

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Lukáš Filippi

**Fascinace vysokým mužským hlasem:
Internetová tvorba Nicka Pitery**

Fascination with High Male Voice:
Nick Pitera's Internet Videos

Praha 2017

Vedoucí práce: Tereza Havelková, Ph.D.

Konzultant: Vít Zdrálek, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 27.6.2017

.....

Lukáš Filippi

Poděkování:

Rád bych bych na tomto místě poděkoval Tereze a Vítkovi za vedení mé práce. V průběhu studia mi představili nový a vzrušující svět a nebýt jich, nikdy bych se nevydal tímto způsobem tázání. Veliké poděkování samozřejmě patří Jitce a Mírovi, bez jejichž trvalé podpory bych studium nikdy nedokončil.

Abstrakt

Předmětem práce je zkoumání fenoménu fascinace vysokým mužským hlasem v současné (populární) kultuře, především ve vztahu k performanci genderové identity. Jako případová studie zde slouží internetová tvorba amerického zpěváka Nicka Pitery, jehož videa se stala virálními. Práce si všímá způsobu, jakým Pitera ve své vokální produkci využívá hlavový rejstřík, s jakými genderovými stereotypy pracuje a jakým způsobem je narušuje. Analýza těchto aspektů vychází především ze současné feministické a genderové teorie. Práce si také všímá vizuální složky Piterových videí, konkrétně toho, jakým způsobem tato složka pracuje s divákovou představou genderové identity ve vzájemném vztahu slyšeného a viděného. Zde autor vychází především z myšlenek americké genderové filozofky Judith Butler. Jako širší srovnávací kontext pro Piterovu tvorbu se nabízí mimo jiné současný zájem o historický fenomén kastrátů.

Klíčová slova: gender, hlas, vysoký mužský hlas, performativita

Abstract

This thesis seeks to analyze the phenomenon of fascination with high male voice in contemporary popular culture with regard to the performative aspects of gender identity. Used here as a case study are the music videos of an American artist, Nick Pitera, whose *Youtube* videos have become viral. The thesis is concerned with the ways Pitera uses his head voice, what gender stereotypes he works with and how he challenges them. The analysis of those aspects draws mainly on contemporary gender and feminist theories. This text is also concerned with the visual aspect of Pitera's videos, specifically with how the interplay of image and sound interacts with the viewers' idea of a gender identity. Here, the author draws primarily on the work of the American gender theorist Judith Butler. As a larger context for these thoughts the contemporary interest in a historical phenomenon of castrati is also examined.

Key words: gender, voice, high male voice, performativity

Obsah

1. Úvod	5
1.1. Nick Pitera a (má) fascinace vysokým mužským hlasem	6
2. Ženský hlas a Pitera	11
2.1. Binarita a hierarchie: ženské versus mužské	11
2.2. Ženský hlas jako hlas subverzivní	14
2.3. Sluch jako ženský smysl	18
3. Mužský hlas a Pitera	22
3.1. Mužská ne-vokalita	22
3.2. Vysoký mužský hlas	24
3.3. Vysoký mužský zpěvní hlas a fenomén kastrátů	28
4. Zastávat obě role	33
4.1. Pitera, Butler a „drag acts“	33
5. Pitera, <i>jouissance</i> a Barthes	37
6. Vizuální podoba a „Brady Bunch Grid“	40
7. Závěr	42
Literatura	45

1. Úvod

Nebudu skrývat, že tato práce vděčí za svůj vznik ryze osobní fascinaci tvorbou Nicka Pitery. Konkrétní analytický aparát a soubor konceptů, které mi pomáhají Piterův hudební materiál interpretovat, přišly až dlouho poté, co jsem věnoval úsilí tomu, abych porozuměl povaze fascinace, kterou mi sledování Nicka Pitery přinášelo. Tato práce ovšem není jakousi výpravou do mých subjektivních hudebně estetických soudů, ale nese v sobě analýzu obecnějších jevů, které přesahují osobní rovinu a poukazují na vrstvy kulturních představ, které jsou společné širšímu obecenstvu. To, co jsem už z počátku cítil intuitivně a co se v této práci snažím ukázat, jsou určité obecné kulturní mechanismy, které fascinaci Nickem Piterou způsobují a které – podle mého názoru – stojí za velikou částí popularity, kterou si hudební videa amerického umělce získala.

Jedná se o práci teoretickou, ve smyslu, jak pojem „teorie“ vysvětluje Jonathan Culler ve své knize *Krátký úvod do literární teorie*.¹ Vycházím z textů, které téměř bez výjimky odkazují nebo přímo tvoří korpus psaní, který nyní považujeme za zásadní pro tzv. postmoderní a poststrukturalistické myšlení. Jinak řečeno: základní osu mé práce netvoří zájem o to dospět k objektivní pravdám o tvorbě Nicka Pitery (neboť právě koncept jednotné pravdy je v teoretickém uvažování, z něhož vycházím, zpochybněn), ale pomocí sítě navzájem propojených teoretických konceptů ukázat určité kulturní mechanismy, kterých jsme prizmatem poststrukturalistického myšlení v momentech sledování Piterových videí svědky.

Převážná většina konceptů, se kterými pracuji, se nachází v textech věnovaných teoretickému uchopení hlasu. Pro linii argumentace, kterou se v této práci pokusím vést, jsou přesné formulace ostatních autorů zásadní, neboť se nestávají podpůrnými texty mých domněnek, ale jsou samotným materiálem, který – ve vztahu k tvorbě Nicka Pitery – podrobně čtu. Svoji přítomností tak nejen teoreticky ukotvují, ale zároveň nutně spoluutváří objekt mého zájmu. Teprve na základě jejich propojení a na momentech jejich střetnutí bude dávat můj pokus analyzovat populární video na serveru *Youtube* smysl.

Relativizace „objektivnosti“ materiálu a soustředěnost na to, jakým způsobem se k němu budu vztahovat a jaký typ otázek mu budu klást (neboli přesun důrazu na samotný proces vztahování se; přesun důrazu z jednotlivých článků – objekt vs. subjekt – na místo spoje) se ukáže v rámci rozpravy o logu („legein“ – z řeckého „spojovat“) jako velmi pádná.

¹ Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Host. 2002.

Pouze takovýto způsob psaní se zdá být schopen přinést odpovědi (či snad alespoň položit správné otázky) kulturnímu materiálu, mezi jehož hlavní témata patří patriarchální sémantika.

Hned v úvodu považuji za důležité zmínit ještě jeden moment, se kterým se sluší, aby se práce, jež se zabývá maskulinitou, vypořádala, a tím je na první pohled překvapivé zjištění, že na poli feministické a genderové debaty, ke které se vztahují, objektem zájmu není žena a její postavení v patriarchální ideologii, ale (paradoxně) opět muž. Tento moment výstižně zachycují autoři Ian Biddle a Freya Jarman-Ivens v úvodu ke knize *Oh Boy! Making Masculinity in Popular Music*.² Autoři v předmluvě vysvětlují, že je nutné si uvědomit, že psaní o mužích a celkové rozvinutí tzv. „men studies“ neznámá návrat k předfeministickému myšlení, kde muž zaujímal hlavní místo v uvažování tím způsobem, že figuroval v roli kontrolujícího subjektu, ale že to naopak znamená změnu postavení muže do pozice objektu.³ Zatímco feministické hnutí se snažilo ženy z pasivní role vymanit a dát jim moc podílet se na utváření diskurzu, cílem „men studies“ je naopak muže, po dlouhou dobu vydávaného jako přirozeného a skrytého vládce diskurzu, postavit pod tlak zkoumání („discursive pressure“) a ukázat tak maskulinitu jako identitu budovanou s úsilím a péčí.⁴

1.1. Nick Pitera a (má) fascinace vysokým mužským hlasem

Nick Pitera je americký zpěvák, který si získal širokou popularitu svými hudebními videi na internetovém serveru *Youtube*. Jeho kanál k dnešnímu datu (25.5.2017) obsahuje 169 videí, které mají přes 150 milionů shlédnutí a více než 750 tisíc odběratelů.⁵ Piterova tvorba vzbudila na internetu zájem poté, co v roce 2007 zveřejnil video, ve kterém zpíval oba party duetu „A Whole New World“ z animovaného filmu *Aladdin*.⁶ Zpěvák na sebe upoutal neobyčejně znělou, vrchní polohou hlasu, kterou zpíval part určený ženské postavě, kterou střídal se svým spodním, maskulinně znějícím rejstříkem. Z vizuálního hlediska jsou jeho videa typická užitím čtvercových políček – tzv. „Brady Bunch Grid“⁷ – ve kterých Pitera

² Biddle, Ian and Freya Jarman-Ivens. *Oh Boy: Making Masculinities in Popular Music*. Routledge, 2007.

³ Biddle and Jarman-Ivens, *Oh Boy*, 4.

⁴ Biddle and Jarman-Ivens, *Oh Boy*, 4-5.

⁵ Piterův kanál na internetovém serveru *Youtube* (náhled 27. 6. 2017):

<https://www.youtube.com/user/goonieman86>.

⁶ *Aladdin* (1992) je animovaný film amerického filmového studia *Walt Disney Pictures*.

⁷ „Brady Bunch Grid“ také „Brady Bunch Effect“ jsou pojmy, které použili novináři Juddy Stoffman (30.10.2015, *The Globe and Mail*) a Etan Vessing (27.10.2015, *Hollywood Reporter*) pro popsání vizuální formy znělky amerického seriálu *Brady Bunch*, viz.: <https://www.theglobeandmail.com/news/national/christopher-chapman-oscar-winner-invented-brady-bunch-effect/article27056899/> (náhled 27.6.2017) a <http://www.hollywoodreporter.com/news/christopher-chapman-dead-creator-brady-834893> (náhled 27.6.2017).

představuje jednotlivé postavy (většinou z muzikálů, případně z animovaných filmů americké produkční společnosti Walt Disney Pictures). Jeho videa – často pod názvem „One Man Medley“ – jsou provázaným sledem písní, ve kterých Pitera předvádí neobvyklou schopnost hlasově reprezentovat celou řadu postav.⁸ Piterovy vysoké, žensky znějící vokály ho dostaly v roce 2007 i do americké talkshow *Ellen*, kde předvedl duet sám se sebou (respektive se svoji nahranou stopou) v písni „A Whole New World“.⁹

Viděno zpětně, má fascinace Nickem Piterou se zrodila ze tří hlavních charakteristik jeho tvorby. Za prvé Pitera ve svém zpěvu užívá neobvykle vysoký, žensky znějící hlas. Zda se jedná o hlavový tón, falzeto či fistuli pro mne není důležité (problematika a nejednoznačnost terminologie vztahující se k hlasovým rejstříkům je kapitolou sama o sobě¹⁰), stejně tak jako mne nezajímá, jakým způsobem k této hlasové kvalitě dospěl; považuji ji však za naprosto zásadní. Hlas, který si na internetovém serveru *Youtube* můžete sami poslechnout, není dyšný, jak tomu často bývá u mužského vrchního rejstříku, ale znělý a neobyčejně pronikavý. Jeho tón je barevný a nemá vyschlou, dutou kvalitu, která často bývá přítomná u neškoleného vysokého mužského hlasu. Jeho vrchní rejstřík má kromě vyrovnané barvy také velmi znělé spodní tóny, stejně jako příjemné vibráto. Zkrátka chci říct, s plným vědomím problematičnosti takového sdělení, že první poslech jeho hlasu posluchače překvapí tím, jak plně, silně, přirozeně a žensky jeho vrchní poloha zní, oproti všem výše zmíněným (ne)kvalitám, na které posluchač může být zvyklý. Piterova schopnost zpívat v neobvykle vysoké hlasové poloze a jeho specifický, femininně znějící tón uvedly moji práci do kontaktu s celou řadou textů, které teoretizují ženský hlas a které vynášejí na světlo mnoho užitečných (a problematizujících) konceptů týkajících se ženské a v souvislosti s ní i mužské vokality.

Druhým zásadním prvkem, který je přítomný v naprosté většině Piterových videí a který Pitera použil i ve svém videu s písni „A Whole New World“, je jeho schopnost mezi vysokým a spodním rejstříkem přecházet a jeho schopnost zpívat píseň určenou pro dva zpěváky. Přítomnost vysokého hlasu (jak ho třeba známe od kontratenorů) je zde konfrontována s Piterovou spodní, maskulinně znějící polohou a Pitera tohoto kontrastu hlasových kvalit obratně využívá. V akustické rovině Pitera zastává chvíli ženskou postavu,

⁸ Piterova verze písně „A Whole New World“: <https://www.youtube.com/watch?v=t9-CS2v8wcc> (náhled 27.6.2017).

Piterovo video „One Man Disney Movie – Nick Pitera – Disney Medley“: <https://www.youtube.com/watch?v=Zp1BYzIVi0U> (náhled 27.6.2017).

⁹ Pitera v americké show *Ellen*: <https://www.youtube.com/watch?v=l9yKiRf6Eqs> (náhled 27.6.2017).

¹⁰ K problematice pojmů, které se vztahují k hlasovým rejstříkům viz. například: Stark, James. *Bel Canto: History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press, 2000.

chvíli mužskou a díky počítačovým technologiím občas dokonce obě. Schopnost zazpívat v netransponované poloze oba party a schopnost mezi těmito hlasovými identitami rychle přepínat diváka/posluchače konfrontuje se zvláštním jevem. Divák¹¹ je svědkem (v akustické i vizuální rovině) jakéhosi vnitřního dialogu, ve kterém Pitera zpívá sám se sebou a nechává spolu interreagovat svoji žensky a mužsky znějící hlasovou polohu. Konkrétně vztaženo na duet „A Whole New World“, divák je zde svědkem milostného duetu, který je zpíván dvěma mužskými těly, a ještě k tomu jednou a tou samou osobou. Tvorba identity skrze performativní činnost a pluralita genderu jsou témata, pro které jsem z velké části využil myšlenek americké genderové teoretičky Judith Butler.¹² Sluchová zkušenost při poslechu zpěváka, ve které lze postřehnout dialog mezi zpěvákovou femininní a maskulinní identitou, zase nabídla srovnání s fenoménem kastrátů. Využil jsem v této souvislosti myšlenek Joane Dame a její analýzu Barthesovy interpretace Balzacovy povídky *Sarrasine*.¹³ Velmi inspirujícím se pro mne stal také text Francesky Miller o filmu *Farinelli* a o tom, jak byly ve filmu využity moderní technologie k počítačové syntéze genderově ambivalentního hlasu.¹⁴

Měnicí se hlasovou identitu podporuje třetí prvek, který považuji v Piterově tvorbě za zásadní, a tím je vizuální podoba jeho videí, konkrétně jeho užití tzv. „Brady Bunch Grid“. Piterova videa jsou z velké části vizuálně strukturována do oddělených políček, v případě duetu „A Whole New World do dvou, v případě tzv. „medley“ z muzikálů do více (tři na šířku, dva na výšku v případě „One Man Disney Movie“¹⁵; tři na tři v „One Man Phantom of The Opera Medley“¹⁶). Čtvercová políčka „Brady Bunch Grid“ zachycují tvář Nicka Pitery jak se sluchátky, kde mu hraje doprovod, zpívá jednotlivé party. Finální verze má podobu šachovnice, ve které se vyskytuje ta samá postava (nemaskovaná, ve stejném, civilním oblečení, s přiznanými sluchátky a občas i s mikrofonem), jak zastává nespočet hlasových rolí.

Tyto tři výše zmíněné faktory jsou pro mne klíčové, neboť mapují dvě oblasti, ve kterých Pitera podle mého soudu narušuje určité ustálené kulturní představy a navozuje tak u

¹¹ Pojem „divák“ v této práci používám (pokud výslovně nepíši o odděleném zrakovém či sluchovém vjemu) ve významu divák/posluchač. Myslím tím tedy kohokoli, kdo s Piterovým hudebním videem přijde do kontaktu a vnímá jeho jak vizuální tak zvukovou podobu.

¹² Loxley, James. *Performativity*. London: Routledge, 2006.

¹³ Dame, Joke „Unveiled Voices, Sexual Difference and the Castrato.“ In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, edited by Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas, 139-153. New York: Routledge, 2006.

¹⁴ Miller, Felicia „*Farinelli's* Electronic Hermaphrodite and the Contralto Tradition.“ In *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*, edited by Richard Dellamora and Daniel Fischlin, 73-91. Columbia University Press, 1997.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Zp1BYzIVi0U> (náhled 27.6.2017).

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=R9IWAxSpgKA> (náhled 27.6.2017).

diváků specifický druh fascinace. Toto narušování kulturních představ nacházím v oblasti hlasu (Piterova schopnost vyluzovat femininně znějící vokály) a v oblasti představ o danosti a singularitě genderu, kterou kromě jeho schopnosti zastávat více hlasových rolí (přivedenou k dokonalosti počítačovým proložením zvukových stop) podporuje vizuální charakter jeho videí.

První faktor jeho tvorby, kterým se zde budu zabývat, je Piterova hra s představou vokální maskulinity a femininity, neboť jeho videa zobrazují mužské tělo jak se sluchátky a mikrofonem vyluzuje silné, femininně znějící vokály. Teoretická problematika toho, když muž zpívá vysokým hlasem, je mnohvrstevná. Vychází z obecné představy muže jako racionálního tvora, který preferuje sémantiku před vokality, psaní a přemýšlení před fonetickou artikulací a v akustické sféře řeč před zpěvem. Tímto směrem uvažování se vydávají autorky Anne Carson a Adriana Cavarero, jejichž texty se budu zabývat v následujících kapitolách. Dále tato problematika zasahuje k myšlenkám formulovaným už antickými filozofy, podle kterých má mít muž hluboký hlas a jeho absence se dotýká představy jak o psychice dotyčného tak o jeho tělu, které se (svoji souvislostí s eunuchy) svým vysokým hlasem prozrazuje jako nekompetentní.¹⁷

Za druhé jeho tvorba narušuje kulturně vžitě představy o genderu a jeho danosti, neboť Pitera je schopen zpívat přesvědčivě jak Disneyho prince, tak princeznu. To narušuje zažitou normu hned dvakrát, neboť nejen že by muž měl znít jako muž, a je tedy problematické už to, že je schopen zpívat princeznin part v netransponované poloze, ale také zde dochází k neustálým proměnám hlasové identity, neboť party se v duetu střídají, znějí najednou. Jeho schopnost zpívat v obou polohách tak narušuje kromě předpokládané danosti genderu také jeho singularitu. Neustálé změny hlasové polohy diváka uvádí v kontakt s nepříjemným (nebo minimálně fascinujícím) zjištěním, že hlasová – a možná i jiná – identita je předmětem performance, a je tedy fabrikována, ukazuje se její umělý charakter.

Za třetí je tato performativnost genderu podpořena vizuálním charakterem jeho videí, ve kterých jsou jednotlivé postavy a jejich hlasy uzavřené do hranatých políček a jsou před diváka předestřeny jako šachovnice; úhledná sbírka hlasových identit, které jsou bez pochyby (neboť zpěvák je zde oblečen vždy stejně a záběr je vždy ten samý) tvořeny jedním člověkem.

Videa svojí úhledností a přiznáním nahrávacího procesu dojem hlasové performativity zvětšují. Tím, že důsledně zachycují tu samou tvář z toho samého úhlu, kladou důraz na jednotlivé proměny, které Pitera před divákem rozehrává. Pluralita genderu spolu s důrazem

¹⁷ Carson, Anne „The Gender of Sound.“ In *Glass Irony and God*, Anne Carson, 119-141. New Directions, 1995.

na jeho performativnost je u Piterových videí navíc hravě zdůrazněna interakcí, která v některých písničkách mezi jednotlivými postavami nastává. Tváře v políčkách se na sebe otáčejí, dívají se na sebe, když spolu zpívají milostný duet, či poslouchají kolegu, když má sólo. Tento aspekt nejen vzbuzuje dojem nejednoty genderové identity, ale vnáší do hry také koncept „diegetic performance“, neboli pojem, který Jessica Sternefeld ve svém textu o televizním seriálu *Glee* používá k pojmenování okamžiku, ve kterém divák sleduje performanci, která už je za performanci vydávána (je sledována ostatními postavami ve videu).¹⁸ Zde se hodí myšlenky hned několik autorů, menší než patří zejména esej Laury Mulvey zabývající se klasickými hollywoodskými filmy, ve kterých pohled diváka (v některých chvílích splývající s pohledem hlavního hrdiny) hraje důležitou roli při procesu identifikace.

Výše zmíněná témata naznačují strukturu práce a stručně představují obsah následujících kapitol a texty, se kterými v nich pracuji.

¹⁸Sternefeld, Jessica „'Everything is Coming Up Kurt': The Broadway Song in Glee.“ In *Gestures in Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, edited by Dominic Symonds and Millie Taylor, 128-145. Oxford University Press, 2013.

2. Ženský hlas a Pitera

První faktor, kterým se zde budu zabývat a který dle mého soudu přispěl k široké fascinaci Piterou, je jeho použití vysokého, femininně znějícího hlasu. Problematika toho, když muž používá vysoký hlas, je poměrně obsáhlá. Jak později na příkladech konkrétních textů ukáži, naráží na představy nedostatečné mužnosti, zženštilosti a celkové nekompetentnosti v oblasti mysli i těla. Kromě transgresivnosti takového jednání (kulturní představa o mužském hlase je ta, že by měl znít maskulině, tj. hluboce) dochází také ke kontaktu s kulturními představami spjatými s ženským hlasem. Těch je, jak v následujících kapitolách ukáži, velmi mnoho, neboť ženský hlas byl – a stále je – spojován s celou řadou představ, od nespoutanosti, živočišnosti a emocionality až k nadpřirozenosti a čarodejnickví. Zároveň, jak naznačuje řada zde citovaných badatelů, lze z textů antických autorů vyčíst, že je chápán jako jednoznačný protipól mužské sebekontroly, umírněnosti a racionality.

Předtím však, než se pustím do popisu významových nuancí, které pocítujeme při poslechu žensky znějícího hlasu, se musím zmínit o základnějším rámování mého uvažování. Tím je uvědomnění si, jak hluboce a v jaké šíři je genderový řád součástí Západní kultury.

2.1. Binarita a hierarchie: ženské versus mužské

Mým východiskem při analýze Nicka Pitery je jedna ze základních tezí genderové a feministické teorie, která si bere za úkol odhalování a kritiku všeprostopující patriarchální ideologie.¹⁹ Jako výchozí stanovisko pro uvažování o binaritě ženského a mužského jako o obecném patriarchálním „pan-kulturním jevu“ se nabízí klasický text antropoložky Sherry B. Ortner z roku 1972, která ve stati „Is Female to Male as Nature Is to Culture?“ zkoumá druhořadé postavení žen jako jev přítomný ve všech nám známých kulturách.²⁰ Toto východisko se stalo základem genderové i feministické teorie, a jelikož můj text v mnoha bodech z těchto perspektiv vychází, považuji za nutné zmínit alespoň pár zásadních tezí. Jedním z výchozích argumentů Ortner je základní, neměnná a imanentní nadřazenost kultury nad přírodou, jako jeden z ustanovujících prvků jakékoli kultury.

In any case, my point is simply that every culture implicitly recognizes and asserts a distinction between the operation of nature and the operation of culture (human consciousness and its products); and further,

¹⁹ Pro užitečný přehled o odvětvích feministické teorie: Austin, Gale. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. University of Michigan Press, 1990.

²⁰ Sherry B. Ortner „Is Female to Male as Nature Is to Culture?“ in *Woman, Culture, and Society*, ed. M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (CA: Stanford University Press, 1974), 69.

that the distinctiveness of culture rests precisely on the fact that it can under most circumstances transcend natural conditions and turn them to its purposes.

Thus culture (i.e. every culture) at some level of awareness asserts itself to be not only distinct from but superior to nature, and that sense of distinctiveness and superiority rests precisely on the ability to transform – to „socialize“ and „culturalize“ nature.²¹

Autorka pokračuje tvrzením, že tato opozice a zároveň hierarchie se odráží i v chápání protikladu muže a ženy. Dodává, že tato nadřazenost není tak dokonalá a úplná jako absolutní protiklad kultury k přírodě, ale že sestává z chápání ženy jako pohlaví, které má k přírodě blíž: „[...] for even if women are not equated with nature, they are nonetheless seen as representing a lower order of being, as being less transcendental of nature than men are.“²²

Ortner jmenuje tři důvody, proč jsou ženy chápány jako pohlaví bližší přírodě. Za první je jejich tělo biologicky spjato s reprodukčními funkcemi, které se projevují výraznou změnou tělesného stavu (menstruace, těhotenství či kojení), což jsou fyzické stavy zatěžující a oslabující tělo ženy. Zatímco žena je podle Ortner svým biologickým uzpůsobením kulturně předurčena k fyzické reprodukci druhu, mužská fyziologie není těmito stavy zatěžována a zdá se tak být vhodnější pro to, aby na sebe muž vzal významný projekt kultury. Ortner na tomto místě cituje francouzskou myslitelku Simone De Beauvoir, která ženy v roli zajišťovatele reprodukce označuje jako pohlaví „enslaved to species“.²³ Za druhé Ortner zmiňuje, že tyto fyzické projevy se odráží i v sociálních rolích, které žena zastává. Autorka uvádí příklad ze společenství, kde se ženy v době menstruace nesměly přiblížit ke svatým místům, aby je neznečistily, jako těhotné a kojící se nesměly účastnit různých sociálních aktivit apod..²⁴

Jako třetí důvod Ortner zmiňuje samotnou ženskou psychiku, která se vlivem předchozích důvodů v průběhu socializace strukturuje jinak než psychika mužská. Jak shrnuje Ortner:

I argued that the universal devaluation of women could be explained by postulating that women are seen as closer to nature than men, men being seen as more unequivocally occupying the high ground of culture. The culture/nature distinction is itself a product of culture, culture being minimally defined as the transcendence, by means of systems of thought and technology, of the natural givens of existence. This of course is an analytic definition, but I argued that at some level every culture incorporates this notion in one form or other, if only through the performance of ritual as an assertion of the human

²¹ Ortner, „Is Female to Male,“ 73.

²² Ortner, „Is Female to Male,“ 73.

²³ Ortner, „Is Female to Male,“ 74.

²⁴ Ortner, „Is Female to Male,“ 70.

ability to manipulate those givens. [...] Woman's physiology, more involved more of the time with "species of life"; woman's association with the structurally subordinate domestic context, charged with the crucial function of transforming animal-like infants into cultured beings; „woman's psyche”, appropriately molded to mothering functions by her own socialization and tending toward greater personalism and less mediated modes of relating – all these factors make woman appear to be rooted more directly and deeply in nature.²⁵

Kromě uvedení konkrétních důvodů a kulturních mechanismů, které stojí za tím, že žena zastává druhořadé postavení, se Ortner také věnuje výkladu specifických kulturních představ, které jsou se ženami spjaty. Zajímavým momentem v její stati je například část, kde autorka zmiňuje dvojznačnost, kterou žena jako zprostředkovatelka kultury dětem (je tím, kdo provádí konverzi z přírody na kulturu) zastává. Její hraniční pozice někoho, kdo má silnější kontakt s přírodou a zároveň někoho, na koho připadá úkol předávat kulturu potomkům, ji staví zároveň mimo těžiště kultury a blíže k necivilizované přírodě, i do samotného centra kultury, kde dochází k socializaci dětí. Takto odhalenou dvojznačnost Ortner posiluje dalším argumentem, ve kterém říká, že ženská psychika se vztahuje více k lidem jako jedincům, než zastáncům určité sociální kategorie (např. její schopnost milovat své dítě navzdory tomu, že se stalo vyvrhelem společnosti), a říká, že to ženu činí z hlediska kultury zároveň podvratnou (“subverting”) tak přesahující (“transcending”).

Thus we can account easily for both the subversive feminine symbols (witches, evil eye, menstrual pollution, castrating mothers) and the feminine symbols of transcendence (mother goddesses, merciful dispensers of salvation, female symbols of justice, and the strong presence of feminine symbolism in the realms of art, religion, ritual and law). Feminine symbolism, far more often than masculine symbolism, manifests this propensity toward polarized ambiguity, - sometimes utterly exalted, sometimes utterly debased, rarely within the normal range of human possibilities.²⁶

Myšlenky Ortner o druhořadém postavení žen jako o rozšířeném a hluboko zasahujícím kulturním fenoménu jsou pro moji práci, která si mnoho svých teoretických východisek půjčuje právě z genderové teorie, velmi důležité. Pokud budeme uvažovat o femininních charakteristikách Nicka Pitery a o dojmu ženskosti, který jeho hlas může vzbuzovat, bude to téměř bez výjimky vždy v kontextu této patriarchální (tedy binární a hierarchické) ideologie.

²⁵ Ortner, „Is Female to Male,” 83-84.

²⁶ Ortner, „Is Female to Male,” 86.

2.2. Ženský hlas jako hlas subverzivní

Teprve na tomto širokém myšlenkovém základě – totiž že žena je v kultuře vnímána jako druhotné pohlaví, že mezi ní a mužem panují podobné opoziční a hierarchické vztahy jako mezi kulturou a přírodou a že ženské pohlaví zastává v patriarchální kultuře ambivalentní místo, neboť je svým charakterem zároveň jak „subverting“ tak „transcending“ – je možné se pustit do teoretických debat o ženském hlase. Přestože tělo, které lze ve videích Nicka Pitery spatřit, očividně není ženské, jeho hlasová kvalita, rozsah, tónbr a pronikavost svými vlastnostmi ženskou kvalitu hlasu připomínají. Jelikož považují Piterovu schopnost zpívat femininně znějícím hlasem za jednu z hlavních příčin jeho popularity, je představení teoretické debaty o ženském hlase rozhodně na místě. Pro tuto práci využiji především myšlenky Adriany Cavarero z knihy *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*²⁷ a kapitolu Anny Carson „Gender of Sound“, z knihy *Glass, Irony and God*.

Přestože na Ortner a její stat' Carson ani Cavarero explicitně neodkazují, povědomí o pankulturní podřazenosti ženského pohlaví je přítomné v textech obou autorek. Opoziční vztahy mezi mužským a ženským a kulturní důsledky z nich vyplývající tvoří převážnou většinu obou výše zmíněných textů. Téma hlasu, které je zásadní jak pro Carson, tak pro Cavarero a které se stane zásadní i pro mé čtení tvorby Nicka Pitery, předchází u Carson obecnější úvahy o genderovém dělení.

Carson v kapitole „Gender of Sound“ předvádí ukázkou důsledné diskurzivní analýzy, když na ukázkách antických textů poukazuje na patriarchální myšlenkové vzorce. Binaritu ženského a mužského, jak se objevuje v podobě obecných charakteristik v myšlení antiky, Carson ilustruje na Aristotelovi:

Women, in the ancient view, share this territory spiritually and metaphorically in virtue of a „natural“ female affinity for all that is raw, formless and in need of the civilizing hand of man. So for example in the document cited by Aristotle that goes by the name of „The Pythagorean Table of Opposites“, we find the attributes curving, dark, secret, evil, ever-moving, not self-contained and lacking its own boundaries aligned with Female and set over against straight, light, honest, good, stable, self-contained and firmly bounded on the Male side.²⁸

²⁷ Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press, 2005.

²⁸ Anne Carson „The Gender of Sound,“ in *Glass, Irony and God*, Anne Carson (New Directions, 1992), 124.

Carson (připojující se k celé generaci dalších badatelů, kteří podobným způsobem podrobně pročetli texty antiky²⁹ tyto protiklady divokosti a civilizovanosti, tmy a světla, zla a dobra ukazuje jako jasný produkt patriarchálního myšlení, které nejen nastavuje mužské a ženské do vzájemné polarity, ale také jasně určuje jejich hierarchii. Civilizace krotí divokost, světlo vymyje tmu, pokřivené se rovná, tajné se odhaluje a zlé se stává dobrým. Neboli žena potřebuje „the civilizing hand of a man“.³⁰

Co se však překvapivě stává naprosto klíčovým při procesu ustanovování patriarchální hierarchie a co bude úzce souviset s mým následným uvažováním o hlase, je téma řeči. Schopnost abstraktně uchopit okolní svět stojí na samém počátku hierarchizace, aneb jak píše Carson: „As Aristotle says, any animal can make noises to register pleasure or pain. But what differentiates man from beast, and civilization from the wilderness, is the use of rationally articulated speech: logos.“³¹

Carson v následujících pasážích obratně ilustruje Aristotelovu argumentaci, která pod jedním obloukem hierarchicky odděluje zvíře od člověka na základě schopnosti formulace svých myšlenek (logos) a pod druhým argumentačním obloukem z obecné povznesené kategorie člověka hladce vyděluje ženu. Tentokrát se dělícím kriteriem nestává logos (jako samotná schopnost racionálně formulovat myšlenky), ale stále se zůstává v oblasti řeči, způsobů myšlení a komunikace – tentokrát pod pojmem „sophrosyne“. „Verbal continence is an essential feature of the masculine virtue of *sophrosyne*³² (prudence, soundness of mind, moderation, temperance, self-control) that organizes most patriarchal thinking on ethical or emotional matters. Woman as a species is frequently said to lack the ordering principle of *sophrosyne*.“³³

Schopnost určitým způsobem ovládat a krotit řeč – disponovat umírněností *sophrosyne*, jako jakýmsi strukturujícím a řádotvorným principem – je kvalita asociovaná s muži a odděluje ženy do kategorie druhé: kategorie, která není umírněná, není v sebekontrolě, není řádotvorná, je nespoutaná a tak nebezpečná a v souvislosti s Pythagorovou tabulkou protikladů tedy dokonce potenciálně zlá a bestiální. Carson tento požadavek na mužskou sebekontrolu zdůrazňuje a dokládá to dalším příkladem z antiky:

²⁹ Carson, „The Gender of Sound,“ 124.

³⁰ Carson, „The Gender of Sound,“ 124.

³¹ Carson, „The Gender of Sound,“ 128.

³² Kurzíva nechána v původní podobě.

³³ Carson, „The Gender of Sound,“ 126.

When a man lets his current emotions come up to his mouth and out through his tongue, he is thereby feminized, as Herakles at the end of the Trachiniai agonizes to find himself „sobbing like a girl, whereas before I used to follow my difficult course without a groan but now in pain I am discovered a woman.“ It is fundamental assumption of these gender stereotypes that a man in his proper condition of *sophrosyne* should be able to dissociate himself from his own emotions and so control their sound.³⁴

Moment hlasového projevu (obzvlášť nejazykového – pláč, kvílení, zpěv) jako nemužného, ženského a tím pádem subverzivního je téma, které bude v průběhu mé práce rezonovat s téměř všemi texty, na které se zde budu odkazovat. Subverzivnost a nedůvěryhodnost ženského prvku a to, jak se projevuje v oblasti hlasu v antických textech, zde není možno probírat v plné šíři.³⁵ Mezi těmi, kterým se Carson věnuje, stojí svůdný a smrtící zpěv Sirén, kvíl Furií připomínající skřeky vězňů, nedůvěryhodnost Kasandřiných věštek, bojový pokřik Artemis či příběh nymfy Echo, u které Carson intepretuje její osud jako následek nedostatečné kontroly nad svým hlasem.

Požadavek na to, aby muži měli *sophrosyne*, neboli požadavek na to, aby disponovali moderujícím, řádotvorným principem, který filtruje emoce vycházející zevnitř a skrz ústa ven (ať už v podobě řeči, zpěvu, nebo neartikulovaných zvuků), je určitý kulturní vzorec, se kterým se setkáme i v jiných textech, které zde budu zmiňovat. Z hlediska Pitery je tento kulturní požadavek zajímavý, neboť jak později ukáží, to, čím je charakteristická jeho tvorba, se požadavku na umírněnost a kontrolu rozhodně vymyká.

Zatímco Carson se zabývá fenoménem hlasu obecněji a na konkrétních příkladech (převážně z antiky) ukazuje, proč a jakým způsobem se stával ženský hlas subverzivním a narušoval patriarchální ustanovení světa, Cavarero se ve své práci při zkoumání hlasu zabývá detailněji tím, jak se binarita mužského a ženského promítá do užívání hlasu, konkrétně do toho, jakým způsobem se spolu na poli hlasové produkce setkává protiklad mužského a ženského s protikladem vokálního a sémantického a dále s protikladem tělesného a duševního. Cavarero argumentuje, že hlasový projev (konkrétně jeho vokální složka) je nutně spjatý s fyzickou produkcí (vibrace tkání) a tělesností, na rozdíl od sémantické části hlasového projevu, která může nést význam bez akustické podoby jen ve formě psaného textu.³⁶ Žena, figurující v kultuře jako tvor méně poznamenaný kulturou a bližší přírodě, je tak podle Cavarero asociován s vokálním, tělesným principem, zatímco muž, chápán jako racionální

³⁴ Carson, „The Gender of Sound,“ 126-127.

³⁵ Pro podrobnější přehled o představách, které jsou asociovány s ženským hlasem viz. bakalářská práce Barbory Voráčkové: Voráčková, Barbora. „Ženský hlas v současné teorii.“ Bak. práce, FF UK, 2016.

³⁶ Adriana Cavarero, *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford University Press, 2005), 12.

tvor bližší kultuře, je kulturně spojován se sémantickým, duševním principem. Aneb jak píše Cavarero:

Song is more suited for the woman than for the man, above all because it is up to her to represent the sphere of the body as opposed to the more important realm of the spirit. Symptomatically, the symbolic patriarchal order that identifies the masculine with reason and the feminine with the body is precisely an order that privileges the semantic with respect to the vocal. In other words, even the androcentric tradition knows that the voice comes from „the vibration of a throat of flesh“ and, precisely because it knows this, it catalogs the voice with the body. This voice becomes secondary, ephemeral, and inessential – reserved for women. Feminized from the start, the vocal aspect of speech and, furthermore, of song appear together as antagonistic elements in a rational, masculine sphere that centers itself, instead, on the semantic. To put it formulaically: woman sings, man thinks.³⁷

Představa vokality jako něčeho, co je samotnou svojí esencí zakotveno v ženském (a tedy tělesném) principu, je zajímavým momentem pro jakékoli uvažování o zpěvu. U Pitery je tato složka podpořena ještě dalšími faktory, které přispívají k tomu, že jeho videa rozehrávají fascinující asociace, mimo jiné užitím vysokého hlasu, o kterém budu psát v pozdější kapitole.

Carson na rozdíl od Cavarero nemluví přímo o tělesnosti ve spojení s ženským hlasem, je tomu však velmi blízko, když jí přisuzuje všechny následující kategorie: „Madness and withery as well as bestiality are conditions commonly associated with the use of the female voice in public, in ancient as well as modern contexts.“³⁸ Minimálně příklady antiky se zdají tuto tezi více než podporovat. Nadpřirozené, nedůvěryhodné (případně napůl bestiální) jsou charakteristiky, které přesně popisují antické postavy jako jsou Furie, Sireny, či věštkyně Cassandra.

Kromě bestiality se Carson shoduje s myšlenkami Cavarero i v tom, že spojuje ženský hlas s tělesnou sexualitou. Carson uvádí příklad řecké a římské lékařské vědy, která měla za to, že ženská těla disponují dvěma ústy.³⁹ Takzvaná horní a dolní stoma (dutina), která slouží k vokální (ano – horní) nebo sexuální (kato – spodní) aktivitě. Neboli: „Woman is that creature who puts the inside on the outside. By projections and leakages of all kinds – somatic, vocal, emotional, sexual – females expose or expend what should be kept in.“⁴⁰ Je to právě princip kultury, řádu a sémantična, který dělí muže od tohoto nežádoucího ženského

³⁷ Cavarero, *For More Than One Voice*, 6.

³⁸ Carson, „The Gender of Sound,“ 120.

³⁹ Carson, „The Gender of Sound,“ 131.

⁴⁰ Carson, „The Gender of Sound,“ 129.

výtoku: „The masculine virtue of *sophrosyne* or self-control aims to obstruct this continuity, to dissociate the outside surface of a man from what is going on inside him. Man breaks continuity by interposing logos – whose most important censor is the rational articulation of sound.“⁴¹

„Interposing logos“ jako mužská aktivita blokující nechtěné projevy přírody se stává u Carson tím samým, co u Cavarero spojení mužského principu se sémantickým – tedy spojení mužského principu s racionálním užitím řeči na rozdíl od její vokální složky. Svoje úvahy o tělesnosti a subverzivitě ženského hlasu Carson shrnuje poměrně stručně a jasně: „Putting a door on the female mouth has been an important project of patriarchal culture from antiquity to the present day. Its chief tactic is an ideological association of female sound with monstrosity, disorder and death.“⁴²

Všechny výše uvedené argumenty nějakým způsobem tematizovaly to, s jakými představami se pojí ženský hlas a jaké požadavky se v souvislosti s tím kladou na mužský hlas a způsob jeho projevu. Tělesnost, nekontrolovatelnost, bestialita a představa nežádoucího výtoku z dutin (ať už horní, nebo dolní), přenos toho, co je vevnitř, ven, to vše jsou představy destabilizující určitý (dominantní) řád, který za své hlavní rysy pokládá racionalitu, umírněnost a sémantiku – zkrátka to, co ve svém textu Cavarero označuje slovem „logos“. Pokud budu ve svém textu pojednávat o Piterově tvorbě jako o subverzivní, bude to vždy ve vztahu k tomuto dominantnímu řádu, který preferuje sémantické před vokálním, řeč před zpěvem, racionalitu před emocemi a duši před tělem.

2.3. Sluch jako ženský smysl

Rád bych se nyní zastavil u jednoho z argumentů Cavarero, který si při analýze textů antické kultury všímá genderového dělení i v rámci smyslů. Vzhledem k audiovizuální podobě performance, kterou Pitera ve svých videích předvádí, je analýza toho, jakým způsobem vnímáme jednotlivé smysly jako genderově specifické, poměrně zajímavá. Autorka klade do protikladu sluch a zrak jako smysly přejímající binaritu ženské versus mužské a vysvětluje tento fenomén na příkladu toho, co vnímáme na řeči jako důležité. Na protikladu vokálního a sémantického Cavarero ukazuje, že v naší kultuře byl (minimálně už od řecké filozofické tradice) vždy kladen důraz na sémantickou stránku hlasu: „After all, the voice is a central theme for a kind of knowledge that is inaugurated in Greece as the self-

⁴¹ Carson, „The Gender of Sound,“ 129-130.

⁴² Carson, „The Gender of Sound,“ 121.

clarification of logos, and that after various (but coherent) developments throughout the millennia arrives in the twentieth century vis-à-vis the obsessive theme of language.“⁴³

Poukazuje pak na to, že v teoretizování o jazyku se nikdy nekladl důraz na vokální aspekt hlasu, přestože je nutně přítomen. Znějící hlas figuroval pouze jako fonetický komponent určitého systému významů. Autorka toto zúžené chápání hlasu asociuje se spojováním vokálního aspektu řeči se subverzivní kategorií ženství, tělesnosti a přírody, která nemá v kultuře jako produktu logu co dělat. Ve svém textu toto dělení spojuje s antickou filozofickou tradicí, která pojímala celý sluch jak druhotný smysl, neboť píše, že v antické kultuře byl jakýkoli význam („signified“) asociován se zrakovým vjemem („ideai“ – řecké slovo pro „viditelný“).⁴⁴

Reduced to an acoustic signifier the voice depends on the signified. This dependence is not only obvious, it is decisive, for it captures the voice in a complex system that subordinates the acoustic sphere to the realm of sight. As in the Platonism of Augustine (...), sound evokes the idea; the order of the signified appertains to the realm of the eye. [...] Greek philosophy understands thought – and therefore the entire realm of truth that lies in its purview – in terms of vision. The *noema* and the *idea* are basically mental images. [...] Truth in Greek is *aletheia* – a term that literally means that which is not hidden by any shadow and is therefore resplendent in the full light of day. [...] The Latin *scientia* instead means „seeing clearly after having sought to perceive.“⁴⁵

Propojení sluchového vjemu (a tím i celé hudby a zpěvu) s ženským elementem Cavarero teoretizuje na příkladu pasivity. Zatímco o zrakovém vjemu píše, že je charakterizován aktivní a zároveň odtažitou („detached“) pozicí pozorovatele (je převážně ovládaný vůlí a je pouze na nás, zda se od sledované scény odvrátíme), sluch nemůžeme ovládat a může nás překvapit bez toho, aniž bychom jej mohli vytěsnit.⁴⁶ Sluch jako druhotný, pasivní smysl, pomocí něhož nás může okolní svět mimo naši kontrolu penetrovat, to vše dává akustickou sféru do subverzivní, ženské, druhotné, podřízené a nedůvěryhodné pozice.

Co nastane, když vokální aspekt převáží nad sémantickým a hlas („la voce“) převaží nad jazykem („la parole“), Cavarero teoretizuje na žánru opery. Argumentuje, že v opeře se hlavním prvkem nestává libreto, děj a slova, ale že pozornost na sebe strhává hlas a vokalizace. Spletitý a zamotaný děj opery, často zpívaný jazykem, kterému nerozumí ani

⁴³ Cavarero, *For More Than One Voice*, 9.

⁴⁴ Cavarero, *For More Than One Voice*, 36.

⁴⁵ Cavarero, *For More Than One Voice*, 35-36.

⁴⁶ Cavarero, *For More Than One Voice*, 37.

publikum ani není mateřským jazykem zpěváků, ustupuje před vysokými hlasy, kterým ve vypjatých vyšších polohách není cizí text už ani rozumět. Je to dílo opery („l’opera dell’Opera”), že sémantické padá před vokálním a opera se pro Cavarero stává triumfem femininního nad maskulinním, vokálního nad sémantickým.⁴⁷ Toto žánrové vítězství ženského principu nad mužským dává Cavarero do úzké spojitosti s častým koncem oper 19. století – a tím je smrt hlavní protagonistky. Zatímco publikum je uchváčeno vítězstvím feminního a vokálního principu, děj opery se vydává přesně opačným směrem, na jehož konci hrdinky zešílí, zabijí se či jsou zabity. Cavarero na tomto místě čerpá z myšlenek Catherine Clement⁴⁸ a píše, že opera funguje na principu jakéhosi patriarchálního rituálu, ve kterém jsou ženy ukázány jako vládkyně vokalické sféry a pokořitelky sémantického principu a jako takové musí na jevišti zahynout, aby se navrátil patriarchální řád.⁴⁹ Cavarero si všímá ještě jednoho zajímavého genderového momentu (a ten je zvlášť užitečný v souvislosti s Piterovým použitím vysokého hlasu), který nastává při poslechu školených ženských hlasů, a tím je erotická stimulace způsobována penetrativností vysokého sopránu.

The ear is a delicate and vulnerable organ, which also has a precise spectrum of pleasure; when the sound is too loud, it suffers. [...] Caught up in the enjoyment, the one listener lets herself get totally wrapped up in the sound, penetrated and inundated by it – “like a woman,” as experts on feminine eros would say. But then, the soprano becomes an extraordinarily powerful figure, for she is a woman who not only carries and conquers the semantic in her voice, but also takes the active “masculine” part of the one who penetrates and inundates, or inseminates, the listener.⁵⁰

Přestože argumentace této práce rozhodně nezamýšlí srovnávat tvorbu Pitery s operním žánrem, představa hlasu jako určitého penetrativního prostředku, který spolu s výškou a intenzitou nabývá dominance (hlas vystupuje, vylézá do popředí), je v mém čtení Piterovy tvorby a toho, proč jeho videa vyvolala takovou vlnu fascinace, důležitá.

To, že ženská operní vokalita je určitými svými znaky pro patriarchální ideologii nebezpečná, neboť aktivně (téměř falicky) proniká do posluchače (do jeho jemného, citlivého orgánu) je užitečná myšlenka pro pokus o vysvětlení toho, proč Piterův znělý, vysoký hlas zvládl vyvolat tak mohutnou reakci. Femininita, která nabývá penetrativnosti, je chápána jako svého druhu subvezivní. Přestože Piterův hlas není klasicky školen ani nepřipomíná klasický operní soprán, jeho (oproti tomu, na co můžeme být u jiných mužských popových zpěváků

⁴⁷ Cavarero, *For More Than One Voice*, 112.

⁴⁸ Clement, Catherine. *Opera: The Undoing of Women*. I.B.Tauris Publishers, 1997.

⁴⁹ Cavarero, *For More Than One Voice*, 125.

⁵⁰ Cavarero, *For More Than One Voice*, 128.

zvyklí) výrazný vysoký hlas, zvukově silou a barvou zacloňující jeho spodní polohu, rozhodně konotace spojené s vysokým ženským hlasem vzbuzuje.

Ve této kapitole jsem se zabýval představami, které Piterovo užití vysokého, femininně znějícího hlasu u posluchačů může vyvolat. Pracoval jsem s diskurzivními analýzami autorek, které si jako materiál zvolily texty antických básníků a filozofů a poukazovaly na ustálené představy, které se v antice s ženským hlasem spojovaly. Přestože jsou představy o ženském hlase fascinující a při poslechu Piterova hlasu s nimi bez pochyby vejde v kontakt, při poslechu Piterovy tvorby je nutné se na ně dívat jako na součásti významově složitějšího celku. Přestože zvuková kvalita Piterova hlasu ženský hlas připomíná, ve videu se s jeho hlasem setkáváme vždy s vědomím toho, že tento zvuk vychází z úst mužského těla a téměř vždy následuje konfrontace s jeho spodní, mužně znějící polohou (na rozdíl od kontratenorů). Představy o subverzivnosti ženského hlasu a vztahu mezi zpěvem, tělesností a ženskostí je tak nutné chápat v souvislosti se skutečností, že to celé se děje jako část performance, kterou předvádí mužský zpěvák. Právě vztahu mezi maskulinitou, hlasem a zpěvem se budu věnovat v následující části.

3. Mužský hlas a Pitera

3.1. Mužská ne-vokalita

Vzhledem ke kulturním představám, které jsem v předchozích kapitolách nastínil, není divu, že se ženský hlas, který podle Carson i Cavarero v dobách antiky symbolizoval svět bez řádu, svět nespoutanosti, emocí a chaosu, hlas vůči patriarchální kultuře subverzivní, stal významným tématem výzkumu celé řady teoretiků. Z hlediska mužské vokality je však zajímavé, jak málo se v genderově orientované teorii tematizuje mužský zpěvní hlas a jak moc se akcentuje jeho sémantická, racionální a umírněná povaha. Výjimkou, ke které se ještě později vrátím, je zpěv kastrátů a dobová fascinace genderovou ambivalencí jejich hlasu, jak je zmiňuje v jedné části své práce Cavarero.

Logos, který je podle Aristotela strukturujícím principem dávajícím světu řád, a který Carson ve své práci spojuje s racionální, mužskou složkou vyjevující se světu jako blahodárná ctnost „sophrosyne“, na sebe v pracích obou autorek bere podobu řeči (jeden z významů řeckého „logos“ – slovo). Cavarero tomuto mužskému principu v úvodu své práce přiřazuje vlastnost sémantičnosti (jako projev ducha) oproti ženské vokalitě (projev těla). Ženský hlas a jeho napojení na představu Sirén, napůl lidských a napůl bestiálních stvoření, jejichž zpěv byl svojí svůdností, krásou a hrozivostí odkazující ke světu mimo lidskou kulturu vnímán jako nebezpečný, nekontrolovatelný a smrtící, a který jasně symbolizuje narušení patriarchálního řádu tím, že muže na cestách uvádí do záhuby, je již bohatě prozkoumán. Co se však děje, když muž zpívá? Sternfeld se ve svém článku „Everything is Coming Up Kurt’: The Broadway Song in Glee“ zabývá vyobrazením genderu v americkém serialu *Glee*, tento rozpor mezi maskulinitou a zpěvem (v tomto případě zpěvem muzikálových čísel) popisuje takto:

Why is it that boys don't want to sing, or if they do, must sing a rock song that won't hurt their standing as males? A study of elementary school pupils by three sociologists revealed, not surprisingly, that boys are socialized to exhibit toughness. The sociologists point out that the opposite of toughness is not defined generally as wimpiness – it's specifically labelled as femininity, or homosexuality, and boys are on the lookout for this supposed weakness. Along with toughness comes a mandate to exhibit “coolness,” which involves “assuming suitably detached postures and attitudes. [...] They act cool in distancing themselves from things they used to like, but are now defined as feminine or nerdy. They act cool by repressing emotionality.”⁵¹

⁵¹ Jessica Sternfeld „Everything is Coming Up Kurt’: The Broadway Song in Glee,“ in *Gestures in Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, ed. Dominic Symonds and Millie Taylor (Oxford University Press, 2013), 139.

Co Sternfeld zmiňuje v souvislosti s americkým seriálem *Glee* vykazuje zajímavou podobnost s tezemi jak Carson tak Cavarero. Pokud bychom přijali za předpoklad argumentaci Sternfeld, že muži jsou socializováni „to exhibit toughness“ a „detached postures“, není s podivem, že s takovým typem chování nejde dohromady zpěv, kde je vyjadřování emocí téměř vždy jednou z jeho složek. Se zjištěním Sternfeld by souvisel zároveň pojem, který zmiňuje ve svém textu Carson, tedy „sophrosyne“, neboli antický ideál mužské sebekontroly. Když Carson na jednom místě zmiňuje nebezpečí znakové řeči, říká o mužské cenzuře emocí prakticky to samé, co Sternfeld:

What is pernicious about sign language is that it permits a direct continuity between inside and outside. Such continuity is abhorrent to the male nature. The masculine virtue of sophrosyne or self-control aims to obstruct this continuity, to dissociate the outside surface of a man from what is going on inside him. Man breaks continuity by interposing logos – whose most important censor is the rational articulation of sound.⁵²

Téma autocenzury jako mužské vlastnosti je přítomno i ve zmínce Carson, ve které Herakles, když počal plakat a nebyl schopen kontrolovat přívál emocí, sám sebe přirovnal k ženě.

Avšak zpět k původní otázce. Pokud hlas jako akustický prvek řeči náleží ženě, zatímco druhý prvek řeči, jeho semiotická část, náleží muži, co se děje, když muž zpívá? Za prvé dochází k použití hlasu a ne k čisté sémantice (psaní), a tím pádem znečištění logu (dokonalá filozofie je podle Cavarero ta, která nepotřebuje vyslovovat.⁵³ Poté dochází ke zpěvu, tedy k činnosti, kde vokální prvek přestává být podřazený semiotickému, naopak v evropském klasickém zpěvu ve vypjatých polohách či při pouhé vokalizaci dochází k jeho nadvládě. Za třetí se nestává znečišťujícím pouhá skutečnost, že muž používá hlas, a ještě k tomu hlas s důrazem na jeho vokální aspekt, ale také obecný fakt, že muž opustil kýženou ctnost „sophrosyne“, která se má projevat umírněností projevu, má být ukázkou úspěšného „interposing of logos“. Muž tedy nejen zpívá a zrazuje tak patriarchální řád prostředkem svého projevu, ale zároveň se ukazuje v pozici snížené emocionální kontroly, ve které se hrouť „sophrosyne“, „detached postures“ a na povrch vyplouvají emoce.

⁵² Carson, „The Gender of Sound,“ 129-130.

⁵³ Cavarero, *For More Than One Voice*, 33.

3.2. Vysoký mužský hlas

Čtvrtým faktorem, který podle mého názoru přispívá k subverzivnosti toho, co Pitera předvádí, je jeho použití vysokého hlasu. Tentokrát se na Piterovo užití vysoké hlasové polohy nebudu dívat jako na činnost asociující představy o ženském hlase, ale jako na aktivitu, která dává do souvislosti maskulinitu a to, jak je kulturně žádoucí, aby se projevovala v oblasti hlasu. Uvedu zde několik tezí, které se snaží vysvětlit zdánlivě banální fakt, totiž že si asociujeme vysoký hlas s femininitou a hluboký hlas s maskulinitou. Ve své práci *Gender Voices*⁵⁴ uvádí autoři David Graddol a Joan Swann hned několik studií, které potvrzují, že vysoký hlas vnímáme jako více femininní než hlas hlubší.

Biologické vysvětlení, které autoři uvádějí, si bere inspiraci z evolučního výzkumu, kde platí teze, že hloubka hlasu je indikátorem tělesné velikosti samce.⁵⁵ Argument vychází ze základních poznatků o funkci hlasového ústrojí, které ukazují, že základní frekvenci hlasu ovlivňuje délka a šířka hlasivek. Témbr (tmavý hlas, světlý hlas) pak zas ovlivňuje velikost a tvar rezonančních prostor. Podobné odůvodnění si našlo své místo i při popisu lidského těla ve starší knize pro mediky, jak uvádí Graddol a Swann: „A tall, well built man will tend to have a long vocal tract and large vocal folds. His voice quality will reflect the length of his vocal tract by having correspondingly low ranges of formant frequencies, and his voice dynamic features will indicate the dimensions and mass of his vocal folds by a correspondingly low frequency.“⁵⁶

Zajímavým momentem v části, která se zabývá biologickým vysvětlením výšky hlasu, je zmínka o studii, která se zkoumala výšku hlasu a hladinu hormonů. Podle ní je změna hlasu u chlapců (způsobená zvětšením hlasivek a hrtanu) v přímé souvislosti s vývojem ostatních druhotných pohlavních znaků.

In fact, the size of the larynx in men depends in large measure on the release of those hormones that give rise to secondary sexual characteristics in adolescence. Various studies (e.g. Vuorenkoski et al., 1978) have shown that boys' voices drop in pitch about an octave at about the same time as they develop pubic hair. Pedersen et al. (1984) demonstrated that this change in voice was directly connected with hormonal activity by taking 48 boys from the Copenhagen Boys' Choir and measuring androgen blood content and the size of their testicles. It was found that the pitch of voice of boys of different ages was closely correlated with their testis volume and androgen levels.⁵⁷

⁵⁴ Graddol, David and Joan Swann. *Gender Voices*. Wiley, 1989.

⁵⁵ Graddol and Swann, *Gender Voices*, 13.

⁵⁶ Laver and Trudgill, 1979, s.7-8 in Graddol and Swann, 1989, s.14.

⁵⁷ Graddol and Swann, *Gender Voices*, 16-17.

Při psaní o tom, jak hormony ovlivňují hlas, Graddol a Swan dokonce zmiňují studii, ve které byly výzkumnou skupinou operní zpěvačky. Ty uvedly, že se jim hlas mění v průběhu menstruace (převážně negativní změny) i v průběhu těhotenství (převážně pozitivní změny).⁵⁸ Povědomí o tom, že hormonální sekrece ovlivňuje hlasové kvality, proniklo i do pouček, které se šíří mezi zpěváky. Graddol a Swann tak uvádějí poznámky hlasové pedagožky z Royal House Opera. Podle ní má sexuální aktivita přímý efekt na hlas a na schopnost dostat se do vyšších poloh. Dočteme se tak kuriozní rady doporučující vyšším hlasům „never during a performance run“, barytonům „twice a week“ a basům kdykoliv.⁵⁹

Kromě biologických rozdílů, které určitým způsobem determinují výšku a barvu hlasu (délka hlasivek, rezonanční prostory, vokální trakt), Graddol a Swann zmiňují další dva důležité aspekty, které souvisí s naším vnímáním hlasu. Za prvé záleží na tom, jaký význam těmto (nesporně existujícím) rozdílům přisuzujeme, a za druhé je nutné vzít v úvahu, že výšku i barvu hlasu je možné vědomě či nevědomě pozměňovat. Důležitost procesu asociace významů s konkrétní výškou hlasu pak autoři ilustrují na citátu Deborah Cameron:

It is inconceivable that these judgements have anything to do with pitch. If men talked in higher pitches than women, low voices would be said to lack in authority... Linguistic sex-differences act simply as a badge of femaleness, and are valued negatively quite irrespective of their substance. Explaining that women's high pitch is learned/can be authoritative/is really very pleasing to the ear will have no effect on the irrational process by which everything "female" is pejorated, whether it actually reflects women's behavior or not.⁶⁰

Graddol a Swann tak biologické odůvodnění, které rozdílnosti hlasů vysvětluje jako evolučně zapříčiněný jev, zjemňují tím, že upozorňují na problematiku mechanismů kulturního přiřazování významů. Jejich argument směřuje k základnímu axiomu kulturních studií, totiž že žádným věcem nepřirazuje význam z nějakého přirozeného, daného důvodu, ale tak, jak jsme tomu prostřednictvím kultury a socializace do ní naučení.

Uvedená myšlenka Cameron o ženství jako o kategorii, kterou my sami vytváříme kulturním přiřazováním významů, úzce souvisí s obecnou změnou v chápání reality a rezonuje s naprostou většinou textů, které ve své práci používám. Jonathan Culler v první kapitole své knihy *Krátký úvod do literární teorie* tuto změnu chápání dává do souvislosti

⁵⁸ Graddol and Swann, *Gender Voices*, 17.

⁵⁹ Graddol and Swann, *Gender Voices*, 18.

⁶⁰ Cameron, s.54, 1985, In Graddol and Swann, 1989, s.35-36.

s myšlenkami Michaela Foucaulta a jeho pojetím moci.⁶¹ Kulturní představy se tak v uvažování, pro které Culler používá obecného označení „teorie“, neberou jako dané, ale naopak se zkoumá mechanismus, který je za „dané“ vydává, neboť binarita – např. přírodní versus umělé – je téměř bez výjimky nástrojem hierarchizace, která má za účel prosazovat jedno a potlačovat druhé a zároveň touto uměle vytvořenou binaritou skrýt hegemonii své všeprostopující moci.⁶²

Druhá vrstva problematizace biologicky determinovaného pojetí hlasu, tedy tvrzení, že lidský hlas jakožto projev, který můžeme vědomě či podvědomě ovlivňovat, podléhá sociálním tlakům, je podpořena studií, kterou provedli samotní autoři v roce 1983. V ní zkoumali nahrávky mužů i žen a při poměrování jejich základních frekvencí a intonačních vzorců došli k zajímavým výsledkům.

[...] men seem to be under some kind of social or psychological pressure to make their voices sound as different as possible from women (and, perhaps, vice versa). [...] For some reason, the men and women in our study were adopting different strategies. Men's voices reflected their physical size because they used the lower limits of their pitch range and adopted intonation patterns which were more monotonous than women's; women by contrast, were more variable in their use of voice, both in the sense of using more expressive intonation and in differences between individual women. Such differences seem to indicate that pitch of voice carries social meanings and that men and women try to communicate different social images.⁶³

Z grafů a následných analýz autoři vyvozují, že ženy jsou ve využití možností svého hlasu svobodnější, zatímco muži se snaží držet, co nejniž mohou. Tím se jejich intonace stává nejen monotónnější, ale také se dostávají k limitům daným fyziologickou stavbou vokálního ústrojí. Vysvětlení očividného kulturního tlaku na muže, aby měli hluboký hlas (tedy aby působili mužně), nabízí Graddol a Swann několik. I na tomto místě se nejdříve vydávají směrem k biologickým závěrům, které vychází z teorie přírodní selekce upřednostňující silnější jedince; tentokrát když citují teorii Johna J. Ohaly:

Support for this idea that male vocalizations are designed to be aggressive and threatening comes from Ohala (1983, 1984) who observed that there was a remarkable similarity in the vocalizations used in competitive encounters by a very wide range of species including birds and mammals: „The sounds made by a confident aggressor or dominant individual are low pitched and often harsh, whereas those of a submissive or subordinate individual are high pitched and tone like. The dog's threatening growl and

⁶¹ Culler, *Krátký úvod do literární teorie*, 16.

⁶² Culler, *Krátký úvod do literární teorie*, 16.

⁶³ Graddol and Swann, *Gender Voices*, 22.

submissive whine are familiar examples of this pattern which I will henceforth refer to as the 'frequency code'.⁶⁴

Kromě frekvenčního kódu, který autor ilustruje na vrčení a kňučení psa, Ohala dále pokračuje představením konceptu z říše zvířat, kde souboje často neprobíhají reálně, ale odehrávají se pouze v symbolické rovině (natřásání se, dělání se větším, než je skutečnost). Graddol a Swann dále uvádějí, že biologickým zjištěním odpovídají i kulturní představy, které máme s výšou hlasu spjaty. Experimenty Graddola a Swann, které ukazovaly, že lidé vnímají hluboký hlas jako agresivnější a dominantnější zatímco vysoký hlas méně kompetentní, autoři uvádí jako korespondující s ostatními výzkumy sociologů.⁶⁵ Odezvu výše popsaného čtenář může najít i v úvodu výše zmiňovaného textu Carson. Autorka na začátku kapitoly „Gender of Sound“ uvádí příhodu, ve které se její známý – rozhlasový reportér – setkal s tlakem od svých nadřízených, kterým se nelíbil tón jeho hlasu (zdál se jim příliš světlý) a snažili se ho přinutit k tomu, aby při práci hlas tmavil a stahoval níž.

Carson, která se výškou mužského hlasu zabývá hned v úvodu své práce, obecnou nežádoucnost vysokého hlasu zmiňuje na příkladu Aristotela: „Aristotle tells us that the highpitched voice of the female is one evidence of her evil disposition, for creatures who are brave or just (like lions, bulls, roosters and the human male) have large deep voices. If you hear a man talking in a gentle or high-pitched voice you know he is a *kinaidos* („catamite“).“⁶⁶ Carson dále pokračuje v tom, jak vysoký hlas charakterizovali starořeční autoři: „High vocal pitch goes together with talkativeness to characterize a person who is devian from or deficient in the masculine ideal of self-control. Women, catamites, eunuchs and androgynes fall into this category. Their sounds are bad to hear and make men uncomfortable.“⁶⁷ Carson dokonce zmiňuje vysvětlení Aristotela, který spojuje hloubku mužského hlasu s napětím, které vzniká na hlasivkách tíhou zavěšených genitálií.⁶⁸ Souvislost hlasivek s genitáliemi se zdá být v uvažování o hlase oblíbenou metaforou: dvě dutiny/stomy ženy, vokální a somatické „leakages“, korelace zvětšování hrtanu a pohlavních orgánů...

Výše zmíněné teze se zaobíraly obecnými kulturními představami, které v nás vyvolává poslech vysokého mužského hlasu. Kromě biologického vysvětlení od autorů Graddola a Swann (kteří přejali část svého vysvětlení od Ohaly) jsem zde uvedl čtení

⁶⁴ Ohala, 1983, s.7 n Graddol and Swann, 1989, s.28.

⁶⁵ Graddol and Swann, *Gender Voices*, 32.

⁶⁶ Carson, „The Gender of Sound,“ 119.

⁶⁷ Carson, „The Gender of Sound,“ 119.

⁶⁸ Carson, „The Gender of Sound,“ 119.

antických textů od Carson. Biologické vysvětlení si všímalo především toho, jak se hlas v průběhu evoluce mohl stát indikátorem velikosti samce (argument založený na fyzikálních vlastnostech hlasového ústrojí a na zkoumání ostatních živočišných druhů). Dále si jejich studie všímala toho, že hlas a jeho polohu je možné vědomě ovlivňovat. Jejich studie ukázala, že muži se v běžném hovoru snaží držet ve spodním limitu jejich hlasového rozsahu (byla nalezena korelace mezi hloubkou hlasu a tělesnou velikostí, zatímco u žen ne) a jejich intonace je monotónější. Kulturní požadavek na hloubku mužského hlasu je přítomen i v textu Carson, která si v kapitole „The Gender of Sound“ všímá soudů a hodnot, které jsou spojovány v antických textech s vysokým mužským hlasem.

Všechny výše zmíněné teze se zabíraly skutečností, že mužský vysoký hlas je v západní kultuře vnímán jako nežádoucí. Z hlediska Piterovy tvorby toto může být chápáno jako částečné vysvětlení toho, proč zpěvákova pronikavá a femininně znějící vysoká hlasová poloha vyvolala u množství lidí vlnu zájmu. Sebevědomá performance ženského partu, zpívaná silným, femininně znějícím hlasem, kolidovala s mnoha zažitými představami o vhodnosti mužského hlasového projevu.

3.3. Vysoký mužský zpěvní hlas a fenomén kastrátů

Pokud muž má být racionální a tiché (ve smyslu nevokální) stvoření, které preferuje sémantiku před vokality a řeč před zpěvem a v akustické rovině má mít hluboký hlas, co se děje, když muž zpívá vysokým hlasem? Bez pochyby dochází ke kulturně poměrně složitému fenoménu. Muž zpívá (a tedy nedisponuje žádoucí ctností „sophrosyne“, nedochází k „interposing of logos“, neboli prosakují emoce), vokální vyvažuje či převažuje sémantické, a to celé se děje na druhotném poli sluchového vjemu, v akustickém, subverzivním a podřadném světě, který není ovládán logikou vizuálního, pravdivého světa, kde ucho je citlivý orgán, který je penetrován. Když k tomu všemu muž zpívá vysokým hlasem, je z hlediska výše uvedeného tento subverzivní akt dovršen. Pokud tyto argumenty vztáhneme na Piterovu hudební produkci, není divu, že porušení patriarchální normy týkající se hlasu snad na všech pomyslných úrovních s sebou nese určitou míru fascinace.

Stejně jako Carson teoretizovala u žen dvě stomy (dutiny, které se patriarchální kultura dlouhodobě snaží zavřít), u mužů je v teoretických textech sepětí hlasu a pohlavních orgánů také silně přítomno. Aristoteles přirovnával varlata k vahám stahujícím mužský hlas dolů, biologické zjištění u Graddola a Swann uvádělo do souvislosti prohlubování hlasu s vývinem druhotných pohlavních znaků, které přímo souvisí s hormonální sekrecí a růstem pohlavních orgánů. Nejenže odchylka mužského hlasu od přiměřené hluboké polohy sebou nese kulturní

nežádoucnost (viz výše uvedené příklady), ale zdá se, že také dochází k určitým představám o tělesné stavbě. Zdá se, že vysoký mužský hlas svým sepnutím se všemi výše zmíněnými představami – od malého vokálního traktu, malé fyzické masy, vzdávajícího se signálu („whining dog“) až k chybějícím varlatům (eunuch) – na určité úrovni signalizuje nekompetenci v oblasti těla a jako takový je v kultuře vnímán jako nežádoucí.

Není proto těžké dospět k závěru, že vrcholné ztělesnění této nedostatečné maskulinity, deviace těla i duše, zženštilosti a nemožnosti, pak v kultuře představuje kastrát, u kterého se spojitost mezi vysokým hlasem a nemožností (v tomto případě doslovnou, tedy absencí mužských pohlavních orgánů) plně vyjevuje.

Vzhledem k tomu, že nepopíratelně velikou část pozornosti u videí Nicka Pitery si získala jeho schopnost zpívat pro muže neobvykle vysokým hlasem, je užitečné se nyní podívat na to, jak teorie reflektuje kulturní představy, které jsou spjaté s hlasem kastráta. Joke Dame v kapitole „Unveiled Voices, Sexual Difference and the Castrato“⁶⁹ píše o fascinaci, kterou si tato postava v průběhu historie získala. Následující citace zmiňuje specifický moment, který se debatách o kastrátech opakovaně objevuje:

Their discourse also conveys the idea of the neuter, the suggestion of „the empty spot,“ „the void“ upon which all sorts of fantasies can be projected. As musicologist Dorothy Keyser says in an extraordinary article on the castrato: „To baroque society they appear to have been perceived as blank canvases on which either sexual role could be projected, in real life as on the stage. [...] In society that prized virility in its men and fertility in its women, the ambiguous figure of the castrato was endlessly fascinating.“⁷⁰

„Empty spot“ jako ztělesnění určité nejednoznačnosti, androgynnosti, obojpolavnosti a zároveň žádného pohlaví, je klíčovým termínem pro text Dame, která se zabývá vyobrazením kastráta v Balzacově novele *Sarrasine* a tím, jak ji ve své stati *S/Z* čte Roland Barthes. Zajímavým momentem, který připomíná úvahy Cavarero o dominantním hlase operních sopranistek, je část, kde Dame píše o kastrátovi jako o někom, kdo sice výškou hlasu i křehkou fyzickou stavbou připomíná ženu, avšak svojí silou, výdrží a průrazností tónu na sebe bere mužský aspekt penetrativnosti. Dame na tomto místě cituje Barthesa, který ve svém čtení Balzacovy povídky píše, že hlavní postava *Sarrasine* je uchvácen hlasem kastráta, který vystupuje v převleku *Zambinelly*. „The voice is described by its power of penetration, insinuation, flow; but here it is the man who is penetrated; like Endymion „receiving“ the

⁶⁹ Dame, Joke „Unveiled Voices, Sexual Difference and the Castrato“ In *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Ed. Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas, 135-153. New York: Routledge, 2006.

⁷⁰ Joke Dame „Unveiled Voices,“ in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. Philip Brett, Elizabeth Wood and Gary C. Thomas (New York: Routledge, 2006), 144.

light of his beloved, he is visited by an active emanation of femininity, by a subtle force which „attacks him“ seizes him, and fixes him in a situation of passivity.“⁷¹

Vysoký mužský hlas a s ním neoddělitelně související postava kastráta nás vede k zajímavým kulturním představám. Kastrát je zmiňován v kontextu psychoanalýzy jako postava kastrovaná i kastrující, fyzicky vykastrováná a svým silným a pronikavým hlasem v akustické sféře schopná inseminovat, penetrovat a tady uvést mužského posluchače do ženské pasivní pozice.⁷² Tento argument, který dominantnímu vysokému hlasu přisuzuje vlastnost penetrativnosti a schopnosti uvést posluchače (který je v oblasti sluchu bez možnosti ovládat to, co přijímá) do pasivní pozice, připomíná argument Cavarero. Zde však přítomnost kastrátova těla význam vysokého sopránu pozměňuje. Místo nemístné pozice ženy-sopranistky jako dominantní figury zde dochází k násilnému akustickému kontaktu s vykastrovaným mužem. Akustická manifestace tak penetruje bezbranného mužského posluchače.

Sarrasine s postavou vejde v zajímavý kontakt. Barthes tuto interakci interpretuje jako prohození rolí, kde kastrát (hrající roli Zambinelly a figurující tak v tu chvíli jako žena) svým hlasem získá aktivní pozici a penetruje Sarrasina, který je jako posluchač v pozici pasivní. Dame s Barthesem nesouhlasí a píše, že interakce není tak jednoduchá, jak ji Barthes interpretuje. Její kritika míří k tomu, že přestože se Barthes ve svém čtení snaží o to, vymanit se z binárních kategorií (včetně těch genderových), jeho interpretace Balzaca tyto kategorie zvládá pouze prohodit, avšak svým zachováním binaritu genderového řadu utvrzuje. Dame v textu naznačuje, že pozice pasivity a aktivity nejsou tak jednoznačné. Na základě citátů a toho, co se Sarrasinovi na Zambinelle líbí, argumentuje, že Sarrasine ve svém uchvácení božskou Zambinellou doopravdy miluje muže, který se za ženským převlekem skrývá.

Neboli argument Dame míří k vysvětlení, že Sarrasine v Zambinelle vidí muže, ale je to právě jeho ženskost, která mu imponuje, a tak – ve světě, kde nebyl podobný druh vztahu možný – je to právě na poli divadla, kde si Sarrasine skrz poslech a sledování kastrátova vystoupení může přiznat svůj cit. Možnost plurality genderu a spletitosti sexuality jako měnícího se kontinua je hlavní závěr, ke kterému Dame ve svém textu směřuje. V akustické sféře je to pak právě věhlasná vokální schopnost kastráta, jako někoho, kdo v oblasti hlasu zasahuje do obou sfér (ženská výška a pohyblivost hlasu avšak zprostředkovaná neobvykle aktivní a dominantní penetrací), co umožní Sarrasinovi vejít v kontakt se svými vlastními touhami. Pluralita genderu, jeho performativnost a určité

⁷¹ Dame, „Unveiled Voices,“ 145.

⁷² Dame, „Unveiled Voices,“ 142.

vzrušení, které z přítomnosti takové performance divák zakouší, je něco, čím se budu zabývat v následujících kapitolách.

Hlas kastráta a jeho genderová ambivalence se mimo jiné stali předmětem statě Felice Miller s názvem „*Farinelli's Electronic Hermaphrodite and the Contralto Tradition*“ v knize *The Work of Opera: Gender, Nationhood and Sexual Difference*.⁷³ Miller v souvislosti s poslechem hlasu kastráta píše o specifickém potěšení („pleasure“), které vzniká poslechem genderově ambivalentního hlasu. Film *Farinelli* (snímek z roku 1994 režiséra Gerarda Corbieua zachycující život slavného kastráta) tak podle ní tematizuje historickou fascinaci hermafroditem, která podle Miller prostupuje celým 19. stoletím jako fenomén, který se v době, kdy vznikla fotografie jako prostředek fixace reality, vzpírá jasnému binárnímu rozřazení.⁷⁴ Miller argumentuje, že fascinace genderově neukotveným hlasem trvá doposud. Vysvětluje to na technické složitosti a obtížích, do kterých se tvůrci filmu odhodlali pustit, když se v IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) rozhodli hlas Farinelliho syntetizovat z dvou oddělených stop složených z hlasu kontratenoristy a sopranistky. Tato syntetizovaná „faksimile“ pak byla spektrálně upravovaná, aby vynikly ty správné alikvótní tóny, a teprve poté dána dohromady s orchestrální složkou.⁷⁵

Můj argument týkající se tvorby Pitera směřuje k tvrzení, že podobný dialog mezi jednotlivými genderovými rolemi nastává při sledování videí Pitery. Dialog historické postavy kastráta, který problém nejednoznačnosti genderu ztělesňoval svým hlasem, nepodobající se ani ženskému ani mužskému, vysokému, pronikavému, agilnímu, již nelze napodobit. Tento „thrill“, který uváděl obecnstvo v šílenství, je již nenávratně pryč (pokud tento specifický hlas znovu oživit pak právě představoval hlas filmového Farinelliho). Srovnání s dnešními sopranisty/falzetisty nenabízí uspokojivou náhradu, neboť hlas je způsobem své produkce nutně slabší, hlasové ústrojí prošlé mutací není schopno vyluzovat a amplifikovat frekvence, kterými byl hlas kastráta typický.

U Nicka Pitery, přestože jeho horní hlas není (a nemůže) být hlasem kastráta, je zajímavá jeho schopnost zaujmout za pomoci moderní techniky roli jak ženskou tak mužskou. Dialog není veden v rámci kvality tónu ale v rámci změny rejstříků a v podobě duetu, který mohou zprostředkovat pouze moderní technologie. Binarita ženského a mužského, tak jak

⁷³ Miller, Felicia „*Farinelli's Electronic Hermaphrodite and the Contralto Tradition*.“ In *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*, edited by Richard Dellamora, Daniel Fischlin, 73-91. Columbia University Press, 1997.

⁷⁴ Felicia Miller „*Farinelli's Electronic Hermaphrodite and the Contralto Tradition*,“ in *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*, ed. Richard Dellamora, Daniel Fischlin (Columbia University Press, 1997), 74.

⁷⁵ Miller, „*Farinelli*,“ 79.

zaznívala v hlasu kastráta, našla svoje jiné znázornění v duetu mužského zpěváka se sebou samým. Zatímco ve filmu *Farinelli* byl tento pomyslný duet vedený pomocí počítačového proložení dvou zvukových stop, Nick Pitera zde tyto stopy představuje rozloženě. Vznikají tak momenty přeskočení z jedné genderově specifické zvukovosti do druhé, avšak vizuální složka ukazující tělo zpěváka nám poskytuje zkušenost toho, že genderově rozdílné hlasy vychází z jedné a té samé osoby (a těla).

4. Zastávat obě role

4.1. Pitera, Butler a „drag acts“

Otázka performativity genderu je v případě videí Nicka Pitery, kde představuje celou řadu vokálních identit, naprosto klíčová. Budu na tomto místě čerpat z myšlenek americké genderové teoretičky Judith Butler a tím, jak její myšlenky shrnuje James Loxley.⁷⁶ Podle Loxleyho Butler navazuje na kritické uvažování feministických autorů, které se snažilo osvobodit uvažování o ženách od patriarchálních vzorců, a přišlo tak s podrobnější terminologickou specifikací toho, co dělá ženu ženou. Loxley uvádí, že identita ženy byla vnímána v předfeministickém diskurzu jako složená ze tří částí. Za první ze „sexed body“, chromozomálně a anatomicky specifické složky, za druhé ze sociální a kulturní identity (genderu), která se prezentuje určitým chováním vnímaným jako mužské a ženské, a za třetí ze sexuality neboli touhy.⁷⁷ Feminističtí autoři (podle Loxleyho) toto dělení zachovali, avšak jejich inovace spočívala v tom, že začali o genderu uvažovat jako o něčem, co je utvářeno kulturou a je tak nutně umělé a fluidní. Loxley zde cituje francouzskou myslitelku Simone De Beauvoir: „One is not born a woman, but rather becomes a woman.“⁷⁸ Stále si však zachovali tezi, že „sexed body“ je přírodně dáno. Butler se proti tomuto ohrazuje a říká, že je nebezpečné cokoliv vnímat jako přirozené a „pre-cultural“, a feminističtí myslitelé by se měli binarity přírodní a kulturní vyvarovat, když přemýšlí o těle, místo aby ji podporovali.

The first significant implication of her position is this: if sex cannot justifiably be held up as an attribute of the merely natural body, if such a designation of the natural happen from within culture, than a different understanding of corporeality will have to be mobilised. Our bodies cannot be understood as standing outside culture, as the ground or origin of our social identities.⁷⁹

Butler zde vychází z představy, že veškeré naše vědění je zprostředkováno kulturou, tj. i vnímání našeho těla podléhá této mediaci a není ho proto možné vnímat jako stojící mimo kulturu. Tato odvážná myšlenka navazuje na Foucaultovy myšlenky o všeprostopující hegemonii moci, která binární dělení na přirozené a umělé produkuje za účelem hierarchizace a za účelem skrytí této hegemonie. Odmítnutím chápání těla jako něčeho předem daného Butler požaduje, aby se rozvinula debata o novém vztahu mezi tělem a identitou. Butler na tomto místě přichází s konceptem performativity, který se snaží tento proces formulování identity v rámci kultury popsat.

⁷⁶ Loxley, James. *Performativity*. London: Routledge, 2006.

⁷⁷ James Loxley, *Performativity* (London, Routledge, 2006), 114.

⁷⁸ Loxley, *Performativity*, 115.

⁷⁹ Loxley, *Performativity*, 117.

Gender ought not to be construed as a stable identity of locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.⁸⁰

Přestože performaci genderu Butler uvádí jako činnost, která svým způsobem přispívá k vytváření „normativnosti“ a nutně tak vytváří nežádoucí kategorii abnormality, která pak může být v rámci kultury potlačována, jmenuje ji zároveň jako činnost, která je schopná toto dělení nabourávat. Jako jednu z takových performativních činností Butler vidí „drag acts“⁸¹. Loxley na tomto místě uvádí pasáž od Butler:

Drag acts in these contexts, Newton argues, make two simultaneous but incompatible claims, both of which invert the normal order of the gendered identity. On the one hand, the donning of drag demonstrates that the performer's outside appearance – clothes, posture, intonation – is feminine, but that the inside, the body, is masculine; on the other hand, and at the same time, drag suggests that the body considered as outside is masculine, but the inner self, paradoxically unveiled by the clothes, is feminine.⁸²

Pokud tento argument vztáhneme i na hlas, nabízí se nám užitečné vysvětlení toho, proč Piterovo použití vysokého hlasu (ve videu jasně vázané na jeho mužské tělo), vyvolalo mohutný ohlas. Jakýsi „vocal drag“, který Pitera ve svém videu předvádí, nechává zaznít jeho vysoký, femininně znějící hlas zároveň s tím, že se ve videu zobrazuje jeho jednoznačně mužská tvář. Pokud bychom argument Esther Newton, který Butler užívá pro své uvažování v knize *Gender Trouble* a který Loxley ve své práci cituje, vztáhli na Piterovu produkci, dochází u diváka ke sluchovému vjemu žensky znějícího hlasu, který je v zápětí konfrontován s vizuálně opačným dojmem o genderu osoby, která jej vyluzuje. První akustický dojem signalizující femininitu se následně setká s divákovým vizuálním ujištěním, že zpěvák je muž.

Pokud bychom následovali logiku Newton, dojde u diváků při kontaktu s Piterovými videi k podobným dvěma protichůdným zjištěním. Za prvé si divák Piterovu neobvyklou

⁸⁰ Butler, 1999, s.179, in Loxley, 2007, s.119.

⁸¹ Pojem „drag acts“ zde používám ve smyslu, v jakém ho užívá Loxley, když cituje Judith Butler a Esther Newton. Jedná se tedy o činnost, kdy na sebe osoba mužského pohlaví oblékne šaty, které kulturně vnímáme jako ženské.

⁸² Newton, 1972, s.103, in Butler, 1999, s.174, in Loxley, 2007, s.125.

hlasovou produkci vysvětlí jako jakési velmi přesvědčivé zvládnutí falzeta, které je pouhým vnějším nasazením „nepřirozené“, artificiální, žensky znějící schopnosti na pravé, mužské tělo. Za druhé dojde k dalšímu zjištění (a to velmi silnému, jelikož Piterův vysoký hlas je zvučný a plný, s vyrovnanou barvou a přesvědčivým zvukem) a to přesně opačnému. Totiž k tomu, že femininní hlas je zde doopravdy ta skutečná část performance a je to tělo, vypadající svoji fyzickou stavbou a svým oblečením jako mužské, které je venkovní slupka, tedy jen jakési oblečení, skrývající „pravou“ – a rozhodně ne mužskou – identitu. Myšlenky Butler týkající se dvojlomnosti toho, co nám „drag acts“ jako divákům způsobují, formuluje Loxley následovně:

Challenging the expressive model that would offer a basis for discriminating between ‘real’ or ‘authentic’ performances of gender and the ‘unreal’ or ‘fake’, the drag act thus performs the critical insight that all gender acts are equally, if variously, citational. To the extent that everyone’s gender is therefore fabricated, rather than expressed, than everyone is in some kind of drag.⁸³

Teze, že „drag acts“ znejist’ují pozici „real“ a „fake“ a tím nám umožňuje poznání, že veškeré genderové chování je svým způsobem „fake“, tedy že je konstruováno, je hlavním bodem, který Loxley u Butler vyzdvihuje. Slovy Butler:

A man in drag is understood to be imitating a femininity he does not actually embody; but if no performance can ever live up to femininity, then no one can possess it, and all gender acts are an imitation of an unreachable ideal. In this way, then, ‘drag imitates the imitative structure of gender’; in so doing, it is ‘revealing gender itself to be an imitation; a copy, a citation of an ‘original’ that does not exist.’⁸⁴

Pojem „vocal drag“ mi přijde příhodný pro moment Piterovy tvorby, ve kterém zpívá vysokým hlasem, neboť ten je velmi výrazný právě svojí ženskou zvukovostí. Tento koncept vnáší světlo i do povahy fascinace, kterou jeho vysoký zpěv posluchačům přináší. V kontextu výše zmíněného není s podivem, že formy „drag acts“ a v tomto smyslu rozšířené i na Piterův „vocal drag“ s sebou nesou vlnu fascinace, neboť svým obnažením performativní a imitativní struktury genderu ukazují, že jakýkoli gender je vytvářen, fabrikován a performován. Znejist’ují tak stabilní pocit diváka/posluchače, neboť to znamená, jak cituje Loxley, že „*everyone is in some kind of drag.*“

⁸³ Loxley, *Performativity*, 126.

⁸⁴ Butler 1997b, s.145 in Loxley, 2007, s.126.

5. Pitera, *jouissance* a Barthes

Přestože Barthesův esej „The Grain of the Voice“⁸⁵ se nezabývá konkrétně vysokým mužským hlasem (je v tomto kontextu zajímavější jeho analýza Balzacovy novely *Sarrasine*), je užitečné zmínit jeho text hned ze tří důvodů. Za prvé se jedná o jeden z velmi významných textů v oblasti teorie hlasu a s jako takovým je potřeba se s ním vypořádat. Za druhé vnáší do svého uvažování pojmy, které se věnují rozkoši, slasti a fascinaci, kterou posluchači přináší hudba, konkrétně lidský zpěv. V souvislosti s Piterou a fascinací, kterou jeho tvorba budí, se hodí Barthesův termín *jouissance*, v Barthesově pojetí slovo pro pojmenování slasti (rozkoše), která nastává při rozpadu ega. Barthes tuto slast zakouší jako výsledek procesu *signifiance* (většinou nepřekládaný pojem – stejně jako *jouissance*). *Signifiance* je – slovy Barthes – hra významů, které nikam neodkazují, nic nereprezentují, a právě tím, jak nic nereprezentují a nedochází k ustanovení objektu, se rozpadá i sám subjekt.⁸⁶ Autor tuto hru chápe jako specifický jev, který on sám vnímá při poslechu lidského zpěvu a který se pro něj rodí z „materie jazyka“, kterou obecně chápe jako zpěvákovu dikci. Přestože Barthesova argumentace je pevně vztažena k momentu toho, jak se melodie setkává s mateřským jazykem (konkrétně ve zpěvu německého písňového žánru *Lied*), myslím, že jeho pojetí *jouissance* jako určitého typu rozkoše, který vzniká, když se rozpadá ego, je velmi užitečný pro pocity, které zakoušíme u genderově ambivalentního zpěvu.

Problém toho, jak popsat určitý destruktivní potenciál hudby (ve smyslu rozpadu jednotného, pevně ustanoveného ega) jazykem, který jako semiotický systém často spoléhá na stabilizující binaritu, kde slovo odkazuje ke konceptu, je jádrem Barthesovy statě. Hned na začátku práce uvádí, že častý zlovyk při rozpravě o hudbě je užívat adjektiva. Adjektivum, které jako jazykový prostředek nutně konstituuje objekt a subjekt (*něco je takové, či makové*), podle Barthes nevyšťihuje (naopak zastírá) pravou podstatu hudby, která umožňuje posluchači zavítat do sfér právě mimo objekt a subjekt, mimo „tyranny of meaning“.

The man who provides himself or is provided with an adjective is now hurt, now pleased, but always *constituted*. There is an imaginary in music whose function is to reassure, to constitute the subject hearing it (would it be that music is dangerous – the old Platonic idea? that music is an access to *jouissance*, to loss, as numerous ethnographic and popular example would tend to show?)⁸⁷

⁸⁵ Barthes, Roland „The Grain of the Voice.“ In *Image, Music, Text*, Roland Barthes, 179-189. Hill and Wang, 1977.

⁸⁶ Roland Barthes, „The Grain of the Voice,“ in *Image, Music, Text*, Roland Barthes (Hill and Wang, 1977), 188.

⁸⁷ Barthes, „The Grain of the Voice,“ 179.

Jako řešení tohoto nedostatečného způsobu hovoru o hudbě Barthes navrhuje ne pouze nevyužívat adjektiva (neboť to by samo o sobě nic nevyřešilo) ale „change the musical object itself, as it presents itself to discourse, better to alter its level of perception or intellection, to displace the fringe of contact between music and language“⁸⁸

Půjčuje si na tomto místě dělení na „pheno-text“ a „geno-text“ od Julie Kristevy a pro účely své statě nahrazuje slovo „text“ slovem „song“. „Pheno-song“ znamená pro Barthes všechno to, co souvisí s významovým aparátem fungujícím v kultuře: struktura zpívaného jazyka, pravidla žánru, styl skladatele; neboli vše to, co má sloužit pro komunikaci, expresi a reprezentaci.⁸⁹

„Geno-song“ je pak pro něj část, která se na této kulturní semantice nepodílí, je to pro něj význam, který se rozdí ze „samotného jazyka a jeho materiality“ ve chvíli střetu se zpívanou melodií: „[...] where melody explores how the language works and identifies with that work. It is, in a very simple word but which must be taken seriously, the diction of the language.“⁹⁰

Přestože Barthesova stat' „The Grain of the Voice“ pojmy *jouissance* a *signifiance* ukotvuje do jasně vymezeného prostředí zpěvu v mateřském jazyce, připadá mi jeho popis slasti z rozpadu ega jako užitečný pojem pro poslech genderově ambivalentního hlasu u Pitery. Vymknutí se z jasně vyznačených, binárních vztahů mezi kategoriemi „signifier“ a „signified“, ve kterých dochází k ustanovení objektu (k něčemu se odkazuje, používá se nějaký kulturně uznávaný kód) a tím dochází i k sebepotvrzení subjektu/ega (pro toto uspokojení Barthes používá termín *plaisir* a klade ho do protikladu k *jouissance*), je velmi specifický druh slasti a myslím, že může nastat i v jiných kontextech, než pouze v těch, v jakých ho Barthes ve své statí ukazuje.

V případě hudební tvorby Pitery tuto slast z rozpadu ega chápu jako pocit, který vzniká u posluchače jako výsledek přerušení binarity „signifier“ – „signified“, kdy Piterův vysoký hlas neodpovídá očekávání genderově fixovanému hlasu a tím, že jeho barva a výška neodkazuje ke kulturnímu obrazu mužského zpěváka, se zároveň destabilizuje subjekt, který by se splněním svého očekávání rád ustanovil. Reakci z destabilizace zmiňuje Barthes jako fyzickou a mluví v tomto smyslu dokonce o erotice: „I am determined to listen to my relation with the body of the man or woman singing or playing and that relation is erotic – but in no way ‘subjective’ (it is not the psychological ‘subject’ in me who is listening; the climactic

⁸⁸ Barthes, „The Grain of the Voice,“ 180-181.

⁸⁹ Barthes, „The Grain of the Voice,“ 182-183.

⁹⁰ Barthes, „The Grain of the Voice,“ 182-183.

pleasure hoped for is not going to reinforce – to express – that subject but, on the contrary, to lose it).”⁹¹

Aplaus, smích, údiv a výskot, který se Piterovi dostal, když byl v roce 2007 v americké talk show u Ellen DeGeneres a předvedl svůj verzi duetu „A Whole New World“, dobře ukazuje moment, kdy podle mého soudu došlo k výše popsanému vyvrcholení (nebo spíše ztracení) určité tenze. Pitera zazpíval první verš svým hlubokým hlasem a ve chvíli, kdy přišel refrén a Pitera začal ve vysoké poloze zpívat part Jasmine, obecenstvo vybuchlo v hlasitý povyk. Diskrepance, která nastala mezi očekávaným zpěvákovým hlasem (který už obecenstvo znalo z první části) a jasným, vysokým, femininně znějícím zpěvem, poskytla na chvíli určitý prostor dezorientace, jakési vakuum, ve kterém se tím, že se u obecenstva nenaplnilo genderové očekávání jeho hlasu (tedy nedošlo k odkázání na očekávaný objekt, v tomto případě kulturní představa mužského hlasu), znejistil i subjekt. Nejasnost toho, jaký hlas je přirozený (neboť jeho vyšší poloha zní nejen přesvědčivě, ale dle mého soudu v lecčems libozvučnější než ta spodní) vnesla podivně vzrušující nejasnost i do posluchačů, kteří si jev nebyli schopni rychle rozkódovat.

⁹¹ Barthes, „The Grain of the Voice,“ 188.

6. Vizualní podoba a „Brady Bunch Grid“

Při mém čtení Piterovy tvorby jsou videa, která doprovází jeho písně, minimálně stejně tak důležitá jako jejich zvuková stopa. Je to pouze za spolupráce obrazu a zvuku – kdy mužské tělo vydává femininně znějící vokály, vzápětí je mění na hluboké a poté je vydává najednou – kdy k divákovi může naplno proniknout genderová ambivalence Piterova hlasového projevu.

Pouhá vizuální složka by divákovi nepřinesla nic jiného, než šachovnici políček, která zachycují pohled na klučíčí tvář. Samotný zvukový záznam by pak nabídl k poslechu snad jen trochu zvláště zazpívaný ženský part, jehož barva by nám mohla připomínat barvu kontratenorového hlasu. Je to pouze ve vzájemném vztahu slyšeného a viděného, kdy se v divákovi může rozrezonovat určitá fascinace tím, že mužské tělo je schopno volně přecházet mezi dvěma genderově specifickými hlasovými kvalitami.

Pro argumentaci této práce pokládám na Piterových videích podstatné dvě věci. Za prvé je to moment neskryvané performativity, kterou jeho videa divákovi zprostředkovávají. Pitera je v nich (převážně v počátečních, např. píseň „A Whole New World“ z filmu *Aladdin* či píseň „I See The Light“ z filmu *Tangled*⁹²) očividně v nahrávacím studiu. Zpěvák má sluchátka a mikrofon a úhel kamery zacentrovaný na obličej je stále ten samý. Hlavní rys vizuální složky jeho videí tak nespočívá ve snaze vytvořit mimohudební příběh či interpretovat to, co se děje v textu písní. Jejich tématem je už samotná performance, která divákovi představuje pokus zpěváka rozehrát v jednotlivých obrazových polích více – často genderově rozdílných – hlasových rolí.

Pro tuto myšlenku se hodí uvažování Butler o performativitě genderu. Jestliže jsem ve výše uvedených kapitolách argumentoval tím, že Pitera svým hlasovým projevem vnáší do představ diváků asociace s ženským hlasem a hlasem kastráta a následnými hlasovými proměnami si hraje s představami diváků o singularitě a danosti genderu, pak videa tento moment Piterovým akcentem na samotný moment performance zvýrazňují.

Druhým prvkem, který shledávám na Piterově videích zajímavým, je fakt, že Pitera je ve své tvorbě sám zároveň objektem. To je zajímavé především v souvislosti s tezí z tzv. „men studies“, podle které není maskulinita zvyklá být ani objektem, ani se vydávat za performovanou.⁹³ Jak ve své předmluvě ke knize *Masculinity and Western Musical Practice* uvádí Ian Biddle, tendencí patriarchálního řádu je vydávat maskulinitu za přirozenou a

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=3iWFTX1ofQA> (náhled 27.6.2017).

⁹³ Ian Biddle and Kirsten Gibson ed., *Masculinity and Western Musical Practice* (Ashgate Publishing Company, 2009), 10.

nekonstruovanou.⁹⁴ Snaha o přirozenost a neochota maskulinity dostat se v rozpravě do pozice objektu rezonuje s tezí, kterou zmiňuje autorka Laura Mulvey ve své stati o hollywoodském filmu „Visual Pleasure and Narrative Cinema“.⁹⁵ Tam se zabývá tím, jak je patriarchální kódování přítomno v klasických hollywoodských filmech, kde prostřednictvím vedení pohledu kamery dochází k poměrně výraznému dělení na subjekt (ten, kdo kamerou určuje pohled – často muž) a objekt (ten, kdo je před pohled kamery postaven – často žena).⁹⁶

V případě Piterovy tvorby je zajímavé, že pohled kamery (studijní, neměnný pohled na boxy, v nichž jsou umístěny jednotlivé hlasové identity) je zde zacílen nejen na mužské tělo (a tedy ne ženské), ale navíc zároveň na tělo samotného autora, který se do sítě čtvercových záběrů naaranžoval.

Obojetná pozice Pitery jako kameramana (subjektu, který řídí pohled kamery) zároveň s jeho pozicí zpěváka (zpěvačky?), který je sledován, tak zajímavě rezonuje s hlasově hermafroditním charakterem jeho videí.

⁹⁴ Biddle and Gibson, *Masculinity*, 10.

⁹⁵ Mulvey, Laura “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 833-844. New York: Oxford UP, 1999.

⁹⁶ Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema,“ 19.

7. Závěr

V této práci jsem se pokusil objasnit, jaké kulturní mechanismy stojí v současné populární kultuře za fascinací vysokým mužským hlasem. Jako případová studie mi posloužila internetová tvorba amerického umělce Nicka Pitery, jehož hudební videa se – mimo jiné právě díky jeho schopnosti zpívat v neobyčejně vysoké, znělé poloze – stala na internetovém serveru *Youtube* virálními.

Jedno z východisek mé práce je teze, že Pitera svým užitím vysokého, zpěvního hlasu narušuje určité kulturní představy, které máme spojené s mužským hlasem a maskulinitou. Jako rámuující uvažování pro tento argument mi posloužily myšlenky Cavarero a její tvrzení, že samotný vokální projev – alespoň tak, jak jej vysvětluje ve své knize *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression* – je v kultuře, která je ovládaná logem a klade především důraz na sémantiku, nepatřičný. Tato myšlenka vychází z představ muže jako racionálního stvoření, které preferuje řeč nad zpěvem, sémantiku nad vokality, přemýšlení nad fonetickou artikulací a v obecné rovině duši nad tělem. Tento moment rezonuje s myšlenkami Carson, která v kapitole „Gender of Sound“ v knize *Glass, Irony and God* na základě svého čtení antických textů hovoří o žádoucí antické ctnosti (virtue) „sophrosyne“, jako o určitém moderujícím principu, který má za účel umírnit a kontrolovat lidský hlasový projev.

Konkrétní Piterovo užití vysokého, femininně znějícího zpěvního hlasu jsem pak uvedl do kontaktu jednak s tezemi o ženském hlase, které představují ve svých textech autorky Carson a Cavarero, tak s myšlenkami Carson o kulturních konotacích, které v nás vzbuzuje poslech vysokého mužského hlasu. Na základě interpretací antických textů obou autorek jsem ukázal, že kulturní představy pojící se s ženským hlasem jsou bezmála vždy spojeny se subverzivním, nekontrolovaným až bestiálním prvkem, který destabilizuje dominantní patriarchální řád. Vrcholným ztělesněním toho, že ženský hlas je vnímán jako zhoubný, je pak mytické vyprávění o Sirenách, napůl lidských, napůl bestiálních stvořeních ženského pohlaví, které svým krásným a hrozivým zpěvem lákají mužské mořeplavce do záhuby.

To, jak na posluchače působí vysoký mužský hlas, jsem dále interpretoval jednak za pomoci toho, jak Carson četla texty Aristotela, tak v souvislosti s tím, jak se výškou hlasu zabývali ve své knize *Gender Voices* autoři Graddol a Swann. Carson ve svém textu na citátech Aristotela ukázala, že minimálně od antické filozofické tradice byl vysoký mužský hlas vnímán jako nežádoucí a v hlubší kulturní rovině byl symptomem jak psychické tak fyzické nekompetentnosti. Graddol a Swann pak kulturní nežádoucnost vysokého mužského

hlasu zdůvodňují evoluční selekci, kde větší vokální trakt byl indikátorem větší tělesné velikosti samce. To, jak se následně tato nežádoucnost promítla do kultury, ilustrují autoři vlastní studií, ve které ukazují, že muži se v pořízených nahrávkách snažili držet vždy ve svém dolním hlasovém rozsahu, zatímco ženy byly v užití intonace svobodnější.

Druhým důležitým bodem mé práce byla myšlenka, že tím, že Pitera kulturní představy o maskulinitě a genderu narušuje a hraje si s nimi, uvádí diváky do kontaktu se zneklidňujícím zjištěním, že genderová identita není předem daná a fixní, ale že je předmětem performance a je fabrikována. Použil jsem v tomto ohledu převážně myšlenek americké genderové teoretičky Judith Butler a toho, jak je shrnuje ve své práci *Performativity* James Loxley. Velmi inspirujícím se pro mne stalo to, jak Butler interpretuje z hlediska genderu a performativity „drag acts“. Její argument (navazující na uvažování o dragu Esther Newton), že kontrast mužského těla s ženským oblečením vyvolává u obecnstva obousměrnou reakci; tedy že kromě nepatřičnosti ženského oblečení jako jakési nasazené slupky na prvotním, „pravdivém“ mužském těle vzniká dojem přesně opačný, tedy nepatřičnosti mužského těla jako jakéhosi oblečení na pravdivém, ženském vnitřku, který paradoxně odhalen právě svým oděvem („clothes paradoxically unveil body to be false“), mne inspiroval k interpretaci Piterovy tvorby jako určité formy hlasového „dragu“.

Témata fluidity a proměnlivosti genderu uvedla dále moji práci do kontaktu s texty zabývající se historickou fascinací hlasem kastráta. Na základě toho, jak četla Joke Dame Barthesovu stať *S/Z*, jsem se pokusil srovnat povahu fascinace, kterou přinášel dobovému obecnstvu kontakt s hlasem kastráta, s tím, co za představy v nás vyvolává poslech Pitery. Můj argument směřoval k myšlence, že fascinace zpěvem kastráta, který svým rozsahem a pohyblivostí hlasu připomínal ženský soprán a zároveň svojí výdrží, pronikavostí a barvou dával posluchači tušit mužské tělo, našla svoji paralelu v zájmu o internetovou tvorbu Pitery, který kastrátovu neobyčejnou schopnost zasahovat svým hlasem jak do ženské, tak do mužské zvukovosti zvládl dnešnímu divákovi zprostředkovat za pomoci moderních technologií.

Mé srovnání mířilo k závěru, že se jedná stále o ten samý dialog mezi femininní a maskulinní složkou, který fascinuje publikum, avšak u Pitery se nevede v rámci kvality tónu (jako u kastráta), ale prostřednictvím oddělených stop, ze kterých Pitera za pomoci moderních technologií utvořil duety a jiná „medley“.

Třetím důležitým momentem mé práce byla vizuální podoba Piterových internetových videí. Jeho užití tzv. „Brady Bunch Grid“, vizuálního členění záběrů, ve kterém každé políčko zachycuje Piteru, jak zpívá jinou postavu, koresponduje se samotným studijním charakterem jeho videí. Zpěvák je v nich zachycen se sluchátky a mikrofonem, záběr na jednotlivé obličejy

v políčkách je vždy ten samý a video nezastírá, že se jedná o záznam z nahrávacího studia. Tato podoba, která nezastírá nahrávací proces, podporuje dojem toho, že celé hudební video je jakousi laboratorní performancí, kde jsou jednotlivé genderové hlasy pod drobnohledem obrazové mřížky zcela nepokrytě vytvářeny. Tato skutečnost v mém čtení dále umocnila moment, který už jsem v předchozí kapitole vysvětloval za pomoci myšlenek Butler; tedy tvrzení, že Piterova tvorba odhaluje genderovou identitu jako performovanou.

Jeho videa moji práci dále uvedla do kontaktu s myšlenkami z vizuálních studií, konkrétně s textem Laury Mulvey o klasickém hollywoodském filmu a o tom, jak funguje kamera ve vztahu k genderovému řádu. Její myšlenky, které intepretovaly pozici muže ve filmovém diskurzu jako pozici subjektu, který bývá ukryt za kamerou – a vede tak pohled jak diváka, tak hlavního hrdiny – a umisťuje ženy do pozice objektů, byly inspirativní pro moje čtení Piterovy tvorby. Piterova obojetná pozice, ve které se stal zároveň kameramanem tak zpěvákem (a zpěvačkou), ho umístila do pozice jak kontrolujícího subjektu tak pozorovaného objektu. Vzhledem k genderovým nábojům, které tyto pozice v textu Mulvey zauímají, tato obojetnost zajímavě rezonuje s hlasovým hermafroditismem, který Pitera ve své tvorbě předvádí.

Literatura

- Austin, Gale. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. University of Michigan Press, 1990.
- Barthes, Roland „The Grain of the Voice.“ In *Image, Music, Text*, Roland Barthes, 179-189. Hill and Wang, 1977.
- Biddle, Ian and Frenya Jarman-Ivens. *Oh Boy: Making Masculinities in Popular Music*. Routledge, 2007.
- Biddle, Ian and Kirsten Gibson ed. *Masculinity and Western Musical Practice*. Ashgate Publishing Company, 2009.
- Carson, Anne „Gender of Sound.“ In *Glass, Irony and God*, Anne Carson, 119-141. New Directions, 1992.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press, 2005.
- Clement, Catherine. *Opera: The Undoing of Women*. I.B.Tauris Publishers, 1997.
- Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Host, 2002.
- Graddol, David and Joan Swann. *Gender Voices*. Wiley, 1989.
- Loxley, James. *Performativity*. London: Routledge, 2006.
- Miller, Felicia „*Farinelli's* Electronic Hermaphrodite and the Contralto Tradition.“ In *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*, edited by Richard Dellamora,
- Mulvey, Laura “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, edited by Leo Braudy and Marshall Cohen, 833-844. New York: Oxford UP, 1999.
- Ortner, Sherry B. „Is Female to Male as Nature Is to Culture?“ In *Woman, Culture, and Society*, edited by Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere, 68-87. CA: Stanford University Press, 1974.
- Stark, James. *Bel Canto: History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press, 2000.
- Sternfeld, Jessica „'Everything is Coming Up Kurt': The Broadway Song in Glee.“ In *Gestures in Music Theater: The Performativity of Song and Dance*, Ed. Dominic Symonds and Millie Taylor, 128-145. Oxford University Press, 2013.
- Voráčková, Barbora. „Ženský hlas v současné teorii.“ Bak. práce, FF UK, 2016.

Webové stránky

<https://www.theglobeandmail.com/news/national/christopher-chapman-oscar-winner-invented-brady-bunch-effect/article27056899/> (náhled 27.6.2017).

<http://www.hollywoodreporter.com/news/christopher-chapman-dead-creator-brady-834893>
(náhled 27.6.2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=3iWFTX1ofQA> (náhled 27.6.2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=Zp1BYzIVi0U> (náhled 27.6.2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=R9IWAxSpgKA> (náhled 27.6.2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=t9-CS2v8wcc> (náhled 27.6.2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=Zp1BYzIVi0U> (náhled 27.6.2017).

<https://www.youtube.com/watch?v=l9yKiRf6Eqs> (náhled 27.6.2017).

<https://www.youtube.com/user/goonieman86> (náhled 27.6.2017).