

**Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií**

Michala Trličíková

bakalářská práce

***Kritická analýza Madonniných videoklipů  
z hlediska genderu, sexuality a vizuality.***

vedoucí práce Mgr. Petra Jedličková

Praha 2006

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 12.5.2006

.....  
podpis

Ráda bych poděkovala Mgr. Petře Jedličkové, vedoucí mé bakalářské práce, a především Ing. Petru Pavlíkovi, Ph.D., ke kterému jsem chodila na diplomní seminář, za jejich pomoc a trpělivost.

## OBSAH

<b>1. ÚVOD</b> .....	5
<b>2. TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	7
2.1. MÉDIA .....	7
2.2. FEMINISTICKÉ PŘÍSTUPY K POPULÁRNÍ KULTUŘE A MÉDIÍM .....	10
2.2.1. Feministické přístupy k fenoménu Madonna .....	11
2.3. POSTMODERNÍ DOBA .....	14
2.3.1. Feminismus v postmoderní době a fenomén Madonna .....	16
2.3.2. Tělesnost, vizualita, sexualita .....	21
2.4. SHRNUÍ .....	24
<b>3. EMPIRICKÁ ČÁST</b> .....	26
3.1. METODOLOGIE .....	26
3.1.1. Výzkumné otázky a účel výzkumu .....	26
3.1.2. Výběr vzorku a zaměření analýzy .....	27
3.1.3. Metoda výzkumu .....	28
3.2. ANALÝZA VIDEOKLIPŮ .....	30
3.2.1. Open Your Heart .....	30
3.2.2. Express Yourself .....	36
3.2.3. Justify My Love .....	42
3.2.4. What It Feels Like For A Girl .....	46
3.2.5. American Life .....	50
3.2.6. Hung Up .....	54
3.3. SROVNÁNÍ A VÝSLEDKY ANALÝZY .....	57
<b>4. ZÁVĚR</b> .....	64
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	66
<b>PŘÍLOHY</b> .....	67
a) Texty analyzovaných písní .....	68
b) Biografie .....	74
c) Vybraná diskografie .....	75
d) Vybraná filmografie .....	75
e) Bibliografie .....	75
f) Seznam vyobrazení .....	76
g) CD s analyzovanými videoklipy .....	76

## 1. ÚVOD

Svoji bakalářskou práci jsem se rozhodla věnovat kritické analýze tvorby známé popové zpěvačky Madonny, která je již přes dvacet let význačnou osobností světa showbusinessu, celebritou první kategorie. Důvodem není ani tak její hudební tvorba, Madonna se stala fenoménem především díky své proměnlivé a často provokativní mediální prezentaci sebe samé. V zahraničí se tato zpěvačka stala středem zájmu nejen fanoušků ale i mnoha teoretiček a teoretiků, kteří v ní spatřovali zajímavý a podnětný kulturní fenomén hodný důkladného zkoumání. Madonna je velmi známou osobností populární kultury i v naší republice, ale povědomí o tom, kolik o ní bylo napsáno vědeckých prací, je mlhavé. Málokdo ví, že Madonna byla v zahraničí tak intenzivně studována teoretičkami a teoretiky, kteří vycházeli z mnoha tradic a teoretických perspektiv.

Madonna se stala objektem vědeckých analýz již v 80. letech 20. století, tedy od začátku její kariéry, ale největší zájem o tzv. fenomén Madonna (Madonna Phenomenon), jak bývá tento komplexní kulturní jev nazýván, byl zaznamenán počátkem 90. let 20. století. V tomto období bylo publikováno nejvíce vědeckých knih a článků zabývajících se různými aspekty její osobnosti, možnými významy její tvorby a vztahu mezi ní a jejím publikem. Madonna doslova fascinovala akademickou obec, která ji vnímala jako jakési ztělesnění postmoderní doby vyznačující se relativitou, decentralizací a pluralitou. Její proměnlivá osobnost byla pro mnohé příkladem postmoderního subjektu, který v sobě spojuje mnoho nestálých a často protikladných identit.

Z pohledu feministické teorie a genderových studií byla Madonna na přelomu 80. a 90. let 20. století považována za umělkyni, která zpochybňuje tradiční pohled na sexualitu a feminitu, která použitím různých vizuálních prostředků narušuje hranice genderu a sexuality a odhaluje je jako sociální konstrukty, jež jsou historicky a kulturně podmíněné, tedy nejsou něčím „přirozeným“ a trvalým. Proto byla oceňována jako „osvobozující“ příklad nejen pro ženy, ale i pro různé menšiny a subkultury, které stály (a stojí) na okraji společnosti (gaye, transgendery atd.). Madonna ovšem nebyla přijímána jen pozitivně, ne každý v ní viděl ženu, která boří stereotypy. Často byla například kritizována za to, že spoustu škodlivých stereotypů naopak posiluje či že pouze zneužívá různé subkulturní diskurzy pro své vlastní komerční účely. Těmto otázkám se ale podrobněji věnuji v teoretické části, nyní bych chtěla objasnit, proč jsem si toto téma vybrala a v čem spatřuji těžiště své práce.

Má volba byla původně ovlivněna právě těmi názory, které považují Madonnu za umělkyni narušující status quo a zpochybňující nejrůznější stereotypy, především genderové, protože toto téma mne osobně velmi zajímá a systematicky se mu věnuji ve svém studiu. V dnešní době na mne totiž Madonna působila dosti konvenčním dojmem, ale toto vnímání bylo založeno na celkem povrchní znalosti její tvorby a na náhodných setkáních s různými informacemi, které se o Madonně objeví v médiích. Proto jsem se chtěla podrobněji podívat na to, jak byla její dřívější práce analyzována a vykládána, co a proč bylo oceňováno či kritizováno. Zároveň mi přišlo zajímavé porovnat Madonninu tvorbu

z doby, kdy podle literatury asi nejvíce zpochybňovala dominantní genderový systém znaků, tedy z přelomu 80. a 90. let 20. století, s její současnou tvorbou.

Konkrétně mne zajímaly otázky typu: Ztělesňuje Madonna i dnes osvobozující rolový model, za který byla dříve považována? Lze najít subverzivní potenciál i v její aktuální tvorbě? V současné době již Madonna nepoutá pozornost akademiků a nevyházejí o ní sborníky prací, jako tomu bylo dříve – je to proto, že je její tvorba na rozdíl od dřívějších dob skutečně konvenčnější? Nebo její tvorba sice pokračuje v podobném duchu, nadále si hraje s různými diskurzy a systémy znaků tak, aby je zpochybňovala, ale my to již u Madonny bereme jako něco samozřejmého, nad čím se nepozastavujeme? Nebo jsou dnešní doba a hudební průmysl konkrétně natolik přesyceny různými provokacemi a nekonvenčními autory, že se v jejich společnosti Madonnina image rebelky jednoduše ztrácí? K odpovědi se pokusím dojít analýzou Madonniných videoklipů, tedy toho druhu její mediální prezentace, který byl vždy nejdiskutovanější, ve kterém bylo nalézáno nejvíce podnětů zpochybňujících status quo.

V teoretické části své práce vymezují teoretická východiska a konkrétní koncepty a témata, se kterými budu pracovat a které využiji v následné analýze. Nejprve se obecně věnuji roli a vlivu médií ve společnosti a diskutuji, proč je přínosné studovat mediální produkty. Rovněž zde probírám, proč je významným mediálním produktem právě Madonna. V další části představuji feministické přístupy k médiím a produktům populární kultury obecně a Madonny konkrétně. Následně píši o postmoderní době a vyjmenovávám její charakteristické rysy, které ovlivnily feminismus, jeho pojetí identity a kategorií genderu a pohlaví. Podrobněji se věnuji také tématům tělesnosti, vizuality a sexuality. Vše opět vztahuji k osobnosti a tvorbě Madonny, uvádím příklady toho, jak byla jednotlivými autorkami a autory chápána a vysvětlována. Tyto výklady se ale týkají pouze její starší tvorby, protože, jak jsem již uvedla výše, její současná tvorba již žádné velké akademické debaty nevyvolává, přestože určité skandály se kolem Madonny čas od času nadále vyskytují.

V empirické části se pak věnuji kritické analýze Madonniných videoklipů a snažím se zjistit, zda je možné najít ve starších výkladech Madonniny tvorby nějaké prvky, které na ni lze aplikovat i dnes. Metodologicky vycházím z feministické tradice a konkrétní metodou, kterou aplikuji, je sémiotická analýza. Pro analýzu jsem vybrala tři starší a tři novější videoklipy a v analýze se soustřeďuji na Madonnin vzhled a vystupování ve světle otázek typu: Jaký obraz ženy je v nich prezentován? Jak se v nich zachází s genderovými kategoriemi a systémy znaků? Jak je pojata sexualita, na jaké věci je kladen důraz, jaké diskurzy jsou zapojeny a jak je s nimi pracováno? Při analýze starších videoklipů využívám i již existující interpretace z odborné literatury. V závěru analýzy pak tyto dvě kategorie videoklipů (starší a současné) vzájemně porovnávám a identifikuji společné rysy nebo případnou proměnu a posun v jejich vyznění.

## **2. TEORETICKÁ ČÁST**

Teoretická část mé práce slouží jako úvod do problematiky. Zdůvodňuji zde, proč je Madonna zajímavým a podnětným zdrojem feministického výzkumu, uvádím různé možné přístupy k její tvorbě a připravuji si teoretický rámec pro následnou analýzu jejích videoklipů.

### **2.1. MÉDIA**

Masová média jsou jednou z klíčových institucí moderní společnosti a jako taková jsou rovněž zásadní pro pochopení fenoménu Madonna, který je bez medializace nemyslitelný. Obecně lze říci, že média na nás působí prostřednictvím svých produktů, jejichž podoba je dána stávající kulturou a vztahy ve společnosti. Ale které do jisté míry rovněž určují podobu této kultury a společnosti. Mediální produkty v sobě mohou posilovat různé stereotypy, ale mohou je i zpochybňovat a podílet se tak na změnách ve společnosti, nicméně vesměs mají tendenci udržovat status quo (Croteau, Hoynes 1997). Média a jejich produkty jsou tedy nedílnou součástí našeho života, podílí se na socializaci a jsou ovlivněny a zároveň ovlivňují společnost a kulturu, ve které žijeme, stejně jako nás samotné. Naše interpretace mediálních textů je ale aktivní činnost, která vždy závisí na kontextu našeho života, proto nelze mluvit o nějaké absolutní moci médií.

John B. Thompson (2004) definuje média jako komunikační prostředky, které produkují, uchovávají a distribuují materiály, které mají význam pro ty, kdo je produkují i přijímají. Komunikace je vždy zasazená do nějakého kontextu, do strukturovaných společenských souvislostí, které mají zároveň vliv na strukturu komunikačních procesů. Při komunikaci dochází k produkci, přenosu a příjmu symbolických sdělení. Thompson odlišuje tři druhy komunikace: interakci tváří v tvář, zprostředkovanou interakci a zprostředkovanou kvaziinterakci. Já se vzhledem k tomu, že Madonna je spjata s médii masovými, soustředím na třetí jmenovaný druh, který Thompson spojuje s masovou komunikací. Masová komunikace je asymetrický, převážně jednosměrný strukturovaný proces symbolického přenosu, ve kterém je kontext výroby značně odlišný od kontextů příjmu mediálních produktů konkrétními lidmi. Masová komunikace zahrnuje technické a institucionální prostředky pro produkci a šíření obsahů, komodifikuje symbolická sdělení, zavádí strukturovaný předěl mezi produkcí a příjem symbolických sdělení, rozšiřuje dostupnost symbolických sdělení v čase a prostoru a zahrnuje obíhání symbolických sdělení ve společnosti. Charakter takové komunikace není na rozdíl od dalších dvou zmiňovaných druhů dialogický, ale monologický, tedy zaměřený na neurčitý soubor potenciálních příjemců, na neindividualizované publikum (Thompson 2004).

Příjem mediálních produktů je jakýsi hermeneutický proces, během něhož příjemci interpretují mediální produkty a dodávají jim smysl na základě svého společensko-historického kontextu. Tento proces ale má své meze: „Sdělení nemůže znamenat cokoli, a aby mu jedinec mohl dát smysl, musí disponovat určitou znalostí pravidel a zvyklostí, na

jejichž základě bylo sdělení vyprodukováno" (Thompson 2004: 39). Jirák a Köpplová (2003) uvádí, že Stuart Hall rozlišuje tři možné druhy postoje vůči mediálnímu produktu. Mediální produkt je vytvářen s nějakým záměrem, je do něj vkládán nějaký význam, který většinou lze rozpoznat. Příjemce, který tento význam rozpozná, jej může nekriticky přijmout, nebo aplikovat na svůj sociální kontext, nebo jej může zcela odmítnout a zaujmout vůči němu opoziční postoj.

Jirák a Köpplová (2003) rovněž uvádí, že každé mediální sdělení je nositelem určité ideologie a na ní založeném diskurzu. Croteau a Hoynes upozorňují na to, že mediální texty určité myšlenky preferují a jiné opomíjejí nebo odmítají, takže jsou nástroji prosazování nejrůznějších ideologických perspektiv. Podle některých autorů média podporují ideologii dominantní, podle jiných obsahují více protikladných významů a dávají prostor i odlišným pohledům na svět. Mediální texty tedy formulují základní sociální normy a naznačují, co je nebo není „normální“, „přirozené“. Vládnoucí vrstvy si udržují svou moc díky tomu, že jejich přístup ke světu přijímají všichni členové společnosti za univerzální. Hegemonie se takto uplatňuje v rovině toho, co je považováno za „přirozené“ a stálé. Tyto předpoklady jsou ale sociální konstrukce, které odrážejí určité porozumění společnosti. Autoři souhlasí s Hallem a jeho tvrzením, že média svět jednoduše nereflektují, ale re-prezentují jej, realitu pouze nereprodukuje, ale aktivně vytvářejí význam věcí (Croteau, Hoynes 1997). Reprezentace je tedy proces přidávající abstraktním ideologickým pojmům, obecným soudům a představám podobu konkrétních výjevů či údajů. A právě pohledy reprezentované v médiích nezřídka podporují stereotypizaci, tedy zařazování jevů do zobecňujících kategorií a charakteristik (Burton, Jirák 2001).

Jako všechny společenské instituce i média nevyhnutelně napomáhají udržování sociální kontroly tím, že nabízejí určité modely jednání. Média šíří sociálně konstruované normy a hodnoty a vytváří dojem, že představy a vztahy, kterými je vyjadřují, jsou přirozené a jedinci by se měli chovat podle nich (Burton, Jirák 2001). Pro lepší pochopení specifické moci médií lze použít rámec, který ve své práci nabízí Thompson. Ten vymezuje čtyři typy moci – moc ekonomickou, moc politickou, moc donucovací a moc symbolickou. Kulturním institucím, mezi které spadá mediální průmysl, přisuzuje Thompson symbolickou moc, která znamená schopnost „zasahovat pomocí prostředků produkce a přenosu symbolických sdělení do vývoje událostí, ovlivňovat jednání ostatních, a dokonce i vytvářet události“ (Thompson 2004: 20).

Události a osobnosti se stávají veřejnými tím, že jsou médiem zaznamenány a odeslány k publiku. Touto cestou se mohou prosadit podřízené či marginalizované skupiny, lidé mohou zviditelněním svých nároků a zájmů získat určitou míru uznání ostatními. Média tedy hrají zásadní roli v procesu zviditelnění se a ve vytváření publicity. S rozvojem televize začal hrát důležitou roli v sebeprezentaci vzhled (úprava zevnějšku, oblečení, chování).



Proto je pro lidi, kteří jsou nebo chtějí být součástí veřejného života, důležité dobře zvládat management zviditelňování se prostřednictvím médií (Thompson 2004).

Jednou z možností, ať už záměrnou či nezáměrnou, jak udržet pozornost publika, je zveřejňování senzací nebo skandálů (Jiráček, Köpplová 2003). Tohle přesně zapadá do Madonniny strategie, jejíž důležitou součástí jsou právě skandály. Její provokace bývají označovány za promyšleně a záměrně vytvářené a tato strategie plní svůj účel a udržuje Madonnu ve středu zájmu veřejnosti i médií, a to už více než dvacet let.

Madonna je tedy velmi oceňována za to, jak dobře dokáže využívat média k tomu, aby se udržela v pozici celebrity, která je středem zájmu veřejnosti, a tím zároveň neustále poutá pozornost médií na svou osobu. Madonna na nás promlouvá prostřednictvím obrazových, zvukových i textových médií, kterými se k nám dostává její hudba, myšlenky, vzhledy, a která vytváří její komplexní mediální podobu. Madonna točí desky a videoklipy, koncertuje, poskytuje rozhovory, účinkuje ve filmech, píše knížky pro děti, točí reklamy. Centrem zájmu veřejnosti ale není jen její umělecká tvorba a s ní spojené proměny, medializovány jsou i všechny její změny a aktivity spadající do „soukromé“ oblasti, stejně jako její charitativní činnost a její vyjádření k různým společenským problémům. Tak jsme neustále obklopeni informacemi o Madonně, která si tímto způsobem udržuje své postavení hvězdy. Navíc je to sama Madonna, kdo kontroluje všechny dimenze své veřejné mediální osobnosti a kariéry: co je publikováno pod jejím jménem, jak je ona sama prezentována. Jen málokterý interpret či interpretka v hudebním průmyslu má dostatek prestiže a moci k takové umělecké kontrole.

Tématem mediálních hvězd obecně se zabývají Burton a Jiráček. Osobnost mediálních hvězd je konstruována jako „soubor vlastností projektovaných do příslušné osoby [...] prostřednictvím rolí, jež v médiích hraje, zaujímá či předvádí“ (2001: 201). Hvězda je kulturním mýtem, který odpovídá touhám a představám dané kultury a doby. Hvězdy mají i tržní hodnotu a jsou nástrojem marketingu, jejich prostřednictvím je zvyšován zisk mediálních institucí.

Thompson uvádí, že díky médiím si může příjemce vytvořit jistou důvěrnost na dálku, tedy vztah, který je n reciproční, neobsahuje vzájemnost a závazky. Tento vztah pociťuje například fanoušek k objektu svého zájmu. Thompson definuje fanouška jako člověka, který svůj čas podřizuje určité činnosti, nebo má vztah k určitému mediálnímu produktu či žánru. Tím je následně ovlivněna fanouškova činnost a interakce s druhými lidmi. Zde se dostáváme k tématu utváření identity, konkrétně k sebepojetí a kolektivní identitě člověka v mediovaném světě. V moderních společnostech se lidé při budování své identity spoléhají stále více na mediální zdroje v kontrastu s komunikací tváří v tvář. Rozvoj médií zdůraznil reflexivní povahu sebepojetí. „Šíření mediovaných materiálů může jednotlivcům poskytnout prostředek k tomu, aby mohli v symbolické, fantazijní rovině prozkoumávat alternativní způsoby života. Tím, že dává lidem nahlédnout, jaké mají

alternativy, umožňuje jim kriticky uvažovat o sobě a o skutečných podmínkách vlastního života" (Thompson 2004: 171). Ovšem rostoucí role médií může mít i negativní dopady na utváření sebepojetí. Thompson jmenuje mimo jiné dva tyto důsledky. Prvním je mediované vnucování ideologických sdělení, tedy skutečnost, že v některých kontextech může přisvojování určitých sdělení (například o maskulinitě a feminitě) posílit stávající mocenské poměry. Druhým je dvojnásobný charakter mediované závislosti. S rozvojem médií musíme nevyhnutelně stále více spoléhat na média jako zdroj symbolických sdělení, jsme tedy závislí na institucích, nad kterými máme jen malou kontrolu (Thompson 2004).

Konkrétní účinky médií lze sice těžko prokázat, přesto se lze oprávněně domnívat, že nějak ovlivňují pohled svých příjemců na sebe i společnost, a jsou svými příjemci rovněž ovlivňována. Přestože nelze mediální produkty izolovat jako jedinou příčinu lidského chování, protože to je vždy ovlivňováno mnoha různými faktory, myslím si, že výše uvedené informace ukazují, že role, kterou média ve společnosti hrají, je velmi významná. Postavy populární kultury pak staví na své schopnosti média využít k udržování své publicity, čehož je Madonna ukázkovým příkladem. Významy, které v sobě mediální podoba hvězd nese, které v nich nalézají její příjemci, jsou tedy zajímavými objekty výzkumu, který se snaží porozumět dnešní společnosti a jejímu fungování. A Madonna je díky svému významnému postavení v současné populární kultuře jistě zajímavým a vlivným mediálním produktem. Nyní přistoupím k vymezení feministických pohledů na populární kulturu a média. Vymezím je v obecné rovině i konkrétně ve vztahu k Madonně.

## **2.2. FEMINISTICKÉ PŘÍSTUPY K POPULÁRNÍ KULTUŘE A MÉDIÍM**

Feministicky orientované teoretičky a teoretici poukazují na to, že odlišování mužů a žen pořádá náš sociální svět, ovlivňuje mezilidskou komunikaci i strukturu společnosti. Definice genderových rolí se ale mění a feministická kritika se zabývá právě těmito proměnami. Zkoumá, jak je gender konstruován, jaké charakteristiky a role jsou mužům a ženám připisovány a tedy od nich vyžadovány. Zabývá se rovněž institucemi a jedinci, kteří mají na tuto konstrukci vliv, ať už ji podporují či zpochybňují. Proto se feministická kritika zaměřuje na masová média a populární kulturu, jejichž produkty hrají v našem pohledu na svět i sebe sama čím dál důležitější roli.

Význam genderu, sociálně konstruované feminity a maskulinity, může být pro vědomí sebe sama u každého člověka jiný. Podle Davida Gauntletta je v dnešní době maskulinita chápána jako „bytí mužem“ a muži svou identitu do této kategorie rádi řadí, ale feminita je spíše než „bytí ženou“ chápána jako soubor stereotypů týkajících se ženské role v minulosti, takže feminitu dnešní ženy nepovažují za svou základní hodnotu. Feminita je spíše jedním z mnoha představení, které může žena v každodenním životě hrát, je jakousi maškarádou, kterou ženy různě používají (Gauntlett 2002). Feminita může zahrnovat jak

jednání shodné s patriarchálním očekáváním, tak subverzivní parodii na tato očekávání (Cubitt 1997).

Důležitým zdrojem různých definic maskulinity a feminity jsou právě média a jejich produkty. Média jsou v dnešní době „centrálním mechanismem produkce a organizace symbolických forem [...] a jako taková se zásadním způsobem podílí i na reprodukci hegemonního genderového režimu a převládajících genderových stereotypů“ (Pavlík 2002: 141). Denis McQuail říká, že „mediované texty mají způsobem svého zakódování zpravidla hluboce a neodbytně rodový [genderový] charakter, obvykle odpovídající názorům předpokládaného publika“ (1999: 126; kurz. původní). Masová média jsou důležitou součástí našeho každodenního života a mimo jiné se podílí na naší genderové socializaci, protože „média kulturu zdaleka jen pasivně nereflektují, ale také ji aktivně formují a vytvářejí“ (Renzetti, Curran 2003: 182). Masová média nám ukazují určité preferované druhy ženské a mužské performace, čímž se podílejí na vytváření dojmu, že genderové kategorie jsou „skutečné“, že je genderově podmíněné chování „přirozené“. Lze tedy zkoumat, jaký vliv mají média na definici feminity a maskulinity, tedy jakou roli hrají v procesu konstrukce genderu, a jestli mohou mít nějaké osvobozující a posilující účinky (McQuail 1999).

Součástí kulturního prostředí, které formuje naši osobnost, jsou i rolové modely. Pomineme-li členy vlastní rodiny a postavy z našeho bezprostředního okolí, jsou rolové modely hojně produkovány právě masovými médii a populární kulturou. Podle Gauntletta si pod pojmem „rolový model“ představíme někoho, „ke komu vzhlížíme“ a „někoho, na jehož základě budujeme svou osobnost, hodnoty a touhy“ (2002: 211). Existují různé definice rolových modelů, ale obecně se dá říci, že jsou to lidé, kteří mají nějaký vliv na druhé. Rolové modely mohou mít různé podoby a vlastnosti, mohou být inspirující v mnoha ohledech a vliv mají většinou na děti a dospívající. Gauntlett jmenuje šest možných typů rolových modelů: (1) rolový model „pocitivého úspěchu“, (2) rolový model „vítězství nad nepřízní osudu“, (3) rolový model „nabourávající stereotypy“, (4) „blahodárný“ rolový model (hvězdy propagující konzervativní hodnoty a stanoviska), (5) rolový model „outsidera“ (lidé opomíjení mainstreamovou kulturou a odmítající konvenční společenská očekávání) a (6) rodinný rolový model (členové rodiny i slavní rodičové-celebrity). Do třetí kategorie řadí Gauntlett právě Madonnu.

Nyní se tedy budu věnovat konkrétně feministickým přístupům k Madonně a představím některé možné způsoby analýzy její tvorby a mediální podoby.

### **2.2.1. Feministické přístupy k fenoménu Madonna**

Od začátku své kariéry Madonna vynikala svou schopností provokovat a způsobovat skandály, především v oblasti konvenčního vnímání sexuality a genderových rolí. Aby Madonna dokázala oslovit tolik různých diváků, musel být její projev srozumitelný jejich

kulturním zkušenostem a vnímání. Proto se ve své tvorbě soustředila na probíhající diskuse o genderu a na témata jako (ženská) sexuální touha a patriarchální uspořádání moci (McClary 1991). Madonna rovněž byla a je po celou dobu své kariéry nezařaditelná díky svým změnám vzhledu, způsobu sebe prezentace a vyjadřování. I její hudba obsahuje a míchá nejrůznější styly a žánry. „Madonna, nejsložitější a nejkontroverznější mainstreamová umělkyně posledních deseti let, postavila svou kariéru na fascinující směsi tradičního a nového, čímž zdůraznila složitost dnešní doby a posilující účinky nových rolí“ (Stewart 1995: 361). Madonna se tak díky svému úspěchu u masového publika a díky své provokativní a proměnlivé osobnosti stala předmětem zájmu mnoha (nejen) feministických teoretiků a teoretiček, kteří se snažili analyzovat její osobnost, tvorbu i případné vlivy na společnost, tedy různé složky fenoménu Madonna.

Madonnin vztah k feminizmu a vztah feministických kritiků k Madonně nebyl nikdy jednoznačný. Madonna produkuje různorodé a protichůdné významy, které její publikum různě interpretuje: Madonnu lze považovat za osobu konvenční, která se podřizuje patriarchálnímu pohledu na ženy jako sexuální objekty, i za osobu, která se podřizování žen a heterosexuální patriarchální normě vzpírá. Lze v ní vidět pouhou komoditu, která se prodává díky sexu, i nezávislou tvůrkyni, která nepodléhá tradiční komodifikaci ženské sexuality v kulturním průmyslu (Brown, Schulze 1995). E. Ann Kaplan (1993) rozlišuje tři možná čtení Madonny: (1) Madonna používá a ovládá masky a hraje si s genderovým systémem znaků, aby ukázala, že neexistuje žádné esenciální já, žádná esenciální feminita, jen sociální konstrukty, (2) Madonna vědomě používá masky jako určitý klam a přispívá k reprodukci patriarchálních kategorií a fantazií, (3) Madonna je pozitivním rolovým modelem, který demaskuje patriarchální definici feminity a nahrazuje ji obrazy silných a autonomních žen.

Kaplan (1992, 1993) dále uvádí dva možné přístupy ke zkoumání Madonny. První vychází z feministické politiky identity, která je spojená s britskými kulturními studiemi a výzkumem publika, druhý vychází z feministické politiky označujícího, která má základ v poststrukturalistickém feminizmu a je spojena s politikou zaměřenou na tělo jako text. Kaplan říká, že podle Johna Fiskeho Madonna „dívčím ukazuje, že významy ženské sexuality *mohou* být pod jejich kontrolou, *mohou* být použity v jejich zájmu a že jejich subjektivita nejsou nutně zcela určeny dominantním patriarchátem“ (Kaplan 1992: 271; kurz. původní). Tento přístup ale nezpochybňuje genderový binarismus a představu individuálních subjektů. „Madonnina image může být pro některé mladé ženy posilující, což je dobře; ale MP [Madonna Phenomenon – fenomén Madonna] může být subverzivní na mnohem obecnější úrovni, pokud zvážíme, jak Madonnina současná tvorba zpochybňuje konstrukce *obou* genderů, protože chápe gender jako *systém znaků*, které se nemusí nutně shodovat s *identitou*“ (Kaplan 1992: 272; kurz. původní). Tímto se zabývá

druhý přístup, kam spadá teorie parodické performance Judith Butler, které se věnuji v kapitole 2.3.1. Feminismus v postmoderní době a fenomén Madonna.

Na Madonnu se tedy lze dívat optikou různých druhů feminizmu, v různých sociálních a diskurzivních podmínkách a rovněž záleží na tom, jak je její tvorba pochopena a využita, v jakém kontextu je nabízena a interpretována (Schulze, Barton White, Brown 1993).

Podle Douglase Kellnera (1995) musí být každá kulturní analýza multiperspektivní, a proto ve snaze pochopit fenomén Madonna nestačí zkoumat samotné její texty a to, jak je vnímá publikum. Důležité je definovat kulturní prostředí a postoj, jaký vůči němu Madonna zaujímal, jak vystupovala proti konvencím. Na Madonnu měly vliv konzumní společnost, která definuje identitu především vzhledem a spotřebou, rozmach hudební stanice MTV (Music Television), díky které se videoklipy staly důležitou součástí populární hudby, a „kultura vzhledu“, díky které image, styl a móda začaly hrát ve společnosti obrovskou roli. V neposlední řadě je nutné u Madonny analyzovat její obchodní strategie, způsoby managementu videoklipů, publicity a image, její produkční a marketingové týmy a propagační strategie. Na tomto místě bych ale ráda zdůraznila, že cílem mé práce není komplexní pochopení a vyložení fenoménu Madonna, a proto se budu podrobněji věnovat jen tématům, která později využiji ve své analýze.

Vzhledem k tomu, že má práce je založena na analýze videoklipů, chtěla bych se nyní zaměřit právě na toto téma. Feministickému výzkumu videoklipy samozřejmě neunikly. Například Renzetti a Curran uvádí studii Lewis z roku 1990: „Lewis tvrdí, že zhruba v polovině osmdesátých let si umělkyně začaly přivlastňovat privilegované role a zkušenosti mužů zobrazovaných v klipech, což často znamenalo dramatické převrácení genderových rolí a odmítnutí tradičních genderových stereotypů. Zároveň začaly ženy v klipech zpodobňovat ženské mody kulturního vyjádření a zkušenosti spíše oslavným než pohrdavým způsobem. I když sex zůstal i nadále ústředním tématem mnoha ženských klipů, celek často vyznívá jako obraz ženy, která sama rozhoduje o své sexualitě a jedná spíše ve svém vlastním zájmu než v zájmu mužů“ (2003: 198).

Nárůst důležitosti videoklipů v oblasti hudebního průmyslu zapříčinil vznik a rozvoj hudební stanice MTV počátkem 80. let 20. století. Podle Kaplan MTV konstruuje mnoho pohledů s různými genderovými implikacemi. „Přemíra genderových pozic v rámci hudebního kanálu odráží heterogenitu současných pohlavních rolí a androgynní vzhled mnoha hvězd svědčí o rozmazávání jasných hranic mezi gendery“ (Kaplan 1992: 270). Shari Zeck upozorňuje na to, že jednou z největších posedlostí v oblasti reprezentačních forem byla vždy vyobrazení žen. Takže když se oblast hudby rozšířila i na videoklipy, které začaly hrát obrovskou roli v propagaci umělce a jeho písni, stala se žena-jako-obraz stejně důležitým objektem konzumace jako desky samotné (Zeck 1995).

Madonna dokázala tento nově vznikající formát dokonale využít a především díky videoklipům se vypracovala v jednu z nejvlivnějších zpěvaček, přinejmenším co se týče

popularity a známosti. Většina Madonniných videoklipů vzbudila kontroverzi. Šlo v nich najít prvky vzdoru proti ženám tradičně přisuzované závislosti a zdrženlivosti, protože Madonna v nich vystupuje jako silná a sebevědomá žena, která je sexy i nevinná a vzpírá se konvencím spjatým s feminitou a sexualitou (Brown, Schulze 1995; Pettegrew 1995). Je však otázkou, nakolik jsou její videoklipy skutečně osvobozující, protože v nich lze nalézt i zobrazení stereotypy naopak potvrzující, a interpretace těchto videoklipů je vždy závislá na kontextu diváka, který se může soustředit jen na určité obsažené prvky a témata a význam použitých symbolů pro něj pak může být různý.

Videoklipy můžeme považovat za jakési krátké filmy, které mají specifickou formu a dynamiku. Proto bych zde chtěla rovněž zmínit Lauru Mulvey a její teorii mužského pohledu. Mulvey považuje za jednu ze slastí, které nám nabízí film, slast z dívání se na jinou osobu jako na erotický objekt. Pohled ale může přinášet i slast z identifikace sebe samého s postavou na plátně. V naší společnosti je podle Mulvey určujícím pohledem, který nám film prezentuje, pohled mužský. „Ženy, ve své tradiční exhibionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují *bytí-pro-pohled* [*to-be-looked-at-ness*]. Žena vystavená jako sexuální objekt [...] upoutává pohled, označuje a rozehrává mužskou touhu“ (Mulvey 1998: 123; kurz. původní). Nicméně Gauntlett (2002) upozorňuje na to, že existuje tedy také „ženský pohled“, který je zaměřený na sexuálně přitažlivé muže jako na objekty.

V této kapitole jsem tedy definovala, proč jsou média a populární kultura pro feministické teoretičky a teoretiky zajímavá a proč se jim věnují. Jejich přístup může mít mnoho odlišných podob a zaměření, proto jsem se zaměřila na přístupy relevantní pro mou analýzu. Naznačila jsem možné feministické pohledy na Madonnu a její tvorbu, konkrétně na její videoklipy. V následující kapitole se budu podrobněji věnovat kontextu těchto pohledů, tedy charakteristice postmoderní doby. Důraz budu klást na vliv postmoderní doby na některé směry ve feminismu a vymezím teorie a témata relevantní pro zkoumání toho, jaký obraz žen Madonna ve svých videoklipech vyvolává, jaké prostředky k tomu využívá a jak pracuje s genderovým systémem znaků.

### **2.3. POSTMODERNÍ DOBA**

Vývoj západní společnosti přibližně od 60., 70. let 20. století po současnost je řadou teoretiků a teoretiček charakterizován pojmem postmodernismus, který je relevantní v kontextu diskuse jedné z nosných tradic feministické analýzy fenoménu Madonna. Tento pojem se poprvé objevil asi v polovině 60. let 20. století v americké kulturní oblasti, ale postupně se jeho použití rozšířilo i do dalších oblastí (Pechar 1993). Postmoderní pohled na skutečnost samozřejmě ovlivnil i feministické myšlení. Nejprve tedy vysvětlím, co si máme pod pojmem postmoderna představit, co postmoderní dobu odlišuje od doby moderní. Poté

se budu konkrétně věnovat feminizmu v postmoderní době a jeho koncepty budu dávat do souvislosti s fenoménem Madonna.

S postmoderní dobou je spojen francouzský filosof J. F. Lyotard, podle něhož je postmoderní situace dána selháním moderního projektu emancipace lidstva. Moderní myšlení se vyznačovalo „metanarativními příběhy“, které vysvětlovaly a legitimizovaly existující společenské uspořádání určitou univerzální Ideou, která měla být v budoucnu realizována a která určovala způsob poznání i života dané doby a její kultury. K postmoderně naopak patří vnímavost vůči různosti a schopnost snášet nesouměřitelné – jednotu vystřídala pluralita a společnost se stala otevřenou (Lyotard 1993).

Filosof Wolfgang Iser (1993) vidí jádro postmoderny rovněž v její „radikální pluralitě“, která se týká jednotlivců, koncepcí vědění i funkčních systémů společnosti. Podle Isera je postmoderna radikalizovanou modernou, která netouží po imaginární jednotě vedoucí k útlaku všeho jiného, ale uznává a vítá pluralitu. „Postmoderně nechápeme to, co je rozdílné, jako varianty téhož, ale kalkulujeme se základním disensem, s nesjednotitelností a se sporem“ (Iser 1993: 34). Postmoderní etika hájí autonomní práva nejrůznějších orientací a životních forem. „Každé podrobnější zkoumání nám dokonce ukáže, že i zdánlivě ‚společné‘ prvky jsou ve skutečnosti rozdílné, protože jsou definované pokaždé z jiné perspektivy, a tedy jinak“ (Iser 1993: 39). Postmoderní subjekt se vyznačuje znalostí střídání perspektiv a vědomím jiných možností, což vede k nejistotě, protože nic neplatí jako samozřejmé a na jednu otázku můžeme najít různé legitimní a rovnoprávné odpovědi.

Rozdílem mezi modernitou a postmodernitou se zabývá i filosof Zdeněk Neubauer (1994): typickou hodnotou modernity je objektivita (skutečnost je na člověku nezávislou, zcela poznatelnou daností) a pokrok. Moderní člověk ale zjistil, že skutečnost není objektivní, tedy nezávislá na našem rozumění a hodnocení, ale že pravda je vždy relativní, závislá na kontextu, že poznání je vždy vztahem mezi poznávajícím a poznávaným. Pravda a poznání jsou možné jen vzhledem k nějakému diskurzu, paradigmatu. Neubauer (2001) říká, že každému paradigmatu odpovídá jiný svět a pravda, že způsob ptání určuje, co poznáváme.

Další pohled na postmoderní dobu nabízí Miroslav Petříček (1997). Podle něj našla postmoderní doba svoji inspiraci v pojmu jazykových her a ve strukturalismu. Pojem jazykových her je spojen s dílem Ludwiga Wittgensteina, který chápal jazyk jako soubor nejrůznějších praktik s vlastní logikou a zákonitostí. Strukturalismus, jehož zakladatelem je Ferdinand de Saussure, pojímá jazyk jako systém znaků, jejichž význam je vytvořený rozdílem, diferencí, tedy formou a nikoli substancí. Poststrukturalismus, jehož čelním představitelem je Jacques Derrida, pak dodává diferenci dynamický ráz. Strukturalismus chápe jazyk jako formu zákonodárství, jako moc, která nám bez našeho vědomí vládne. Ale například umění mocenský monopol systému jazyka porušuje, narušuje vžitý automatismus

vnímání a mluvení o skutečnosti. Význam znaku se tedy neustále děje. Toto pojetí pak lze uplatnit nejen u jazyka, ale u znakových systémů obecně.

Susan Bordo mluví o plastickém diskurzu postmoderny, který odmítá význam historie a kulturní kritiky – každá situovaná sociální kritika je ihned zpochybněna, protože na místo rozlišování nastoupila nekonečná rozdílnost, ve které si je všechno rovno. Nemáme tak žádný pevný bod, na jehož základě bychom se dokázali orientovat a dělat mezi věcmi rozdíly. „Život je konstruován jako nekonečně tvárná možnost výběru, jenž není zatížena historií, společenským postavením ani individuální historií“ (Bordo 1993: 251). Bordo ale trvá na vědomí sociálního kontextu a důsledků, které mohou kulturní obrazy mít na naše životy.

Ne každý ale považuje naši dobu za postmoderní, například Anthony Giddens tvrdí, že „postmodernisté příliš zdůrazňují rozmanitost a fragmentaci na úkor nových forem globální interakce“ (1999: 496), a naši dobu nazývá pozdní modernitou. Giddens nepopírá důležitost pluralismu, ale upozorňuje na problémy společné celému lidstvu a vývoj konce 20. století chápe jako součást proměny jedince a společnosti v procesu modernizace. Naše doba je podle Giddense post-tradiční, možnosti výběru nejsou pevně dány tradicí a zvyky, jsou omezeny maximálně zákony a veřejným míněním, takže neustále zvažujeme, jak se na chovat, neustále se musíme rozhodovat. Společnost si je vědoma nestálosti svého uspořádání, role jednotlivců nejsou jasně definovány a musí být aktivně vytvářeny.

Postmoderní doba se tedy vyznačuje pluralitou, množstvím rovnoprávných názorů na svět i životních stylů a s tím souvisejícím relativismem. Postmoderní teoretikové a teoretičky zdůrazňují nestálost významů a kategorií a historicky a kulturně podmíněnou konstruovanost společnosti i nás samotných. Taková myšlenková atmosféra ovlivnila i feministické autorky a autory, proto se následující část kapitoly zabývá feminismem v postmoderní době. Koncepty, které v ní uvádím, se objevují v souvislosti s Madonnou, takže je vymezuji nejprve obecně a poté uvádím přímo příklady jejich aplikace na Madonninu osobnost a tvorbu.

### **2.3.1. Feminismus v postmoderní době a fenomén Madonna**

Třetí vlna feminismu, která započala přibližně v druhé polovině 80. let minulého století (Sokolová 2004) a která se kryje s nástupem teorií o postmoderní době, je typická velkým množstvím různých feministických směrů a názorových proudů, které se liší svým zaměřením i přístupem ke skutečnosti. Renzetti a Curran (2003) uvádí jednu možnou kategorizaci současných feministických směrů socioložky Judith Lorber z roku 1998. Já se vzhledem k tématu své práce budu podrobněji věnovat feminismu postmodernímu a na něj navazující tzv. queer teorii, které Lorber spolu s dalšími směry zařazuje do feministické teorie genderově motivované vzpoury. Koncepty zde obsažené jsou totiž ve velké míře



aplikovatelné právě na Madonnu, která je spojována s postmodernitou díky své proměnlivé a nezařaditelné osobnosti a zpochybňování tradičních způsobů vnímání a reprezentace.

Věra Sokolová uvádí, že postmoderní feminismus pojímá gender jako role, které hrajeme v různých situacích různě. Gender je nestálou identitou, protože to, jestli je člověk vnímán jako muž nebo žena, a jako jaký muž nebo žena, nezáleží na pohlaví, ale na tom, jak v různých situacích performuje svůj gender. Z postmoderního feminismu vychází queer teorie, která klade důraz na konstrukci sexuality a sexuálních identit a poukazuje na performaci identity jako takové. „Základním východiskem je zpochybňování stálosti kategorií jako biologické pohlaví, polarizovaný binární gender mužství a ženství a pevná sexuální identita“ (Sokolová 2004: 209). Queer teorie se soustřeďuje na prosazování legitimacy homosexuální menšiny, upozorňuje na normativnost heterosexuality, která vede k diskriminaci a útlaku, a problematizuje fenomén normality.

Pavel Barša (2002) nazývá postmoderní feminismus poststrukturalistickým a uvádí, že tento feministický směr považuje identitu za produkt historicky specifických sociálních praktik a snaží se překonat tradiční dualismy (hmota a mysl, tělo a duše, kultura a příroda). Poststrukturalismus byl silně inspirován dílem francouzského filosofa Michela Foucaulta, především jeho spisy *Dohlížet a trestat* a *Dějiny Sexuality I*.

Foucault má za to, že moc není v rukou jedince nebo dominantní skupiny, protože moc nelze vlastnit, je to dynamická a necentralizovaná síla, která je univerzálním rysem všech společenských vztahů, interakcí a procesů. Moc je rovněž produktivní, protože nutně vyvolává akty odporu a vzdoru a kvůli neustálé a nepředvídatelné resistenci jsou mocenské vztahy nestálé a nejisté. Moc reguluje a normalizuje konstrukci našeho těla, jeho gesta, postoje, projevy a výkony. Podle Foucaulta není lidské tělo čistým faktem, protože pohled na něj i ono samo jsou vždy ovlivněny kulturou, daným diskurzem a sociálními praktikami. Historii má tedy nejen gender ale i biologické tělo. Foucault kritizoval dualismus přirozené lidské bytosti (biologická podstata) a kulturně utvářeného genderu (sociálně vymezená forma). Tělo je podle něj bitevním polem, musí za své sebeurčení bojovat, protože kultura a moci nepředchází, ale je jimi vytvářeno. Neexistuje žádná potlačená a odcizená esence, Foucault považoval člověka jen za „zevnějšek“ bez nějakého „vnitřního já“, které by tvořilo základ naší vnějškové prezentace sebe samého (Barša 2002; Bordo 1993; Gauntlett 2002).

Poststrukturalistický feminismus tedy odmítá představu univerzální lidské esence (podstaty), přirozeného těla, které by stálo proti kulturní konstrukci. „Poststrukturalistky radikalizují důraz na mezilidské a sociální vztahy, které předcházejí a formují *identitu jednotlivce*“ (Barša 2002: 270; kurz. původní). Základem politiky není idea podstaty člověka (ženy), od které jsme se odcizili a ke které se chceme vrátit, ale jde o osvobození subjektu, který je představou ženské identity utlačován. Subjekt (i jeho sebereflexe) je vždy kulturně a jazykově situován: „Jáství vchází do existence prostřednictvím diskurzivně-sociální identifikace. Není ustaveno jednou provždy, nýbrž je ‚subjektivováno‘ v neustále se

opakujících procesech" (Barša 2002: 269). Moc prostupující celou společnost, její diskurzy a praktiky, vládne jedincům, které produkuje a formuje: mocenské vztahy určují subjekt i prostor jeho volby.

Cathy Schwichtenberg (1993) říká, že postmoderní feminismus odmítl esencialistické a univerzalistické kategorie, které hledají, co je ženám společné, a zaměřil se na rozdílnost mezi ženami samotnými a zdůraznil sociální konstruovanost a proměnlivost genderových i pohlavních kategorií. Považujeme-li kategorie genderu a pohlaví za základ jednotné identity, dojdeme pouze k determinismu, který určuje „správné“ erotické zaměření a sexuální praktiky. Postmoderní feminismus pohlíží na gender jako na proces konstruování, na němž je nutné neustále pracovat, chápe feminitu jako performaci. Feminita je používána jako maškaráda, která se projevuje určitým pořádkem označujících, které konstruuji vzhled, povrch těla. Jako ilustrace nám slouží právě Madonna: „Madonnina proměnlivá osobnost a stylově svůdná estetika jsou charakteristické rysy postmoderní kultury komodifikace, ve které modernistický pohled na autenticitu podléhá postmoderní myšlence konstrukce (fabrication). [...] Madonna je vyslankyní postmodernismu, který svým nedostatkem autenticity, jednoty a stálých kategorií zpochybňuje modernistické principy, které tvoří základ feminizmu" (Schwichtenberg 1993: 130). Postmoderní kultura zevnějšku ztrácí vztah ke stálé identitě a zpochybňuje polaritu mezi mužským a ženským pohlavím. Lpění na genderové a pohlavní binaritě totiž dovedlo feminismus jen k esencialismu, k pojetí žen jako skupiny s muži rovnoprávnou, ale odlišnou. Klíčovým termínem postmoderního feminizmu je tedy podle Schwichtenberg simulace.

Pojem simulace pochází od francouzského filosofa Jeana Baudrillarda. Baudrillard odlišuje simulaci (simulation) od předstírání (dissimulation): předstíráme, že nemáme něco, co ve skutečnosti máme - ale simulujeme něco, co ve skutečnosti nemáme. „Předstírání nenarušuje princip reality: rozdíl je vždy jasný, je jednoduše maskován, ale simulace rozdíl mezi „pravdou“ a ‚lží‘, ‚realitou‘ a ‚fikcí‘ narušuje" (Baudrillard 1994: 3). Simulace je tedy „vědomí, že pravda, spojitost a objektivní příčina přestaly existovat" (Baudrillard 1994: 3). Simulací vznikají kopie, které nejsou založené na realitě, simulakra je obraz něčeho, co neexistuje, je to obraz bez originálu. Simulací vytvářený svět nazývá Baudrillard hyperreálným, protože imaginární je v něm prezentováno jako reálné.

E. Deidre Pribram uvádí, že podle Baudrillarda jsme „v dnešní kultuře informací a masových médií zahlceni obrazy a znaky, které nemají žádnou odkazovou hodnotu a pouze interagují s jinými znaky" (1993: 201). Místo vertikálního propojení mezi znakem a významem nastupuje horizontální vztah mezi znaky. Rozhodnutelnost a významy jsou nejisté, vše je zaměnitelné, tradiční hranice a binární opozice (pravda a lež, realita a iluze) se přemírou informací hroutí. Otázka po „realitě“, „skutečnosti" ztrácí smysl, protože reálnými (hyperreálnými) jsou samotná zobrazení, která nahradila originály. Na základě této koncepce tedy podle Pribram neexistuje žádná „pravá“, autentická Madonna za tou osobou,

kteřou v řůzných podobách známe. Její jednotlivá vystoupení, která nahradila autentičnost, jsou reálná (hyperreálná), proto snaha odlišit v Madonnině případě „pravdu“ od „představení“ nikam nevede. „V naší postmoderní době si Madonna úspěšně udržela určitý stupeň kontroly nad svým životem [...] právě díky tomu, že funguje jako simulace. Je někým, kdo žije jako ryzí symbol, kdo si zvolil žít jako ryzí symbol. Je cele veřejnou postavou, osobou na konci světa, která ze sebe více než ochotně činí obraz a ikonu. Její celý život se skládá z představení“ (Přibram 1993: 204; kurz. původní).

David Tetzlaff k tomu dále uvádí, že Madonna nabízí publiku neustále se měnící osobnosti, ale „za všemi těmito změnami vzhledu není žádná autentická Madonna, a je jasné, že se nesnaží přijít s žádnou vizionářskou estetikou. Její kontext je čistě postmoderní“ (1993: 256). Pózy, které zaujímá, ale podle něj nemají podporovat kritickou reflexi, ale slouží jen k podpoře spotřeby. Na Madonnu lze díky proměnlivému vzhledu pohlížet jako na postmoderní decentrovaný subjekt, jehož pozice je definována řůznými protikladnými diskurzí, nikoliv individuální jedinečností. Tyto diskurzí nepronikají do její osobnosti: „Místo, aby se rozdílné hlasy střetávaly *uvnitř* subjektu, Madonna si vybrala několik diskurzů, kterými pokryla *vnějšek* své subjektivity. Diskurzí se postupně mění ale nikdy se nestřetnou, protože nikdy nejsou ve stejnou dobu na stejném místě“ (Tetzlaff 1993: 257; kurz. původní). Madonna diskurzí redukuje na pouhý vnějšek a řůzně je míchá dohromady, dělá ze sexuality a subkulturních stylů komodity, které jsou pouhými nástroji propagace. Madonna sama je ryzí komoditou (Tetzlaff 1993). Z tohoto kritického přístupu k Madonně je podle mne zřejmé, že Tetzlaff nepovažuje postmoderní kulturu zevnějšku, která odmítá představu „vnitřního já“, za přínosnou a pozitivní.

Na závěr této podkapitoly se zaměřím na Judith Butler, s jejímž dílem *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity (Trampoty s rodem: Feminizmus a podrývanie identity)* z roku 1990 je spojena queer teorie. Butler byla ovlivněna Foucaultem a rovněž zastává názor, že neexistuje „pravý“ lidský subjekt (univerzální lidství) nebo „pravá“ ženská identita (specifické ženství), které by se snažily uskutečnit, které by byly vnější kategoriím kultury a byly by osvojováním kultury potlačovány. Konstrukty identity, tedy kategorie pohlaví, genderu a touhy, jsou výsledkem působení konkrétních institucí, praktik a diskurzů. Butler odmítá kategorii „ženství“, protože tato kategorie potlačuje vnitřní rozdílnost a vede k vylučování těch, kdo nevyhovují její definici. Podle Butler mezi pohlavím, genderem a touhou není žádný kauzální vztah. Tato představa slouží jen ke konstrukci a produkci obecně přijatelných a srozumitelných těl. „Poznatelné` jsou ty gendery, které v jistém smyslu vytvářejí a udržují vztahy koherence a kontinuity mezi pohlavími, genderem, sexuálními praktikami a touhou“ (Butler 2003: 36).

Její koncepce „genderové performativity“ vychází z Foucaultova pojetí moci a těla a odmítá, že by tělesné projevy vyjadřovaly esenci, která by jim předcházela. Lidská identita není trvalá, ale je proměnlivá a diskurzivně konstruovaná (tím, co člověk dělá a co se o něm

říká). „Neexistuje žádná genderová identita, která by se skrývala za projevy genderu; takováto identita je performativně konstituovaná právě těmi ‚projevy‘, o kterých se tvrdí, že jsou jejími výsledky“ (Butler 2003: 46). Projevy těla jsou performativní, tedy podstatu či identitu teprve ustavují a produkují. Performativní gender konstituuje identitu, je činností závislou na kontextu, která iluzi vnitřního genderového jádra vytváří. „Činy, gesta a touha vytváří efekt vnitřního jádra nebo podstaty, ale vytváří ho *na povrchu* těla, a to skrze hru označujících nepřítomností, které naznačují organizující princip identity, ale nikdy ho neodhalí jako příčinu“ (2003: 186). Představa vnitřní podstaty genderově určeného subjektu je produkována cvičením a regulací těl. Genderové normy vytváří určitý „soubor tělesných stylů, které se jeví jako přirozené konfigurace těl v pohlavích existujících v binárním vztahu“ (2003: 192). Základem genderové identity je stylizované opakování aktů, opakovaná sociální performace, jejíž každodenní a ritualizovaná podoba je zároveň zdrojem legitimizace.

Prostředkem narušení představy původní genderové identity je podle Butler opakování a citace vnucených rolí a stereotypů ve změněných kontextech a přehrávání rysů identity. Parodie ukazuje, že atributy, nutné součásti identity, jsou ve skutečnosti nahodilé akcidenty. Příkladem těchto praktik je spojení znaku jednoho genderu s vlastnostmi, které jeho definice vylučuje, čímž jsou naznačeny jiné možné „gendery“ a identity. Butler ale zdůrazňuje, že míšení rolí a parodické opakování je subverzivní, jen když paroduje originál i pojem originálu. To znamená, že ukazuje nedosažitelnost údajně přirozeného genderu, který je ve skutečnosti ideálem a slouží k reprodukci stávajícího diskurzivně-mocenského režimu, který neustálým opakováním genderové identity naturalizuje. „Genderová parodie odhaluje, že původní identita, podle které se tvarují gendery, je imitací bez původu“ (2003: 189). Genderová parodie odhaluje „normální“ a „původní“ jako kopii, navíc kopii něčeho nedosažitelného, neexistujícího. To odpovídá Baudrillardově konceptu simulace, která je zde konkrétně aplikována na lidské chování, které vyjadřuje jen zdánlivě existující trvalou identitu, podstatu. Feministická politika pak podle Butler nemá stavět na stabilním vědomí genderu, ale na proměnlivé konstrukci identity.

Gauntlett (2002) uvádí, že feministické teoretičky a teoretici počátkem 90. let 20. století upozornili na to, že Madonna je jakýmsi ztělesněním myšlenek Butler, že v jejích videoklipech dochází k zamlžování a zaměňování genderů, sexualita je prezentována jako fluidní a dochází k překračování maskuliních a feminích stereotypů. Madonna rovněž zpopularizovala postmoderní sexuální a genderové reprezentace praktikované v rámci gay komunity a obecně do centra feministické debaty vnesla okrajové skupiny.

Podle Bordo je Madonna typickou představitelkou postmoderní politiky díky svému „ironickému a chameleonímu přístupu ke konstrukci své identity, schopnosti ‚vklouzávat do a vyklouzávat z postav jak se jí zachce‘, vzpírat se definici a být neustále předmětem dohadů“ (1993: 271). Madonna odmítá, že by její tvorba měla seriózní umělecký záměr, a

dává přednost ironii a dvojsmyslnosti, čímž podle Bordo zdůrazňuje svou plastickou subjektivitu, díky které si udržuje svou moc a postavení v oblasti populární hudby. Madonna ztvárňuje množství nových pozic ženského subjektu: „Madonna opakovaně dekonstruuje tradiční názor na jednotný subjekt a ohraničenou osobnost. Její vystoupení se zabývají – někdy v žertu, někdy vážně – různými způsoby konstituování identit, které odmítají stabilitu, zůstávají fluidní a unikají definici“ (McClary 1991: 150). Madonnina tvorba nemá jasný, jednoznačný význam a nepředkládá nám „autentické“ já. Při konstruování svého vzhledu Madonna podle Susan McClary používá konvenční označující, ale způsobem, který umožňuje čtení odlišující se od normy a může být pro ženy a dívky posilující. Jednou z jejích strategií je používání ironie: hraje si s tradičními symboly a jejich zapojením do parodie odhaluje jejich konstruovanost a stálost významu jako iluzi.

Takto se tedy vztahují některé autorky a autoři postmoderního feminismu k Madonnině proměnlivé a provokativní osobnosti, která je podle nich ztělesněním postmoderní doby. Nyní se podrobněji zaměřím na témata, která dále vysvětlují, proč se právě Madonna stala objektem feministického zájmu. Jsou to pohledy na tělesnost, vizualitu a sexualitu, které jsou rovněž důležité pro mou analýzu Madonniných videoklipů, která se zaměřuje na to, jak Madonna pracuje se svým tělem a vzhledem, jak prezentuje sexualitu a feminitu.

### **2.3.2. Tělesnost, vizualita, sexualita**

Naše tělo a zevnějšek podle postmoderního feminismu utváří naši identitu. Každý člověk své tělo nějak kontroluje a přemýšlí o něm, uzpůsobuje svůj výraz, gesta, postoj a oblečení dané situaci, snaží se na něm pracovat. Tato naše kontrola a práce je ovlivněna kulturou a společnostmi, ve které žijeme.

Sociolog Pierre Bourdieu na téma tělesnosti říká: „Praktická zkušenost těla, založená u každého aktéra na tom, že na své tělo aplikuje určitá základní schémata vzniklá osvojením si sociálních struktur a neustále posilovaná reakcemi založenými na týchž schématech, je jedním z principů, na nichž se vytváří vztah k vlastnímu tělu“ (2000: 60). Člověk je tedy ovlivněn reakcemi svého okolí, které jsou založené na sociálně určených schématech vnímání a hodnocení. Ženská zkušenost těla je podle něj „krajní formou všeobecné zkušenosti těla-pro-druhého, těla neustále vystaveného objektivizaci skrze pohled a diskurz těch druhých“ (2000: 59). Bytí žen je bytí-viděné a je spojené s trvalou nejistotou způsobenou vědomím nedosažitelného ideálního těla, kterému se přesto stále snaží podobat. Žena je pojmána jako symbolický předmět, jako přístupná a přitažlivá věc, která existuje skrze a pro pohled druhých, kterému je neustále vystavena (Bourdieu 2000). A právě Madonnina sebe prezentace ve videoklipech vzbudila debaty, zda je tradičním objektem pohledu, či zda tento pohled dekonstruuje.

Bordo uvádí, že postmoderním paradigmatem je plasticita, která staví na myšlence těla jako stroje – když pochopíme systém, na jehož základě funguje, můžeme jej vést k výkonnosti a dokážeme jej opravit. Pro postmodernu je charakteristická představa, že člověk je osvobozen od tělesného determinismu, a věří se v možnost nekonečného zlepšování a změny bez omezení způsobených historičností, morálkou či materiálností těla. Tělo je pojímáno jako kulturní plastická hmota (cultural plastic) a současný diskurz těla nám říká, že můžeme vypadat jakkoli budeme chtít, že můžeme vytvarovat své tělo do jakékoliv formy. „Populární kultura naše fantazie o předělání a přeměně našeho těla nijak neomezuje, naopak nám neustále říká, že si můžeme svá těla ‚vybrat‘“ (Bordo 1993: 247). Dokonalé tělo je nedosažitelným, přesto nemilosrdně normalizujícím cílem. Jednou z normalizujících disciplinačních technik je krása, móda, která nás obklopuje homogenizujícími a normalizujícími obrazy, které zakrývají individuální a kulturní rozdíly.

Podle Bordo Madonna v 80. letech 20. století nedbala na dominantní a normalizující standardy ženské krásy, byla poněkud při těle a stavěla se proti anorekticky a podle ní nežensky vyhlížejícím dívkám. Kypré ženské tělo považovala za výraz spontaneity, sebevyjádření a vzdoru. Ale poté, co se provdala, začala cvičit, zhubla a vypěstovala si svalnaté, pevné a štíhlé tělo odpovídající normám, což se dá považovat za triumf kulturního pohledu. Madonna přestala být pro své fanynky příkladem vzdoru a odlišnosti, nicméně tato její změna byla vždy prezentována tak, že Madonna sice „kontroluje svůj vzhled, ale není svým vzhledem posedlá“ (Bordo 1993: 271). Bordo ale upozorňuje na fakt, že „Madonnino nové tělo nemá žádnou materiální historii; tají ustavičný boj o sebezachování, neodkrývá svou bolest. [...] Je pouhou další kreativní transformací nikdy nepolapitelné subjektivity“ (1993: 272).

Bordo rovněž říká, že někteří postmoderní teoretikové a teoretičky odmítají situovanou subjektivitu a oceňují snahu uniknout umístění, kontrole, definici. Podle nich máme usilovat o „zachycení tančící, prchavé, neustále se měnící subjektivity [...], [která] nemá gender, historii, určenou polohu. V této perspektivě není skutečně vzdorujícím ženským tělem to, které vede válku proti sexualizaci a objektivizaci žen, ale to, jak napsala Cathy Schwichtenberg, které „strategicky využívá simulaci k tomu, aby zpochybňovalo ustálenou představu genderu jako bašty pohlavní rozdílnosti [...] a prosazuje politiku erotiky, v jejímž rámci může být ženské tělo přetvářeno v neustále se měnící identity, které mluví různými způsoby“ (Bordo 1993: 267-268). Schwichtenberg považuje Madonnino tělo za postmoderní, protože neustále mění přestrojení a vyvíjí se, odhaluje feminitu jako maškarádu a drag (převlékání do cizích šatů): „Madonnino tělo, chycené proudem destabilizovných identit, dekonstruuje gender jako podfuk, sexuální hračku“ (1993: 135). Podle těchto autorek si Madonna promyšleně hraje se zevnějškem, čímž vzdoruje patriarchální definici feminity a problematizuje iluzi „skutečného“ individuálního genderového já.

Tématu těla se věnuje i Naomi Wolf ve své knize *The Beauty Myth (Mýtus krásy)* z roku 1991. „Mýtus krásy nás přesvědčuje, že kvalita zvaná ‚krása‘ objektivně a univerzálně existuje“ (Wolf 2000: 13). Wolf chápe mýtus krásy jako politickou zbraň proti osvobození žen: ženy se stávají posedlé svými těly, bojí se, že nad ním ztratí kontrolu, mají strach ze stárnutí, a proto věnují obrovské množství času, energie i financí právě péči o něj. Stárnutí je vnímáno jako „ošklivé“ a mládí jako „krásné“, protože je spojené s žádoucí neznalostí a nezkušeností: „Zahladit věk na tváři ženy znamená vymazat identitu, moc a historii žen“ (Wolf 2000: 94). Projev ženy na veřejnosti je vždy dáván do souvislosti s jejím vzhledem a ženám je přisuzována hodnota na základě určitého tělesného standardu, který je kulturně a společensky určen. V této souvislosti Pavel Barša (2002) zmiňuje Sandru Lee Bartky a její tři kategorie „poženšťovací“ praktik, které se týkají tělesných rozměrů a proporcí, ženských gest a tělesných postojů a vystavování těla jako ozdobného předmětu. Podle Bartky tyto praktiky, kterými si ženy nasazují masky, vlastně implikují nedostatečnost žen. Součástí mé analýzy tedy bude i to, jak Madonna pracuje se svým vzhledem a pojmem krásy.

S tělesností úzce souvisí i koncept sexuality. Gauntlett (2002) uvádí, že počátkem 20. století se objevila představa, že sexualita je základem lidské identity, a dnes je běžnou součástí mediální produkce představa, že sexuální identita je základem štěstí člověka.

Při přemýšlení o sexualitě je dobré mít na paměti Anthony Giddense, který upozorňuje, že sexualita je vždy kulturně a historicky podmíněná, a zabývá se různými pohledy na to, do jaké míry je sexuální identita vrozená (ovlivněná geny) a do jaké míry se na ní podílí učení (ovlivněná společností). „Naše pojetí mužské a ženské role i sexuální postoje a sklony, které s nimi spojujeme, se utvářejí tak brzy, že je v dospělosti obvykle vnímáme jako něco samozřejmého. [...] Tyto rozdílné role nejsou něčím, co prostě existuje; my sami je v našich každodenních sociálních interakcích s ostatními lidmi vytváříme“ (Giddens 1999: 117; kurz. původní).

Lidská sexualita a sexuální chování mají mnoho forem, které jsou určeny a ovlivňovány společenskými normami, a existují rovněž různé normy sexuální přitažlivosti a měřítko lidské krásy. Jedním znakem západní kultury je dvojí měřítko na sexualitu muže a ženy, které Renzetti a Curran definují takto: „*Dvojím metrem v pohledu na sexualitu* je míněn tradiční postoj naší, ale i řady jiných společností, který mladým mužům sexuální aktivity dovoluje [...], zatímco dívky za stejné chování trestá. Navzdory liberalizaci názorů na předmanželský sex však řada výzkumů naznačuje, že dvojí metr v pohledu na sexualitu stále přežívá“ (2003: 219; kurz. původní).

Wolf uvádí, že v 70. letech začala být masovou kulturou na veřejnosti vystavována „ideální“ ženská těla a poprvé se objevila možnost porovnávat své tělo s detaily dokonalosti. Sexualita byla spojena s konkrétními obrazy ztvárňujícími krásu, což ovlivnilo pohled žen na sebe samé a vedlo k „úzkostnému a podrobnému zkoumání těla, které mělo složitým

*způsobem souviset se sexuálními požitky žen*“ (Wolf 2000: 154; kurz. původní). Kultura podle Wolf „ženy vyhání z vlastních těl a nutí je dívat se na sebe jako na sexuální objekty“ (2000: 174). Ženy tak nemají vlastní sexuální kulturu, neznají svou sexualitu, netouží po někom, ale po tom, aby po nich někdo toužil: „Protože se na vlastní těla dívají jako na cizí předměty touhy, není divu, že to, co by mělo být důvěrně známé, pociťované jako jeden celek, se odcizuje a dělí na části“ (Wolf 2000: 177). Mýtus rovněž spojuje krásu se sexem a láskou a tvrdí, že jen krásná žena bude milovaná. Ženě je připisována buď sexuální přitažlivost, nebo serióznost, krása, nebo rozum, ale ne oboje zároveň.

Sexualita a její tradiční pojetí je jedním z hlavních témat Madonniných videoklipů. Madonna se v nich prezentuje jako sexuální a sebevědomá žena, která se odmítá podřít stávajícím konvencím, a to nejen těm týkajícím se sexuality žen konkrétně, ale sexuality obecně. McClary (1991) říká, že Madonna rovněž zproblematizovala skutečnost, že na ženu na pódiu je často pohlíženo jako na přístupnou sexuální komoditu: muž na pódiu často působí na své publikum právě ztvárněním sexuální moci a touhy, když ale totéž udělá žena, musí čelit mnohem větším překážkám než muži.

Bourdieu pak upozorňuje na tradiční sociální konstrukt, který vytváří základní opozici mezi přírodou a kulturou, mezi sexualitou přirozenou (žena) a kulturní (muž). Pohlavní akt je vztahem nadvlády a sexualita obecně je spojována s mocí. Mužská sexualita je tradičně pojímána soupeřivě a jako fyzický akt, zatímco ženská sexualita je považována za intimní a citovou zkušenost (Bourdieu 2000). Madonnin boj probíhá právě na poli sexuální reprezentace, její zobrazení různých sexuálních praktik budí kontroverzi, Madonna spojuje sexuální svobodu s osobní svobodou, potěšení s mocí, sexualitu s kontrolou (Mandziuk 1993). Madonna se snaží zpochybňovat tradiční definice maskulinity a feminity, sexuality a touhy a poukazuje na společenskou konstrukci genderu a sexuality (McClary 1991; Morton 1993; Pribram 1993). Madonna je těmito autorkami považována za příklad heterosexuální ženy, která je nezávislá na patriarchální kontrole: mužský pohled neodmítá, ale vzdoruje mu a škádlí ho svým vlastním, který je záměrně kýčovitý a vulgární, a nedbá na to, co si o ní kdo myslí. „V tomto smyslu není Madonnina nepoddajná sexualita něčím, co se děje skrze pohled ‚druhého‘, ale rozhoduje sama o sobě, má se ráda a je sama se sebou spokojená“ (Bordo 1993: 268). Madonna ztvárňuje tělesnost a ženskou sexualitu bez tradiční submisivity, svou sexualitu si užívá a sama ji kontroluje.

## **2.4. SHRnutí**

V teoretické části jsem tedy stručně vyložila, jak fungují média ve společnosti a jak významnou roli hrají mediální produkty v našem životě. Rovněž jsem zdůvodnila, proč právě Madonna je mediálním produktem, který si zaslouží naši pozornost a podrobnější zkoumání. Madonna nejenže dokáže mistrně využívat média ke svému zviditelnění, ale její tvorba obsahuje mnoho aspektů, které jsou zajímavé pro feministické teoretičky a teoretiky.



Následně jsem se zabývala feministickým přístupem k médiím a populární kultuře obecně i k Madonně konkrétně. Naše doba je nazývána dobou postmoderní, proto jsem vyjmenovala některé její charakteristické rysy a to, jaký vliv měla na feministické myšlení. Podrobně jsem definovala koncepty a témata postmoderního feminismu a to, jak jsou vztahovány k fenoménu Madonna. Nyní bude následovat empirická část mé práce, ve které se pokusím nalézt odpovědi na otázky uvedené v úvodu této práce, tedy zda lze z feministického hlediska najít subverzivní potenciál i v Madonnině současné tvorbě, jaký obraz ženy Madonna vyvolává, zda ji můžeme i dnes považovat za pozitivní rolový model. Analýza spočívá v rozboru Madonniných videoklipů a uplatním při ní koncepty, které jsem v předchozích několika kapitolách vymezila.

### **3. EMPIRICKÁ ČÁST**

Empirická část je věnována analýze Madonniných videoklipů. Tato analýza vychází z koncepcí a teorií vymezených v teoretické části a snaží se najít odpovědi na obecné výzkumné otázky založené na feministickém přístupu ke skutečnosti. Pokusím se najít odpovědi na otázky typu: Jak Madonna pracuje s genderovým systémem znaků? Jaký obraz ženy je v jejích videoklipech prezentován? Lze Madonnu i nadále považovat za pozitivní rolový model?

#### **3.1. METODOLOGIE**

##### **3.1.1. Výzkumné otázky a účel výzkumu**

Madonnina tvorba z konce 80. a začátku 90. let byla považována za velmi provokativní, podle různých teoretiček a teoretiků zpochybňovala stávající hranice genderových a sexuálních kategorií a hrála si s genderovým a pohlavním systémem znaků, změnami kontextu posouvala jejich význam a poukazovala tak na jejich konstruovanost a společenskou podmíněnost (konstruovanost viz Barša 2002; Bourdieu 2000; Butler 2003; Schwichtenberg 1993). Byla považována za pozitivní rolový model pro ženy, především dospívající dívky, protože se prezentovala jako silná a cílevědomá žena, která má svou kariéru i život pod kontrolou, která se nebojí vyjádřit a užívat si svou sexualitu, nadržuje se tradičních rolí, které ženám společnost připisuje, a nenechá se nikým omezovat.

V dnešní době ale Madonna nevyvolává v odborných kruzích zdaleka takový zájem a obecně podle mne působí jako více méně konvenční postava populární kultury, která sice nadále umí vzbudit rozruch a přitáhnout pozornost médií, nicméně její tvorba už nevyvolává takové zásadní debaty jako dříve. Je ovšem otázkou, proč tomu tak je. Opravdu Madonna zanevřela na svou dřívější image sexuální ikony a rebelky, která bojuje proti stereotypům, jak by tomu nasvědčovala i některá její nedávná vyjádření v médiích, nebo jsme jen u Madonny už zvyklí na leccos, takže nás hned tak něco nepřekvapí? Nebo ve své tvorbě i nadále posouvá různé významy a hraje si se stereotypy, ale lidé tomu v naší skandály a snahou šokovat přeplněné době už prostě nevěnují pozornost? Lze Madonnu z feministického hlediska i dnes považovat za pozitivní rolový model?

K odpovědi bych snad alespoň částečně mohla dospět pomocí analýzy několika Madonniných videoklipů. Samozřejmě, že celkový mediální obraz Madonny je tvořen mnoha dalšími složkami, ale já se v rámci své práce soustředím pouze na videoklipy, které vždy patřily mezi její nejdiskutovanější a nejprovokativnější vyjadřovací prostředky a ve kterých Madonna soustřeďuje největší část toho, co chce veřejně vyjádřit. Lze je tedy považovat za její podstatné umělecké výpovědi. Značnou kontroverzi sice budila i její živá vystoupení, nicméně ta jsou primárně neopakovatelná a určená publiku, které je živě a nezprostředkovaně přítomno na určitém místě v určitém čase, a teprve případný videozáznam může být reprodukovatelný a dostupný i dalším divákům. U videoklipů tento

problém nevidím, u nich tvůrce od začátku počítá s tím, že jej budou diváci sledovat skrze média v různých odlišných kontextech.

### **3.1.2. Výběr vzorku a zaměření analýzy**

Vzhledem k rozsahu mé práce jsem se rozhodla vybrat šest videoklipů, tři ze staršího období (roky 1986 - 1990) a tři ze současnosti (roky 2000 - 2005). V každém období jsem si zvolila vždy jeden videoklip ze tří po sobě jdoucích alb. Konkrétně to jsou videoklipy ke skladbám:

1. „Open Your Heart“ z alba *True Blue* (1986)
2. „Express Yourself“ z alba *Like a Prayer* (1989)
3. „Justify My Love“ z alba *The Immaculate Collection* (1990)
4. „What It Feels Like For a Girl“ z alba *Music* (2000)
5. „American Life“ z alba *American Life* (2003)
6. „Hung Up“ z alba *Confession On a Dancefloor* (2005)

Můj výběr starších videoklipů byl ovlivněný tím, že tyto patřily mezi nejdiskutovanější a vlastně na jejich výběru jsem postavila celou otázku své bakalářské práce, tedy jestli dokážeme najít zde zpodobňovaná a následně společensky diskutovaná témata (žena jako objekt pohledu, hranice genderu, sexuální norma) i v Madonnině současné tvorbě. „Open Your Heart“ ukazuje Madonnu jako tanečnici v peep show, v „Express Yourself“ vidíme Madonnu v mnoha podobách, které kombinují různé genderové znaky, a díky „Justify My Love“ se dostáváme do Madonniných sexuálních fantazií.

Ze současné tvorby jsem vybrala první a zatím jediný videoklip „Hung Up“ z posledního alba, který jsem doplnila dvěma dalšími, které v jisté míře postihla cenzura, stejně jako videoklip „Justify My Love“ (MTV jej odmítla vysílat pro jeho kontroverzní téma, kterým byla otevřená, byť stylizovaná prezentace různých sexuálních praktik a vztahů). V případě „What It Feels Like For A Girl“ to bylo opět odmítnutí ze strany MTV, tentokrát z důvodu explicitního zobrazování násilí. Původní verzi videoklipu ke skladbě „American Life“ předělala sama Madonna ještě dříve, než byla oficiálně vpuštěna do médií. Zdůvodnění znělo tak, že mezitím začala válka v Iráku a Madonna nechtěla nijak znevažovat činnost vojáků, kteří riskují své životy. Nicméně oba videoklipy je možné získat na internetu v původní podobě. Cenzura jistě svědčí o určité provokaci, možná nabourávání nějakých stereotypů, každopádně ji vždy provází zvýšený zájem veřejnosti a já se chci podívat na to, jestli je na těchto klipech něco zajímavého i z feministického hlediska. „What It Feels Like For A Girl“ ukazuje Madonninu divokou jízdu městem plnou násilí, „American Life“ je z prostředí módní přehlídky na téma válka a „Hung Up“ je o tanečním šílenství, které Madonna svou skladbou rozpoutává.

Moje analýza vychází z teorií a konceptů autorek a autorů řazených do poststrukturalistického feminismu. Soustředím se na to, jaký obraz ženy ve svých videoklipech Madonna vyvolává, jak používá genderové kategorie a znaky, jak pracuje se sexuální normou, na co se soustřeďuje, kde lze vidět zpochybňování či naopak potvrzování stereotypů. V této souvislosti se zaměřím i na její vzhled a tělesnost, na samotnou image a sebe prezentaci Madonny v jednotlivých videoklipech. V analýze tedy použiji teorie a koncepty uvedené v teoretické části mé práce a u starších videoklipů rovněž využiji informace z dřívějších feministických rozborů a způsobů jejich výkladu. Tyto výklady budu uvádět přímo v textu věnovanému rozboru konkrétních videoklipů.

Nejprve budu chronologicky analyzovat jednotlivé videoklipy, přičemž budu uplatňovat výše uvedená hlediska a zmiňované teorie. U každého videoklipu nejprve stručně popíši text písně a děj. Následně se soustředím na analýzu jevů, které jsou z feministického hlediska zajímavé. Na závěr srovnám videoklipy a v nich obsažená relevantní témata navzájem, ale určitá srovnání budu provádět už v rámci analýz jednotlivých videoklipů, pokud to bude vhodné. Naopak některými společnými a souvisejícími prvky se budu zabývat až v závěru. V závěru tedy ukážu, jakých věcí se videoklipy týkají, co v nich lze najít společného, rozdílného či protikladného. Důraz budu klást na to, jaký vztah lze nalézt mezi staršími a současnými videoklipy, jestli lze význam, který byl akademiky vkládán do starších Madonniných videoklipů, nalézt i v současných.

### **3.1.3. Metoda výzkumu**

Analýza je zasazena do konstruktivistického paradigmatu, které odmítá představu jedné objektivní pravdy a čistého faktu a zdůrazňuje kontextuálnost, vztahovost našeho poznání, pravd a realit – skutečnost a svět je podle něj lidskou konstrukcí. Konstruktivismus je zaměřen na způsob, jakým lidé interpretují sociální svět na základě svých specifických kontextů (lingvistický, sociální, historický). Všechny pojmy umožňující poznání jsou historicky a sociálně situovány, konvenční znalosti nemají objektivní základ. Realita je pluralistická, vyjádřitelná mnoha symbolickými a jazykovými systémy, a plastická, je přizpůsobována požadavkům jednotlivců, je specificky a lokálně konstruovaná (Hendl 2005).

Moje zkoumání se obecně pohybuje v rámci tzv. kvalitativního výzkumu a metodou, kterou budu používat, je sémiotická analýza. Kvalitativní výzkum se používá, když se snažíme porozumět sociální realitě, protože je zkoumáno množství informací o určitém fenoménu, člověku nebo malém počtu lidí. Na začátku kvalitativního výzkumu stojí vždy pozorování a shromažďování dat, která jsou popisována a jsou v nich hledány pravidelnosti a významy. Konečným produktem je zpravidla nová teorie, hypotéza, takže postup tohoto výzkumu je induktivní (Disman 1993). Výklad se pohybuje v „hermeneutickém kruhu“, předporozumění textu se zpřesňuje a upravuje analýzou, porozumění a poznání se neustále prohlubuje a zlepšuje. Zásadní roli v kvalitativním výzkumu hraje badatel/ka, protože tento

typ výzkumu je subjektivní, založený na interpretaci, která je ovlivněna jeho/jejími zkušenostmi, schopnostmi a zájmem o dané téma (Hendl 2005).

Sémiotika vychází ze strukturalismu, který vznikl v rámci jazykovědy: jazyk je systém znaků, vzájemných diferencí, tedy forma, struktura. Černý a Holeš (2005) uvádí, že de Saussure pojímal znak dualisticky, jako označující (forma) a označované (obsah), a definoval tři jeho základní vlastnosti: lineárnost (znaky lze řadit za sebe), arbitrárnost (obě složky znaku spojuje jen konvence), diskontinuitu (znak označuje určitý úsek). Strukturalismus hledá systém uspořádání a vztahů, který reguluje to, čím se naše vědění zabývá. Poststrukturalismus pak odmítá uzavřenost struktury, význam znaku není předem a trvale určen existujícím systémem, ale jeho význam se neustále děje, difference je vždy v pohybu (Petříček 1997).

Sémiotika se tedy zabývá tím, jak vznikají významy, věnuje se „studiu procesů společenské produkce významů ze znakových systémů (kódů) a jejich užití v komunikační praxi“, je nástrojem analýzy znakových systémů (Jirák, Köpplová 2003: 137). Sémiotika studuje znaky, jejich organizování do kódů i širší kulturní kontext, ve kterém znaky fungují. Charles Morris rozdělil sémiotiku na tři složky: sémantika zkoumá význam, vztahy mezi znaky a označovanými předměty, jevy a událostmi, syntax zkoumá vztahy mezi znaky navzájem a pragmatika zkoumá vztahy mezi znaky a jejich uživateli (Černý, Holeš 2005).

Ve své analýze se budu zabývat právě znaky a jejich použitím, proto chci tento pojem blíže vysvětlit. „Pokud s nějakým předmětem, osobou, vlastností, událostí nebo jakýmkoli jiným jevem, který sám o sobě není znakem, zacházíme tak, jako by jím byl, znamená to, že ho nějak interpretujeme; tím z něho činíme znak“ (Černý, Holeš 2005: 34). „Znak je něco, za čím se skrývá něco jiného, a existuje někdo, kdo si takový vztah uvědomuje“ (Černý, Holeš 2005: 16). Kód je „jakýkoliv systém vzájemně souvisejících znaků a pravidla jejich užívání“ (Jirák, Köpplová 2003: 136). Znak a kód jsou „intersubjektivní, společensky platné, sdílené nástroje komunikace“ (Jirák, Köpplová 2003: 134). Tím, že jsou znaky spojeny konvencí, je možná mnohovýznamnost a přenášení významu: na základě podobnosti metaforicky, na základě kvalitativního vztahu metonymicky a na základě kvantitativního vztahu synekdochicky.

Význam a hranice znaku nebývají pevně určeny, přesný význam získává znak vždy v konkrétním kontextu, ve vztahu k jiným znakům. Význam znaku tak vzniká v rámci určitého kódu, je historicky a sociálně podmíněn a není mocensky neutrální. Znakové systémy se vyvíjí tím, jak jsou používány, některé jsou relativně stabilní a uzavřené, některé se neustále mění a jsou otevřené, jiné jsou měněny institucionálně čas od času. Charles Sanders Peirce rozdělil znaky na ikony spojené s označovaným vztahem podobnosti, indexy spojené s označovaným vztahem souvislosti, a symboly spojené s označovaným konvencí (Černý, Holeš 2005; viz též Fiske 1990).

Roland Barthes mluví o rovině denotace a konotace znaku: věci mají nějakou funkci, nějaký základní význam (denotace), ale lidé ji přisuzují i významy druhotné (konotace). Mýty jsou pak konstrukty naší společnosti, skryté znakové systémy, které nejsou univerzální a nebývají nevinné, podílí se na organizaci a fungování společnosti (Černý, Holeš 2005). Denotace je tedy rovina odkazující ke skutečnosti, zobecněné představě: vyjadřuje prostý, doslovný vztah k označovanému. Konotace je rovina odkazující k postojům, pocitům a hodnocením: konotované významy označují hodnotový systém kultury či jedince. A mýtus je rovina odkazující k obecně platným soudům: konotované významy, o kterých panuje shoda, vyjadřují společenské hodnoty a postoje, které tak vypadají jako přirozené (Jirák, Köpplová 2003).

Sémiotická metoda je tedy vhodná pro analýzu toho, jak Madonna používá genderový systém znaků, jak pracuje s různými symboly a jaké významy jim dodává. V této části jsem rovněž rámcově vymezila své metodologické postupy a východiska. Nyní již přistoupím k samotné analýze Madonniných videoklipů.

## **3.2. ANALÝZA VIDEOKLIPŮ**

### **3.2.1. Open Your Heart**

V této písni Madonna zpívá o tom, že potkala muže, který se jí líbí, ale on se díval jinam a minul ji bez povšimnutí. Nicméně ona po něm touží a bude o něj usilovat, ať se mu to líbí nebo ne, protože věří, že nakonec dosáhne toho, že ji bude milovat. Z textu je tedy zřejmé, že Madonna je cílevědomá žena, která se nebojí překážek a jde si za svým. Nesedí v koutku a nečeká, až si ji nějaký muž vyhlídne a osloví ji, sama si vybírá objekt svého zájmu. Děj videoklipu se z převážné části odehrává v prostředí peep show, kde je Madonna zaměstnaná jako tanečnice. Po vystoupení odchází se svým kamarádem, malým chlapcem, který na ni mezitím čekal, a vesele spolu utíkají a poskakují ulicí vstříc novému dni. Za nimi vybíhá majitel peep show, který chce, aby se Madonna vrátila, ale venku nad ní nemá moc, Madonna utíká pryč a směje se. Majitel vypadá nešťastně a ztraceně, neví, co si s Madonnou počít, dovést zpátky ji nedokáže. Hlavní postavou je tedy Madonna, ale výraznou úlohu má i chlapec a Madonnino publikum.



1. Madonna jako tanečnice v peep show ([www.madonna.cz](http://www.madonna.cz))

Madonna během vystoupení předvádí své tělo, které splňuje normy „dokonalosti“ a „krásy“, je štíhlé, pevné, svalnaté. Na sobě má černý korzet, punčocháče, rukavičky nad lokty a černé lodičky na podpatku, což jsou klasické atributy ženského těla, které chce přitahovat pohled a vzbuzovat touhu. Pleť je bez vady, má rudé rty a tmavé oči, tmavší obočí a krátké, platinově blond vlasy. Její výraz je během vystoupení nezaujatý, chladný, nevyzařuje potěšení ani nechuť, jen nevzrušeně a rutinně odvádí svoji práci. Teprve když představení skončí a ona odchází, směje se a projevuje radost, tedy nějaké emoce. Oblečená už není svůdně, ale ve volném pánském obleku s kloboukem, který nijak nezvýrazňuje křivky jejího těla. Stejný oblek má na sobě její kamarád, takže když se vzdalují od kamery, vypadají dost podobně.



2. Madonna a její kamarád ([www.madonna.cz](http://www.madonna.cz))

Chlapec hraje v tomto klipu roli symbolu jakéhosi úniku do dětství a bezstarostnosti, nicméně je jistě významné, že jde o chlapce a ne o dívku. Značí i jistou asexualitu, protože když na Madonnu čeká, dívá se na plakáty polonahých žen a zakrývá různé části jejich těla,

ale spíše z nudy, aby se zabavil. V jednu chvíli ho rovněž můžeme vidět, jak tančí před zrcadlem. Možná si při tom představuje, že je hvězdou pódia jako Madonna, jeho tanec napodobuje vystoupení ženy, která se snaží zaujmout svým tělem, pohyby a gesty. Jeho tanec obsahuje například prvky odhalování (spouští si sako z ramen, vytahuje nohavici), rukou si zajíždí do vlasů. Tato jeho hra na Madonnu, či ženu obecně, poukazuje na to, že feminita je maškaráda (viz Schwichtenberg 1993; Gauntlett 2002) tvořená určitými gesty a pózami. Nicméně v jeho podání vypadají tato gesta a pózy docela legračně, protože je muž, je dítě, navíc má na sobě oblek. Z toho lze odvodit, že jím zapojovaná gesta a pózy nejsou svůdné „samy o sobě“, ale jen pokud je předvádí dospělá žena, pokud možno spoře oblečená. Význam těchto znaků je tedy vždy určený kontextem. Chlapec si očividně neuvědomuje sexuální náboj takového vystoupení, neví, čeho se touto „hrou“ obvykle snaží žena docílit, tedy upoutat a vzrušit muže.



3. Chlapec tančící před zrcadlem (www.madonna.cz)

Madonna si vydělává svým tělem, vyjadřuje to, že žena je tradičně považována za sexuální objekt, za který jsou muži ochotni platit. To, že se po práci převléká do mužských šatů, lze vykládat tak, že už nechce být objektem pohledu, kterým jsou tradičně ženy (viz Mulvey 1998), chce splynout s okolím a nevyčnívat. Utíká tedy do mužské identity vyjádřené oblekem a kloboukem, i krátkými rozčuchanými vlasy. Zde mne napadá zajímavý kontrast, který by nastal, kdyby se v tomto příběhu prohodily role: muž vystupující například jako striptér by si po představení oblékl volné ženské šaty a vesele odtančil s malou holčičkou, která by byla oblečená stejně jako on. Z tohoto důvodu bych nezdůrazňovala androgynitu Madonnina vzhledu, jako to dělají některé autorky (Paglia 1992; McClary 1991), protože si myslím, že je zde důležité to, že si Madonna zvolila právě mužský vzhled.

Madonna na sebe bere mužskou, chlapeckou identitu. Ženy v mužském oblečení obvykle nebudí takový rozruch a pobouření jako muži převlečení za ženy. To svědčí o tom, že maskulinita je v naší společnosti normou a něčím lepším než feminita a zároveň i



skutečnost, že femininita konotuje „dívání se na“ (Mulvey 1998). Proto by bylo pro muže degradující, utéct do ženství. Kromě jeho mužnosti by to i vážně zpochybnilo jeho sexuální orientaci, zatímco u Madonny v obleku nás to sice může také napadnout, ale spíše jen okrajově. Rovněž oblečení se do ženských šatů ani nelze považovat za únik, v ženské identitě se naopak člověk stane nápadným, protože ženy jsou věčně pod dohledem, věčně se soudí jejich vzhled (viz Wolf 2000; Bourdieu 2000). Muži jsou v jistém smyslu nenápadní, protože jsou normou a jsou těmi, kdo se dívá.

V této souvislosti mne napadá i protiklad venku a uvnitř, protiklad sféry mužské a ženské. V tomto klipu je zapojený tak, že uvnitř, v soukromé sféře tradičně spjaté s ženami, zapojuje Madonna feminitu, která podléhá patriarchálnímu pohledu a dohledu. Zatímco když je venku, ve sféře veřejné, mužské, bere na sebe maskulinní identitu a přestává být podřízená i vystavená pohledu.

Bordo o tomto videoklipu říká, že nezdurazňuje Madonninu subjektivitu či touhu, ale že její tělo má vyvolávat touhu jej vlastnit či ztělesňovat. Dominantní pozicí tak je objektivizující pohled na Madonnu jako sexuální objekt. Vyznění podle Bordo rovněž posiluje klasický dualismus duše a těla. „Názor, že člověk může přes noc hrát porno a ve dne opět získat svou androgynní nevinnost, podle mne nevyjadřuje odmítnutí esencialistických kategorií týkajících se genderu, ale je spíše dalším způsobem, jak posílit dualismus těla a duše“ (Bordo 1993: 275).

S touto kritikou souhlasím, podle mne klip ukazuje, že tělo jde použít jako věc na naší osobnosti nezávislou. Jako by se to, co děláme s tělem, nepočítalo do našeho vnitřního já, do naší duše. Postmoderní feminismus ale odmítá dělení na tělo a ducha a identita je podle něj vytvářena našimi činy (viz Butler 2003). Představa vnitřní zakládající identity vede k zvláštnímu vztahu k tělu, které se pak zdá méně důležité než mysl. Ale my jsme naše tělo, co s naším tělem děláme, naši identitu teprve formuje. Madonna je stejně tak tanečnicí v peep show jako bezstarostnou ženou v mužských šatech a nelze říci, co z toho je „doopravdy“, která z těchto podob je „skutečná“, kdy je „sama sebou“. Naše identita je nestálá a proměnlivá, nelze hledat, co jsme „skutečně“, protože jsme vším, co děláme. Proto není možné si myslet, že Madonna je jen něčím z toho, co je součástí jejího života (mluvím zde o mediální podobě Madonny, o Madonnině postavě ve videoklipu, ale samozřejmě to platí i o Madonně jako soukromé osobě a o každém z nás obecně).



4. Madonna ležící na zemi (www.madonna.cz)

Během vystoupení se Madonna chová přesně tak, jak se vyžaduje od ženy jako sexuálního objektu. Typicky podřízeným postojem je například to, když jde směrem k nám, vzpíná k nám ruce, které má zápěstím u sebe, jako by byla spoutaná. Poté pokleká na zem a pak si lehá a ruce natahuje směrem k muži v kabince. Madonna si nevybírá objekt svého zájmu a pohled na něj, ale sama je objektem pohledu a touhy druhých (viz Mulvey 1998). Do svého představení nezapojuje nic, co by tuto tradiční roli ženy jako sexuálního objektu zpochybňovalo. Možná při tom vypadá sebevědomě a její publikum nejistě, nicméně podle mne je to přesto její publikum, které je vyjádřením moci, protože Madonna plní to, co se od žen očekává, co od ní očekávají její diváci, kteří jsou výrazem společenského uspořádání.

Zde bych tedy příliš nesouhlasila s tvrzením McClary (1991), že tento klip destabilizuje obvyklý vztah moci mezi mužským pohledem a objektem. Madonna se podřizuje společensky nastaveným vztahům, které dělají z ženy objekt pohledu druhých, její tělo je svůdné a krásné a vystavuje se druhým jako podívaná. Text písně je sice o tom, že nějaký muž je objektem Madonnina pohledu a zájmu, ale ve videoklipu je objektem ona, nikoho si sama nevybírá, nikdo není jejím sexuálním objektem.

Madonna své tělo předvádí nám, divákům klipu, i účastníkům vystoupení. Její tělo je nedostižným vzorem (alespoň pro většinu lidí) a má vzbuzovat touhu. Krásu Madonnina těla ale mají ocenit spíše diváci klipu než publikum v kabinkách. To totiž, kromě jediné ženy, která se na Madonnu dívá a vypadá tímto pohledem opravdu vzrušená, nedává příliš průchod svým emocím a chová se dosti rezervovaně. Nicméně i tato žena po vystoupení sedí opřená o stěnu kabinky, kouří a vypadá více vyčerpaně než spokojeně, neusmívá se, ale tváří se vážně, jako by přemýšlela nad tím, co o ní vypovídá to, čeho se účastnila. U ní je zajímavé rovněž to, že má na sobě nějakou uniformu a kravatu, tedy tradičně mužské součásti oblečení, kterými vlastně mezi jinak samé muže zapadá. A může to rovněž posílit dojem, že je homosexuálně orientovaná. Muži vypadají spíše stydlivě a nervózně, žádný z nich neprojevuje známky opravdového vzrušení, že by po Madonně skutečně toužil.

Taková prezentace návštěvníků peep show jako by byla spíše na ně namířeným výsměchem.

Jeden muž má na nose brýle s legračně tlustými skly, druhý si něco píše, jako by se Madonniným tancem zabýval z vědeckého hlediska, další si dává do sklenice s vodou šumivou tabletu, jako by se šel přesvědčit o úpadku společnosti a potřeboval se na to uklidnit. Výstup si užívají dva muži, kteří se sice na rozdíl od ostatních netváří vážně, ale nějaký sexuální podtext jejich prožitků také nemá, spíše Madonně fandí, smějí se a pokyvují se do rytmu hudby. Publikum má tedy v celkovém vyznění určité vnitřní morální zábrany, asi se stydí sami za sebe, že je něco takového láká, což odhaluje jejich pokrytectví, že ani nejsou schopni si Madonnin tanec a pohled na její tělo užít, přestože kvůli tomu přišli.



5. Mladíci v publiku peep show (www.madonna.cz)

Zajímavá je pak dvojice mladíků v uniformách, která spolu sedí v kabině, za celou dobu se nepohne a upřeně se kouká před sebe. Moc mezi publikum nezapadají, vypadají trochu jako dívky, mají dětské tváře jako porcelánové panenky. Vypadají nevinně, jako by ani nemohli vědět, o co jde, jako by pro ně to prostředí bylo zcela cizí, takže netušíme, proč tam vůbec přišli. S jejich výrazem kontrastují uniformy, které jsou tradičně symbolem „pořádných chlapů“. K tomu se objímají, mohou tvořit milenecký pár (a homosexualita je v armádě nadále dosti kontroverzním tématem), nebo mohou být bratři, protože jsou si velmi podobní. Jejich identita je tedy velmi nejasná, a to právě tím, že jednotlivé prvky jejich vzhledu a postoje spolu neladí.

Rovněž mne zaujal plakát, který zve na Madonnino vystoupení. Úplně na začátku, ještě než vidíme Madonnu tančit, je na něm její tvář, má zakloněnou hlavu a dívá se nahoru. Když ale s chlapcem na konci odchází, dívá se na nás z plakátu sebevědomě a přímo do očí. Jako by nás nejdříve lákala svou tajemností a nepřístupností, byla snadným objektem pohledu, který nevzdoruje svým vlastním. Ale po vystoupení se na nás dívá pronikavě, jako by se ptala, co jsme na to říkali, jak nám při tom bylo, jak se nám to líbilo. Najednou jsme my objekty jejího pohledu, z čehož se můžeme cítit provinile. Taková situace

by se pak dala považovat za určitou destabilizaci mocenských vztahů, o kterých mluvila McClary (1991).

### 3.2.2. Express Yourself

Text této skladby se snaží poučit dívky o lásce a nabádá je, aby se spokojily vždy jen s tím nejlepším a nebyly s někým, kdo jich není hoden – však on bude později litovat. Muž se má zajímat nejen o jejich vzhled, ale i osobnost. Drahé dárky jsou sice příjemné, ale důležitý je silný chlap, který tu bude pro ně. To opět představuje Madonnu jako cílevědomou a sebevědomou ženu, která se nepodřizuje a sama si vybírá a rozhoduje o svém životě. Děj videoklipu je inspirovaný německým filmem *Metropolis* z roku 1927 režiséra Fritze Langa a je poměrně zmatený a nejednotný. Madonna je pravděpodobně ženou bohatého továrníka, která je ale znuděná, protože on si jí nevšímá, a touží po krásném dělníkovi, pro něhož si posílá kočku (kočka běží zleva doprava a dělník pak jde zprava doleva), aby nakonec přišel k ní do ložnice a skončili ve společném objetí.

Madonna se v klipu objevuje v mnoha podobách, děj je roztříštěný a role jednotlivých postav nejasné, střídají se různé záběry, které nespojuje jednotný příběh a tvůrce souvislého pohledu. Sama forma videoklipu je tedy postmoderní, decentralizovaná, zastřešuje mnoho perspektiv a obsahuje vědomí neslučitelnosti, nemožnosti jediného výkladu. Kontrastují zde spolu dvě prostředí. Prvním je ponurá a vlhká atmosféra továrny, kde je plno obrovských strojů, mezi kterými se pohybují a pracují mladí, svalnatí dělníci svlečení do půli těla. Druhým je pak luxusní, ale rovněž poněkud chladné a neosobní prostředí pokojů, ve kterých se pohybuje Madonna.



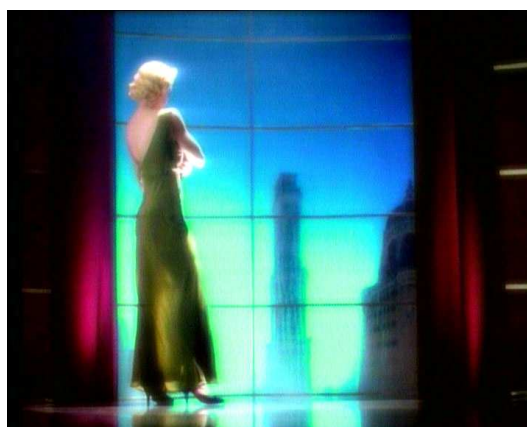
6. Madonnin vyvolený dělník (www.madonna.cz)

Vzhled dělníků je konstruován tak, aby nás zaujali a aby se staly objekty ženského pohledu (viz Gauntlett 2002), vypadají při práci velmi sexy a výkonně a mají vzbuzovat touhu. Slast z dívání se tedy tentokrát nepřináší jen pohled na Madonnu, která opět předvádí své svůdné tělo, ale i pohled na svalnaté dělníky. Zároveň na nás v průběhu klipu

dívá sama Madonna, takže jsme objektem pohledu i my. Navíc se tu Madonna dívá na jinou osobu jako na sexuální objekt (na rozdíl od „Open Your Heart“), touží po konkrétním dělníkovi, o kterého usiluje. V tomto klipu tedy Madonna jedná ve svém vlastním zájmu, usiluje o muže, který ji samotnou přitahuje.

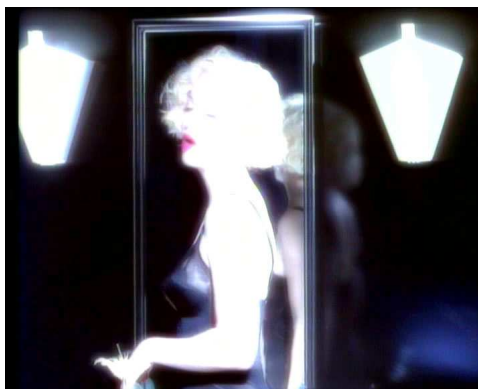
S pohledem na krásné tělo může být podle Bordo (1993) spojená i určitá závist a nejistota z vlastního těla, nespokojenost s vlastním nedokonalým tělem. Ale myslím, že tento nejistý pocit je vyvoláván spíše v ženách Madonniným tělem než v mužích tělem dělníka. U žen je totiž krása na prvním místě, je měřítkem hodnoty ženy (viz Wolf 2000), zato u mužů je to především inteligence. Vzhled je u mužů sice také důležitý, ale není tak podstatný pro jejich společenskou hodnotu.

Madonna v tomto klipu mění vzhledy, osobnosti, identity, a tato pluralita odráží jak proměnlivost naší doby, tak skutečnost, na které je založený postmoderní feminismus, tedy že identita je fluidní a gender je nestálá kategorie. Gender je činností, která se mění v závislosti na kontextu a roli, kterou člověk právě hraje a jejíž výběr závisí na tom, jaký dojem chce vyvolat.



7. Madonna ve stylu 20. let 20. století ([www.madonna.cz](http://www.madonna.cz))

Madonna se objeví jako elegantní dáma ve stylu 20. let 20. století (zelené splývavé šaty, černé lodičky, krátký hladký vlnitý účes, výrazné rty a oči), která hladí černou kočku, kterou má v náručí. Je to opuštěná, chladná a zruděná žena ve zlaté kleci. Záběry se střídají s pohledy do továrny a na dělníky, což si lze vykládat tak, že Madonna je opravdu manželkou nebo přítelkyní továrníka, který nad nimi vládne.



8. Madonna v prádle (www.madonna.cz)

Potom je tu Madonna jako sexy žena v černém prádle, podvazcích a lodičkách, která předvádí své svůdné tělo a upírá na nás smyslný pohled, různě se vlní a dělá pohyby, jako by souložila židli. Tento obraz Madonny je střídán se záběry dělníka, který leží na posteli se zavřenýma očima. Z toho lze usuzovat, že Madonna touží po sexu s tímto dělníkem, a proto ho ve snu svádí a láká k sobě. Projevuje tedy otevřeně svoji sexualitu a touhu, za kterou se nestydí a nesnaží se ji potlačit. A očividně je úspěšná, protože dělník se zvedne a v mlze u své postele uvidí Madonniny velké oči, které se na něj dívají. Tím podle mne Madonna ukazuje svoji moc a dominanci nad ním.

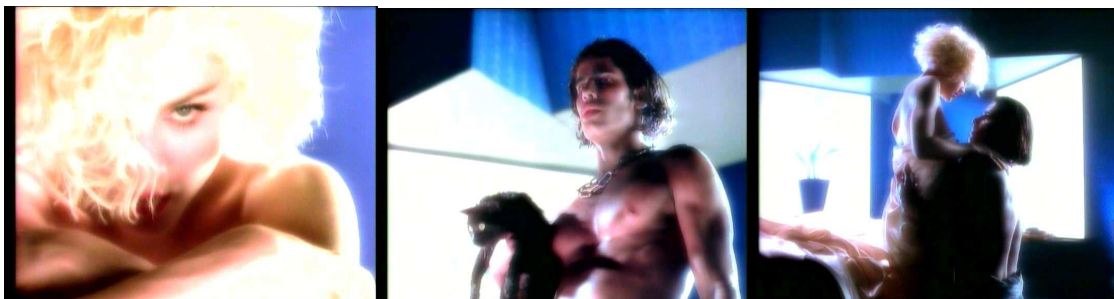
Poté se objeví Madonna v pánském obleku, polobotkách a s monoklem, ale zároveň v krajkové podprsence. Tančí a dělá „mužské“ i „ženské“ pohyby, má odhodlaný a energický výraz. Následuje pohled na nahou Madonnu, která leží na posteli, je spoutaná řetězy a kolem krku má těžký obojek. Souběžně s touto její podobou vidíme majitele továrny, jak sedí na křesle, které vypadá jako trůn, směje se, v ruce má dálkový ovladač a spouští skleněnou buňku s živými hudebníky. Těmto dvěma jejím podobám se podrobněji věnuji níže v textu.



9. Madonna jako kočka a v obleku na pohovce (www.madonna.cz)

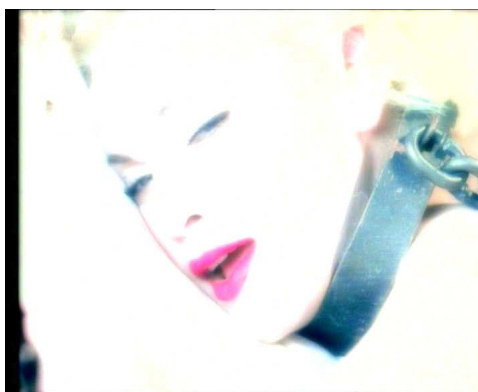
Další je mokrá Madonna v šatech, která jde jako kočka po čtyřech kuchyní k misce s mlékem. Ve stejné místnosti je i Madonna v obleku, podprsence a tentokrát lodičkách, která kouří dlouhou cigaretu a nohu má přes nohu. Nejen oblečení, ale i způsob, jakým sedí,

odkazuje k oběma genderům. Noha přes nohu vyjadřuje maskulinitu, ruka na stehně a způsob držení cigarety pak feminitu. V prostřizích vidíme dělníka, který sedí na posteli a hladí mokrou kočku v náručí. To posiluje dojem, že Madonna je tou kočkou, že ona jako kočka si pro něj došla a chce ho získat.



10. Madonna v dělník (www.madonna.cz)

Nakonec vidíme Madonnu, jak sedí nahá na kraji postele, choulí se a vypadá něžně, svůdně a bezbranně, jako by potřebovala ochranu, silnou mužskou ruku. A další záběry nám ukazují, že dělník jde za ní s kočkou přes rameno. Když se k ní blíží, vidíme i záběry dvou soupeřících boxerů, kteří se bijí, což odkazuje k tomu, že Madonna taky tvrdě bojuje a jde si za svým. Nebo to může znamenat, že vztah dvou jedinců je druh souboje. Nevidíme tam ale vítěze, jen boj – možná je to tedy nikdy nekončící boj, boj o svou svobodu a prostor pro svou osobnost, kde nikdo není vítězem. Když dělník k Madonně dojde, chytá ji za ramena a přitahuje k sobě, je vyšší než ona, má fyzickou převahu, fyzicky s ní manipuluje. Na druhou stranu to byla ona, kdo jej k sobě přivedl. Kdo tu tedy má moc nad kým, kdo ovládá koho? Není on jen bezduchou loutkou, která Madonně plní všechna přání? Nebo zaujala Madonna v přítomnosti muže tradiční ženskou submisivní roli?



11. Madonna v poutech (www.madonna.cz)

S tématem submisivity souvisí i zobrazení Madonny v poutech, které vzbudilo v mnohých feministkách odpor. Madonna je ukazovaná v poutech, což může být pro ženu degradující, protože to opět odkazuje k ženě jako sexuálnímu objektu a hračce mužů, kteří

ji ovládají. Ale Madonna nevypadá vystrašeně, tváří se sebevědomě a dívá se nám zpříma do očí a rovněž nevidíme nikoho, kdo by tam byl s ní. Pouta mohou být symbolem toho, že je Madonna omezována majitelem továrny, který má rád věci pod kontrolou (viz hudebníci na dálkové ovládní) a snaží se spoutat její osobnost a touhu. Na obecnější úrovni lze tuto situaci vykládat jako spoutanost patriarchálním uspořádáním společnosti. Její sebevědomý výraz ale svědčí o vzdoru, o odmítnutí podřídit se a zůstat spoutaná. Když později přijde do ložnice dělník, je sice Madonna na posteli, na které ležela předtím, ale už není spoutaná. Madonna nám ukazuje, že se dokáže osvobodit a zbavit pout, že dokáže získat někoho, po kom ona sama opravdu touží.

Zde bychom měli zvážit to, že i dělník má na krku řetěz, přestože vypadá více jako ozdoba, není jím spoutaný tak očividně jako byla Madonna. Ale i tak by se dal tento řetěz brát jako symbol toho, že on se nijak neosvobodil, protože ho má na krku pořád: jako zaměstnanec i jako Madonnin milenec. Z toho lze vyvodit, že nic nedělá jen ze své vůle, pořád jej někdo ovládá, určuje mu, jak se chovat a co dělat. Na obecnější úrovni to opět můžeme brát tak, že patriarchální uspořádání společnosti omezuje a utlačuje i muže, i když to možná není tak očividné jako v případě žen.

Zajímavá je v tomto smyslu i situace, kdy Madonna lije z misky položené na rameni mléko, které teče na dělníka. Madonna má tuto misku na stejném místě jako dělník kočku, což nás opět mate v tom, kdo má koho v moci. Kočka je symbolem čarodějnictví, temné magie, ale i nezávislosti, silné osobnosti a nepoddajnosti, nezkrotitelnosti. Je tedy pravděpodobné, že Madonna ztělesněná kočkou je tím, kdo ve skutečnosti určuje pravidla hry. Na druhou stranu k tomu používá určitou lest, neprojevuje svoji touhu přímo a otevřeně, což Bourdieu (2000) považuje za zbraně podřízených.



12. Madonna v obleku v továrně (www.madonna.cz)

Z Madonniných podob je nejzajímavější ta v obleku. V této podobě se výjimečně nevyskytuje v obytných prostorech mimo továrnu ale přímo v nehostinném prostředí továrny. Madonna tančí nad schody, vysoko nad zemí, je jakýmsi bosem, který se na nás



dívá přes monokl, ale na krátké okamžiky nám ukazuje, že pod oblekem má podprsenku. Také si sahá do rozkroku, což je typicky „mužské“ gesto, ale zároveň se „žensky“ hladí po prsou, nebo dělá silové pohyby, zatíná pěsti, ale také si přejíždí rukou po těle a předklání se na nás výstřihem. Kombinuje tedy feminní i maskulinní prvky, takže není jasné, jestli se chová jako žena nebo jako muž, protože do své osobnosti a identity zapojuje oba gendery a jejich znaky.

Madonna nám v tomto svém videoklipu ukazuje, že gender není vrozený, daný přirozeností, ale naučený, společensky konstruovaný. Používá genderové znaky v nových kontextech a posunuje hranice jejich významu. Potvrzuje tu koncepci performativního genderu Judith Butler, která říká, že gender je činností utvářející představu genderové podstaty. S tím rovněž souvisí Baudrillardova simulace, která poukazuje na to, že neexistuje podstata, že reálné jsou obrazy, které nemají svůj originál. Madonna se umí chovat „jako muž“, a kdyby byl gender „přirozený“, kdyby existovaly dané mužské a ženské vlastnosti a způsoby chování, nedokázala by to. Tím je odhalován gender jako nedostižný, ve skutečnosti neexistující ideál, který slouží určitému uspořádání společnosti.

Každému původně neutrálnímu objektu dodáváme na základě uspořádání naší společnosti určité genderové implikace a významy. Když použije žena maskulinní atributy, ukazuje nám, že sama maskulinita jako taková jsou pouze věci a tělesné projevy, že gender je tvořen použitím různých atributů, že je pouhým představením. Gender není trvalý a univerzální, tvoří jej role, které na sebe bereme podle toho, jak chceme působit. Madonna používá maskulinní znaky (silová gesta, zatínání svalů, ruce v pěst, sahání do rozkroku, oblek, přísný pohled přes monokl) a spojuje je se ženskými (blond vlnitý účes, krajkové prádlo, lodičky, make up), čímž nám ukazuje, že například oblek a ruce zaťaté v pěst nemusí „patřit“ jen muži, že je může použít i žena. Obecně pak ztělesňuje tvrzení Butler, že mezi pohlavím a genderem (a sexualitou) není kauzalita. Překračování genderových hranic ale probíhá jen na povrchu Madonnina těla, ostatní postavy se chovají podle tradičních předpokladů a používají genderové znaky v jejich klasickém významu.

Další, co mne zaujalo, bylo střídání záběrů pracujících těl a ozubených kol. To podle mne odkazuje k představě těla jako stroje, jak o tom píše Bordo (1993). S touto představou souvisí proměnlivost těl, jejich vzhledu a gest, které tak vytváří proměnlivou identitu. Jen se jinak oblékneme, chováme, gestikulujeme a tváříme, a náhle jsme někým jiným. To odpovídá postmoderní myšlence identity jako vytvářené činy, nikoliv činům předcházející.

S tím souvisí i scéna, ve které se Madonna v obleku pohybuje jako robot, což opět symbolizuje stroj, umělost a naprogramovanost, kterou plníme. Zde lze zapojit Foucaultovo tvrzení, že nás formuje společnost, která disciplinuje naše těla, aby se chovala určitým způsobem, i když samozřejmě méně výrazně, než je tomu u robotů a strojů. Ale můžeme říci, že každá společnost sériově vyrábí muže a ženy, kteří se chovají a jednají určitým způsobem, který nevychází z jejich podstaty, ale právě z požadavků a potřeb společnosti a

jejího stávajícího řádu. Na cvičení a formování těl odkazuje i synchronizované cvičení dělníků, kteří dělají například kliky, aby byla jejich těla výkonná a použitelná pro potřeby továrny (nebo obecně pro potřeby společnosti).

### 3.2.3. Justify My Love

Text písně je o milování, o lásce a jejích projevech, o tajných snech, představách a touhách, které se nemáme bát je projevít. Je to jakési naléhání Madonny na jinou osobu, se kterou touží být a milovat se. Děj videoklipu se odehrává v hotelu zámeckého stylu, kde v jednotlivých pokojích vidíme různé lidi, kteří tam jsou všichni kvůli sexu, představují nejrůznější podoby sexuálních tužeb a praktik. Na začátku jde unavená Madonna chodbou s těžkým kufrem, který pak odkládá a opírá se o zeď. Mezitím se k ní pomalu blíží muž, Madonna se smyslně hladí, pak se spolu objímají. Ocitneme se v pokoji, ve kterém se milují a společnost jim dělají další lidé představující různé sexuální orientace a touhy. Nakonec Madonna se smíchem odchází, uvolněná tímto vzrušujícím zážitkem, utíká s kufrem chodbou ven. Provedení videoklipu je černobílé, což odkazuje jednak k dřívějším dobám, ke klasice, ale i k umělecké hodnotě či alespoň ambici. Černobílá rovněž dodává klipu nádech dokumentárního stylu.

Madonna se i v tomto videoklipu nabízí jako sexuální objekt, ať pohledu nás, diváků, nebo ostatních postav z hotelu. Ona sama tu ale opět jako v „Express Yourself“ nachází objekty své touhy, určuje si, kterého muže chce a sama se dívá na druhé, jak jsou spolu. Navíc přitažlivé tělo neukazuje jen Madonna, všichni jsou tu hezcí, štíhlí, svalnatí, tedy splňují tradiční předpoklady týkající se přitažlivých objektů sexuální touhy a pohledu. Zde se tedy naplňuje tvrzení Wolf (2000), že sexualita je v naší společnosti spojována s krásou (opět společensky definovanou). Žádanými sexuálními objekty jsou zdánlivě jen krásní lidé, jako by sexuální prožitek přímo souvisel s určitým přesně stanoveným typem krásy, jako by jím byl podmíněn. Zároveň lze vidět, že i naše nejintimnější představy a fantazie jsou ovlivňovány společností, její kulturou a způsobem nahlížení na skutečnost. Whiteley (1997) pak namítá, že obsazení samých „krásných“ lidí může vést diváky k myšlence, že Madonna pouze využívá sex k tomu, aby upoutala pozornost a prodávala své desky. V důsledku toho mohou lidé přestat věnovat pozornost obsaženému subverzivnímu pohledu na gender a sexualitu.

Madonnina identita je v tomto klipu stálá, vidíme kontinuitu v tom, kdo je, i když můžeme mít pochybnosti ohledně toho, nakolik to, co se děje, je sen, nebo jestli to opravdu prožívá. Madonna má krátké, platinově blond vlasy a výrazně nalíčené oči a rty. Na sobě má jen kabát a pod ním krajkové prádlo, což může odkazovat k exhibicionismu. Její vzhled zůstává perfektní po celou dobu, během všech aktivit, které provozuje. Nerozmaže si make up, nerozouchá se, nezpotí ani nezadýchá. I když tento klip bereme jako fantazii, přesto tato skutečnost dodává celému ději jistou umělost. Prožitek, na který se díváme,

nám o to více připadá jako nahraný na efekt. K tomu svádí například i scéna na chodbě, během které se Madonna dlouho líbá s mužem, ale jenom „jako“, jejich rty se nedotýkají.



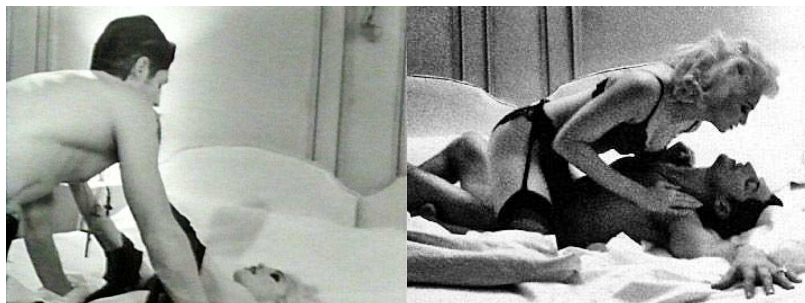
13. Madonna a kufr ([www.madonnaonline.com.br](http://www.madonnaonline.com.br))

Když porovnáme Madonnu na začátku a na konci videoklipu, jasně vidíme, že Madonna již není unavená a vyčerpaná, kufr nevleče, ale dokonce s ním běží, směje se a je plná nové energie. Tím se podle mne snaží ukázat, že jediná sexuální norma, která ve společnosti vládne, nás svazuje, omezuje a tíží. Madonna tu propaguje osobní svobodu, kterou spojuje s možností sexuálního prožitku a sebevyjádření. Sexuální normu narušují nejen předváděné praktiky samotné, ale třeba i to, že k sexuálním hrátkám dochází v hotelu, mezi cizími lidmi, což rovněž není považováno za „slušné“. Hotel je symbolem cizího prostředí, které se (většinou) jen na určitý krátký čas stává místem našeho pobytu. Tím je i to, co v něm děláme, jako by méně závazné, než kdybychom to provozovali doma. Chováme se jinak než doma, protože tedy jsme jen na návštěvě.

Madonna ukazuje sexualitu jako pozitivní a kreativní záležitost a podporuje nás v tom, abychom měli sami kontrolu nad svou sexualitou. Tímto klipem podle mne říká, že když přestaneme vykonávat jen to, co se očekává, a dáme průchod svým fantaziím, prospěje nám to. Možná ji právě ty fantazie nejdříve tížily, možná právě je vláčela ve svém kufru, možná se jich trochu bála, ale pak je prožila a zjistila, že na nich není nic špatného. Takže fantazie jí zůstávají, ale už z nich nemá strach a nestydí se za ně, proto se jí nesou lehce (bereme-li kufr jako symbol těchto tužeb a snů). Zároveň můžeme vnímat kufr jako symbol určité nezakotvenosti, proměnlivosti, stěhování, cestování po různých zemích, který je ale na druhou stranu i naší jistotou, protože v něm máme své osobní věci. Kufr tedy může znamenat změnu, překračování hranic, poznávání nového, do čeho vnášíme i svou osobnost.

Zobrazeny jsou praktiky heterosexuální, homosexuální, voyerismus, fetišismus (záběry prádla, střívků, částí těl), sadomasochismus, onanie, takže klip umožňuje ze strany diváků různou identifikaci a zpochybňuje heterosexuální normu. Genderové a sexuální hranice jsou ale posouvány tentokrát spíše na ostatních postavách než na Madonně. Madonna se věnuje především muži, její praktiky zůstávají heterosexuální, její vzhled je čistě feminní. Jediné, co by mohlo být považováno za vymykající se společensky určenému sexuálnímu standardu, je, že se nechá při milování pozorovat cizími lidmi a sama se na druhé dívá. Je obecně spíše pozorovatelkou těch, kteří posouvají hranice genderu a

sexuální normy. V jednu chvíli jí to přijde i směšné, čímž tak trochu ukazuje, že ona tím není pohlcena, že je nad věcí a vlastně „normálnější“ než někteří a některé z nich, kteří mnohem výrazněji překračují hranice normy.



14. Madonna s mužem z chodby (www.madonnavillage.com)

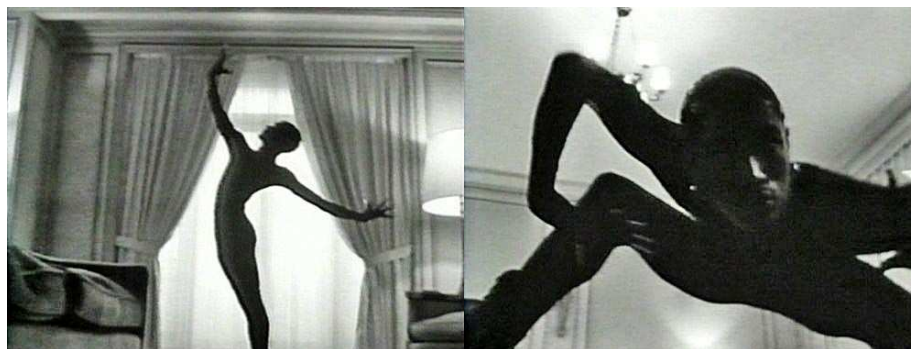
Madonna se miluje s mužem, který je nejdříve navrhu, ale ona ho dokáže zastavit. Není podřízená, sama si určuje, jak chce, aby jejich milování probíhalo, což nakonec potvrzuje i to, že ona je tím, kdo je nahoře, tedy tím, kdo má v tradičním smyslu moc a ovládá situaci. Ale dominance je vyobrazena v různých formách a v rukou různých jedinců. Madonna tu pojímá sexualitu jako dějiště moci, fantazie a erotiky, které není omezené stávajícími standardy. Zobrazuje ženskou sexualitu bez tradiční submisivity, svou sexualitu si užívá a má nad ní kontrolu (viz Bordo 1993; McClary 1991; Morton 1993; Pribram 1993). „*Justify My Love*“ zmnožuje a rozšiřuje základní pojmy sexuální identifikace záměnou pojmů nahoře/dole a narušeními prostoru, které vedou k odmítnutí spojovat pohlavní identitu s erotickým zaměřením a výběrem objektu. Témata obsažená v *Justify* zpochybňují ontologický názor skrytý v triumvirátu pohlaví/gender/sexualita tím, že narušuje hranice mezi nimi“ (Schwichtenberg 1993: 140; kurz. původní).



15. Postavy z hotelu ([www.madonnaonline.com.br](http://www.madonnaonline.com.br))

I v tomto videoklipu je prezentována feminita, gender, jako hra. Gender není něčím, co z nás přirozeně vyzařuje, ale musíme jej neustále hrát a vytvářet. A pokud použijeme atributy přiřazené tradičně jednomu genderu na člověku, jehož pohlaví je jiné, než na základě tohoto genderu předpokládáme, dochází k jistému zmatení. Především ale vidíme, že gender nevychází z pohlaví, stejně jako to, že na základě genderu a pohlaví nelze odvozovat sexuální touhu. To odpovídá teorii performativní identity Judith Butler.

Konkrétně jsou zde například dvě ženy, které si vzájemně kreslí na tváře kníry a kotlety. Nekreslí si bradky nebo vousy, ale tenké knírky, což jim trochu dodává vzhled „sňatkového podvodníka“. Dále tu muži mají ženské šaty, prádlo, paruky, make up, používají ženská gesta. Ženy jsou namalované, ale mají mužské šaty, kšandy, vojenské čepice, rukavice, používají mužská gesta a postoje. Většinou nevíme, kdo se na koho dívá, kdo touží po jakém člověku, ale rozhodně to není určeno jejich pohlavím ani genderem, což odmítá kauzalitu mezi pohlavím, genderem a sexualitou. Madonna si v tomto klipu hraje s genderovými znaky, dává je do nových kontextů a poukazuje na společensky podmíněnou konstruovanost genderu a sexuality, čímž vyjadřuje myšlenky postmoderního feminismu. A právě tím, že zpochybňuje tradiční vyobrazení žen a mužů, jsme občas zmatení a nepoznáváme, na koho se vlastně díváme. Rovněž není občas jasné, kde se co odehrává, mezi kým a kdo je přítomen, aby byla naše nejistota ještě posílena.

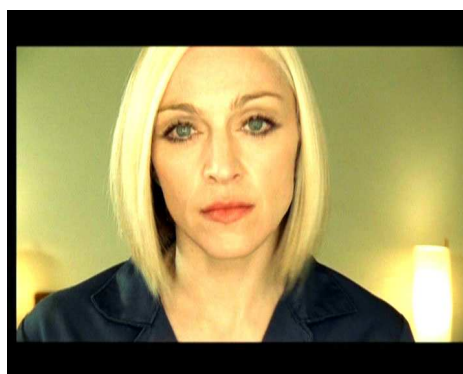


16. Průvodce klipem (www.madonnavillage.com)

Zajímavá je i svíjející se a tančící postava muže v černém přiléhavém trikotu, který má kraťounké vlasy a bradku, výrazné náušnice a dlouhatánské nehty. Jeho role mi není zcela jasná, ale spojuje v sobě opět ženské i mužské prvky. Tato postava tvoří jakýsi předěl mezi jednotlivými scénami, je naším průvodcem po světě fantazie, kde téměř nic a nikdo není takové, jak se na první pohled zdá.

#### **3.2.4. What It Feels Like For A Girl**

Text písně je o tom, že ženy mohou vypadat jako muži, nosit původně mužské oblečení, ale naopak to neplatí, protože vypadat pro muže jako žena je ponižující. Ale ve skutečnosti muži touží po tom vědět, jaké to je být ženou. Madonna se tak vyjadřuje k nerovnému postavení mužů a žen v naší společnosti. Ve videoklipu Madonna vyjíždí z motelu kradeným autem a jede si vyzvednout starou paní, se kterou vyjíždí na výlet po městě. Výlet z velké části spočívá v násilí, ubližování lidem, ničení, kradení. Nakonec Madonna i se starou paní najede na sloup, o který se auto zcela rozbije. V prostřizích vidíme záběry z motelu, kde se Madonna na tuto jízdu chystá.



17. Upravená Madonna (www.madonna.cz)

Vzhled Madonny je opět perfektní, má hladké blond mikádo a jemně nalíčenou tvář. Na sobě má kombinézu a kožené rukavice. Kombinéza odkazuje k práci, je to pracovní úbor,

ale Madonna jede na výlet s babičkou, takže není moc jasné, proč ji má na sobě. Snad tím naznačuje, že neobvyklý úbor bude doplněn i neobvyklým výletem. Rovněž v tom můžeme vidět, že i když tvář má upravenou a „ženskou“, její tělo je v jistém smyslu bezpohlavní, protože kombinéza je pro muže i ženy stejná. Rukavice pak tuto kombinézu doplňují a jsou určitým symbolem anonymity a odstupu. Zabraňují přímému kontaktu a díky nim člověk nezanechává na věcech své otisky. Madonna má po celou dobu dokonalý make up a účes, přestože loupí, divoce řídí, prudce naráží a brzdí, je poblíž výbuchu. Ve tváři má chladný výraz, chvílemi poněkud netečný úsměv, spíše zkoumá okolí očima a nedává najevo své emoce. Rozhodně nevypadá přístupně a manipulovatelně, nechová se submisivně, ale velmi sebevědomě a nezávisle.

Madonna není v tomto klipu sexuálním objektem a ani ona tu o nikoho neusiluje. Ani své tělo tentokrát moc nevystavuje pohledu. Sice i zde vidíme její tělo v podprsence, ale děje se tak v soukromí motelového pokoje, kde se Madonna převléká. Nezdá se tedy, že by to bylo cíleně proto, abychom obdivovali, jak je krásná a sexy, aby v nás vyvolávala touhu, spíše díky tomuto záběru vidíme její tetování a modřiny, což má poodhalit její osobnost. V tomto klipu Madonna ani netančí, nedělá smyslné pohyby a nehází svůdné pohledy, její tělo tu nemá roli podívané.



18. Madonnina divoká jízda ([www.madonna.cz](http://www.madonna.cz))

Ze začátku máme pocit, že Madonna bere babičku na pěkný výlet, ale tento výlet nabere dosti netradiční podobu. Během něj udělá Madonna několik dopravních přestupků a páchá trestné činy. Nejprve nabourá mladíky v autě, kteří se na ni „frajersky“ usmívali. Poté okrade muže u bankomatu, přičemž použije paralyzér, který obvykle ženy nosí jako sebeobranu, kdyby byly někým napadeny. Rovněž je ale často používán při znásilnění

k paralyzaci žen. Pak by šlo tuto situaci chápat tak, že Madonna provádí naruby to, co se dělá ženám. Obvykle se muž díky paralyzérou zmocní ženina těla, přičemž žena je tradičně chápána jako tělo. Takže nyní se žena díky paralyzérou zmocní mužových peněz, které jsou tradičně jeho významným atributem.

U občerstvení Madonna odře policistům auto, na což ještě nereagují, asi mají shovívavý pohled na „ženu za volantem“. Ale potom na ně vytáhne zbraň, i když jen stříkací, což je konečně přinutí k nějaké akci, ale Madonna jim ujede a ještě je předtím nabourá. Od občerstvení míří na hřiště, kde hrají kluci floorball, jednoho i nabere a zase odjíždí, při tom poráží popelnice. Nakonec ukradne nové auto a při té příležitosti vyhodí do povětří benzínku. A po celou dobu má chladný výraz, nebo se jen tak pousmívá, rozhodně neprojevuje strach nebo lítost.

Zde bych se podrobněji chtěla věnovat i těmto autům. Madonna se prohání v autech, která jsou poněkud extravagantní, vypadají spíše jako „mužské hračky“, přestože jedno má značku „Pussy Cat“ (Kočička). Obecně lze říci, že auta jsou spíše znakem mužů, tvoří jejich image, vyjadřují jimi své postavení, jsou pro ně důležitá a zajímají se o ně. Možná proto z Madonny necítíme, že by se jimi chlubila, prostě je jen používá k tomu, co dělá, takže je i bez lítosti ničí.

Madonnin vzhled (tvář za volantem) je feminní, ale chování spíše maskuliní v tradičním chápání maskulinity. Nicméně tvrdit, že násilí je vlastní jen mužům, by bylo dosti esencialistické. Zde mne napadá, že Madonna má tu kombinézu možná proto, aby vyjádřila, že ne muži, ale lidé jsou násilní. Důsledkem uspořádání společnosti a jejich mocenských vztahů je ale násilí doménou především mužů. A ona nám ukazuje, že i ženy se mohou přirozeně pohybovat ve světě násilí. Násilí je vždy nasměrováno na muže, od kterých si Madonna bere, co potřebuje.

Ženy se v klipu příliš neobjevují a když, tak se k nim Madonna chová celkem slušně. Například servírce, která jí přináší jídlo, nacpe do kapsičky peníze, které ukradla mužovi u bankomatu. Toto gesto je podobné tomu, jakým obvykle muži nedbale zasunují peníze ženám, které je obsluhují, což značí jistou nadřazenost. Ale možná je to určitý projev ženské solidarity a Madonna je „ženským“ Robinem Hoodem. Také k babičce se Madonna chová hezky, podpírá ji, zapíná jí pás, popostrkuje jí brýle a kupuje jí pití. Nicméně nakonec se s ní zabije, což podle mne odporuje našim očekáváním založeným na jejím předchozím jednání. Videoklip by pak mohl být chápán jako odkaz na film *Thelma a Louise* z roku 1991 režiséra Ridleyho Scotta. Madonna tedy nesplňuje tradiční definici ženy jako starostlivé a pečující osoby ochraňující život, které odporuje i to, že vjede mezi děti na hřiště a vůbec veškeré násilí, které ji provází.

Postava babičky není moc vyjasněná. Nevíme, jaký má vztah k Madonně, ani jak je na tom duševně. Po celou dobu sedí trochu jako bezduchá loutka, neleká se, nebojí se, jen kouká před sebe, takže to vypadá, že je trochu mimo smysly. Nevíme, jestli věděla o



Madonnině plánu, ale v prostřizích vidíme, jak si upevňuje na nárt nějaký chránič, což by mohlo svědčit o tom, že byla připravená na divočejší jízdu. V jednom záběru rovněž vidíme babičku, jak upřeně sleduje v televizi nějaká jedoucí auta, a při tom zatíná ruku do opěradla křesla, takže dění velmi prožívá. Když ale pak skutečně jede v autě, vypadá netečně. Zajímá ji snad svět televize více než svět okolo ní? Babička by také mohla odkazovat k tradičnímu pojetí ženy, která je „doma“ v soukromé sféře, ale ve sféře veřejné, která je jí cizí, se drží stranou a je potichu.

Rovněž by šlo videoklip vykládat tak, že Madonna a babička jsou jedna a tatáž osoba, že Madonna je babiččíným alter egem. Celý příběh by pak mohl být jakýsi flash back před smrtí, ve kterém si babička představila, co chtěla v životě provést mužům, ale nikdy to neudělala.

V prostřizích vidíme, že je Madonna potetovaná, pod krkem má nápis „Loved“, na jednom předloktí revolver s kouřící se hlavní a na druhém kotvu. Na stolku se válí tuby prášků, časopis a nedopitá láhev whisky. Další láhev si balí i do kufru. Na jejím těle vidíme modřiny, s výrazem bolesti si pod kombinézu dává neprůstřelnou nebo ochrannou vestu. Všechny tyto atributy mají spíše maskulinní konotace, ale Madonna se mezi nimi a s nimi pohybuje zcela samozřejmě. Když vychází z pokoje, bouchnutím dveří se poslední číslo pokoje zhoupne dolů, takže se změní na 666. Toto číslo je symbolem ďábla, zla. V této souvislosti je možné si vybavit pořekadla jako „Kam čert nemůže, nastrčí ženskou“ nebo „Ženy jsou plémě ďáblov“.

Tetování „Loved“, které bylo detailně zabráno, vzbuzuje množství otázek. Znamená tento nápis „milována“ nebo „milovala“? Opustil ji někdo? Mstí se teď na mužích? Další otázky vzbuzují prášky a alkohol: Je Madonna nemocná? Nebo pije a bere prášky, protože život už pro ni nemá smysl? A od čeho nebo koho je zmlácená? Vyvolává schválně konflikty, protože ji to baví? Nebo má naplánovanou sebevraždu a ještě si rychle zkouší, jaké to je být „zlá“? Ale proč s sebou bere i babičku?



19. Madonna s kufrem a průkazy (www.madonna.cz)

Nejpravděpodobnější se mi zdá, že žije stylem desperátky, která se protlouká světem ne zrovna obvyklým a morálním způsobem. Tomu by napovídalo i množství průkazů, které u sebe má, a to, že bydlí v motelech a nosí s sebou kufr, což jsou znaky nezakotvenosti (viz „Justify My Love“). Těmito atributy je podle mne vyjadřována její nestálá identita, kterou mění podle potřeby, což zapadá do postmoderního pohledu na identitu jako fluidní kategorii.

Celkově můžeme říci, že Madonna využívá toho, že je žena, že je upravená, navíc má sebou babičku, takže ji nikdo předem nepodezírá z nějaké nekalosti. Od ženy neočekáváme nebezpečí, nevěnujeme jí pozornost, nevyvolává v nás pocit ohrožení. Například policisté ji zcela ignorují a když něco udělá, tedy odře jim auto a vytáhne zbraň, jsou z toho v šoku a zareagují, až když se z tohoto překvapení vzpamatují. Zaskočení jsou asi i tím, že má u sebe vůbec zbraň, která rovněž nepatří mezi běžné vybavení žen. Symbolem těchto očekávání vůči ženám jako jemným a křehkým (a sexy) bytostem může být i ona značka „Pussy Cat“ na autě. Ta ještě více posiluje kontrast mezi tím, co očekáváme, a tím, co se skutečně děje, jak se Madonna doopravdy chová a jedná.

Muži v tomto klipu působí trochu jako hlupáci, kteří se nestačí divit, co „slabá“ žena dokáže. Madonna ale nevyužívá svou ženskost nějak cíleně, neprodukuje se před nimi, aby odlákala pozornost a pak něco udělala, jen využívá toho, že ostatní vidí ženu a nic špatného neočekávají. Madonna páchá různé přestupky, ale nedělá to skrytě, tiše a rychle, prostě to dělá, jako by šlo o něco úplně samozřejmého, že tomu vlastně ani nevěnuje velkou pozornost či emoce. Nepoužívá lsti, nelíčí pasti, jde rovnou na věc a pak zase odjede a pokračuje dál. Neutočí ani „hystericky“ a vášnivě, je klidná a vyrovnaná. Dá se tedy říci, že její chování neodpovídá tomu, jaké chování od žen očekáváme.

Gender je tedy opět pojímán jako performance. Gender je určitá role, kterou hrajeme a vybíráme ji podle toho, jak chceme působit, a někdy může být náš výběr dosti překvapivý a neobvyklý. Madonna do své identity zapojuje znaky obou genderů a ukazuje, že přiřazení znaků jednomu konkrétnímu genderu je pouze společenským konstruktem, stejně jako následné řazení těchto genderovaných znaků k odpovídajícímu pohlaví (maskulinní mužům, feminní ženám). To svědčí o proměnlivosti hranic mezi gendery i o tom, že mezi pohlavím a genderem není kauzální vztah. Madonna tímto klipem rovněž upozorňuje na očekávání, která v sobě vůči lidem máme na základě jejich vzhledu.

### **3.2.5. American Life**

Text této písně je jakousi rekapitulací Madonnina života, kterou vyjadřuje svoji nespokojenost, protože se sice může zdát, že má všechno, jenže nic není, jak se zdá. Polemizuje v něm nad svým životem i dnešní dobou. Děj videoklipu se odehrává na módní přehlídce, která má jako téma válku. Modelové a modelky předvádí róby složené z armádní výzbroje a v publiku sedí klasická společenská smetánka. Na plátna kolem mola se promítá Madonnina tvář i válečné výjevy: rakety, stíhačky, výbuchy. V zákulisí mezitím vychází

z toalet drsná parta vojaček vedená Madonnou, která nasedne do Mini Cooperu, vjede na pódium a začne útočit na diváky v publiku.



20. Madonna v parádní uniformě (www.madonna.cz)

Během celého klipu vidíme záběry Madonny ve světlé „parádní“ uniformě, za kterou je promítáno černé pozadí, výbuchy a plameny nebo americká vlajka. Vojenskou uniformu si tradičně spojujeme hlavně s muži, stejně jako si představujeme coby aktivní účastníky války především muže. Madonna má uniformu, aby si zajistila určitý respekt a pozornost pro to, co se nám snaží sdělit. Uniforma dodává autoritu, takže se na Madonnu díváme určitě jinak, než kdyby měla například květované šaty. Ale zároveň vypadá Madonna v této uniformě velice sexy, má čepici na stranu, uniforma je úzká, má výstřih do věčka a dovnitř zastrčenou kravatu, k tomu bílé rukavičky. Přitažlivost jejímu vzhledu tedy dodává autorita, samotný střih uniformy, ale pozornost upoutává i proto, že ženy obvykle v uniformách nevidíme.

Módní přehlídka dělá z války podívanou, jednotlivé atributy války (maskáčová látka, oholené hlavy, plynové masky, megafony, radiolokátory, speciální brýle, pásy nábojů, granáty, utržená lidská noha) jsou používány jako módní doplňky, které dodávají vzhledu šmrnc a svůdnost, což můžeme brát jako znevažování práce vojáků. Lze to považovat i za propagaci války, že je sexy, že zabíjet je sexy. Nebo je to naopak výzva, aby se vojenské atributy používaly k celkem neškodným a mírovým záležitostem jako je móda, nikoliv ke svému původnímu účelu. Například maskáče jako módní oblečení nemají lidi zakrývat, ale mají jimi zaujmout pozornost, náboji nemáme střílet, ale ověšet se jimi jako náhrdelníky. Můžeme to rovněž považovat za kritiku, že se z války dělá podívaná, že se z válečných témat dělá móda. Molo pak může zastupovat obecně média, na které se publikum dívá, ale vlastně se ho to, co sleduje, nijak zvlášť netýká. Nebo je to jakési upozornění, že z války se dělá obchod, že se na ní vydělávají peníze – jako se na módě rozhodně vydělávají. Vezmeme-li předposlední jmenovanou možnost, tak možná proto později na molo vjede oddíl žen, „skutečných“ vojaček, a náhle publikum zažívá přítomnost „války“ na vlastní kůži, už tu není žádná idealizovaná a uhlazená forma jako v médiích/na molo. Najednou se jich

události fyzicky týkají a vodní dělo může být symbolem toho, že lidi kropí, aby se vzpamatovali, probudili z letargie a postavili proti válce.



21. Modelové a modelka (www.madonna.cz)

Nyní bych se ale chtěla podrobněji věnovat vzhledu modelů a modelek. Oblečení modelů působí dost žensky, mají dlouhé vlečky, kabáty, průsvitné peleríny, boa, sukně. Zároveň mají kraťounké vlasy a vypracovaná svalnatá těla, nejsou nalíčení a jejich chůze je pevná, mají na nohou těžké boty. Snoubí v sobě tedy prvky obou genderů, a tak narušují tradiční genderové kategorie. Na druhou stranu na módních molech už jsme zvyklí na ledacos, v tomto prostředí to není až tak provokativní, jako kdybychom něco podobného viděli v „běžném“ životě. Modelky jsou klasicky štíhlé a dlouhonohé a mají na sobě celkem „ženské“ modely, takže to, co je na nich maskulinní, jsou spíše různé technické přístroje, maskáčové látky a další vojenské, tedy tradičně mužské atributy.

Obecně by se dalo prostředí módní přehlídky vztáhnout na celou postmoderní kulturu vzhledu a povrchu a na pojetí genderu jako role, jako představení, které hrajeme. Jako by naše doba byla tím molem, po kterém chodíme v různých modelech, tedy identitách, které měníme podle vlastního uvážení nebo podle toho, co je nám řečeno. Neustále si vybíráme, co na sebe, střídáme identity, perspektivy a unikáme nějaké definici, trvalé osobnosti a podobě.

Druhou rovinu děje videoklipu tvoří oddíl agresivních a bojechtivých vojaček. Poprvé se s nimi setkáme na dosti poničené a špinavé toaletě. Nejprve je každá z nich ve své kabině, potom jsou společně v prostorách mezi kabinkami a umyvadly. Vojačky si tu vybíjí svoji agresi, rozhodně to nejsou žádné „něžné květky“, cení zuby, křičí, kopou, vráží do sebe s provokativním pohledem. Jedna z nich dělá vzpěry na rukou nad pisoáry a má na sobě mužské prádlo, tedy bílý nátělník a slipy. Další zase sedí na míse se staženými kalhotami. Pohled je zezadu a my vidíme, že má tetování nad zadkem, což je sice pro ženy obvyklé místo, ale má tam lebku se zkříženými hnáty, což je zase dosti mužský motiv. Madonna ryje do stěny kabinky nápis „Protect Me“ – tradičně je to žena, která má být vojáky chráněna, ale ochranielství je zase spojováno s ženami. Píše to proto, že touží po ochraně, nebo proto, že je to její poslání? Opět tu tedy dochází k narušování hranic mezi

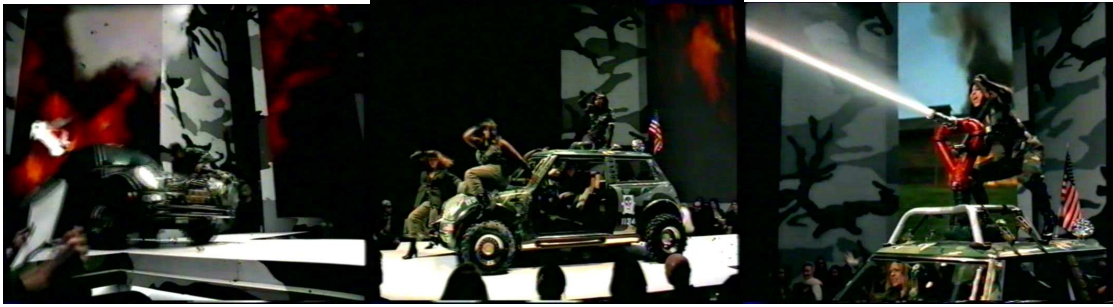
gendery a k potvrzování toho, že gender je fluidní kategorie na pohlaví nezávislá, že gender jsou role, které hrajeme na základě našeho kontextu.

Dále se střídají různé detailní záběry, jak se tyto ženy oblékají do vojenského oblečení. K mužům odkazuje záběr na zapínání poklopce, k ženám záběr na zapínání černých kozaček na vysokém podpatku a rovněž prohlížení se v zrcadle a upravování se před ním. Oblečení je sice v principu především vojenské, ale také je velmi sexy a upnuté, tedy na boj asi ne zcela vhodné. Vojačky rovněž nejsou oblečeny jednotně. Některé mají těžké boty, jiné boty na podpatku, některé mají kalhoty, jiné minisukně. To by potvrzovalo spíše pojetí války a armádních atributů jako módy. Madonna vypadá i v této své verzi velmi upraveně, tentokrát má delší černé vlasy, červeně nalíčené rty a tmavé oči. Na sobě má maskáčovou košili, kalhoty, vysoké těžké boty a baret. Madonna nám tedy i v tomto klipu prezentuje obraz silné ženy, která se nesnaží zapadat do tradiční ženské role, je sebevědomá a odhodlaná a nenechává se svazovat konvencemi.



22. Madonna v čele vojaček (www.madonna.cz)

Z toalet jdou vojačky agresivně chodbou, kopají, křičí, zatínají pěsti, a tato jejich chůze se střídá se záběry stíhaček a raket, které atmosféru bojovnosti a agresivity ještě posilují. Vojačky zauímají vojenské postoje, dělají různé kopy, kliky, kotouly, ale taky se hladí, svůdně vlní a předvádí souložící pohyby. Chvillemi tančí a vykonávají cviky synchronizovaně, což tentokrát odkazuje k disciplíně a poslušnosti, které jsou skutečně spojené s armádou. Na obecnější úrovni pak lze takové cvičení opět brát jako poukaz na to, že jsme všichni disciplinováni společenským uspořádáním.



23. Vojačky na molu (www.madonna.cz)

Potom tyto ženy nasedají do Mini Coopera, tedy ne zrovna „drsného“ auta, které by ladilo s jejich image. Spíše je takové roztomilé, navíc spojené s Mistrem Beanem, takže není moc „mužné“ a jako by upozorňuje na to, že přes všechno to agresivní chování a mužská gesta tvoří jeho posádku „jen“ ženy. Ale zdání klame, na autíčku je nápis „Hell On Wheels“ (Pojízdné peklo), obrázek lebky se zkříženými hnáty, je maskáčové, má silný rám vepředu a velké pneumatiky, tedy terénní úpravu. Vojačky jím projedou jedním plátnem na molo a cestou srazí jednoho člověka, který po něm šel. Vylezou z auta a začnou na něm a kolem něj agresivně tančit, vypadají rozzlobeně a nebezpečně a opět kombinují různé ženské a mužské pohyby a gesta. Publikum se jen překvapeně dívá, fotografové fotí, ale žádný velký rozruch to nevzbudí. Potom vytáhne Madonna vodní dělo a začne stříkat do lidí a tato scéna se střídá se záběry výbuchů a ničení při válce. Když s tím Madonna přestane, sjedou z mola přímo mezi lidi v publiku. To je zhnusené, překvapené, zmatené, šeptá si mezi sebou, ale pořád zůstává na místě. Nakonec Madonna hodí mezi lidi granát, který ale chytí muž podobný prezidentovi USA Georgovi Bushovi a s úsměvem si jím zapálí doutník.

Zajímavý je rovněž kontrast mezi prostředím módních přehlídek, které je tradičně spojováno s ženami, a s prostředím armády a války, které je spojováno především s muži. Na molu vidíme modelky ale i modely, naopak vojáky nevidíme žádné, jen vojačky. To by se dalo vysvětlit skutečností, že do oblasti módy již pronikají muži ve velké míře a známe slavné modely, kteří nejsou pouhými anonymními postavami z přehlídkových mol, zato mediálně známou příslušnici armády si nemohu vybavit žádnou. Do oblasti armády je pro ženy nadále velmi složité proniknout, natož se dostat na přední místa, proto se Madonna soustředila spíše na tuto oblast a vynecháním vojáků tento fakt zdůraznila.

### 3.2.6. Hung Up

Madonna v této písni zpívá o tom, že je do někoho blázen, a čeká, až jí zavolá, ale on nevolá a čas se tak vleče. Ale už jí to přestává bavit a ta osoba bude jednou litovat, že ji nechal čekat. Text je tedy poněkud plytký a bohužel se tato „diskotéková“ jednoduchost podle mne týká i videoklipu. Jeho děj není nijak význačný, hlavní jsou záběry na Madonnu, jak se rozcvičuje a tančí v tanečním sále, aby večer vyrazila do klubu na párty. Mezitím

vidíme rovněž tři party mladých lidí, které se nemohou dočkat večera, až si zatančí v klubu, a zbývající čas si také krátí tancem.



24. Party mladých lidí (www.madonna.cz)



25. Madonna v tanečním sále (www.madonna.cz)

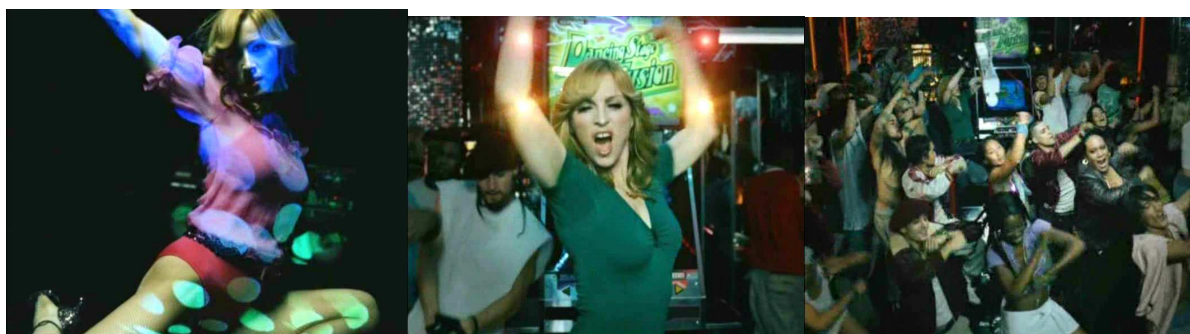
Madonna zde předvádí své štíhlé a svalnaté tělo, vypadá velmi svůdně a má v nás vzbuzovat touhu svou sexualitou, kterou sebevědomě vyzařuje. V tanečním sále dělá svůdné pohyby, smyslně se dívá na sebe do zrcadla i nám do očí a trénuje choreografii, kterou pak večer roztančí všechny v klubu. V klubu na sebe strhává pozornost, je hvězdou parketu, udává tempo, flirtuje s různými muži (kteří v klubu převažují, nebo jsou rozhodně více vidět) a energicky tančí. Občas má agresivní výraz, dělá silová gesta a vytlačuje některé tančící muže z jejich míst. Na parketu je i Madonnina podoba v trikotu z tělocvičny, která se v záběru objevuje vždy sama. Její tanec je svůdnější, opět zapojuje pohyby připomínající soulož, tentokrát nad magnetofonem. Na Madonnině vzhledu není vidět kapka únavy nebo potu, není zarudlá ani udýchaná. Jen na konci, kdy ji vidíme ležet zpátky

v tanečním sále, leží v poloze, která vyjadřuje vyčerpání, ale jinak je její vzhled a účes bez poskvrnky.

Jistě se nabízí srovnání s videoklipem „Open Your Heart“, který byl rovněž založen z převážné části na pohledu na Madonnino tančící tělo. V obou případech byla Madonna sexuálním objektem vzbuzujícím touhu, přestože kontext jejich tance byl odlišný. Bohužel tento nový videoklip představuje Madonnu opravdu jen jako krásný objekt a nevidím v něm žádné hlubší významy a žádná zpochybující témata a zobrazení, přestože ani zde nelze nazvat Madonnu jednoduchou sexuální loutkou.



26. Madonna cestou do klubu a v klubu (www.madonna.cz)



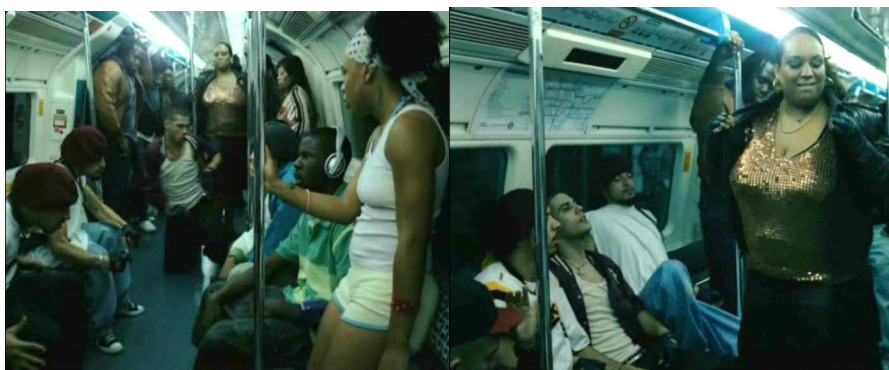
27. Tanec v klubu (www.madonna.cz)

Madonna se již tradičně prezentuje jako silná a samostatná osobnost. Cestou do klubu se otáčí za muži, její chůze je rázná a na tváři má sebevědomý úsměv. Užívá si svádění, flirtování a tanec, baví se a je to pro ni pozitivní zážitek – na konci vypadá unaveně, ale spokojeně. Zároveň ale cítíme z její osoby jistou izolovanost, protože zatímco ostatní tráví den spolu venku, ona je sama v tělocvičně. V klubu je pak sice za hvězdu, ale vlastně mezi ostatní úplně nepatří, je tam sama za sebe, jako dominantní osobnost, která není členem žádné party. Tento fakt lze vnímat jako jistou nadřazenost, ale já si myslím, že má spíše zdůrazňovat Madonninu individualitu a samostatnou osobnost.

U tohoto videoklipu se nemohu zbavit pocitu, že tentokráte bylo hlavním cílem ukázat, že je Madonna i ve svém věku stále sexy a pohybově zdatná a dokáže udržet krok s mladou generací. Všem ostatním postavám z videoklipu je totiž tak dvacet až třicet let. Na



tom samozřejmě není v principu nic špatného, nicméně způsob, jakým tuto skutečnost prezentuje, je poněkud jednoduchý a naprosto neinvenční. Rovněž se mi zdá, že to, jak se zde Madonna prezentuje, potvrzuje myšlenky Wolf (2000): jako by Madonna byla posedlá pouze svou krásou, dokonalým tělem a snažila se zahladit všechny známky stárnutí. Paradoxně je to ale jediný ze všech analyzovaných videoklipů, kde jsme nemohli vidět Madonnu v prádle.



28. Tanec v metru (www.madonna.cz)

Jediným dalším momentem, který mne v klipu zaujal, je scéna v metru, kde proti sobě sedí dvě party a střídavě „soupeřivě“ tančí a předvádí, co dovedou. Pak ale přijde dívka, která je poměrně při těle, a se sebevědomým výrazem ve tváři jim předvede, že tohle dokáže i ona, a s úsměvem zase odejde, což obě party úplně vyvede z míry. To lze považovat za pozitivní vzor, že i žena, která třeba nesplňuje současný ideál krásného těla, může být sebejistá, přitažlivá a nemusí se za své tělo stydět. Na sobě může mít sexy oblečení a nemusí se bát přede všemi zatančit.

Tento videoklip je tedy vzhledem k mému zájmu ze všech mnou analyzovaných videoklipů nejméně zajímavý. Přestože opět ukazuje Madonnu jako sebevědomou a nezávislou ženu, nenalezla jsem v něm žádné překračování genderových hranic, posunování sexuální normy či jiná témata postmoderního feminismu.

### 3.3. SROVNÁNÍ A VÝSLEDKY ANALÝZY

Nyní tedy přistoupím k závěrečnému shrnutí a srovnání poznatků, které jsem během analýzy nashromáždila. Nejprve stručně shrnu, čím jsem se v jednotlivých videoklipech zabývala, poté jednotlivá témata a aspekty, na které jsem se soustředila, vzájemně porovnáám. Součástí těchto porovnáání bude i vymezení odpovědí na výzkumné otázky. Rovněž zmíním některé zajímavé aspekty, na které jsem během analýzy narazila, ale v rámci analýz jednotlivých klipů je nezmiňuji, nebo jen okrajově.

U videoklipu „Open Your Heart“ jsem se zabývala tím, jak se zde pracuje s tradičním pojetím ženy jako podřízeného sexuálního objektu a dualitou tělo a duše. Dalším tématem

byla feminita jako maškaráda a kontrast mužské a ženské identity. Ve videoklipu „Express Yourself“ mne zaujala proměnlivá identita a hra s genderovými znaky, která ukazuje jejich význam jako nestálý a která zdůrazňuje konstruovanost genderových kategorií. Zabývala jsem se zde i pojetím těla jako stroje a tématem ženy jako podřízeného sexuálního objektu. Ve videoklipu „Justify My Love“ byla hlavním analyzovaným tématem sexualita a překračování sexuálních a genderových norem. Pohlaví, gender a touha osob, které se zde objeví, jsou různě kombinovány, což odpovídá teorii performativního genderu a identity. Sexualita je zde prezentována jako naše pozitivní a kreativní součást.

U novějších videoklipů již nepatří sexualita a hra s genderovými znaky mezi hlavní témata, nicméně i v nich je lze ve větší či menší míře nalézt. Ve videoklipu „What it Feels Like For A Girl“ jsem se soustředila na problematiku očekávání vůči druhým lidem na základě jejich pohlaví a vzhledu, která mohou být zcela mylná, což odhaluje stereotypnost našeho myšlení. V tomto klipu je vymezována pozice ženy, která nespadá do tradičního pojetí role ženy ve společnosti. Opět zde lze nalézt téma genderu jako na pohlaví nezávislé činnosti, která utváří naši identitu. Ve videoklipu „American Life“ jsem se věnovala mísení genderových znaků a neobvyklým ženským rolím. Ve videoklipu „Hung Up“ jsem nenalezla příliš podnětů, kterými by se stálo zato zabývat, ale jako hlavní téma jsem určila sexualitu a ženu jako objekt pohledu.

Ve všech videoklipech jsem se pak zabývala Madonniným vzhledem a tělem a tím, jaký obraz ženy v nich svou osobou prezentuje.

Nejprve se tedy budu věnovat Madonnině vzhledu. Madonna je ve všech videoklipech pečlivě upravená, v jejím vzhledu se mění různé trendy, ale důraz na krásu a fyzickou přitažlivost přetrvává. Co se týče účesu, Madonna má ve starších klipech krátké, platinově blond vlasy, upravené do rozcuchu nebo vln. V současných pak má vlasy delší a spíše hladké a přirozeně vypadající účesy (kromě „Hung Up“). Barva vlasů je opět blond, v jednom případě tmavá. Líčení je kromě videoklipu „What It Feels Like For A Girl“, kde má jen jemný make up, výrazné, má červené rty a tmavé oči. Oblečení zvýrazňuje křivky jejího těla (kromě případů, kdy má na sobě oblek nebo kombinézu) a ve všech videoklipech kromě „Hung Up“ vidíme Madonnu v prádle. To je vždy černé, často používá korzety, podvazky, punčochy a krajky. Rovněž se ve všech videoklipech objeví ona nebo někdo jiný v rukavicích – ať už jsou to rukavice jako součást prádla, rukavice kožené, motorkářské bez prstů, nebo jako součást uniformy. Tomu, co rukavice mohou symbolizovat, jsem se blíže věnovala v analýze klipu „What It Feels Like For A Girl“. Rovněž se na několika osobách v klipech setkáme s tetováním. Ve starších videoklipech vidíme tetování na Madonnině milenci v „Justify My Love“, v novějších se pak objeví pokaždé, a to přímo na Madonně („What It Feels Like For A Girl“), nebo na jiných ženách („American life“) či mužích („Hung Up“). Tato skutečnost podle mne odráží situaci, že tetování je stále rozšířenější, a to nejen u mužů, ale i u žen. Tetování se stává dalším způsobem, jak vyjádřit své osobní přesvědčení či postoj ke

světu a životu. Může být rovněž symbolem něčeho stálého, co kontrastuje s proměnlivostí naší i okolního světa.

Tělo Madonny zcela odpovídá současné normě, která vyžaduje těla štíhlá, pevná a svalnatá (viz Bordo 1993). Ve většině videoklipů nechává vyniknout svou postavu nejen zvoleným oblečením, ale rovněž pohybem, tedy tancem. Její tanec a pohyby bývají velmi svůdné a smyslné (často se opakují pohyby napodobující soulož), ale zapojuje i gesta silová a náročné cviky. Svým pohybem tedy dokáže vyjádřit sexualitu i agresivitu a nepřístupnost. Rovněž jsem si všimla, že ve třech videoklipech („Open Your Hear“, „Express Yourself“, „What It Feels Like For A Girl“) dělá gesto, jako by střílela rukou. Toto gesto vyjadřuje určité násilí, které je v nás skryté. Proto si „ulevujeme“ tímto gestem, díky kterému si alespoň představíme, jaké by to bylo někoho „odrovnat“. Rovněž se dá toto gesto považovat za určitou hrozbu, která vyjadřuje převahu a dominanci nad tím, na koho míříme. Není to tedy zcela neškodné gesto a Madonna jím vyjadřuje svoji sílu a kontrolu.

Madonnino tělo je ve většině videoklipů zobrazováno tak, aby v nás vzbuzovalo touhu, což je podporováno i jejími svůdnými pohledy. Tím spadá do klasického pojetí ženy jako sexuálního objektu. Nicméně v některých videoklipech Madonna projevuje i svoji touhu a svůj pohled na druhé jako na sexuální objekt („Express Yourself“, „Justify My Love“, v menší míře „Hung Up“).

Madonny proměnlivý vzhled odpovídá teorii o plastickém diskurzu těl, o kterém mluví Bordo (1993). Madonnino tělo je pro většinu žen nedostižným ideálem a rovněž neodkrývá námahu, která za jeho formování stojí. Také potvrzuje Kellnerovu (1995) tezi o postmoderní kultuře vzhledu, ve které hraje vzhled stále větší roli, ve které lze vzhledem vyjádřit životní styl i společenské postavení, ve které často díky odpovídajícímu vzhledu můžeme dosáhnout společenského úspěchu.

Madonnin důraz na vzhled a přítomnost zrcadel ve většině klipů poukazuje i na to, že bytí žen je bytí viděné (viz Bourdieu 2000), že žena je neustále nucena zabývat se svým vzhledem a tím, jak na ni druzí pohlížejí. K tomuto tématu samozřejmě patří i Wolf (2000) a její teze o tom, že krása je nástrojem disciplinace žen, že ženy jsou posedlé svým vzhledem, bojí se ztráty kontroly nad ním a projevů stárí. Toho je Madonna zářným příkladem, protože její vzhled se mění podle módních trendů a nikdy na něm nevidíme stopy únavy nebo vrásky, čímž maskuje všechny stopy stárnutí. Nadále ve svých klipech tančí a ukazuje své ohebné a svěží tělo, které vlastně vypadá ve všech klipech stejně, navzdory mnoha letům, které je oddělují. Madonna tak přes všechnu svou moc a samostatnost podléhá tomuto kulturnímu pohledu a dohledu na ženy a jejich těla, který ženám říká, že musí vypadat pořád mladě, musí být stále krásné a upravené, a definuje, co krása a dokonalost znamená.

Že se Madonně daří tento kulturní požadavek splňovat, můžeme brát pozitivně, můžeme říkat, že na svůj věk vypadá skvěle, a považovat ji za pozitivní vzor. Na základě

takové interpretace Madonna prolamuje tradiční nahlížení na ženskou krásu jako mladou krásu. O Madonně se stále hovoří jako o velmi sexuálně přitažlivé ženě, což není u žen po čtyřicítce běžné. Na druhou stranu většina žen nemá možnosti ani prostředky k tomu, aby dosáhly podobného vzhledu a formy, což může být velmi frustrující. Někdo by mohl namítnout, že v showbusinessu to takto chodí, že ženy na obrazovce musí být krásné a perfektně upravené, to ale nemění nic na tom, že tento požadavek krásy a mládí je kulturně daný, tedy uměle vytvořený, a slouží k disciplinaci žen.

Tento standard způsobuje, že jen některé ženy jsou považovány za „krásné“, a ostatní, které do této kategorie nespádají, si nemohou činit nárok na to, aby byly společnostmi uznávány, nebo aby uspěly v populární kultuře (přinejmenším mají ztíženou pozici). Navíc díky diskurzu těla jako plastické hmoty (viz Bordo 1993), tedy myšlence, že každý může vypadat skvěle a formovat své tělo podle libosti, jsou považovány ženy, které tyto normy splňovat nechtějí a nebo prostě nemohou, za líné či neschopné. V tomto smyslu Madonna není pozitivním, vzdorujícím rolovým modelem, který by tyto kulturní nároky zpochybňoval a stavěl se proti nim. Naopak je očividně přijala za své a snaží se je plnit.

V použití zrcadel a snímání Madonny přes ně („Express Yourself“, „Justify My Love“ a „Hung Up“) je možné vidět určitý příklad simulace (viz Baudrillard 1994), která je s postmoderní dobou i Madonnou samotnou spojována. V klipu vidíme nějakou konkrétní podobu Madonny, která nemá zakládající jádro nebo podstatu, a tuto její podobu pak vidíme ještě přes zrcadlo. Tento odraz je dalším stupněm vzdálení od představy reálného základu, který by určoval, jací jsme. Je kopií kopie bez originálu. V postmoderní době tedy byla nahrazena myšlenka autenticity myšlenkou konstruovanosti, takže postmoderní kultura je kulturou zevnějšku a představení, která utváří identitu (viz Schwichtenberg 1993). Představa vnitřního já a pevných kategorií je v postmoderním feminismu odmítána (viz Foucault; Butler 2003) a Madonna může nadále sloužit jako příklad osoby, jejíž identita je proměnlivá, která se (obvykle) nedrží tradičních způsobů prezentace nejrůznějších témat.

Ohledně osobnosti se Madonna ve všech svých videoklipech prezentuje jako silná žena, která je nezávislá a jde si za svým (například usiluje o dělníka v „Express Yourself“, prožívá své fantazie v „Justify My Love“). Nemáme pocit, že by jen plnila něčí přání a že by se někomu podřizovala (kromě „Open Your Heart“), i když určité submisivní polohy v jejích výrazech rovněž najdeme (například pouta v „Express Yourself“). Nikdy ji ale nevidíme jako osobu čistě submisivní, vždy lze najít i protikladné postoje, které vyjadřují její subjektivitu a vůli. Ve videoklipech je Madonna hlavní postavou, která není ve vleku událostí, je samostatná a rozhodná, nespolehá na druhé. V tomto smyslu je možné ji i nadále považovat za pozitivní rolový model pro ženy.

Stejně tak ale lze Madonnu považovat za objekt pohledu, nicméně většinou je tento pohled doplňován i jejím, ať už na další postavy v klipech, nebo přímo na nás, na diváky. Zde je důležité i to, že se obecně prezentuje jako silná a nezávislá žena, takže sledování

jejích videoklipů je tímto vědomím většinou ovlivněno. Takže i přes určité prvky podřízenosti rozhodně nelze označit Madonnu za bezduchou loutku, která by pouze plnila přání ostatních, byla by pouhým sexuálním objektem, který plní mužská přání.

Madonna se rovněž objevuje v rolích pro ženy netradičních. To se týká celého klipu „What It Feels Like For A Girl“, kde je netradiční především její chování, a „American Life“, kde má netradiční „zaměstnání“. Podobné prvky najdeme i v „Open Your Heart“ (Madonna v pánském obleku) a „Express Yourself“ (opět Madonna v pánském obleku). Ale ocenit by se v tomto smyslu daly i pozice, ve kterých otevřeně vyjadřuje svou sexualitu a touhu („Express Yourself“ a především „Justify My Love“). Ve svých videoklipech tedy není jen ozdobou, je osobností, na kterou je upřena naše pozornost a která je v mnohých věcech inspirující a často překračuje stávající normy a standardy, ať už z jakékoli oblasti. Výjimkou je videoklip „Hung Up“, i když také ne zcela, protože i v tomto klipu projevuje svou vůli a nejen tělo, nicméně její vzhled a svůdnost tu hrají velkou roli a další silná témata, která by byla nekonvenční, provokativní či zpochybňující a vedla k zamyšlení, zde nenacházím.

Madonina identita je velmi proměnlivá, ať už z pohledu na všechny videoklipy, ve kterých se pokaždé objevuje v jiném vzhledu, roli, příběhu, nebo z pohledu na jednotlivé klipy. Asi nejvýraznější je tato proměnlivost v „Open Your Heart“, kde vidíme dvě její protichůdné podoby, a „Express Yourself“, kde vidíme Madonnu hned v několika odlišných postavách. Z novějších videoklipů je proměnlivá identita naznačena v klipu „What It Feels Like For A Girl“ (různé průkazy, motel, kufr). Splňuje tedy postmoderní pohled na identitu jako proměnlivou kategorii, která se mění v závislosti na kontextu a je utvářena našimi činy, i když v novějších klipech je to méně výrazné. Madonna uniká definici, střídá různé perspektivy, role a vzhledy. Podle postmoderní myšlenky performativity a simulace pak není možné hledat nějakou „autentickou“ Madonnu, její pravou tvář a identitu, protože zakládající substance neexistuje, identita neurčuje naše činy, ale teprve činy ji utváří. Proto jsou reálná samotná její jednotlivá vystoupení. Tato vystoupení, která jsou pokaždé jiná, to je Madonna.

Madonna rovněž prezentuje feminitu jako maškarádu a obecně gender jako performaci. Používá genderové znaky v různých kontextech a ve spojení s libovolným pohlavím, čímž ukazuje nestálost jejich významu. Tím, že rozmazává hranice mezi gendery, že odmítá kauzalitu mezi pohlavím, genderem a touhou (viz Butler 2003), jsou některá její zobrazení matoucí a zpochybňují heterosexuální normu i genderový esencialismus. Její odmítání pevných a neměnných kategorií podporuje pluralitu a množství nových identit. Tato pluralita sice může být matoucí, ale zároveň usiluje o otevřený systém. Na rozdíl od pevných kategorií pak nejsou všichni odlišní vylučování, protože v otevřeném systému se relativizuje samotný pojem odlišnosti. Madonnina tvorba zpochybňuje genderový dualismus a poukazuje na to, že genderové uspořádání společnosti je uměle vytvořené, že nevychází přirozeně z těl, ale je konstruktem, který nám vládne a který nás disciplinuje (viz Foucault).

Tyto jevy jsou nejvýraznější ve starších videoklipech „Express Yourself“ a „Justify My Love“. Ovšem s genderovými znaky si hraje, a tím poukazuje na genderové stereotypy, i v „Open Your Heart“, „What It Feels Like For A Girl“ a „American Life“.

Samozřejmě, že Madonna určité stereotypy i posiluje, především svým vzhledem a prezentací sebe sama jako sexuálního objektu, ale i tak lze její tvorbu považovat za přínosnou. Ve starších klipech i v klipech novějších lze nalézt netradiční role a pozice ženy a zpochybňování stálosti a přirozenosti genderových kategorií. Menší pozornost na sebe v tomto ohledu poutá možná proto, že způsoby, jakými tak činí, se od přelomu 80. a 90. let výrazně nezměnily. A rovněž jsou v jejích novějších videoklipech na první pohled zřejmá spíše témata jako násilí obecně („What It Feels Like For A Girl“) nebo válečné násilí („American Life“), protože tématům sexuality a vztahů mezi pohlavími a gendery už není věnována hlavní pozornost.

Videoklip „Hung Up“ je sice založen na sexuální atmosféře, ale ta je velice tradiční, předvádí těla krásných mužů a žen, která nijak nezpochybňují heterosexuální normu a nedochází tu k žádné hře s genderem a ke zpochybňování či posouvání sexuálních norem. Postavy jsou zde jasně rozpoznatelné a čitelné a nechovají se nijak neobvykle. Je tu spíše podporována představa ženy jako sexuálního objektu. Překračování konvencí týkajících se oblasti sexuality tedy již nepatří mezi Madonnina hlavní témata a pokud sexualitu v novějších videoklipech výrazněji ztvárnila, bylo to ztvárnění konvenční, bez zobrazování neobvyklých praktik či tužeb. S tím silně kontrastuje především videoklip „Justify My Love“, ve kterém došlo asi nejvýrazněji ke zpochybňování údajné kauzality pohlaví, genderu a touhy, a postavy zde byly z tohoto hlediska asi nejvíce matoucí a nejvíce zpochybňovaly stávající normy.

Nicméně sexualitu Madonna vždy vyjadřovala jako pozitivní sílu, kterou spojovala se svobodou, a tak je tomu i nadále. Její vzhled je konstruován tak, aby vzbuzoval touhu, ve svých klipech svůdně tančí a smyslně se dívá na nás („American Life“ i „Hung Up“) nebo na ostatní postavy klipu či přímo na sebe („Hung Up“). Svoji sexualitu nadále svobodně vyjadřuje a užívá si ji.

V novějších videoklipech ale není znázorněná žádná konkrétní láska či sex mezi dvěma lidmi, jako tomu bylo v „Express Yourself“ a „Justify My Love“. Madonna v nich vystupuje velmi individualisticky a svou sexualitou vyjadřuje spíše moc a nezávislost, než že by toto její ztvárňování touhy vedlo k sexuálnímu aktu či vztahu s nějakým člověkem. K tomu sice nedošlo ani v „Open Your Heart“, kde byla sexualita předváděna publiku pouze jako podívaná, ale tam sexualita nevyjadřovala ani moc a potěšení, nebyla brána jako pozitivní sebevyjádření ženy.

Další téma, které mne zaujalo, ale kterému jsem se v analýzách konkrétních videoklipů nevěnovala, je použití kontrastu dne a noci ve většině videoklipů. V „Open Your Heart“ se mění Madonny identita v závislosti na prostředí, což je zdůrazněno i použitím

kontrastu dne a noci: v noci je patriarchální loutkou, ve dne svobodnou a bezstarostnou bytostí. V klipu „What It Feels Like For A Girl“ Madonna za dne ještě neprovádí nic výrazně narušujícího normy, ale když nastane noc začíná páchat násilí. V „Hung Up“ je přes den Madonna sama v tanečním sále a rozcvičuje se, aby to v noci v klubu rozjela a strhla na sebe pozornost všech okolo. Noc je tedy dobou, ve které Madonna odhaluje své tělo, stává se objektem pohledu druhých a naplno vyzařuje sexualitu. Přes dne je pohledům skryta, ať už díky mužské identitě nebo tomu, že je sama. Noc a den odlišují identity, přičemž ta noční je v určitém smyslu provokativnější a kontrastuje s podobou denní. Nejsilnější je tento kontrast v „Open Your Heart“, nejslabší v „Hung Up“.

Jiná věc, která videoklipy spojuje, je to, že se všechny odehrávají v městském prostředí. Město spojuje různé životní styly a subkultury, je prostorem pro nekonvenční chování, protože zde vládne větší tolerance, a jeho podoba je velmi proměnlivá. Zároveň takové množství vztahů a stylů na jednom místě může vést k určité izolovanosti, zmatku a nejistotě. Město je tedy symbolem anonymity a odcizení, ale i rozmanitosti a nových možností. Město je rovněž místem, kde vznikají díky prolínání životních stylů a kultur nové formy, styly a identity. To znamená, že město je v jistém smyslu symbolem postmoderní doby.

Takové jsou tedy mé poznatky, ke kterým jsem došla během analýzy. Zjistila jsem, že Madonna je nadále zajímavým objektem feministických přístupů ke skutečnosti, nicméně již ne tolik jako dříve, nebo spíše z jiných hledisek než dříve. V určitých aspektech je její přístup k genderu a sexualitě konvenčnější a její tvorba se ubírá jiným směrem, než tomu bylo na přelomu 80. a 90. let 20. století, soustřeďuje se na nová a aktuální témata. V jejích videoklipech se nadále mísí stereotypní i zpochybňující způsoby práce s genderovými znaky, takže Madonnu lze považovat za pozitivní rolový model jen v určitých ohledech.

#### 4. ZÁVĚR

Ve své práci jsem se zabývala Madonnou a její tvorbou. Nejprve jsem vymezila teoretické koncepty a témata, které jsem poté použila v analýze šesti vybraných videoklipů. Analýzou jsem se snažila najít odpovědi na otázky související s tím, zda je Madonna i dnes z feministických hledisek zajímavá. Ptala jsem se, zda je možné ji nadále považovat za pozitivní rolový model pro ženy, a zkoumala jsem, zda lze v její současné tvorbě nalézt subverzivní potenciál, který v něm postmoderní feministické teoretičky a teoretici viděli počátkem 90. let 20. století. Zabývala jsem se i tím, že s Madonninou tvorbou byla vždy spojována kontroverze a nejednoznačnost, která se týkala i toho, zda její tvorba stereotypy posiluje či zpochybňuje. Srovnala jsem starší a novější videoklipy, jejich témata a způsoby, jakými jsou prezentována, a došla jsem k závěru, že můj předpoklad, že Madonnina současná tvorba je čistě konvenční, nebyl tak úplně oprávněný.

V Madonnině tvorbě lze nadále ve větší či menší míře spatřovat porušování a rozmazávání hranic mezi gendery a hru s genderovými znaky, nadále ztvárňuje sexualitu jako pozitivní součást naší osobnosti a poukazuje na proměnlivost identity. Tato témata ale nejsou akcentována v takové míře, jako tomu bylo v případě starších videoklipů. Některé opravdu silně zpochybňující prezentace témat týkajících se pohlaví, genderu a sexuality, tedy identity jako takové, již v jejích videoklipech nenajdeme, ale s méně provokativním a radikálním ztvárněním konstruovanosti genderu a proměnlivosti naší identity se setkáváme i nadále. Madonna se zaměřuje na nová témata a problematiky, která jsou v současné době aktuální, a svou invenci spojenou s provokací soustřeďuje právě tímto směrem. Proto je její ztvárnění problematiky genderu a sexuality stále stejné, případně na své intenzitě ještě ubírá. Z těchto důvodů nás tato témata na první pohled nezaujmu tolik, jako tomu bylo v případě starších videoklipů.

Moje analýza samozřejmě nemůže vypovídat o celé Madonnině tvorbě a ani o to neusiluje. Rovněž v ní nelze nalézt obecně platný soud nad jejími videoklipy jako takovými, protože mnou zkoumaný vzorek tvoří jen zlomek z desítek klipů, které za svoji kariéru natočila. Přesto si myslím, že se mi podařilo definovat určité trendy a posuny v její tvorbě a dokázala jsem odpovědět na otázku, zda je Madonnina tvorba z feministických hledisek nadále zajímavá. Zajímavá je, ale v menší míře než dříve, nebo spíše z jiných aspektů než dříve, a to z výše uvedených důvodů. Dalo by se rovněž říci, že Madonna již není tak kontroverzní, protože se sama podílela na změně vnímání toho, co si pod tímto pojmem představíme. Madonna se stala klasičkou kontroverznosti, čímž vlastně každá její další kontroverze do jisté míry ztrácí na náboji a významnosti.

Svou prací jsem tedy ukázala, že feministická témata, která jsem vymezila v teoretické části, jsou i nadále součástí Madonniny tvorby, ale v podobě, která není nová, a rovněž nejsou tím hlavním, co se nám Madonna snaží sdělit a k čemu se snaží vyjádřit. Soudě podle analyzovaných videoklipů se zabývá především tématy jako násilí, angažovanost žen a věk, se kterými dříve tak explicitně nepracovala. A je to podle mne



způsobeno právě Madonninou proměnlivou osobností, která se nikdy dlouho nezastavuje nad jedním tématem jako hlavním, protože jí jde především o to vyvíjet se a provokovat, a tak se udržovat ve středu zájmu.

## BIBLIOGRAFIE

- BARŠA, P. (2002): *Panství člověka a touha ženy: Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Praha: SLON
- BAUDRILLARD, J. (1994): *Simulacra and simulation*. Michigan: University of Michigan Press
- BORDO, S. (1993): *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. Berkeley, CA: University of California Press
- BOURDIEU, P. (2000): *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum
- BROWN, J.D. / SCHULZE, L. (1995): The effects of race, gender, and fandom on audience interpretations of Madonna's music videos. In: G. Dines, J.M. Humez, eds.: *Gender, race and class in media: A text-reader*. Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications. Str. 508-517
- BURTON, G. / JIRÁK, J. (2001): *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister&Principal
- BUTLER, J. (2003): *Trampoty s rodom: Feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava: Aspekt
- CROTEAU, D. / HOYNES, W. (1997): *Media/society: Industries, images, and audiences*. Thousand Oaks: Pine Forge Press
- ČERNÝ J. / HOLEŠ J. (2004): *Sémiotika*. Praha: Portál
- FISKE, J. (1990): *Introduction to communication studies*. London: Routledge
- GAUNTLETT, D. (2002): *Media, gender, and identity: An introduction*. London: Routledge
- GIDDENS, A. (1999): *Sociologie*. Praha: Argo
- HENDL J. (2005): *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál
- JIRÁK, J. / KÖPPLOVÁ, B. (2003): *Média a společnost: Stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha: Portál
- KAPLAN, E.A. (1992): Feminist criticism and television. In: R.C. Allen, ed.: *Channels of discourse: Ressembled*. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press. Str. 247-283
- KAPLAN, E.A. (1993): Madonna politics: Perversion, repression, or subversion? Or masks and/as master-y. In: C. Schwichtenberg, ed.: *The Madonna connection*. Colorado, Oxford: Westview Press. Str. 149-165
- KELLNER, D. (1995): Cultural studies, multiculturalism and media culture. In: G. Dines, J.M. Humez, eds.: *Gender, race and class in media: A text-reader*. Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications. Str. 5-17
- MANDZIUK, R.M. (1993): Feminist politics & postmodern seductions: Madonna & the struggle for political articulation. In: C. Schwichtenberg, ed.: *The Madonna connection*. Colorado, Oxford: Westview Press. Str. 167-187
- McCLARY, S. (1991): *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press

- McQUAIL, D. (1999): *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál
- MORTON, M. (1993): Don't go for second sex, baby! In: C. Schwichtenberg, ed.: *The Madonna connection*. Colorado, Oxford: Westview Press. Str. 213-235
- MULVEY, L. (1998): Vizuální slast a narativní film. In: L. Oates-Indruchová, ed.: *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty amerického feministického myšlení*. Praha: SLON. Str. 115-131
- PAGLIA, C. (1992): *Sex, art, and American culture*. New York: A Vintage original
- PECHAR, J. (1993): O postmodernismu, smyslu umění a právu na vlastní příběh. In: J.F. Lyotard: *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR
- PETŘÍČEK M. (1997): *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Hermann & synové
- PETTEGREW, J. (1995): A post-modernist moment: 1980's commercial culture and the founding of MTV. In: G. Dines, J.M. Humez, eds.: *Gender, race and class in media: A text-reader*. Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications. Str. 488-498
- PRIBRAM, E.D. (1993): Seduction, control, & the search for authenticity: Madonna's Truth or dare. In: C. Schwichtenberg, ed.: *The Madonna connection*. Colorado, Oxford: Westview Press. Str. 189-212
- RENZETTI, C.M. / CURRAN, D.J. (2003): *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum
- SCHULZE, L. / BARTON WHITE A. / BROWN, J.D. (1993): „A sacred monster in her prime“: Audience construction od Madonna as low-Other. In: C. Schwichtenberg, ed.: *The Madonna connection*. Colorado, Oxford: Westview Press. Str. 15-37
- SOKOLOVÁ, V. (2004): Současné trendy feministického myšlení. In: L. Formánková, K. Rytířová, eds.: *ABC feminizmu*. Brno: Nesehnutí. Str. 199-212
- STEWART, A.D. (1995): „You're not get rid of me“: Riot girrl bands and new roles and old roles in the work of female performers. In: C.M. Lont, ed.: *Women and media: Content, careers, and criticism*. Belmont: Wadsworth Publishing Company. Str. 359-371
- TETZLAFF, D. (1993): Metatextual Girl: → patriarchy → postmodernism → power → money → Madonna. In: C. Schwichtenberg, ed.: *The Madonna connection*. Colorado, Oxford: Westview Press. Str. 239-263
- THOMPSON, J.B. (2004): *Média a modernita: Sociální teorie médií*. Praha: Karolinum
- WELSCH, W. (1993): *Postmoderna: Pluralita jako etická a politická hodnota*. Praha: KLP
- WHITELEY, S. (1997): Seduced by the sign: An anlysis of the textual links between sound and image in pop videos. In: S. Whiteley, ed.: *Sexing the groove: Popular music and gender*. London, New York: Routledge. Str. 259-276
- WOLF, N. (2000): *Mýtus krásy*. Bratislava: Aspekt
- ZECK, S. (1995): „The hero takes a fall“: The Bangles and '80 pop. In: C.M. Lont, ed.: *Women and media: Content, careers, and criticism*. Belmont: Wadsworth Publishing Company. Str. 349-356

## PŘÍLOHY

### a) Texty analyzovaných písní

OPEN YOUR HEART (TRUE BLUE, 1986)

*Madonna Ciccone, Gardner Cole a Peter Rafelson*

Watch out!

I see you on the street and you walk  
on by  
You make me wanna hang my head  
down and cry  
If you gave me half a chance you'd see  
My desire burning inside of me  
But you choose to look the other way  
I've had to work much harder than this  
For something I want don't try to resist  
me

Open your heart to me, baby  
I hold the lock and you hold the key  
Open your heart to me, darlin'  
I'll give you love if you, you turn the  
key

I think that you're afraid to look in my  
eyes  
You look a little sad boy, I wonder why  
I follow you around but you can't see  
You're too wrapped up in yourself to  
notice  
So you choose to look the other way  
Well, I've got something to say  
Don't try to run I can keep up with you  
Nothing can stop me from trying,  
you've got to

Open your heart to me, baby  
I hold the lock and you hold the key  
Open your heart to me, darlin'  
I'll give you love if you, you turn the key

Open your heart with the key  
One is such a lonely number

Aah, aah, aah, aah  
Open your heart, I'll make you love me  
It's not that hard, if you just turn the key

Watch out!

Don't try to run I can keep up with you  
Nothing can stop me from trying, you've got  
to

Open your heart to me, baby  
I hold the lock and you hold the key  
Open your heart to me, darlin'  
I'll give you love if you, you turn the key

Open your heart with the key

Open your heart, I'll make you love me  
It's not that hard, if you just turn the key  
(4x)

EXPRESS YOURSELF (LIKE A PRAYER, 1989)  
*Madonna Ciccone a Stephen Bray*

Come on girls  
Do you believe in love?  
'Cause I got something to say about it  
And it goes something like this

Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love  
is real

You don't need diamond rings  
Or eighteen karat gold  
Fancy cars that go very fast  
You know they never last, no, no  
What you need is a big strong hand  
To lift you to your higher ground  
Make you feel like a queen on a throne  
Make him love you till you can't come  
down

Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love  
is real

Long stem roses are the way to your  
heart  
But he needs to start with your head  
Satin sheets are very romantic  
What happens when you're not in bed  
You deserve the best in life  
So if the time isn't right then move on  
Second best is never enough  
You'll do much better baby on your  
own

Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love  
is real

Express yourself, [You've got to make him]  
Express himself, Hey, hey, hey, hey  
So if you want it right now  
Make him show you how  
Express what he's got, oh baby ready or not

And when you're gone he might regret it  
Think about the love he once had  
Try to carry on, but he just won't get it  
He'll be back on his knees  
To express himself, [You've got to make him]  
Express himself, Hey hey

What you need is a big strong hand  
To lift you to your higher ground  
Make you feel like a queen on a throne  
Make him love you till you can't come down  
And when you're gone he might regret it  
Think about the love he once had  
Try to carry on, but he just won't get it  
He'll be back on his knees  
To express himself, [You've got to make him]  
Express himself, Hey hey

So please...  
Don't go for second best baby  
Put your love to the test  
You know, you know, you've got to  
Make him express how he feels  
And maybe then you'll know your love is real

Express yourself, [You've got to make him]  
Express himself, Hey, hey, hey, hey  
So if you want it right now  
Make him show you how  
Express what he's got  
Oh baby ready or not  
Express yourself, [You've got to make him]  
So you can respect yourself, Hey, hey  
So if you want it right now  
Then make him show you how  
Express what he's got  
Oh baby ready or not

JUSTIFY MY LOVE (THE IMMACULATE COLLECTION, 1990)  
*Madonna Ciccone a Lenny Kravitz*

I wanna kiss you in Paris  
I wanna hold your hand in Rome  
I wanna run naked in a rainstorm  
Make love in a train cross-country  
You put this in me  
So now what, so now what?

Wanting, needing, waiting  
For you to justify my love  
Hoping, praying  
For you to justify my love

I want to know you  
Not like that  
I don't wanna be your mother  
I don't wanna be your sister either  
I just wanna be your lover  
I wanna be your baby  
Kiss me, that's right, kiss me

Wanting, needing, waiting  
For you to justify my love  
Yearning, burning  
For you to justify my love

What are you gonna do?  
What are you gonna do?  
Talk to me, tell me your dreams  
Am I in them?  
Tell me your fears  
Are you scared?  
Tell me your stories  
I'm not afraid of who you are  
We can fly!

Poor is the man  
Whose pleasures depend  
On the permission of another  
Love me, that's right, love me  
I wanna be your baby

Wanting, needing, waiting  
For you to justify my love

I'm open and ready  
For you to justify my love  
To justify my love  
Wanting, to justify  
Waiting, to justify my love  
Praying, to justify  
To justify my love  
I'm open, to justify my love

WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL (MUSIC, 2000)

*Madonna Ciccone a Guy Sigsworth*

(videoklip byl natočen k remixu písně, který obsahuje pouze první sloku a refrén)

Girls can wear jeans  
And cut their hair short  
Wear shirts and boots  
'Cause it's OK to be a boy  
But for a boy to look like a girl is  
degrading  
'Cause you think that being a girl is  
degrading  
But secretly you'd love to know what it's  
like  
Wouldn't you  
What it feels like for a girl

Silky smooth  
Lips as sweet as candy, baby  
Tight blue jeans  
Skin that shows in patches  
Strong inside but you don't know it  
Good little girls they never show it  
When you open up your mouth to speak  
Could you be a little weak?

Do you know what it feels like  
For a girl?  
Do you know what it feels like in this  
world  
For a girl?

Hair that twirls on finger tips so gently,  
baby  
Hands that rest on jutting hips repenting  
Hurt that's not supposed to show and  
Tears that fall when no one knows  
When you're trying hard to be your best  
Could you be a little less

Do you know what it feels like  
For a girl?  
Do you know what it feels like in this  
world  
For a girl? (2x)

Strong inside but you don't know it  
Good little girls they never show it  
When you open up your mouth to speak  
Could you be a little weak?

Do you know what it feels like  
For a girl?  
Do you know what it feels like in this  
world  
For a girl?

In this world?  
Do you know?  
Do you know?  
Do you know what it feels like  
For a girl?  
What it feels like in this world

AMERICAN LIFE (AMERICAN LIFE, 2003)  
*Madonna Ritchie a Mirwais Ahmadzai*

Do I have to change my name?  
Will it get me far?  
Should I lose some weight?  
Am I gonna be a star?

I tried to be a boy, I tried to be a girl  
I tried to be a mess, I tried to be the  
best  
I guess I did it wrong, that's why I wrote  
this song  
This type of modern life - is it for me?  
This type of modern life - is it for free?

I went into a bar looking for sympathy  
A little company - I tried to find a friend  
It's more easily said it's always been the  
same  
This type of modern life - is not for me  
This type of modern life - is not for free

American life  
I live the American dream  
You are the best thing I've seen  
You are not just a dream

I tried to stay ahead, I tried to stay on  
top  
I tried to play the part, but somehow I  
forgot  
Just what I did it for and why I wanted  
more  
This type of modern life - is it for me?  
This type of modern life - is it for free?

Do I have to change my name?  
Will it get me far?  
Should I lose some weight?  
Am I gonna be a star?

American life  
I live the American dream  
You are the best thing I've seen  
You are not just a dream

I tried to be a boy, I tried to be a girl  
I tried to be a mess, I tried to be the  
best  
I tried to find a friend, I tried to stay  
ahead  
I tried to stay on top

Fuck it (4x)

I'm drinking a soy latte  
I get a double shote  
It goes right through my body  
And you know I'm satisfied

I drive my mini cooper  
And I'm feeling super-doooper  
Yo they tell I'm a trooper  
And you know I'm satisfied

I do yoga and pilates  
And the room is full of hotties  
So I'm checking out the bodies  
And you know I'm satisfied

I'm digging on the isotopes  
This metaphysic's shit is dope  
And if all this can give me hope  
You know I'm satisfied

I got a lawyer and a manager  
An agent and a chef  
Three nannies, an assistant  
And a driver and a jet  
A trainer and a butler  
And a bodyguard or five  
A gardener and a stylist  
Do you think I'm satisfied?

I'd like to express my extreme point of  
view  
I'm not a christian and I'm not a jew  
I'm just living out the American dream  
And I just realized that nothing  
Is what it seems

Do I have to change my name?  
Am I gonna be a star? (3x)



HUNG UP (CONFESSIONS ON A DANCE FLOOR, 2005)  
*Madonna Ritchie, Stuart Price, Benny Anderson a Bjorn Ulvaeus*

Time goes by so slowly (6x)

Every little thing that you say or do  
I'm hung up  
I'm hung up on you  
Waiting for your call baby night and day  
I'm fed up  
I'm tired of waiting on you

Time goes by so slowly for those who  
wait  
No time to hesitate  
Those who run seem to have all the fun  
I'm caught up  
I don't know what to do

Time goes by so slowly (3x)  
I don't know what to do

Every little thing that you say or do  
I'm hung up  
I'm hung up on you  
Waiting for your call baby night and day  
I'm fed up  
I'm tired of waiting on you (2x)

Ring ring ring goes the telephone  
The lights are on but there's no-one  
home  
Tick tick tock it's a quarter to two

And I'm done  
I'm hanging up on you

I can't keep on waiting for you  
I know that you're still hesitating  
Don't cry for me  
'Cause I'll find my way  
You'll wake up one day  
But it'll be too late

Every little thing that you say or do  
I'm hung up  
I'm hung up on you  
Waiting for your call baby night and day  
I'm fed up  
I'm tired of waiting on you (3x)

Time goes by so slowly (4x)

So slowly, so slowly, so slowly, so slowly  
(3x)  
I don't know what to do

Every little thing that you say or do  
I'm hung up  
I'm hung up on you  
Waiting for your call baby night and day  
I'm fed up  
I'm tired of waiting on you (3x)

## **b) Biografie**

*(údaje jsou převzaty z [www.madonna.cz](http://www.madonna.cz))*

- 1958 16. srpna se narodila Madonna Louise Ciccone, v Bay City u Detroitu, Michigan, USA.
- 1962 Madonně zemřela matka. Otec se znovu oženil a později se Cicconeovi odstěhovali do Rochestru.
- 1976 Madonna odmaturovala a získala stipendium na Michiganské univerzitě, kde tři semestry studovala balet.
- 1978 se Madonna přestěhovala do New Yorku.
- 1979 šest měsíců Madonna účinkovala jako doprovodná vokalistka zpěváka Patricka Hernandez. Po návratu do New Yorku prošla několika kapelami, například The Breakfast Club a Emmy.
- 1982 vyšel první singl „Everybody“ u Sire Records.
- 1983 vyšlo debutové eponymní album.
- 1984 vyšlo druhé album a následovalo první turné po Americe. Madonna rovněž vystoupila na benefičním koncertu Live Aid.
- 1985 Madonna se provdala za herce Seana Penna.
- 1988 Madonna se objevila na Broadwayi ve hře Speed The Plow.
- 1989 Madonna natočila videoklip „Like A Prayer“, který vzbudil mezi veřejností obrovský rozruch. Firma Pepsi následně zrušila s Madonnou smlouvu, podle které měla sponzorovat její nastávající turné oplátkou za reklamní šot. Madonna se tento rok rovněž rozvedla.
- 1990 proběhlo Madonnino beznadějně vyprodané světové turné Blond Ambition, k němuž navrhoval kostýmy Jean-Paul Gaultier. O turné vznikl dokumentární film Truth or Dare, který měl premiéru o rok později na filmovém festivalu v Cannes.
- 1991 se Madonna dostavila na předávání Oskarů po boku Michaela Jacksona a její píseň k filmu Dick Tracy „Sooner Or Later“ získala Oscara.
- 1992 Madonna vydala kontroverzní fotografickou knihu Sex, která se stala bestsellerem. Album Erotica propadlo, ale turné The Girlie Show bylo opět úspěšné. Madonna rovněž uzavřela smlouvu se společností Time Warner a stala se generální ředitelkou vlastní multimediální společnosti Maverick.
- 1996 Madonna natáčela film Evita, kterým se opět navrátila na výsluní popularity. Píseň „You Must Love Me“ získala Oscara. 14. října porodila Madonna dceru Lourdes Mariu Ciccone Leon, jejímž otcem je její tehdejší osobní trenér Carlos Leon.
- 1997 Madonna obdržela za svůj herecký výkon v Evitě Zlatý glóbus.
- 1998 vyšlo album Ray Of Light, které poprvé za Madonninu kariéru získalo ceny Grammy. V době raného mateřství se Madonna začíná zajímat o východní nauky, Kabbalu, jógu.
- 2000 Madonna a její vydavatelská společnost Warner Bros. podnikly právní kroky k postihu internetových serverů s programy na sdílení mp3. Madonna uspořádala dva koncerty v New Yorku a Londýně, kde bylo možné vidět ji poprvé po sedmi letech zpívat živě. 11. srpna se Madonně a britskému filmovému režiséru Guyovi Ritchiemu narodil syn Rocco Ritchie. Madonna se za Guye provdala 22. prosince.
- 2001 proběhlo světové turné The Drowned World Tour.
- 2002 Madonna účinkovala v divadelní hře „Up For Grabs“.
- 2004 proběhlo světové turné Re-Invention. Madonna prodala svůj podíl v Maverick Records společnosti Warner Music.
- 2005 vydala Madonna své zatím poslední album.
- 2006 Madonna plánuje další světové turné The Confessions Tour.

### **c) Vybraná diskografie**

1983 MADONNA  
1984 LIKE A VIRGIN  
1986 TRUE BLUE  
1989 LIKE A PRAYER  
1990 THE IMMACULATE COLLECTION  
1992 EROTICA  
1994 BEDTIME STORIES  
1995 SOMETHING TO REMEMBER  
1996 EVITA  
1998 RAY OF LIGHT  
2000 MUSIC  
2001 GHV2  
2003 AMERICAN LIFE  
2005 CONFESSIONS ON A DANCE FLOOR

### **d) Vybraná filmografie**

1984 DESPERATELY SEAKING SUSAN (Hledám Susan. Zn.: Zoufale)  
1986 SHANGHAI SURPRISE (Šangajské překvapení)  
1990 DICK TRACY  
1991 IN BED WITH MADONNA / TRUTH OR DARE (S Madonnou v posteli)  
1992 A LEAGUE OF THEIR OWN (Velké vítězství)  
1992 BODY OF EVIDENCE (Tělo jako důkaz)  
1995 FOUR ROOMS (Čtyři pokoje)  
1996 EVITA  
2000 THE NEXT BEST THING (Příští správná věc)  
2002 SWEEP AWAY (Trošečníci)  
2002 DIE ANOTHER DAY (Dnes neumírej)

### **e) Bibliografie**

1992 SEX  
2003 THE ENGLISH ROSES (Anglické růže)  
2003 MR. PEABODY'S APPLES  
2004 NOBODY KNOWS ME  
2004 YAKOV AND THE SEVEN THIEVES (Jakov a sedm zlodějů)  
2004 THE ADVENTURES OF ABDI

#### **f) Seznam vyobrazení**

1. Madonna jako tanečnice v peep show
2. Madonna a její kamarád
3. Chlapec tančící před zrcadlem
4. Madonna ležící na zemi
5. Mladíci v publiku peep show
6. Madonnin vyvolený dělník
7. Madonna ve stylu 20. let 20. století
8. Madonna v prádle
9. Madonna jako kočka a v obleku na pohovce
10. Madonna a dělník
11. Madonna v poutech
12. Madonna v obleku v továrně
13. Madonna a kufr
14. Madonna s mužem z chodby
15. Postavy z hotelu
16. Průvodce klipem
17. Upravená Madonna
18. Madonnina divoká jízda
19. Madonna s kufrem a průkazy
20. Madonna v parádní uniformě
21. Modelové a modelka
22. Madonna v čele vojaček
23. Vojačky na molu
24. Party mladých lidí
25. Madonna v tanečním sále
26. Madonna cestou do klubu a v klubu
27. Tanec v klubu
28. Tanec v metru

#### **g) CD s analyzovanými videoklipy**