmentovaný subjekt, jenž ztratil svou celistvost ve troskách včerejší ideologie, znovu rekonstruoval vlastní obraz“, který se ale radikálně vymezoval vůči představě sovětského člověka.<sup>45</sup>

Kritickým výrazem sovětské kolektivní identity se již za přestavby stala píseň *Skovannyje odnoj cepju* (Svázání stejným řetězem, 1986) ikonické rockové kapely Nautilus Pompilius. Text, jenž je ostrou sociální a politickou kritikou, přibližuje každodenní realie pozdněsovětské doby: „některá slova jsou pro kuchyně, jiná pro ulice“, „lze věřit i v absenci víry“, „měřítkem práce je zde míra únavy“.<sup>46</sup> Jako protiklad těžké špatně placené práce nabízí populární tvorba 90. let tanec coby nový sjednocující prvek.<sup>47</sup>

Nová generace bývala v 90. letech označována jako *dancing generation*.<sup>48</sup> Šental si všímá, že tanec byl důležitou součástí výrazového systému dobové tvorby. Spojuje to s rozvojem infrastruktury nočních klubů, které nahradily „pozdně-sovětské pololegální večerní diskotéky“ a tvořily v 90. letech důležitou součást masové kultury a společenského života.<sup>49</sup> Rostoucí význam tance znamenal oproti sovětské kultuře významnou emancipaci těla. V tomto ohledu představuje scéna 90. let pravý opak sovětské estrády.

“Sovětská estrádní hudba redukovala zpěváka na jeho hlas, jenž, použijeme-li Derridův výraz, “transformoval ... neprůhlednost těla v čistou průhlednost” – tělo bylo nehybné, bezpohlavní a asexuální [...]. Přejít od estrády k popu v době přestavby znamenal Nietzscheovský obrat a restituci tělesnosti“.<sup>50</sup>

---

<sup>42</sup> Šental, 2017.

<sup>43</sup> Srov. například Christian Ray – *Naše pokolenije* (Naše generace) a Lika MC – *Naš stil* (Náš styl)

<sup>44</sup> Simon Frith v úvahách o vztahu textu, hudby a performance používá koncept *implied audience* (srov. literární teorie, Iserův implikovaný čtenář), čímž zdůrazňuje roli vztahu zpěvák-posluchač v konstruování významu písně. Význam textu se tedy realizuje v procesu poslechu, jehož hlavním aktérem je posluchač a jeho interpretační a imaginační aktivity. Znějící podoba písně, totiž právě performance, je výchozím bodem posluchačovy recepce. Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1998, s. 166.

<sup>45</sup> Šental, 2017.

<sup>46</sup> Píseň kapely Nautilus Pompilius *Skovannyje odnoj cepju* zazněla v komediálním filmu *Stilagi*<sup>46</sup> (styloví, ti, kdo mají styl; mládežnická kontrakultura 40.-60. let; 2008) ve scéně zasedání členů Komunistického svazu mládeže, kde se řeší osud mladíka, jenž se vůči straně provinil. Tento silně kritický text zpívá předsedkyně svazu, doprovází ji sbor členů zasedání. Píseň je zde míněna jako projev kolektivní identity, jako snaha o návrat provinilce do řad mravné sovětské mládeže. Vyznívá tedy jako parodování základních sovětských postulátů.

<sup>47</sup> Šental, 2017.

<sup>48</sup> Vladimir Presnyakov a Natalia Vetlickaja - *St Petersburg Dancing generation*.

<sup>49</sup> Šental, 2017.

<sup>50</sup> Tamtéž.

Sovětskou estrádu tvořil jen hlas, tělu nesměla být věnována žádná větší pozornost. Avšak 90. léta přinášejí nové klubové tance a vyzývavé kostýmy, které důsledně zdůrazňují zpěvákovo tělo. Šental dodává, že tento proces způsobil i následnou vypjatou erotizaci a sexualizaci interpretů.<sup>51</sup>

### 2.2.2. Queer estetika sexuální revoluce

Vysvobození těla a sexuality se stalo předpokladem destabilizace před tím veřejně nezpochybněvaného vztahu mezi pohlavím, genderovou identitou a sexuální touhou. Populární kultura umožnila zpochybnění tradičních genderových rolí. Postsovětský muž se začal vymezovat vůči rolím otců, ochránců či živitelů rodiny.<sup>52</sup>

Zpěvák Shura vytváří vlastní excentrický obraz, který prolamuje stereotypní představu maskulinity: jeho klipy se blíží estetice dragu, jeho choreografie není „dostatečně“ maskulinní v normativním smyslu, nejpopulárnější z jeho písní – *Ty nevěř slezam* a *Tvori dobro* (Nevěř slzám a Tvoř dobro) – se vyznačují otevřeným projevem emocí a výzvou k pacifismu. Obraz Shury tedy tvoří pravý opak konvenční představy muže coby netečného „ochránce“, jemuž nejsou vlastní „ženské“ vášně.

Boris Moiseev, „zbytek sovětské estrády“, jak jej označuje Šental, se taky vymezil vůči těmto tradičně mužským rolím.<sup>53</sup> Jeho nepochybně nejznámější písní je *Golubaja luna* (Modrý měsíc), balada o dvou bratřích, z nichž se mladší „čistou láskou zamiloval do královny“, zatímco ten starší „si zvolil zázrak, nebeskou samotu“.<sup>54</sup> Ačkoliv text vysloveně nepojednává o homosexualitě staršího bratra, je plný odkazů, které posluchače k této interpretaci vybízejí.<sup>55</sup> Stephen Amico ve své knize *Roll Over, Tchaikovsky!: Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality* věnované reprezentaci mužské homosexuality v ruské populární kultuře upozorňuje na homosexuální konotaci názvu písně. Označení *goluboj* (doslova modrý) je v ruštině často využíváno ve smyslu gay (na rozdíl od angličtiny se však ruské označení *gej* – stejně jako *goluboj* – vztahuje pouze k mužské homosexualitě).

„As noted previously, the adjective *goluboi* (literally, light blue) functions as slang for gay men in Russia, and is widely understood to have such connotations; it is not arcane, subcultural argot whose meaning is lost on the broader culture. This is not to say that the

---

<sup>51</sup> Šental, 2017.

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Boris Moiseev - *Golubaja luna*.

<sup>55</sup> Amico, Stephen. *Roll over, Tchaikovsky!: Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality*. New Perspectives on Gender in Music. University of Illinois Press, 2014, s. 80-82.

meaning is unambiguous, that it does not allow for subjective interpretation; had the intent been a foreclosure upon polysemic apprehension, certainly the text could have used the words *gei* or even the somewhat archaic *gomoseksualist*".<sup>56</sup>

Klip kapely Ruki vverch! (Ruce nahoru!) na píseň *On tebja celujet* (On tě líbá) je příběhem gay vztahu, součástí videa je drag show.<sup>57</sup> Pozoruhodné je, že samotný text písně explicitně pojednává o heterosexuálním vztahu. Pokud je píseň pouze slyšena, nemusí queer porozumění vzniknout. Podobné autorské řešení by bylo možné považovat za jakési opatrnější zacházení s queer performancí. Důležité je si však uvědomit, že v době vzniku videa tvořily hudební televizní kanály (především MTV, ale i ruské analogy jako Muz-TV ad.) významnou součást populární kultury. S jistou nadsázkou lze určitě souhlasit se slovy Leny Kiperové, producentky kapely t.A.T.u.: v 90. letech se „všichni koukali na MTV a toužili po něčem svěžím a novém“.<sup>58</sup> Drag estetika videa *On tebja celujet* tedy nebyla koncipována jako něco, co by nemělo být přístupné široké veřejnosti, a stala se součástí dobového mainstreamu.



Záběr z klipu kapely Ruki vverch! (Ruce nahoru!) na píseň *On tebja celujet*, 2002

Co se týče způsobů konstruování queer příběhů, nejčastějším byl právě takový, který použila kapela Ruki vverch, když spojila heteronormativní text a queer estetiku klipu. Podobně postupovali Gosti iz buduščego (Návštěva z budoucnosti), kapela Na-Na či například zpěvák Oscar.

Často navíc nebyla LGBT tematika ani primárním tématem hudebního videa a objevovala se v podobě více či méně okrajových zmínek. Například video kapely Gosti iz buduščego *Neljubov* (Ne-láska) nabízí příběh milostného trojúhelníku, kdy hrdinku opouští

<sup>56</sup> Amico, 2014, s. 81.

<sup>57</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=phxQFEH51SE>

<sup>58</sup> Fedorenko, Nataša. "Pokaži Mně Lúbov: Kak Rossijskaja Pop-Kul'tura Poľubila i Razľubila LGBT," [Ukáž mi lásku: jak ruská pop kultura začala a přestala mít ráda LGBT] *Wonderzine*, 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/music/226286-russian-queer-pop>.

přítel kvůli jinému muži. To, že se přítel rozhoduje pro homosexuální vztah, není artikulováno v textu a v samotném klipu se ozřejmuje až v úplném závěru. Některá díla 90. let tak působí dojemem, že queer tematika do nich byla zavedena jakoby za každou cenu, jako kdyby to byla jakási daň dobové módy. Pozdější působení řady zmíněných hudebníků představu queer estetiky coby módy, které se lze jednoduše vzdát ve chvíli, kdy není výhodná či dokonce se stává nebezpečná, tento názor podporuje. Výjimkou z takto pojaté strategie konstruování queer performance byla především kapela t.A.T.u., která se zcela zakládala na lesbickém obrazu.

### 2.2.3. Rock a lesbická kultura

Důležitou částí queer mainstreamu 90. let byla rocková tvorba zpěvačky Zemfiry a kapely Nočnyje snajpery. Kapela Nočnyje snajpery vznikla v roce 1993. Původně byly jejími členkami Diana Arbeninová a Světlana Surganovová. O vzniku názvu kapely se traduje historka. Údajně vzešel ze situace, kdy si taxikář, který zpěvačky v noci vezl, spletl kufry s hudebními nástroji se zbraněmi. V roce 2002 Surganovová kapelu opustila a založila vlastní uskupení Surganova i orkestr (Surganovová a orchestr).

Arbeninová a Surganovová zpívaly texty pojednávající o lesbické lásce, během živých vystoupení flirtovaly jedna s druhou a s ženským publikem. Jejich koncerty, jak si všímají Katharina Wiedlack a Maria Neufeld, se stávaly v době, kdy internet nebyl ještě v Rusku běžný, místem setkávání queer lidí a tvořily spolu s dalšími podobnými akcemi důležitou část queer infrastruktury.<sup>59</sup>



Diana Arbeninová a Světlana Surganovová, koncertní vystoupení, před rokem 2002.

Zdroj: <http://www.litcentr.ru/musik/pic/snipers8.jpg>

<sup>59</sup> Wiedlack, Katharina, and Maria Neufeld. "Not Rockers, Not Punks, We're Lesbian Chicks: Staging Female Same Sex Desires in Russian Rock and Pop." In *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*, edited by Kath Browne and Eduarda Ferreira. Farnham [etc.]: Ashgate, 2015.



Součástí obrazu kapely byla představa romantického vztahu mezi sólistkami. Přesvědčení publika o tom, že se v případě Nočních snajperů nejedná pouze o spolupráci hudebnic, ale o jejich intimní vztah, způsobilo, že rozpad kapely je fanoušky dodnes prožíván jako osobní drama.

Zemfira Ramazanovová, zakladatelka a sólistka kapely Zemfira, jež působí od roku 1998, je ikonickou osobností ruského rocku.<sup>60</sup> Zejména její druhé album *Prosti menja, moja ljubov* (Odpust mi, má lásko, 2000) obsahuje písničky, které lze vnímat jako queer narativy. Například píseň *Dokazano* (Dokázáno), jež nabyla velké popularity u queer komunity, je metaforickým příběhem coming outu.<sup>61</sup>



Rocková zpěvačka Zemfira. Zdroj:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B5%D0%BC%D1%84%D0%B8%D1%80%D0%B0>

V případě Zemfiry se mluvilo o jejím vztahu s herečkou a režisérkou Renatou Litvinovovou. Toto téma se hojně projednávalo v médiích. Mluvilo se dokonce o tom, že spolu odjely do Švédska, kde uzavřely sňatek. Než se politické a sociální klima v Rusku zhoršilo a queer narativy začaly být opět cenzurovány, Zemfira ani Litvinovová se těmito informacím nijak zvlášť nevěnovaly. Fámy ohledně jejich vztahu se staly přirozenou součástí biografického mýtu obou umělkyně. Avšak po roce 2006 se začala Zemfira vůči svému údajnému vztahu s

---

<sup>60</sup> V letech 2012, 2013 a 2014 byla Zemfira opakovaně zařazována do seznamu sta nejvlivnějších ruských žen (tvořeno rozhlasovou stanicí *Echo Moskvy*, informačními agenturami *RIA Novosti*, *Interfax* a časopisem *Ogoňok*. Byla zmíněna v učebnici ruských dějin pro 9. třídu jako zakladatelka "zcela jiné" mládežnické kultury (Alexandr Danilov, 2014).

<sup>61</sup> Píseň *Dokazano* bude v této práci dále zmíněna v souvislosti s problémem určité "zasvěcenosti", již interpretace ruské queer tvorby od posluchače vyžaduje.

Litvinovovou poměrně agresivně vymezovat, aby zachránila vlastní postavení v rámci mainstreamu.<sup>62</sup>

Vedle Zemfiry či Nočních snajperů byla v 90. letech populární rocková zpěvačka Jelena Pogrebižskaja, známá dle svého scénického jména Butch. Volba pseudonymu patrně koresponduje s její sebe prezentací jakožto lesby poměrně maskulinního vzhledu. Wiedlack a Neufeld si všimají, že se jí v jejích videích dařilo queerovat i takové příběhy a lokality, které se explicitně nevztahovaly ke queer tematice. Například text písně *Vsjo ravno ja vstanu* (Stejně se zvednu) pojednává o odhodlání lyrického subjektu nevzdat se stanoveného cíle nehledě na komplikace. V klipu je pak prezentováno prostředí letiště a dva profesionální piloti. Tím, že do tohoto prostředí vstupuje, zavádí Butch do příběhu mužského přátelství homoerotický prvek (nabízí možnost interpretace), který sice není ve videu explicitně dán, nicméně je s velkou pravděpodobností diváky v tvorbě této zpěvačky očekáván.<sup>63</sup>



Jelena Bogrebižskaja (Butch) v klipu *Vsjo ravno ja vstanu*

#### 2.2.4. Kapela t.A.T.u.: pseudolesbické performance jako symbol sexuální revoluce

V současnosti vedle publicistického psaní existuje i odborná – v tomto případě však převážně zahraniční – reflexe queer kultury 90. let. Z uvedených kapel se největšího ohlasu v rámci anglojazyčného diskurzu dočkaly t.A.T.u. Jejich výstup na *Eurovision 2003* se stal předmětem

---

<sup>62</sup> Ruskou ženskou rockovou tvorbu reflektuje ve svých odborných studiích literární vědec Afanasyev. Některé názory tohoto badatele, vybrané aspekty tvorby Zemfiry, Arbeninové i Sarganovové a její vztah k dílu HRISTINY jsou součástí analýzy představené v následujících kapitolách této práce.

<sup>63</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

řady analýz, z nichž některé budou v této práci zmíněny. Názory domácích a zahraničních odborníků se přitom nápadně liší.

Kapela t.A.T.u. vznikla v roce 1999. Skládala se ze dvou zpěvaček, Leny Katinové a Julie Volkovové, na produkci spolupracovali Ivan Šapovalov a Lena Kiper. Obě zpěvačky nedosahovaly v době rozkvetu kapely, tedy na přelomu 20. a 21. století, věku 18. let (Katinové bylo 15, Volkovové 14 let). Základem jejich scénického obrazu byla lesbická image: zejména ve svých klipech, ale také na fotografiích pro populární časopisy, se prezentovaly jako lesbický pár. Dle dokumentárních filmů, které byly o vzniku a tvorbě kapely natočeny, akronymický název t.A.T.u. znamená *ta miluje tu* a je tak odkazem k žensko-ženské lásce. Wiedlack a Neufeld však správně upozorňují na otevřenost takto vzniklého názvu.<sup>64</sup> Kapela byla velice populární nejenom v Rusku, ale i v zahraničí (východní a západní Evropa, Velká Británie, USA), vedla hitparády na MTV. Díky otevřenosti v zobrazování lesbického vztahu se stala jedním z nejvýraznějších symbolů ruské sexuální revoluce.



Členky kapely t.A.T.u. Lena Katinová a Julie Volkovová. Zdroj:

<https://lamcdn.net/wonderzine.com/post-cover/HojxP8Z1F-eYDYLgv9baWQ-default.jpg>

---

<sup>64</sup> „A literal translation of ‘та ты’ is: ‘this one that one’. As in the original Russian language there is no clear verb given and the demonstrative pronouns are gender-marked as female, the name ambiguously and deliberately offers sexualised female same-sex interpretations like ‘this one does that one’ etc.” Wiedlack, Neufeld, 2015, poznámka na s. 168.

Členky kapely již od začátku trvaly na tom, že jejich lesbické identity jsou pouze scénickými obrazy a že ve skutečnosti ani jedna nemá k LGBT komunitě žádný osobní vztah. Producentka Lena Kiper komentuje vznik kapely a její následný úspěch takto:

“V devadesátých pro nás nebyly žádné hranice. [...] Zdá se mi, že společnost byla tehdy trochu tolerantnější. [...] V devadesátých společnost byla vzrušená, všichni se koukali na MTV a toužili po něčem svěžím a novém — takový předrevoluční stav, kdy mizí hranice dobra a zla. Homosexualita, sex, drogy — to vše se najednou stalo přijatelné. t.A.T.u. se pro společnost staly výborným objektem sublimace, otevřely pro ni novou dosud neznámou emocionalitu”<sup>65</sup>.

V této reflexivní a jistě nostalgické výpovědi se setkáváme s několika charakteristikami období 90. let, které jsou příznačné pro obraz sexuální revoluce, jak jej prezentuje i současná populární kultura. “Žádné hranice”, “tolerantnější” společnost, touha “po něčem novém”, sexuální svoboda a s tím spojená popularita homosexuálních narativů – různé formulace stejných předpokladů nabízí i současný diskurz o ruské populární kultuře 90. let. Producent Ivan Šapovalov popisuje důvod, proč se rozhodl vytvořit kapelu ze dvou nezletilých dívek, které měly předstírat lesbický vztah:

“People visit pornographic sites above all others. I analysed it and found 90% of people using the Internet go to porno sites first, and of these nine in 10 are looking for underage entertainment. This means there is big interest as well as some dissatisfaction - their needs are not big met”.<sup>66</sup>

Tento cynický výrok je názorným příkladem pojetí svobody, vůči němuž se vymezuje vládní propaganda morálky, rodiny a „tradičních hodnot“, která v roce 2013 vyvrcholila oficiálním zákazem „homosexuální propagandy“. Ačkoliv je Šapovalova explicitní schválení dětské pornografie nepřipustné, nynější oficiální diskurz nelze považovat za adekvátní reakci na queer tvorbu 90. let a ani na snahy současných queer aktivistů, jelikož jejich cílem pochopitelně není (a co se týče v této práci zmiňovaných umělců 90. let, tedy patrně na výjimku Šapovalova, nikdy nebyla) propagace (dětského) porna. Podobných extrémů však ruská vláda pro ospravedlnění diskriminující politiky hojně využívá.

Uvedené komentáře odkazují na poněkud odlišné skutečnosti. Zatímco Kiper potřebu vytvoření podobné kapely a její úspěch vysvětluje jakýmsi uvolněnějším duchem doby a všeobecnou touhou po něčem novém, Šapovalov zmiňuje čistě praktické důvody. Komerční

---

<sup>65</sup> Fedorenko, 2020.

<sup>66</sup> Citováno dle Heller, Dana. “T.A.T.u. You! Russia, the Global Politics of Eurovision, and Lesbian Pop.” *Popular Music* 26, no. 2 (2007), s. 196.

úspěch t.A.T.u je podle něj dán tím, že byla kapela vymyšlena tak, aby eventuální produkt uspokojoval potřeby jakéhosi většinového posluchače. Byla vytvořena proto, aby splnila především očekávání heterosexuálních mužských posluchačů, jakožto nejvlivnější společenské skupiny. Nejednalo se tedy zdaleka o reprezentaci vlastních queer identit účastnic ani o vycházení vstříc potřebám a očekáváním queer lidí, nýbrž o podařenou marketingovou strategii zaměřenou primárně na heteronormativní publikum.

Jedním z témat, kterému se odborné psaní v souvislosti s kapelou t.A.T.u. opakovaně věnuje, je otázka, jak bylo vůbec možné, že se v Rusku, v zemi silně homofobní, prosadila kapela otevřeně prezentující homosexuální touhu. Z domácí i zahraniční publicistické a odborné reflexe je patrné, že se recepce kapely v Rusku a v západním světě lišila.

Dle Dany Heller, která se ve svém článku věnuje analýze recepce kapely, byl fenomén t.A.T.u. západním světem na počátku 21. století vnímán jako odraz celkové demokratizace ruské společnosti.<sup>67</sup> Lesbická performance kapely byla považována za manifest explicitně deklarující sexuální svobodu a vymezující se tak vůči normativní morálce. Avšak, jak Heller následně upozorňuje, takový pohled nevystihuje sociální a politické poměry v Rusku na přelomu 20. a 21. století.

Autorka tedy nevysvětluje popularitu t.A.T.u. údajnou pozitivní změnou postoje vlády a společnosti vůči LGBT (ačkoliv se často setkáváme s obecnou představou první postsovětské dekády coby doby osvobození). O kapele t.A.T.u., zdůrazňuje Heller, bylo v Rusku od začátku známo, že její lesbická image je pouze scénickým obrazem, nikoliv manifestací skutečné identity.<sup>68</sup> Hra na romantický vztah dvou nezletilých dívek byla, jak je zřejmé z komentáře producenta Šapovalova, mířena na uspokojení potřeb dominantní společenské a posluchačské skupiny, heterosexuálních mužů, nikoli však queer žen. Obraz t.A.T.u. tedy vzešel více z logiky trhu a byl promyšlenou marketingovou strategií spíše než manifestem na podporu sexuálních menšin či pokusem o jejich zviditelnění (ačkoliv díky své velké popularitě, a to nejen mezi heterosexuály, kapela původní producentův záměr přesáhla). Jejich porušení norem se tak omezovalo pouze na scénický projev. Sexuální osvobození, jak si všímá Šental, mělo poměrně elitářský charakter, probíhalo na scéně, respektive na obrazovce a pro většinu společnosti tak mělo spíše fikční povahu.<sup>69</sup> Autoritami nebylo proto na tvorbě t.A.T.u. v té době shledáváno žádné politické nebezpečí, žádná hrozba existujícímu heteronormativnímu řádu. Jejich

---

<sup>67</sup> Heller, 2007.

<sup>68</sup> Tamtéž.

<sup>69</sup> Šental, 2017.

homosexualitu zkrátka nikdo nebral vážně (což neznamená, že performance fikčního lesbického vztahu nezpůsobila určitou rezonanci uvnitř queer komunity), a právě proto, že nebyly – alespoň většinou společností – vnímány jako skutečný lesbický manifest, byly t.A.T.u. ve stále homofobním prostředí postsovětského Ruska tolerovány.

O recepci t.A.T.u. uvažují v rámci své studie o ruské lesbické kultuře také Wiedlack a Neufeld. Analyzují populární hudbu v kontextu ruské queer kultury 90. let a nabízejí dva hlavní důvody, proč byla kapela ve své době tolerována. První argument přímo navazuje na úvahy Heller o představě t.A.T.u. coby nezávazné hry. Dle autorek větší svobodu výrazu kapele poskytoval samotný žánr, v němž působila. Populární hudba či ruská *popsa* je obecně vnímána, a to zejména v porovnání s rockem, jako méně závažná, “povrchní a komerčně zaměřená” (zatímco ruský rock je tradičně chápán jako “autentický a politický”).<sup>70</sup> Ve společnosti tedy přetrvává tendence vnímat populární tvorbu jako určitou hru spíše než jako druh vážného sdělení. V případě t.A.T.u. navíc byl tento pocit hry a komerční orientace důsledně zdůrazňován samotnými zpěvačkami.

Britská a americká média však performanci t.A.T.u. vnímala zcela odlišným způsobem. Na rozdíl od větší části ruského publika zpěvačky považovala za skutečné lesby. Důležitější je však to, že zahraniční kritika výrazně odsuzovala explicitní sexuální objektivizaci dívek školního věku.<sup>71</sup> Dobová ruská media tento morální aspekt neproblematizovala, lesbické obrazy v podání nezletilých osob (tedy v zásadě dětská pornografie, jak performanci t.A.T.u. zbytek světa identifikoval) nečelily ani žádné kritice ruské vlády, která na kapele naopak oceňovala její mezinárodní úspěšnost.



Záběry z klipu t.A.T.u. *Ja sošla s uma/All the things she said*

Zatímco západní média se ve vztahu k t.A.T.u. vypořádávala s problémy objektivizace a sexualizace nezletilých, v rámci ruskojazyčného diskurzu byly tyto mravně problematické záležitosti jakoby zbaveny závažnosti tím, že se to celé prohlásilo za pouhou hru. Producent

---

<sup>70</sup> MacFadyen, 2007.

<sup>71</sup> Heller, 2007.

Šapovalov, jenž se vysloveně přiznal k tomu, že vytvoření takové kapely bylo reakcí na neuspokojenou poptávku mužského publika po dětské pornografii, dokonce zdůrazňoval, že rodiče nezletilých sólistek si byli této hry vědomi a nic proti ní neměli.<sup>72</sup> Otec Leny Katinové Sergej Katin tvrdí, že jeho dcera nikdy nebyla lesbou a že celá image t.A.T.u. je výsledkem komerční strategie.<sup>73</sup>

Druhý argument Wiedlack a Neufeld se taky vztahuje ke skutečnosti, že kapela nebyla vnímána jako skutečný queer manifest:

“Second, in this period lesbian desire was, in general, not understood to be dangerous, or political. It was seen as desire and act, not as identity. We argue that although t.A.T.u. were interpreted as faux lesbians by most people, discourses of lesbian desire nevertheless proliferated into the public to a large degree. The ‘tolerance’ towards t.A.T.u.’s performances of lesbian desires however, became a problem through the emergence of homosexuality as identity category.”<sup>74</sup>

Argument, že kapela t.A.T.u. byla tolerována proto, že svou queerness zkrátka nemyslela vážně, představuje tedy problematické zjednodušení. Deset let poté, co lesbická performance prezentovala Rusko na Eurovizi, byl přijat zákon “proti LGBT propagandě”, který zakázal jakékoli způsoby manifestace “netradiční sexuální orientace”. Dodnes může být v Rusku člověk trestně stíhán, má-li například na oblečení LGBT symboliku, aniž by někdo pátral po tom, zda to dotyčný “myslel vážně”.<sup>75</sup> Autorky ale upozorňují, že v 90. letech a na začátku 21. století byly lesbické vztahy vnímány spíše jako konkrétní projevy jednotlivců, než jako ucelený výraz identity jakožto formy politické agentnosti.<sup>76</sup> Tedy nejenom hra na lesbický vztah, ale i skutečné lesbické vztahy nebyly v té době vnímány jako nebezpečné. Homosexualita tak byla považována spíše za sexuální akt než za sexuální identitu.<sup>77</sup> Pro ruskou vládu, jak již bylo řečeno, bylo důležitější spíše to, že se kapela dočkala velkého mezinárodního ohlasu (roku 2001 získala v New Yourku cenu *MTV Video Music Awards*, záhy poté byla kapela oceněna prestižní vládní cenou *Zolotoj gramofon*). Dodnes zůstává t.A.T.u. jedinou ruskou popovou kapelou,

---

<sup>72</sup> Gay.ru. “Sergej Katin, otec odnoj iz ‘tatušek’ ...” [Sergej Katin, otec jedné z t.A.T.u. ...] [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.gay.ru/news/rainbow/2004/05/16-3343.htm>.

<sup>73</sup> Rolling Stone. “Lena Katina: ‘Mně boľše nraťvatsa neestestvennye ulybky...’” [Lena Katina: “Mám radší strojené úsměvy...”] [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.rollingstone.ru/music/interview/17783.html>.

<sup>74</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015, s. 169.

<sup>75</sup> O notorickém zákonu z roku 2013 bude blíže pojednáno v následující části této kapitoly.

<sup>76</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>77</sup> Rozlišení mezi sexuálním aktem, tedy něčím, co se vztahuje pouze k chování, a sexuální identitou provádí Foucault ve svých *Dějínách sexuality*. Viz. Foucault, Michel. *Dějiny sexuality*. V Praze: Herrmann & synové, 1999.

které se podařilo získat popularitu i v západním světě. Snad taky proto byla zvolena jako reprezentant Ruska na *Eurovision Song Contest 2003*.



Záběr z vystoupení t.A.T.u. na Eurovizi 2003

Na Eurovizi 2003, která proběhla v Rize, skončila kapela na třetím místě. Pro Rusko to znamenalo první a až do roku 2008 jediný větší úspěch v této soutěži.<sup>78</sup> Vystoupení t.A.T.u. s písní *Ne věř, ne bojsja* (Nevěř, neboj se) vyvolala v Evropě značnou rezonanci. Rozhodnutí o nominaci kapely, která měla v základě svého image homosexuální vztah, bylo zcela v souladu s obecnou politikou soutěže, která usiluje o oslovení LGBT publika.<sup>79</sup> Dle Heller byla tvorba t.A.T.u. a zejména jejich vystoupení na *Eurovizi* pokusem o redefinici postsovětské ruské národní identity a taky snahou o začlenění se do kontextu globální pop kultury prostřednictvím využití západních kulturních prvků, především (pseudo)lesbického erotismu. To, jak se kapela vypořádala se západními kulturními vzory, pokládá však Heller za parodii a výsměch. Podle ní je tak výstup t.A.T.u. v rámci *Eurovision* vysoce politickým projektem, jehož prostřednictvím se Rusko snažilo (po pádu sovětského režimu i nadále) vymezovat vůči Západu. Autorka na veřejných výstupech kapely shledává projev dost agresivního ruského nacionalismu vyvolaného krizí národní identity spíše než pokus o začlenění se do kontextu evropské populární kultury.<sup>80</sup> V této souvislosti uvažuje o samotné zmíněné soutěži jakožto o politické aréně, kde státy využívají možností sebe prezentace.

---

<sup>78</sup> Cassidy, Julie A. "Post-Soviet Pop Goes Gay: Russia's Trajectory to Eurovision Victory." *The Russian Review* 73, no. 1 (2014): 1–23.

<sup>79</sup> Cassidy, 2014.

<sup>80</sup> Heller, 2007; srov. také Miazhevich, Galina. "Sexual Excess in Russia's Eurovision Performances as a Nation Branding Tool." *Russian Journal of Communication* 3, no. 3–4 (2010): 248–64.



Pozoruhodné je, že prohru v soutěži vysvětlovaly samotné účastnice kapely homofobní náladou evropského publika. Heller však tvrdí, že kontroverzní vztah k t.A.T.u. na Západě nemá s údajnou homofobií nic společného. Svědčí však o prohloubení rozdílů mezi domácí a zahraniční recepcí kapely.<sup>81</sup> Zatímco v Rusku zpěvačky neustále zdůrazňovaly svou heterosexuální identitu a to, že celá myšlenka t.A.T.u. je pouze zábavou a scénickým obrazem, pro západní svět se zdály být agresivní formou parodie. Pozicí Heller tedy je, že v základu západního vnímání t.A.T.u. jako ruského vysmívání se evropským hodnotám není jakési nepochopení, nýbrž skutečnost, že se Rusko tímto způsobem cíleně pokoušelo o vymezení vůči Západu. Autorka zdůrazňuje zásadní rozhodnutí předvést v rámci soutěže skladbu v angličtině (což před tím ruští zpěváci na *Eurovision* nedělali), tedy tak, aby bylo jejich sdělení rozumět.<sup>82</sup> Rusko se tak sice snažilo o získání podílu na vytvoření obrazu globální populární kultury, nehodlalo se však přitom zcela přizpůsobit “západním vzorům”. Přišlo s vlastní verzí homoerotického narativu, jehož nepřijetí (evidentně zčásti kvůli problematické sexualizaci nezletilých zpěvaček, ale taky kvůli jejich agresivnějšímu projevu v rámci rozhovorů pro evropská a americká média) šlo jednoduše vysvětlit tím, že se Západ ukázal být nedostatečně tolerantní vůči LGBT. Kromě toho, že je toto vysvětlení charakteristickým příkladem dialektiky Rusko-Západ (v níž dodnes můžeme těžko hledat syntézu), mohlo taky posloužit upevnění představy ruské sexuální revoluce coby skutečného zbavení se předsudků.



t.A.T.u. vystupují na americkém kanálu NBC 25.2.2003, těsně před začátkem druhé irácké války, v mikinách s nápisem *Хуй войне* (Fuck war)

---

<sup>81</sup> Heller, 2007.

<sup>82</sup> Tamtéž.

Wiedlack a Neufeld si všimají, že i přesto, že duo nebylo většinou ruského publika považováno za skutečně lesbické, neznamená to, že nemělo v rámci dobové queer kultury určitý význam.<sup>83</sup> I když to třeba nemuselo být záměrem producenta či samotných zpěvaček, performance lesbického vztahu, které kapela vytvářela, přispěly ke zviditelnění neheterosexuálních žen. Autorky dále poukazují, že během koncertů kapely se scházeli queer fanoušci, jež tvořili významnou část publika, a docházelo tak “k dočasnému queerování prostoru koncertních síní”.<sup>84</sup> V době, kdy internet ještě nebyl v Rusku natolik rozšířen, podobné vytváření queer prostorů mělo pro queer lidi velký společenský význam.

Jak bylo ukázáno, autoři věnující se analýze tvorby kapely t.A.T.u. často zdůrazňují, že cílem producenta bylo konstruování takové představy lesbického vztahu, která by nejvíce uspokojila heterosexuální mužské publikum. Wiedlack a Neufeld ale upozorňují, že ve své tvorbě využívala kapela i takových odkazů, které jsou čitelné pouze pro queer publikum. Například název písně *Nas ne dogonjat* (známá je též její verze v angličtině *Not gonna get us*) je citátem ruského názvu lesbického filmu *Fucking Ámál* pojednávajícího o romantickém vztahu dívek školního věku. Producentka kapely Lena Kiperová se přiznává, že jí tento film posloužil jako určitá inspirace k vytvoření obrazu t.A.T.u.<sup>85</sup> Těmito odkazy je tvořena další, pro většinu publika neviditelná rovina performance queerness. Wiedlack a Neufeld tvrdí, že tyto odkazy byly čitelné nejenom pro ruské, ale i pro zahraniční publikum.<sup>86</sup> V následujících kapitolách ukazují, že podobné odkazy a symboly mají v současné ruské queer tvorbě významnou roli.

To, že se ruské pojetí queerness v 90. letech blížilo spíše performanci než představě identity potvrzuje také terénní výzkum, který provedla v Moskvě v 90. letech Laurie Essig.

“[In] public spaces queers publicly enacted queer desires. [D]iscos offered a space to publicly act out queerness without requiring anyone to be a queer as part of the price of admission. Sexual otherness was a verb, a performance, a dance, rarely an identity“.<sup>87</sup>

Queerness dle autorčiných pozorování tedy byla určitým způsobem chování, performancí, která se odehrávala v prostředí nočních klubů, ne však na politické aréně. Měla více co do činění s prožíváním jednotlivců, nikoliv s identitární politikou, která v Rusku v 90. letech v podstatě

---

<sup>83</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 170.

<sup>85</sup> Gasparjan, Artur. “Lesbijskie gallucinacii” [Lesbické halucinace] [www.tatysite.net](http://www.tatysite.net), 2003 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [https://tatysite.net/pub/pub.php?id=1062\\_0\\_4\\_200](https://tatysite.net/pub/pub.php?id=1062_0_4_200).

<sup>86</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>87</sup> Essig, Laurie. *Queer in Russia: A Story of Sex, Self, and the Other*. Durham, NC: Duke University Press, 1999, s. 83.

neexistovala. S ohledem na teorii performativity Judith Butler je striktné oddělování performance a identity problematické. Butlerové pojetí sexuální a genderové identity coby performance určitého souboru opakujících se gest tyto dva pojmy úzce propojuje.<sup>88</sup> Identitu tedy nechápe jako vrozenou a neměnnou charakteristiku, nýbrž jako sociální konstrukt spočívající v performativním aktu. Na základě pasáže Essigové lze však stanovit, že performance identit v Butlerové smyslu probíhala v Rusku 90. let výhradně v prostorech k tomu vymezených, zatímco v širším politickém prostoru tyto identity performovány nebyly.

Vztah queerness a performance bude blíže analyzován ve 4. kapitole této práce. Nyní však zdůrazňuji dvě základní myšlenky Essigové. Jednak pro queer performanci byla důležitá infrastruktura nočních klubů vzniklá po rozpadu Sovětského svazu. To ovlivnilo nejen queer tvorbu, nýbrž celek populární kultury 90. let. Jak již bylo ukázáno, dobový pop kladl důraz na tanec, jak prostřednictvím apelů využitých v textu, tak i skrze taneční rytmy. „*Dancing generation*“ se stala novým kolektivním obrazem. Druhým zásadním aspektem queer kultury 90. let bylo, jak poukazuje Essig, že se na ní nepodílely výhradně queer osoby. Každý, kdo přijímal patriční queer způsob chování či oblékání, se podílel na určité módě, aniž by musel být „skutečně queer“.

V návaznosti právě na tuto myšlenku Essig zahrnují Wiedlack a Neufeld do své analýzy lesbických performancí 90. let i kapelu t.A.T.u., o jejíchž účastnících bylo již v té době známo, že nebyly homosexuální. Queer performance v 90. letech nemusela být nutně výrazem queer identity umělce, nýbrž inscenací queer touhy. t.A.T.u. jsou důležitými aktéry queer scény, protože jejich queer performance měly velký ohlas a staly se opravdovým mainstreamem. V této práci se více než na odhalování intencí tvůrců zaměřuji na sledování recepce queer tvorby 90. let. Tvorba t.A.T.u. je vnímána jako queer, a zejména dnes, kdy podobná svoboda vyjádření již není v ruském mainstreamu možná, se stává, jak dále ukáži, jedním ze základů současné nostalgie po 90. letech.

### **2.3. „Post-devadesátá léta“: normalizace a návrat heteronormativity po roce 2006**

Autoři, kteří se věnují sexuální revoluci v ruské postsovětské populární kultuře, se shodují na tom, že po “svobodných 90. letech” došlo zhruba v polovině první dekády 21. století k jakési změně sociálního a politického podněbí. Ještě před přijetím notoricky známého zákona “proti

---

<sup>88</sup> Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge Classics, 2006.

propagandě homosexuality” začala jakási normalizace populární kultury. Jak Wiedlack a Neufeld, tak Igor Kon to vysvětlují tím, že se oproti období 90. let zvýšilo kolem roku 2006 společenské povědomí o nenormativních identitách. Přestaly být vnímány jako jednotlivé projevy “deviací”, nabyly určitého typu politické agentnosti. David Tuller, autor monografie o životě gayů a leseb v postsovětském Rusku, uvádí komentář jedné z respondentek, s nimiž o dané problematice diskutoval:

“I don't want to fight for the rights of lesbians – they never repressed lesbians here because no one ever knew that they existed ... No, the problems for lesbians only start when they fight for their rights. Because now the Russian public knows the word. They know that lesbians exist”.<sup>89</sup>

Jinými slovy, bojovat za svá práva znamená stát se politicky aktivní a z pohledu většinové společnosti nebezpečný. Sexuální minority byly tedy v postsovětském Rusku tolerovány, dokud byly chápány jako nezávazná hra, jako produkt kapitalistické ekonomiky tvořený pro uspokojení potřeb většinové společnosti. V tak velkém měřítku, jakého queer estetika v 90. letech dosáhla, to bylo v té době něco nového, něco, co mělo ducha svobody a pomáhalo se vymezit vůči sovětské minulosti. Někteří autoři však upozorňují, že tyto změny nepřišly ve správný čas. Šental tvrdí, že dobová queer tvorba téměř neměla šanci se stát plnohodnotným manifestem, jelikož jí chyběla podpora širší veřejnosti. To, co se odehrávalo na scéně, bylo totiž na pozadí prohloubení společenské a ekonomické krize vnímáno jako fikce, nikoli jako vize budoucnosti. Byla to tedy z větší části móda, nikoliv politický program.

Charakteristickým aspektem publicistického a odborného psaní o queer kultuře 90. let a jejím následném potlačování je vysvětlení zlomu ve vztahu ruské společnosti ke queer tématům potřebou Putinovy vlády nalézt “vnitřního nepřítele”. Zdevastovaná ekonomika, zoufalá společnost, vysoká úroveň kriminality a postsovětská krize hodnot — to vše přispělo k zoufalým pokusům o hledání obětního beránka, určité skupiny, proti níž by se společnost mohla sjednotit. Queerness, která se kolem roku 2006 stala součástí identitární politiky, začala být státem vnímána jako nebezpečná. V této době se již nejednalo výhradně o jakési nezávazné „scénické“ projevy, zviditelnění queer komunity v 90. letech započalo debatu o nutnosti zřízení v Rusku pravé občanské společnosti garantující queer občanům liberální svobody. Právě v roce 2006 byla etablována *Russian LGBT network*, celostátní nevládní občanská organizace, jejímž cílem je boj proti všem formám diskriminace LGBT lidí v Rusku. Podobné požadavky jsou ale

---

<sup>89</sup> Tuller, David. *Cracks in the Iron Closet: Travels in Gay & Lesbian Russia*. Chicago: University of Chicago Press, 1997, s. 61.

konzervativnější částí obyvatel vnímány jako bezprostřední ohrožení většinové společnosti a „tradičních hodnot“. Podobných obav typicky využívá vládní anti-LGBT propaganda.

Potlačení rodičů se queer aktivismu a normalizace společnosti byla navíc způsobem vymezení se vůči Západu. Tato rétorika (jakési „nechceme, aby to u nás kvůli homosexuálům/etnickým menšinám dopadlo stejně jako v Americe/v Evropě“) je ruskými autoritami využívána dodnes a je napodobována širší veřejností.

Dalším důležitým vládním argumentem proti queer je podpora tradiční rodiny a morálních hodnot. Její nezbytnost zdůvodňuje státní propaganda obrovským demografickým propadem, ke kterému v 90. letech došlo, přičemž je tento propad nejčastěji vysvětlován sociální a ekonomickou nestabilitou té doby (zdůraznění kontrastu mezi krizí 90. let a údajnou prosperitou po nástupu Putina je součástí vládní rétoriky podporující představu silného lídra, který dokázal po období nestability „utáhnout šrouby“). Tento argument je navíc podporován pravoslavnou církví, která v postsovětské době nabývá velkého vlivu poté, co byla za Sovětského svazu perzekuována.

Poté, co otevřená manifestace queerness začala mít pro její aktéry nebezpečné následky, se prominentní představitelé queer scény rozdělili do dvou táborů. Někteří z nich, jako třeba Zemfira nebo po rozpadu kapely Nočnyje snajpery Světlana Surganovová, pokračovaly i nadále v queer tvorbě, avšak jinými prostředky. O změnách, k nimž došlo v tvorbě queer hudebníků, bude podrobněji pojednáno ve 4. kapitole věnované queer estetice. Většina hudebníků se ale vlastní queerness, kterou v 90. letech aktivně zdůrazňovala, kolem roku 2006 zřekla. Následovala vlna veřejných omluv a pokusů bývalých queer umělců zbavit se nebezpečné minulosti a neztratit přitom vlastní postavení v rámci mainstreamu. Sergej Žukov, sólista kapely Ruki vverch!, se omluvil za drag a homoerotiku v klipu *On tebja celujet*.<sup>90</sup> Shura, který v 90. letech zdůrazňoval své romantické vztahy s dalšími známými muži ruské scény, se zřekl své homosexuality a roku 2010 představil médiím svou snoubenku.<sup>91</sup> Queer estetika v tvorbě těchto hudebníků začala být prezentována jako jakási divoká fáze, ze které, jak je cca od roku 2006 neustále zdůrazňováno, již však „vyrostli“. Právě takové výrazy byly používány v případě členek kapely t.A.T.u., které se také vzdaly hry na lesby. Dle Wiedlack a Neufeld totiž přestaly být považovány za „naivní dívky“ a pokračování jejich lesbických performancí mohlo získat

---

<sup>90</sup> Stoljarova, Maria. „Lučšije klipy 90 i nulevyh na MUZ-TV.“ [Nejllepší klipy 1990-2000 na MUZ-TV] MEDIALEAKS, 2017 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://medialeaks.ru/0905mms-luchshie-klipyi-90-h-i-nulevyih-na-muz-tv-napomnili-bloggeram-o-svobodnyih-vremenah/>.

<sup>91</sup> Kozlova, Anastasia. „Shura vyvël v svet svoju devušku.“ [Šura představil svou přítelkyni] *Komsomolskaja Pravda*, 2010 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.kp.ru/daily/24493/648093/>.

nebezpečné politické následky.<sup>92</sup> Písní *Ludi invalidy* (Lidé invalidé) se t.A.T.u. pokusily vztáhnout již ne k homosexualitě, ale k dalším kontroverzním tématům, jako je násilí či zdravotní handicap. Když se však tato ikonická queer kapela zřekla své queer image, přišla o značnou část fanoušků.<sup>93</sup> Po roce 2009 obě zpěvačky začaly sólové kariéry. Po rozpadu kapely popularita Volkovové a Katinové dále klesala.

Zpěvačka Butch se taky pokusila přizpůsobit novým společenským i politickým podmínkám. Zařadit se do mainstreamu se jí však nepodařilo. Poté, co skončila s lesbickým obrazem, ztratila fanoušky, z nichž většina ji brala jako queer manifest. V roce 2002 Světlana Surganovová odešla z kapely Nočnyje snajpery. Kapela je však dodnes činná pod vedením Diany Arbeninové. Ta se ve své pozdější tvorbě vzdala „queer strategie“.<sup>94</sup> Na rozdíl od Butch tím však neztratila popularitu.

Světlana Surganovová po odchodu z Nočních snajperů založila vlastní kapelu Surganova i orchestr, s nímž pokračuje dodnes. Literární vědec Afanasyev, který věnoval řadu prací poetice textů ženských rockových zpěvaček 20.-21. století, řadí současnou tvorbu Surganovové spíše do oblasti undergroundu. Dle něj si nemohla uchovat postavení mainstreamové umělkyně (jíž je nyní Diana Arbeninová), protože její texty nejsou dostatečně normativní. V dalších kapitolách této práce ukazují, že právě tato skutečnost může vysvětlovat velký význam tvorby Surganovové v současné ruské queer kultuře.

Po konci „dlouhých devadesátých“ tedy dochází k normalizaci populární kultury. Umělci, základem jejichž úspěšnosti bylo využití queer obrazů, se museli buď snažit o přizpůsobení novým politickým a mravním požadavkům, nebo své výsadní postavení ztratit.

#### **2.4. 2013: Zákon „proti gay propagandě“**

Na legislativní úrovni se situace s právy LGBT postupně zhoršovala od roku 2006. V té době byl přijat první zákaz „propagace homosexuality“, tehdy pouze v Rjazaňské oblasti, tedy v jednom z administrativních subjektů státu. Od 1. července roku 2013 platí zákon „proti propagandě netradičních sexuálních vztahů“ na území celého Ruska.<sup>95</sup> Jeho autorkou je Jelena Mizulinová, členka Výboru na ochranu rodiny, žen a dětí v rámci Státní dumy, politička

---

<sup>92</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>93</sup> Tamtéž.

<sup>94</sup> O queer strategii psaní, jak ji na základě ruské ženské rockové tvorby 90. let definuje literární vědec Afanasyev, bude podrobněji pojednáno ve 4. kapitole.

<sup>95</sup> Federální zákon N 135-ФЗ přijatý dne 29.6.2013.

proslulá svými vysoce kontroverzními návrhy.<sup>96</sup> Dle vyjádření vlády je zákon zaměřen přednostně na obranu dětí před „škodlivou informací“. Do jisté míry tak navazuje na federální zákon na ochranu dětí před sociálně-patologickými jevy a seznam podobných jevů (pornografie, násilí) nově rozšiřuje o „propagaci netradičních sexuálních vztahů“. Nové právní předpisy předpokládají peněžité tresty až odnětí svobody či u cizinců i vyhoštění v případě úmyslného vystavění nezletilých LGBT propagandě, která je zákonem široce chápána coby informace způsobující u dětí vznik sklonů k „netradičním sexuálním vztahům“.<sup>97</sup> Pojem „netradičních sexuálních vztahů“ nahradil dřívější výraz „homosexuální propaganda“. Dle zákona z roku 2013 není tak stíhána pouze propaganda homosexuality, nýbrž v podstatě jakýchkoli jiných než heterosexuálních vztahů.

Formulacím tohoto zákona bývá často vytýkána (samozřejmě vedle porušení lidských prav a svobod) nepřesnost a nejednoznačnost.<sup>98</sup> Podle významného ruského sexuologa Igora Kona nemá výraz „propaganda homosexuality“ smysl. Samotný pojem netradičních sexuálních vztahů je příliš vágní, což umožňuje zneužití zákona za účelem další diskriminace LGBT lidí. Pojetí propagandy je podobně problematické. Zákaz LGBT propagandy ohraničuje svobodu vyjádření pro neheterosexuální lidi a omezuje také jejich právo na společenské a politické aktivity. Za propagandu homosexuality se s odvoláním na nejednoznačné legislativní formulace považuje LGBT symbolika, především duhová vlajka. Umělecká díla „s homosexuálním obsahem“ se podrobují cenzuře a jejich autoři jsou pronásledováni. Důvodem trestního stíhání může být i zveřejnění informace na sociálních sítích, dokonce pouhý repost obrázku či článku. Například aktivistka Julie Cvětčkovová byla trestána za zveřejnění ilustrace, na níž byla autoritami shledána propaganda LGBT.<sup>99</sup> Kresbu zobrazující dvě stejnopohlavní rodiny s nápisem *Rodina je tam, kde je láska. Podpořte LGBT+ rodiny!* (původně v ruštině) umístila aktivistka na svém profilu VKontaktě, v Rusku nejpopulárnější sociální síti. Tato kauza měla

---

<sup>96</sup> Mizulinová se podílela na zákonu o dekriminalizaci násilí páchaného v rodinách. Od roku 2020 připravuje se spolupracovníky návrh zákona, který by vedle homosexuálního manželství zakázal sňatky pro trans lidi. Dalším prominentním ideologem diskriminujících zákonů je poslanec Vitalij Milonov, který jako první začal pronásledovat petrohradskou queer komunitu. V Petrohradě zakázal „propagaci homosexuality“ dříve, než se tím začali politici zabývat na celostátní úrovni.

<sup>97</sup> Federální zákon N 135-ФЗ

<sup>98</sup> European Court of Human Rights. “Case of Bayev and Others v. Russia.” [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://hudoc.echr.coe.int/eng#%7B%22itemid%22:%5B%22001-17442%22%7D>; ARTICLE 19. “Russia: Federal Laws Introducing Ban of Propaganda of Non-Traditional Sexual Relationships. Legal Analysis,” 2013 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.article19.org/data/files/medialibrary/37129/13-06-27-russia-LA.pdf>.

<sup>99</sup> Rambler. “Amurskoj LGBT aktivistke grozit štraf,” [Amurské LGBT aktivistce hrozí pokuta] 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://news.rambler.ru/other/43516787-amurskoj-lgbt-aktivistke-grozit-shtraf-do-100-tsyach-za-risunok-odnopoloy-semi/>.

velký společenský ohlas.<sup>100</sup> Na Instagramu se začal šířit hashtag #СвободуЮлеЦветковой (svobodu Julii Cvětkovové), jenž brzy začal být vládou považován za projev extremismu. Na podporu Cvětkovové se v různých ruských městech konaly individuální protesty.<sup>101</sup>

Četná omezení svobod neheterosexuálních lidí vede k následkům, které nevyplývají přímo ze zákona. Zákaz „propagace homosexuality“ a státní anti-gay propaganda pořád přispívají ke zvýšení diskriminace a násilí vůči LGBT komunitě a v důsledku toho v podstatě připravuje queer občany o základní lidská práva jako je právo na vzdělání či na poskytnutí lékařské péče (úroveň diskriminace queer lidí ve školství a ve zdravotnictví je vysoká). Zákon, údajně zaměřený na ochranu dětí před nebezpečnou informací, legitimizoval v Rusku homofobii, což vede ke vzrůstu násilí. Putin přijetí tohoto zákona považuje za přirozenou reakci na drastickou demografickou krizi, která v Rusku přetrvává z dob přestavby.<sup>102</sup>



Kresba Julie Cvětkovové odsouzené za propagaci homosexuality mezi nezletilými

Dle údajů *Ruského centra průzkumu veřejného mínění* (ВЦИОМ, dále VCIOM) na jaře 2012, tedy těsně před přijetím zákona, téměř 86% Rusů zavedení zákazu propagace homosexuality mezi nezletilými podporovalo. Přitom, jak dotazník dále prokázal, 92% respondentů se s LGBT propagandou nikdy nesetkalo (respektive se v kontextu populární kultury setkalo, ale

<sup>100</sup>Později byla přidána další obvinění, tentokrát z nelegálního šíření pornografie. Jako pornografická byla posouzena autorčina feministická tvorba, například ilustrace zobrazující (spíše schematicky než realisticky) nahé ženy s podpisy jako „živé ženy nemají ideální pleť – a je to normální!“. Největší ohlas však měly – hned zakázané – symbolické kresby vaginy.

<sup>101</sup> Skupinové protestní akce jsou v Rusku de facto zakázány.

<sup>102</sup> „U nás lidé, kteří tento zákon iniciovali a kteří tento zákon přijali – já jsem mimochodem iniciátorem tohoto zákona nebyl – vycházeli z toho, že stejnopohlavní manželství neprodukuje děti. ... Myslím, že autoři tohoto zákona vycházeli především z potřeby řešit demografické problémy a myšlenka o potlačení práv někoho jim byla cizí“. Kremlin.ru. „Intervju Putina dfa Associated Press,“ [Putinův rozhovor pro Associated Press] 2013 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/19143>.



“homosexuální propagandu” jako propagandu nevnímalo).<sup>103</sup> Igor Kon si všiml, že míra tolerování neheterosexuálních vztahů koreluje s věkem a dosaženým vzděláním dotazovaných. Čím mladší anebo čím vzdělanější člověk je, tím vyšší je pravděpodobnost, že LGBT komunitu nevnímá jako nějakou hrozbu.<sup>104</sup> Podobné tendence sledujeme i dnes. Podle rešerše provedené VCIOM v červnu roku 2020 63% respondentů ve věku 18-24 let nevěří v žádnou agresivní gay propagandu a ani v to, že boj LGBT lidí za svá práva nějakým druhem nebezpečné propagandy je, zatímco 64% dotazovaných starších 60 let je přesvědčeno, že mravní hodnoty ruské společnosti jsou ohroženy queer komunitou, která vnucuje netradiční vztahy.<sup>105</sup>

Zákon vyvolal vlnu kritiky ze strany zemí Evropské unie a USA. Důvodem kritiky je především porušení základních lidských prav a svobod. V roce 2017 Evropský soud pro lidská práva uznal ruský „antigay zákon“ za diskriminující.<sup>106</sup> Dle soudního rozhodnutí porušuje zásady Evropské konvence pro lidská práva. Zákon byl při této příležitosti opět kritizován kvůli nejasnému vymezení právních norem a jejich chaotickému uplatňování. Ruské Ministerstvo vnitra na toto rozhodnutí reagovalo oficiálním komentářem, v němž Evropský soud odsuzovalo proto, že „neuznal, že ochrana zdraví a práv nezletilých vyžaduje omezení svobodného vyjádření názoru na stejnopohlavní vztahy, a že odmítl důvody ruské vlády ohledně rizika „obratu“ nezletilých k homosexualitě“, čímž v podstatě „znehodnotil zájmy dětí, které mají dle Konvence OSN o právech dětí nejvyšší význam“.<sup>107</sup> Rusko odmítlo přijmout rozhodnutí Evropského soudu. Předseda Rady federace Andrej Klišas prohlásil, že tomuto rozhodnutí není možno se na území Ruska podrobit, jelikož není v souladu se státní Ústavou.<sup>108</sup>

Zákon dále rozvíjí vládní rétoriku vymezení se vůči „mravně zkaženému Západu“ a namísto liberálního přijetí homosexuality coby rovnocenné s heterosexualitou nabízí pod záminkou ochrany tradičních hodnot manželství a rodiny legální mechanismus diskriminace.

---

<sup>103</sup> BBC news. “Opros: boljšinstvo rossijan za zapret gej propagandy,” [Většina Rusů podporuje zákaz gay propagandy] 2012 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [https://www.bbc.com/russian/russia/2012/04/120419\\_vtsiom\\_gay\\_law\\_moscow](https://www.bbc.com/russian/russia/2012/04/120419_vtsiom_gay_law_moscow).

<sup>104</sup> Kon, 2010.

<sup>105</sup> Gay.ru. “Rossijane vsjo meňše věrjat v mif o gay propagandě,” [Rusové přestávají věřit mýtu o gay propagandě] 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.xgay.ru/news/rainbow/2020/07/30-42549.htm>.

<sup>106</sup> European Court of Human Rights. “Case of Bayev and Others v. Russia.”

<sup>107</sup> “Comment by the Information and Press Department on the ECHR’s Ruling on the Case of Nikolai Bayev, Aleksey Kiselev and Nikolai Alekseyev versus Russia,” 2017 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [https://www.mid.ru/ru/foreign\\_policy/news/-/asset\\_publisher/cKNonkJE02Bw/content/id/2813798?p\\_p\\_id=101\\_INSTANCE\\_cKNonkJE02Bw&\\_101\\_INSTANCE\\_cKNonkJE02Bw\\_languageId=en\\_GB](https://www.mid.ru/ru/foreign_policy/news/-/asset_publisher/cKNonkJE02Bw/content/id/2813798?p_p_id=101_INSTANCE_cKNonkJE02Bw&_101_INSTANCE_cKNonkJE02Bw_languageId=en_GB).

<sup>108</sup> Lenta.ru. “V Sovfedě zajavili o nevypolnivosti rešenija ESPČ,” [Rada federace o nemožnosti podrobit se rozhodnutí Evropského soudu pro lidská práva] 2017 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://lenta.ru/news/2017/06/20/klissh/>. Ústavní soud Ruské federace již v roce 2015 stanovil, že má Rusko právo odmítnout rozhodnutí Evropského soudu pro lidská práva, pokud nesouhlasí s Ústavou.

## 2.5. 2020: Státní homofobie a queer mainstream

I v současném Rusku najdeme umělce, kteří pracují s queer tématy, ale i přesto jsou součástí masové kultury. Současným queer mainstreamem se zabývá slavistka působící na univerzitě v Uppsale Maria Engström. Všímá si zajímavé tendence. V současné ruské populární kultuře se queer performance odehrávají v těsné souvislosti s estetikou Campu.

Odborné teoretizaci Campu se věnuje Susan Sontag ve svém článku *Notes on „Camp“*.<sup>109</sup> Definiuje Camp jako estetiku stylizace, přehánění, nepřirozenosti a extravagance.<sup>110</sup> Sontag uvádí další klíčovou charakteristiku Campu:

“Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization. To emphasize style is to slight content, or to introduce an attitude which is neutral with respect to content. It goes without saying that the Camp sensibility is disengaged, depoliticized — or at least apolitical.”<sup>111</sup>

Camp tedy disponuje schopností depolitizování obsahu. Tato charakteristika je pro pochopení role Campu v současné ruské queer kultuře zásadní. Engström s odkazem na Sontag analyzuje význam Campu v současné ruské populární kultuře. Podle ní má estetika Campu co do činění s politikou populismu. Populismus, vysvětluje autorka, podobně jako Camp klade důraz na performativitu, zakládá se na afektech. Je to politika, která využívá téměř divadelních efektů, snaží se o probouzení vášní ve společnosti, hraje si s emocemi publika. Sontag také upozorňuje na těsný vztah Campu, queerness a genderové transgrese. Androgynní preference estetiky Campu přispívají k dekonstrukci genderových stereotypů.<sup>112</sup>

Jak queer estetika, tak dle Engström i současný ruský Camp těží ze stylistiky 90. let. Je to reakce na „první zklamání“, ke kterému došlo po „těsném setkání se Západem“ v době přestavby.<sup>113</sup> Tímto „setkáním“ míní autorka postsovětský přechod ke kapitalistické ekonomice a následnou westernizaci populární kultury. Jak již bylo ukázáno, přijetí západních kulturních vzorů a sexuální osvobození 90. let bylo komplexním procesem, který je teoretiky hodnocen kontroverzně. První postsovětská dekáda nepřinesla – ačkoliv se toto v rámci její idealizace

<sup>109</sup> Sontag, Susan. *Notes on „Camp.“* Penguin Modern 29. London: Penguin Books, 2018.

<sup>110</sup> “Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration”. Sontag, Susan. *Notes on „Camp.“* Penguin Modern 29. London: Penguin Books, 2018, s. 1.

<sup>111</sup> Sontag, 2018, s. 2.

<sup>112</sup> Sontag, 2018.

<sup>113</sup> Engström, Maria. “Alexandr Gudkov i ruskij kvir-povorot 2020.” [Alexandr Gudkov a ruský queer obrat 2020] *Riddle*, 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.ridl.io/ru/aleksandr-gudkov-i-ruskij-kvir-povorot-2020-h/>.

přehlíží – pozitivní změnu všedního života společnosti ani úplné osvobození od předsudků. Sexuální revoluce, i když se do jisté míry zakládala na západních liberálních hodnotách, proběhla spíše v médiích, nikoliv však přímo ve společnosti a nebyla odrazem skutečného přijetí těchto hodnot. Queer estetika MTV a dalších médií neposloužila jako impuls k následující liberalizaci ruské společnosti, o čemž svědčí její stav na počátku 21. století, jenž vedl k přijetí zákona z roku 2013. Svoboda, i když jen zdánlivá, nastala tak náhle, že na mnohé působila jako hrozba.<sup>114</sup> To se postupně proměnilo v názor, že využití západních vzorů obnáší pro ruskou společnost nebezpečí. Tato rétorika je aktivně proponována Kremlm. Ruské vymezení se vůči Západu tak po rozpadu Sovětského svazu neskončilo. Rozvoj queer estetiky v masové kultuře 90. let vyústil v další vlnu restrikcí. Podobně jako samotná přestavba se sexuální revoluce stala pro liberálně smýšlející část ruské společnosti zklamáním.

Současný ruský neocamp je tedy dle Engström reakcí na toto zklamání. Poté, co projekt westernizace ztroskotal, nabízí ruská campová estetika „modernizaci bez westernizace“.<sup>115</sup> Nesnaží se o kopírování západních vzorů, ale o jejich zpochybnění. Autorka si všímá, že tento postup silně koresponduje s politickým chováním Ruska, které se po řadě problematických kroků (zejména anexe Krymu v roce 2014) ocitlo v mezinárodní izolaci.<sup>116</sup>

S estetikou Campu pracuje současný ruský módní průmysl. Gosha Rubchinskiy, zakladatel stejnojmenné světoznámé módní značky, a Demna Gvasalia, kreativní ředitel Balenciaga a spoluzakladatel Vetements, prezentují na světových podiích kolekce inspirované stylem 90. let a globálními stereotypy spojenými s Ruskem. Díky těmto designerům se prosadily koncepty *New East Style* či *Gopnik Style*.<sup>117</sup> Marginální postsovětská estetika se stává mainstreamem, dokonce nejen v Rusku. Současná ruská campová estetika představuje dle Engström výzvu standardům „prvního světa“.<sup>118</sup> Autorka hovoří o apropriaci a komercializaci klišé a stereotypů z dob Studené války, které se ukázaly být opět relevantní

---

<sup>114</sup> Kon, 2010.

<sup>115</sup> Engström, Maria. "Late Soviet Counterculture and New Russian Globalism." *Riddle*, 2018 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.ridl.io/en/late-soviet-counterculture-and-new-russian-globalism/>.

<sup>116</sup> Engström, 2018.

<sup>117</sup> *Gopnik* – mladý muž žijící obvykle v menším městě či na periferiích velkoměst, nemající dobré vzdělání, typicky ve sportovním oblečení, zejména v teplácích, je hrubý, kouří, pije pivo, může být nebezpečný. Z dalších módou často využívaných stereotypů lze uvést kriminální estetiku (například vězeňské tetování). Zejména staršími generacemi je tato stylistika považována za nevkus, bývá vnímána negativně, protože je odrazem chudoby a nestability 90. let.

<sup>118</sup> Engström, 2020.

poté, co proběhla ruská anexe Krymu (součástí jedné z módních kolekcí Rubchinského je tričko s ruským nápisem *БРАТ - nepřítel*).<sup>119</sup>



Camp/Gopnik style Goshy Rubchinského

S estetikou Campu pracuje i kapela Little Big. Jejich tvorba je eklektickou směsicí nejrůznějších stereotypů: vedle gopníků a policistů pozorujeme v jejich klipech například ruské národní kroje, válečnou techniku atd. Současný ruský Camp představuje tedy jakýsi opak „západní“ módy, která byla v Rusku populární na počátku 21. století. Místo groteskní sexuality je zde ironie, až absurdita.<sup>120</sup> Camp dekonstruuje genderové stereotypy, zbavuje se jich prostřednictvím ironické hyperbolizace.



Záběr z klipu *Give me your money* kapely Little Big, 2015

<sup>119</sup> Engström, 2018.

<sup>120</sup> Engström, Maria. "Little Big: neokemp i russkaja identičnosť novogo pokolenija." [Little Big: neocamp a ruská identita nové generace] *Riddle*, 2019 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.ridl.io/ru/little-big-neokjemp-i-russkaja-identičnost-novogo-pokolenija/>.

Camp spojuje autorka s jevem, jež označuje jako ruský queer obrat. Tímto výrazem charakterizuje vztahování se mainstreamové kultury ke queer tématice, které se stalo časté od roku 2020. Umělci jako Filipp Kirkorov, dodnes populární hvězda pozdně-sovětské estrády, Nikolaj Baskov, bývalý sovětský operní zpěvák, a Alexandr Gudkov, herec, producent i účastník populární televizní show *Comedy Woman*,<sup>121</sup> konstruují neheteronormativní obrazy, pohrávají si s tradiční představou maskulinity a performují drag v rámci mainstreamových pořadů. Podobně jako v případě lesbické image kapely t.A.T.u. se může popularita této queer tvorby zdát v současném ruském kontextu paradoxní. Engström v této souvislosti upozorňuje v podstatě na stejný problém jako Heller, Wiedlack a Neufeld uvažující o mainstreamové queer tvorbě 90. let. Skutečnost, že jsou drag a homoerotické narativy přenášeny hlavními televizními kanály, nepovažuje za žádný zlom ve vztahu k demokratizaci společnosti, nýbrž v tom shledává další pokus o normalizaci a apropriaci queer agendy. Tím, že jsou vpouštěny do masové kultury, jsou drag a homoerotika paradoxně zařazovány mezi státem schvalovaný heteronormativní mainstream.<sup>122</sup>



Alexandr Gudkov v klipu kapely Cream Soda *Nikakich bolše večerinok*, 2019

Mezi „gay-revolucí“ 90. let a „queer-renesancí“ roku 2020 shledává Engström důležitý rozdíl.<sup>123</sup> Již bylo zdůrazněno, že sexuální osvobození 90. let nebylo politickým programem zaměřeným na získání prav pro LGBT komunitu. V současnosti se však queer performance čím dále častěji stávají „politickým bojem zá nebinaritu a proti genderové, rasové a sexuální diskriminaci“.<sup>124</sup> Konservativní většina sice pořád vnímá queer kulturu coby „západní hrozbu sexuální suverenitě národa“ (proto musí dle autorky režim „neutralizovat“ queerness tím, že ji zařadí do vlasteneckého populistického kontextu), ale queer umělci (zejména však

---

<sup>121</sup> „Ženský“ analog populárního stand-up show *Comedy Club*. Podobně jako *Comedy Club* pořad *Comedy Woman* se často dopouští diskriminujících výroků, hojně využívá genderových stereotypů, blond jokes atd.

<sup>122</sup> Engström, 2020.

<sup>123</sup> Tamtéž.

<sup>124</sup> Tamtéž.

nemainstreamoví, jako právě Hristina) se pokoušejí svou tvorbou prosazovat skutečné sexuální, politické a společenské osvobození.<sup>125</sup> Jejich queerness není pouze „bezpečně“ scénická, ale i „nebezpečně“ politicky angažovaná.

V Rusku sousedí queer performance se státní anti-gay propagandou. K příležitosti hlasování ohledně konstitučních změn v roce 2020 bylo natočeno video, které mělo poukázat na nebezpečí adopce dětí homosexuálními páry.<sup>126</sup> Zavedení změn do Ústavy by tomu údajně mělo bránit, potažmo zachovat morálku a celistvost ruské společnosti. Prostřednictvím krátkého reklamního videa se vládní propaganda snaží zastrašovat, pokouší se ukázat homosexualitu jako hrozbu. Jeden z mužů čeká u auta a s úsměvem ukazuje klukovi dívčí šaty. Dítě je zobrazeno jako nešťastné. Pracovnice dětského domova, jež dítě doprovází, je zděšená, avšak nemůže nic dělat. Na závěr vyznívá otázka: „Tak tedy takové Rusko zvolíš?“ Video tak má prezentovat zastrašující obraz, k němuž dojde, pokud nebudou přijaty změny. Výsledkem je ale stereotypní reprezentace, která se na sociálních sítích stává terčem posměchu.



Záběry z reklamy návrhu změn Ústavy, 2020

Na jednu stranu „lidový queer“, jak jej vytváří především Alexandr Gudkov, přispívá ke zviditelnění, normalizaci a popularizaci diskurzu queer.<sup>127</sup> Využívá dědictví sovětské estrády, ale především populární kultury 90. let. Rozvíjí také homoerotický potenciál čistě mužských společenství, gopniků a vojenské estetiky.<sup>128</sup> Dle Engström je oficiální anti-gay propaganda na pozadí těchto klipů čtena jako „nekonečně zastaralé výroky“.<sup>129</sup> Kontrast je v tomto případě dle autorky stejný jako mezi sovětským patosem a kulturou sexuální revoluce 90. let. Na druhou stranu však produkce queer vizuálu a jeho prezentace coby nové normy, „nového přirozeného řádu, jenž patří i na [státní] První kanál“, zbavuje queer performanci jejího protestního

<sup>125</sup> Engström, 2020.

<sup>126</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=D65AYLs9vVQ>

<sup>127</sup> Engström, 2020.

<sup>128</sup> Například v klipu kapely Cream Soda *Nikakich bolše večerinok* (Už žádné další party), na němž se podílel Alexandr Gudkov, muži jedou na ryby, na místě se ale převléknou do klubového oblečení a začnou tančit vogue, poté jim vodní víla přinese ryby, aby prokázali svým ženám, že se skutečně věnovali rybolovu. <https://www.youtube.com/watch?v=M95iEQx20Ag>

<sup>129</sup> Engström, 2020.

náboje.<sup>130</sup> Jedná se tak o „apropriaci subversivních praktik prostřednictvím jejich stylizace“, kdy „karnevalizace marginalizuje v Rusku existující queer protest a definitivně [jej] depolitizuje“.<sup>131</sup>

## 2.6. Queer estetika, homofobie a nostalgie

Další důležitou funkcí ruského campu a depolitizovaného queer mainstreamu je jejich podíl na konstruování idealizované představy 90. let. Za stále narůstající státní homofobie se raná postsovětská doba začíná jevit jako něco nekonečně dalekého a diametrálně odlišného. Sexuální otevřenost byla již od konce 80. let vnímána jako antitéze sovětské vše zakazující morálky. Pro generace, které pozdní sovětskou dobu ani 90. léta s jejich nestabilitou a kriminalitou přímo nezažily, se vytvořila jednoznačná opozice totality sovětského režimu a svobody, která po rozpadu SSSR nastala. Období sexuální revoluce sice znamenalo určitý krok k větší svobodě, ale tato svoboda, jak jsem se v této kapitole snažila ukázat, nebyla neproblematická. Konec cenzury kromě rozvoje neheteronormativní tvorby způsobil průdký růst produkce pornografie. Tento negativní aspekt bývá stávající ruskou vládou bezprostředně spojován se zvýšením úrovně (sexuálního) násilí v 90. letech. Tato spojitost (stejně jako existence pro děti nebezpečné „homosexuální propagandy“) je však reálně neprokazatelná. Přehlížení problematických aspektů období 90. let vede k jeho idealizaci. Na druhou stranu, jejich krajní důraznění vede k posílení oficiálního normalizujícího diskurzu.

V rámci idealizované představy sexuální revoluce se kromě drsné ekonomické a politické krize poněkud vymazalo i vědomí „neautentičnosti“ prezentovaných queer obrazů – například lesbického obrazu tvořeného uskupením t.A.T.u., které se dnes stalo jedním z hlavních symbolů postsovětské svobody. Současný veřejný diskurz o 90. letech (jehož obraz mi pomáhají tvořit publicistické texty, posty na sociálních sítích a do jisté míry i moje vlastní zkušenost) si pořád klade otázku, již se pokusily zodpovědět také autorky v této práci zmíněných odborných textů (Heller 2007, Cassidy 2014, Wiedlack a Neufeld 2015), tedy jak mohlo v homofobním konzervativním státu dojít k podobné míře otevřenosti. Dobová svoboda performance bývá totiž zcela nereflexivně zaměňována s představou skutečné společenské svobody. Příběh kapely t.A.T.u. se tak stává romantickým příběhem queer revoluce a jejího následného potlačení režimem. Součástí tohoto diskurzu je tedy i představa tolerantnějšího postoje tehdejší společnosti vůči queer lidem, která je konfrontována s nynější nepříznivou

---

<sup>130</sup> Engström, 2020.

<sup>131</sup> Tamtéž.

situací. Z tohoto porovnání se rodí nostalgická emoce, v jejímž základu je obecné přesvědčení, že v 90. letech to bylo lepší než teď.

Andrej Šental si všímá, že pro současnou populární kulturu se stává idealizovaná představa 90. let jakýmsi útočištěm. Důvodem je podle něj také nespokojenost se současností, jež je zdůrazňována teoretiky jako nutný předpoklad vzniku nostalgie. Ve svém článku *Zrazená revoluce, aneb devadesátá léta nebyla* obviňuje současnou populární hudební kulturu z nekritického přebírání vzorců minulosti.<sup>132</sup> Kritizuje nostalgickou módu, která napodobuje vzhled a zvuk 90. let.

Šentalovu kritiku lze prohloubit o další poznámku: nejenže se současný pop pokouší o rekonstrukci minulosti, nýbrž “minulosti”, která nikdy reálně neexistovala. Jedná se tak o rekonstrukci fikce. Zatímco populární kultura 90. let (ačkoliv, jak autor sám poukazuje, měla málo společného s reálným životem té doby) nabízela lidem vizi budoucnosti, současná – dle Šentala vesměs nostalgická – tvorba nemá do budoucnosti žádný vhléd, ani o něj neusiluje, jelikož se celá zaměřuje na napodobování fikčních představ. Dle Šentalova názoru to vede ke stagnaci, kterou popisuje jako neustálý “návrat do 90. let”.<sup>133</sup> Tvrdí, že v rané postsovětské době měla populární hudba, k níž je nyní odkazováno, skutečně protestní charakter (což je ale názor, který také představuje určitou idealizaci; i v době svého vzniku byla jistě tato tvorba částí veřejnosti kritizována jako pouhá „západní móda“), avšak současná nostalgická tvorba je pouhou nápodobou té staré – nepřináší tedy nic nového, co by mohlo být použito k vyjádření protestu.<sup>134</sup> V následujících kapitolách ukáží, že v momentu, kdy queer tvorba 90. let začíná být využívána nikoliv jako pouhý model, nýbrž jako symbol, stává se prostředkem artikulace nesouhlasu současných queer hudebníků s aktuální společenskou a politickou situací.

O nostalgii v současné ruské populární kultuře bude podrobněji pojednáno v následujících kapitolách této práce věnovaných analýze nostalgických odkazů ve tvorbě kapely HRISTINA. Důležité je však si uvědomit, že předmětem nostalgie se v současném Rusku nestávají pouze 90. léta, ale i samotná sovětská minulost, vůči které se představa sexuálního osvobození razantně vymezuje. Rozpad Sovětského svazu pro mnohé znamenal nikoliv osvobození, nýbrž krizi hodnot a konec obvyklého způsobu života. Konec všeho, co bylo, co znali, na co se mohli spolehnout. V této kapitole jsem ukázala, že postsovětské pokusy o sexuální osvobození zapříčinily – spíše než vážné pozitivní změny v postoji společnosti a

---

<sup>132</sup> Šental, 2017.

<sup>133</sup> Tamtéž.

<sup>134</sup> Tamtéž.



státu ke queer komunitě – prohloubení sociální destabilizace a vzrůst kriminality, zejména ve vztahu k pornoprůmyslu. Tím, že sexuální revoluce upozornila na řadu problémů spojených s genderem a sexualitou, zahajila veřejnou debatu, která se stala začátkem uvažování o identitární politice v Rusku. Takové zviditelnění queer komunity ale v podstatě pouze přispělo vládní rétorice, která se zaměřila na potlačení queerness coby vnitřního nepřítele, a podnítilo tak další vlnu diskriminace. U starších a konzervativněji smýšlejících lidí toto vládou podporované „zklamání svobodou“ přirozeně vyvolalo touhu po návratu do „zlatých časů“, do idealizované „mravně nezkažené“ pozdně sovětské minulosti (která však dle Kona taky nikdy reálně neexistovala). Tyto pocity se stávají základem nostalgie po sovětském, která je nehledě na ostrou kritiku totalitního režimu v současném Rusku zcela běžná.<sup>135</sup> Póly této dvojice opozic se tak mění místy, i když v každém případě zůstávají v nesmiřitelném protikladu – v podobě dichotomie zákazů a svobody v případě nostalgie po 90. letech, anebo jako protiklad jistoty a kriminality v rámci nostalgie po sovětském.<sup>136</sup>

### 2.6.1. HRISTINA – nemainstreamová queer umělkyně

HRISTINA se liší od současného queer mainstreamu především způsobem distribuce své tvorby. V žádném případě se nejedná o mainstreamovou kapelu, jako například Little Big, která by se objevovala v televizi, ať už ve státní, nebo v těch komerčních. HRISTINA působí převážně online (pochopitelně zčásti kvůli nepříznivé epidemiologické situaci v Rusku; v poslední době však měla i řadu živých vystoupení. Nejedná se však o velké koncertní sítě či stadiony, jako v případě Světlany Surganovové, ale komornější scény klubů), v rámci ruské queer kultury však nezůstává nepovšimnuta. V roce 2020 Karen Shainyan na svém YouTube kanálu zveřejnil pořad věnovaný současné ruské queer tvorbě mladých hudebníků, jehož součástí jsou rozhovory se sólistkou kapely, Hristinou Zarembo. Hristina se taky zvláštním způsobem podílela na performanci Ruska na *Eurovision 2021*: spolu s dalšími ženami – „současnými ruskými hrdinkami z nejrůznějších oborů, národností, názorů, genderových identit, náboženských přesvědčení a věku“ – se nebinární zpěvačka objevila na velké obrazovce v pozadí scény při vystoupení Manizhy s písní *Russian Woman*.<sup>137</sup> (V rozhovoru

<sup>135</sup> Tomuto paradoxu se ve svém díle *Doba z druhé ruky* věnuje Svjatlana Alexijevič. Viz. Alexijevič 2017.

<sup>136</sup> Opozici sovětské versus postsovětské nelze v každém případě zjednodušit na protiklad dobré versus špatné (ani špatné versus dobré). Pochopitelně jsou v Rusku i lidé, pro které ani jedna doba nepředstavuje ideál. Jako příklad může sloužit moje rodina. Vyrůstala jsem v rodině lékařů, kteří získali vzdělání a první praxi za Sovětského svazu. V 90. letech se však setkali s ekonomickou krizí, jejíž následky prožívají dodnes. Sovětský režim sice nikdy nevychvalovali, postsovětské Rusko – jak v době 90. let, tak i dnešní situaci – ale taky kritizují. Pro ně se tak vytvořila – nedosažitelná, a proto snad taky do jisté míry idealizovaná – představa lepšího života „na Západě“.

<sup>137</sup> Černjakova, Saša. „Manifest ruské ženy. Proč Manizha vyhrála ještě před finále Eurovize.“ [Manifest ruské ženy. Proč Manizha vyhrála ještě před finále Eurovize] *Snob*, 2021 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://snob.ru/entry/207159/>.

pro projekt *Snob* Hristina sdílí, že původně tuto nabídku odmítla, protože se neidentifikuje jako žena, nýbrž jako nebinární osoba. Když ji však organizátoři řekli, že by rádi v rámci této feministické performance prezentovali širší spektrum identit, nabídku přijala<sup>138</sup>). V následujících kapitolách bude podrobněji pojednáno o vztahu konceptů queer kultury a lesbické kultury v rámci ruskojazyčného diskurzu. Bude například ukázáno, že pojem lesbické kultury se aktivně využíval hlavně v kontextu ženské queer tvorby 90. let. Tvorbu Hristiny, i když, jak ukáží, navazuje jistým způsobem na estetiku 90. let, neoznačuji jako lesbickou tvorbu, ale jako queer. Na rozdíl od 90. let, kdy byly neheteronormativní narativy vnímány jako součást uměleckého, nikoliv politického protestu, tvorba Hristiny, která se hlásí ke queer estetice 90. let, je politicky angažovaná.<sup>139</sup>

Na rozdíl od queer mainstreamu, jehož součástí jsou drag a Camp, se HRISTINA pohybuje v rámci poněkud skromnější estetiky. Analyzované hudební video *Slova* je prozatím nejrozsáhlejším a zároveň z hlediska využitých obrazů “nejzajímavějším” audiovizuálním projektem kapely.

Píseň *Marina* je odrazem dvou zásadních postupů, jichž Hristina při práci s historickými odkazy využívá. Je pro ni příznačná nostalgie po queer tvorbě 90. let. Zároveň je však tato nostalgie zařazena do kontextu celku ruské queer tvorby, který se Hristina pokouší rekonstruovat. Hristina tvoří v těsné návaznosti na další queer autorky, na jejichž dílo sofistikovaně odkazuje. Analýza těchto odkazů a vztahů bude předmětem následujících rozborů písně *Marina* a hudebního videa *Slova*. Netěží tedy pouze z 90. let, ale i ze starší tvorby, čímž konstruuje představu kontinuálního vývoje ruské queer kultury. V následujících kapitolách ukazuji, jakým způsobem se tvorba Hristiny vztahuje ke queer estetice prvního postsovětského desetiletí a jak přetváří nostalgii po 90. letech, která je dle Šentala, Engström a dalších autorů základem současné ruské populární kultury.

---

<sup>138</sup> Černjakova, 2021.

<sup>139</sup> Výraz “queer estetika 90. let” je retrospektivním označením, dobový diskurz pracoval spíše s pojmy lesbický, gay, LGBT. Oproti konceptu queerness jsou redukcí pouze na sexuální identitu a opomíjejí problematiku genderu, která je ale ve tvorbě Hristiny významná.

### 3. Nostalgie u kapely HRISTINA

#### 3.1. Nostalgie obecně

Pseudořeckým termínem *nostalgie* byla původně označována touha po opuštěném domově, do nějž se člověk nemohl vrátit. Komparatistka a slavistka Světlana Boym, která se ve svém díle dlouhodobě věnovala teoretizaci nostalgie, upozornila na změnu v pojetí tohoto pojmu. To, co původně bylo považováno za *maladie du pays*, se proměnilo v *mal du siècle*.<sup>140</sup> Jsou tím míněny dva zásadní aspekty. Nostalgie už není pojímána výhradně jako touha po místě, ale po jiné době — například nostalgie po dětství. Dle autorky proměněné chápání nostalgie znamená vzpouru proti moderní ideji temporality jakožto dějinného času a progresu. V pocitu nostalgie je tak obsažena snaha o dekonstrukci dějin a jejich přetvoření v společnou mytologii. Hraje v tom roli obecný lidský strach z nenávratnosti času a tímto strachem podněcený pokus o prolomení temporální struktury skrze představu doby jako místa, do nějž by se dalo znovu vracet. Tuto emoci autorka již nepokládá za individuální projev, nýbrž za jev, který je příznačný pro postsovětské období.

V pojetí Boymové je nostalgie projekcí času na prostor.<sup>141</sup> Spojení filmu a nostalgie se na základě této myšlenky jeví jako přirozené. Film je schopný konstruování jakéhokoli prostoru a je zároveň “časem, jenž je zachycen ve svých faktických formách a projevech”.<sup>142</sup> V době postmoderny, jíž se autorka nejvíce věnuje, je postavení nostalgie v rámci kultury, zejména té populární, významné.

Četné odborné a publicistické texty si všímají nostalgických trendů v postsovětské kultuře. Po rozpadu Sovětského svazu se záhy rozšířil nespočet rozhlasových a televizních pořadů komunikujících nostalgické naladění (například *Pěsni našeho dvora*, *Starýe pěsni o glavnom* či televizní kanál *Nostalgia*). Filmy, v nichž je obsažena nostalgie po nedávné sovětské minulosti, hojně natáčejí i současní režiséři.

Dle Freda Davise je nostalgie jedním z nástrojů, které používáme k (re)konstrukci vlastních identit,<sup>143</sup> a to především když čelíme strachu, nespokojenosti či nejistotě třeba při dospívání anebo při prožívání dramatických historických změn.<sup>144</sup> V podobném kontextu se Boymová zmiňuje o nostalgických pocitech, které ovládly společnost po období přestavby a

---

<sup>140</sup> Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

<sup>141</sup> Boym, 2001.

<sup>142</sup> Tarkovskij, Andrej. *Zapečatlonnoje Vremja*. [Zachycený čas] Moskva: VGIK, 1994, s. 43.

<sup>143</sup> Davis, Fred. “Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave.” *The Journal of Popular Culture* 11, no. 2 (1977): 414–24.

<sup>144</sup> Davis, Fred. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.

rozpadu Sovětského svazu. Zatímco někdo na poslední sovětská desetiletí vzpomíná jako na dobu stagnace, pro mnohé tyto časy symbolizují období stability a národního rozvoje. Boymová upřesňuje, že se nemusí v tomto případě jednat pouze o nostalgii ve smyslu vzpomínání na zlatý věk zaniklého impéria, nýbrž také o vzpomínku na nerealizované sny či představy budoucnosti, které již ztratily relevanci. Nostalgie totiž neznamená pouze myšlenkový obrat k nedávným dějinám ve snaze nalézt zdroj pokroku, nýbrž i reflexi ztracených možností.<sup>145</sup>

Je proto nutno rozlišit mezi individuální a kolektivní nostalgii.<sup>146</sup> Možnost nostalgie obecně je podmíněna jednak přítomností svědectví doby (předmětů či například fotografií), jednak pocitem nespokojenosti se současnou situací. Individuální neboli dle Davise soukromá nostalgie se vztahuje k předmětům a symbolům minulosti konkrétního člověka, k odkazům na individuální biografii, jako je třeba vzpomínka na výhled z okna pokoje, jenž člověk kdysi obýval. Kolektivní nostalgie je naopak spojena se symboly, které jsou pro celou společnost jednoduše čitelné. Vztahuje se tedy ke sdílené kulturní identitě.

Kolektivní nostalgie je něco, co je dle řady autorů základem postsovětské ruské identity.<sup>147</sup> Nostalgie po sovětském je považována za přirozenou reakci kolektivního vědomí na rozpad Sovětského svazu a konec sovětské epochy.<sup>148</sup> Náhlá ztráta sovětské identity donutila společnost k rychlému hledání nové identity. Autoři poukazují na skutečnost, že v rané postsovětské době docházelo k přijímání sovětského dědictví, aniž by bylo kriticky reflektováno.<sup>149</sup> Za charakteristický rys současné ruské kultury je považováno cílené konstruování nostalgie prostřednictvím mytologizace, komercializace a estetizace objektů nostalgie.<sup>150</sup> Obrazy sovětské a později i rané postsovětské minulosti dostávaly v populární kultuře romantizovanou podobu v rámci této komercializace. O podobném procesu estetizace

---

<sup>145</sup> Boym, 2001.

<sup>146</sup> Davis, 1979.

<sup>147</sup> viz například: Govoruchina, Kaminský, Suchanov, *Nostalgie po sovětském v textovém prostoru mediálních diskursů*, 2011, Bakina, *Obrazy minulosti a nostalgická emoce v kinematografii*, 2014, Němčenko, *Strategie práce s nostalgií po sovětském v soudobé ruské kinematografii*, 2016

<sup>148</sup> Boym, 2016; Boym. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press, 1994; Govoruchina, Julia, Petr Kaminskij, and Vjačeslav Suchanov. "Nostalgie po světskomu v tekstovom prostranstve mediadiskursov." [Nostalgie po sovětském v textovém prostoru mediadiskursů] In *Nostalgie po sovětskomu*, 358–76. Tomsk: Nakladatelství Tomské univerzity, 2011.

<sup>149</sup> Govoruchina, 2011.

<sup>150</sup> Bakina, Tatjana. "Obraz prošlogo i nosltalgičeskoje pereživanije v kinematografe." [Obrazy minulosti a nostalgická emoce v kinematografii] *Filosofija i issledovanija kultury*, 2014, 3–56.

dějin pro komerční účely mluví Fredric Jameson, když tvrdí, že se z „reálných“ dějin stávají „dějiny estetických slohů“.<sup>151</sup>

Abych mohla přesněji popsat vztah zkoumané tvorby a nostalgie, přiblížím relevantní pro mé uvažování o díle HRISTINY typy nostalgie, které jsou teoretizovány v odborné literatuře. Nostalgie je tedy touhou po „lepších časech“, ať už po době samotné, anebo po možnostech, které v té době ještě nebyly ztraceny. Zvláštním typem nostalgie, jehož vznik byl umožněn rozvojem médií, je touha po návratu do časů, které jsme přímo nezažili. O takové nostalgii se zmiňuje Linda Hutcheon.<sup>152</sup> Média, zejména film, umožnila intenzivní kontakt se vzdálenější minulostí a nahradila tak fyzická dobová svědectví. Mechanismus vzniku nostalgie zůstává tentýž. Jelikož vzpomínky na příliš vzdálenou minulost nemohou být člověku dostupné z individuální zkušenosti, využije obraz minulosti konstruovaný masovou kulturou. Takový obraz však většinou vynechává negativní aspekty doby, ke které odkazuje, a ukazuje pouze ty pozitivní. Pokud takto idealizovaný obraz minulosti porovná pozorovatel s tím, co vidí a cítí v současnosti, vyvolá to v něm (pravděpodobně klamný) pocit, že minulost je lepší než současnost. V důsledku zklamaní ze současnosti a pocitu nedosažitelnosti minulosti právě vzniká pocit nostalgie.

„It is the very pastness of the past, its inaccessibility, that likely accounts for a large part of nostalgia's power [...]. This is rarely the past as actually experienced, of course; it is the past as imagined, as idealized through memory and desire. In this sense, however, nostalgia is less about the past than about the present“.<sup>153</sup>

Hutcheon si tak všímá, že podobná nostalgie má více co do činění se současností, než s minulostí. V rámci nostalgického pocitu, který autorka popisuje, je minulost přítomna pouze v podobě idealizovaných obrazů, je produktem imaginace. Reálná podoba současnosti je ale pro vznik takové idealizace minulosti klíčová. Na tuto myšlenku navazuje Tatjana Bakina v práci věnované nostalgii ve filmu. Idealizovaná minulost představuje ideál, který bychom chtěli prožít v minulosti, ne však tu minulost, kterou jsme skutečně prožili. Nerealizované touhy se promítají do minulosti, a vytváří se tím pocit nespokojenosti s vlastní minulostí, což je ovšem nespokojenost se současností.<sup>154</sup>

---

<sup>151</sup> Jameson, Fredric. „Postmodernism and Consumer Society.“ In *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, 1–20. Londýn, New York: Verso, 1998, s. 15.

<sup>152</sup> Hutcheon, Linda. „Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue.“ *Revista de Literatura Comparada* 1998–2000, no. 3 (2000): 29–54.

<sup>153</sup> Hutcheon, 2000, s. 20.

<sup>154</sup> Bakina, 2014.

Další důležité rozlišení vyvstává z úvah Boymové o restaurativní a reflexivní nostalgii.<sup>155</sup> První usiluje o znovuzavedení starého řádu, obnovení (vynalezené) tradice, a jelikož minulost představuje jako jedinou absolutní pravdu, má poměrně autoritativní povahu. Reflexivní nostalgie na rozdíl od toho spočívá v touze samotné, dle Boymové po návratu do starých časů touží se stejnou silou, s jakou se tohoto návratu bojí. Reflexivní nostalgie totiž prodlévá u samotného pocitu.

Nostalgie již tedy není chápána jako touha lineárně se zaměřující ze současnosti do minulosti. Snad nejvzdálenějším původnímu pojetí a pro účel stávající analýzy také přínosným typem nostalgie je nostalgie po současnosti. V období postmoderny právě současnost se stává dle Boymové objektem nostalgické touhy. V době globalizace, „heterogenních temporalit a prostorů, v nichž je člověk mentálně přítomen, avšak fyzicky chybí“<sup>156</sup> je současnost samotná neuchopitelná. Tuto úvahu Boymová pozoruhodným způsobem provazuje s původním pojetím nostalgie coby *homesickness*: digitální média přesahují hranice a umožňují vznik „virtuální imigrace“<sup>157</sup>. Další příčinou mizení současnosti je zrychlující se tempo života, které ovlivňuje způsob, jímž vnímáme čas. „Chronofobie“ či „speedomanie“ jsou dle Boymové charakteristické „nemoci konce tisíciletí“<sup>158</sup>. Nostalgie po současnosti pak definuje takto:

“Nostalgia for the present” [is an] “effective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world”. [...] [It] “inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals”.<sup>159</sup>

Nostalgie po současnosti se projevuje skrze lidskou touhu po sounáležitosti s vlastní komunitou, skrze potřebu podílet se na konstruování společné paměti. Je to stesk po představě komunity, která by se pro člověka stala pevným základem a zajistila tak stabilní kontinuitu ve světě prolomených temporálních struktur. Není to nostalgie po žádnému konkrétnímu časoprostoru, nýbrž po samotnému *sense of belonging*, o které je člověk v současnosti připraven.

Prosazení nostalgie v populární kultuře a vznik „temporální disonance“<sup>160</sup> spojuje Jameson s „neschopností společnosti soustředit se na vlastní současnost a s neschopností

---

<sup>155</sup> Boym, 2001.

<sup>156</sup> Tamtéž.

<sup>157</sup> Tamtéž, s. 51.

<sup>158</sup> Tamtéž, s. 391.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>160</sup> Bakina, 2014.

estetické reprezentace vlastní současné zkušenosti“.<sup>161</sup> Rozvoj nostalgické estetiky v současné ruské populární kultuře reflektuje Maria Nesterenko.<sup>162</sup> Ve svém hodnocení role nostalgie v populární kultuře silně navazuje na Simona Reynoldse. Jeho dílo *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* vyšlo v ruském překladu roku 2015, záhy po vydání se na *Afiša Daily*, populárním portálu věnovaném kulturnímu dění, objevil i rozhovor s autorem.<sup>163</sup> Ve své knize Reynolds hovoří o retrománii jako o hlavním trendu, ale zároveň patologickém jevu v současné populární kultuře. Skutečnost, že budoucnost populární hudby je čím dále více určována minulostí, představuje podle něj zásadní nebezpečí pro kulturní vývoj. Samotný pojem retro, jak jej definuje Reynolds, zapadá do ruského kulturního kontextu. Dle autorova pojetí je retro charakteristické jednak zájmem o nedávnou minulost, jednak se zakládá na dostupných audio a vizuálních pramenech, jednak má vztah k artefaktům populární kultury.<sup>164</sup> Vztah soudobé ruské kultury k období 90. let může být charakterizován v podstatě stejným způsobem. Maria Nesterenko ve svém článku ztotožňuje nostalgii po postsovětském s Reynoldsovým pojetím retrománie. Nostalгии v současné ruské kultuře přitom označuje jako retroutopii čili touhu po idealizované představě minulosti, nikoli po návratu do minulosti reálně zažité. Všimá si toho, že umělecká rekonstrukce minulosti se bude nevyhnutelně lišit od vzpomínek očitých svědků. “Poptávka po retroutopii”<sup>165</sup> navzdory tomu roste, a to zejména mezi “mladými spotřebiteli”<sup>166</sup>. Z hlediska kulturního vývoje však způsobuje tento fenomén spíše stagnaci, jelikož dle autorčina názoru nepřináší “nové” prvky, nýbrž se pořád vrací k reprezentaci těch “starých”.

## 3.2. Analýza

### 3.2.1. Video Slova

Videonarativ písně lze pomyslně rozdělit na dvě linie. Tyto linie se v průběhu videa sice prolínají, po většinu času je ale pozorujeme jako samostatné obrazy, jejichž prostorové uspořádání se liší. Nejprve uvádím pouze základní rozlišení dvou rovin narativu, následně pak jednotlivé roviny detailněji analyzuji. Označuji je za linie jednoho narativu spíše než za

---

<sup>161</sup> Jameson, Fredric. “Postmodernism and Consumer Society.” In *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, 1–20. Londýn, New York: Verso, 1998, s. 9.

<sup>162</sup> Nesterenko, Maria. “Čto takoe nostalgia i kak ona vlijajet na pop-kulturu.” [Co je nostalgie a jaký má vliv na pop kulturu] RBK, 2021 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://trends.rbc.ru/trends/social/5fc9e9009a794752b09acd7b>.

<sup>163</sup> Dostupné z: <https://daily.afisha.ru/authors/sajmon-reynolds/>

<sup>164</sup> Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber, 2012.

<sup>165</sup> Nesterenko, 2021.

<sup>166</sup> Tamtéž.

samostatné narativy, jelikož dohromady přispívají, jak ukáží, k vytvoření celkového obrazu. První linie se odehrává na zelené louce, téměř po celou dobu je jedinou postavou Hristina. Až na konci videa se spolu s ní na louce objevuje další osoba. Druhá linie je situována do prostředí městské periferie. Skupina lidí se pohybuje po asfaltovém prostoru na pozadí velkého staveniště. Tento prostor je obklopen zelenými loukami. V průběhu videa stejnou skupinu lidí pozorujeme, jak běží po asfaltové silnici, která leží opět mezi loukami. Žádné postavy se v průběhu videa nepřidávají ani neubývají, mění se jen jejich konstelace v rámci omezeného množství lokalit.



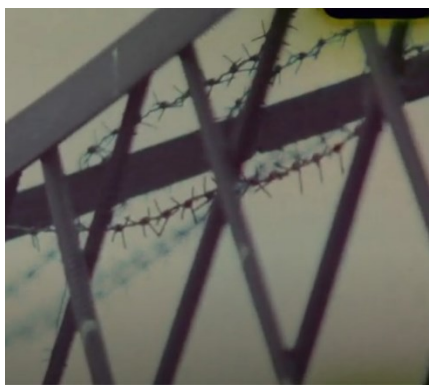
Záběry z videa *Slova*: první (vlevo) a druhá (vpravo) linie narativů

Video začíná záběrem ohrady z ostnatého drátu na pozadí modré oblohy. Takováto ohrada se objevuje ještě jednou na konci videa, kdy Hristina a další osoba, kterou skoro není vidět, se nacházejí na různých stranách a protahují skrze mříž ruce ve snaze se navzájem dotknout. Ostnatý drát vězeňského plotu je symbolem kultury zločineckého prostředí, zvláště části kultury postsovětského Ruska. Zejména od 90. let nabírá na popularitě ruský šanson, což je společné označení pro populární a estrádní písňovou tvorbu zejména s kriminální, ale také s válečnou či městskou tematikou. Takzvaný blatňak (*блатняк*) byl v době sovětského svazu považován za mravně nevhodný žánr, v 90. letech pak vznikla rozhlasová stanice *Rádio šanson*, která název *šanson* využila jako eufemismus pro označení blatňaku, jenž se začal svobodně hrát. Současná *blatnaja* tvorba se explicitně vztahuje ke kriminální tematice, idealizuje život mimo zákon a zločineckou morálku. Pro poetiku šansonových textů je příznačná lyrická touha po svobodě, avšak spíše než o litování spáchaných trestných činů se často jedná o ospravedlňování se skrze vztahování se ke křesťanství.

I dnes je tato hudba asociována se sociální nestabilitou a vysokou úrovní kriminality 90. let. O významu této tvorby v postsovětské kultuře svědčí mimo jiné skutečnost, že se množství současných kapel věnuje nejenom interpretaci známých šansonových šlágrů, ale masivně vytváří i nové podobné písně. *Rádio šanson* se z více či méně marginální záležitosti



stalo populární rozhlasovou stanicí s pravidelným vysíláním. O tom, že šanson jakožto žánr má dodnes těžiště v ryze kriminální kultuře, svědčí jeden z pořadů na této rozhlasové stanici. Pořad *Kalina krasnaja* (Kalina červená, v názvu je pro folklorní písně charakteristická inverze) s podtitulem „Písně zpívané srdcem: pokání, milosrdenství, soucit“ je vysíláním přímo z věznic zpěvů vězňů. Do roku 2019 byl vysílán jednou z hlavních rozhlasových stanic *Radio Rossija*, poté se přemístil na *Rádio šanson*. Tato dříve marginální tvorba se stala součástí kulturního mainstreamu (ceremonie předávání ceny *Šanson roku*, která se každoročně koná od roku 2002, probíhá na hlavní koncertní scéně, ve Státním kremelském paláci). Ze samotného výrazu “ruský šanson” se stalo žánrové označení. Symbolismus ruského šansonu je i dnes skoro jednoznačně čten jako odkaz k ranému postsovětskému období. Obraz jasné oblohy na pozadí ostnatého drátu, jenž se objevuje na začátku videa *Slova*, ve svých textech vykreslují již starší šansonové písně (“*Holubi letí nad naší basou*”, “*A nad basou jsou oblaka*” atd.).



Záběry z videa *Slova*

Mříž s ostnatým drátem, jež rozděluje dvě do sebe zamilované dívky, vidíme ale i v hudebním videu kapely *t.A.T.u.* *Já sošla s uma* (Zbláznila jsem se, 2000), která se začátkem 21. století stala jednou z hlavních manifestací postsovětské queer estetiky. Ve videu *t.A.T.u.* je obraz věznice coby symbolu deprivace dán do souvislostí s queer agendou. Ve zmíněném videu se členky kapely po celou dobu nacházejí za mříží, která je odděluje od ostatních lidí. Dívky, na které se tato společnost dívá s výrazným odsouzením, se líbají. Motiv oddělení queer lidí od většinové společnosti, jenž je vizualizován mříží, se explicitně vyjadřuje ve velice emocionálním textu: „Zbláznila jsem se, potřebuju ji“, „Prý je to moje chyba“, „Prý je to nesmysl“, „Prý se to musí co nejdřív léčit“. Na konci videa se konstelace postav mění a odhaluje se, že po celou dobu se za mříží nacházela právě tato společnost, která je v textu artikulována neosobním „prý“ – zatímco se dívky drží za ruce a odcházejí do krajiny, ostatní lidé zůstávají stát za mříží. Vězeňský ostnatý drát tak lze považovat za specifický symbol i

v rámci současné ruské queer kultury. Symbolické je ovšem celé toto video kapely *t.A.T.u.*, k němuž se vrátím v kapitole pojednávající o queer symbolice v současné ruské populární kultuře.



Záběry z klipu *t.A.T.u.* *Ja sošla s uma/All the things she said*

Mříž s ostnatým drátem ve videu *Slova* je ovšem poničená, jak vidíme hned v prvním záběru, a nemohla by tak již plnit svou primární funkci. Na rozdíl od klipu *t.A.T.u.* zde ostnatý drát neslouží k oddělení hlavní postavy (postav) od zbytku společnosti. Dichotomie naši – cizí není ve videu Hristiny natolik výrazná jako v klipu *Zbláznila jsem se*. Vymezení se vůči „většinové společnosti“ je však zde ve zvláštní formě přítomno, přičemž, jak ukáže další analýza, spíše v rovině textu. V průběhu videa se mříž v záběru objevuje ještě několikrát. Jednou vidíme, že rozděluje Hristinu a další osobu, která v záběru není. Jindy pozorujeme, jak se dvě dívky snaží navzájem dotknout skrze podobnou mříž. Jednou z dominantních myšlenek, které tato sklaba vyslovuje, je problém jakési ambiguity slovního výrazu. Kvůli nepřesnosti slov, která se pokoušejí o jednoznačné charakterizování skutečností, avšak toho nejsou schopna, je zkomplikován osobní kontakt mezi lidmi. O tom, jaké vztahy lze sledovat mezi nedostatečností verbálního výrazu a queer coby identitou, která se cíleně brání jednoznačnému vymezení, pojednám v kapitole o manifestaci queer u HRISTINY. Naznačený motiv nemožnosti či komplikovanosti osobního kontaktu je touto nemožností dotknout se skrze mříž zvláště zdůrazněn.



Záběr z klipu *Slova*

Druhá linie narativu se, jak již bylo řečeno, odehrává v lokalitě, která připomíná městskou periferii. Na pozadí postav je velké staveniště, asfaltový prostor je obklopen loukami. Později uvidíme stejnou skupinu běžící po asfaltové silnici mezi loukami. Dle toho, co je ve videu prezentováno, nejsme schopni přesně odhadnout místo děje. Obraz však odkazuje ke známým reáliím městských periferií. Velké staveniště nabízí představu rozšiřujícího se města. Osobně si pamatuji podobné krajiny na okrajích mého rodného města v době, kdy se stavěly nové čtvrtě na dříve zcela prázdných místech. Jakási opuštěnost představené lokality a bídný stav asfaltu (což je zvláště patrné z posledního záběru klipu, kdy z trhliny v asfaltu prorůstá květina) však nabízí představu již dávno zanedbané stavby. I takové krajiny jsou v Rusku, zvláště v menších městech zcela běžné. Režisér videa se v rozhovoru pro *Wonderzine*<sup>167</sup> zmínil o své představě této lokality jako místa, kde právě probíhá budování nového světa. Myslím ale, že to není jediné možné čtení. Představa náhle opuštěného místa, nedokončené a zanedbané stavby, což je pro postsovětský ruský kontext dodnes velmi příznačné, je další možnou interpretací. Květinu v asfaltu by zde bylo možné spojit s představou uplynulého času, který se odehrál jinak, než se zamýšlelo, tedy s něnaplněnými aspiracemi minulosti. I jakási sterilita, daná nepřítomností dalších osob a celkově omezeným počtem předmětů, které se v klipu objevují, taky podporuje tento pocit post-krajiny.



Obrazy městské periferie v klipu Slova

Jak již bylo ukázáno, prostor je v klipu prezentován jakožto řada znaků spíše než jako konkrétní lokalita. Tyto znaky diváka vybízejí k tomu, aby je interpretoval dle vlastní zkušenosti. Vše, co se ve videu odehrává, tak není možné jednoznačně lokalizovat.

Kamera jako technický prostředek je samozřejmě přítomná v pozadí jakéhokoli videa. Strukturuje obraz, zaměřuje diváckou pozornost na konkrétní aspekty obrazu, zdůrazňuje či naopak zastírá jednotlivé detaily. Tuto významotvornou práci kamery si však jako diváci

<sup>167</sup> "Premjera: klip gruppy HRISTINA 'Slova.'" [Premiéra: klip kapely HRISTINA Slova] *Wonderzine*, 2019 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/music/245139-slova>.

většinou neuvědomujeme. V případě videa HRISTINY je ale přítomnost kamery „explicitnější“. Pomocí vizuálního efektu je obraz stylizován tak, jako by byl zfilmován pomocí staršího zařízení. Vidíme tedy nejenom promítaný obraz, nýbrž jakoby i médium samotné, tedy starý film, skrze efekt jeho technického stavu. Nejedná se o použití skutečných historických technologií, ale o historizující prostředek (vizuální efekt starého filmu).

O podobném postupu mluví Frederic Jameson v souvislosti s nostalgickým filmem, když říká, že určité „estetické znaky“ jsou schopny vytvořit iluzi časové vzdálenosti. Historizující efekty diváka vybízejí k „nostalgickému modu recepce“<sup>168</sup>. Použití vizuálního efektu v daném hudebním videu podobně vybízí diváka k určitému módu recepce. Pocit při sledování videa se tak blíží nostalgickému pocitu vznikajícímu při sledování starých záznamů. Vše, co sledujeme, vnímáme na tomto pomyslném pozadí, skrze tento filtr. Kamera nás vede nejenom ve smyslu konstruování obrazu, soustředění pozornosti na určité detaily, záběry zblízka atd. Vede i naši interpretaci tak, že nabízí představu časového rámce pro obraz, který sledujeme. V komentářích na YouTube kanálu kapely diváci sdílejí své dojmy z tohoto videa. V příspěvcích se objevuje mimo jiné i charakteristika videa jako „vintage“, což svědčí o působnosti historizujícího stylizačního prvku.<sup>169</sup>

Další komentář z této diskuse charakterizuje Hristinu jako „symbiózu Zemfiry a Aguzarovové“. Rocková zpěvačka a básnířka Zemfira je ikonickou postavou ruské lesbické kultury. O vztahu tvorby Hristiny, tradice hudebně-poetické queer tvorby a kontextu lesbické kultury bude řeč v následující analýze písně *Marina*. V této druhé písni Hristina explicitně odkazuje k rockové zpěvačce Světlaně Surganovové, kterou považuje za klíčovou osobnost pro vývoj queer estetiky v postsovětském Rusku. V případě videa *Slova* není vztah k Zemfíře, uvedený v komentáři, vysloveně dán textem písně. Postava Zemfiry se však stala symbolem vývoje ženského rocku v 90. letech a první dekádě 21. století, tedy symbolem tradice, která má v rámci ruské queer kultury velký význam. Zemfira, Surganovová, ale taky Arbeninová, Pogrebetskaja a Aguzarovová<sup>170</sup> aktivně zahrnovaly do své tvorby queer agendu zejména v 90. letech. Spolu s kapelou *t.A.T.u.* jsou tedy součástí idealizované představy sexuální revoluce 90. let a často se proto stávají objekty nostalgické emoce.

---

<sup>168</sup> Jameson, 1998, s. 7.

<sup>169</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kicSm4ZORkE>

<sup>170</sup> Na rozdíl od Světlany Surganovové a Diany Arbeninové, které tvořily kapelu *Nočnyje snajpery* a o nichž se otevřeně mluvilo jako o partnerkách, nebo například od Jeleny Pogrebitské, která působila pod pseudonymem *Butch* a taky si vytvořila explicitní lesbický obraz, Žanna Aguzarovová je spojována s queer jakožto právě s identitou, již nelze jednoduše kategorizovat. Svými obrazy porušuje tradiční představy genderu. Bývá označována jako „ruská Lady Gaga“.

Pokoušíme-li se o interpretaci *Slov* skrze koncept nostalgie, hned několik z typů nostalgie zmíněných na začátku kapitoly se jeví jako relevantní. Ve videu se střídají kolektivní a individuální obrazy, které jsem označila jako dvě linie narativu. Pokud tedy vnímáme toto video jako nostalgické, jedná se zároveň o obrazy kolektivní a individuální nostalgie. Pomyslný lineární vývoj každé ze dvou linií je přerušován neustálým střídáním záběrů z linie druhé, čímž se tvoří odchylky od konvenčního historického narativu.

Podobně jako je tomu s identifikací prostoru, v němž se děj odehrává, nejsme schopni přesně určit ani dobu, do níž je situován. Avšak vzhledem jednak ke stylizačnímu prvku, jenž navozuje jistý poct *vintage*, a jednak k použití věžeňské symboliky, která je spojována se sociálním a kulturním kontextem 90. let, přikláním se k vnímání představené doby jako rané postsovětské minulosti. Jelikož ale ani prostor samotný není, jak již bylo ukázáno, jednoznačně poznatelný, další možností by bylo uvažování o alternativní realitě jakožto místu a času děje. To, co v klipu *Slova* pozorujeme, se dá vnímat jako obraz alternativní minulosti, ideální zkušenosti, kterou bychom chtěli mít v minulosti zažitou, a to namísto reálné zkušenosti 90. let. Takovýto druh nostalgie srovnává Boymová s utopií. Dle ní utopická dimenze je sice pro nostalgii obecně příznačná, není však v takovém případě zaměřena do budoucna, nýbrž se promítá do minulosti.<sup>171</sup> Ve videu Hristiny se spíše, než o utopický obraz budoucnosti jedná o utopickou představu minulosti. Nejedná se pouze o idealizaci, nýbrž o cílené konstruování alternativní minulosti, která, pokud na ni navážeme, pokud ji přijmeme jako společný kulturní mýtus, poslouží jako základ současnosti, jak si ji chceme představit.

Nostalgická estetika videa *Slova* nespočívá tedy v pouhé romantizaci minulosti, nýbrž vytváří její alternativní obraz, v němž je prolomena představa heteronormativity. Queer identita je zde prezentována jako zcela přirozená. Jako queer by se zde dal označit i samotný časoprostor, jenž leží mimo konvenční lineární narativ. Problém identity či sexuality dokonce není primárním tématem tohoto videa, nýbrž vytváří přirozené pozadí, na němž se rozehrává problematika mezilidské komunikace. Konstruování takovéto minulosti coby nového kolektivního mýtu slouží jako základ alternativní budoucnosti.

### 3.2.2. Píseň *Marina*

Text písně lze rozdělit na dva tématické celky. První část je věnována básničce Marině Cvětajevové, druhá se vztahuje k rockové zpěvačce a básničce Světlaně Surganovové. Již výběr

---

<sup>171</sup> Boym, 2001.

referencí nutí k tomu vstoupit do kontextu ruské literatury, zejména pak z hlediska vztahu poetické a písňové, obzvláště rockové, tvorby.

HRISTINA v této písni kombinuje odkazy na dvě samostatné tradice, básnickou a rockovou. Tyto oblasti ruské kultury však nejsou od sebe příliš vzdálené, což se projevuje zhruba od 80. let (například rockové texty Viktora Coje jsou uznávány za vynikající básně, autorem textů písni kapely Nautilus Pompilius, dalšího významného aktéru „zlatého věku“ ruského rocku, byl básník Ilya Kormiltsev). Typicky za charakteristický rys ruské rockové tvorby je považována vysoká umělecká kvalita textů.<sup>172</sup> Součástí diskurzu o ruském rocku jsou typicky úvahy o ruské literatuře, především tedy o básnictví. Mnozí rockoví hudebníci vydávají i samostatné básnické sbírky.<sup>173</sup> V souvislosti s texty rockových písni se typicky mluví právě o poezii, existuje řada odborných spisů věnovaných přímo poetice rockové tvorby či poetikám tvorby jednotlivých autorů.<sup>174</sup> Rocková tvorba navíc často odkazuje k tvorbě básnické. Dle Afanasyeva je pro poetiku ruských rockových textů příznačná velká míra intertextuality, která je často spojena s „reprodukováním rozličných literárních a kulturních mýtů“<sup>175</sup>. Při analýze proto sleduji intertextuální vztah jednak mezi autorkami, na něž HRISTINA odkazuje, a jednak mezi dílem HRISTINY a kulturní tradicí, ke které se prostřednictvím vlastní tvorby vztahuje.

Tradice, o kterou se jedná, bývá v souvislosti s reprezentací queer zkušenosti autorek nazývána „lesbická kultura“. Mezi představitelky ruské lesbické kultury, která se začala odborně tematizovat relativně nedávno, jsou umělkyně řazeny i retrospektivně.<sup>176</sup> Například Marina Cvětajevová je považována za ikonickou osobnost ruské lesbické kultury. Jak upozorňují teoretici, koncept queer nemůže být jednoduše zaměňován za pojetí

---

<sup>172</sup> srov. Afanasyev, Anton. “The Phenomenon of Queer Strategy in Female Rock Poetry of the 1990s (Based on the Poetic Texts by Diana Arbenina and Svetlana Surganova).” *Proceedings of Kazan University* 160, no. 1 (2017): 102–11.

<sup>173</sup> viz. například Arbeninová, Diana. *Dezertir sna* [Dezertér snu]. Moskva: AST, 2007; Arbeninová. *Sprinter*. Moskva: AST, 2013; Arbeninová. *Běg* [Běh]. Moskva: AST, 2017; Surganovová, Světlana. *Tetrad' slov* [Sešit slov]. Moskva: Astrel, 2012; nebo sbírka Gunickij, Anatolij, ed. *Poety ruskogo roka* [Básníci ruského rocku]. Petrohrad: Azbuka-klassika, 2004.

<sup>174</sup> viz. například Domanskij, Jurij. *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst* [Ruské rockové básnictví: text a kontext]. Moskva: Intrada, 2010; Gavrikov, Vitalij. “Russkaja pesennaja poezija XX věka kak tekst.” [Ruská písňová básnická tvorba 20. století jako text] Disertační práce, SRP VOG, 2011. Dále ve své práci uvádím i několik spisů literárního vědce Antona Afanasyeva věnovaných poetice textů kapel Nočnyje snajpery a Surganova i orkestr.

<sup>175</sup> Afanasyev, Anton. “Mythologeme „Marina Tsvetaeva“ in Rock Poetry Composotion „I Am in Love with You“ by Zemfira Ramazanova.” *Philology and Culture* 29, no. 3 (2012), s. 107.

<sup>176</sup> Této skutečnosti si všimají například Katharina Wiedlack a Maria Neufeld: “At this present moment [2015], there are no institutionalised gender or queer studies in Russia and knowledge production in this field is happening for the most part outside of academia, for example in independent research projects or within feminist/LGBTI/queer activist and artistic circles”. Wiedlack, Neufeld, 2015, s. 155. Za jednu z prvních komplexních prací pojednávajících o sexualitě lze považovat práce Igora Kona z konce 90. let.

neheteronormativní sexuality. Annamarie Jagose ve svém úvodu do queer teorie tvrdí, že pro queer je podstatné problematizování zdánlivě koherentního vztahu mezi biologickým pohlavím, genderem a sexualitou.<sup>177</sup> Queer tedy lze ve vztahu k neheteronormativní sexualitě považovat za zastřešující pojem. Hristina v rozhovoru pro YouTube pořad Karena Shainyana přiznává, že lesbická kultura na ni měla velký vliv, ale identifikuje se jako queer.<sup>178</sup> Lesbickou kulturu proto lze považovat za součást širšího pojetí queer kultury. O tom, jakým způsobem se diskurz ruské lesbické kultury dotýká širšího spektra queer témat, bude podrobněji pojednáno ve 4. kapitole v souvislosti s queer estetikou u HRISTINY.

V názvu písně se objevuje jméno básničky Mariny Cvětajevové (1892-1941). Je to jedna z nejznámějších představitelky ruské literatury první poloviny 20. století a ruského básnictví vůbec. Dílo Cvětajevové jakožto ženy „nepřítele lidu“<sup>179</sup> podléhalo sovětské cenzuře do roku 1961, teprve v 80. letech byla její tvorba znovuobjevena spolu s jinou „navrácenou literaturou“.<sup>180</sup> V současnosti již tvorba Cvětajevové „zlidověla“, výběr z jejího díla je součástí povinného školního kurikula, známá jsou četná zhudebnění jejích veršů.<sup>181</sup> V podobě písní, které žánrově patří k tradici ruské romance, Cvětajevové básně byly využity v nyní klasických filmech a staly se tak součástí ruské kulturní imaginace<sup>182</sup>. Jak píše Nad'a Delaland, dílo Mariny Cvětajevové se stalo nedílnou součástí „[ruského] jazykového povědomí“ a „našeho [současného postsovětského/ruského] obrazu světa“<sup>183</sup>.

O Marině Cvětajevové je známo, že v letech 1914-1916 žila v partnerském vztahu s básničkou Sofijou Parnokovou. Z této zkušenosti vzešla Cvětajevové poetická sbírka *Příteľkyně*. Tento aspekt básniřčina života ani žádná z básní tohoto cyklu nicméně nejsou

---

<sup>177</sup> Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2010, s. 3.

<sup>178</sup> Dostupné y: <https://www.youtube.com/watch?v=IWWJFMxKgdU>

<sup>179</sup> Po říjnové revoluci Cvětajevová emigrovala, mimo jiné v letech 1922-1925 pobývala v Praze a okolí. Do Sovětského svazu se vrátila roku 1939, těsně před svou smrtí. Její manžel Sergej Efron a dcera Ariadna byli po návratu rodiny do SSSR zatčeni KGB, manžel byl mučen a zabit. Za sovětské vlády nebyla její tvorba schvalována, její básně podléhaly oficiální cenzuře od roku 1921. První posmrtní kniha vybraných básní Cvětajevové vyšla v Sovětském svazu teprve v roce 1961, 20 let po autorčině smrti a téměř 40 let od poslední publikace za jejího života.

<sup>180</sup> Pojem navrácené literatury se vztahuje k autorům a dílům, které za Sovětského svazu podléhaly cenzuře a začaly být opět vydávány teprve po perestrojce.

<sup>181</sup> Nejčastěji se jedná o zhudebnění v žánru romance (například Mikael Tariverdiev, *U zerkala* [Před zrcadlem], 1975 a *Mně nraivitsa, čto vy bolny ne mnoj* [Líbí se mi, že kvůli mně neblázníte], 1975; Andrej Petrov, *Pod laskoj pluševogo plěda* [Pod něhou plyšového plédu], 1984. Jsou ale i kompozice jiných žánrů, viz. například rockové zhudebnění kapely Mělnica *Boginja Ištar* [Bohyně Ištar], 2004.

<sup>182</sup> Především film Eldara Rjzanova *Ironia sud'by, ili s'logkim parom!* [Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel!], 1975, jenž je dodnes každoročně vysílán večer 31. prosince. Viz. také Rjzanov, *Žestokij romans* [Krutá romance], 1984.

<sup>183</sup> Delaland, Nad'a. "Marina Cvětajeva: poezia, stavšaja pėsnej." Prosodia, 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/marina-tsvetaeva-poeziya-stavshaya-pesney/>.

zahrnutý do školních učebnic. Prvním odborným dílem, které se soustředilo na vztah Cvětajevové a Parnokové, se stala biografická práce Sofie Poľakovové *Zakatnyje ony dny: Cvětajeva a Parnok* z roku 1979<sup>184</sup>.

Sovětská kulturní politika ve vztahu ke queer autorům není součástí podrobnější analýzy v rámci této práce. Pro představu toho, jak queer tvorba Mariny Cvětajevové fungovala (a funguje) v ruské populární kultuře však stojí za zmínku uvést jeden kuriozní, avšak vypovídající příklad. Snad jednou z neznámějších romancí na text Cvětajevové je *Pod laskoj pluševogo pleda* [Pod něhou plyšového plédu]. Poprvé zazněla ve filmu Eldara Rjazanova *Žestokij romans* [Krutá romance], 1984, zpívá ji hlavní hrdinka ve chvíli, kdy vyznává lásku ke svému milenci. Tento film stejně jako další tvorba tohoto režiséra získal v Rusku obrovskou popularitu. Podobně jako další populární romance bývá tato píseň často začleňována do nejrůznějších hudebních sbírek typu „jednoduché populární melodie pro kytaru“. Tato báseň je původně součástí sbírky *Přítelkyně* líčící Cvětajevové vztah s Parnokovou. V textu básně není lyrický objekt genderově artikulován, queer tematika je v něm přítomna pouze implicitně. Právě toto umožnilo bezpečně zařadit tento text mezi schválenou tvorbu, „normalizovat“ jej a zbavit původního významu.

Nehledě na trvalé snahy zamlčování queer zkušenosti Mariny Cvětajevové v rámci literárního kánonu<sup>185</sup>, tato autorka je ikonickou osobností v ruské queer, především však lesbické imaginaci<sup>186</sup>. Odkazy na tvorbu Cvětajevové považuje řada autorů za charakteristický rys poetiky ruského queer psaní.

Jako jeden z nejnázornějších příkladů by mohla posloužit hudební, zejména rocková tvorba. Odkazy k Cvětajevové nalezneme v písni Zemfiry *Ja poľubila vas* (Zamilovala jsem se do Vás). Afanasyev ve svém rozboru této písně odhaluje skrze textovou analýzu vztah písně k básni Cvětajevové. V závěru písně se objevuje pozměněná citace poslední sloky Cvětajevové básně věnované Anně Achmatovové. Originální sloka zní: „V ranní ospalou hodinu, / Zdá se,

---

<sup>184</sup> McCorkle, Karina. "Those Strange Moscow Ladies: Queer Identity in the Poetry of Tsvetaeva and Parnok." Honors Thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, 2019, s. 1, 39.

<sup>185</sup> V současnosti jsou informace o Cvětajevové vztazích s ženami volně přístupny na internetu. Fakt, že byly některé básně původně věnovány ženám, nelze již v rámci veřejného diskurzu účinně zamlčovat. Množství internetových stránek tuto informaci „odhalují“, avšak zaujímají k ní odlišný postoj. Například jeden z nejpůvodnějších webů s TV programy fakt, že měla Cvětajevová vztah s Parnokovou, sice uvádí, ale následně komentuje, že „takto nemorální vztah byl předem odsouzen“ nebo že „tento nemorální vztah vyústil ve sbírku krásných básní“.

<sup>186</sup> Ranneva, Alexandra. "Žanrovaja Priroda i Kulturnyj Genezis Russkoj Lgbt-Literatury. 'Sapfičeskaja Nota.'" [Žánrová podstata a kulturní geneze ruské LGBT-literatury. „Sapfičeskaja nota“] *Novoje Literaturnoje Obozrenije*, no. 6 (2011) [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/6/zhanrovaya-priroda-i-kulturnyj-genezis-russkoj-lgbt-literatury.html>.



ve čtvrt na pět, / Zamilovala jsem se do Vás, / Anno Achmatovová“. U Zemfiry se objevuje v podobě: „V ranní ospalou hodinu, / Hodinu, kdy vše roztálo, / Zamilovala jsem se do Vás, / Marino Cvětajevová“. Píseň však není věnována Cvětajevové. Dle Afanasyeva je tímto závěrečným oslovením zdůrazněn duševní stav lyrického subjektu. Tvrdí ale taky, že celý text písně je se zmíněnou básní implicitně propojen. Toto propojení sleduje na úrovni metra a motivů, kterých je v obou dílech využito. Tím, že pomocí veršů Cvětajevové oslovila Zemfira autorku samotnou, dochází dle Afanasyeva k pozoruhodnému významovému posunu. Nejenom že vyjadřuje Zemfira tímto způsobem osobní vztah, nýbrž taky vstupuje do básnického dialogu, navazuje na tradici velikých ruských básníků<sup>187</sup>.

Zajímavá je Afanasyevova úvaha o tom, že v této písni není obraz Cvětajevové žádným způsobem konkretizován. Není tedy jasné, zda se lyrická hrdinka „zamilovala“ do Cvětajevové-básnířky, nebo do skutečné Mariny Cvětajevové.<sup>188</sup> Autor v této souvislosti uvažuje o Cvětajevové jako o mytologémě (tedy jako o určitém narativu/obrazu majícím univerzální platnost, jako o jakémsi mytologickém archetypu). HRISTINA v písni *Marina* využívá obrazu Cvětajevové podobným způsobem. Než postoupím k analýze textových odkazů v písni samotné, považuji za důležité zmínit, jakým způsobem se podílí na konstruování obrazu/mýtu Cvětajevové doprovodná esej.

Doprovodná esej k písni napsala Maria Tatarenko, se kterou se Hristina seznámila u příležitosti „tajné“ komentované prohlídky, již vedla Tatarenko v muzeu Cvětajevové v Moskvě. V úvodu Hristina dodává, že ve školním věku obdivovala básně Cvětajevové, cítila, že v nich „něco rezonuje“<sup>189</sup>. Tuto esej pojala Tatarenko do velké míry jako introspektivní reflexi vlastní zkušenosti objevení a prožívání básnířčiny tvorby. Uvádí, že seznámení se sbírkou *Přítekně* sehrálo v jejím přijetí vlastní homosexuální identity klíčovou roli. „Milostný příběh Mariny a Soni mi dovolil, abych začala být sama sebou — básně napsané před stoletím jako by ospravedlňovaly mé vlastní rodící se touhy a vášně“<sup>190</sup>. V eseji také zmiňuje, že tento vztah mnozí biografové a učitelé zcela opomíjí, považují ho při nejlepším za blízké přátelství a omlouvají to tím, že obě básnířky patřily k bohémскому modernistickému kruhu — redukuje tedy tento příběh na projev skandálního chování mladé básnířky. Tatarenko naopak trvá na tom, že vliv Cvětajevové, jejího díla a zkušenosti na

---

<sup>187</sup> Afanasyev, 2012.

<sup>188</sup> Tamtéž.

<sup>189</sup> O-zine. “Premjera: singl gruppy HRISTINA,” [Premiéra: single kapely HRISTINA] 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://o-zine.ru/hristina-marina/>.

<sup>190</sup> Tamtéž.

rozvoj ruské queer kultury musí být důsledně zdůrazňován. V eseji také lituje, že básně Sofji Parnokové jsou v rámci jak literární, tak i queer společnosti zcela opomíjeny.



Portrét zapomenuté básnířky Sofji Parnokovové na coveru singlu HRISTINY *Marina*

Na tomto programovém textu lze sledovat řadu aspektů, které jsou příznačné pro reflexi Cvětajevové queer tvorby. Zaprvé je z tohoto psaní patrný hluboký osobní vztah jak Tatarenkové, tak i Hristiny, která se s jejími myšlenkami ztotožňuje, k těmto básním. V této souvislosti je zdůrazňován motiv osobního prožívání básnické tvorby: v básních Cvětajevové “něco rezonuje” – něco, co nemusí být jasně artikulováno. Autorky uvádějí, že se s dílem Cvětajevové seznámily v pubertě. Výuka Cvětajevové v rámci školního programu (ze kterého, jak již bylo řečeno, je queer kontext zcela vyloučen) však připadá na závěrečné ročníky, kde jsou žáci již starší (17-18 let). S tím souvisí další důležitý aspekt reflexe Cvětajevové tvorby – motiv jejího “objevení”. Objevit lze něco, co není jednoduše dáno. V eseji Tatarenko následujícím způsobem popisuje moment svého objevení básnířčiny tvorby: “Když mi bylo 14 let, dostala jsem do rukou starou knížku, která mě, neviditelného queer pubertáka, zachránila”<sup>191</sup>. Tento objev byl pro autorku evidentně velice důležitý, nebyl ale samozřejmostí, a tak si na něj po letech pamatuje. S tvorbou Cvětajevové (Tatarenko v tuto chvíli nemluví ani o cyklu *Přítelkyně*, nýbrž o tvorbě Cvětajevové obecně) se sice lze seznámit v rámci běžné výuky ruské literatury, takové osobní setkání, o němž je řeč v eseji, však může nastat shodou okolností (třeba právě skrze rockovou hudbu) a stává se důležitou, pro autorky textu a písni dokonce mezní událostí<sup>192</sup>.

<sup>191</sup> O-zine, 2020.

<sup>192</sup> Moje osobní setkání s queer tvorbou Cvětajevové se odehrálo dvakrát: jednak když mi zhruba v patnácti letech, podobně jako Marii Tatarenko, přišla do rukou knížka, kterou jsem si zalistovala, jednak když jsem získala možnost se hlouběji seznámit s básnířčiným dílem, a hlavně životem při vypracování školního projektu. U této příležitosti mi byla poskytnuta velká svoboda při výběru témat a materiálu na doplnění standardní učebnice. Netvrdím proto, že by nemohlo být oficiální kurikulum rozšířeno i v jiných případech. Faktem je, že se zdroje v tomto případě musejí dohledávat mimo školní příručky.

Druhou část eseje Tatarenko věnuje Světlaně Surganovové. Ta spolu s Dianou Arbeninovou založila roku 1993 rockovou kapelu *Nočnyje snajpery*, což Tatarenko označuje za zlom v dějinách ruské lesbické kultury. Začátkem prvního desetiletí 21. století dominovaly na ženské rockové scéně. Surganovová kapelu v roce 2002 opustila.

Motiv osobního prožívání je přítomen i v pasážích eseje, věnovaných Surganovové a *Nočním snajperům*. „Navždy jim zůstanu vděčná za život a lásku v raných písních a vždy mě bude bolet vše, co bylo poté”<sup>193</sup>. Rozpad kapely je autorkou stejně jako fanoušky vnímán velice bolestivě jakožto osobní drama mezi hudebnicemi. (*O-zine Otkrytyje*, na jehož webu je esej publikována, uvádí single HRISTINY takto: „Píseň je napsána na základě tvorby Mariny Cvětajevové a Nočních snajperů, *jež jsme ztratili*”)<sup>194</sup>. Mýtus „dvou zamilovaných dívek s houslemi a kytarou“<sup>195</sup> je nedílnou součástí obrazu, který kapela *Nočnyje snajpery* vytvářela v 90. letech.

*Nočnyje snajpery* se tak původně skládaly ze dvou charizmatických hudebnic, každá z nichž sehrála významnou roli v rozvoji queer estetiky v současné ruské populární kultuře. Po rozpadu kapely jsou obě hudebnice dodnes činné. HRISTINA se však explicitně hlásí k Surganovové. S touto skutečností může souviset na sobě nezávislý vývoj obou hudebnic v době po rozpadu duetu. Vydaly se totiž odlišnými cestami. V časech zesilující perzekuce queer hudebníků v Rusku Diana Arbeninová podobně jako řada dalších umělců odstoupila od vlastního queer image. Udržela tím sice svou pozici v rámci masové kultury, avšak, jak upozorňují Katharina Wiedlack a Maria Neufeld, přišla o část fanoušků<sup>196</sup>. Světlana Surganovová s vlastním kolektivem Surganova i orkestr (Surganovová a orchestr) je v současnosti řazena spíše mezi představitele subkultury, undergroundu. Je tomu tak možná i proto, že se ve své tvorbě nezřekla queer témat<sup>197</sup>.

Ve svých textech, které jsou v literatuře označovány jako básně (má i řadu samostatných básnických sbírek), Surganovová často odkazuje k tvorbě Mariny Cvětajevové. Během koncertu, který se konal v roce 2012, přečetla Surganovová ze scény 7 jejích básní včetně jedné z cyklu *Přítelkyně*. V rámci koncertu zazněla v podání Surganovové i známá romance na Cvětajevové báseň (*Mně nraivitsa, čto vy bol'ny ne mnoj* [Líbí se mi, že kvůli mně

---

<sup>193</sup> O-zine, 2020.

<sup>194</sup> O-zine, 2020, kurzíva vlastní.

<sup>195</sup> Tamtéž.

<sup>196</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>197</sup> Afanasyev, 2017.

neblázníte])). Aktivně se zúčastnila i poetického večera v moskevském muzeu Cvětajejové, kde také četla její básně.

Podobně jako doprovodná esej i text samotné písně *Marina* je do značné míry introspekci. Text lze rozdělit do dvou částí (slok), z nichž každá představuje osobní reflexi života a tvorby zmíněných autorek. Jednotlivé sloky jsou zakončeny refrémem začínajícím uvedením jména Cvětajejové a Surganovové. Ačkoliv v samotných slokách jména autorek nezaznívají, na základě odkazů, které se v textu objevují a jejichž intenci částečně odhaluje doprovodná esej, vyplývá, že první sloka je věnována Cvětajejové, zatímco druhá se vztahuje k Surganovové. V první části se objevuje fráze: „je mi 22, jsem tady odedávna, vím, jak to tady chodí“. Z eseje se dozvídáme, že Marině Cvětajejové bylo 22 let, když začal její vztah se Sofií Parnokovou. Podobně je konstruována i druhá část. Fráze „když mi bylo 25, přestala jsem utíkat“ je, jak je opět vysvětleno v doprovodném textu, odkazem na dobu, kdy se Surganovová seznámila s Arbeninovou, tedy dobu vzniku kapely Nočnyje snajpery.

O jedné větě z první sloky je možné uvažovat jako o parafrázi verše z cyklu *Přítelkyně*. Hristina zde zpívá: „A pohled můj je *smířen*, už se nezdám být tak zamilovaná“. Zde se mi jeví jako nápaditá volba slov, respektive jejich tvarů. Využití krátkých forem přídavných jmen, u nichž se běžně používá úplný tvar, se daleko více blíží konvencím básnické než mluvené řeči. Myšlenka, kterou Hristina v těchto dvou verších vyjadřuje, koresponduje s náladou básně reflektující stav zvláštního smíření, který autorka prožívá po ukončení vztahu s přítelkyní<sup>198</sup>.

Podobně lze považovat za odkaz k Surganovové výraz „dubnová láska“. Pravděpodobně je parafrází *Dubnové* písně, jedné z nejznámějších písní Surganovové vzniklých po odchodu z Nočních snajperů.

I když jsou v písni přítomny takto čitelné odkazy, do značné míry je výraz Hristiny introspektivní. Charakteristiky „nebyl nikdo odvážnější, nebezpečnější, živější, pravdivější,

---

<sup>198</sup> Dnes tálo, dnes jsem dlouho  
Stála u okna.  
Střízlivější rozum, svobodnější hrud',  
Opět jsem smířena.  
[...]  
Milé umění zapomenutí  
Si už má duše osvojila.  
Nějaký velký cit  
Dnes tál v mé duši.  
(Marina Cvětajejová, 1914) – srov. Hristina: Ale pohled můj je smířen, už se nezdám být taková zamilovaná (vlastní překlad).

zlejší“ v prvním refrénu a „nebyl nikdo světlejší, odvážnější, bělejší, zranitelnější, silnější“ v druhém působí, jako by autorka sdělovala vlastní vnímání Cvětajevové a Surganovové, aniž by je měla potřebu objasnit. Zajímavé je, že tyto charakteristiky spojené s niterným prožíváním tvorby obou autorek vyznívají hned po deklarativních částech refrénu “Jmenuje se Marina”, respektive “Jmenuje se Světlana”.

Samotný refrén je z celé písně nejzpečnějši, melodie hlasu v něm není podřízena melodii mluvené řeči, jak tomu je v případě obou slok. Vokální part ve slokách obsahuje četné rytmické odchylky, některé slabiky jsou lehce prodlouženy, či naopak nepatrně zkráceny. Protážení koncovek jednotlivých slov působí jako zvláštní ozvěna. Volnějším zacházením s rytmem se hlas blíží spíše mluvené řeči než rytmicky uspořádanému zpěvu. Tento dojem je podpořen i barvou hlasu, který často sestupuje skoro na šepot<sup>199</sup>. Klavírní doprovod určuje tonální konturu, ale je příliš minimalizován na to, aby zajistil rytmický základ. Celá rytmická struktura je tak dost volná. Nejvýraznějším prvkem, který se objevuje pravidelně a vytváří tak rytmický základ, je beat. Vytváří pulzaci, která svým charakterem připomíná tep srdce. Hlas většinou nepřekračuje rozsah, který se zdá být přirozený pro běžnou řeč. Výrazně vyšší tón se objevuje v refrénu, kdy hlas vystupuje až na e2. Působí to zvláště dojemně, tato lyričnost je vystupňována tím, že nejvyšší tón není vypíchnut dynamicky, naopak vyznívá poměrně potichu. Jakási rytmická ambiguita hlasu vytváří dojem důvěrného sdělení spíše než politicky nabitě proklamace, a to dokonce i v případě frází výrazně artikulujících protest. Vokální výraz zůstává stejně umírněný jak při sdělení niterných prožitků, tak v případě vyjádření kritického postoje.

Vzhledem k celkové plynulosti vokálního partu se stávají minimalistické zvukové efekty, jichž je v písni využito, významotvorné. Zatímco výraz hlasu je po celou dobu velice umírněný, právě zvukovými efekty jsou zdůrazněny nejexplicitnější politické formulace. Jak již bylo řečeno, beat zadává pravidelnou pulzaci písni. Jednou je však tento pravidelný průběh přerušen nápaditým výskytem jakéhosi tlesknutí bezprostředně po slovu “Stop”. Poté následuje i pauza. Tento prvek posluchače jakoby vytrhuje z dění, na něž se již zvykl, a připoutává pozornost k dalšímu výkladu. Následuje fráze “Prosím, neříkejte mi, jak mám žít”.

---

<sup>199</sup> Pro analýzu vztahu textu a hudebního/vokálního výrazu považuji za relevantní způsob, jakým k uvažování o populární hudbě přistupuje Simon Frith. Zdůrazňuje, že předmětem analýzy nemají být slova samotná, nýbrž konkrétní performance slov. Zvláštní pozornost proto věnuje vztahu mezi zpěvákem a posluchačem. „From this perspective, a song doesn't exist to convey the meaning of the words; rather, the words exist to convey the meaning of the song. This is as true of the "story song" or the chanson as of the most meaningless house or rave track, just as political and love songs concern not political or romantic ideas, but modes of political and romantic expression. Pop songs, that is, work with and on spoken language”. (Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1998, s. 166, kurzíva vlastní).

Závažnost protestu, který v této frázi zaznívá, je podložena následnou konfrontací autorčina postoje s většinovou společností: “Vy máte volbu a vy volíte sloužit”. Toto vymezení se je konstruováno pomocí zájmen. Autorčino “já” přímo oslovuje jakési hromadné “vy” (v ruském originálu je zde dvakrát použito zájmeno “vy”. Přestože se v ruštině osobní zájmena běžně používají více než v češtině, opakování “vy” v rámci jedné fráze má i v ruštině emocionální konotaci). Toto dění není podpořeno žádnou změnou vokálního výrazu, akcent je tvořen pomocí rytmu a zvukového efektu.

Hned od začátku písně lze slyšet, i když velmi nenápadně, zvuk, který připomíná šelest gramofonové desky. Zní v pozadí klavírního partu. Tím, že vytváří zvláštní zvukovou atmosféru, přispívá ke konstruování nostalgického narativu. Působí dojmem, že se píseň pouští ze staré desky. Jedná se o stylizaci, která, podobně jako v případě použití historizujícího vizuálního efektu ve videu *Slova*, hned od začátku navozuje určitý modus vnímání.<sup>200</sup>

Hudebně je tedy tato píseň syntézou klasických (instrumentálních) a populárních (elektronických) prvků. Instrumentální doprovod je zde po celou dobu přítomen, nikdy není zcela zastíněn elektronickými prvky. Nejvýraznější je však instrumentální složka v úvodu a pak zejména v úplném závěru písně. Píseň začíná klavírní předehrou v e-moll, klavír následně zajišťuje i doprovod ke zpěvu. Předehra se skládá z jednoduchých prvků (basový tón a rozložený trojzvuk), které se transponují a opakují. Tentýž hudební materiál, avšak v redukovanejší podobě, pak tvoří doprovod. Melodický vývoj je zde velmi přehledný, což v kombinaci s pravidelným užitím stupnicových postupů přidává hudbě minimalistické průhledné znění. Dojem jakési rytmické ambiguity vokálního partu je podpořen synkopami v doprovodu. Předehra končí vzestupem po terciích až na tón e2. Tento tón je pak zachován v elektronicky znějící podobě s výrazným vibratem. Vzhledem k jinak plynulé melodické podobě bez prudkých stoupání je to celkově nejvýraznější tón, který se v písni objevuje. Nejvýraznější instrumentální částí písně je dohra, která má díky elektronickým instrumentálním efektům téměř orchestrální charakter. Zvuková barva, která se objevuje v této dohře, působí v rámci klasické tradice subversivně. O tomto bude podrobněji pojednáno v kapitole 4. v souvislosti s queer symbolikou u HRISTINY.

Umírněná lyričnost vokálního partu, metaforičnost textu, instrumentace a charakter doprovodu v této písni připomínají romanci. Ruská romance jakožto samostatný hudebně-

---

<sup>200</sup> Jameson, 1998.

poetický žánr vznikala v první polovině 19. století. Dobou rozkvětu romancí je však začátek 20. století. Od té doby se běžně objevují v podobě zhudebnění známých básnických textů, nejčastěji s jednoduchým akordickým klavírním či kytarovým doprovodem. Hudební rytmus je zde v souladu s rytmem poetické řeči, jsou to jednoduché a dojemné melodie. Za Sovětského svazu byla sice romance odsouzena coby buržoazní žánr, od 70. let se však tato tvorba vrátila do sovětské kultury skrze filmy, které byly – a zčásti jsou dodnes – mimořádně populární. Jak již bylo zdůrazněno, básně Mariny Cvětajevové jsou v ruské kulturní imaginaci pevně spjaty s romancí. Hned dvě básně Cvětajevové se objevily v podobě romancí ve filmu Rjazanova z roku 1975 *Ironia sud'by, ili s'logkim parom!* [Ironie osudu aneb Rozhodně správná koupel!]. O hlubokém zakořenění tohoto filmu v současné ruské kultuře svědčí skutečnost, že je každoročně na Silvestra promítán na hlavním ruském televizním kanálu<sup>201</sup>. I když se romance již staly (od doby vzniku zmíněných filmů, tedy zhruba od 80. let) integrální součástí sovětské a současné ruské kultury, jasně odkazují na dobu přelomu 19.-20. století. Tato doba se stala předmětem nostalgie v dalším filmu Rjazanova *Žestokij romans* [Krutá romance].

HRISTINA tím pádem odkazuje na básnickou tradici, ale její text není básní – funguje „jako báseň“ jen když je zpíván. Toto je zásadní rozdíl oproti klasickým romancím, jejichž texty vznikaly jako samostatné básně. Romanci se píseň HRISTINY blíží doprovodem a tím, že pracuje s literárním materiálem – avšak jinak: zatímco romance báseň zhudebňuje, v písni Hristiny jsou básně přítomny v podobě intertextuálních odkazů.

Píseň *Marina* lze v kontextu současné ruské queer estetiky považovat za zvláštní manifest. Spíše než formou ryze politických proklamací manifestuje však tato píseň queerness skrze konstruovanou nostalgickou emoci. Postava Světlany Surganovové a obraz kapely *Nočnyje snajpery*, kterou současná kultura, slovy eseje, „ztratila“, jsou nedílnou součástí nostalgie po queer kultuře 90. let. Vztahování se ke queer tvorbě Mariny Cvětajevové má, jak bylo ukázáno, svou tradici. Žánr romance, jemuž se tato píseň v určitém smyslu přibližuje, se již za Sovětského svazu stal těžištěm konstruování nostalgických obrazů. Po rozpadu Sovětského svazu začal být vnímán nejen jako odkaz k idealizované době přelomu 19.-20. století, nýbrž i jako znak epochy, kdy vznikaly oblíbené populární filmy, tedy doby 70.-80. let. Právě romance na základě básní Cvětajevové vzniklé později než ty „klasické“ (cca od 90. let) se samy staly klasikou a mocným zdrojem nostalgie po sovětském.

---

<sup>201</sup> V *Ironii osudu* zní v podání „primadony ruské estrády“ Ally Pugačovové romance, jejímž textem je další báseň ze sbírky *Přítekně, zase zbavená původního queer podtextu*.

K tomuto komplexnímu celku tradic se vztahuje píseň *Marina*. Sjednocuje obrazy ikonických postav ruské queer kultury. Podobné sjednocení v rámci jednoho díla vybízí ke zkoumání vzájemného vztahu mezi těmito postavami, o což jsem se touto analýzou pokusila. Tím, že obě autorky zasazuje do stejného kontextu queer zkušenosti, zdůrazňuje kontinuitu queer estetiky v ruské kultuře. Refrény písně, v nichž vyslovuje jména Cvětajevové a Surganovové v této souvislosti, přímo představuje reclaiming queer dimenze ruské kultury. Tím, že dává do souvislosti s queer tematikou samotný žánr romance, „queer-uje“ něco, co je normativní kulturní politikou vnímáno jako bezpečná součást kulturního povědomí. Problematizuje to, co má zažitou tradici bezproblémového fungování v rámci masové kultury. Vytváří tím alternativní variantu tradice, k níž se následně hlásí. Nostalgie přítomná v této písni tak není zaměřena na předem danou idealizovanou představu minulosti, nýbrž tuto minulost sama vytváří. Jak bylo ukázáno, píseň je podobně jako doprovodná esej pojata do značné míry introspektivně. Alternativní představa queer minulosti se tak stává něčím, co již není třeba prokazovat, něčím, co je „dáno“ pro interpretaci a osobní prožívání. Podobně jako ve skladbě *Slova*, kde k tomu dochází prostřednictvím vizuálního narativu, píseň *Marina* skrze svůj text i zhudebnění vytváří alternativní variantu tradice, k níž se následně hlásí.



## 4. Queer estetika u kapely HRISTINA

Jak jsem ukázala v předchozí kapitole, nostalgická estetika v tvorbě HRISTINY přispívá ke konstruování idylické představy minulosti, tedy jakési queer utopie, avšak promítnuté do minulosti. Období přelomu 19.-20. století či například poslední sovětská desetiletí jsou současnou ruskou kulturou do velké míry idealizovány. Nejvýznamnější v rámci ruské queer imaginace je však představa 90. let coby doby rozkvětu queer estetiky v masové kultuře. V této kapitole nehodlám zkoumat, nakolik se v té době jednalo o manifestaci reálné queer identity populárních hudebníků. Zaměřuji se na kulturní význam této doby a její tvorby ve vztahu ke queer v současné imaginaci.

Při analýze vztahů současné a tehdejší dobové queer tvorby do velké míry čerpám z uvažování o lesbické kultuře 90. let. Počátky queer teorie jsou situovány do prostředí Spojených států 80. a zejména 90. let a jsou spojeny například se jmény Teresy de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick a Judith Butler.<sup>202</sup> V Rusku však queer výzkum začal teprve po roce 2013.<sup>203</sup> Do té doby se spíše než o uceleném pojetí queer mluvilo o jednotlivých nenormativních identitách. Podobně se oblast kultury, do níž spadají kapely jako Nočnyje snajpery či t.A.T.u., ještě během prvního desetiletí 21. století neoznačovala jako queer, nýbrž jako lesbická kultura. Toto označení zčásti přetrvává i v současných teoretických textech, věnovaných tvorbě 90. let. Výraz lesbická kultura tak lze považovat za dobové a místně specifické označení oblasti queer kultury, která však (jak bude v této kapitole ukázáno) často přesahuje oblast lesbické zkušenosti a funguje v širších v širší souvislostech označovaných dnes na Západě obvykle jako queer. Tvorbu kapely HRISTINA analyzuji v kontextu queer, nejenom lesbické kultury (i když autorka vlastní vztah k lesbické kultuře zdůrazňuje) právě proto, že se vztahuje k širšímu spektru queer témat.

Spíše než jako ustálenou identitu chápu v této práci queer jako artikulaci specifického životního postoje zaměřeného na dekonstrukci heteronormativity. Během terénního výzkumu v Moskvě v 90. letech dospěla Laurie Essig k charakteristice queer v ruském prostředí jako “systému znaků, které mluví jak rozpoznatelným (obecně srozumitelným), tak i nerozpoznatelným (tajným) jazykem“.<sup>204</sup> Spíše než na uchopení queer jako stabilní identity se

---

<sup>202</sup> V 80. letech začal být neformálně užíván pojem queer teorie, v akademickém prostředí se prosadil teprve po konferenci věnované queer teorii, již roku 1990 organizovala de Lauretis. viz. Goldberg, Abbie E. *The Sage Encyclopedia of LGBTQ Studies*. Los Angeles, California: SAGE, 2016.

<sup>203</sup> Garstenauer, Therese. “Gender und Queer Studies in Russland.” *L’Homme* 28, no. 2 (2017): 127–36; Kondakov, Alexandr. “Teaching Queer Theory in Russia.” *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 3, no. 2 (2016): 107–18.

<sup>204</sup> Essig, Laurie. *Queer in Russia: A Story of Sex, Self, and the Other*. Durham, NC: Duke University Press, 1999, s. 83.

v následující analýze i já obdobně zaměřuji na zkoumání symbolů a kódů, skrze které je queer jakožto aktivní postoj v současné tvorbě artikulován.

## 4.1. Performance queer

### 4.1.1. Queer text

V předchozí kapitole jsem rozdělila narativ videa *Slova* do dvou linií. Hlavní (a téměř po celou dobu jedinou) postavou první linie je Hristina, druhá linie představuje kolektivní obrazy. Tyto pomyslné linie narativu nejsou od sebe úplně oddělené, odehrávají se v různých částech stejného prostoru městské periferie, spíše než ve zcela odlišných lokalitách. Všechny aktéry pozorujeme hned na začátku, v průběhu videa přibývá pouze jedna další postava, která se společně s Hristinou objevuje v rámci první linie. Prostředí, v němž se příběh odehrává, se v průběhu videa také nemění, změny pozadí jednotlivých záběrů vnímáme spíše jako pohyb v rámci stejné lokality. Dramatická jednota času a místa děje je však prolomena střídáním označených fragmentů narativu, jimiž je lineární vývoj neustále přerušován. Jak již bylo ukázáno v předchozí kapitole, tento narativ není možné jednoznačně časově situovat. Podobně nelze ani přesně definovat místo, kde se příběh odehrává. Motiv jakési nejednoznačnosti, která je v tomto videu příznačná i pro samotný časoprostor, silně koresponduje s tématem písně *Slova*.

Text písně *Slova* pojednává o nedostatečnosti slovního výrazu pro artikulaci niterných pocitů a o nepochopení, ke kterému při verbální komunikaci nevyhnutelně dochází. Zatímco v předchozí kapitole jsem poukázala na určitou víceznačnost představeného časoprostoru, nyní se nejprve zaměřím na to, jakým způsobem se podobná víceznačnost projevuje v textu samotném.

Video *Slova* není zfilmovaným příběhem, jež vypravuje text písně. „Doslovné“ zfilmování tohoto textu si lze jen stěží představit, jelikož spíše než o souvislý příběh se v tomto případě jedná o proud vyslovených myšlenek. Autorka je strukturuje v podobě monologu, který adresuje implicitnímu “ty”. Postava, které je autorčin projev adresován, není explicitně přítomna ani ve videu. Zároveň však jako diváci tento projev nevnímáme tak, jako by byl adresován nám. Tato základní nevyřečenost koresponduje s hlavní myšlenkou písně, jíž je nemožnost vyjádřit pouhými slovy vlastní “já”, jeho niterné pocity.

Motiv nepřesnosti či nedostatečnosti slovního sdělení je přítomen nejenom v sémantické rovině textu, ale i v jeho fonetické struktuře. Slovní hříčka v refrénu (“Proč

potřebuješ slova? / Proč potřebuješ slávu?") je založena na ambivalenci fonetických konstrukcí, která je vystupňována způsobem zpěvu. V ruském originálu se obě slova při vyslovení od sebe liší přízvukem: "slova" mají přízvuk na druhé slabice, zatímco "slava" ho má na slabice první. Jelikož se nepřízvučná samohláska v ruské výslovnosti nezdůrazňuje a "o" ve slově "slova" zní přibližně stejně jako "a", jediným významotvorným rozdílem zůstává právě přízvuk. V písni je však tento rozdíl poněkud zastíněn. Zatímco konec prvního řádku ("slova") se téměř recituje, obě slabiky ve slovu "slava" na konci druhého řádku jsou vokálně prodlouženy. Nedá se však jednoznačně říct, že by první slabika byla akcentována tak, jak vyžaduje ruský přízvuk u slova „slava“. Druhá slabika je podobně prodloužena, takže zpívané „slova“ lze bez textové předlohy vnímat jako "sláva", ale i jako "slova". Vzhledem k celému textu písně, v němž motiv slávy či popularity není zvláště rozvinut, přikláním se ke vnímání této slovní hříčky jako prostředku, který slouží primárně k ilustrování ambivalence slovního sdělení.

Spíše, než jako sebereflexivní monolog vnímáme tuto píseň jako obrácení se na někoho (právě refrén má výrazně dialogickou povahu). Nevíme však, komu je autorčin projev adresován. Adresát není v písni pojmenován ani nějakým způsobem popsán. Není dokonce specifikován gramaticky, po celou dobu se objevuje výhradně v podobě zájmena „ty“. Celý text je ve tvaru přítomného času, občas se vyskytují tvary rozkazovací, tedy vesměs struktury, u kterých nelze určit rod. V textu se nevyskytuje ani jedno přídavné jméno, které by se vztahovalo k postavě autorky nebo lyrického objektu a z nějž by byl patrný rod. Postavu autorky sice slyšíme a přímo pozorujeme v klipu, o sobě z hlediska genderu však nemluví. Lyrický objekt také není genderově artikulován.

Na shodný způsob konstruování lyrického subjektu a objektu poukazují autoři, kteří se věnují analýze ruské queer tvorby 90. let.<sup>205</sup> V souvislosti s důsledným využitím gramatických tvarů explicitně neartikulujících gender zejména v písních Světlany Surganovové mluví literární vědec Afanasyev o queer strategii psaní.<sup>206</sup> Využití queer

---

<sup>205</sup> viz. Afanasyev, Anton. "The Phenomenon of Queer Strategy in Female Rock Poetry of the 1990s (Based on the Poetic Texts by Diana Arbenina and Svetlana Surganova)." *Proceedings of Kazan University* 160, no. 1 (2017): 102–11; Afanasyev. "Strategija konstruovanija sociokulturnoj i kvir-identičnosti v ženskoj rokovej poezii." [Strategie konstruování socio-kulturní a queer identity v ženské rockové poezii] *Filologija i kultura* 4, no. 50 (2017): 122–26; Wiedlack, Katharina, and Maria Neufeld. "Not Rockers, Not Punks, We're Lesbian Chicks: Staging Female Same Sex Desires in Russian Rock and Pop." In *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*, edited by Kath Browne and Eduarda Ferreira. Farnham [etc.]: Ashgate, 2015.

<sup>206</sup> Afanasyev, Anton. "The Phenomenon of Queer Strategy in Female Rock Poetry of the 1990s (Based on the Poetic Texts by Diana Arbenina and Svetlana Surganova)." *Proceedings of Kazan University* 160, no. 1 (2017): 102–11.

strategie je však dle něj charakteristické pro celý korpus ženských rockových textů vzniklých v 90. letech. Své pojetí queer strategie vymezuje autor na základě konfrontace s předcházejícím vývojem ženské rockové tvorby. Pro objasnění autorova argumentu proto stručně nastíním vývoj ruského rocku v 80. letech.

80. léta se považují za dobu vzniku „klasického“ ruského rocku a jsou spojena s kapelami jako je Kino, Aria, Nautilus Pompilius či Akvarium, a ikonickými postavami Viktora Coje, Vjačeslava Butusova a Valerije Kipelova.<sup>207</sup> Schaap a Berkers si všímají, že ženy „jsou většinou považovány za pasivní [...] spotřebitelky [...] popu“, což odmítá jejich aktivní podíl coby „rockových hudebnic majících vysoký status“.<sup>208</sup> I když se autoři nevěnují konkrétně sovětskému prostředí, jejich tvrzení lze uplatnit i na ruskou rockovou scénu až do doby jejího „zlatého věku“, tedy do 80. let. Do 80. let 20. století situuje literatura počátek dějin ruského ženského rocku. Právě v této době se vedle zmíněných ikonických osobností začaly objevovat i ženské hudebnice. Aby byla jejich tvorba uznána za součást rockové kultury, musely ženy splňovat určité požadavky, které si představa rockového kánonu nárokuje.

Pro první desetiletí ženského rocku bylo dle Afanasyeva pro hudebnice charakteristické využití „strategie sociálně-kulturní adaptace“.<sup>209</sup> Napodobování mužů, kteří oblast rocku zcela ovládali, bylo totiž pro ženské zpěvačky jedinou možností, jak se prosadit v extrémně patriarchálním prostředí ruského rocku. Snažily se podobat mužům co do vzhledu a způsobů chování, ale také se pokoušely o nápodobu mužské tvorby. V rovině textové se tato strategie uplatňovala skrze využití jazyka, jenž je typicky asociován s mužským stylem (využití vulgarismů, jistá hrubost a nelyričnost projevu, využití podobných témat jako v „mužské“ poezii). Například Janka Djagilěva, snad jedna z nejznámějších rockových zpěvaček 80. let, se svými texty vztahovala k relevantním politickým a sociálním tématům. Aktivní účast na politickém dění či dokonce možnost mít jakkoli vyhraněné, natož kritické politické názory nejsou v Rusku dodnes považovány za něco, co ženám přísluší. Afanasyev nezkoumá, zda se do textů rockových hudebnic promítaly jejich skutečné životní postoje, nýbrž upozorňuje, že zahrnutí sociální a politické agendy do vlastní tvorby bylo pro ně naprosto nezbytné k tomu, aby jim byl uznán podíl na rockové kultuře. Jednalo se tak o

---

<sup>207</sup> Ivanova, Vera, and Mikhail Manykin. "History of Rock Music in Russia." Russia-IC, 2007 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [http://www.russia-ic.com/culture\\_art/music/380/#r3](http://www.russia-ic.com/culture_art/music/380/#r3).

<sup>208</sup> Schaap, Julian, and Pauwke Berkers. "Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music." *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 4, no. 1 (2014): 101–16, s. 104.

<sup>209</sup> Afanasyev, [Strategie konstruování socio-kulturní a queer identity v ženské rockové poezii], 2017.

přizpůsobení se konvencím fungujícím v rámci muži ovládaného prostředí ruského rocku 80. let.

Rocková scéna tak zůstávala i nadále oblastí nezpochybněné mužské dominance, ženy si však do ní našly cestu. Po rozpadu sovětského svazu se ale situace změnila. Afanasyev upozorňuje, že zhruba v polovině 90. let ženské hudebnice postupně přestaly usilovat o kopírování mužských modelů chování a tvorby, které od nich jakožto od rockových umělců byly očekávány, a začaly vytvářet ruský rock „s ženskou tváří”.<sup>210</sup> Postupně tak docházelo k vytvoření více či méně samostatné ženské scény, která již nebyla pouhou adaptací té mužské. Afanasyev poukazuje na skutečnost, že cesta „sociálně-politické adaptace“ již nebyla relevantní a vývoj ženského rocku v Rusku 90. let analyzuje pomocí konceptu „queer strategie“.<sup>211</sup>

Afanasyev mluví o neartikulovanosti genderu a o „plovoucí (*floating*) genderové identitě“ jako o ústředních způsobech queer psaní.<sup>212</sup> Vytvořením „plovoucí“ genderové identity rozumí autor takový způsob konstruování textu, jenž nedodrhuje shodu rodu gramatických struktur. Jako příklad může posloužit píseň Nočních snajperů *Kočka*. Je koncipována jako monolog adresovaný určité osobě. V refrénu písně je lyrický objekt osloven v ženském rodu („jsi kočka, která chodí sama“), avšak jedna z dalších frází se ke stejné osobě vztahuje v maskulinu („stihl jsi toho hodně“). Častěji je ale v textech Nočních snajperů z 90. let (a v tvorbě Světlany Surganovové *odnes*) u oslovené osoby explicitně vyjádřen ženský rod (přičemž tato genderová identita není dána jenom gramatickými strukturami, ale i skrze popisné charakteristiky), zatímco lyrický subjekt není genderově artikulován. Pro vnímání podobné tvorby jako queer má rozhodující roli postava ženské hudebnice, tedy skutečnost, že genderově neurčitý text je přednesen ženským hlasem.

Podobně je tomu s písní *Slova*. Jak bylo ukázáno, v textu není genderově artikulován ani lyrický subjekt ani adresát. Vokální projev Hristiny, jež identifikujeme jako ženský, je v tomto případě nejexplicitnějším nástrojem manifestace genderu. Postavu, které je sdělení adresováno, ale neslyšíme a ve videu dokonce ani v dostatečné míře nepozorujeme (sice se párkrát objevuje spolu s Hristinou v záběru, nemůžeme ji ale s jistotou identifikovat). Navíc není explicitně vyjádřen ani vztah Hristiny a této osoby. Zatímco jiné lidi pozorujeme ve videu ve dvojících – přibližují se navzájem, jako by se snažili se políbit (k polibku však

---

<sup>210</sup> Afanasyev, [Strategie konstruování socio-kulturní a queer identity v ženské rockové poezii], 2017, s. 122.

<sup>211</sup> Afanasyev, *The Phenomenon of Queer Strategy in Female Rock Poetry of the 1990s*, 2017.

<sup>212</sup> Tamtéž.

nedochází) – v případě Hristiny a osoby, která se jí zdá být nejbliž, vidíme nanejvýš, že se pokoušejí navzájem dotknout skrze mříž. Během jednoho z posledních záběrů ale vidíme Hristinu a tuto osobu (opět pouze její ruce) spolu, jak se drží za ruce. Celé video je tak prodchnuto zvláštním napětím, které způsobeno těmito neustálými snahami o přiblížení se a nemožností se dotknout. Příběh Hristiny a zmíněné osoby je tedy jediným skutečným sblížením, ke kterému přes veškeré pomyslné komplikace – jak naznačené v textu písně (neporozumění, neschopnost adekvátně vyjádřit city), tak i explicitně ukázané v klipu (mříž rozdělující postavy) – na konci videa dochází. Tím působivější se může jevit tento poslední záběr. Ve chvíli, kdy se osoby drží za ruce, Hristina zpívá frázi „můj bůh – to jsme já a ty“. Tato metaforická věta a také dílčí zmínka o tom, že autorka před touto osobou nic netají<sup>213</sup>, naznačují mezi ní a Hristinou blízký vztah. Pro vnímání tohoto vztahu jako neheteronormativního je důležité jednak celkové pozadí, na němž se rozehrává, a jednak – podobně jako v případě Nočních snajperů – biografický kontext autorky.

#### 4.1.2. Queer obraz

Chování a vzhled postav prezentovaných ve videu *Slova* se zdají poměrně strukturované a symbolické. Všichni mají stejné uniformní minimalistické oblečení a pohybují se podle podobných schémat. Tento dojem implicitní přítomnosti jakéhosi systému je ještě vystupňován v momentu, kdy skupina běží po silnici a v písni zní „nepovolaným vstup zakázán, vítejte naši“. Typizované oblečení, volně synchronizované pohyby „našich“ a celková jednota daná nepřítomností „nepovolaných“, působí dojmem jakési uzavřené společnosti.



Záběr z klipu *Slova*

<sup>213</sup> „Pokud mě poprosíš, abych napsala verš o svých tajemstvích / nevím, co říct / nic před tebou netajím“, HRISTINA, *Slova*, překlad z ruštiny vlastní.

Gesta, oblečení a další performativní aspekty lidského chování považuje Judith Butler za performanci genderu.

“If gender is drag, and if it is an imitation that regularly *produces* the ideal it attempts to approximate, then gender is a performance that produces the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core; it *produces* on the skin, through the gesture, the move, the gait (that array of corporeal theatrics understood as gender presentation), the illusion of an inner depth”.<sup>214</sup>

Performance genderu je tedy drag ve smyslu imitace, ve smyslu navození představy, že genderové atributy mají přirozenou povahu. Tato představa je však dle Butler pouhou iluzí, ve skutečnosti chování připisované jednotlivým genderovým identitám není zkrátka vrozené, nýbrž je vytvářeno performancí. “Drag” jako exponovaná performance femininních genderových znaků je však v tomto videu minimalizován. Přesto se nejedná o jakýsi utopický únik mimo gender, nýbrž o dekonstrukci genderových stereotypů.



Hristina v klipu *Slova*

Myšlenka dekonstrukce ustálených norem je těsně spojena s queer, jak jej chápe současná queer teorie. Annamarie Jagose uvádí, že queer problematizuje i zdánlivě samozřejmé koncepty jako muž a žena.<sup>215</sup> Lze říct, že postavy účinkující ve videu *Slova* jsou vzdáleny normativním představám feminity či maskulinity. Vizualní prezentace Hristiny nezapadá do normativního pojetí feminity (má střih „na ježka“) ani maskulinity (je oblečena do šatů, i když velmi jednoduchých).

<sup>214</sup> Butler, Judith. “Imitation and Gender Insubordination.” In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by Henry Abelove, Michèle Aina Barale, and David M. Halperin, 307–20. New York: Routledge, 1993, s. 317.

<sup>215</sup> Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2010.

Podobně jako Judith Butler uvažuje o performativitě genderu, hovoří Jodie Taylor o performativním aspektu queer. Taylor vysvětluje, že spíše než o rozšiřování hranic jednotlivých identit se v případě queer jedná o zproblematizování samotného pojetí identity coby označení jednoznačné kategorie. Queer se podle ní vymezuje vůči představě jakýchkoli esenciálních rozdílů, s nimiž do jisté míry počítají „totalizující“ kategorie „žena“ či „lesba“.<sup>216</sup> Dle Taylor je v konceptu queer založeno pojetí „performativní, improvizací a diskontinuální“ identity, která není dopředu daná a neměnná, nýbrž se postupem času proměňuje a „je konstruována skrze opakování stylizovaných aktů“ právě ve smyslu Butlerové představy performance genderu.<sup>217</sup>

#### 4.1.3. Queer hlas

Skutečnost, že nejsme schopni, ať už na základě textu či vizuální stránky videa, jednoznačně identifikovat osobu, s níž Hristinu pravděpodobně spojuje blízký vztah, lze tedy považovat za manifestaci queer jakožto takové identity, která nemusí a nechce být přesně vymezena. Právě tuto myšlenku zdůrazňuje Hristina v rozhovoru pro *Wonderzine*, když mluví o *Slovech* jako o manifestu, jímž by chtěla „skončit s pokusy dopátrat se pravdy a univerzálního vysvětlení lidské povahy“.<sup>218</sup>

Na pozadí neheteronormativních obrazů, které toto video konstruuje, vzniká prostor pro queer čtení textu. Pro porozumění roli hlasu v konstruování queer významů se obracím k úvahám muzikoložky Frey Jarman-Ivens. Queer hlas definuje Jarman-Ivens z několika úhlů pohledu. Pro každou definici je zásadní autorčino výchozí přesvědčení o tom, že queer postoj a sexuální identita jsou sice úzce provázány, ale není možné je zcela ztotožnit. Podobně jako výše zmíněné autorky nechápe Jarman-Ivens queer jako ustálenou identitu, nýbrž jako postoj, čímž zdůrazňuje jeho dynamickou povahu. Hlas, jehož sdělení, třeba i neverbální, spočívá v jeho znění samotném, je výrazem člověka coby materiálního těla, ale může být také vnímán jako manifestace identity, tedy psychického konstruktů. Jakožto nástroj komunikace vychází hlas od vysílatele a přichází k recipientovi. Anebo, pokud se na to podíváme z hlediska fyziologického, je recipientem přijímán, tedy do něj proniká. Předpokládá tak vztah dvou těl,

---

<sup>216</sup> „By calling oneself queer, one is not signifying a specifically inclusive or exclusive identity, but rather calling attention to identity as non-essential and provisional, moving away from the totalising effects of categories such as woman or lesbian“. Taylor, Jodie. *Playing It Queer Popular Music, Identity and Queer World-Making*. Bern etc.: Peter Lang, 2012, s. 35.

<sup>217</sup> „Queer displaces the notion of self as exclusive, abiding and continuous in favour of a concept of self as performative, improvisational and discontinuous, constructed through the repetition of stylised acts. It understands identity as constructed categories of self-knowledge, capable of shifting over time“. Tamtéž, s. 34.

<sup>218</sup> „Premjera: klip gruppy HRISTINA ‘Slova.’“ *Wonderzine*, 2019 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/music/245139-slova>.



vysílajícího a přijímajícího. Hlas se vyskytuje mezi vysílatelem a recipientem a nachází se tak v prostoru „ničí země“ (“*no man’s land*”).<sup>219</sup> Tento prostor je ze své podstaty nedefinovatelný a právě z důvodu této ambivalence je zvláště příznivý pro vznik queer. Navíc tím, že hlas, aby byl vnímán, musí toho, komu patří, opustit, je destabilizováno přímé spojení mezi člověkem jako nositelem identity a hlasem jako jejím výrazem.

Podobná distance mezi znějícím hlasem a jeho původcem je přítomna ve videu *Slova*. Video je sice doprovázeno zpěvem Hristiny, nicméně ji nevidíme jako zpívající, ale jako téměř po celou dobu mlčící. Jarman-Ivens však netvrdí, že bychom v takovém případě vnímali hlas jako na fyzickém subjektu zcela nezávislý. Propojení znějícího hlasu s představou určité fyzické podoby probíhá v mysli recipienta. V této souvislosti uvažuje autorka o vztahu hlasu a těla. Všímá si skutečnosti, že máme tendenci si vytvářet představu člověka, který mluví či zpívá, pokud slyšíme jenom hlas a nevidíme toho, komu patří. Hlas tím pádem, ačkoliv existuje “ve třetím prostoru”, je vždy spojován s představou jeho producenta.<sup>220</sup> V tomto ohledu nejenom tělo vytváří hlas, ale i hlas přispívá k vytvoření obrazu těla. Tato skutečnost je pro interpretaci videa *Slova* klíčová. Jelikož text písně je, jak bylo ukázáno, genderově neutrální, právě vnímání hlasu jako ženského umožňuje posluchači genderově identifikovat lyrický subjekt.

Jarman-Ivens dále upozorňuje na komplexnost tohoto vztahu mezi hlasem, tělem a genderem. S odkazem na úvahy Judith Butler o performativitě genderu považuje autorka vztah mezi hlasem, jeho výškou i barvou, a genderem, za sociální konstrukt, nikoli tedy za přirozenou souvislost.

“And if voice categories are naturalized rather than natural as such, the naturalness of the voice itself must be called into question, as the voice has a performative function more than it is a direct marker of a stable, fixed, or inherent nature.”<sup>221</sup>

Hlasové kategorie, tedy například soprán či alt, jsou ve vztahu k genderu spíše kulturně konstruovány, než dány jakousi přirozeností. Jarman-Ivens poukazuje i na to, že myšlenka přirozeného hlasu je mocnou ideologií a dobře se pojí jednak s představou hlasu coby bezprostředního výrazu identity, jednak s pojetím hlasu jako unikátního znaku osobnosti. Autorka se však vůči takovému pojetí hlasu vymezuje a považuje jej ve vztahu k genderu a identitě za performativní znak podobně jako další znaky — gesta, pohyby, make-up. “It [voice]

---

<sup>219</sup> Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, s. 3.

<sup>220</sup> Jarman-Ivens, 2011.

<sup>221</sup> Jarman-Ivens, 2011, s. 19.

is genderless, and it is performative".<sup>222</sup> Tímto tvrzením nemá autorka na mysli, že hlas nemůže být výrazem genderové identity, ale problematizuje samotné pojetí genderové identity jako přirozené a stálé. Hlas tedy není bezprostředním odrazem konstantní charakteristiky, nýbrž prostorem, v němž se odehrává manifestace identity coby performativní akt. Kvůli této nejednoznačnosti se stává samotný hlas prostorem queer možností, tedy prostorem velmi příznivým pro vznik queer.<sup>223</sup>

Hlas je tedy médium, skrze které je nám text písně zprostředkován. Ve spojení s textem písně *Slova* se stává významotvorným, jelikož právě na jeho základě konstruuje představu genderové identity původce sdělení, které se jako text skládá vesměs z genderově neutrálních struktur a nenabízí tak žádnou konkrétní představu o autorovi či autorce. Hlas, který pro jeho výšku a barvu vnímáme jako patřící ženě, zde vystupuje jako jediný nástroj konstruování ženské identity autorky textu. Nevidíme sice, jak tento hlas vzniká, avšak spojujeme jej s postavou Hristiny. Ve videu *Slova* se tak hlas stává významným aktérem, který, a to zvláště na pozadí celkově neheteronormativních obrazů prezentovaných v klipu, queeruje naše vnímání příběhu konstruovaného textem. Určitá „nesrovnalost“ mezi jednoznačně ženským hlasem a nebinárním vzhledem Hristiny je výrazem queer možnosti (žena, kterou v tomto případě identifikujeme jako ženu na základě jejího jednoznačně ženského hlasu, nemusí vypadat feminně a mít heterosexuální vztah).

Ještě komplexnější vztah mezi hlasem a jeho původcem vzniká v písni *Marina*. Jak bylo ukázáno v předešlé kapitole, text písně z velké části představuje autorčinu subjektivní reflexi tvorby Cvětajevové a Surganovové. K rozklíčování četných intertextuálních odkazů přispívá doprovodná esej, jež spolu s textem písně vytváří sdílený kontext. Některé momenty textu se však brání jednoznačné interpretaci.

Simon Frith, muzikolog specializující se v oblasti populární hudby, poukazuje na komplexní povahu představy autora, která je písni konstruována:

“There is, first of all, the character presented as the protagonist of the song, its singer and narrator, the implied person controlling the plot, with an attitude and tone of voice; but there may also be a "quoted" character, the person whom the song is. On top of this there is the character of the singer as star, what we know about them, or are led to believe about them through their packaging and publicity, and then, further, an understanding of the singer as a

---

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>223</sup> “[...]“third space” between the voicer and the listener [...] is a particularly intense site for the emergence of queer”. Tamtéž, s. 3.

person, what we like to imagine they are really like, what is revealed, in the end, by their voice.”<sup>224</sup>

Tato úvaha zajímavě doplňuje myšlenku Jarman-Ivens o představě těla, s níž jakožto posluchači identifikujeme hlas. Frith totiž naznačuje vícero možností existence této představy těla. V písni *Marina* se přepíná mezi několika modalitami výkladu. Jednotlivé verše lze na základě informací uvedených v eseji vnímat jako přímou řeč osob, na které Hristina odkazuje. Fráze „je mi 22, jsem tady odedávna / vím, jak to tady chodí“ tak spojujeme s Marinou Cvětajevovou, zatímco část začínající „když mi bylo 25“ považujeme za přímý výraz zkušenosti Světlany Surganovové. S těmito částmi, tvořenými tvary první osoby, kontrastují refrény, které začínají ve třetí osobě („jmenuje se Marina/Světlana“) a představují soubor charakteristik, které Hristina Cvětajevové a Surganovové přisuzuje. Zatímco fráze bezprostředně se vztahující ke zkušenosti Cvětajevové či Surganovové máme tendenci vnímat jako přímou řeč, refrény zřejmě představují reflexi Hristiny. Nejednoznačné jsou však fráze jako například „prosím, neříkejte mi, že musím čekat“. Ta zaznívá hned na začátku písně a je ve tvaru první osoby, což může působit dojmem, že se jedná o projev autorky. Záhy ale následuje již zmíněná část věnovaná zkušenosti Cvětajevové. Gramaticky jsou sice obě tyto části ve tvaru první osoby, nelze však jednoznačně říct, či hlas v určitém okamžiku slyšíme. Podobně je tomu s frází „neříkejte mi, jak mám žít“, která je následována částí, již lze označit za Surganovové „přímou řeč“. Hristina v písni *Marina* na sebe jakoby bere podobu Cvětajevové a Surganovové, její osobní reflexe života a díla těchto autorek se tak stává jejich přímou řečí. Tímto odkazuje na pluralitu queer hlasů v dějinách ruské kultury.

Důležité je, že hlas, jeho barva a výška, zůstávají pořád stejné. V průběhu písně tak slyšíme jeden a tentýž hlas, avšak pokaždé jej můžeme považovat za výraz jiné osoby. V určitém okamžiku nejsme dokonce ani schopni jednoznačně identifikovat hlas jako výraz konkrétní osoby. Touto skutečností je zdánlivě samozřejmý vztah mezi hlasem a představou fyzické identity dále zproblematizován. Ve chvíli, kdy ani význam textu nenabízí dostačující informace pro spojení hlasu a určitého těla, se ocitáme ve „třetím prostoru“, v „ničím zemi“, o níž mluví Jarman-Ivens. Hlas je tak queer, protože představa esenciálních rozdílů spojených s konkrétními identitami v něm selhává.

---

<sup>224</sup> Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1998, s. 198.

## 4.2. Queer symbolika

V této podkapitole se zaměřuji na stručný historický přehled kódů a symbolů, které se v rámci lesbické (queer) kultury prosadily již v 90. letech a, jelikož fungují i v současné queer tvorbě, jsou pro mou analýzu skladeb HRISTINY relevantní. Jak ukáží, zejména v písni *Marina* pracuje kapela se symbolickým významem díla Cvětajejové a Surganovové. Osvětlení vztahů mezi tvorbou těchto dvou autorek mi proto pomůže uchopit určitou kulturní tradici, ke které se HRISTINA skrze své sklaby hlásí.

### 4.2.1. Kódy potlačené subkultury

Po období rozvoje queer estetiky v ruské masové kultuře „prodloužených“ 90. let postupně došlo v polovině prvního desetiletí 21. století ke změně sociální a politické situace. V souvislosti s ženskou rockovou tvorbou, která, jak již bylo ukázáno, byla od počátku 90. let nositelkou queer významů, hovoří Afanasyev o procesu enkulturace.<sup>225</sup> Rocková tvorba se tedy postupně zařazovala do „širšího kulturního paradigmatu a adoptovala určité rysy jak vysoké, tak i masové kultury“.<sup>226</sup> Jelikož kultura posledních patnácti let – jak „vysoká“, tak „masová“ – zaujala vůči queer agendě zcela netolerující postoj, rocková tvorba zařazením do tohoto kontextu ztratila možnost se explicitně vyjadřovat ke queer tématům.

V kapitole *Staging female same sex desires in Russian rock and pop* Wiedlack a Neufeld sledují podobné procesy i mimo oblast rockové hudby.<sup>227</sup> Cestu, kterou si po roce 2006 vybrala Diana Arbenina, tedy úplné oproštění se od queer témat, považují za jakýsi záchranný mechanismus, příznačný pro populární umělce. Podobné strategie využila kapela t.A.T.u. a například zpěvačka Butch (Jelena Pogrebižskaja).<sup>228</sup> Queer tvorba, stejně jako i celá oblast queer kultury, se tak po relativně krátkém avšak výrazném uvolnění znovu vrátila do „podsvětí“.

Specificky v případě lesbické kultury se jednalo o první oficiální zákaz. Igor Kon poukazuje na rozdíl ve vnímání mužské a ženské homosexuality v sovětské době. Zatímco „homosexuální praxe mužů byla považována za subversivní a ohrožující“ již tehdy, lesbické

---

<sup>225</sup> Afanasyev, Anton. „Safičeskij diskurs v tvorčestvě Světlany Surganovoj.“ [Sapfický diskurz v tvorbě Světlany Surganovové] *Proceedings of Kazan University*, 2019, 288–294.

<sup>226</sup> Afanasyev, 2019, s. 290.

<sup>227</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>228</sup> Zatímco Arbeninové se podařilo zachránit vlastní pozici mainstreamové umělkyně, popularita Pogrebižské po jejím skončení s queer tématy drasticky klesla – opětovně se zařadit do mainstreamu ji dle autorek bránila jednak velmi výrazná queer minulost, jednak to, že „zradou“ přišla o své queer fanoušky, tedy naprostou většinu svého publika. Světlana Surganova naopak v rozpracování queer témat spolu s vlastní kapelou Surganova a orchestr pokračuje dodnes, avšak, jak již bylo zmíněno, přišla o své výsadní postavení v rámci masové kultury a je řazena spíše do undergroundu. Viz. Wiedlack, Neufeld, 2015.

vztahy nebyly vnímány jako podobně ohrožující a nebyly nikdy kriminalizovány.<sup>229</sup> Toto zvláštní tolerování neheterosexuálních žen Kon vysvětluje marginálním postavením žen ve společnosti. „Když ženy neměly žádný význam, tím spíše lesby [...] neměly pražádný význam“.<sup>230</sup> O queer ženách se příliš nevědělo, nebyly proto stíhány podobně jako homosexuální muži. Posun, ke kterému v 90. letech došlo, lze totiž považovat za uvolnění ve vztahu ke vnímání mužské homosexuality, jež byla až do roku 1993 kriminalizována. Pro nenormativní ženské identity, o kterých, jak Kon zdůrazňuje, neexistovalo téměř žádné společenské povědomí, se 90. léta stala prvním obdobím zviditelnění. Celkové kulturní a společenské povědomí o queer agendě se postupně zvyšovalo. Neheterosexuální ženy se ukázaly být stejně reálné jako neheterosexuální muži, a tudíž se pro heteronormativní společnost začaly jevit jako podobně nebezpečné. Právě tuto skutečnost spojují Wiedlack a Neufeld se změnou vztahu masové kultury ke queer, k níž kolem roku 2006 došlo. Queer ženy tuto skutečnost reflektovaly a reagovaly na ni mimo jiné tím, že se snažily opět stát méně viditelnými.<sup>231</sup> Lesbická kultura se tak po kratším období nesmírné popularity v rámci masové kultury stala subkulturou.<sup>232</sup>

Pro lesbickou subkulturu je charakteristický vlastní jazyk a soubor symbolů. Dobrým přehledem typických atributů lesbické subkultury je Arbeninové báseň *O Tomu Yorkovi*, která na albu z roku 2003 (tedy prvním albu Nočních snajperů po odchodu Světlany Surganovové) zní v autorčině čtení po písni *Vot i vsě moji pěsenky* (Všechny moje písničky). Tato báseň bývá označována jako lesbická hymna.<sup>233</sup> Arbeninová zde píše například: „Sukně jsou pro nás nevěrou a šáty jsou jako spacáky“ nebo „kouříme a když se setkáváme, podáváme si ruce“ (na rozdíl od Česka je v Rusku podobný pozdrav běžný pouze pro muži a nikoliv pro ženy).<sup>234</sup> Z dalších symbolů uvádí například prsten na palci, krátký střih, roztržené džíny, tetování a zálibu v motorkách. Wiedlack a Neufeld označují podobné symboly jako lesbické kódy – nejsou totiž obecně srozumitelné, předpokládají určitou míru zasvěcenosti.<sup>235</sup>

---

<sup>229</sup> Kon, Igor. *Lunnyj svět na zare. Liki i masky odnopoloj ljubvi*. [Tváře a masky stejnopohlavní lásky] Moskva: AST, 2003, s. 258.

<sup>230</sup> Kon, 2003, s. 259.

<sup>231</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>232</sup> Afanasyev, 2017.

<sup>233</sup> Guru Ken. „Lezbi-gimn Diany Arbeninovej.“ [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [https://guruken.ru/concerts/Lesbi\\_gimn](https://guruken.ru/concerts/Lesbi_gimn).

<sup>234</sup> Originální báseň v ruštině je dostupná na: <http://www.megalyrics.ru/lyric/diana-arbienina/pro-toma-iorka.htm>

<sup>235</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

#### 4.2.2. Marina Cvětajevová a ruská rocková queer tvorba

Afanasyev sleduje změny v poetice ženské rockové queer tvorby, které tato situace nevyhnutelně způsobila. Zaměřuje se především na texty Zemfiry a Surganovové a poukazuje na způsob, jakým obě autorky ve své tvorbě zacházejí s obrazem Mariny Cvětajevové. Jak již bylo ukázáno v předchozí kapitole, Zemfira v písni *Zamilovala jsem se do Vás* parafrázuje poslední sloku Cvětajevové básně. V článku *Sapfický diskurz ve tvorbě Svěliny Surganovové* Afanasyev podobně zkoumá odkazy ke Cvětajevové.

V době, kdy otevřená manifestace queer v rámci populární kultury již nebyla možná, se odkazy k této básnířce staly alternativní možností konstruování lesbických obrazů. Ranneva tvrdí, že se Marina Cvětajevová (podobně jako Sapfó, Amazonky, Sofija Parnoková, Faina Raněvskaja či prsten na palci, krátké vlasy a roztržené džíny, zmíněné v Arbeninové básni *O Tomu Yorkovi*) stala součástí systému symbolů fungujících v rámci sapfického diskurzu.<sup>236</sup> Pro konstruování queer obrazu v době normalizace masové kultury tak Surganova využila “kulturní kód spojený se jménem Mariny Cvětajevové”.<sup>237</sup>

Dle Afanasyeva se však nehlásí Surganova k Cvětajevové pouze proto, že její postava nabyla v rámci lesbické subkultury symbolického významu. Důvod shledává ve specifčnosti samotné Cvětajevové tvorby. Svě pojetí podstaty této básnické tvorby vysvětluje s odkazem na charakteristiku, jíž Cvětajevové dala Ševelenko:

„Cvětajevové dílo nabízí příklad pro ruskou literaturu vzácného chápání autorkou erosu jako transgrese, tedy obecně řečeno jakožto elementu, který usiluje o proniknutí za hranice definované kulturou a který nepodléhá socio-kulturní regulaci ani kontrole ze strany individua”.<sup>238</sup>

Cvětajevové tvorba tak dle Afanasyeva nepřitahuje současnou queer umělkyni pouze odkazy na básnířčinu queer zkušenost, nýbrž svou transgresivní podstatou. Obsahuje totiž jakýsi potenciál pro překročení pomyslných limitů a narušení konvencí. Základem pojetí queer je prolomení heteronormativních představ, rozšiřování hranic identit, vymezení se vůči pevně daným rámcům. V tomto smyslu je queer transgresivní.

---

<sup>236</sup> Ranneva, 2011.

<sup>237</sup> Afanasyev, 2019, s. 292.

<sup>238</sup> Ševelenko, Irina. Recenze ruského vydání knihy Diany Lewis Burgin *Marina Cvětajevová a transgresivní eros* (Burgin, Diana Lewis. *Marina Cvětajeva i transgressivnyj eros*. Sankt-Peterburg: Inapress, 2000), dostupné z: <https://dem-2011.livejournal.com/455403.html>, citováno dle Afanasyev, 2019, s. 293, vlastní překlad.

Surganovové tak není Cvětajejová „blízká proto, že je součástí systémů ustálených symbolů lesbické subkultury [...], ale spíše kvůli vlastnostem její [Cvětajejové] tvorby”.<sup>239</sup> O transgresivním potenciálu, který básnířčino dílo obsahuje, uvažuje tedy autor odděleně od jeho symbolického významu. Větší důraz klade na obsah a význam tvorby samotné, nikoliv na její fungování jako symbolu v (sub)kultuře. Pro moje čtení tvorby HRISTINY je však klíčová skutečnost, na kterou Afanasyev touto analýzou poukazuje (i když se přiklání nakonec k jinému vysvětlení Surganovové inspirace Cvětajejovou), a sice že Cvětajejové osobnost a tvorba byly a pořád jsou ruskou queer kulturou mytologizovány a jsou s ní jakožto symboly těsně spojeny.

Afanasyev přistupuje ke zkoumání rockové tvorby z pozice textové analýzy, zdůrazňuje básnickou kvalitu rockové poezie, všímá si jejích intertextuálních souvislostí. Pozoruhodná je již samotná skutečnost, že texty populárních písní se stávají předmětem odborného zájmu literární vědy. Mimořádně zajímavé jsou úvahy Afanasyeva, skrze které poukazuje na sounáležitost zkoumané rockové tvorby a tradice klasického ruského ženského básnictví – Zemfira je dle něj v podstatě pokračovatelkou Achmatovové a Cvětajejové díla, o tvorbě Surganovové uvažuje jako o rozpracování transgresivní (queer) estetiky v přímé návaznosti na Cvětajejovou. Podobné čtení je velice zajímavé a přínosné, podle mého názoru však opomíjí zásadní věc, a sice skutečnost, že písňové texty představují zvláštní kategorii textu. Simon Frith zdůrazňuje tři roviny významu písně:

“In listening to the lyrics of pop songs we actually hear three things at once: *words*, which appear to give songs an independent source of semantic meaning; *rhetoric*, words being used in a special, musical way, a way which draws attention to features and problems of speech; and *voices*, words being spoken or sung in human tones which are themselves "meaningful:" signs of persons and personality.”<sup>240</sup>

Hudebně-poetická tvorba tak není totéž, co tvorba básnická. Specifickým rysem písňové tvorby je komplexní vztah mezi textem a jeho vokálním přednesem. Jak ukázal rozbor refrénu písně *Slova*, může být způsob zpěvu významotvorný a vzhledem k tomu, že text písně se primárně nečte, ale poslouchá, může také zcela zastírat “původní” význam textu. Důležitou součástí analýzy textu písně by proto mělo být zohlednění jeho znějící podoby.

Autorem zkoumané texty jsou především písně vnímané primárně v jejich znějící podobě. Afanasyev uznává, že velký podíl na konstruování queer obrazů mají vedle textů samotných i jiné, především vizuální aspekty projevů zpěvaček. Tím se však jakožto literární

---

<sup>239</sup> Afanasyev, 2019, s. 293.

<sup>240</sup> Frith, 1998, s. 158-159.

vědec nezabývá. Jelikož se skrze tvorbu rockových hudebnic dostává Cvětajevové dílo z oblasti literárního kánonu (kam je dnes již nepochybně řazeno) do hudební populární kultury, považují za nezbytné prozkoumat jeho kulturní působení právě v této oblasti. Přiblížím tedy vybrané aspekty recepce Cvětajevové díla hudební queer kulturou.

Afanasyev zdůrazňuje subversivní potenciál tvorby Cvětajevové a vymezuje se vůči představě této básnířky a jejího díla jako symbolu v rámci lesbické kultury coby faktoru, který přednostně ovlivnil Surganovové inspiraci. V této práci nehodlám zkoumat podstatu Surganovové inspirace, relevantnější pro mou analýzu jsou úvahy o využití obrazu Cvětajevové a odkazů k její tvorbě v obecnějším rámci ruské queer kultury. Vnímání transgresivní podstaty Cvětajevové tvorby je tedy nepochybně významným důvodem fascinace queer hudebnic touto básnířkou a jejím dílem. V této souvislosti vyvstává zásadní otázka, a sice jakým způsobem a na základě čeho může být tato tvorba vnímána jako transgresivní – nikoliv jenom v případě Světlany Surganovové, nýbrž v obecnějším rámci ruské queer kultury.<sup>241</sup>

Cvětajevové dílo podléhalo cenzuře až do 60. let. K následné popularizaci její tvorby významně přispěla právě populární kultura. Zhudebnění Cvětajevové básně zazněla v řadě sovětských filmů a v této podobě se stala součástí ruské kulturní imaginace. V předchozí kapitole již byl zmíněn příklad milostné básně, kterou Cvětajevová původně věnovala Sofiji Parnokové. Ve filmu *Žestokij romans* se tato báseň objevila jako romance *Pod laskoj pluševogo pleda* [Pod něhou plyšového plédu], avšak zcela zbavená queer podtextu. Cvětajevové tvorba tak sice byla objevena, ale její queer souvislosti byly i nadále zamlčovány. Povědomí o tomto aspektu života a tvorby Cvětajevové vzrostlo v neposlední řadě právě díky rockové tvorbě Zemfiry a Světlany Surganovové. Máme tedy co do činění nejenom bezprostředně s dílem, ale také s obrazem Cvětajevové, jak jej konstruuje queer kultura.

Ševelenko, na níž Afanasyev odkazuje, analyzuje spektrum témat Cvětajevové tvorby a na tomto základě usuzuje na její transgresivní potenciál. Avšak populární kultura nepracuje s komplexním celkem básnířčina díla, nýbrž s určitým výběrem. Rockové texty, o kterých uvažuje Afanasyev, se nevztahují k Cvětajevové zpracování příběhu Faidry a Hippolyta, jenž je pro úvahy Ševelenko o transgresivitě klíčový. Navíc se na příkladu básně *Pod laskoj*

---

<sup>241</sup> Nemyslím, že je Afanasyevova analýza poetiky rockových textů irelevantní, naopak ji považují ve vztahu k takto metaforicky nabitým textům za značný přínos. Předpokládám však, že ji lze užitečně doplnit kulturní analýzou a žánrovými souvislostmi. Historicky je totiž patrný velký význam hudební kultury pro recepci Cvětajevové. Podobně jako HRISTINA, což bylo ukázáno, i *Nočnyje snajpery* a Surganova mají romance – návaznost je deklarována buď explicitně v názvu písně nebo je rozpoznatelná, jako u Hristiny, v rovině hudební formy, instrumentace a vokálního projevu.



*pluševogo pleda* ukazuje, že její queer čtení je závislé na kontextu. Původně představuje tato báseň autorčino rozpomínání na moment blízkosti s přítelkyní. V kontextu cyklu milostných básní věnovaných Parnokové je tento text čten jako reflexe intimních aspektů vztahu dvou žen. („Pod něhou plyšového plédu/ Včerejší vyvolávám sen. / Co to bylo? Čí je to vítězství? / Kdo je poražen?“, „Zda v tom, pro co nemám slovo, byla láska?“).<sup>242</sup> Zvláště takové dojemné a upřímné úvahy o lesbickém vztahu se mohou jevit jako transgresivní právě v tom smyslu, který Afanasyev spojuje s queer. Pro normalizaci tohoto díla postačilo však pouze „vyjmout“ jej ze sbírky líčící lesbický vztah a nechat jej vyznít jako romanci, kterou zpívá hlavní hrdinka svému milenci, aniž by přitom byl jakkoli pozměněn samotný text. Domnívám se tedy, že spíše než jakousi imanentní na kulturních jevech nezávislou kvalitou je transgresivní povaha Cvětajevojové díla kontextuálně podmíněnou záležitostí.

Úvahy Afanasyeva o queer potenciálu tvorby ruských rockových zpěvaček v 90. letech lze vztáhnout i k Cvětajevojové dílu. Ve zmíněné básni není adresát genderově artikulován, čímž na jednu stranu vzniká prostor pro queer čtení (zvláště v rámci sbírky *Přítelkyně*<sup>243</sup>), na druhou stranu však právě tato skutečnost umožnila jednoduše zařadit báseň do heteronormativního kontextu. Souhlasím tedy s úvahou Afanasyeva o tom, že Cvětajevojové tvorba obsahuje mocný transgresivní, tudíž queer potenciál. Zároveň jsem přesvědčena, že se tento transgresivní potenciál plně projevuje teprve v sytému intertextuálních vztahů, do nichž je dílo zasazeno tvorbou queer umělkyní. Podobně zdůrazňuje kontext a působení populární tvorby v rámci queer kultury Stephen Amico:

„Rather than abstractions, the texts of these songs must be considered not only in “dialogic” relationships with other surrounding texts — those of journalists, or even unwritten, oral “social texts”—but as constituent parts of entire *Gestalten*, the lyrics linking to and indexing texts, sights, discourses, bodies, and sounds, embedded within a complex whole, the specific parts of which cannot exist as meaningful absent this situatedness.”<sup>244</sup>

Transgresivita Cvětajevojové díla je důvodem, proč se k její tvorbě queer umělkyně vztahují. Tímto však zároveň tento transgresivní potenciál aktivují, zatímco mainstreamová kultura se jej snaží neutralizovat. Tím, že se Zemfira, Surganova a Hristina hlásí k odkazu Cvětajevojové a

---

<sup>242</sup> Marina Cvětajevojová, *Pod laskoj pluševogo pleda*, 1914, vlastní překlad.

<sup>243</sup> Samotný název básnického cyklu je svého druhu slovní hříčkou. Podruga, do češtiny překládané jako přítelkyně, má poměrně široké spektrum významů a v závislosti na kontextu může být čteno zcela neutrálně jako kamarádka, v jiných případech však také jako milenka či partnerka. Poslední čtení není zdaleka samozřejmé a je kontextuálně podmíněno. U Cvětajevojové nabývá podruga silnějšího významu v kontextu básnířčina života.

<sup>244</sup> Amico, 2014, s. 90-91.

dávají její dílo i zkušenost do souvislostí s vlastní queer tvorbou, spoluutvářejí její obraz v současném ruském kulturním povědomí.

Jak bylo ukázáno v předchozí kapitole, Hristina zdůrazňuje osobní zkušenost s dílem Cvětajevové; pomocí doprovodné eseje jej zařazuje do kontextu vlastního prožívání. Dílo Cvětajevové, zejména sbírka *Přítelkyně*, je pro ni spojeno s prožíváním vlastní queer identity. Součástí eseje je i osobní reflexe kapely Nočnyje snajpery. Doprovodná esej sepsaná Marií Tatarenkovou dokládá, že důležitou podmínkou vnímání tvorby Nočních snajperů jako queer byl a dodnes je biografický mýtus vzniklý kolem hudebnic.

Práce s odkazy a přítomnost queer témat v implicitní podobě se stala zvláště typická pro queer estetiku ruské hudební tvorby zejména po přijetí zákona proti „LGBT propagandě“, tedy po roce 2013. Obliba takových způsobů vyjádření, které počítají s určitou zasvěceností publika, se však začala projevovat již v době posílení heteronormativní kulturní politiky kolem roku 2006. Například v písni Zemfiry *Dokazano* [Dokázáno] (2008) se objevují následující verše: „Ona čte v metru Nabokova, sedím vedle. Jsme spojeny, to nejdůležitější je dokázáno matce“. Zatímco obecně nemusí být jasné, co přesně je dokázáno, lesbické publikum tuto frázi vnímá jako příběh coming outu. Wiedlack a Neufeld upozorňují na skutečnost, že queer posluchači vždy najdou v podobně konstruovaných příbězích „to své“, pro heterosexuální publikum však zůstávají tyto odkazy skryté.<sup>245</sup> Čím více je tedy člověk do kontextu takové tvorby vtažen, tím více ho osobně sdílí, tím více v písních dekóduje.

#### 4.2.3. Queer symbolika ve skladbách HRISTINY

Spíše než explicitní manifestaci queer, jsou texty HRISTINY souborem odkazů, jejichž dekódování vyžaduje určitou úroveň zasvěcenosti. Tématem písně *Slova* není dokonce primárně identita či sexualita, nýbrž ambivalence slovního vyjádření, což se projevuje ve vystupňované nejednoznačnosti textu. Píseň *Marina* je doplněna esejí, která představuje v podstatě programový text. Intertextuální odkazy mají poměrně sofistikovanou povahu, předpokládá se znalost tvorby, k níž se odkazuje, a mýtů spojených s jednotlivými autorkami. Esej tak směřuje posluchačovo vnímání. Hristině záleží na tom, aby její tvorba byla srozumitelná. Explicitně se o tomto zmínila v rozhovoru, když řekla, že se rozhodla pro tvorbu v ruštině (první album je až na výjimku dvou písní v angličtině), protože chtěla mít jistotu, že obsahům jejího sdělení, které pokládá za důležité, bude publikum rozumět.<sup>246</sup> Jakýmsi

---

<sup>245</sup> Wiedlack, Neufeld, 2015.

<sup>246</sup> YouTube pořad je dostupný na: <https://www.youtube.com/watch?v=IWWJFMxKgDU>

„překladem“ metaforicky nabitého textu je tedy i doprovodná esej, jež svědčí o autorčině potřebě určité aspekty své tvorby uvést do náležitého kontextu.

Symbolsy či kódy se však nevyskytují pouze na rovině textové, ale jsou vyjádřeny i hudebně, a to zejména v instrumentální dohře písně *Marina*. Elektronické efekty zde postupně zcela mizí. Nejprve klavír hraje rozložené akordy, následně je přebírá harfa. Harfové *arpeggio* a melodická linie dechů působí dokonce dojmem vážné hudby (podobný prvek si lze snadno představit jako součást orchestrální skladby). Píseň jako taková již dozněla, objevují se ale nástroje, které se zatím neobjevovaly. Změnil se i rytmický charakter hudby, pohybuje se již zcela pravidelně. Razantní změna charakteru zvuku vybízí ke vnímání tohoto prvku jako významotvorného. Nápadné jsou v této dohře zejména prodloužené monotónní basy dechových nástrojů a chromatické harfové *arpeggio*. Podobné prvky jsou dle muzikologa Richarda Taruskina charakteristické pro hudební orientalismus ruského romantismu, sleduje je například ve skladbách Glinky, Borodina a Rimského-Korsakova.<sup>247</sup>

Alexandra Ranněva hovoří v souvislosti s lesbickou subkulturou o sappfických odkazech.<sup>248</sup> Elizabeth Wood uvažuje o lesbické estetice v hudbě a razí pojem *Sapphonics*.<sup>249</sup> *Sapphonics* lze do jisté míry také označit za lesbické odkazy, jsou to vokální prostředky, jejichž prostřednictvím se artikuluje spektrum „erotických a emocionálních vztahů mezi ženami, které zpívají, a ženami, které poslouchají“.<sup>250</sup> Samuel N. Dorf si všímá, že tyto hudební sappfické odkazy obsahují „skrytou intenci“, tedy potenciál pro vznik queer významů. *Sapphonics* nejsou žádné jednoznačné charakteristiky, spíše se jedná o systém znaků a intertextuálních vztahů.<sup>251</sup> Wood uvažuje o sappfických odkazech primárně v rovině hlasu, zdůrazňuje specifické – i když těžko definovatelné – aspekty vokální barvy, které v rámci operní tradice působí subversivně a mají tak potenciál pro artikulaci lesbické touhy. Podobně v kontextu písně *Marina* působí instrumentální dohra. Wood v souvislosti se *Sapphonics* hovoří o „vokálním dragu“.<sup>252</sup> V případě zmíněné dohry lze mluvit o dragu instrumentálním, kdy se klasickými orchestrálními prostředky dosahuje poněkud „exotické“ zvukové barvy, jež působí v rámci klasické tradice subversivně.

---

<sup>247</sup> Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

<sup>248</sup> Ranneva, 2011.

<sup>249</sup> Wood, Elizabeth. „Sapphonics.“ In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by Philip Brett and Gary Thomas, 27–66. New York: Routledge, 2006.

<sup>250</sup> Wood, 2006, s. 27.

<sup>251</sup> Dorf, Samuel N. *Performing Antiquity: Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890-1930*. New York: Oxford University Press, 2019, s. 53.

<sup>252</sup> Wood, 2006, s.37.

Pojetí *Sapphonic*s Elizabeth Wood je pokusem o zrekonstruování „dějin a biografie lesbické hudby, která, podobně jako další saphické mýty, je intertextuální fragmentovanou legendou“.<sup>253</sup> Takto pojaté saphické odkazy umožňují „zviditelnit zkušenost lesbické neviditelnosti“, jelikož nechávají vyznít „zakázané touhy“.<sup>254</sup> Právě za takový reclaiming považují píseň HRISTINY *Marina*. Jedním z významných prostředků tohoto zviditelnění lesbické zkušenosti je v ní instrumentální dohra odkazující k Sapphó a skrze její obraz k žensko-ženské lásce a básnické i hudební tradici.

Za další saphický odkaz lze v případě písně *Marina* považovat cover, na němž je zobrazena básnička Sofija Parnok. Tato literárním kánonem stále opomíjená osobnost je pro vnímání řady Cvětajejovových děl naprosto klíčová. Jak bylo ukázáno, právě uvádění (či naopak zamlčování) jména Parnokové tvoří zásadní rozdíl mezi queer a heteronormativním čtením básní ze sbírky *Přítelkyně*. Odkaz k Parnokové považují za saphický kód, který není přístupný recipientovi, jenž není dostatečně „zasvěcen“ do Cvětajejovových životních okolností či do širšího kontextu ruské queer tvorby. Lze říct, že v současnosti se podobnými lesbickými kódy stala queer tvorba 90. let. Saphickým kódem se u HRISTINY stávají odkazy k osobnosti a tvorbě Světlany Surganovové.

### 4.3. Queer temporalita

Doba rozkvětu kapely *Nočnyje snajpery* je považována za „zlatou éru“ dějin ruské lesbické komunity. Spíše než k této idealizované představě, která již není relevantní (i když se o ní zmiňuje v eseji), se HRISTINA v písni *Marina* vysloveně vztahuje k Světlaně Surganovové, tedy k umělkyni, která se queer tvorbě věnuje dodnes.<sup>255</sup>

Charakteristiky „protagonistek“ jsou v jednotlivých částech písně uváděny v minulém čase, což dodává tomuto sdělení nostalgický odstín. Hlavní deklaráce, tedy první verše jednotlivých refrénů, mají tvary přítomného času. Vyznívají optimisticky („jmenuje se Světlana“, srov. jmenovala se Světlana). Čtu to jako zdůraznění queer dimenze jednotlivých autorek a skrze ně jak ruského literárního kánonu, tak i populární kultury.

---

<sup>253</sup> Wood, s. 27-28.

<sup>254</sup> Wood, s. 29.

<sup>255</sup> Jak bylo ukázáno, druhá zakladatelka Nočních snajperů Diana Arbenina se ve své samostatné tvorbě důsledně zřekla queer, ne však hned po rozpadu kapely. První samostatné album naopak obsahovalo *báseň O Tomu Yorkovi*, která se stala lesbickou hymnou. Nešlo tedy jen o jakousi změnu tvůrčí trajektorie, ale o politické rozhodnutí.

Hristina se vztahuje jak k žijící a činné autorce, tak i k historicky vzdálené osobnosti Mariny Cvětajevojové, jako by tím prohlašovala, že i tato autorka je činná dodnes. V této kapitole bylo ukázáno, že odkaz Cvětajevojové je v současné populární kultuře skutečně živý, jelikož žije a působí v queer imaginaci. K postavě Sofji Parnokové se Hristina nehlasí pouze jako k symbolu či, jak bylo ukázáno, téměř tajnému kódu. Prostřednictvím doprovodné eseje naopak zdůrazňuje, že se i v tomto případě jedná o „žijící“ autorku, jejíž dílo bylo nezaslouženě zapomenuto a mělo by být současné queer kultuře navraceno. Tím, že portrét Parnokové coby „ruské Sapfó“ umisťuje na cover písně, nejenom vyzdvihuje vlastní queer čtení Cvětajevojové tvorby, nýbrž se pokouší o reclaiming queer dimenze dějin ruské kultury. HRISTINA se tak hlásí k živé tradici, ale tuto živou tradici sama do velké míry spoluvytváří. V písni *Marina* vytváří představu kontinuity, jako kdyby se queer viditelnost nikdy nevytratila, jako kdyby byla „odedávna“.

Píseň *Marina* tak nevypráví „objektivní“ dějiny, ale dějiny konstruuje, queeruje, a to tím, že zdůrazňuje kontinuitu ruské queer tvorby. Kombinací gramatických forem minulého a přítomného času jsou zde prolomeny temporální struktury, narušena je i konvenční představa chronologie lidského života a jeho lineárního vývoje, minulost je promíchána se současností a s budoucností, vzniká tedy queer temporalita.

Pojetí queer temporality je do značné míry založeno na prolomení představy heteronormativního časového vývoje. Queer filozof Jack Halberstam během odborné debaty věnované queer temporalitě sdělil, že chápe queer čas jako narušení „koherentní návaznosti dospívání, dospělosti, manželství, reprodukce, výchovy dětí, důchodu a smrti“.<sup>256</sup> Takové pojetí zdůrazňuje „pozdní dětství spíše než ranou dospělost“, vymezuje se tedy vůči určité odpovědnosti, kterou heteronormativní společnost od dospělého člověka nutně očekává.<sup>257</sup> Nguyen Tan Hoang, další účastník diskuze o queer temporalitě vysvětluje, že toto vymezení vůči heteronormativním očekáváním nemusí být vnímáno jako jakési selhání jednotlivce, nýbrž jako jeho „pohyb v prostoru směrem ven z mainstreamu“.<sup>258</sup> Taylor upozorňuje, že queer život se nevyvíjí vždy lineárně a vystupuje tak z heteronormativní představy času.<sup>259</sup> Queer temporalita vzniká mimo buržoazní reprodukční rámec, tedy mimo dominantní způsob

---

<sup>256</sup> Dinshaw, Carolyn., Lee Edelman, Roderick A. Ferguson, Carla Freccero, Elizabeth Freeman, Jack/Judith Halberstam, Annamarie Jagose, Christopher S. Nealon, and Tan Hoang. Nguyen. “Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion.” *A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13, no. 2 (2007): 177–95, s. 182.

<sup>257</sup> Tamtéž.

<sup>258</sup> Dinshaw et al., 2007, s. 183.

<sup>259</sup> Taylor, Jodie. “Queer Temporalities and the Significance of Music Scene Participation in the Social Identities of Middle-Aged Queers.” *Sociology* 44, no. 5 (2010): 893–907.

organizace života. Představuje tak „alternativní rámec pro teoretické uchopení queer praxe“.<sup>260</sup> Idea queer temporality totiž zahrnuje právě takové „nekanonické“ stránky života jedince, které jsou vyloučeny z heteronormativního pojetí času coby reprodukce.<sup>261</sup>

Taylor zdůrazňuje tvůrčí potenciál vznikající uvnitř queer temporalit, zejména v těsném spojení s hudbou. Dle ní se hudba stává způsobem performance queer kvůli její dynamické a neverbální povaze.<sup>262</sup> Hudba je ze své podstaty temporální, jako celek není uchopitelná v žádný konkrétní časový okamžik, nýbrž se vyvíjí napříč časem. Tím se dle Judith Peraino blíží nenormativní podstatě queer.<sup>263</sup> Nguyen Tan Hoang poukazuje na roli hudební kultury pro sdílení queer zkušeností. Hudba je nedílnou součástí queer kultury a tedy nositelkou queer zkušenosti, která je skrze ni předávána dalším generacím.<sup>264</sup> Právě na základě takového vnímání významu populární hudební tvorby v rámci queer temporality lze říct, že HRISTINA konstruuje kontinuální dějiny queer v Ruské kultuře. Jak bylo ukázáno, představa lineárního historického vývoje je touto tvorbou prolomena. Podle Taylor samotná hudba přispívá ke konstruování queer temporality.

“The temporal shifts that occur within musical contexts appear transformative both within and beyond the present moment, thus effecting a queering of time – a queer temporality – in which a continual focus on constantly *being* in the present and the new takes precedent over a reproductive future and the idea of what is *to be* or *has been* before.”<sup>265</sup>

Takto komplexní vztah mezi minulostí, současností a budoucností jsem sledovala i ve vybraných skladbách HRISTINY. K “temporálním posunům”, o nichž Taylor mluví, dochází kvůli kombinování historických odkazů a gramatických struktur v písni *Marina*. Podobné queerování času lze pozorovat i ve videu *Slova*, které vytváří zvláštní queer časoprostor a dekonstruuje tím zdánlivě koherentní vztah mezi minulostí, nostalgií a budoucností.

Významnou součástí estetiky, kterou HRISTINA ve své tvorbě vytváří, je nostalgie. Nostalgická emoce jakožto touha po návratu do starých časů (či specifické druhy nostalgie jako nostalgie po budoucnosti nebo po současnosti) je ze své podstaty nabouráním historiografických konvencí a prolomením temporálních struktur. V díle HRISTINY je úzce

---

<sup>260</sup> Dinshaw et al., 2007, s. 182.

<sup>261</sup> Dinshaw et al., 2007.

<sup>262</sup> Taylor, 2010.

<sup>263</sup> Peraino, Judith Ann. *Listening to the Sirens Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2005.

<sup>264</sup> Dinshaw et al., 2007.

<sup>265</sup> Taylor, 2010, s. 902.

spojena nejenom s alternativní představou minulosti, ale skrze tuto představu zároveň také s alternativní vizí současnosti a budoucnosti.

Tím, že do své tvorby zahrnuje historické odkazy, které dává do souvislosti s queer agendou, navrácí Hristina ruské kultuře její queer dimenzi. Vytváří dějiny queer vizibility a konstruuje tradici, ke které se svou tvorbu také hlásí. Důležitý je autorčin vztah k hudebně-poetické tradici romance. Skrze aktualizaci tohoto žánru queeruje nejenom tradici romancí přelomu 19.-20. století, ale také silně normativní sovětskou dobu, v jejíž kulturní imaginaci měly romance jakožto součást ikonických filmů významné postavení.

HRISTINA se zvláštním způsobem hlásí k odkazu queer kultury 90. let. Konstruuje alternativní obraz této doby – jakási “předdevadesátá léta”, která jsou základem vytváření queer kontinuity a alternativní budoucnosti. Představa uzavřené společnosti, kterou video *Slova* vyvolává, stejně jako představa “nepovolaných” a “našich” se v tomto ohledu zásadně obrací. Jako pomyslná většinová se již nemusí jevit heteronormativní komunita, nýbrž právě společnost „zasvěcených“ queer osob. Podobně jako queer umělkyně 90. let vytvářely queer prostory během svých koncertů, HRISTINA ve svém videu také konstruuje queer prostor. Zatímco v písni *Marina* se Hristina obrací k reálné historické queer zkušenosti, ve *Slovech* vytváří kontinuitu queer dějin skrze konstruování alternativní minulosti coby nového kolektivního mýtu. Nostalgická queer estetika se tak u HRISTINY stává nástrojem dekonstrukce heteronormativních představ.

## 5. Závěr

V současném Rusku, kde je homofobie v podstatě podporována státem, se v posledních letech zdánlivě paradoxně rozvíjí queer tvorba, které se daří udržovat postavení v rámci mainstreamu. Módní kolekce Goshy Rubchinského, videa kapel Cream Soda a Little Big i drag performance Alexandra Gudkova mají co do činění s estetikou Campu. Tato tvorba, jak bylo ukázáno, nepředstavuje pro státní heteronormativní politiku nebezpečí, svou podstatou dokonce koresponduje s populistickou myšlenkou ruské vlády o “modernizaci bez westernizace”. Ruský “lidový queer” se provozuje za státní podpory a nabízí mimo jiné nový způsob vymezení se vůči Západu. Tím, že umožňuje kontrolovaný rozvoj podobné tvorby, se vláda pokouší o apropriaci a normalizaci subversivní praxe.

Na příkladu kapely HRISTINA jsem se snažila ukázat, že nemainstreamová queer tvorba funguje jinak. Podobně jako Camp a státem schvalovaný queer navazuje taky na obecné nostalgické trendy současné ruské populární kultury. Analýza dvou děl kapely prizmatem konceptu nostalgie ukázala, že vztah této tvorby k minulosti je sice těsně spojen s nostalgickou emocí, ta se však konstruuje odlišným způsobem než v rámci mainstreamové tvorby. HRISTINA nepracuje s obecnými představami o 90. letech ani se stereotypizovanými odkazy k dobové módě. Ve své tvorbě nabízí interpretaci minulosti skrze koncept queer, čímž obrazy minulosti přetváří a konstruuje jejich alternativní variantu. Například video *Slova* není, jak bylo ukázáno, pouhou nápodobou stylistiky 90. let: v tomto případě je celý narativ situován do alternativních 90. let. Nostalgie po době sexuální revoluce se u HRISTINY objevuje ve smyslu “před-devadesátých” let, tedy jako jakási utopie, avšak zaměřená nikoliv do budoucna, nýbrž do minulosti. Tím vytváří kapela základ, o nějž se dále opírá, k němuž se hlásí a díky němuž zajišťuje kontinuitu vlastní queer tvorbě.

V případě tvorby HRISTINY se navíc nejedná pouze o nostalgii po 90. letech, ale o touhu po návaznosti na tradici ruského queer umění. Tím, že ve svých dílech sjednocuje odkazy k autorům a tvorbě různých dob, tuto tradici přímo konstruuje. Nejenom že se pokouší o zviditelnění autorek, jejichž queer zkušenost byla oficiálním diskurzem vymazána, ale nabízí taky queer interpretaci takových aspektů ruské kultury, které se nezdají mít ke queer estetice přímý vztah. Žánr romance, tradičně vnímaný jako heteronormativní, obohacuje o queer čtení, čímž vybízí k uvažování o queer potenciálu romance a bližšímu zkoumání její role v dějinách ruské queer kultury.

Nemainstreamová tvorba jakožto tvorba subversivní se na jednu stranu potýká s jistými omezeními vyplývajícími především ze Zákona proti “LGBT propagandě”. Avšak právě její



nemainstreamový status umožňuje této tvorbě volnější interpretace queer témat, které se nemusejí shodovat s politikou státu. Ukázala jsem, že i přes značnou metaforičnost textů a složitost intertextuálních vztahů má tvorba HRISTINY leckdy otevřeně protestní náboj. Zatímco oficiální diskurz usiluje o normalizaci queer kultury a její zařazení do heteronormativního rámce, nemainstreamoví queer umělci jako právě Hristina queerují svou tvorbou ruskou kulturu jako celek, tedy tento rámeček samotný.

Tato kapela svou tvorbou jako by ožívuje tradici, která vždy byla integrální součástí ruské kultury. V jistém smyslu tuto tradici znovuobjevuje, jelikož byla (a do velké míry zůstává) objektem státní cenzury. Avšak to, čemu v případě tvorby Hristiny říkám návaznost na tradici, je daleko spíše hledáním a zdůrazňováním stále zamlčovaných queer aspektů heteronormativní kultury, (re)konstruováním kontinuity, o jejíž přerušování se pokouší vládní propaganda. Před tím, než se k ní bude moci nostalgicky vztáhnout, musí HRISTINA ve své tvorbě tradici ruského queer umění nejprve prezentovat. Jak bylo ukázáno v předcházejících kapitolách, dosahuje toho prostřednictvím četných intertextuálních odkazů a využití symbolů, skrze které jednak odhaluje queer aspekty heteronormativní reality, jednak tuto realitu sama aktivně queeruje.

Tvorba HRISTINY, mnohdy metaforická a otevřená více interpretacím, nechápe queer jako něco stálého a pevně daného, nýbrž spíše jako určitý postoj, aktivní interpretační přístup, pokus o nalezení “toho svého” třeba i v tom, co je tradičně považováno za heteronormativní. V rámci této zvláštní temporality, kterou HRISTINA svými díly vytváří, se prolamuje heteronormativní představa času a dějinného vývoje, zdůrazněny jsou queer aspekty historie ruské kultury, k níž se tato kapela hlásí. Konstruování alternativní minulosti umožňuje nastínit představu alternativní budoucnosti, která by se stala jejím pokračováním. Nostalgie, která je ve tvorbě HRISTINY přítomna, není pouhou únikovou touhou po návratu do “zlatých časů”, které ve skutečnosti nikdy neexistovaly, ale je komplexním jevem, jenž kombinuje také rysy nostalgie po současnosti a po budoucnosti, jak byly v této práci (s oporou odborné literatury) představeny. Nostalgie se tak u kapely HRISTINA stává aktivní tvůrčí silou. Tím, že nabízí jiné čtení minulosti, poukazuje na jinou než heteronormativní možnost současnosti a budoucnosti.

## Literatura

- Afanasyev, Anton. "Mythologeme „Marina Tsvetaeva“ in Rock Poetry Composition „I Am in Love with You“ by Zemfira Ramazanova." *Philology and Culture* 29, no. 3 (2012).
- Afanasyev, Anton. "Safičeskij diskurs v tvorčestvė Světlany Surganovoj." [Sapfický diskurz v tvorbě Světlany Surganovové] *Proceedings of Kazan University*, 2019, 288–94.
- Afanasyev, Anton. "Strategija konstruovanija sociokulturnoj i kvir-identičnosti v ženskoj rokovej poezii." [Strategie konstruování socio-kulturní a queer identity v ženské rockové poezii] *Filologija i kulturna* 4, no. 50 (2017): 122–26.
- Afanasyev, Anton. "The Phenomenon of Queer Strategy in Female Rock Poetry of the 1990s (Based on the Poetic Texts by Diana Arbenina and Svetlana Surganova)." *Proceedings of Kazan University* 160, no. 1 (2017): 102–11.
- Aleksijevič, Svjatlana. *Doba z druhé ruky: konec rudého člověka*. Translated by Pavla Bošková. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2017.
- Amico, Stephen. *Roll over, Tchaikovsky!: Russian Popular Music and Post-Soviet Homosexuality*. New Perspectives on Gender in Music. University of Illinois Press, 2014.
- Arbeninová, Diana. *Běg*. [Běh] Moskva: AST, 2017.
- Arbeninová, Diana. *Dezertir sna*. [Dezertér snu] Moskva: AST, 2007.
- Arbeninová, Diana. *Sprinter*. Moskva: AST, 2013.
- Bakina, Tatjana. "Obraz prošlogo i nosltalgičeskoje pereživanije v kinematografe." [Obrazy minulosti a nostalgická emoce v kinematografii] *Filosofija i issledovanija kulturny*, 2014, 3–56.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Burgin, Diana Lewis. *Marina Cvětajeva i transgressivnyj eros*. [Marina Cvětajevová a transgresivní eros] Sankt-Peterburg: Inapress, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London: Routledge Classics, 2006.
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination." In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, edited by Henry Abelove, Michèle Aina Barale, and David M. Halperin, 307–20. New York: Routledge, 1993.

- Cassiday, Julie A. "Post-Soviet Pop Goes Gay: Russia's Trajectory to Eurovision Victory." *The Russian Review* 73, no. 1 (2014): 1–23.
- Davis, Fred. "Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave." *The Journal of Popular Culture* 11, no. 2 (1977): 414–24.
- Davis, Fred. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.
- Dinshaw, Carolyn., Lee Edelman, Roderick A. Ferguson, Carla Freccero, Elizabeth Freeman, Jack/Judith Halberstam, Annamarie Jagose, Christopher S. Nealon, and Tan Hoang. Nguyen. "Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion." *A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13, no. 2 (2007): 177–95.
- Domanskij, Jurij. *Russkaja rok-poezija: tekst i kontekst*. [Ruské rockové básnictví: text a kontext] Moskva: Intrada, 2010.
- Dorf, Samuel N. *Performing Antiquity: Ancient Greek Music and Dance from Paris to Delphi, 1890-1930*. New York: Oxford University Press, 2019.
- Essig, Laurie. *Queer in Russia: A Story of Sex, Self, and the Other*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- Foucault, Michel. *Dejiny sexuality*. V Praze: Herrmann & synové, 1999.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1998.
- Garstenauer, Therese. "Gender und Queer Studies in Russland." *L'Homme* 28, no. 2 (2017): 127–36.
- Gavrikov, Vitalij. "Russkaja pesennaja poezia XX věka kak tekst." Disertační práce, SRP VOG, 2011.
- Goldberg, Abbie E. *The Sage Encyclopedia of LGBTQ Studies*. Los Angeles, California: SAGE, 2016.
- Govoruchina, Julia, Petr Kaminskij, and Vjačeslav Suchanov. "Nostal'gia po světskomu v tekstovom prostranstve mediadiskursov." [Nostalgie po sovětském v textovém prostoru médiadiskursů] In *Nostal'gia po sovětskomu*, 358–76. Tomsk: Nakladatelství Tomské univerzity, 2011.

- Gunickij, Anatolij, ed. *Poety ruskogo roka*. [Básníci ruského rocku] Petrohrad: Azbuka-klassika, 2004.
- Heller, Dana. “T.A.T.u. You! Russia, the Global Politics of Eurovision, and Lesbian Pop.” *Popular Music* 26, no. 2 (2007): 195–210.
- Hutcheon, Linda. “Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue.” *Revista de Literatura Comparada* 1998–2000, no. 3 (2000): 29–54.
- Jagose, Annamarie. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press, 2010.
- Jameson, Fredric. “Postmodernism and Consumer Society.” In *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, 1–20. Londýn, New York: Verso, 1998.
- Jarman-Ivens, Freya. *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Kon, Igor. *Klubnička na berjozke: seksual'naja kul'tura v Rossii*. [Sexuální kultura v Rusku] 3. vydání. Moskva: Vremja, 2010.
- Kon, Igor. *Lunnyj svět na zare. Liki i masky odnopoloj ljubvi*. [Tváře a masky stejnopohlavní lásky] Moskva: AST, 2003.
- Kondakov, Alexandr, ed. *Na Pereputje: Metodologija, Teorija i Praktika LGBT i Kvir-Issledovanij*. [Na rozcestí: metodologie, teorie a praxe LGBT a queer výzkumu] Petrohrad: Centr nezavisimych sociologičeskich issledovanij, 2014.
- Kondakov, Alexandr. “Teaching Queer Theory in Russia.” *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking* 3, no. 2 (2016): 107–18.
- MacFadyen, David. “Music: Anatomizing Russian Pop and Rock.” *Transitions Online* 2, no. 13 (2007): 1–4.
- McCorkle, Karina. “Those Strange Moscow Ladies: Queer Identity in the Poetry of Tsvetaeva and Parnok.” Honors Thesis, University of North Carolina at Chapel Hill, 2019.
- Miazhevich, Galina. “Sexual Excess in Russia’s Eurovision Performances as a Nation Branding Tool.” *Russian Journal of Communication* 3, no. 3–4 (2010): 248–64.
- Peraino, Judith Ann. *Listening to the Sirens Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2005.

- Ranneva, Alexandra. “Žánrovaja Priroda i Kul’turnyj Genezis Russkoj Lgbt-Literatury. ‘Sapfičeskaja Nota.’” [Žánrová podstata a kulturní geneze ruské LGBT-literatury. „Sapfičká nota“] *Novoje Literaturnoje Obozrenije*, no. 6 (2011). Dostupné z: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/6/zhanrovaya-priroda-i-kulturnyj-genezis-russkoj-lgbt-literatury.html>.
- Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*. London: Faber and Faber, 2012.
- Schaap, Julian, and Pauwke Berkers. “Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music.” *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 4, no. 1 (2014): 101–16.
- Sontag, Susan. *Notes on “Camp.”* Penguin Modern 29. London: Penguin Books, 2018.
- Surganovová, Světlana. *Tetrad’ slov*. [Sešit slov] Moskva: Astrel, 2012.
- Tarkovskij, Andrej. *Zapečat’lonnoje Vremja*. [Zachycený čas] Moskva: VGIK, 1994.
- Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Taylor, Jodie. *Playing It Queer Popular Music, Identity and Queer World-Making*. Bern etc.: Peter Lang, 2012.
- Taylor, Jodie. “Queer Temporalities and the Significance of Music Scene Participation in the Social Identities of Middle-Aged Queers.” *Sociology* 44, no. 5 (2010): 893–907.
- Tuller, David. *Cracks in the Iron Closet: Travels in Gay & Lesbian Russia*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Wiedlack, Katharina, and Maria Neufeld. “Not Rockers, Not Punks, We’re Lesbian Chicks: Staging Female Same Sex Desires in Russian Rock and Pop.” In *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*, edited by Kath Browne and Eduarda Ferreira. Farnham [etc.]: Ashgate, 2015.
- Wood, Elizabeth. “Sapponics.” In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by Philip Brett and Gary Thomas, 27–66. New York: Routledge, 2006.

## Webové stránky

Video *Slova*. [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=kicSm4ZORkE>

ARTICLE 19. “Russia: Federal Laws Introducing Ban of Propaganda of Non-Traditional Sexual Relationships. Legal Analysis,” 2013 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z:

<https://www.article19.org/data/files/medialibrary/37129/13-06-27-russia-LA.pdf>.

BBC news. “Opros: boľšinstvo rossijan za zapret gej propagandy,” [Většina Rusů podporuje zákaz gay propagandy] 2012 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z:

[https://www.bbc.com/russian/russia/2012/04/120419\\_vtsiom\\_gay\\_law\\_moscow](https://www.bbc.com/russian/russia/2012/04/120419_vtsiom_gay_law_moscow).

Bojarinov, Denis. “Pěsni pro Eto. Kak russkaja pop-muzyka 1990 zagovorila o sekse.” [Písňe o Tom. Jak ruská populární hudba v 90. letech začala mluvit o sexu] *Colta*, 2015 [online].

[cit. 28.7.2021] Dostupné z: [https://www.colta.ru/articles/music\\_modern/8815-pesni-pro-eto](https://www.colta.ru/articles/music_modern/8815-pesni-pro-eto).

“Comment by the Information and Press Department on the ECHR’s Ruling on the Case of Nikolai Bayev, Aleksey Kiselev and Nikolai Alekseyev versus Russia,” 2017 [online]. [cit.

28.7.2021] Dostupné z: [https://www.mid.ru/ru/foreign\\_policy/news/-/asset\\_publisher/cKNonkJE02Bw/content/id/2813798?p\\_p\\_id=101\\_INSTANCE\\_cKNonkJE02Bw&\\_101\\_INSTANCE\\_cKNonkJE02Bw\\_languageId=en\\_GB](https://www.mid.ru/ru/foreign_policy/news/-/asset_publisher/cKNonkJE02Bw/content/id/2813798?p_p_id=101_INSTANCE_cKNonkJE02Bw&_101_INSTANCE_cKNonkJE02Bw_languageId=en_GB).

Černjakova, Saša. “Manifest ruské ženy. Proč Manizha vyhrála ještě před finále Eurovize.”

[Manifest ruské ženy. Proč Manizha vyhrála ještě před finále Eurovize] *Snob*, 2021 [online].

[cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://snob.ru/entry/207159/>.

Delaland, Nad’a. “Marina Cvětajeva: poezia, stavšaja pjesnej.” [Marina Cvětajevová: poezie, která se stala písni] *Prosodia*, 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z:

<https://prosodia.ru/catalog/stikhi/marina-tsvetaeva-poeziya-stavshaya-pesnej/>.

Engström, Maria. “Alexandr Gudkov i russkij kvir-povorot 2020.” [Alexandr Gudkov a ruský queer obrat 2020] *Riddle*, 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z:

<https://www.ridl.io/ru/aleksandr-gudkov-i-russkij-kvir-povorot-2020-h/>.

Engström, Maria. “Late Soviet Counterculture and New Russian Globalism.” *Riddle*, 2018

[online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.ridl.io/en/late-soviet-counterculture-and-new-russian-globalism/>.

Engström, Maria. "Little Big: neokemp i russkaja identičnost' novogo pokolenija." [Little Big: neocamp a ruská identita nové generace] *Riddle*, 2019 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.ridl.io/ru/little-big-neokjemp-i-russkaja-identichnost-novogo-pokolenija/>.

European Court of Human Rights. "Case of Bayev and Others v. Russia." 2021 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://hudoc.echr.coe.int/eng#%7B%22itemid%22:%5B%22001-174422%22%7D>.

Fedorenko, Nataša. "Pokaži mně l'ubov: kak rossijskaja pop-kul'tura poľubila i razľubila LGBT." [Ukáž mi lásku: jak ruská pop kultura začala a přestala mít ráda LGBT] *Wonderzine*, 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/music/226286-russian-queer-pop>.

Fiks, Evgeny. "The Theory of Pleshka." *Moscow Art Magazine*, 2014 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://moscowartmagazine.com/en/issue/44/article/887>.

Gasparjan, Artur. "Lesbijskie gall'ucinacii." [Lesbické halucinace] [www.tatysite.net](http://www.tatysite.net), 2003 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [https://tatysite.net/pub/pub.php?id=1062\\_0\\_4\\_200](https://tatysite.net/pub/pub.php?id=1062_0_4_200).

Gay.ru. "Rossijane vsjo meňše věrjat v mif o gay propagandě," [Rusové přestávají věřit mýtu o gay propagandě] 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.xgay.ru/news/rainbow/2020/07/30-42549.htm>.

Gay.ru. "Sergej Katin, otec odnoj iz 'tatušek' ..." [Sergej Katin, otec jedné z t.A.T.u. ...] [online] [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.gay.ru/news/rainbow/2004/05/16-3343.htm>.

Guru Ken. "Lezbi-gimn Diany Arbeninnoj." [Lesbická hymna Diany Arbeninové] [online] [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [https://guruken.ru/concerts/Lesbi\\_gimn](https://guruken.ru/concerts/Lesbi_gimn).

Ivanova, Vera, and Mikhail Manykin. "History of Rock Music in Russia." *Russia-IC*, 2007 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: [http://www.russia-ic.com/culture\\_art/music/380/#r3](http://www.russia-ic.com/culture_art/music/380/#r3).

Kremlin.ru. "Intervju dl'a Associated Press," [Putinův rozhovor pro Associated Press] 2013 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/19143>.

Kozlova, Anastasia. "Shura vyvěl v svět svoju děvušku." [Šura představil svou přítelkyni] *Komsomol'skaja pravda*, 2010 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.kp.ru/daily/24493/648093/>.

Lenta.ru. "V Sovfedě zajavili o nevyvolnimosti rešenija ESPČ," [Rada federace o nemožnosti podrobit se rozhodnutí Evropského soudu pro lidská práva] 2017 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://lenta.ru/news/2017/06/20/klisj/>.

Nesterenko, Maria. "Čto takoe nostalgija i kak ona vlijajet na pop-kul'turu." [Co je nostalgie a jaký má vliv na pop kulturu] RBK, 2021 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://trends.rbc.ru/trends/social/5fc9e9009a794752b09acd7b>.

O-zine. "Premjera: singl gruppy HRISTINA," [Premiéra: single kapely HRISTINA] 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://o-zine.ru/hristina-marina/>.

"Premjera: klip gruppy HRISTINA 'Slova.'" [Premiéra: klip kapely HRISTINA Slova] *Wonderzine*, 2019 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/music/245139-slova>.

Rambler. "Amurskoj LGBT aktivistke grozit štraf," [Amurské LGBT aktivistce hrozí pokuta] 2020 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://news.rambler.ru/other/43516787-amurskoj-lgbt-aktivistke-grozit-shtraf-do-100-tysyach-za-risunok-odnopoloy-semi/>.

Rolling Stone. "Lena Katina: 'Mně boľše nraťjatsa neestestvennye ulybky...'" [Lena Katina: "Mám radší strojené úsměvy..."] [online] [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <http://www.rollingstone.ru/music/interview/17783.html>.

Stoljarova, Maria. "Lučšije klipy 90 i nulevyh na MUZ-TV." [Nejlepší klipy 1990-2000 na MUZ-TV] MEDIALEAKS, 2017 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://medialeaks.ru/0905mms-luchshie-klipyi-90-h-i-nulevyih-na-muz-tv-napomnili-blogeram-o-svobodnyih-vremenah/>.

Šental, Andrej. "Predannaja revol'ucija, ili Dėvjanostych ne bylo." [Zrazená revoluce, aneb devadesátá léta nebyla] *Colta*, 2017 [online]. [cit. 28.7.2021] Dostupné z: <https://www.colta.ru/articles/raznoglasija/13743-predannaya-revoljutsiya-ili-devyanostyh-ne-bylo>.