

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy



Bakalářská práce

Barbora Voráčková

Ženský hlas v současné teorii

The Female Voice in Contemporary Theory

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková

Konzultant: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

Poděkování

Tímto děkuji Tereze Havelkové a Vítu Zdrálkovi za jejich čas, trpělivost a řadu cenných podnětů a komentářů nejen v rámci této práce, ale v průběhu celého mého studia.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Barbora Voráčková

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce si klade za cíl seznámit českou muzikologickou obec s probíhající teoretickou debatou o ženském hlase. Pomocí metody *close reading* neboli *důkladného čtení* autorka představuje vybrané texty a konkrétní úvahy o ženském hlase, vycházející z teoretického zázemí fenomenologie, feministické teorie či psychoanalýzy. V neposlední řadě práce dává podnět k uvažování o ženském hlase v rámci soudobé hudby, která často předpokládá práci s hlasem bez textu. Tím je relevantní pro zmíněnou debatu.

Klíčová slova

ženský hlas, teorie, gender, feminismus, poststrukturalismus, psychoanalýza, soudobá vokalita

Abstract

This BA thesis aims to inform Czech musicological circles about the current theoretical debate on female voice. Employing the method of close reading, the author introduces selected texts and reflections on the female voice, using phenomenology, feminist theory or psychoanalysis as a theoretical background. Last, but not least, the thesis provides an impetus to think about female voice in the context of contemporary music, which, with its frequent use of vocalisation without lyrics, is especially pertinent to the aforementioned debate.

Keywords

female voice, theory, gender, feminism, post-structuralism, psychoanalysis, contemporary vocal music

Obsah

1. Úvod	6
1.1 Metoda	7
1.2 Struktura práce	8
1.2 K terminologii	9
2. Tělo v hlase, hlas v těle	12
2.1 Hledání těla v hlase: „zrno“ Rolanda Barthesa	12
2.2 Vokální aspekt identity	15
2.3 Od hlasu k tělu	17
3. Dekonstrukce dichotomií	20
3.1 Kulturní mužské vs. přírodní ženské	20
3.2 Gender hlasu	22
3.3 Hrozba ženského hlasu	25
4. Psychoanalytická reflexe hlasu	31
4.1 Hlas jako nástroj pravdy	32
4.2 Sféra <i>jiného</i>	35
4.3 Zvuk a význam matčina hlasu	37
5. Pozice ženy a ženského hlasu v soudobé hudbě	41
5.1 <i>Écriture féminine</i> aneb hledání ženského jazyka	41
5.2 Žena a ženství v hudbě	43
5.3 Genderový vzorec v elektrovokální hudbě	49
5.4 Proměna vnímání hlasu na pozadí rozšířených vokálních technik	51
5.5 Narušení zaběhnutých struktur	53
6. Závěr	59
7. Použitá literatura	62

1. Úvod

Tématem předkládané bakalářské práce je ženský hlas v současné teorii. To znamená, že bych na následujících stránkách chtěla představit výběr teoretických statí pojednávajících o ženském hlase a nahlížejících tento fenomén z různých úhlů pohledu. Protože se jedná o téma, které zatím nebylo v českých muzikologických kruzích šířeji diskutováno, byla jsem nucena sáhnout téměř výhradně k zahraniční literatuře, nepočítám-li texty použité pro obecnější teoretické zarámování této práce¹.

Mým hlavním cílem je vnést do muzikologických debat představu o fungování kulturní analýzy a její interdisciplinární šíři, která předpokládá kritické nahlížení na rozličné kulturní a společenské jevy. Tímto přístupem se explicitně odkazuji na kulturní studia, jejichž náplní je pochopit, *„jak funguje tvorba kultury a jak jsou konstruovány a organizovány kulturní identity z hlediska jednotlivců i skupin“*². Protože zrod kulturních studií úzce souvisí s teoretickou bází poststrukturalismu a snahami jeho představitelů o zevrubné analyzování sociálních a symbolických praktik, ne náhodou se tato práce (resp. zde uvedené myšlenky) bude ve valné většině případů odkazovat na myšlenky teoretiků, jako jsou Roland Barthes, Julie Kristeva či Hélène Cixous. V souvislosti s tímto teoretickým východiskem se předkládané texty nebudou soustředit na hudbu jako na autonomní oblast lidské činnosti, nýbrž jako na sérii praktik, jejichž pravidla nějakým způsobem odrážejí širší spojitosti v rámci celé kultury a společnosti.

Ženský hlas se v této souvislosti ukázal být hned z několika důvodů vhodným prostředkem k poukázání na některé struktury fungující na pozadí naší kultury. Předně, téma hlasu představuje hojně rozebíraný materiál posledních několika desetiletí. Zvýšený zájem o hlas souvisí s proměnou jeho vnímání: nově začal být pojímán jako autonomní složka komunikačního aktu nesoucí vlastní významy (kromě těch, které obsahuje jazyk). Hlas začal být nazírán z perspektiv různých vědních disciplín, a to včetně lingvistiky, muzikologie či kulturních studií. Ve vědeckém světě je nyní reflektována jeho produkce, percepce, jeho souvislost s konkrétním tělem a také identitou jedince, problematika přenášení emocí, a v neposlední řadě jeho místo v kontextu hudby a vokální interpretace. Mnou studované texty představují úsek tohoto teoretického nahlížení a zkoumají hlas pomocí kulturní

¹ To také znamená, že veškeré citace, které jsou v originálním znění uvedené v poznámce pod čarou, jsou výsledkem mých vlastních překladů.

² CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Praha: Host 2002, s. 52.

analýzy, tedy jako jev, jenž je součástí kulturního prostoru a jako takový je na něj nazíráno.

Penzum mnou vybraných a studovaných textů v sobě odráží, jak jsem již naznačila, poststrukturalistické tendence. Tento myšlenkový směr mající silné vazby na teoretické disciplíny jako jsou psychoanalýza, feminismus nebo genderová studia, se vyznačuje primárně vztahováním kulturních praktik k širšímu systému moci. V jeho rámci lze pak definovat struktury a vzorce společně propojených a vzájemně interagujících procesů. Všechny zmíněné teoretické perspektivy byly aplikovány i na (ženský) hlas. Dříve než ale uvedu stručný přehled všech mnou použitých textů a představím jejich teoretické zázemí, ráda bych čtenáře seznámila s mou metodou, kterou se stalo *close reading*, neboli technika *důkladného čtení*.

1.1 Metoda

Pojmem *close reading* míním, odvolávajíc se na literární kritiku, pečlivou interpretaci čteného textu. Tato technika se soustředí na detaily psaného sdělení, a proto je nesmírně důležité věnovat pozornost i těm nejzákladnějším stavebním informačním kamenům, tedy jednotlivým slovům. Každý, kdo používá tuto analytickou metodu, by měl číst účelně a s nějakým cílem, neboť jedině tak si může všimnout jednotlivostí, které mu ve výsledku pomohou udělat si ucelenější představu o studovaných textech. Během procesu důkladného čtení je zcela esenciálním momentem porozumění myšlenkovému systému autora, případně teoretického pozadí, které reprezentuje. Právě na základě pochopení tohoto systému je možné následně si z textu vybírat informace, které jsou důležité k dosažení toho, co chceme následnou interpretací sdělit. Zároveň je důležité vést jakýsi vlastní dialog s autorem a aktivně se účastnit procesu čtení, neboť skrze něj usilujeme o důkladné pochopení jeho argumentace.

Protože jsem pracovala s vícero texty, bylo nutné také hledat dialog mezi nimi navzájem. Aby bylo možné podat pokud možno co nejucelenější přehled o základních směrech uvažování o ženském hlase, bylo třeba analyzovat užití texty skutečně zevrubně a zároveň se pokusit o nalezení spojnic, které by sloužily k uspořádání představy o jakési síti idejí. Mým cílem tedy mimo jiné bylo nalézt a vhodně interpretovat to, co ony konkrétní myšlenky a teorie spojuje, abych následně byla schopna podat obraz reflexe hlasu v současné teorii.

1.2 Struktura práce

Svůj text jsem se rozhodla strukturovat do čtyř hlavních kapitol, z nichž každá je dále členěna na dílčí celky. Dělení je tematické, a to zejména proto, že se mi čtením textů začala vyjevovat síť navzájem se prostupujících témat, která bylo třeba nějak propojit, aby souvislosti vyvstaly zřetelněji. Přesto je třeba mít na paměti, že výsledná struktura práce je poznamenána mou interpretační logikou, nelze ji tedy považovat za vyčerpávající či jedinou možnou. Domnívám se, že v průběhu čtení bude patrné, že řada témat se protíná i na jiných, než jen mnou naznačených místech.

V první kapitole představím studie, které vnímají silnou souvislost hlasu s tělem. Obecnější teoretické východisko mi poskytuje text francouzského teoretika Rolanda Barthesa *The Grain of the Voice* (1977). Zabývá se v něm problémem popisování vztahu hudby a jazyka, a to konkrétně na příkladu dvou zpěváků, interpretů klasické hudby. Těžištěm jeho nového konceptu „zrna hlasu“ je orientace posluchače na interpretovo tělo, které je v hlase vždy přítomno, a projevům, jejichž fungování lze v hlase naslouchat. Tento inovativní přístup vede k objevení či povšimnutí si nového aspektu v hudbě, a sice toho, který spočívá v „rozeznělém“ těle. Konkrétně v případě vokální hudby se nové hledisko projevuje obrácením pozornosti k jinému momentu setkání zvuku/hlasu a jazyka/signifikace. Souvisejícím momentem je uvědomělý vztah mezi tělem posluchače a tělem interpreta; interpreta činnost totiž v posluchačově těle vyvolává určité reakce, a tedy vytváří jedinečný vztah mezi dvěma individui.

Na Barthesovy úvahy navazují představením fenomenologického přístupu, snažícího se zacílit svou pozornost směrem k „věcem samým“, v tomto případě k hlasu a zároveň k tělu, které je od něj neoddělitelné. Tyto snahy se zabývají rozličnými jevy a jejich projevy v našem vědomí. Již v těchto reflexích se dotkneme problematiky diferenciaci hlasů na základě pohlaví. Na debaty o těle v hlase a hlasu v těle tak navážu sérií myšlenek, které vnímají hlas jako něco, co pomáhá definovat nás samé, a tedy tvoří naši identitu. Jedním ze základních hledisek kategorizace člověka je jeho biologické pohlaví, proto se lze setkat s řadou úvah o problematice tohoto nazírání, či lépe naslouchání hlasu, protože přístup percipienta je touto skutečností vždy ovlivněn.

V další kapitole si kladu za cíl zmapovat situaci zejména na poli reflexí feministické teorie, zabývající se tím, jakým způsobem jsou konstruovány genderové role. Prostředkem těchto úvah je právě hlas, který díky své zmíněné přímé spojnici

s konkrétním tělem bude tímto jeho sociálním zařazením na základě pohlaví nutně ovlivněn. Jak si ukážeme, problematika tělesnosti má také v uvažování o hlase významné místo. Biologicky je totiž hlas s tělem nutně propojen a jím nezbytně ovlivňován. Jedním z prvotních znaků, na jejichž základě si slyšený hlas můžeme definovat, je pohlaví, tedy jedna z vůbec nejzákladnějších kategorií, které používáme při popisu okolního světa a které velice markantně ovlivňují náš každodenní život a vztahování se vůči druhým. Jednou z tematických linií této kapitoly bude snaha o vystopování toho, co se konkrétně od ženského hlasu očekává a jak se v sociálně-kulturním kontextu projevuje fakt, že je to zvuk patřící bytostem ženského pohlaví.

Třetí ze čtyř hlavních kapitol je věnována psychoanalýze a jejímu přístupu k (ženskému) hlasu. Ten je v monografii Laury Pigozzi, jež je primárním textem kapitoly, nazírán jako v mnoha ohledech výjimečný, dokonce se dá říct, že reprezentuje sféru, potažmo schopnosti přístupné výhradně ženám. Obloukem se vrátíme také k sociálně-kulturním kategoriím mužství a ženství (více k těmto kategoriím viz 1.2), stejně jako k souvisejícím binárním opozicím, které vyplývají z debat o hlase. Představím zde rovněž úvahy věnované spojování hlasu a vokality (více viz 1.2) s konstruktem ženství a v souvislosti s tím také významu mateřské role.

V poslední, čtvrté kapitole se nejprve věnuji konceptu *écriture féminine*, ideji ženského psaní. Ta má základ v uvažování francouzských feministických teoretiček 70. a 80. let minulého století, prostor ale dostala také v oblasti hudby. Dále nastíním problematiku pozici ženy a jejího hlasu v hudebním kontextu, a to na příkladu studií věnujících se jednak rozšířeným hlasovým technikám, jednak elektroakustické hudbě. Kromě toho se zmíním o specifických praxích s (ženským) hlasem v kontextu soudobé hudby, neboť konkrétní aspekty vokálního projevu lze dát do souvislosti s myšlenkami představenými v předchozích kapitolách.

1.2 K terminologii

Ještě předtím, než se začnu věnovat konkrétním textům, bych ráda definovala několik základních pojmů, s nimiž zde budu operovat. Prvním z nich, který se bude v průběhu mého psaní objevovat opravdu často, je „gender“. V návaznosti na doslov Hany Havelkové k monografii *Feministická filozofie* (2007), v němž se vyjadřuje k užívání pojmu „gender“ v kontextu české vědy, tento termín užívám pro označení veškerých

konstruovaných jevů, připisovaným na základě kulturně-spoločenského úzu lidským bytostem na základě jejich biologického pohlaví.

Se sociálními konstrukty vycházejícími z našeho „přirodního zadání“ souvisejí i pojmy „ženství“ a „mužství“. Ty chápu jako soubory standardizovaných znaků, přisuzovaných jednomu, či druhému pohlaví právě na základě biologických rozdílů. Představu o tom, které z projevů jsou přisuzovány jednotlivým pohlavím, pokládám za arbitrární, tedy odpovídající určité kulturní tradici³, což mimo jiné znamená, že tyto koncepty nelze považovat za přirozené neboli odpovídající přirodním danostem, korespondujícím s biologickým pohlavím jedince. Tyto konstrukty jsou následně zatíženy nejen konkrétními projevy či rolemi, z nichž část bývá často bezvýhradně přisuzována výlučně jednomu z pohlaví, ale rovněž očekáváními. Ta, pakliže nejsou naplněna, mohou ohrozit společenské přijetí jedince. Zmíněné pojmy tak zcela evidentně představují rovněž kategorie disponující měřítky, jimiž lze daného jedince posuzovat. V případě, že někdo neodpovídá požadavkům vyplývajícím z těchto zadání, se může stát, že bude společností automaticky devalvován a jeho identita bude významně zpochybňována.

Posledním z pojmů, který je pro uvažování o (ženském) hlase esenciální, je „vokalita“. Tu zde chápu, po vzoru medievalisty Paula Zumthora⁴, jako soubor různorodých hlasových vyjádření, jdoucích od řeči až po zpěv, nevyjímaje však další rozličné způsoby projevu, jakými jsou např. křik či pláč. Jinými slovy představuje vokality jakoukoli podobu hlasového projevu, a to i takového, který funguje nezávisle na jazyku. Protiklad v Zumthorově pojetí představuje oralita, která se vyznačuje právě soustředěním se na úlohu hlasu přenášet a ztělesňovat jazyk. Jak upozorňují Leslie C. Dunn a Nancy A. Jones, autorky úvodu k monografii *Embodied Voices* (1994), uvažování o hlase je až příliš často poznamenáno předpokladem, že hlas je na jazyku závislý, a tudíž jeho jediným úkolem je materializace významu, který v sobě obsahují slova⁵. Již výše uvedené typy vokálního projevu ale dokazují, že hlas samotný s sebou nese množství významů, aniž by nutně potřeboval jazykový systém. Způsob, jakým budeme reagovat na zpěv, křik či pláč, nebude „přirozený“, nebude nepoznamenaný naší individuální výchovou či společností, na níž participujeme. Naše reakce je již nenávratně poznamenána určitými významovými strukturami, které jsou vklíněny do

³ V souladu s pojetím Pierre Bourdieu, jak jej představuje ve své publikaci *Nadvláda mužů* (Karolinum 2000).

⁴ DUNN, Leslie Clarence (ed.) a JONES, Nancy A. (ed.). *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 2.

⁵ Srov. tamtéž, s. 2.

naší myslí. Já se v rámci této práce soustředím na teoretizaci právě těch aspektů hlasu, které jsou často stavěny do opozice k produkci jazykových významů.

Z toho vyplývá následující: nejen že samotná vokaliza je součástí konkrétního kulturního prostoru, ale ona sama je konstruktem. Je tedy nezbytné přistupovat k dešifrování významů, které přenáší, nejen z hlediska produkce, ale rovněž z hlediska recepce: „[V]ýznamy hlasů nemohou být získány, aniž bychom rekonstruovali také kontexty jejich slyšení.“⁶ Budeme-li mít na paměti tuto skutečnost, záhy si uvědomíme, že naše reakce na slyšené hlasové projevy je rovněž ovlivněna tím, komu onen hlas patří. Dovolím si například tvrdit, že pláč dítěte v nás vyvolá odlišný typ reakcí než pláč dospělého. Rozdíl tedy bude i ve způsobu, jakým posloucháme hlas muže a jakým hlas ženy. Od každého z nich očekáváme něco jiného, jak dokazují nejen příklady z kulturního dědictví tzv. západní civilizace (podrobněji viz kapitolu 3), ale rovněž nepopiratelná diferenciací ovládající naše společenské, kolektivní vědomí. Protože hledisko genderu vychází z našeho biologického „zadání“, je na místě věnovat se tělu, které hlas produkuje, a na jehož základě je tento hlas následně posuzován.

⁶ „[M]eanings of voices cannot be recovered without reconstructing the contexts of their hearing.“ DUNN, s. 2.

2. Tělo v hlase, hlas v těle

Touto první kapitolou chci nastínit úvod k teoretickým debatám o hlase obecně, a teprve posléze naznačit možný směr uvažování vystavěný na teoretizaci opozičních konceptů a kategorií. Název kapitoly přitom odkazuje na téma, jež se ukázalo v kontextu uvažování o hlase jako zcela zásadní. Tím tématem je tělo. V Barthesově pojetí půjde o hledání, resp. naslouchání tělu v hlasovém projevu umělce, následně se budu zabývat myšlenkami převážně fenomenologického ražení, které upozorňují na tělo jakožto neoddělitelnou součást hlasu a zdůrazňují silnou spojitost mezi těmito dvěma pojmy. Přestože teoretické pozadí níže citovaných textů zatím nebude operovat primárně s ideou binárních opozic, těchto souvislostí se (zejména v pododdíle 2.3) alespoň dotknu, čímž bude vytvořena užitečná spojnice mezi touto a následující kapitolou.

2.1 Hledání těla v hlase: „zrno“ Rolanda Barthesa

Ještě než se dostanu k centrální části této práce, jež bude vyplněna teoretickými studii o ženském hlase a argumentací založenou na dualistickém pojetí kategorií „mužství“ a „ženství“, ráda bych vstoupila na pole debat o hlase obecně reflexí stati francouzského sémiotika Rolanda Barthesa *The Grain of the Voice* (1977)⁷. Upozorňuje v ní nejprve na problém popisu hudby pomocí jazyka, který hned v úvodu označuje za nedostatečný, co se možností k vylíčení hudby týče.

Problémem, který Barthes hned v úvodu své studie definuje, je nedostatečnost a nevýstižnost adjektiv, která zhusta užíváme pro deskripci toho, co slyšíme. Fakt, že se hudbě snažíme přiřknout nějaký přívlastek (tedy říci o ní, že je např. krásná, drásavá, melodická či nudná), odráží naši potřebu o hudbě mluvit a učinit z ní téma hovoru. „[T]akový přívlastek, k němuž jsme ustavičně vedeni slabostí či fascinací [...], má ekonomickou funkci: predikát je vždy obrannou zdí, s níž se představitost subjektu chrání před ztrátou, která jej ohrožuje.“⁸ Používání adjektiv tedy můžeme označit za způsob posilování jistoty, která spočívá v tom, že jsme nějak utvořeni. Jak

⁷ BARTHES, Roland. *The Grain of the Voice*. In: *Image, Music, Text*. New York. Hill and Wang 1977, s. 179–189.

⁸ „[T]his epithet, to which we are constantly led by weakness or fascination [...], has an economic function: the predicate is always the bulwark with which the subject's imaginary protects itself from the loss which threatens it.“ BARTHES, s. 179.

říká Barthes, fantazie obsažená v hudbě vytváří subjekt, který ji poslouchá⁹. Tato fantazie při svém přenášení a transformování do jazyka naráží na jisté limity související právě s jazykovým kódem. Jak upozorňuje autor, nejčastěji k takové transformaci dochází skrze adjektiva, která našla své uplatnění zejména tam, kde je ustaven *étos* hudby (tedy kde je hudbě přisuzován nějaký význam). Deklaruje, že se nepokusí pozměnit jazyk užívaný k popisu hudby, ale spíše předmětu popisu, tedy hudby, „*tak jak se sama prezentuje rozpravě*“¹⁰. Dále Barthes seznamuje čtenáře s hudebním materiálem, který mu bude sloužit jako základ pro aplikaci jeho nového konceptu „zrna hlasu“. Tímto materiálem je specifická výseč vokální hudby, *Lied* a *mélodie*¹¹. Zmíněné typy písní představují pro Barthesse „*velice konkrétní prostor setkání jazyka a hlasu*“¹². Jeho koncept „zrna hlasu“ by měl umožnit oproštění se od zákonů *étosu* tím, že přinese nové pojetí hlasu spočívající v uvědomění si jeho funkce a schopnosti přenášet jak jazyk, tak hudbu. Za zrno explicitně považuje „*materialitu těla mluvícího mateřským jazykem*“¹³.

Z terminologického hlediska se uchyluje k převzetí teoretických pojmů pheno-text a geno-text¹⁴, jež přenáší do oblasti písňového žánru a pozměňuje je na pheno-song (veškeré rysy performance sloužící ke komunikaci či reprezentaci, neboli kodifikované sdělení) a geno-song (materialita zpěvu, recepce a interpretace fyzických aspektů zpívání). Ve vzájemném kontrastu tak proti sobě stojí na jedné straně veškeré aspekty hudby, které jsme jako posluchači schopni identifikovat, popsat, a dokonce je očekáváme; na druhé straně pak materiální aspekt hudby, v tomto případě hlas a tělo, jež jej produkuje a jež je skrze něj zhmotněno jazykem. Pozornost tak v tomto druhém případě ulpívá na těle interpreta, které zpívá a umožňuje tak přímé setkání hlasu a jazyka.

Pheno-song tak odpovídá žánrovým požadavkům nebo např. idiolektu skladatele, což jsou právě ty aspekty, které jsou předdefinovány strukturou jazyka a jeho spojením s hudbou. Jak jsem deklarovala výše, jde o určité komunikační prostředky, jejichž úkolem je – logicky – sdělovat, a tedy být srozumitelnými. Naproti tomu geno-song je v Barthesově pojetí to, co komunikuje skrze materiálnost hlasu

⁹ Srov. BARTHES, s. 179.

¹⁰ „[...] *as it presents itself to discourse.*“ BARTHES, s. 180.

¹¹ Umělé písňové útvary typické pro 19. století, komponované přibližně do začátku 20. století. Zatímco *lied* je útvar typický pro německý prostor, *mélodie* je jeho převedením do prostoru francouzského.

¹² „[...] *the very precise space of the encounter between a language and a voice.*“ Tamtéž, s. 181.

¹³ „[...] *the materiality of the body speaking its mother tongue.*“ Tamtéž, s. 182.

¹⁴ Pojmy pocházejí od francouzské filozofky Julie Kristevy. Pheno-text: struktura komunikačního aktu, kodifikovaný jazyk sdělení. Geno-text: proces, při němž dochází k produkci nekonečného množství významů.

ztělesňujícího jazyk. Při poslechu soustředěném na tento aspekt interpretace tedy nepůjde tolik o význam sdělovaného, ale o smyslovost vyslovovaných písmen. V průběhu totiž dochází k onomu spojení (zpívajícího) hlasu a jazyka, který je tímto hlasem zpracováván a formován. Slovy autora jde konkrétně o *dikci*.

Obrací-li Barthes, užívaje tohoto nového přístupu k hudbě, svou pozornost na úlohu jazyka, jedná se vždy o jeho zvukovost, nikoli o jeho významovost. Způsob, jak jazyk zní, souvisí s tělem interpreta, jeho pěveckou technikou a jeho konkrétní prací s tělem. Soustředí se na jeho smyslovost, na to, co se brání zjednodušujícímu popisu. Právě zde je uloženo ono zrno hlasu; ve vnímání jazyka jakožto ztělesněného zvuku, přičemž samotná sémantika je odložena na vedlejší kolej.

Vnímat „tělo“ zvuku (tedy materiální aspekt, zrno) však neznamená soustředit se výhradně na barvu hlasu. *Zrnem* totiž Barthes skutečně myslí především „*napětí mezi hudbou a něčím jiným, přičemž tímto jiným je konkrétní jazyk (a v žádném případě sdělení)*“¹⁵. Zvuk se spolupodílí na funkci *označujícího*, která ve spojení s hudbou není jen záležitostí jazyka. Obrátíme-li tedy pozornost ne pouze k sémantickému aspektu zpívaného, ale rovněž ke zvukovosti, škála významů se povážlivě rozšíří.

„*Zrno je tělo v hlase, který zpívá [...]*“¹⁶ shrnuje Barthes a dodává, že pakliže bude vnímat toto zrno při poslechu hudby, načež mu přiřkne hodnotu, nevyhnutelně dojde také k ustavení nového hodnotícího schématu¹⁷. Sám toto schéma označuje za „individuální“, načež proklamuje vznik vztahu mezi jeho tělem (tedy tělem posluchače) a tělem interpreta, jehož konkrétním projevům naslouchá. Tyto projevy jsou právě oním ztělesněným setkáním hlasu a jazyka, ze strany posluchače tedy dochází k soustředění se na zvuk slin, pohyby jazyka, vnímání zapojení krku či zubů do vyslovování/zpívání slov. Poté, kdy Barthes naznačil, že je možné v hudbě nalézt i jiné aspekty poslechu, než např. techniku zpěváka založenou na práci s dechem nebo významu zpívaného textu (zůstaneme-li u žánrů *Lied* a *mélodie*), upozornil také na možnosti nového přístupu k hodnocení.

¹⁵ „[...] the very friction between the music and something else, which something else is the particular language (and nowise the message).“ BARTHES, s. 185.

¹⁶ „The ‚grain‘ is in the body in the voice as it sings [...].“ Tamtéž, s. 188.

¹⁷ Srov. „If I perceive the ‚grain‘ in a piece of music and accord this ‚grain‘ a theoretical value [...], I inevitably set up a new scheme of evaluation which will certainly be individual [...].“ Tamtéž, s. 188.

2.2 Vokální aspekt identity

Následující podkapitola, která, jak jsem naznačila v úvodu práce, nahlíží hlas perspektivou fenomenologie, je představením myšlenek filozofky Lindy Fischer¹⁸. Její myšlenky jsou přitom značně ovlivněny feministickou teorií, což poskytuje dobrý výchozí bod pro soustředění se na ženský hlas. Mým cílem je tedy konkrétněji se vyhranit a od obecných úvah o hlase se posunout k hlavnímu tématu této práce, jímž je právě ženský hlas. Tento posun nutně předpokládá také obohacení pojmového aparátu směrem k jeho většímu zpřesnění a adekvátnějšímu vyjádření specifik rozpravy o hlase jako o hlase ženském. K tomu, jak chápu tyto konkrétní nové termíny, se budu vyjadřovat přímo v textu.

Linda Fischer, jakožto představitelka fenomenologického proudu uvažování, který se v návaznosti na husserlovskou tradici snaží navracet „k věcem samým“ a popisovat je jakožto fenomény, tíhne k posuzování hlasu vycházejíc právě z této báze. Upozorňuje sice na kulturní obrazy, ztělesňující problematiku vztahu ženství a hlasu, ale jejím primárním záměrem je zkoumání onoho konkrétního, živoucího hlasu. Důležitým faktorem je pro ni tedy zakořeněnost hlasu v konkrétním těle, s čímž pochopitelně souvisí pohlaví (a v kulturně-společenském kontextu gender) jeho nositele, ale jsou to konotace, které klade až na spodnější příčky priorit svého zájmu. *„Tím nechci zpochybňovat fakt, že hlas, jako obecně tělo, je kulturně, diskurzivně a politicky zprostředkováván a produkován. Jde mi o připomenutí a potvrzení toho, že je také prožíván ve své imanentní fyzické tělesnosti. [...] To, co chci vyzdvihnout, je materiální neredukovatelnost živoucího ztělesnění, fenomenální, tělesná materialita a fyzičnost, která je prožívána imanentně a niterně. Jednoduše řečeno, naše tělo [...] umožňuje a zároveň omezuje naše činy a snahy, a to zcela bezprostředním a zásadním způsobem.“*¹⁹

Fyziologické aspekty hlasového projevu jsou podle Lindy Fischer schopny do značné míry narušit sociolingvistickou sféru interpretace. Ve své studii „Feminist phenomenological voices“ (2010) zastává názor, že je to právě schopnost hlasu znamenat něco sám o sobě, bez nutnosti nějakého prostředku v podobě jazyka. Tato schopnost hlas vymaňuje z područí jazykového systému, jenž je vůči hlasu obvykle

¹⁸ FISCHER, Linda. Feminist phenomenological voices. In: *Continental Philosophy Review* 43/1, 2010, s. 83-95.

¹⁹ „This is not to dispute that the voice, like the body generally, is culturally, discursively, and politically mediated and produced. But it is to recall and affirm that it is also lived in an immanent, physical corporeality. [...] I do want to emphasize the material irreducibility of lived embodiment, the phenomenal, carnal materiality and physicality that is experienced immanently and viscerally. In a very basic sense, our body [...] enables or limits our actions and endeavors in an immediate and fundamental way.“ FISCHER, s. 88.

vnímán jako nadřazená veličina. Fischer tvrdí, že tato dimenze hlasu je natolik důležitá (protože je tělesná, primární, bez možnosti její následné metaforizace), že by rozhodně neměla být ignorována či zjednodušeně kladena do jedné roviny s komunikačním aktem²⁰. Zdůrazňuje rovněž, že fyzická podoba hlasu (tedy onen „materiál“, který slyšíme) se výrazným způsobem podílí na vzniku identity subjektu. Hlas je podle ní nositelem jáství, zastupuje konkrétní subjekt a obsahuje moment reprezentace²¹. V podobných intencích uvažuje také např. Laura Pigozzi²², která pokládá témbř hlasu za nezpochybnitelný znak identity, který souvisí jak s fyziognomií každého jedince, tak s jeho individuální, psychickou historií.

Linda Fischer svůj postoj dále dokládá tvrzeními o možnostech hlasového projevu, kdy drobnými odlišnostmi můžeme pozměnit význam vyřčeného, nezávisle na sémantice. Jedním ze specifických kontextů, kde lze takto manipulovat se slovy, je podle ní případ operního hlasu. Tomu se věnuje právě ve smyslu projevu, který je na jedné straně vysoce stylizovaný, a tudíž zatížený určitým typem představ a stylových požadavků, na straně druhé je ale emblematickým příkladem tělesné, vibrující substance, jejíž produkce vyžaduje značné fyzické schopnosti. Právě nesmírné hlasové schopnosti pěvkyně-interpretek (resp. postav, jež ztělesňují) jsou čímisi, co obsahuje určitou míru rozvratného potenciálu.

Fischer se zde odkazuje na text Paula Robinsona z roku 1989 „It's not over until the soprano dies“²³, v němž autor tvrdí, že ženy v operách jsou spíše podvratnými bytostmi, které silou svého vokálního projevu narušují přetrvávající patriarchální strukturu, a jsou ztělesněnou manifestací hrozby (či příslibu) genderové rovnosti²⁴. K tomuto ztělesnění dochází právě skrze hlas. Tyto Robinsonovy názory jsou polemikou s monografií *Opera, Or, The Undoing of Women* (1988)²⁵ francouzské filozofky Catherine Clément, která předkládá názor, že ženy jsou v operách tradičně znázorňovány jako oběti, jejichž smrt (či jinak tragický konec) symbolizuje opětovnou stabilizaci patriarchálního řádu.

²⁰ Srov. FISCHER, s. 88.

²¹ Zde ve smyslu reprezentace konkrétního subjektu, našeho jáství.

²² PIGOZZI, Laura. *A nuda voce: vocalità, inconscio, sessualità*. Torino: Antigone 2008.

²³ ZUMTHOR, Paul. *It's Not Over Until the Soprano Dies* [online]. [Cit. 2016-06-16]. Dostupné z:

<http://www.nytimes.com/1989/01/01/books/it-s-not-over-until-the-soprano-dies.html?pagewanted=all>

²⁴ Srov. „*This fundamental vocal fact (and the music it allows operatic composers to write for the female voice) means that women in opera are rarely experienced as victims. Rather, they seem subversive presences in a patriarchal culture, since they so manifestly contain the promise - or rather the threat - of women's full equality.*“ Zumthor, dostupné z: <http://www.nytimes.com/1989/01/01/books/it-s-not-over-until-the-soprano-dies.html?pagewanted=all>

²⁵ CLÉMENT, Catherine. *Opera, Or, The Undoing of Women*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1988.

Linda Fischer se v rámci této polemiky staví spíše na stranu Robinsona. Upozorňuje na to, že přestože existuje více kritických poznámek směrem k ženským operním rolím a jejich postavení v daném díle, málokterý z kritiků si uvědomuje, že valná většina posluchačů se nevyžívá v opeře kvůli jejímu příběhu, ale kvůli hudbě, podívané, a ve výsledku zejména kvůli krásným hlasům, které se stávají kulty²⁶. Co se tedy spojení hlasu a ženství v rámci opery týče, ženy v opeře svým hlasem bezpochyby významným způsobem ovlivňují dění, a přestože jejich postavy mohou vystupovat či skončit jako oběti, jejich vokální projev je tím, co rozvrací ustanovený systém.

Navzdory častému schematizovanému vyobrazování žen, reflektujícímu standardizované představy o ženství, je podle Fischer prostor poskytnutý ženským hlasům vlastně prostorem jejich narušení. Jinými slovy se jedná o prostor, kde hraje ženské tělo (a ženský hlas) prim, což signalizuje jejich převahu. V závěru svého textu autorka opět vyzdvihuje možnosti onoho barthesovského těla, které zpívá, protože stav tohoto těla bezpochyby ovlivňuje rovněž výsledný zvuk hlasu. Není tedy, podle ní, možné se tomuto aspektu vyhnout či jej přehlížet, neboť právě tělesno je prostorem, kde hlas vzniká, odkud vychází, a jehož aktuální kondicí je ovlivněn.

2.3 Od hlasu k tělu

Úvahy o tělesnosti hlasu dávají opětovně vzpomenout na Barthesův koncept zrna v hlase. Ve své studii, v níž představil nový teoretický koncept „zrna v hlase“, se pokusil soustředit svou posluchačskou pozornost na artikulující tělo, které se stává místem spojení hlasu a jazyka. Připomeňme si, že toto tělo je ve výsledku takřka „hmatatelné“, neboť náš sluch ulpívá na jeho konkrétních procesech, jež umožňují vznik zvuku a zároveň tento zvuk ovlivňují. Práce hrtanu, pohyby jazyka, zvuk sliny jsou tím, co nově upoutává jeho pozornost, a co může mít rovněž vliv na percepci slyšeného. Je to právě již vzpomenuťá dikce, materializace jazyka pomocí hlasu, která se stává stěžejním momentem jeho teorie a která jde za hranice sémantiky. Výsledkem jsou až extatické pocity zažívané posluchačem, který, vnímaje tělo jiného, zároveň vnímá vlastní tělesné pochody, jež jsou reakcí na slyšené: *„Jsem odhodlán naslouchat vztahu mezi tělem mým a tělem muže či ženy, které zpívá nebo hraje,*

²⁶ Srov. FISCHER, s. 89.

*a tento vztah je erotický [...].*²⁷ Důraz je nově kladen na zpívající tělo, které zároveň vytváří spojnicí s tělem posluchače.

Důvodem, proč tělesnou dimenzi hlasu zdůrazňuje také Linda Fischer, je fakt, že právě tato dimenze má podle ní nad námi moc, je nadřazena našemu snažení o „usměrnění“ či modifikaci, a to z prostého důvodu, že materiál je tím, co je vždy „*přítomné a dynamické*“²⁸. Proto není možné jej přehlížet či upírat mu jeho význam; materiál, ona substance, je totiž esenciální pro vnímání daného fenoménu. Zároveň se autorka brání jednostrannému protěžování jednoho aspektu na úkor druhého: zdůrazňuje sice zkušenostní, empirickou úroveň problematiky, ale neopomíná připomenout, že fenomenologie připouští a věnuje se reflexi oné konkrétní zkušenosti na pozadí souvisejícího společenského diskurzu.

Spojení těchto dvou přístupů je podle ní těžištěm feministické fenomenologie, která může posléze poskytnout komplexní obraz sestávající jak ze zaujetí pozice těžící z konkrétní, skutečné a prožívané zkušenosti, tak z jejího následného odrazu v kulturně-společenském kontextu. Hlas přitom považuje za přístup k okolnímu světu, za nástroj, který nám zprostředkovává spojení s tímto světem. Kromě toho v něm, jakožto ve výsledku fungování těla, vidí prostředek k fungování ve společnosti, která je vlastně souborem kooperujících „těl“. Podle ní je vokální aspekt jedním z důležitých nástrojů intersubjektivit²⁹, a protože nutně souvisí s tělem, je třeba se jím v tomto smyslu zabývat.

Vztáhneme-li tuto teorii k předmětu mé práce, jímž je ženský hlas, koncepce Lindy Fischer nás nenápadně navádí k zamýšlení se nad tím, že hlas je zásadně ovlivněn příslušností k určitému biologickému pohlaví, neb patří a vychází z konkrétního těla, v tomto případě těla ženského. To je jiné, než mužské, a protože tzv. „ženství“ a „mužství“ jsou v našem kulturně-společenském kontextu koncepty chápané jako protikladné, každý z nich je zatížen jinými očekáváními. Z toho následně pramení značně odlišná vyobrazení těchto konceptů v našich představách a kultuře vůbec: zjednodušeně řečeno, v rámci naší společnosti přistupujeme jinak

²⁷ „I am determined to listen to my relation with the body of the man or woman singing or playing and that relation is erotic [...].“ BARTHES, s. 188.

²⁸ „[...] present and dynamic.“ FISCHER, s. 94.

²⁹ Tímto termínem je míněna „schopnost vnímat druhý subjekt jako subjekt (tzn. nikoli objekt), tedy vnímat ho jako celek tělesna a duševna“. Srov. KADLECOVÁ, Anna. Intersubjektivita: Pojetí E. Husserla [online]. In: Kateřina Prokopová (ed.), *Encyklopedie lingvistiky*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014, [cit. 2016-06-16]. Dostupné z:

<http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Intersubjektivita: Pojetí E. Husserla>

k hlasu ženskému a jinak k hlasu mužskému. Pro autorku, jakožto představitelku fenomenologického filozofického proudu, je ovšem důležitější uvědomovat si spojitost hlasu s konkrétním tělem, a to na ještě základnější bázi, než jsou následné sociální a kulturní obrazy této problematiky. Jde jí zejména o vokální aspekt naší existence, který se podílí na tvorbě naší identity a následného spolubytí s identitami/těly/hlasy ostatních lidí. Nejen lingvistický význam sdělovaného je důležitý, ale také hlasový projev, způsob, jakým je sdělení řečeno. Jedná se o významný komunikační moment, umožňující vnímat jedince jako subjekt, právě pro jedinečnost jeho hlasu, potažmo těla.

Oba texty, s nimiž jsem v rámci této kapitoly pracovala, se vyznačují akcentací tělesného aspektu hlasového projevu. Přestože každý z autorů přistupuje k tématu z jiného „myšlenkového prostoru“, myslím, že společný jim je důraz na fyzický aspekt hlasu. Zatímco pro Barthes je důležitější moment setkání hlasu a jazyka, k němuž dochází v procesu vyslovování, Fischer se soustředí spíše na samotnou materiální stránku hlasu, čímž dochází k silnějšímu citění opozice mezi tímto materiálním aspektem hlasu a jazykem). Podstatou Barthesovy argumentace je přitom obrácení posluchačovy pozornosti směrem k tělu interpreta a jeho konkrétním projevům.

Základním momentem této kapitoly bylo poukázat na teoretickou identifikaci fyzického aspektu hlasu. Roland Barthes toto hledisko identifikuje u hlasu obecně, kdežto Linda Fischer již v návaznosti na postuláty feministické teorie operuje s představou *ženství* jakožto konstruktu majícího svůj vliv např. na prezentaci žen v našem kulturním povědomí. Dochází tak k posunutí se od představy hlasu jakožto zvuku k představě hlasu jakožto nositele pohlaví, což je pojetí, které s sebou nese řadu dalších sociálních a kulturních konotací. Protože již při reflektování myšlenek Lindy Fischer jsme se dotkli problému sociálních konstrukcí vycházejících z biologických daností, ráda bych se tomuto tématu, tak jak je uchopeno v genderové teorii, věnovala v následující kapitole.

3. Dekonstrukce dichotomií

Jak jsem naznačila v závěru předchozí kapitoly, nyní bych se ráda zaměřila na problematiku ženského hlasu zachyceného genderovou teorií. V rámci první podkapitoly představím obecnější teoretický rámec, jež mi poskytne studie kulturní antropoložky Sherry B. Ortner. Posléze se věnuji zejména dvěma textům od dvou různých autorek, Adriany Cavarero a Anne Carson. Ty se zaměřují už konkrétně na ženský hlas a problém jeho naslouchání, nejčastěji ze strany mužů. Ženy lze na základě jejich úvah a bádání vnímat jako příslušnice tzv. druhého pohlaví, což znamená, že rovněž v přístupu k nim a zvuku jejich hlasu je možné dešifrovat struktury genderového řádu.

Vezmeme-li v potaz ono genderové hledisko a zaměříme-li se konkrétně na ženskou vokalitu, zjistíme, že její vnímání bude touto charakteristikou nutně poznamenáno. Hlas je výsledkem fungování těla a prostředkem, jenž se podílí na výsledné identitě jedince. Recepce ženského hlasu je poznamenána určitým typem předsudků a očekávání, jež jsou s oním hlasem spojena. Hlas, jenž patří nositelce ženského pohlaví, by podle těchto očekávání měl disponovat určitými (a ne jinými) kvalitami, aby mohl být skutečně označen za ženský. Jedním z příkladů takovýchto očekávání je vysoká poloha, daná typem formantových frekvencí hlasu. Tyto rozdíly, jež můžeme označit jako biologické, jsou do značné míry přenášeny i do sociálně utvářených kategorií. Při konstruování genderu jakožto souboru rozdílů mezi muži a ženami v rámci určité kultury či společnosti, dochází k přiřazování určitých stereotypů ke každé z těchto kategorií (mužství a ženství) na základě jejich biologické diverzity. Protože, jak bylo několikrát naznačeno, hlas je výsledkem fungování lidského těla (resp. jeho určitých orgánů), i on je poznamenán touto diferenciací, nesoucí s sebou množství kulturně-sociálních schémat a vzorců.

3.1 Kulturní mužské vs. přírodní ženské

Rozhodne-li se badatel věnovat problematice pohlaví a jeho sociálním reprezentacím, bude se dřív nebo později muset vypořádat s problémem, zda a do jaké míry jsou určité jevy záležitostí jakési přirozené potřeby, případně jak velký podíl má na jejich výsledné podobě kultura a společnost. Genderová studia jsou vděčným polem pro tyto disputace mající přímou návaznost na (chce se říci odvěké) debaty o tom, co lze zařadit mezi lidské univerzálie, a za co naopak vděčíme našemu kulturnímu

a společenskému zakořenění. Operují totiž s oním pojmem genderu, jenž se vztahuje k sociálním rozdílům mezi mužstvím a ženstvím v konkrétním kulturním rámci, což jsou termíny chápané jako určité soubory předsudků a očekávání od lidí na základě jejich biologického pohlaví. Touto optikou je na ně nahlíženo jako na sociální konstrukty, které se liší v závislosti na místě i čase. S těmito východisky pracuje také feministická antropoložka Sherry B. Ortner, jejíž již klasická stať „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“³⁰ (1974) mi poslouží k orámování nadcházejících úvah o existenci dichotomií odrážejících se mj. v debatách o rozdílnosti mužů a žen.

Ortner se ve zmíněné studii pokouší definovat struktury myšlenkového systému, v němž jsou ženy automaticky kladeny do podřízené pozice vůči mužům. Takovýto systém považuje Ortner jako kulturní antropoložka za výsledek fungování právě kultury. Analyzuje jak explicitní, tak implicitní vyjádření méněcenného postavení žen a podhaluje tak myšlenkové sítě zatížené určitou ideologií. Jedním ze základních elementů této ideologie je v západní společnosti podle Ortner fakt, že „narozdíl od mužů, kteří jsou ztotožňováni s kulturou, jsou ženy ztotožňovány nebo symbolicky spojovány s přírodou“³¹. Kategorie *kultury* a *přírody* jsou interpretovány ve smyslu pojmových kategorií; to ovšem nikterak nezmenšuje jejich vliv na dualistické pojmání určitých jevů. Autorka odůvodňuje devaluaci žen právě tímto asociováním jejich bytí s přírodou, která je – na základě výsledku jejích analýz – kontinuálně kladena pod nadvládu kultury, jejímž úkolem je přírodu *zkulturňovat* či *socializovat*; souhrnně řečeno, transformovat³².

Sklon přisuzovat ženství spíše přírodní aspekty lidské existence zdůvodňuje třemi argumenty. Zaprvé fyziologií ženy, jejíž tělo v průběhu života častěji podléhá přírodním procesům, které souvisejí s reprodukováním. Jak dodává Ortner: „*Děje se tak na úkor jejího osobního zdraví, její síly a celkové stability.*“³³ Druhým argumentem je její sociální role. Ta přímo souvisí s její nenahraditelnou reprodukční úlohou neboli její mateřskou funkcí. Za nejpádňější záminku, proč ženě přisuzovat určitý typ společenských rolí, je v tomto kontextu považována její schopnost kojit.

³⁰ Ačkoliv se jedná, zejména vzhledem k většině dalších textů, s nimiž zde pracuji, o starší studii, odkazují na ni hned ze dvou důvodů: jednak ji považují za nadčasovou a přehlednou, jednak vyšla rovněž v češtině, což ji činí i pro českého čtenáře dostupnou, a tudíž se dá předpokládat, že by její východiska nemusela být úplnou novinkou. V každém případě se domnívám, že způsob, jakým pojednává o dané problematice, tvoří solidní základ pro pochopení dalších textů a myšlenek, s nimiž zde čtenáře seznamuji.

³¹ ORTNER, Sherry. Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?. In: OATES-INDRUCHOVÁ, Libora (ed.), *Divčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha: Sociologické nakladatelství 1998, s. 97.

³² Srov. ORTNER, s. 97.

³³ ORTNER, s. 100.

Dítě je totiž od narození na matce závislé a na ni napojené; její tělo reaguje specifickými procesy na fakt, že skrze něj vzniká nový život, a tyto procesy jsou neoddelitelné od následné sociální role ženy. Ženino (podle autorky kulturně stanovené) místo je doma, u dětí, s nimiž je spojována a na jejichž úrovni je v oné hierarchii často kladena. Navíc, děti samotné jsou spojovány spíše s přírodou, vzhledem k tomu, že jsou do určitého věku nesocializované, chybí jim dovednosti, jazykové schopnosti a zatím nepodléhají pravidlům společenské morálky. Třetím argumentačním bodem pro asociování žen s přírodou je podle Ortner jejich psychika. Autorka se v této části studie zabývá aspekty, které jsou přisuzovány „ženské duši“, a rozporuje přesvědčení, že existuje něco jako univerzální ženská psychika. Na základě srovnání fungování rozličných sociokulturních systémů dospívá k závěru, že konkrétní stránky femininní psychické struktury lze pojmut jako výsledky fungování oněch systémů, spíše než jako vrozenou záležitost.

Toto dualistické pojetí lidské existence se evidentně promítá na několika úrovních. Kromě oné základní opoziční dvojice „kultura“ vs. „příroda“ lze pomocí specifikace dojít k řadě dalších homologických binárních opozic, vycházejících z této báze. Na tomto místě bych se chtěla odrazit od problému tělesnosti, což je jeden z aspektů viditelně spojovaných s konstruktem ženství.

3.2 Gender hlasu

Zbývající pododdíly této kapitoly zahrnují primárně práci s dvěma texty, které mi pomohou navázat na předchozí naznačenou debatu o tělesném aspektu hlasu a jeho materialitě. Těmito texty jsou monografie italské filozofky Adriany Cavarero *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale* (2003)³⁴ a kapitola „The Gender of Sound“ kanadské klasické filoložky Anne Carson, jež je součástí monografie *Glass, Irony and God* (1995)³⁵. Rozbor myšlenek a nových pojmů představených v těchto studiích mi umožní poukázat na skutečnost, že úzké a nepopiratelné spojení hlasu s tělem generuje specifické problémy, které lze artikulovat právě na pozadí genderových studií.

Adriana Cavarero staví svou vlastní teorii na kulturní stereotypizaci ženství jako protipólu k mužství, přičemž toto ženství je tradičně spojováno s aspektem

³⁴ CAVARERO, Adriana. *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli 2005.

³⁵ CARSON, Anne. The Gender of Sound. In: CARSON, Anne, *Glass, Irony, and God*, New York: A New Directions Book 2005.

vokalickým, resp. tělesným (jako kontrast k tzv. mužské racionalitě a preferování sémantična). Při zaznamenávání těchto stereotypů přichází s vlastní interpretací, založenou právě na opozici vokalického vůči sémantickému. Soustředí se tedy na tělesnost hlasu a záměrně potlačuje jazykovou stránku, neboť pro ni je hlas (jakožto zvuková materie) cestou k vymanění se z převládajícího logocentrismu, tedy nadvlády jazyka, souvisejícího s patriarchálním řádem společnosti. Binární opozice, s nimiž pracuje, jsou konkrétní aplikací výše uvedených opozic, jak je pojímala ve svém textu Ortner. V podání Cavarero se už vztahují výhradně k problematice hlasu a jeho vnímání, v němž právě uvedené opozice odhaluje.

Cavarero se ve své monografii opírá zejména o příklady z řecké mytologie (múzy) či literatury (sirény v Odyssei). Jednou z dalších teoretiček, která s těmito příklady pracuje, je i Anne Carson, jejíž myšlenky bych nyní ráda představila. Carson se problematikou zvuku, respektive hlasu zabývá v textu zmíněném v úvodu k této podkapitole. Celá pasáž je založena primárně na rozborech klasické literatury, na nichž autorka dokládá problém diferenciaci zvuku na základě určitých atributů, přičemž tyto atributy plní konkrétní symbolickou funkci. Svou teorii podporuje rovněž příklady z moderní literatury (a společnosti obecně), čímž se snaží dokázat přímou návaznost na představy, jež byly známy již v tzv. kolébce naší civilizace. Carson na konkrétních příkladech demonstuje představy starověkých Řeků o ženách jako o zástupkyních jiné rasy, jako o bytostech svázaných s přírodou (a tedy i vládnoucími atributy typu barbarskost, nekontrolovatelnost či necivilizovanost) a majících zároveň přístup k nadpřirozenu³⁶. Domnívám se, že jen na těchto stručných náznacích je patrné, že mnohé z těchto stereotypů skutečně přetrvaly v našem uvažování až do dnešní doby.

Jedním z poznatků, které přináší text Anne Carson, je povšimnutí si jisté nevole ze strany mužů vůči vysokému, tedy zejména ženskému hlasu. Při snaze o zdůvodnění této nelibosti dochází k závěru, že je třeba rázně od sebe oddělit kategorie zvuku a jazyka. *Logos* (řecký pojem překládaný nejčastěji jako *slovo*, *řeč*, ale také *rozum*, *zákon*, *myšlení*³⁷) je právě tím, co podle Aristotela odlišuje člověka od zvířat a jejich nekontrolovatelných zvukových projevů omezujících se na okamžité vyjádření rozkoše či bolesti³⁸. Carson tvrdí, že *logos* můžeme chápat jako jakési síto, skrze něž se dostane ven (z těla) jen to, co je takzvaně patřičné a co odpovídá

³⁶ Srov. CARSON, s. 124-5.

³⁷ Srov. KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia 2011, s. 488.

³⁸ Srov. CARSON, s. 128.

pravidlům; jde o jakousi funkci sebekontroly. Důvodem, proč je často ženský hlas pro muže ³⁹ nesnesitelný (smrtící zpěv sirén) nebo minimálně nedůvěryhodný (Kassandřiny věštby, jimž nikdo nevěřil), je fakt, že ženy byly považovány za ty, které velice přímým, a tedy nepatřičným způsobem, ventilují své emoce, tužby, strachy apod. Jinými slovy, nedojde u nich k fázi oné sebekontroly (nebo cenzury, chceme-li); do jejich procesu prožívání nezasáhne *logos*. Na základě těchto pozorování se lze domnívat, že nejen obsah sdělení z ženských úst, ale především způsob tohoto sdělení je něčím, co mužské ucho nechce či z nějakého důvodu nedokáže zpracovat.

Vrátíme-li se k textu Adriany Cavarero, která velice zevrubně analyzuje právě příběh sirén jakožto exemplární ukázkou stereotypizované ženské vokality, zjistíme, že jejich vyobrazování není z diachronního pohledu vůbec tak jednoznačné, jak by se mohlo zdát. Cavarero analyzuje jejich pozici v Homérově eposu, kde je vyzdvihována jejich schopnost usmrcovat pouhým zpěvem. Tento zpěv, ač není prost sémantického aspektu, opájí námořníky zejména svou zvukovou (materiální) stránkou, a tím, jak se svými hlasy pracují. Jak tvrdí Cavarero, to, co sirény zpívají, je zvukový záznam absolutní pravdy, k níž mají přístup. Z reakce všech mužů, kteří pluli okolo jejich ostrova a zaplatili za to životem, lze vyvodit, že právě tato absolutní pravda (která jim, jakožto zástupcům opačného, nevědoucího pohlaví, musí být zprostředkována) je něčím, co nelze unést, s čím se nelze vypořádat. Je to právě „zvuk“ této pravdy, který zabíjí.

Dostáváme se opět k opozicím vokální vs. sémantické, s nimiž Cavarero pracuje; jejich používání jazyka je totiž potlačeno ve jménu zvukovosti. Autorka si rovněž všímá dalšího faktu: sirény, jak je popisuje Homér, byly napůl ženami, napůl ptáky. Jejich vzhled byl do značné míry odpudivý a jejich zpěv oplýval mimo jiné bestiální zvukovostí (zde opět narážíme na ono připodobnění žen a zvířat ve smyslu jejich necivilizovanosti neboli neschopnosti zapojení *logu*). Postupně se ale jejich obraz v naší kolektivní představivosti proměňoval, až dospěl do fáze, kdy si pod pojmem siréna představíme nejčastěji nezvykle krásnou ženu s rybím ocasem (tedy jakousi obdobu mořské panny). Jejich původní role jim byla sebrána a nahrazena „snesitelnější“ variantou: jejich „zbraní“ se stala krása, to, co říkají (zpívají) už není podstatné. Jejich schopnosti byly degradovány na pouhé tělesno, které se vymyká raci, a vlastně na něj ani nedosahuje. Z *logu* se tak stal definitivně mužský element, a „nárokování“ si jej sirénami bylo po zásluze potrestáno ztrátou hlasu. Pravda, k níž

³⁹ Pohybujeme se stále v období starověkého Řecka.

mají (nebo minimálně měly) přístup, tak zůstává v bezpečí uzavřena, z této strany již žádné nebezpečí nehrozí.

Není to jen krása vizuální, která vábí proplovající námořníky, ale snad ještě vyšší měrou krása jejich hlasu: „[č]istý hlas zvítězí nad slovem“⁴⁰. Kromě hlasu jde také o zpěv, který se oprostil od aspektu vyprávění, a tudíž již nespadá do sféry orality (neboli jeho funkcí již není sdělovat něco prostřednictvím slov). Tímto krokem vstupuje do sféry čisté, sémantikou nezatížené vokality, která je v opozici vůči *logu* a racionalitě, jež je zbavena zvuku. Ve svých dalších úvahách si autorka pohrává s myšlenkami, že podle představ symbolického, patriarchálního řádu je ticho záležitostí žen. Jedná se ovšem o ticho ve smyslu neužívání slov za účelem mluvení; zpěv představuje zcela jinou kategorii. Dále od sebe odděluje sféru požitku a sféru symbolična, přičemž zpívající hlas ženy je právě tím, co umožňuje rozkoš, a to skrze „*vášnivé tělesné rytmy těla, z něhož [hlas] prýští, a zvukovou přitažlivost onoho těla, které vibruje*“⁴¹.

3.3 Hrozba ženského hlasu

Celá tato kapitola slouží k představení myšlenek vycházejících z premisy, že naše kulturně-spoločenské zázemí předpokládá existenci určité sumy rozdílů vyplývajících například z příslušnosti k jednomu ze dvou pohlaví. Jde o rozdíly, které představují návaznost na ony biologické danosti, a to právě ve sféře kulturně-spoločenské. Jak jsem již konstatovala výše, rovněž hlas je podroben nazírání skrze tuto perspektivu, neboť se jedná o zvuk vycházející a příslušející konkrétnímu tělu. Nyní se zaměřím zejména na teoretické reflexe vyjadřující se ke skutečnosti, že nejen tělo, ale rovněž hlas bývá spojován s konstruktem ženství.

Úzkou souvislost mezi hlasem a ženstvím by již mohla být považována za vžitý předsudek. Řada textů, jež pojednává o ženském hlase, upozorňuje na množství příkladů z tzv. západní kultury, které dokazují tradici tohoto vnímání hlasu jakožto čehosi, co je esenciální pro ženské bytí, ať už ve smyslu určité zbraně (homérovské Sirény) či měřítka identity (ztráta možnosti mluvit nymfy Echó a její tragický konec, kdy začala existovat pouze ve formě hlasu, resp. ozvěny). Již zmíněná filozofka Linda Fischer upozorňuje rovněž na postoje přetrvávající do dnešních dní, kdy automaticky vnímáme ženy jako „*mnohem hlasitější, upovídanejší a více zaměřené na slova, než*

⁴⁰ "[L]a pura voce prevale sulla parola [...]." CAVARERO s. 118.

⁴¹ "[...] i ritmi passionali del corpo da cui sgorga e le sonore attrazioni di cui vibra." CAVARERO, s. 131.

[...] muže“⁴². Také psychoanalytička Laura Pigozzi si je této tendence vědoma: „Je poměrně běžné vyzdvihovat u žen prvenství, co se verbální aktivity týče, a není náhodou, že jedním z typických projevů hysterie je nenadálá afázie⁴³ či nekontrolovatelná přemíra slov [...]“⁴⁴ Pakliže si budeme vědomi souvislosti těla s hlasem, můžeme předpokládat, že je-li hlas jako takový přisuzován projevům ženství, rovněž tělo ve své materialitě bude spojováno s tímto konstruovaným konceptem. Dostáváme se tak k již tradiční antropologické debatě nad vztahem mezi „přírodou“ a „kulturou“ (kterou ve vztahu k genderu reprezentuje například již zmíněná Ortner), přičemž ono přírodní souvisí s biologií a tělesností (tedy potažmo i hlasem); naproti tomu pojem kulturnosti je dáván do souvislosti s myslí a racionalitou (a dále s jazykem).

Příkladů z historie, které dávají vzpomenout na problematickou pozici žen v souvislosti s jejich hlasem, je evidentně celá řada. Jacqueline Singer ve své diplomové práci⁴⁵ zaměřené na ženskou vokalitu (zejména v oblasti divadla) sahá až k biblickému vyhnání z ráje, kdy to byl Evin hlas, jenž Adamovi vnuknul myšlenku na ochutnání zakázaného jablka. Kromě již zmíněných sirén a jejich „nebezpečného“ vědění, sdělovaného pomocí zpěvu, dále autorka připomíná praktiky středověké Anglie, kdy ženám bylo zakazováno zpívat lidové písně, neboť se věřilo, že se jedná o jeden z projevů jejich čarodějnictví. Rovněž antické Řecko přispívá k obrazu pozice ženského hlasu, a to jak Aristotelovým, tak například Sofoklovým doporučením ticha a mlčení jakožto základních rétorických nástrojů.

Také Linda Fischer, s jejímž textem jsem pracovala v předchozí kapitole, se dále věnuje zkoumání typů asociací ženskosti s hlasem, přičemž zjišťuje, že obraz vztahů těchto dvou pojmů je značně nejednotný, často dokonce plný protichůdných tendencí. Zmiňuje příklady mj. z literárních děl, kdy byly u ženského hlasu vyzdvihovány vlastnosti jako „jemný“ či „něžný“, vzápětí však dodává, že existuje rovněž spousta případů, kdy hlas ženy symbolizoval její sílu, moudrost či nespoutané emoce (a to jak v pozitivním, tak negativním smyslu slova). Závěrem, jenž z toho vyvozuje, je postřeh, že ačkoliv je výsledný obraz spojení hlasu a ženskosti

⁴² „[...] much more vocal, talkative, and verbally-oriented than [...] men.“ FISCHER, s. 86.

⁴³ „Částečná nebo úplná ztráta již nabyté schopnosti řeči [...]“ Nový akademický slovník cizích slov, s. 26.

⁴⁴ "È abbastanza comune osservare nelle donne un primato dell'attività orale e, non a caso, una delle manifestazioni più classiche dell'isteria sono le afasie improvise o gli eccessi incontrollabili di parola [...]" PIGOZZI, s. 148.

⁴⁵ SINGER, Jacqueline. *Female Vocality: Sounding, Hearing, and Structures of Feeling Re-Framed*. Dissertation. University of Cape Town 2009.

nejednoznačný, faktem zůstává, že právě hlas se často stává kritériem ženskosti⁴⁶. Zdůvodňuje to již téměř automatickou spojnici mezi ženskostí a přírodou či fyzičností.

Jak upozorňuje Adriana Cavarero, patriarchální symbolický řád klade rovnítka mezi racionalitou a mužstvem a mezi tělesností a ženstvem, přičemž zároveň upřednostňuje první jmenované. Toto své přesvědčení, kterým verbalizuje svůj dojem z opozičního charakteru uvedených konceptů, shrnuje frází: „Žena zpívá, muž přemýšlí.“⁴⁷ Dochází zde k odhalování určité tendence, kladoucí proti sobě mužství a ženství jako dva neslučitelné a navzájem se vylučující protipóly.

Prostor pro kritické nazírání percepce ženského hlasu poskytují úvahy Anne Carson, představené v kapitole „The Gender of Sound“, z níž jsem již citovala. Carson zde uvažuje o hlase jakožto o hledisku posuzování, což znamená, že výsledkem naší reakce na něčí hlasový projev bude nějaký hodnotový soud. Pro potřeby této práce je relevantní zejména postřeh, že „*vysoká poloha hlasu jde dohromady s upovídáním, a společně jsou příznačné pro osobu, která se vymyká či trpí nedostatkem maskulinního ideálu sebekontroly. Do této kategorie spadají ženy, pubescentní chlapi, eunuchové a androgynní jedinci. Jejich zvuky se nedají poslouchat a muži se při jejich poslechu necítí dobře.*“⁴⁸ Z toho vyplývá, že zvuk hlasu, který se vymyká zažitým představám o jeho kvalitách, automaticky odsuzuje své nositele k zařazení do nižší kategorie neboli do pozice, která je činí podřadnými. Přestože citovaná pasáž je založena na autorčině studiu klasických textů, existenci problému dokládá i příklady ze současnosti. Může být až překvapivé, jak často posuzujeme lidi na základě jejich hlasu: vysoko položený hlas u mužů pro nás často automaticky reflektuje jejich sexuální orientaci, podobně „narušujícím“ dojmem nám připadá hlas ženy, který je spíše hluboký.

Text Anne Carson, z něž pochází poslední citovaná pasáž, zkoumá „pohlaví zvuku“ především na příkladech z Antiky a kulturních památkách pocházejících z té doby. Analogicky k tomu uvádí rovněž příklady ze současnosti, na nichž dokazuje trvanlivost konkrétních, často stereotypních názorů a předsudků, jež se vážou na konstrukty genderových rolí a od nich odvozené problémy. Mezi výsledky jejího studia patří např. poznatek, že ženám byla přisuzována spíše komodita ticha a mlčení,

⁴⁶ Srov. FISCHER, s. 86.

⁴⁷ „*La donna canta, l'uomo pensa.*“ CAVARERO, s. 12.

⁴⁸ „*[H]igh vocal pitch goes together with talkativeness to characterize a person who is deviant from or deficient in the masculine ideal of self-control. Women, catamiter, eunuchs and androgynes fall into this category. Their sounds are bad to hear and make men uncomfortable.*“ CARSON, s. 119.

přičemž když už došlo k nějakému jejímu hlasovému vyjádření, tento zvuk mohl v mužském posluchači vyvolat v podstatě dva typy reakcí: buď byl ženin hlas vnímán jako nebezpečný (a tedy bylo těžké jej poslouchat), nebo naopak vábivý a svůdný (jinými slovy byla žena skrze svůj hlas objektivizována). V některých případech může také dojít k prolnutí těchto dvou domén: ženský hlas je v takových chvílích svůdný a nebezpečný zároveň. Carson tento problém vysvětluje tím, jak muži nazírali na *jinakost* žen (oproti mužům, tedy jakési dominantní kategorii v kontextu patriarchální společnosti). Tato jinakost je silně pocíťována právě i ve zvuku jejich hlasů, které „*údajně mají odlišné modulační vzorce, syntaktické preference, jiná sémantická pole, odlišnou dikci, narativní struktury, jinou behaviorální výbavu a kontextové tlaky*“⁴⁹. Z tohoto výčtu, jehož jednotlivé položky autorka vnímá jako platné i v rámci dnešní společnosti, je patrné, že ženský hlas oplývá značně odlišnými konotacemi, než hlas mužský.

Hlavním cílem jejího textu bylo, jak píše Carson, zamyslet se nad tím, jak naše předsudky o genderu ovlivňují způsob, jakým vnímáme jednotlivé hlasy⁵⁰. Pro své reflexe nachází cenný zdroj úvah v oblasti psychoanalýzy, která se od počátku své existence zabývá sférou nevědomí. Tato specifická oblast lidské psychiky údajně obsahuje veškeré momenty, jež byly vytěsněny ze sféry vědomí. Podle psychoanalytiků, na něž se odvolává (Sigmund Freud, Jacques Lacan), jsou v nevědomí uloženy např. zasuté vzpomínky z dětství, které následně v dospělém člověku mohou být spouštěčem psychických problémů. Terapeutická práce psychoanalytika zahrnuje mj. hypnózu, což je „*změněný stav vědomí podobný spánku, [...] při němž dochází k částečnému útlumu centrální nervové soustavy*“⁵¹. Carson se v této souvislosti zmiňuje o praxi Sigmunda Freuda, který hypnózu využíval při léčbě hysterických žen. Tyto ženy byly v hypnotickém stavu schopny mluvit o věcech, které nevědomě z rozličných důvodů potlačovaly. Důležitá je z mého pohledu zmínka o případech, kdy hypnotizované ženy zprvu nepoužívaly jazyk, nýbrž produkovaly nevšední zvuky. Teprve následně došlo k zásahu ze strany hypnotizéra, který pacientku navedl k narativnímu sdílení prožívaného stavu⁵².

⁴⁹ „[Sounds of their voices] are said to have different inflectional patterns, different syntactic preferences, different semantic fields, different diction, different narrative textures, different behavioural accoutrements, different contextual pressures.“ CARSON, s. 133.

⁵⁰ Srov. CARSON, s. 136.

⁵¹ SCS, s. 322.

⁵² Srov. CARSON, s. 134.

Carson se k tomuto terapeutickému nasměrování staví takto: „*Jako by celé ženské pohlaví bylo jakousi kolektivní špatnou vzpomínkou na nevyslovitelné věci, patriarchální řád jako psychoanalytik s dobrými úmysly patrně považuje za svou terapeutickou zodpovědnost přesměrovávání tohoto nepříjemného zvuku do politicky přiměřených nádob.*“⁵³ Vložení se terapeuta do procesu hypnózy, ve smyslu jakéhosi „zkultivování“ projevu ošetřované ženy, vnímá jako pokus o nápravu a zásadní změnu slyšených zvuků. Tyto zvuky se jeví jako nepřijatelné, jako něco, co je třeba utlumit, potlačit, zkultivovat. Je to jeden ze zásadních momentů, kdy opět dochází k evidentní diferenciaci určitého problému na základě biologického pohlaví. Patrná je dle mého názoru i implicitní asociace jednotlivých konstruktů (mužství, ženství) s koncepty kultury/přírody, mysli/těla či sémantického/symbolického.

Jak se ukazuje, ženský hlas disponuje schopností působit na svého perceptanta značně nepříjemně. Upovídánost je vnímána jako „ženská vlastnost“, a to většinou se značně negativními konotacemi. Kromě toho, jak tvrdí Carson, se ženská mluva vyznačuje charakteristikami odlišnými od té mužské, což ji v rámci patriarchátu automaticky staví na podřadnou pozici.

Druhá kapitola sloužila k představení teorií založených na ideji opozičních kategorií. Textem Sherry Ortner jsem prezentovala existenci těchto binárních opozic na základě kategorií přírody a kultury, které představují jedno ze základních témat antropologických debat. Ortner k těmto obecným kategoriím vztáhla koncepty mužství a ženství, a na základě vlastního bádání se jí podařilo vytvořit srozumitelnou argumentaci vycházející z analogie mezi mužstvím a kulturou a ženstvím a přírodou. Podobný opoziční princip lze spatřit i v teorii Adriany Cavarero, která v rámci svého vlastního výzkumu již pracuje s kategoriemi sémantického a vokálního, čímž v podstatě definuje další úroveň této série analogií. Uvedené pojmy jsou již konkrétnější a zcela relevantní pro myšlení o hlase. V postřezích Cavarero, Anne Carson, ale i dalších teoretiček se jasně vyjevila diferenciaci mezi různými hlasy, často spjatá s pohlavím, které jejich zvuk reprezentuje. Ženský hlas je v tomto ohledu zjevně shledáván (alespoň na základě myšlenek citovaných teoretiček) poměrně

⁵³ „*As if the entire female gender were a kind of collective bad memory of unspeakable things, patriarchal order like a well-intentioned psychoanalyst seems to conceive its therapeutic responsibility as the channelling of this bad sound into politically appropriate containers.*“ CARSON, s. 134.

závadným, nejen přihlédneme-li k jeho prezentaci v bájích a starověkých textech, ale k podobné tendenci dochází rovněž na poli psychoanalýzy.

4. Psychoanalytická reflexe hlasu

Již v myšlenkách Anne Carson v předchozí kapitole jsme narazili na cenný zdroj úvah o hlase inspirovaných psychoanalýzou. Ta představuje teoretický rámec této kapitoly. Na konkrétním teoretickém textu zde představím jeden z možných přístupů psychoanalýzy k (ženskému) hlasu, který přináší cenné poznatky, jež budou, myslím, užitečným příspěvkem do teoretické debaty, kterou se zde snažím zpřístupnit.

Italská psychoanalytička a zároveň aktivní zpěvačka Laura Pigozzi⁵⁴ se hned v úvodu ke své monografii *A nuda voce: vocalità, inconscio, sessualità* [Za zvuku obnaženého hlasu: vokality, nevědomí, sexualita] (2008) zabírá otázkou, co je na hlase tím, co nás fascinuje. Její prvotní odpovědí je, že hlas je znakem lidskosti, tedy něčím, co nás odlišuje od zvířat. Je rozlišovacím prvkem mezi lidmi a jako takový se zásadním způsobem podílí na utváření naší identity. Svou jedinečností představuje jakousi analogii k otiskům prstů; na světě nejsou dva lidé, kteří by disponovali identickou barvou hlasu. Pigozzi si ovšem uvědomuje, že hlas v sobě nenesení „pouze“ příznaky naší jedinečnosti, ale úspěšně sděluje také např. emoce.

Protože Pigozzi je představitelkou psychoanalýzy, a to jak co se týče její praxe, tak jejího teoretického působení (navazuje především na Lacanovy myšlenky), nespokojuje se s vysvětlením rozdílnosti hlasů na základě anatomických distinkcí. Je přesvědčena o tom, že hlas je nositelem paměti, která je „vepsána“ právě v jeho zvukové podobě. Tato idea představuje základ jejího uvažování, kdy právě paměť, přenášená prostřednictvím hlasu, představuje bázi jedinečnosti každého z nás. Mimo jiné se jedná také o její vlastní zdůvodnění samotného zabývání se hlasem v oblasti psychoanalýzy. Kromě toho je pro ni další motivací fakt, že bavit se o hlase není jednoduché a často je při tom člověk nucen využívat slovní zásobu z jiných smyslových oblastí (říkáme např., že hlas je *ostrý*, *svítivý* či *temný*). Výsledkem bývá metafora, která pro Pigozzi symbolizuje problematický popis hlasu a jeho nevyslovitelných aspektů.

Jednou ze zásadních spojnic mezi hlasem a psychoanalýzou je podle autorky sféra sexuality, která má v psychoanalýze centrální postavení. K tomu dodává, že foniatrie považuje hrtan za sekundární pohlavní orgán. Tato analogie je patrná zejména během adolescence, kdy dochází k zásadnímu vývojovému posunu jak v oblasti rozmnožovacích orgánů, tak právě hrtanu. V jeho případě dochází ke

⁵⁴ Ve své monografii navazuje na myšlenky Sigmunda Freuda, Jacquese Lacana, Julie Kristevy, J.-L. Nancyho, Franca Fornariho, Bély Grunbergera a dalších.

zvětšení, což má za následek mutaci. Fáze dospívání se tak z pohledu psychoanalýzy stává obdobím, kdy se jedinec musí vyrovnat s nově získanou identitou, a to nejen tou sexuální, nýbrž také vokální. Dalším z momentů propojujících hlas se sexualitou, potažmo sexuální rozkoší, je pěvecká aktivita, předpokládající podle Pigozzi ovšem umělecký rozměr minimálně v podobě technického zvládnutí zpěvu. Pocity zakoušené při takovém pěveckém aktu spojil francouzský psychoanalytik François Dolto⁵⁵ s ideou pohlavní touhy, kterou pojmenoval *libido al femminile* [ženské libido] a tím ji explicitně přisoudil příslušnicím ženského pohlaví. Tato konkrétní rozkoš spočívá v proudění hlasu tělem, které jím je rozvibrováno.

4.1 Hlas jako nástroj pravdy

Jak již bylo zmíněno výše, hlas je ovšem také nezpochybnitelným nositelem emocí, a i zde je za prvotní a velice důležitý moment lidské existence považován ten, kdy dojde k setkání se zvukem matčina hlasu. Jedná se o proces vnímání odehrávající se již v prenatálním stadiu, kdy proud zvuku prostupující matčíným tělem vyvolává odezvy také v dítěti. V období po narození je matka a její hlas hlavní spojnicí dítěte s okolním světem, a teprve postupně dochází u dítěte k objevování vlastního hlasu a následné separace od matky, kterou do té doby vnímá jako část sebe sama. Hlas se pro každého jedince stává první hračkou, nástrojem, skrze nějž objevuje různé možnosti zapojení se do světa a vytvoření vlastní identity.

Výchozím argumentem monografie Laury Pigozzi je tvrzení, že hlas nelže. Autorka opětovně zdůrazňuje, že chápat hlas pouze jako prostředek ke „ztělesnění“ slov by bylo krátkozraké. K tomuto tvrzení přistupuje jako k nezpochybnitelnému faktu: „[Lidský hlas] je něco, co přesahuje dimenzi užitečnosti komunikace nebo bezprostředního potěšení, které mluva či zpěv mohou nabídnout: je to otisk neodkrývající nic menšího než odlesk pravdy, který se týká každého z nás.“⁵⁶ Pravdu, kterou Pigozzi zmiňuje, klade do sféry nevědomí, tedy do míst lidské psychiky, k nimž běžně nemáme přístup a která ukrývají mnoho zasutých či potlačených tužeb, představ, vzpomínek. Podle autorky je hlas jedním z nástrojů, který zprostředkovává tyto hluboko ukryté informace, což dokládá právě tím, že na

⁵⁵ Srov. PIGOZZI, s. 17.

⁵⁶ „[La voce umana] è qualcosa che supera la dimensione dell'utilità nella comunicazione o del piacere immediato che la parola o il canto possono offrire: è un'impronta che rivela nulla di meno che un punto di verità che riguarda ognuno.“ PIGOZZI, s. 21.

základě způsobu užití a produkování hlasu lze v proudu řeči dešifrovat víc než jen význam sdělovaných slov: „*Ten, kdo poslouchá, zaznamenává intonaci a nevědomě si vybírá konkrétní smysl věty: podle prozodie a modulace lze rozpoznat, zda ten druhý lže, nebo říká pravdu [...]*.“⁵⁷ Nejen, že můžeme rozpoznat pravdu od lži, ale za v hlase reprodukovatelné a hlavně slyšitelné považuje autorka i lásku, nenávist, zájem či lhostejnost.

Ve své teorii jde ale ještě dál; majíc stále na paměti představu spojnice mezi hlasem a nevědomím (tedy místem, kde podle psychoanalýzy sídlí pravda), předkládá názor, že hlas (resp. jeho barva) je upomínkou osobní historie každého jedince. Právě to je podle ní jeden z důvodů, proč je hlas každého z nás jedinečný a nenapodobitelný a proč není možné docílit toho, abychom prostřednictvím hlasu lhali: své nevědomí totiž vědomě nedokážeme potlačit.

Pigozzi přináší, mimo jiné, zajímavý pohled na vztah hlasu a slova, který často bývá vykládán jako téměř protikladný. Základním rozdílem, který mezi těmito dvěma substancemi Pigozzi spatřuje, je ten, že slovo je schopno lhát, kdežto hlas nikoliv. Hlas je pro ni totiž symbolem a zprostředkovatelem všeho, co sídlí v našem nevědomí, a jako takový odhaluje pouze pravdu. Zároveň je ale materiálem, který umožňuje zhmotnění slov v akustické sféře. Dokonce hlas označuje za „tělo“ slova, což poukazuje jednak na přímou souvislost mezi hlasem (barvou hlasu) a tělem (resp. anatomii jedince), jednak fakt, že barva hlasu se odvíjí od psychického života každého z nás (a nutno podotknout, že tento argument je pro autorku důležitější). Mezi barvu hlasu a paměť klade dokonce fiktivní rovnítko, kterým dává najevo, že pro ni je hlas materií, v níž je zapsána traumatická historie jedince. V návaznosti na učení Sigmunda Freuda považuje za toto zásadní trauma odhalení sexuální odlišnosti, jinými slovy, identifikování se s jedním konkrétním pohlavím. Vrchol tohoto odkrývání a tvoření identity se nachází v období adolescence, s čímž souvisí celková tělesná proměna člověka. K největším změnám přitom dochází, podle Pigozzi, v oblasti pohlavních orgánů a hrtanu, což má za následek proměnu hlasu. Tím si potvrzuje, že hlas je jedním ze zásadních měřítek identity.

Slovo (potažmo mluva) je pro ni naproti tomu především komunikační jednotkou, nezbytnou pro dorozumívání. Explicitně jej vztahuje k symbolickému řádu, který je ale zdrojem nedorozumění, neboť je ovlivněn lidským faktorem. Slovo

⁵⁷ „*Chi ascolta registra un'intonazione e inconsapevolmente sceglie, fra tanti, un senso particolare della frase: dalla prosodia e dalla modulazione è possibile riconoscere se l'altro mente o dice la verità [...]*.“ PIGOZZI, s. 21-22.

je pro ni tedy něčím, co je schopno zradit hlas a narušit jeho přirozenou pravdivost, neboť při směřování slov je vždy přítomno riziko nepochopení. Hlas je tím aspektem řeči, u nějž podle Pigozzi není něco takového vůbec možné: „*Tělo slova, tedy hlas, vyzrazuje [pravdu] i tehdy, kdy nechce, lhát je mu znemožněno: je prozrazením slova.*“⁵⁸ Funkci hlasu připodobňuje k tělu, které v inkriminovaných momentech odráží to, co se odehrává právě ve sféře nevědomí (např. prostřednictvím různých neuróz). Tělo i hlas tedy chápe jako zprostředkovatele pravdy, často ignorované či zapomenuté, která sídlí v našem nevědomí.

Protože autorka hojně operuje s termínem „pravda“, je myslím na místě podívat se na to, jak jej pojímá a co pro ni tento koncept znamená. Pravda, tak jak ji chápe Laura Pigozzi coby psychoanalytička, je příčinou a hybnou silou psychoanalýzy, nikoli jejím cílem⁵⁹. Důležitou poznámkou je, že pravda je podle jejích slov nedosažitelná, alespoň v absolutní podobě. Je chápána spíše jako něco, co se projevuje výjimečně, nejčastěji v nestřežených okamžicích či neuvědoměle. Pravda ve své komplexnosti je tedy nedostupná, a snad právě proto je snaha o její nalezení či pochopení jednou z hnacích sil lidské existence. Evidentně je za tímto konceptem představa o čemsi, co existuje za hranicemi toho, co lze chápat či vědět, a k čemu máme jen značně omezený přístup.

Jednou z možných cest, jak se k této pravdě dostat, je psychoanalytické sezení. Taková cesta předpokládá moment „oživení“, kdy dojde k narušení zautomatizovaných vzorců a zvyků, které svým neustálým opakováním ztrácejí smysl. Podle Freuda byly předzvěsti tohoto „probuzení“ patrné nejprve na hlasovém projevu pacienta, který začal působit neklidně. To se projevovalo např. v podobě nezvyklých zvukových modulací či bezdůvodného polykání. Díky těmto odchylkám bylo zjevné, že brzy dojde k vyjevení nějakého hlubšího problému.

Tuto úvahu můžeme chápat také tak, že veškeré nezvyklé zvuky, které hlas začne produkovat, jsou narušením onoho symbolického řádu, který běžně ohraničuje a omezuje naše vyjadřování, neboť se vždy musíme přizpůsobit jazykovému systému. Proto všechno, co neodpovídá těmto systémovým požadavkům, bývá psychoanalyticky považováno za záležitost nevědomí, které se dralo na povrch. Jacques Lacan si např. rád všímal nejen veškerých zvuků, které jeho pacienti vyluzovali, ale také zvukové stránky jejich promluvy, kdy docházelo na příklad k pochybení v oblasti intonace či

⁵⁸ „*Corpo della parole, la voce rivela anche quando non vuole, e la menzogna le è preclusa: essa è svelamento della parola.*“ PIGOZZI, s. 23.

⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 27.

zdůraznění jiné než akcentované slabiky⁶⁰. V těchto příkladech je podle Pigozzi patrná síla hlasu, který „*mluví [ještě] před jazykem*“⁶¹, často přitom mnohem naléhavěji. Na jiném místě dodává, že rovněž nemožnost hlas definovat, jeho neuchopitelnost a nevysvětlitelnost toho, co se nám na něm (na konkrétní barvě) líbí, je tím, co nás fascinuje a přitahuje⁶². Nelze konkrétně říci, co nás na jednom hlasu dráždí a na jiném uklidňuje. To je jeden z autorčiných argumentů, kterým podporuje svou tezi o tom, že hlas je nositelem nevědomí.

4.2 Sféra *jiného*

V této podkapitole se zaměřím na problematiku sféry *jiného*, což v tomto případě znamená sféru *ženství*. Pigozzi se v tomto směru na několika místech svých úvah vrací k funkci dělohy jakožto prvotního rezonátoru, který odráží matčin hlas, následně vnímaný dítětem. Tento iniciační zvukový proces považuje za důkaz toho, že zvuk ve své materialitě je vnímán dřív, než slovo, a to dokonce ještě před narozením. Uvádí dokonce výmluvnou parafrázi známé fráze z Janova evangelia: „*Na počátku byl Zvuk a ten Zvuk byl u Matky a ten zvuk byla Matka.*“⁶³ Oním zvukem je míněn matčin hlas, který autorka klade do spojitosti rovněž s následným jazykovým vývojem dítěte. Děloha se pro ni stává zásadním prostorem, neboť v jejích útrobách dochází ke zcela prvnímu přenášení zvuku na vznikající lidskou bytost, a prostřednictvím tohoto zvuku k rozvíjení vztahu mezi matkou a dítětem.

Protože jedním z hlavních předmětů zájmu psychoanalýzy je sexualita, tzn. veškeré biologické a psychologické jevy vztahující se k pohlavnímu životu⁶⁴, je na místě, že se tomuto aspektu lidské existence ve své monografii věnuje i Laura Pigozzi. Svou pozornost zaměřuje především na sexualitu ženskou, která je v jejích úvahách prezentována jako *così*, co lze označit slovy jako „jiné“, „tajemné“, „nepopsatelné“. Lacan ženskou rozkoš připodobnil dokonce k extázi pociťované při mystickém zážitku, který se neomezuje na pohlaví, a je tedy přístupný ženám i mužům. Pigozzi jde ve své vlastní teorii ještě o něco dál, a vedle mystických prožitků klade prožitek pěvecký. Zdůrazňuje ovšem, že aby k takovému zážitku mohlo (skrze zpěv) dojít, je třeba nejprve ovládnout pěveckou techniku nebo mít minimálně povědomí o práci

⁶⁰ PIGOZZI, s. 29.

⁶¹ „[La voce] *parla prima del linguaggio.*“ Tamtéž.

⁶² Srov. PIGOZZI, s. 40.

⁶³ FORNARI, Franco. *Psicoanalisi della musica*. Milano: Longanesi 1984. Cit. in: PIGOZZI, s. 61.

⁶⁴ Srov. SCS, s. 725.

s dechem a bránicí. Také ona je názoru, že tento specifický typ rozkoše je přístupný i mužům, a to právě např. při zpěvu. Zároveň se ale zdá, že zde čelíme evidentní diferenciaci tohoto konkrétního prožitku, založené na pohlaví. Tvrzením, že zpěv má být vstupní bránou k ženskému způsobu prožívání, autorka definitivně klade hlas (potažmo zpěv) do sféry ženství, což demonstruje výrokem, že „*mluvit o hlase vlastně znamená mluvit o ženství*“⁶⁵.

Jako důvod lze chápat těsnější napojení mužů na sféru viditelného. Hlas a vokální produkce, materie unikající na povrch a vyplňující vakuum (neviditelným) mechanickým vlněním, je podle ní pro muže spíše nepochopitelným procesem (resp. nemají k němu tak blízko, jako ženy, neboť se jedná o nehmatatelnou a neviditelnou substanci). Analogii Pigozzi spatřuje v ženské sexuální rozkoši, která je pro muže nepochopitelná, záhadná a rovněž vychází z míst skrytých pohledu⁶⁶. To je také důvod, proč jsou údajně ženy zvyklé zapojovat představivost a naslouchat svým vnitřním pochodům. Nelze ale říci, že by autorka tvrdila, že tyto schopnosti jsou výlučně záležitostí žen; její pojetí spíše předpokládá existenci dvou typů senzibility, přičemž každá z nich přísluší jednomu z pohlaví. Tak zvaná „ženská senzibilita“ se projevuje zejména zvýšenou citlivostí vůči vnímání tělesných změn a pochodů. I v tomto dělení je patrná tendence spojování žen, resp. toho, co označujeme za ženské, se sférou tělesna a přirozenosti.

Pigozzi se na několika místech své monografie věnované vokalitě, nevědomí a sexualitě, zabývá analogií mezi hrtanem a pohlavními orgány. Z medicínského hlediska se ke srovnání nabízí zejména proměny těchto částí těla, a to zejména na základě jejich výrazné proměny během dospívání. Kromě nárůstu hrtanu, který způsobuje proměnu hlasového rejstříku (posun hlasu do nižší polohy), dochází také k celkové tělesné proměně. Zatímco změna v hlase je markantnější u chlapců, tělesná změna je patrnější u dívek. Pigozzi využívá tohoto faktu k podpoření své teorie o tom, že muži jsou více orientováni na vizuální stránku. Nezmiňuje ale jen změny způsobené adolescencí, ale také např. kastrací, která způsobuje posazení mužského hlasu do vyššího rejstříku, nebo vliv menstruačního cyklu na hlas ženy.

Hlas je sice pro italskou psychoanalytičku jednou ze známek naší pohlavní identity, ale zároveň jí není vlastní spojovat automaticky biologické pohlaví s konkrétními projevy, ať už ve sféře tělesné či sociální. Opět se spíše dovolává existence jakýchsi souhrnů znaků, které dělí na „mužské“ a „ženské“: „[H]lasy

⁶⁵ „*Parlare della voce è, infatti, parlare del femminile.*“ PIGOZZI, s. 132.

⁶⁶ Srov. tamtéž, s. 144.

*ženského typu mohou obývat těla mužská, a naopak.*⁶⁷ Jako příklad uvádí slavnou zpěvačku Ninu Simone, která se proslavila svým hluboko posazeným hlasem, dále zmiňuje z opačného pólu muže využívající při zpěvu tzv. ženské polohy, kontratenory⁶⁸ a kontraaltisty. Kontratenoři dávají svým vysokým hlasovým rejstříkem vzpomenout na tradici kastrátů⁶⁹, jejichž repertoár hojně využívají.

4.3 Zvuk a význam matčina hlasu

Myšlení o hlase nezávisí jen na problému vokální produkce. Důležitou konstantou je i předpoklad někoho, kdo slyší, potažmo někoho, kdo poslouchá. Jak píše již v předchozí kapitole zmíněná Jacqueline Singer, je třeba mít na paměti automatický vznik akustické sféry, jež je vytvářena vokálním aktem, a pozorovat, *„jak je ženská vokalita slyšena či přijímána“*⁷⁰. To je podnět k nasměrování naší pozornosti směrem ke sluchovému aspektu, často považovanému za podřadný vůči zraku. Cítíme, že existuje rozdíl mezi slovy „slyšet“ a „poslouchat“, resp. mezi jejich významy. Liší se zejména v otázce osobního zapojení se do aktů, které reprezentují: zatímco slyšení se nevyhneme (a v absolutní míře nikdy neovlivníme, zda něco uslyšíme, či ne), poslech je do značné míry naším rozhodnutím.

Otázky zabývající se problematikou poslouchání (nebo také naslouchání) ženskému hlasu úzce souvisejí s bojem o právo být slyšen(a). Jak říká Singer, *„[b]oj žen za získání práva vyjadřovat se ve veřejné sféře a vynechání žen z patriarchálního záznamu dějin je dobře dokumentován“*⁷¹. Dlouhá řada příkladů této devalvace žen se táhne minimálně od dob antického Řecka, kdy byl příslušnicím ženského pohlaví odpírán vstup do *polis* a jejich nejvýznamnějším úkolem byla péče o domácnost. Tato sféra se koneckonců stala emblematickým prostorem a takřka měřítkem ženské identity a do jisté míry se jedná o nadále platnou strukturu. Domov je spojován s péčí o děti, a to hlavně v raném stadiu jejich života, kdy je dítě ještě zcela nesamostatnou bytostí, neboli *„není [ještě] úplně člověkem“*⁷².

⁶⁷ „[V]oci di tipo femminile possono abitare corpi maschili e viceversa.“ PIGOZZI, s. 140.

⁶⁸ Autorka užívá v textu výraz "sopranista", já se pro snadnější pochopení držím pojmu, který je užíván v našem prostředí.

⁶⁹ Zajímavostí je, že účelem kastrace, jak píše Pigozzi, bylo docílit u pěvecky nadaných chlapců zvuku připomínajícího hlas andělů (resp. představu, která o takovém hlase panovala).

⁷⁰ „[...] how female vocality is heard or received.“ SINGER, s. 4.

⁷¹ „The struggle of women to find their right to speak in the public domain and the omission of women from the patriarchal account of history has been well documented.“ SINGER, s. 6.

⁷² ORTNER, s. 103.

Toto období je poznamenáno rovněž specifickou komunikací, která se mezi matkou a dítětem vytváří již během jeho prenatálního stadia; tato forma komunikace je vystavěna na základě zvuku matčina hlasu, který je pro sluch dítěte naprosto jedinečným zvukovým artefaktem. Do doby, než si dítě osvojí jazyk, se nachází v prelingvistickém období. Prostor domova je tak nejen místem péče o děti, ale kromě toho také sférou ukryté vokality, která se projevuje specifickým jazykem vzniklým mezi matkou a dítětem. Jak upozorňuje Singer, *„tato prelingvistická fáze je charakterizována hravostí, prožíváním smyslových potěšení a zábavou při vokalizování zvuků, jak dětmi, tak rodiči“*⁷³. Navzdory tomu, že součástí tohoto intimního prostoru, v němž je dítě v péči druhých, je i otec, vyzdvihuje autorka fakt, že nositelkou prvotního zvuku je žena. Navíc, zvuk matčina hlasu zůstává podle ní v každém z nás otisknut na celý život.

Na tomto místě jsme konfrontováni s jedním ze zcela zásadních momentů, který bývá považován za odůvodnění toho, proč je hlas tak často automaticky spojován s ženstvím. Spojnice mezi těmito dvěma artefakty je patrná hned v několika teoretických textech, s nimiž jsem pracovala. Také Julie Kristeva se zabývá vývojovou fází dítěte, která je ještě nezátížena sémantikou jazyka. Podoby a využití hlasu jsou v této etapě takřka neomezené, důraz je kladen na samotný zvuk hlasu bez výraznějších významových konotací. *„Z tohoto hlediska [...] má rozkoš zakořeněná v akustické sféře především rozvratnou neboli destabilizující funkci vůči jazykovému rejstříku jakožto systému, který vytváří subjekt.“*⁷⁴ Hlas se tak evidentně dostává do jasného protikladu k jazyku a je vnímán jako cosi, co má sílu narušit stabilitu jazykového systému.

Je to právě „jazyk“ dětí, resp. jimi vydávané zvuky, které ještě nelze kategorizovat na základě jazykových norem, a tudíž jsou považovány za něco, co zdaleka přesahuje hranice jejich mateřského jazyka. Jejich následné proniknutí do onoho jazykového systému, který je v oblasti psychoanalytické, konkrétně lacanovské teorie nazýván „zákonem otce“, je vlastně vstupem na pole disciplíny, v kontextu jazyka reprezentovaného gramatikou a syntaxí. Tato nová etapa, zřetelně ovlivněna otcovskou figurou jakožto symbolem racionálního uvažování, dítě odděluje od matky a slouží k tomu, aby prošlo procesem „zkulturnění“.

⁷³ „[T]his pre-linguistic phase is characterized by playfulness, an experience of sensual pleasure and fun in the vocalization of sounds by both infants and parents.“ SINGER, s. 7.

⁷⁴ „In questa prospettiva, [...] il godimento radicato nella sfera acustica ha soprattutto una funzione eversiva, o, se si vuole, destabilizzante nei confronti del registro del linguaggio in quanto sistema che produce il soggetto.“ CAVARERO, s. 146.

Předtím, než se děti naučí mluvit (jinými slovy, než dojde k osvojení si pravidel a omezení jazykového systému), jsou schopny produkovat téměř neomezenou škálu zvuků napříč barevným spektrem; význam je v tomto období druhotný. Vstupem do sféry jazyka tato neomezená variabilita končí, neboť „každý jazyk má svůj fonemický kód: v procesu označování jsou některé zvuky dovoleny, zatímco jiné nikoliv“⁷⁵. V porovnání se zvukovým materiálem tvořícím základ každého z jazyků, jsou zvuky vyluzované dětmi součástí představy o nekontrolované vokalitě, která má své místo pouze v oné fázi našeho vývoje, kdy připomínáme zvířata či „divochy“: „Lidské zvíře se rodí do jazyka a lidský subjekt se utváří v jazyce. Jazyk nevzniká uvnitř jednotlivce, je vždy již ve vnějším světě, kde na novorozence číhá. Jazyk vždy patří druhé osobě.“⁷⁶

Problematickým aspektem lacanovské teorie je předpoklad, že vstup do zmíněného symbolického řádu je záležitostí ryze mužskou. To by však znamenalo, že také jazyk, k jehož osvojování postupně dochází, se stává privilegiem mužů. Singer tyto myšlenky vysvětluje tak, že z jazyka se stal praktický nástroj k objektifikaci žen, které jeho prostřednictvím představují „vytoužené jiné“⁷⁷. Lacanovy myšlenky vyprovokovaly četné debaty o jazyku obecně, a na poli feministické kritiky rovněž diskuse o hledání tzv. ženského jazyka, který měl sloužit ženám ke svobodnému, řádem neomezenému vyjadřování a sdílení životních zkušeností. Započalo hledání *écriture féminine*.

V poslední kapitole před průzkumem textů věnujících se konkrétnímu hudebnímu materiálu jsme se seznámili s pojetím hlasu z pohledu psychoanalytické teorie. Na základě tezí psychoanalytičky Laury Pigozzi jsme se zabývali hlasem v souvislosti s lidskou sexualitou a sférou nevědomí, což je (podle psychoanalýzy) oblast ukrývající pravdu. Napojení vokality na nevědomí předpokládá schopnost hlasu sdělovat rovněž informace nacházející se mimo rámec kulturou a společností stanovených kódů; řečeno slovy Pigozzi, hlas neumí lhát. Spojnice mezi hlasem (resp. orgány produkujícími hlas) a sexualitou zase implikuje hledisko identity, které je ve zvuku

⁷⁵ „Ogni lingua ha il suo codice fonematico: nel lavoro della significazione, alcuni suoni sono ammessi, altri no.“ CAVARERO, s. 147.

⁷⁶ MITCHELL, Juliet. Úvod I ke knize „Ženská sexualita“. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství 1998, s. 283.

⁷⁷ „[...] the desired other.“ SINGER, s. 10.

lidského hlasu automaticky přítomno. Důležitým momentem reflexí italské psychoanalytičky bylo také zdůraznění vztahu mezi hlasem a ženstvím, vycházejícím především z předurčení ženy k mateřství. V závěru jsem zmínila také problém vyjadřování žen, neboť zvuk jejich hlasu disponuje jinými kvalitami a funkcemi, než je tomu u hlasu mužského. Právě (umělecké) vyjadřování žen je výchozím námětem pro poslední kapitolu této práce.

5. Pozice ženy a ženského hlasu v soudobé hudbě

V závěrečné kapitole své bakalářské práce bych se chtěla pokusit o propojení teorie s hudebním materiálem. Protože, jak jsme zaznamenali, se velká část teoretických úvah o ženském hlase zabývá hlasem bez textu, je zcela relevantní přispět také debatou o pozici ženy a ženského hlasu na poli soudobé hudby. Ta se totiž vyznačuje mj. novým přístupem k hlasu, vyzdvižením jeho významové soběstačnosti a následnou decentralizací jazyka v uměleckém vokálním projevu. Na základě několika výzkumů a studií lze pak ukázat, jak se na práci s hlasem projevuje fakt, že tento hlas přísluší konkrétnímu pohlaví. Ráda bych se dotkla rovněž role ženy v hudbě, jež možná překvapivě souvisí také s hlasem, ze kterého se stává prostředek k narušení určitých dichotomií.

V první podkapitole se věnuji konceptu *écriture féminine*, tedy představě ženského psaní. Po stručném představení a shrnutí základních myšlenek bych rovněž ráda čtenáře seznámila i s jeho následnou teoretickou aplikací na hudební literaturu. Protože tento pojem vychází z přesvědčení, že ženská a mužská životní zkušenost jsou značně odlišné, a tato rozdílnost se musí nutně projevovat i v uměleckém vyjadřování, opět se setkáváme s terminologií odrážející hledání a nalézání opozičních kategorií.

5.1 *Écriture féminine* aneb hledání ženského jazyka

Hlavními představitelkami hledání ženského jazyka jsou francouzské feministické teoretičky Hélène Cixous, Luce Irigaray a Julie Kristeva. Teoretickou koncepcí *écriture féminine* se vymezují proti patriarchálnímu řádu, jehož fungování spočívá v existenci binárních opozic. Ty způsobují hierarchizující přístup ke kategoriím „mužství“ a „ženství“, které jsou vnímány jako opoziční a podle některých tezí je takováto kontrapozice „obvykle určována logikou podřazení“⁷⁸. Nástrojem pro narušení těchto dichotomií se mělo stát v podání zmíněných teoretiček tzv. ženské psaní, které mělo přinést proměnu jazyka, a to rovněž na poli umělecké (tedy literární) produkce.

Primární kritická výtka ze strany Cixous spočívá ve vyobrazování žen jako milenek, manželek, matek či prostitutek. Veškeré tyto úlohy mají přitom velice konkrétní spojitost s tělem, což je také hledisko, skrze nějž je na ženy nejčastěji

⁷⁸ NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: Výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství 2007, s. 58.

nazíráno. Přestože ale ženské tělo figurovalo jako hlavní předmět mužských debat, ono samotné nemohlo „mluvit“, což jinými slovy znamená, že ženy doposud nedostaly příležitost vyjadřovat se skrze a pomocí svého těla. Jejich tělo, bylo-li přítomno, tak pouze jako objekt, jímž se zabývali a jež komentovali jiní (obvykle muži). Ať už se budeme držet konotací v oblasti sexuality či uměleckého vyjádření, žena sama nikdy nebyla tou, která by rozhodovala o tom, co a jak bude řečeno o jejím těle, potažmo o ní samotné.

Protože ale ženské tělo automaticky předpokládá odlišnou životní zkušenost, než tělo mužské, bylo podle zmíněných teoretiček nutné pokusit se nalézt jejich vlastní hlas, který by reflektoval jejich potřeby a zároveň by byl schopen vyjádřit veškeré nuance jejich odlišné zkušenosti. Okruh kolem Héléne Cixous tak přistoupil na kategorizaci mužství a ženství a na základě spojitosti ženy se svým tělem (na nějž byla tak často muži redukována) se pokusil o restrukturalizaci jazyka a rozvolnění možností jejího (ženina) vyjadřování.

Nový náhled na spojitosti mezi ženou a tělesnem pochopitelně souvisí i s ženským hlasem, protože ten je produktem těla. Z tohoto úhlu pohledu se k tématu vyslovuje i Adriana Cavarero ve své, zde již citované, monografii o filozofii hlasového vyjadřování. Upozorňuje, že v návaznosti na výše uvedenou teorii Jacquese Lacana, také Cixous zastává názor, že ona kategorie *symbolického* narušuje prvotní vazbu mezi dítětem a matkou, jež je pocíťována jako jednota, vzhledem k tomu, že dítě v tomto období ještě nerozlišuje mezi sebou a matkou (není si vědomo své identity, není subjektem). Toto rozdělení má za následek vznik jedince, který již vnímá svou vlastní existenci jako něco odlišného od ostatních, vnímá se jako autonomní subjekt. Koncept *écriture féminine*, tedy ženského psaní, má podle interpretace Cavarero rozeznít onen „mateřský jazyk“, jenž se ale spíše než jazyku samotnému podobá hudbě a zpěvu. Cílem a vlastně i přidanou hodnotou tohoto způsobu psaní má být schopnost rozbourání pravidel jazykového systému, který, pocházející ze strany otce (muže, kultury), velice silně omezuje původní fluidní a neomezenou podstatu ženství. „*Rukopis [Cixous] je potenciálně nekonečnou rozkoší, bez hranic či vnějších omezení.*“⁷⁹ Její psaní je, jak říká Cavarero, vlastně zpěvem, neboť Cixous píše podle vlastního těla a snaží se anulovat vlivy pravidel jazykového systému. Představa zpěvu zde zjevně funguje jako činnost související s tím, co se děje uvnitř těla a jako takové se vztahuje k přírodním procesům. V metaforické rovině je tato idea symbolem

⁷⁹ CAVARERO, s. 156.

svobodného vyjadřování žen, a není náhodou, že Cavarero se uchyluje k označení tohoto aktu představou zpěvu. Zpěv zde figuruje jako akt svobody a symbol ženství, a jako takový jde přímo proti omezujícím zákonům patriarchy.

Cílem Cixous, jak sama zdůrazňuje, je dostat do psaní všechno to, co bylo do té doby považováno za nehodné literárního zpracování či rovnou zakázáno. Tato idea je také základem stylu *écriture féminine*, o němž sama mluví spíše jako o jisté praxi, jejíž hlavní snahou je dát prostor ženskému tělu vyjádřit se. Tělu, které bylo po staletí v rámci androcentrické kultury potlačováno a záměrně zkulturováno a jehož přirozené tendence byly potlačovány za účelem devokalizace *logu*. Podle Cixous je patrné, že veškeré tyto aspekty, související s tělem a v protipólu k jazyku rovněž s hlasem, hudebností, rytmem apod., jsou jasně spojeny s ženstvím. Důležitým momentem této teorie je podle mého názoru rovněž spojnice s nevědomím, které je podle Cixous, ale i Kristevy, prostorem, v němž jsou tyto potlačené tendence ukryty, a k němuž je třeba opětovně najít klíč. Návrhem obou teoretiček je koncentrace na rozkoš ze zpěvu, který představuje způsob jak oponovat falocentrické doktríně. Zmíněné potěšení ze zvukového rozeznění těla má přímou spojitost právě s nevědomím, které neguje představu existence konkrétního, autonomního „já“. Proud nevědomí se prolíná s hlasovým proudem při vokální produkci, a umožňuje tak návrat k primární zvukovosti, která v nás byla potlačena. „*Nevědomí obsahuje vše, co bylo vytěsněno z vědomí, ale to neznamena, že ho lze vyjadřovat pomocí stejného jazyka.*“⁸⁰ Spojitost s mateřskou figurou se nabízí, a to zejména z toho důvodu, že matka je – jak jsme viděli – spojována s tělem, zvukem, hlasem a nonverbálními zvuky (resp. její významnou úlohou v prelingvistickém období dítěte). Ideální představou Cixous a spol. je tedy nechat rozeznít své tělo (jež doposud podléhalo falocentrickým zákonům reprezentace a touhy) a nechat promlouvat své nevědomí (v němž jsou ukryty jejich vlastní touhy).

5.2 Žena a ženství v hudbě

K pokusům o hledání a definování *écriture féminine* docházelo i v oblasti hudby. Než se ale dostanu ke konkrétním úvahám o možných rysech tzv. ženského psaní či ženského jazyka v hudbě, ráda bych se zastavila u pozice ženy v umělé hudbě. Perspektivou feministické teorie totiž zjistíme, že její postavení je také v tomto

⁸⁰ MITCHELL, s. 281.

odvětví zásadně ovlivněno jejím „biologickým zadáním“. V předchozích kapitolách jsem se na několika místech zabývala opozičním charakterem kategorií mužství a ženství převážně v obecné rovině. Jak ale ukáži na dalších textech, rovněž v kontextu hudebního umění lze nalézt prvky či znaky, které bývají přisuzovány vždy výlučně jedné či druhé kategorii.

Oblast tzv. artificiální hudby rozhodně není prostorem, kde by ženy měly autonomní pozici, minimálně ne z dlouhodobého hlediska. Marcia Citron, která nazírá na problematiku hudebního kánonu perspektivou feministické teorie, hned v úvodu ke své publikaci *Gender and the Musical Canon* (1993)⁸¹ poznamenává, že je zcela očividné, že kromě konkrétních ideologických a estetických hledisek, která nepopíratelně ovlivňují obsah takového kánonu, je dalším důležitým aspektem gender. Od kánonu nelze očekávat vyčerpávající přehled děl, hodnocených na základě nějakých objektivních kritérií. Kánon je odrazem konkrétní společnosti, představitelem jejích hodnot, symbolem jejích názorů a nositelem její identity. Protože je společnost proměnlivou jednotkou, rovněž její hodnoty se budou v průběhu času proměňovat. Důležitým faktorem je proto také aktuální stav společnosti a jejích struktur.

Kánon (ať už hudební nebo třeba literární) konkrétní společnost odráží. Existuje-li tedy v pozadí naší společnosti představa o rozdílnosti muže a ženy, je pravděpodobné, že analogickou strukturu genderového řádu nalezneme i při zkoumání kánonu a jeho uspořádání. Důkazem budiž, že sestává z valné většiny z děl mužských autorů. Z toho vyplývá, že ženy mají ve vztahu ke kánonu zvláštní postavení, oproti svým mužským kolegům v mnoha ohledech horší. Citron ovšem popírá, že by to mělo znamenat neaktivitu žen na hudebním (nebo obecně uměleckém či tvůrčím poli): *„To napovídá, že to, co označujeme za kanonický hlavní proud, vychází převážně z mužských struktur a konvencí, a kánony tak poskytují mocný nástroj k jejich sebezachování.“*⁸²

Stav a podoba kanonické (hudební) literatury koresponduje se společenskou situací prostoru, jehož je tento kánon výtvozem (zde stále hovoříme o tzv. západní civilizaci). Při analyzování této situace je nutné mít na paměti diagnózu „*art is gendered*“, tak jak o ní ve stejnojmenné kapitole mluví Herta Nagl-Docekal ve své

⁸¹ CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

⁸² „It [...] suggest[s] that what we might call mainstream canonicity has derived mostly from male structures and conventions, and canons have provided a powerful tool for their self-perpetuation.“ CITRON, s. 41.

monografii věnované feministické filozofii⁸³. Volně přeloženo to znamená, že umění ve své struktuře odráží celospolečenské normy a postoje. Je-li tedy v těchto strukturách patrná genderová nevyváženost, rovněž umění jí bude poznamenáno. Za konkrétní projevy lze považovat nejen např. rozdílné možnosti vzdělávání, ale také zažitá naturalistické teze, na jejichž základě se po dlouhá staletí předpokládalo, že genialita (mj. ta umělecká) je záležitostí zástupců výhradně mužského pohlaví. Pakliže tedy ženám nebyla přímo odepřena možnost vzdělávání či rozvíjení uměleckého (případně řemeslného či jiného) potenciálu, bylo jí minimálně stanoveno pole působnosti, stejně jako způsob, kterým se měla vyjadřovat.

Také Susan McClary⁸⁴ upozorňuje na fakt, že ženám byly dlouhodobě kladeny do cesty za dosažením jisté pozice na hudebním poli překážky, často související například s institucionálním zázemím. Základním problémem je (nebo byla) nemožnost vzdělání a profesionalizace, doplňovaná v neposlední řadě předsudky o hudbě z pera žen. Ta byla hojně odmítána zejména ze dvou důvodů: buď byla automaticky považována za triviální, nebo na ní naopak byly nacházeny prvky „nehodné“ ženské rétoriky⁸⁵. Je zcela evidentní, že převládající ponětí o roli žen v hudbě spočívalo v naprosto konkrétní představě, kde je místo ženy a jak by se měla vyjadřovat, aby to bylo považováno za adekvátní jejímu statusu. Ten je však nebezpečně spojen s biologickými vlastnostmi, které následně determinují sociální postavení dané osoby konkrétního pohlaví.

Zde narážíme na zcela zjevný problém, který souvisí s tím, jak by se žena měla (hudebně) projevovat, aby způsob jejího vyjadřování nebyl automaticky zpochybňován či napadán. Problematika uměleckého vyjadřování a sebe prezentace žen se stala tématem, k němuž se vyjádřilo hned několik teoretiček. Jeden z nových proudů uvažování a tvoření v této oblasti popisuje Hannah Bosma ve své studii „Musical Washing Machines, Composer-Performers and Other Blurring Boundaries: How Women Make a Difference in Electroacoustic Music“ (2006)⁸⁶. Bosma zkoumá existenci „ženské hudby“ (hudebního proudu analogického k *écriture féminine*) a jejich případných projevů na poli elektroakustické hudby. Tvrdí, že žena měla v oblasti hudby vždy přiřčené určité místo, pohyb mimo stanovené mantinely jí byl

⁸³ NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: Výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství 2007.

⁸⁴ McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002.

⁸⁵ Srov. McCLARY, s. 19.

⁸⁶ BOSMA, Hannah. Musical Washing Machines, Composer-Performers, and Other Blurring Boundaries: How Women Make a Difference in Electroacoustic Music. In: *Canadian Journal of Music*, 26/2, 2006, s. 97-117.

však donedávna zapovězen. Základní otázkou, kterou si pokládá již v úvodu studie, je, do jaké míry je důležité pohlaví skladatele, tedy autora hudebního díla, a jestli lze nacházet souvislosti mezi jeho pohlavím a vyjadřovacím jazykem. Tento dotaz dále problematizuje kritickým čtením Barthesovy stati „Smrt autora“ (1968), na jejímž teoretickém základě se zamýšlí nad tím, jak vůbec nadále přistupovat ke kategorii autora, když se do popředí teoretického uvažování dostal koncept o jeho výlučné decentralizaci.

Bosma, která se ve své studii zabývá především elektroakustickou hudbou, dále představuje několik názorů, podle nichž se ženské autorky elektronických a elektroakustických kompozic liší od svých mužských kolegů hned v několika bodech. Mezi ně údajně patří např. častější inspirace přírodou, meditačními a léčivými praktikami, snaha o napodobování přírodních zvuků pomocí techniky či estetické směřování mimo akademické prostředí a s tím související tíhnutí k přístupnějšímu zvuku. Autorka upozorňuje také na představu, jež se zakládá na předpokladu, že ženy využívají technologii z jiných důvodů, než muži. Konkrétní rozdíl údajně spočívá v tom, že ženy se pomocí technologií snaží realizovat své myšlenky, zatímco muži se uchylují k technologii pro ni samotnou.

Kromě vymezeného prostoru pro ženy v rámci hudební tvorby a produkce lze také uvažovat o jakýchsi femininních znacích, jež lze v hudbě nalézt. Tyto znaky pak na obecnější rovině korespondují s konkrétními hudebními žánry a formami, které podle některých názorů rovněž reprezentují buď mužství, nebo ženství. Marcia Citron uvádí jako příklad salonní hudbu, která svým „přirozeně femininním“ charakterem tvoří kontrast k obsáhlým symfonickým či operním dílům, která korespondují s představou mužství.

Problém nastává ve chvíli, kdy máme definovat identitu muže či ženy v závislosti na hudbě, neboť je třeba vyřešit otázku, zda takzvaný femininní projev je vyjádřením ženské zkušenosti, nebo spíše muži vytvořené představy ženství. Bosma si klade otázku, zda je možno vysledovat specifický ženský styl v hudbě a hudebních performancích. Na tomto místě se zabývá teorií Renée Cox, která na oblast hudby aplikuje termín *écriture féminine*, jenž odkazuje na ženskou literární linii ve Francii 70. a 80. let minulého století, kdy se hrstka spisovatelek a teoretiček rozhodla najít tzv. ženský styl psaní (viz 5.1). Cox využívá tento model k pokusu o nalezení tzv. ženské hudby, která by měla vyjadřovat životní zkušenost ženy (která se tudíž podle ní liší od té mužské). Při dalším rozvíjení těchto úvah dochází k přesvědčení, že

tento abstraktní prostor by sloužil ženám k sebe prezentaci a sebevyjádření, což je něco, co jim hlavní proud neumožňuje. Popírá ovšem, že by za onu „ženskou hudbu“ mělo být považováno cokoliv, co vytvoří žena; je to pro ni spíše idea, k níž by se ženy-skladatelky mohli upínat během procesu tvoření. Idea, která by jim umožňovala vymanit se z područí majoritní hudební produkce ovládané muži.

Jak jsem naznačila, Renée Cox pociťuje silný rozdíl mezi ženskou a mužskou zkušeností a jejich konkrétními projevy (nejen) v hudbě. To také dokazuje následný výčet znaků, jimiž charakterizuje předložený koncept *écriture feminine* v oblasti hudby. Mezi takové znaky podle ní patří např. příklánění se častěji ke zdůrazňování jednotlivých hudebních momentů, spíše než orientace posluchače na celkovou strukturu díla. Do ženské hudební estetiky dále řadí sklony k volným formám či repetitivnosti, která představuje jisté narušení skladebné hierarchie a zároveň soustavně brání definitivnímu uzavření formy. Tyto charakteristiky nelze pochopitelně vnímat jako všeobecné platné, což sama Cox přiznává, a opětovně upozorňuje na to, že si pod pojmem „ženská hudba“ nelze představovat veškerou produkci žen-skladatelek. Dalším poznatkem je, že výše uvedený přehled znaků, jež označuje jako „femininní“, je vlastně odrazem patriarchálních představ o feminitě. Následně přichází s návrhem na přehodnocení konceptu ženskosti.

Zaměříme-li se na vokální hudbu, která vzhledem k tematickému zaměření této práce představuje nejzajímavější oblast, zjistíme, že se zde opakují podobné vzorce, na něž jsme již narazili u předchozích textů. Cox, jež vychází z představy *écriture feminine*, zastává názor, že vokální hudba, vycházející z této ideje, by využívala zejména škálu nonverbálních zvuků, tedy zvuků do značné míry oproštěných od symbolických významů. Opětovně zde narážíme na pocíťovanou spojnicí mezi ženstvím a hlasem/zvukem beze slov: „*Presymbolický hlas bývá asociován s ženstvím kvůli významu matčina hlasu pro dítě [...] a kvůli většímu a déle trvajícimu spojení dívek se svými matkami, vzhledem k tomu, že přísluší ke stejnému pohlaví.*“⁸⁷

Bosma, která se vůči teorii Renée Cox staví kriticky, upozorňuje zejména na problém, že teoretickým uchopením konstruktů ženství a přijetím premisy existence „ženských rysů“ v hudbě dochází bezděčně k posílení těchto představ. Přestože Cox sama na tento vedlejší efekt svých úvah upozorňuje, cítí zároveň nemožnost

⁸⁷ „*The pre-symbolic voice is associated with femininity because of the importance of the mother's voice for the young child, [...] and because of the greater and longer connection of girls with their mothers since they have the same gender identity.*“ Bosma2006, s. 99.

vymanění se z těchto struktur, za jejichž vznikem stojí patriarchální společnost. Jejím cílem je, jak již bylo řečeno, přehodnotit ženství a neupírat mu pozitivní konotace, což je podle ní přesně to, co se v patriarchálních kulturách děje. Bosma tyto teorie dále problematizuje; nejproblematictějším aspektem je pro ni fakt, že Cox přehlíží ty tzv. maskulinní rysy v dílech některých skladatelek (jako příklady uvádí Pauline Oliveros a Laurie Anderson, které často pracují s technologiemi, tedy se pohybují na poli, kde dominují muži). Napadá také výše citovaný výčet femininních znaků v hudbě, které lze bez problémů nalézt v hudbě řady mužských představitelů avantgardy: *„Nejen práce s cyklickými a volnými formami, ale i narušování lineárnosti a vyhýbání se definitivnímu závěru [jsou kompoziční strategie, které] byly hojně probádávány hudební avantgardou dvacátého století (v níž dominovali muži). Nepřetržitá repetice s variacemi [zase] tvoří základ minimalistické a repetitivní hudby Terryho Rileyho a Steva Reicha.“*⁸⁸

Veškeré tyto reflexe vedou autorku studie k položení si důležité otázky, a to zda je vůbec reálné uvažovat o specificky ženském stylu v hudbě a performanci obecně. Upozorňuje navíc na časté tendence skladatelek k negování pokusů o zobecňující charakterizaci jejich děl pouze na základě pohlaví. Podle výzkumu Andry McCartney⁸⁹, v němž zpovídala kanadské skladatelky působící na poli elektroakustické hudby, tyto ženy sice připouštějí existenci určité sumy rozdílů, vyplývající ze značně odlišné životní zkušenosti mužů a žen, ale přesto všechny odmítají podat nějakou obecně platnou definici hudby komponované ženami. McCartney následně dodává, že tyto ženy stojí před problémem sebevyjádření. Na jedné straně totiž cítí potřebu se vymezit vůči převažujícímu stylu, který je zcela nepochybně ovládán muži, na druhé straně ovšem nechtějí podlehnout tomu, aby jejich vlastní styl odrážel stereotypní představy o ženství a ženách-skladatelkách: *„Jak se má [žena] hudebně vyjadřovat, bez toho aniž by stvrdzovala stereotypy ženství, které byly se ženami v západní hudbě spojovány?“*⁹⁰

⁸⁸ „Cyclic and flexible forms have been explored abundantly by the male-dominated musical avant-garde of the Twentieth century, as well as the disruption of linearity and the avoidance of definitive closure. Continuous repetition with variation is the basis of minimal and repetitive music of Terry Riley and Steve Reich.“ Bosma2006, s. 100.

⁸⁹ Viz Bosma2006, s. 100-101.

⁹⁰ „How can [a woman] express herself musically, [...], without confirming the stereotypes of femininity which have been associated with Woman in western music?“ Andra McCartney, *Whose Playground, Which Games, and What Rules?: Women Composers in the Digital Playground*, San Francisco 1995, cit. in: Bosma2006, s. 101.

5.3 Genderový vzorec v elektrovokální hudbě

V rámci této podkapitoly bych se ráda vrátila k problematice postavení ženy v hudbě, a to shrnutím výsledků konkrétního výzkumu provedeného na vybraných nahrávkách elektrovokální hudby. Hannah Bosma, autorka studie „Bodies of evidence, singing cyborgs and other gender issues in electrovocal music“ (2003)⁹¹, se věnuje hledání genderových vzorců právě na pozadí elektrovokálních kompozic. Tyto ukryté struktury se snaží odkrývat konkrétně na způsobu, jakým v této specifické žánrové oblasti bývají reprezentováni skladatelé a jak vokalisté. Jejím interpretačním klíčem k odhalování těchto symbolických ztvárnění se stal hlas, o němž mluví jako o „*druhotném pohlavním znaku*“⁹² (k tématu hlasu jakožto nositele pohlavní identity jedince viz kapitoly 2 a 4). Z toho vyplývá, že slyšený hlas jsme ve většině případů z pozice posluchače schopni přiřadit jednomu z pohlaví. Nahrávky elektrovokální hudby, které autorce slouží jako materiál ke zkoumání, se ovšem vyznačují hojným využíváním elektroniky, jejíž „zásah“ do nahrávání má často za následek nemožnost klasifikace daného vokálu jako „ženský“ či „mužský“. Mě ale v této chvíli zajímají závěry autorčina výzkumu týkající se specifík, která se v rámci elektrovokální hudby projevují v souvislosti s hlasy a kategoriemi, které jsou od nich ve většině případů neoddělitelné.

Otázka, kterou si Hannah Bosma klade, je orientována jednak na průzkum rolí, které dané hlasy mají, jednak na způsob jejich užití. Na základě statistické analýzy údajů z vybraných audionahrávek autorka potvrzuje svou počáteční hypotézu, tedy že oblast elektroakustiky i computer music je signifikantně větším zastoupením mužů (oproti ženám) v roli skladatelů. Následně podrobuje analýze také interpretační sféru, která vykazuje jiné tendence. Zjišťuje, že nejčastěji jsou skladby určeny pro ženský hlas (převážně soprán), přičemž výrazným prvkem je užívání nonverbálních zvuků. Skladeb pro mužský hlas je v oblasti počítačové a elektroakustické hudby poskrovnu, ovšem když už jsou, liší se hlavně způsobem projevu: mužské hlasy totiž nezpívají, ale mluví. Jejich projev navíc dost často tíhne k politické angažovanosti.

Bosma uzavírá svou analýzu prohlášením o nalezení genderového vzorce, který předpokládá, že tvůrčí dvojicí skladatel-interpret se míní převážně muž-žena. Jejich pozice jsou tedy víceméně jasně vymezené; to však neznamená, že není patrná pozvolná zvyšující se tendence toto schéma narušovat. Pro tuto práci jsou zajímavé

⁹¹ BOSMA, Hannah. Bodies of evidence, singing cyborgs, and other gender issues in electrovocal music. In: *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology* 8/1, 2003, s. 5-17.

⁹² „[...] secondary sexual characteristic [...]“ Bosma2003, s. 8.

zejména asociace, které ze zmíněného zjištění vyvozuje: stereotyp ženy-hudebnice, jejíž místo se nachází ve sféře interpretace, podle autorky přisuzuje ženě implicitně také kategorie tělesnosti, performance či nonverbálních zvuků. Jevy přisuzované mužům tvoří protiklady ke zmíněnému; zařadili bychom sem kategorie myslí, kompozice či jazyka. Tato analýza nahrávek v rámci konkrétního žánru poukazuje na existující vzorec, založený na dualistickém chápání kategorií „mužství“ a „ženství“, k nimž autorka automaticky přiřazuje kategorie myslí a těla. Obě tyto dvojice chápe jako odraz struktury, jež stojí na pozadí celé naší kultury.

Jedním z argumentů, který potvrzuje teorii o kulturní spojitosti mezi ženstvím a tělem, potažmo tělesností, je například ono využívání nonverbálních zvuků v oblasti elektrovokální hudby. Takovýto materiál, který je vlastně ztělesněním negace jazykového systému, je zcela zjevně chápán jako protipól tohoto systému. V širších souvislostech můžeme tento dualismus vidět analogicky právě v opozicích těla a myslí, přičemž jazyk je atributem myslí, kdežto hlas je vztahován k tělu. Zvuk, který je produkován, aniž by sloužil k předání významu (jinými slovy zvuk beze slov), je automaticky chápán jako projev tělesnosti. Jak by řekla již zmíněná Anne Carson nebo představitelé psychoanalytické teorie, *nedošlo k zásahu ze strany kultury, nedošlo ke kultivaci* (a vlastně i psychoanalytici to tak chápou), *do procesu nezasáhl logos* (podrobněji viz kapitola 3).

Za minimálně zajímavé považuji také postřehy o významu a roli ženského hlasu mimo hudební sféru, s nimiž čtenáře Bosma seznamuje. V klasických hollywoodských filmech dochází často k tomu, že ženský hlas slouží k vyjadřování emocí skrze pláč, křik či jiné nonverbální zvukové projevy. Není rovněž možné, aby se ženský hlas vyskytoval ve filmu sám o sobě: tělo, jež je jeho nositelem, je na plátně vždy přítomno. Mužskému hlasu, naproti tomu, nic nebrání, aby existoval jen sám za sebe, v případě filmu v podobě mluvených komentářů. Filmová teoretička Kaja Silverman, která se analýzou klasického hollywoodského filmu zabývala, přichází s analogií tohoto typu hlasového vyjádření a božského hlasu, neboť oběma chybí tělo, promlouvají k posluchačům z nadřazené pozice a navíc jsou obdařeny aurou vševědoucnosti. Také v opeře 19. století lze vysledovat sklony ke „zlehčování“ významu toho, co zpěvem sdělují protagonistky. Ty často umírají, a zpěvem ve vysoké poloze stírají rozdíly mezi jednotlivými slovy a hláskami. Bezděčně tak dochází k „rozostření“ přenášených slov, z nichž se stává pouhá zvuková materie, jejíž význam je nadále nepodstatný: tím, co je důležité, je rozkoš ze zpívajícího hlasu, bez ohledu

na to, co sděluje. Obratem se tak vracíme k protipólům hlasu a jazyka.

5.4 Proměna vnímání hlasu na pozadí rozšířených vokálních technik

Jak dokazují studie Hannah Bosma, ženský hlas zaujímá i v kontextu práce s hlasem na poli soudobé hudby specifickou pozici a je obestřen specifickými problémy a konotacemi, a to mimo jiné na základě genderového hlediska, což je to, které mě primárně zajímá. Kromě výsledků, které přinesly právě studie zmíněné autorky, bych se na tomto místě ráda věnovala také textům pojednávajícím o vzniku rozšířených vokálních technik neboli *extended vocal techniques*⁹³. Základem pro tento oddíl je disertační práce Melanie Austin Crump *When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America* (2008)⁹⁴, která již svým názvem naznačuje směřování soudobé práce s hlasem, jehož funkce producenta slov začíná být postupně vnímána jako nedostačující. Úhrnem lze tedy říci, že jádrem tohoto oddílu budou dvě základní, navzájem se prostupující témata: práce s hlasem na poli soudobé hudby a specifika práce s ženským hlasem.

Budeme-li se držet sledování situace a vývoje soudobé vokality na pozadí soudobé umělé hudby, nebude možné se během tohoto bádání vyhnout konceptu *extended vocal techniques*, alternativních technik vokálního projevu. Zrod těchto technik s sebou nejen přinesl novou zvukovost a nové postupy práce s hlasem, ale vyvolal také četné reakce na toto nové pojetí vokality. Inovativní přístup k hlasu reagoval na potřebu nových estetických požadavků, jež odrážely diskurs o umění obecně. „*Nová estetika [...] ovlivnila nástroje i hlasy, které poskytly zvuk představitelů skladatelů.*“⁹⁵ Prvním krokem k těmto změnám bylo nové pojetí hlasu primárně jako prostředku ke generování rozličných zvukových projevů. Tyto nové výrazové prostředky spadají do zvukového spektra čerpajícího inspiraci mj. z každodenního života, a odpovídají stále naléhavější snaze o narušení a rozšíření tradičních forem, které již nebyly pociťovány skladateli jako dostatečné pro vyjádření jejich imaginace. Neopomenutelný vliv na vývoj v oblasti zvuku a jeho konkrétních podob mělo bezpochyby i zapojení elektronických přístrojů do kompozičního či interpretačního procesu. Pro hlasový projev to znamenalo zcela nové možnosti,

⁹³ Dále budu používat jen zkratku původního anglického označení, tedy EVT.

⁹⁴ CRUMP, Melanie Austin. *When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America*. Dissertation. University of North Carolina at Greensboro 2008.

⁹⁵ „*The new aesthetics [...] affected the instruments and voices that gave sound to the imagination of the composers.*“ CRUMP, s. 1.

nejen z hlediska nahrávacího, ale zejména v oblasti dříve nemyslitelných manipulací s hlasem samotným.

Základním charakteristickým rysem EVT, který je odlišuje od tradičních technik vokálního projevu, je využívání škály zvuků, jež jsou do kontextu hudební situace zařazeny často zcela nečekaně a překvapivě. Již název napovídá, že se jedná o jakési neurčité rozšíření hranic té tzv. klasické pěvecké techniky, kterou považujeme za běžnou. Podobně jako řadu jiných nových konceptů, i EVT je těžké ohraničit konkrétní škatulkou a přehlednou definicí. Melanie Austin Crump se ve své disertační práci, zaměřené právě na problematiku EVT, vyjadřuje ve smyslu, že najít obecně platnou definici pro EVT je velice složité. Nabízí ale poměrně otevřenou formulaci, kdy si pod souslovím EVT představuje skupinu hlasových praktik, které ke svému vyjádření využívají netradičních metod vokální produkce. Veškeré proměny hlasu, k nimž při jejich užití dochází (např. změna tónu), slouží konkrétnímu hudebnímu sdělení. Patří sem křik, pláč, šepot, artikulace slabik či fonémů, nadechování a vydechování atd. Autorka upozorňuje na fakt, že uvedený výčet není vyčerpávající, a že do značné míry se praktiky liší od interpreta k interpretovi.

Stručně řečeno lze ale říci, že mezi EVT můžeme zařadit veškeré zvukové projevy, jichž lze docílit pomocí lidského hlasu. Východiskem pro využívání těchto projevů na poli umělecké tvorby se stalo nové pojetí hlasu, jenž přestal být pouhým prostředkem k vyjádření textu, ale začalo na něj být nazíráno jako na (zvukový) nástroj. Zvuk, který tento nástroj poskytoval, najednou začal být manipulovatelný do mnohem vyšší míry než doposud. Jednou z pohnutek k této zásadní proměně vnímání byla rostoucí potřeba začít se hudebně vyjadřovat nejen pomocí tradičních pěveckých technik, jejichž výrazové prostředky začaly být pocitovány jako zastaralé a nedostačující. Nově vzniklé EVT začaly představovat vyhledávanou náhražku tradičního jazyka či notace, protože jejich možnosti byly v dosavadní podobě pro skladatele soudobé hudby již značně omezené. EVT naproti tomu poskytovaly tvůrcům pestrou škálu zvuků, často prvotně usídlených v kontextu každodenního života, odkud byly „vytahovány“ a kladeny do nových souvislostí v rámci hudebního vyjádření; získaly nový, umělecký účel. Jediným omezením se pro autory stala jejich vlastní představivost.

Kánon vokálních technik se začal značně rozšiřovat. Konkrétní změny v užívaných technikách částečně korespondují s teoretickým uvažováním o hlasu bez textu, tak jak jsem o něm pojednávala v předchozích kapitolách této práce. Proměna

ve vnímání hlasu, který začal být nově používán primárně za účelem poskytnutí zvuku, je patrná i na vědeckém poli. Společným jmenovatelem tohoto nového pojetí je oslabování významu jazyka (resp. obrácení pozornosti směrem ke zvuku jakožto protipólu jazyka), jenž ztrácí svou výlučnost. Oblast umělecké vokální produkce je nově obohacena nonverbálními zvuky, což signalizuje, že hlas se stává autonomním nositelem významů.

Subverze funkce jazyka v oblasti vokální umělecké sféry přitom není výlučně záležitostí žen-interpretek, přestože na poli EVT by statistické údaje pravděpodobně naznačovaly převahu žen. Kromě zástupců hudební avantgardy je také signifikantním prvkem tzv. *sound poetry* [zvuková poezie], což je specifická forma uměleckého vyjádření založená na potlačení sémantických a syntaktických aspektů jazyka a zároveň vyzdvižení jeho zvukovosti. Tento žánr je hojně prezentován právě muži (v současnosti např. Jaap Blonk nebo David Moss). Jak upozorňuje Hannah Bosma, zásadní rozdíl mezi *sound poetry* a EVT spočívá v projevu: „[Z]vukoví básníci koktají a pláčou; ale vokalistky-skladatelky převážně zpívají, mnoha různými způsoby. Zpěv je femininní praktika [...].“⁹⁶ Podobné názory dávají vzpomenout např. na Lauru Pigozzi a její přesvědčení o jasné spojitosti mezi ženstvím a zpěvem (viz kapitola 4). Mezi důvody pro takové mínění klade Lucy Green, autorka monografie *Music, Gender, Education* (1997), z níž ve své studii čerpá Bosma, zejména práci s tělem nebo netechnologickou povahu pěveckého projevu. Bosma parafrázováním myšlenek Green dokazuje, že zpěv (potažmo interpretace) je záležitostí žen. Domnívám se také, že je zde čitelná rovněž tendence spojující ženství s tělesností, což nás dostává k již několikrát zmiňovaným sériím binárních opozic. V následující kapitole bych na vybraných studiích ráda ukázala, jak se může hlas v praxi stát prostředkem pro oslabení normativního genderového řádu. Způsoby jeho užití totiž generují řadu otázek zpochybňujících vžité předsudky a očekávání.

5.5 Narušení zaběhnutých struktur

V posledním oddílu této kapitoly se věnuji procesu narušování zaběhnutých struktur genderového řádu v oblasti umělecké hudby. Nástrojem, jehož prostřednictvím se tak děje, je právě (ženský) hlas. Na příkladu konkrétní umělkyně bych ráda poukázala na toto soustavné narušování a zpochybňování „zaběhlých pořádků“. Tou

⁹⁶ "[T]he sound poets stutter and cry; but the female vocalist-composers mostly sing in many different ways. Singing is a feminine practice [...]." Bosma2006, s. 105.

umělkyní je Cathy Berberian, americká zpěvačka arménského původu, která je známá mj. spoluprací s mnohými představiteli hudební avantgardy (John Cage, Luciano Berio ad.). Na jejím příkladu je možné vysledovat několik poznatků, které napadají představy, jež vnímáme jako automatické či přirozené.

Jednou z vyzdvihovaných inovací uměleckého projevu Cathy Berberian je její zaměření se na nelingvistické zvuky, a z toho plynoucí decentralizace jazyka. Ten přestává být jediným měřítkem významu a pozornost náhle ulpívá na samotném hlase, a tedy na vokalitě ve své ryzí podobě. Hlas začíná být chápán jako svébytný zprostředkovatel významu, což koresponduje s děním na vědeckém poli, kde analogicky k tomuto procesu dochází k uznání vokality jako hodné pozornosti.

(Nová) vokality je v pojetí Cathy Berberian chápána jako schopnost užívat hlas ve všech jeho možných polohách a dimenzích, a jejich následné vzájemné integraci. Jako představitelka hudební avantgardy také využívá (nebo participuje na kompozicích, které využívají) technologie, které nově umožňují nejen hudbu nahrávat a uchovávat, ale také mixovat, vytvářet různé zvukové koláže, zasazovat rozličné typy zvuků do nezvyklých kontextů a podobně. Spolu s aktivním využíváním konceptu rozšířených hlasových technik, o nichž se zmiňuji v předchozím oddíle, tak její počínání ztělesňuje proměnu estetického nazírání hlasu a hudby obecně.

Berberian svou činností soustavně narušovala mužský monopol v oblasti umělecké sféry. Sama komponovala, navíc její mimořádné hlasové schopnosti do značné míry ovlivňovaly výslednou podobu děl, která vznikala přímo pro ni. Podařilo se jí přenést pozornost z autora na interpreta a změnit tak předsudek o operních divkách jako těch, které nepřemýšlejí a nevměšují se, nýbrž existují jen proto, aby svým hlasem (a zjevem) poskytovaly potěšení. Interpret tak vystupuje ze stínu autora, což je vývoj, který odráží celkové postmoderní tendence ve společnosti a nové, značně kritické nazírání přetrvávajících struktur, z nichž se za dobu jejich existence stalo to, co svévolně označujeme slovem „přirozené“.

Také Hannah Bosma ve svých úvahách naráží na problematiku autorství, resp. problém role autora a interpreta. Nedostatek interpretů mužského pohlaví v oblasti elektroakustické hudby si vysvětluje tím, že *„zpěváci jsou výkonní umělci, a jako takoví disponují nižším kulturním statusem, než skladatelé“*⁹⁷. Analogicky k tomu se můžeme vrátit k teoretickým úvahám vycházejícím z předpokladu, že rovněž žena je podřízena muži (resp. má nižší společenský status), podobně jako příroda kultuře.

⁹⁷ „[...] singers are performing artists, and as such have less cultural status and power than composers.“ Bosma2003, s. 13.

Podobně bychom k této dichotomii mohli vztáhnout opoziční kategorie mysli a těla. V takovém případě bude na straně mysli skladatel (nejčastěji muž), který tvoří, zatímco v opozici k němu bude interpret (v případě vokalistů nejčastěji žena), který bude naopak spjat s tělem. To je totiž nástroj, který propůjčuje za účelem poskytnutí „materiálu“ ke ztělesnění záměrů tvůrce.

Nejen v uměleckém působení Cathy Berberian dochází k rozměňování tradičně chápaných rolí, neboť ženy se najednou ocitají jak v roli „mužské“ (kompoziční), tak v roli „ženské“ (interpretační). Ve vztahu těchto dvou rolí je patrný jistý (ač dovedně skrytý) antagonismus. Komponování – činnost přisuzována mužům, interpretace – ženám. Při větší konkrétnosti lze mluvit o zpěvu jako o typickém ženském projevu. Mezi důvody jsou řazeny mj. tělesnost a ne-technologičnost, což jsou argumenty, na něž jsme již několikrát narazili. Postupy užívané při interpretaci se volně přelévají do procesů kompozice, svrchovaně tvůrčí aktivity. Kromě toho dochází ke kombinaci femininních atributů (zpěv, interpretace, přirozenost) s maskulinními (autorství, komponování, technologie).

Výše jsem uvedla několik názorů, které předpokládají rozdílnost ve vyjadřování žen a mužů, a to rovněž na poli hudby. Takovéto úsudky předpokládají existenci určité sumy rozdílů založené na příslušnosti ke konkrétnímu biologickému pohlaví a následně poskytují prostor pro vznik předpokladu, že žena se nutně musí vyjadřovat jinak, neboť i její životní zkušenost je jiná. Při kritickém nahlížení těchto názorů ale vyvstává zcela zásadní otázka: je pohlaví skladatele relevantní pro označení hudby za *ženskou*? Zmiňovaná Cathy Berberian je spolu s např. Joan La Barbarou nebo Meredith Monk považována teoretičkou Joke Dame za představitelku *écriture féminine*. Hannah Bosma, která s tímto tvrzením čtenáře seznamuje v rámci svých statí, se dále zamýšlí nad tím, je-li možné nalézt ono *femininní* v dílech těchto autorek-interpretů. V souvislosti s Cathy Berberian naznačuje Bosma omezenost chápání Berberian pouze jako interpretky, přestože její ojedinělé hlasové schopnosti do značné míry určovaly skladby pro ni napsané.

Tyto úvahy implikují řadu otázek vztahujících se k problematice definice „autorství“ a „interpretace“. Kde tedy končí hranice skladatele a začíná hranice interpreta? Lze vůbec tyto dvě role s konečnou platností definovat? Bosma ve své studii uvádí příklad vzniku dvojice skladeb italského skladatele Luciana Beria. Koncept autorství je v jejich případě podle autorky do značné míry narušován nebo minimálně zpochybňován, a to z toho důvodu, že hlas interpretky, tedy Berberian, je

zásadním faktorem ovlivňujícím nejen výsledný zvuk, ale i samotný vznik skladby: „Přestože výjimečný hlas a kreativita Cathy Berberian jsou nezpochybnitelnou součástí kompozic *Thema* (Omaggio a Joyce) a *Visage* (1961), tyto skladby jsou známy jako ‚skomponované Beriem‘.“⁹⁸ Bosma konstatuje, že v doprovodných textech z pera samotného skladatele nelze nalézt informace o interpretce; její příspěvní dílu bylo oklestěno na pouhou zvukovou materii. Zbyl pouze ženský hlas, který byl využit k uměleckým záměrům mužského tvůrce. Je ale možno vnímat (ženský) hlas jen jako zvukový materiál, který reprodukuje záměry skladatele-stvořitele?

Opět se setkáváme s kritickým nazíráním problému přidělování určitých schopností na základě biologického pohlaví. Výše v textu jsem již upozorňovala na fakt, že komponování patří do sféry aktivit, které bývají přisuzovány téměř výlučně mužské části populace. Toto přesvědčení souvisí podle mnohých s tím, že faktory nutné pro komponování (jako jsou např. kreativita nebo náročná práce mysli) si automaticky spojujeme právě s muži. „*Hudba vymezuje maskulinitu, mužskou mysl, muže na pozadí hudby; tato skutečnost se stala tak normální a přijatelnou, že si ji ani nevšimneme, dokud ji něco náhodou nenaruší.*“⁹⁹ Tím, co nás výrazným způsobem může upozornit na zmíněný stav věcí, je právě moment vstupu ženy na místo tvůrce. Bosma takový akt vyhodnocuje explicitně jako „abnormální“.

Ještě závažnějšího narušení struktur se dopouští ženy, které se rozhodnout vstoupit na pole hudby elektroakustické, neboť tento žánr je spojením kompozice a technologie, tradičně mužskou doménou. Nastíněný problém implikuje otázky typu „jakou ženou je žena komponující?“, „co čekat od skladatelky – ženy?“, „lze ji ještě vnímat jako ženu, vstoupila-li na pole mužů?“. Očividně je nutné řešit rovněž problémy identity, neboť perspektiva hudby jako mužské domény přináší problémy s nalezením ženství v ženě, tedy tam, kde by „mělo být“, kde je jeho místo.

Vrátíme-li se k příkladu Cathy Berberian, její vliv na výslednou podobu kompozic psaných přímo pro ni spočíval v rozvíjení vokálních technik, využívání nonverbálních zvuků, stejně jako novém pojetí performance, která v jejím provedení spojovala prvky hudební a divadelní. Protože se neomezovala tendenční kategorizací umění na „vysoké“ a „nízké“, uchylovala se často k inovativnímu mísení žánrů

⁹⁸ „*Although Berberian’s particular voice and creativity are indissolubly part of the tape-compositions *Thema* (Omaggio a Joyce) and *Visage* (1961), these compositions are known as ‚composed by Berio‘.*“ Bosma2006, s. 104.

⁹⁹ „*Music delineates masculinity, a male mind, a man behind the music; and this has become so normal and acceptable that we do not even notice its presence, until something happens to break it.*“ Lucy Green, *Music, Gender, Education*, Cambridge 1997, cit. in: Bosma2006, s. 101.

a projevů. Na ni navázala řada dalších vokálních umělkyně (kromě výše zmíněných např. Diamanda Galás, Greetje Bijma nebo Franziska Baumann), jež rovněž svou uměleckou činností stojí na pomezí kompozice (tedy přebírají maskulinní roli tvůrce) a (vokální) interpretace (femininní role spočívající v produkci zvuků dle zadání skladatele).

Debata citovaných teoretiček se stále točí kolem opozičních kategorií mužství a ženství, což je značně problematické téma, vzhledem k tomu, že se autorky často chtějí primárně vůči podobným představám vymezit. Otázkou zůstává, zda je možné zcela se vyhnout těmto paušalizujícím tendencím, pakliže je jimi ovlivněno mainstreamové myšlení. Z tohoto hlediska dává smysl hledání vlastní (myšleno individuální) pozice a vlastní terminologie v ovzduší, které jasně nahrává jen jedné konkrétní skupině. Takovýto individuální přístup je dle mého názoru jediným možným krokem, pakliže se chce daný jedinec vymezit vůči zobecňující kategorizaci. Pochopitelně tím však není zaručeno, že se těmto tendencím zcela vyhne.

Poslední kapitolu jsem zahájila úvodem o reflexi problému tzv. ženského psaní neboli konceptu *écriture féminine* majícího svůj původ v literární teorii, avšak s následnými přesahy mj. i do teorie o hudbě. Hledání „ženského jazyka“ korespondovalo s představou, že diametrálně odlišná životní zkušenost ženy se musí nutně lišit také prostředky užívanými v literární (či jiné umělecké) produkci. Důraz byl v této souvislosti kladen na tělo jakožto na objekt, jehož perspektivou je žena často nazírána. Následně jsem se věnovala postřehům Renée Cox, vycházejícím z pokusu o formulování analogických projevů „ženského vyjadřování“ v hudbě. Ta se totiž vyjádřila v tom smyslu, že co se např. vokální hudby týče, „ženské psaní“ by znamenalo hojnost v užívání nonverbálních zvuků, což značí návaznost na teorie o hlase, jimiž jsem se zabývala výše. Jak se ale vyjádřila Hannah Bosma, takovéto pojetí je značně problematické, protože předpokládá, resp. spokojuje se s představou o existenci sumy rozdílů založené na biologickém pohlaví.

Zbývajících tematickými liniemi čtvrté kapitoly byly rozšířené vokální techniky (*extended vocal techniques*) a rostoucí význam žen v autorské roli. EVT totiž poskytují příležitost k narušování genderového řádu v rámci hudby a jejího kánonu, který předpokládá, že funkce autora-skladatele je zaslíbena muži, kdežto místo ženy

je ve sféře interpretační. Hlas tedy nabyl subverzivní funkce a stal se prostředkem pro soustavné boření stereotypů.

6. Závěr

V rámci této bakalářské práce jsem si položila za cíl zprostředkovat aktuální teoretické úvahy o ženském hlase, vycházející z rozličných teoretických východisek. Za zpracováním těchto reflexí stál také poněkud obsáhlejší cíl, a to prezentovat českému muzikologickému prostředí strategie kulturní analýzy, jež si v metodologii tohoto oboru u nás ještě nenašla své pevné místo.

Protože tématem této práce se stal právě fenomén ženského hlasu, tak jak je pojat současnou teorií, zabývala jsem se zde konkrétními texty a zprostředkováním jejich myšlenek. Jak jsem upozornila v úvodu, hlas se stal v posledních desetiletích předmětem zájmu teoretiků, což odpovídá proměně jeho nazírání (nebo snad lépe naslouchání). Základním předpokladem většiny z nich je teoretizace hlasu bez textu, což jinými slovy znamená, že při zabývání se hlasovými projevy je jazykový aspekt potlačen a hlas je vnímán jako autonomní nositel významů.

Práci jsem strukturovala tematicky: důkladným čtením jsem v textech identifikovala jednotlivá témata, která jsem následně použila jako vodítko pro strukturování textu. První kapitola zahrnovala studie, jejichž autoři (Roland Barthes a Linda Fischer) ve svých úvahách o hlase vyzdvihovali tělesný neboli materiální aspekt hlasu a vokálního projevu. Barthesův koncept „zrna hlasu“ ještě zcela neodložil stranou jazykový, sémantický aspekt, spíše upozorňoval na nuance, jež lze zaslechnout, budeme-li se soustředit na moment propojení hlasu a jazyka. Jinými slovy, zajímala jej dikce a tělo interpreta slyšitelné v jeho pěveckém projevu. Fischer, naproti tomu, pociťovala mezi zmíněnými aspekty (tělesným a jazykovým) větší propast. Kromě kladení důrazu na materialitu a tělesnost hlasu ve svém textu rovněž naznačila možné konotace v rámci společenského diskurzu, neboť ten zákonitě odráží určité představy vyplývající ze spojení hlasu s tělem, které je – z biologického hlediska – ve valné většině případů pohlavně vyhraněno.

Na tuto premisu navazuji v další kapitole, v níž představuji nejprve obecnější teoretickou analýzu z pera Sherry B. Ortner, která na výsledcích svého výzkumu upozorňuje na existenci binárních opozic a následnou tendenci jejich vzájemného spojování. Konkrétně se ve své studii zabývá problémem přisuzování aspektu přirozenosti konstruktů ženství a aspektu kulturnosti konstruktů mužství. Monografie Adriany Cavarero na tento dualistický koncept navazuje zavedením kategorií *vokálního* a *sémantického*, které staví do protikladu. Její teorie se již týká

konkrétně ženského hlasu a naznačenou debatu tak obohacuje o konkrétní problémy vyplývající z teoretizace tohoto fenoménu. Společně s Anne Carson, jejíž stať o *pohlaví zvuku* rovněž tvoří významnou část této kapitoly, se shodují v tom, že ženství bývá tradičně spojováno s hlasem a vokality. Obě k tomuto přesvědčení dospívají na základě analýzy osudů ženských mytologických postav spjatých s hlasem. Souvislost ženství s vokality koresponduje s představou, že ženy mají blíž k přírodě, jak na to upozornila Ortner. Kromě této tendence jsme v této sekci narazili také na diferenciaci zvuku na základě pohlaví, z čehož lze vyvodit, že hlas je jedním ze znaků identity. V souvislosti s charakterem zvuku, který je auditivním reprezentantem našeho prožívání, můžeme mluvit o konkrétních předpokladech a očekáváních, jež jsou k tomuto zvuku napojena.

K tématu identity vyplývající z vokálních projevů subjektu se vyjadřuje i Laura Pigozzi, představitelka psychoanalytické teorie. Také ona spatřuje souvislost mezi hlasem/vokality a ženstvím, přičemž analogický prožitek při vokální (potažmo pěvecké) aktivitě nachází v rozkoši sexuální: také tato rozkoš (podobně jako ta pěvecká) přísluší jedincům vyznačujícím se tzv. ženskou senzibilitou (ne tedy nutně ženám). Mezi konstanty její monografie dále patří přesvědčení, že hlas je zprostředkovatelem pravdy, která sídlí v nevědomí, a jako takový je v kontrastu ke slovu, jež má – jakožto zástupce symbolického řádu – schopnost lhát. Zaobírá se také argumentem, jenž „vysvětluje“ intuitivní spojování ženství se zvukem (hlasem, tělem), a tím je mateřská role, která je výlučně ženskou záležitostí. Nadto je zvuk matčina hlasu prvním zvukem, který každý jedinec registruje. S tím souvisí také fakt, že vývojová fáze dítěte, kdy je zcela závislé na matce, je poznamenána specifickou zvukovostí, která ještě neabsorbovala zákony jazyka.

Na představu rozdílného vyjadřování mužů a žen navazují francouzské teoretičky (zejména Cixous, Irigaray, Kristeva), jež se pokusily o definování tzv. ženského psaní. Jejich konání se vyznačovalo snahou o „rozeznění“ ženského těla, které je (také podle nich) kladeno do přímé souvislosti s ženami a ženstvím a kromě toho se stává jakousi perspektivou, skrze niž je žena hodnocena. Zároveň ale konstatují, že ženám není umožněno svobodně se (mimojiné svým tělem) vyjadřovat. Adriana Cavarero při kontemplaci nad jejich snahami zavádí pojem „mateřský jazyk“, který odkazuje jednak na předpoklad specifické komunikace mezi ženami-matkami a malými dětmi, jednak na problém uměleckého vyjadřování žen. Tento „mateřský

jazyk“ připodobňuje spíše ke zpěvu, který v tomto kontextu představuje typ projevu mající subverzivní funkci v rámci symbolického řádu.

Pokusy o aplikování konceptu *écriture féminine* byly provedeny i v oblasti hudby. Podle teorie Renée Cox by se za jeden ze základních projevů ženství ve vokální hudbě dalo považovat časté využívání nonverbálních zvuků. To je jedna z kategorií, které bývají s ženstvím asociovány. Kromě toho existuje také názor, že ženám bývá v rámci hudební praxe zaslíbena zejména interpretační sféra (minimálně co se vokální hudby týče). Jak tvrdí Hannah Bosma, autorka dvou studií, s nimiž jsem v poslední kapitole pracovala, (vokální) interpretace zapadá do tohoto konceptu hned z několika důvodů: jednak se vyznačuje performativností, tedy ztělesněním na jevišti, jednak spočívá v práci s hlasem, což je – jak jsme viděli – takřka atribut ženství. Souvislost s tělem a přirozeností je tedy stále implicitně přítomná.

Řada umělkyní na poli soudobé hudby však tuto dichotomii (skladatel vs. interpret, muž vs. žena) narušuje, některé zejména díky svým hlasovým schopnostem. Jedním z prostředků této subverze jsou např. rozšířené vokální techniky, které si v rámci soudobé hudby vydobily určitou pozici. Protože tyto techniky spočívají mj. v práci s celou řadou (často nonverbálních) zvuků a rozličných hlasových projevů, dalo by se říci, že došlo k jakémusi uzákonění tohoto typu projevu také v rámci kánonu. Kromě využívání nové vokality začaly ženy také vstupovat na pole elektroakustické hudby, jež předpokládá práci s technologiemi, což je jedna z oblastí, která nebývá považována za „vhodnou pro ženy“. Také díky této tendenci lze konstatovat, že genderový řád začal být soustavně narušován, a jeho vliv je pomalu, ale jistě oslabován.

7. Použitá literatura

BARTHES Roland. The Grain of the Voice. In: *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang 1977, s. 179-189.

Bosma2003

BOSMA, Hannah. Bodies of evidence, singing cyborgs, and other gender issues in electrovocal music. In: *Organised Sound: An International Journal of Music and Technology* 8/1, 2003, s. 5-17.

Bosma2006

BOSMA, Hannah, Musical Washing Machines, Composer-Performers, and Other Blurring Boundaries: How Women Make a Difference in Electroacoustic Music, *Canadian Journal of Music* 26/2, 2006, s. 97-117.

CARSON, Anne. The Gender of Sound. In: *Glass, Irony, and God*. New York: A New Directions Book 2005, s. 119–142.

CAVARERO, Adriana. *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli 2005.

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.

CRUMP, Melanie Austin. *When Words Are Not Enough: Tracing the Development of Extended Vocal Techniques in Twentieth-Century America*, Dissertation, University of North Carolina at Greensboro 2008.

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*, Praha: Host 2002.

DOHONEY, Ryan. An Antidote to Metaphysics: Adriana Cavarero's Vocal Philosophy, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, vol. 15, 2011, s. 70-85.

DUNN, Leslie Clarence (ed.) a JONES, Nancy A. (ed.). *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FISCHER, Linda, Feminist phenomenological voices, *Continental Philosophy Review* 43/1, 2010, s. 83-95.

KRAUS, Jiří a kol. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia 2011.

JONES, Ann Rosalind. Writing the Body: Toward an Understanding of „L'Écriture Féminine“. In: *Feminist Studies*, Vol. 7, No. 2, 1981, s. 247-263.

MITCHELL, Juliet. Úvod I ke knize „Ženská sexualita“. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: Sociologické nakladatelství 1998.

McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2002.

NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: Výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: Sociologické nakladatelství 2007.

ORTNER, Sherry. Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha: Sociologické nakladatelství 1998.

PIGOZZI, Laura. *A nuda voce: vocalità, inconscio, sessualità*. Torino: Antigone 2008.

SINGER, Jacqueline. *Female Vocality: Sounding, Hearing, and Structures of Feeling Re-Framed*. Dissertation. University of Cape Town 2009.

WILLIAMS, Alastair. *Constructing Musicology*. Burlington: Ashgate 2001.

Elektronické zdroje

Paul Zumthor, *It's Not Over Until the Soprano Dies* [online]. [Cit. 2016-06-16].
Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1989/01/01/books/it-s-not-over-until-the-soprano-dies.html?pagewanted=all>

Anna Kadlecová, Intersubjektivita: Pojetí E. Husserla [online]. In: Kateřina Prokopová (ed.), *Encyklopedie lingvistiky*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2014, [cit. 2016-06-16]. Dostupné z:
[http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Intersubjektivita: Pojetí E. Husserla](http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Intersubjektivita:_Pojetí_E._Husserla)