

80<sup>S</sup>

AGAIN!

redakcja  
Aneta Jabłońska  
Mariusz Koryciński



*klub filmowy  
-im. polanty Słodzian-*

seria Z WEHIKULEM, tom I:

# 80s AGAIN!

MONOGRAFIA POŚWIĘCONA LATOM 80. XX WIEKU

redakcja: Aneta Jabłońska i Mariusz Koryciński

Pewne prawa zastrzeżone | Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian | Warszawa 2017

ISBN (wersja elektroniczna): 978-83-64111-79-2

ISBN (wersja drukowana): 978-83-64111-75-4

---

**ABSTRAKT** | Artykuł Dariusza Piechoty *Emancypacja według Madonny* jest poświęcony analizie i interpretacji utworów piosenkarki z lat 80. Zostaje tutaj przywołana druga fala feminizmu, datowana na lata 60. i 70. XX wieku. Autor analizuje zatem, jak na interesującą nas dekadę wpłynęły zjawiska ją poprzedzające. Według Piechoty kwestia emancypacji w twórczości Madonny ewoluje. *Like a Virgin* porusza kwestię seksualności kobiet, *Material Girl* – konsumpcjonizmu dekady, *Papa Don't Preach* – aborcji, *Express Yourself* – dominacji mężczyzn, *Like a Prayer* łączy zaś sferę cielesności ze sferą świętości. W latach 90. Madonna inspirowa się natomiast kulturą mniejszości seksualnych – co w ujęciu Piechoty jest konsekwencją jej postawy z poprzedniej dekady. Postawy wyrażającej się w krytyce norm społecznych, walce z tabu i stereotypami. Autor nie ogranicza się wyłącznie do warstwy tekstowej interpretowanych utworów: przywołuje również teledyski Madonny czy film z jej udziałem. Piechota kreśli także kontekst epoki, mogący według niego wpływać nie tylko na samą piosenkarkę, ale także na odbiór jej utworów; wspomina na przykład o ruchu Pro-Life oraz o filmach podejmujących problem rasizmu.

## Dariusz Piechota

darekpiechota@o2.pl

doktor nauk humanistycznych, nauczyciel języka angielskiego w Zespole Szkół nr 3 im. Marii Dąbrowskiej w Puławach. Autor książki *Między utopią a melancholią. W kręgu nowoczesnej i ponowoczesnej literatury fantastycznej*, współredaktor tomów: *Między literaturą a medycyną. Część VIII. Starość i inne problemy egzystencjalne w badaniach interdyscyplinarnych*; *Emancypacja zwierząt?* oraz artykułów w tomach zbiorowych. Publikował również w czasopismach m.in. „Fragile”, „Teksty i Konteksty”, „Przegląd Humanistyczny”, „Literatura i Kultura Popularna”, „Czas Kultury”, „Maska” i „Nasza Rota”. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę drugiej połowy XIX wieku, zagadnienia dotyczące genologii fantastyki; współczesną kulturę popularną, gender studies oraz animal studies.



Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian powstał, aby upamiętnić polską reżyserkę i niestrudzoną edukatorkę filmową.

W ramach serii Z Wehikulem będą ukazywać się monografie kolejnych dekad XX wieku. W każdej z nich zostaną umieszczone artykuły poświęcone kulturze oraz ważnym problemom społecznym.



Dariusz Piechota

## Emancypacja według Madonny

Madonna pojawiła się na scenie muzycznej w okresie wielkich transformacji społecznych oraz ekonomicznych, jakie nastąpiły w latach 80. XX wieku w Stanach Zjednoczonych. U schyłku tej dekady artystka stała się wzorem nowoczesnej kobiety, bizneswoman, świadomej własnej cielesności. Warto podkreślić, że piosenkarka niejednokrotnie obalała wykreowany przez siebie mit, podejmując grę ze stereotypami<sup>1</sup>. Już sam jej sceniczny pseudonim „stanowi prowokacyjny gest wobec dogmatów religii katolickiej”<sup>2</sup>. Każdy album Madonny łączy się ze zmianą wizerunku, co świadczy nie tylko o nieustannej potrzebie poszukiwania cielesnej tożsamości, ale jest także skuteczną strategią marketingową. Ewolowały również teksty piosenek Madonny, podejmując problematykę bliską drugiej fali feminizmu.

### *Like a Virgin*

#### – o przelamywaniu tabu dotyczącego seksualności

Feministki drugiej fali przyczyniły się do dyskusji na tematy wcześniej zarezerwowane dla sfery tabu, takie jak aborcja czy kobiecy orgazm<sup>3</sup>. Ogólnospołeczna debata skupiła się na żeńskiej atrakcyjności oraz związanych z nią normami i oczekiwaniami. Dzięki działaczkom społecznym kobiety mogły przemówić własnym głosem, uwolnionym z gorsetu kultury patriarchalnej. Wypowiadały się na temat własnego ciała oraz jego potrzeb. Problem ten w przewrotny sposób pojawia się w utworze *Like a Virgin* (1984). Już sam tytuł wywołał kontrowersje

<sup>1</sup> R. Pruszczyński, *Muzyka popularna*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 329.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> S. Kuźma-Markowska, *Druga fala*, w: *Encyklopedia gender*, s. 98.

w konserwatywnej Ameryce lat 80.<sup>4</sup>, w której nastąpiła ekspansja kina pornograficznego w obszarach szeroko pojmowanej kultury audiowizualnej<sup>5</sup>. Tekst piosenki stanowi swoistą grę ze słuchaczem. Przedstawiona w nim historia pozornie wydaje się tradycyjną opowieścią zakochanej kobiety. Z jednej strony Madonna „czuje się jak dziewica”, z drugiej zaś opowiada o swoich wewnętrznych rozterkach:

I made it through the wilderness  
Somehow I made it through  
Didn't know how lost I was  
Until I found you<sup>6</sup>.

Pojawiający się rzeczownik w pierwszym wersie *wilderness* („pustkowie, pustynia”) sugeruje pewien stan wyjąłowania, ukrytej melancholii, depresji. Punktem przełomowym w życiu staje się tu odnalezienie nowego obiektu uczuć. Wizerunek kobiety przedstawionej w pierwszej zwrotce koresponduje z wiktoriańskim ideałem „anioła w domu”<sup>7</sup>. Zgodnie z tradycją patriarchalną kluczowym zadaniem kobiety miało być znalezienie męża oraz założenie rodziny. Artystka w *Like a Virgin* koncentruje się na chwili zauroczenia, którą porównuje do stanu dzie-

<sup>4</sup> Warto podkreślić, że utwór ten wywołał również kontrowersje podczas gali wręczenia nagród MTV Video Music Award w 2003 roku. W trakcie występu Madonna ubrana w elegancki czarny smoking (niczym pan młody) namiętnie całuje towarzyszące jej piosenkarki, Britney Spears i Christinę Aguilera, przebrane za panny młode. Artystka ponownie przełamuje barierę między ustalonymi wzorcami normatywnymi typowymi dla kobiet oraz mężczyzn w społeczeństwie patriarchalnym.

<sup>5</sup> P. Kletowski, *Ukinowienie pornografii i upornografienie kina, czyli kilka słów o fluktuacji mainstreamu i porno*, „Ha!art” 2006, nr 23, s. 122-126. Ekspansja pornografii wiązała się z rosnącą popularnością w latach 80. kaset VHS. Warto wspomnieć, że pierwszy film, jaki trafił do dystrybucji w 1977 roku na kasie VHS był filmem pornograficznym. Kultura popularna lat 80., na przykład teledyski emitowane w MTV, zaczęła eksponować wątki erotyczne, ze szczególnym uwzględnieniem ludzkiej cielesności. W teledysku *Domino Dancing* (1988) Pet Shop Boys pojawiają się na przykład zbliżenia nagich klatek piersiowych młodych mężczyzn. Z kolei w *Being Boring* (1990) tego samego zespołu występuje mężczyzna o atletycznej budowie ciała. Równie kontrowersyjna w latach 80. była Cher, której teledysk *If I Could Turn Back Time* (1989) mógł być transmitowany w MTV wyłącznie po godzinie 21 ze względu na kontrowersyjny strój wokalistki.

<sup>6</sup> Madonna, *Like a Virgin*, w: tejsze, *Like a Virgin*, Warner Bros Records Inc. 1984.

<sup>7</sup> E. Kokoszycza, „Anioł w domu”, czyli o małżeństwie w wiktoriańskiej Anglii, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturalne aspekty seksualności. Wieku XIX i XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, Warszawa 2004.

wictwa. Dzięki mężczyźnie podmiot liryczny czuje się jak nowo narodzony („shiny and new”<sup>8</sup>).

Na uwagę zasługuje refren, w którym Madonna zestawia stan zakochania z cielesną bliskością:

When your heart beats next to mine  
Gonna give you all my love boy<sup>9</sup>.

Miłość czyni z niej osobę silną, a także niezwykle śmiałą (o czym świadczy przymiotnik *bold*). Miłość ukochanego jednak ulatuje, co przeraża podmiot liryczny:

Oh your love thawed out  
What was scard and cold<sup>10</sup>.

Historia miłosna przedstawiona w *Like a Virgin* wydaje się typową opowieścią przeciętnej zakochanej nastolatki. Warto podkreślić, że wprowadzenie porównania stanu zakochania do dziewictwa stanowi istotny element w świetle drugiej fazy feminizmu<sup>11</sup>, gdyż podmiot liryczny mówi o swojej seksualności, zaliczanej w społeczeństwie patriarchalnym do sfery tabu. Stereotyp ten niewątpliwie Madonna przełamuje w *Like a Virgin*.

### Kobiety w świecie masowej konsumpcji

Feministki drugiej fali dyskutowały również o kwestiach obecności kobiet w mediach<sup>12</sup>. Zgodnie z tradycją patriarchalną przestrzeń publiczna została zdominowana przez mężczyzn, przestrzeń domu zaś była zare-

<sup>8</sup> Madonna, *Like a Virgin*.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> Druga fala feminizmu przypada na lata 60., 70. oraz 80. XX wieku. Feministki zwróciły szczególną uwagę na mechanizmy mistyfikacji, którym podlegają kobiety amerykańskie, próbując dostosować się do wzorców idealnej kobiety. Dodatkowo podjęto również analizę źródeł opresji kobiet w społeczeństwie seksistowskim, zarówno w wymiarze społecznym, jak i indywidualnym. Jednym z najważniejszych osiągnięć feminizmu drugiej fali było zwrócenie uwagi na pozytywny wymiar kobiecości. A. Burzyńska, *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 395–397.

<sup>12</sup> S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 98–99; A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397.

zerwana dla kobiet. W latach 80. zaczęto przełamywać ten stereotyp. Warto podkreślić, że w tym okresie pojawiają się na scenie muzycznej kobiety, które detronizują mężczyzn. Wspomnijmy choćby Kate Bush, Whitney Houston, Cyndi Lauper, Mariah Carey czy Kylie Minogue. Kobiety zaczynają dominować nie tylko w muzyce, ale także w filmie.

W popularnym serialu *Dynastia* (USA 1981–1989) w kreacji głównych bohaterek (Krystle i Alexis) zostały utrwalone dwa antagonistyczne wizerunki kobiet. Pierwszy z nich wpisuje się w tradycję patriarchalną; Krystle to przykładowa żona biznesmena, matka, której działalność skupia się na rodzinie oraz trosce o luksusową rezydencję. Krystle staje się nowoczesną wersją wiktoriańskiego modelu „anioła w domu”. Alexis to bizneswoman, właścicielka potężnej firmy ColbyCo Oil, to kobieta wyemancypowana, świadoma swojej seksualności. Jej wizerunek, wykreowany w operze mydlanej, przypomina nowoczesną *femme fatale*, walczącą z mężczyznami w sferze biznesu, w której wcześniej nie było wpływowych kobiet.

W latach 80. pojawiają się również filmy podejmujące polemikę z mitem szczęśliwej kobiety wychowującej dzieci w domu na przedmieściach. Prawdopodobnie było to rezultatem popularyzacji książki Betty Friedan *The Feminine Mystique* (1963). Autorka przedstawiła wzorzec kobiecości ograniczony do roli matki, żony oraz gospodyni domowej. Rezultatem propagowania takiej postawy stało się obecne u kobiet poczucie bezsensu życia i pojawiające się zaburzenia natury psychicznej<sup>13</sup>. Przywołajmy choćby *Rozpaczliwie poszukując Susan* (reż. S. Seidelman, USA 1985): film, w którym główna bohaterka Roberta Glass (wciela się w nią Rosanna Arquette), znudzona rutynowym życiem mężatka, śledzi anonse publikowane w „New York City” o przygodach miłosnych tajemniczej Susan (granej przez Madonnę). Za sprawą niezwykle zbiegu okoliczności kobiety zamieniają się rolami. Życie Roberty diametralnie się zmienia. Staje się pasmem intryg, miłosnych przygód oraz zabawy. Tytułowa Susan utożsamia wolność, o której marzyła Roberta.

Wizerunek atrakcyjnej oraz przebojowej, niezależnej kobiety wiązał się także z sytuacją ekonomiczną lat 80. w Stanach Zjednoczonych.

<sup>13</sup> S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 97.

Dzięki rządowi Ronalda Reagana kraj nie tylko podniósł się z recesji, ale również spadło bezrobocie. Rozpoczął się okres prosperity, czas technologicznego boomu oraz zachwyty kapitalizmem i konsumpcją. Wykreowany wizerunek Great Society nobilitował klasę średnią, zaś świat biznesu zdominowały wielkie korporacje. Nastąpiła szybka oraz coraz szersza ekspansja mechanizmów rynkowych w dziedzinach życia społecznego, w których dotąd mechanizmy te były nieobecne<sup>14</sup>. Wydaje się, że gwałtowny wzrost chciwości wynikał z niezaspokojonej żądzy posiadania. Rozpoczęto masową konsumpcję, próbując zaspokoić także rosnący głód nowości. Tę atmosferę oddaje utwór *Material Girl* (1984) z płyty *Like a Virgin*.

Podmiotem lirycznym jest kobieta znajdująca się w centrum zainteresowania, o czym świadczą liczni adoratorzy pojawiający się w teledysku. Żąda ona uwielbienia przejawiającego się między innymi w ekskluzywnych prezentach. Żartobliwie stwierdza, że jeśli od wybranka nie otrzyma karty kredytowej, odchodzi. W świecie wzmożonej konsumpcji jedynym obiektem pożądania staje się mężczyzna z gotówką („cold hard cash”)<sup>15</sup>, który odnosi sukcesy w biznesie.

Interesujący wydaje się również obraz adoratorów w *Material Girl*, który daleki jest od stereotypowego wizerunku mężczyzny w tradycji patriarchalnej. Wynika to z transformacji popularnych wzorców normatywnych i związanych z nimi relacji damsko-męskich<sup>16</sup>. W utworze Madonny mężczyźni wydają się udręczeni przez nieosiągalny dla nich obiekt uczuć. Przynoszą wybrance serca prezenty, błagają ją o poświęcenie im uwagi, dokonują również rachunku sumienia, przyznając się do zaniedbania oraz winy. Kobieta w *Material Girl* to silna osobowość, świadoma, że kolejni adoratorzy przychodzą, a następnie odchodzą. Co więcej, podmiot liryczny stwierdza, że doświadczenie to wzboga-

<sup>14</sup> M. Sandel, *Czego nie można kupić za pieniądze. Moralne granice rynku*, tłum. A. Chromik i T. Sikora, Warszawa 2012, s. 7.

<sup>15</sup> Madonna, *Material Girl*, w: *Like a Virgin*.

<sup>16</sup> Shirley Sugermań w *Sin and Madness. Studies in Narcissism* (1976) zwróciła uwagę na związki między narcystyczną osobowością naszych czasów a pewnymi cechami współczesnej kultury takimi jak: silny strach przed starością i śmiercią, fascynacja celebrytami, obawa przed rywalizacją, **pogarszające się relacje między kobietami a mężczyznami**. Wyróżnienie – D. P. Przytaczam za: Ch. Lasch, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York–London 1991, s. 33.

ciło ją i teraz to ona może dyktować warunki gry („and now they're after me”<sup>17</sup>).

Świat w *Material Girl* pogrąża się w masowej konsumpcji, która stała się priorytetem w życiu społeczeństwa narcystycznego<sup>18</sup>. Przypomnijmy za Christopherem Laschem, że współczesne społeczeństwo odrzuciło przeszłość, koncentrując się na terażniejszości, co stało się jednym z najważniejszych symptomów kryzysu w kulturze<sup>19</sup>. Świat (po) nowoczesny przypomina lustro, w którym każda jednostka przegląda się, oczekując nieustannej aprobaty i uwielbienia od publiczności. Współczesne mass media, popularyzując kult celebrytów, spotęgowały narcystyczne marzenia bycia sławnym<sup>20</sup>, jednocześnie odrzucając banalność codziennej egzystencji. Transformacji uległy również relacje międzyludzkie, co wynikało z popularnego postulatu „życia chwilą” w społeczeństwie konsumpcyjnym<sup>21</sup>. Kult komercji sprawił, że jednostka przestała się interesować własnym ego, „popadając w delirium pożądania”<sup>22</sup>. Wizyty w luksusowych sklepach stały się rodzajem pielgrzymek „do świątyni konsumeryzmu”<sup>23</sup>. Amerykanie egzystujący w okresie prosperity odczuwali konieczność zaspokajania własnych potrzeb, poszukując sensu swej egzystencji w sztuce kompensacyjnej. Popularne założenie „przez ciało do duszy” uległo transformacji, stając się zasadą „do duszy przez sklepy”<sup>24</sup>.

Madonna ironicznie, a zarazem prowokacyjnie, polemizuje z konsumpcyjnym stylem życia Amerykanów, co dodatkowo podkreśla teledysk: artystka zostaje w nim wystylizowana na Marilyn Monroe z filmu *Mężczyźni wolą blondynki* (reż. H. Hawks, USA 1953), w którym aktorka śpiewa utwór *Diamonds Are a Girl's Best Friend*. Na uwagę zasługuje zakończenie teledysku *Material Girl*: mężczyzna wręcza Madonnie bukiet kwiatów, a następnie zabiera ją w podróż ciężarówką.

<sup>17</sup> Madonna, *Material Girl*.

<sup>18</sup> Por. Ch. Lasch, dz. cyt.

<sup>19</sup> Tamże, s. VIII.

<sup>20</sup> Tamże, s. 21.

<sup>21</sup> Tamże, s. 27.

<sup>22</sup> Tamże, s. 28.

<sup>23</sup> Termin ten, określający współczesne centra handlowe, wprowadził George Ritzner. Cyt. za: Z. Bauman, *Duch i ciało na rynku – duchowość na sprzedaż*, „Znak” 2011, nr 7–8, s. 22.

<sup>24</sup> Tamże.



Kobieta rezygnuje z drogiej biżuterii, wybierając miłość ukochanego. Warto podkreślić, że w pierwszej dekadzie kariery artystka często eksponowała pas z symbolicznym napisem „Boy Toy”, który pozornie można było odczytać jako publiczne przyznanie się do tego, że piosenkarka czuje się zabawką w rękach mężczyzn. Uwzględniając wizerunek seksownej kobiety wyeksponowany w *Like a Virgin* czy *Material Girl*, możemy przewrotnie stwierdzić, że to Madonna bawi się chłopcami.

### ***Papa Don't Preach* (1986) głosem w dyskusji na temat aborcji**

Druga fala feminizmu przyczyniła się także do ogólnospołecznej debaty na temat aborcji<sup>25</sup>. Przypomnijmy, że ruchy feministyczne wywalczyły prawo do przerywania ciąży w latach 70. XX wieku<sup>26</sup>. Ta problematyka była aktualna również w latach 80., za sprawą działalności ruchu Pro-Life. Wspomnijmy choćby marsz ulicami Waszyngtonu, który odbył się w 1989 roku, podczas którego kobiety ponownie domagały się prawa do aborcji. Problem nieplanowanej ciąży pojawia się w utworze *Papa Don't Preach* (1986) z albumu *True Blue*.

Bohaterką utworu staje się nastolatka w ciąży, która próbuje porozumieć się ze swoim ojcem. Dziewczyna stara się uzmysłowić mężczyźnie, że nie jest już małą dziewczynką. W monologu skierowanym do ojca autorka docenia jego rolę w jej wychowaniu; dzięki niemu kobieta potrafi między innymi odróżnić dobro od zła. Na uwagę zasługuje sytuacja, w jakiej znalazła się nastolatka. Z jednej strony potrzebuje wsparcia oraz zrozumienia ze strony ojca, z drugiej zaś nie chce wysłuchiwać jego kazań. Dramatyzm potęgują słowa, w których podmiot liryczny stwierdza, że „zatrzyma swoje dziecko”<sup>27</sup>. Podążając tym tropem, możemy stwierdzić, że wiele osób z jej otoczenia zachęcało ją do przerywania ciąży.

Młoda dziewczyna odczuwa wewnętrzny niepokój. Jest zawieszona między tym, co mówią jej przyjaciele, a tym, co stwierdza jej

<sup>25</sup> S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 98; B. Umińska-Keff, W. Nowicka, *Aborcja*, w: *Encyklopedia gender*, s. 18.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Madonna, *Papa Don't Preach*, w: tejsze, *True Blue*, Sire Records Company 1986.

chłopak. Ojciec dziecka zapewnia, że ją poślubi, a następnie stworzą rodzinę. Znajomi uważają natomiast, że ich koleżanka jest za młoda na podjęcie tak poważnej decyzji. Sama dziewczyna czuje się niepewna wobec wyznań chłopaka (o czym świadczy pojawiające się w tekście słowo „poświęcenie”). Nie chce powielać utartych ról społecznych utrwalonych w tradycji patriarchalnej. Prawdopodobnie nastolatka nie czuje się dojrzała emocjonalnie bądź nie akceptuje ról matki oraz żony. Jednocześnie nieustannie podkreśla, że jest zakochana w swoim chłopaku.

Niewątpliwie tematyka *Papa Don't Preach* ma wymiar uniwersalny, z którym mogą utożsamiać się nastolatki będące w ciąży. Madonna przypomina tutaj działaczkę Pro-Life, występuje w roli obrończyni życia, wierząc w siłę młodych kobiet. Podmiot liryczny jest przekonany, że miłość chłopaka oraz wsparcie rodziny pozwoli jej urodzić, a następnie szczęśliwie wychować dziecko.

### (Re)wizje patriarchalnych ról społecznych

Feministki drugiej fali rozpoczęły także analizę przejawów patriarchalizmu i dominacji męskiej we wszystkich dziedzinach życia społecznego. W centrum ich zainteresowania znalazła się kwestia seksizmu jako podstawowej formy opresji<sup>28</sup>. W kulturze patriarchalnej zostały utrwalone stereotypowe opozycje, zgodnie z którymi mężczyźni nie tylko dominowali w sferze publicznej, ale także przypisano im aktywność w przestrzeni nauk ścisłych. Kobiety zaś utożsamiano z naukami humanistycznymi oraz przestrzenią domu. Feministki dowodziły, że przejawów prymatu mężczyzn w sferze publicznej należy szukać w życiu domowym będącym miniaturą relacji społecznych<sup>29</sup>. W dyskurs ten wpisuje się utwór *Express Yourself* (1989) z płyty *Like a Prayer*, będący jednym z najbardziej wojowniczych oraz optymistycznych hymnów Madonny.

W teledysku promującym piosenkę została zakwestionowana uprzywilejowana rola i pozycja mężczyzn. Artystka celowo odwraca tutaj rolę;

<sup>28</sup> A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397; S. Kuźma-Markowska, dz. cyt., s. 98.

<sup>29</sup> A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397.

kobiety są dominujące, mężczyźni zaś są ulegli. Madonna zostaje stylizowana na Marlenę Dietrich, jest właścicielką potężnej firmy, w której pracują wyłącznie mężczyźni. Istotna wydaje się sytuacja, w której to kobieta zarządza fabryką i decyduje, niczym *femme fatale*, który z robotników zostanie jej kochankiem. Atrybutem bizneswoman staje się kot, stanowiący aluzję do Ernsta Stavro Blofelda, demonicznego przeciwnika Jamesa Bonda<sup>30</sup>.

Podmiot liryczny w *Express Yourself* to silna, damska osobowość, która udziela porad, w jaki sposób kobiety powinny postępować z mężczyznami. Twierdzi, że dziewczyny muszą wystawić mężczyznę i jego miłość na próbę, aby upewnić się, czy jego uczucia są szczere.

Kobieta nie potrzebuje pierścionka z diamentem czy szybkiego samochodu, aby być szczęśliwą. Ekskluzywne prezenty nie odgrywają w jej życiu żadnej roli, co podważa konsumpcyjną naturę społeczeństwa amerykańskiego. Madonna zwraca uwagę nie tylko na atrybuty fizyczne mężczyzn, ale również na ich psychikę. Podmiot liryczny stwierdza, że mężczyzna musi zrozumieć umysł kobiety („He needs to start with your head”<sup>31</sup>).

Piosenkarka odrzuca wizerunek kobiety jako „anioła w domu”, milczącego na temat swoich uczuć oraz potrzeb. Tytułowy wers *Express Yourself* zmusza płeć piękną do bezpośredniego wyrażania swoich poglądów. Co więcej, młode dziewczyny powinny nakłonić zakochanych mężczyzn do deklaracji swoich uczuć. Madonna opowiada się za dialogiem między zakochanymi. Niewątpliwie artystka jest świadoma, że związku nie można budować na dominacji mężczyzn, w wyniku czego kobiety pełnią funkcję podrzędną w relacji damsko-męskiej. Na podstawie teledysku oraz tekstu *Express Yourself* możemy stwierdzić, że artystka, podobnie jak feministki drugiej fali, przestaje definiować kobiety w relacji do mężczyzn jako kategorii uniwersalnej<sup>32</sup>. Przesłanie utworu jest niewątpliwie optymistyczne, ponieważ Madonna zwraca uwagę na pozytywny wymiar kobiecości, pozbawionej kompleksów, poczucia niższości w społeczeństwie patriarchalnym. Kobiety wydają się dominować nad mężczyznami, o czym świadczy

<sup>30</sup> D. Easlea, E. Fiegel, *Madonna. Królowa muzyki pop*, tłum. K. Dąbrowska i in., Bielsko-Biała 2012, s. 84.

<sup>31</sup> Madonna, *Express Yourself*, w: tejsze, *Like a Prayer*, Sire Records Company 1989.

<sup>32</sup> A. Burzyńska, dz. cyt., s. 397.

fragment utworu, w którym artystka zapewnia, że ukochany na pewno powróci na kolanach do swojej dziewczyny:

He will be back on his knees  
To express himself  
You've got to make him  
Express himself<sup>33</sup>

### **Między *sacrum* a *profanum***

U schyłku lat 80. Madonna dokonuje kolejnej transformacji, nawiązując do symboliki religijnej. W *Like a Prayer* (1989) artystka wkracza do sfery *sacrum*, zdominowanej w tradycji patriarchalnej przez mężczyzn. Na uwagę zasługuje nie tylko tekst piosenki, ale również teledysk opowiadający „o Madonnie klęczącej przed wizerunkiem Boga i proszącej o przebaczenie. Modlitwa przenosi ją w szczęśliwe czasy, kiedy Bóg był tajemnicą. Siłę słów wzmacnia rozbudowana instrumentacja<sup>34</sup>. Tematykę religijną podkreślają pojawiające się w klipie krzyże i katolickie dewocjonaia. Artystka podejmuje tu również problem rasizmu. Kwestia ta była obecna w popkulturze lat 80. XX wieku, wspomnijmy choćby filmy *Woźąc panią Daisy* (reż. B. Beresford, USA 1989), *Mississippi w ogniu* (reż. A. Parker, USA 1988) czy *Ragtime* (reż. M. Forman, USA 1981). Jednak największy sukces komercyjny odniosła ekranizacja powieści Alice Walker *Kolor purpury* (reż. S. Spielberg, USA 1985) ukazująca traumatyczną historię czarnoskórej kobiety Celie, traktowanej przez męża w sposób przedmiotowy jako tania siła robocza. Bohaterka przechodzi wewnętrzną transformację, uwalniając się spod władzy Alberta, do którego, podobnie jak dzieci, musi zwracać się oficjalnie, nazywając go panem (Sir).

Główny bohater teledysku *Like a Prayer* to czarnoskóry mężczyzna, który zostaje oskarżony o morderstwo. Jedynym świadkiem jego niewinności staje się piosenkarka, dzięki której opuszcza więzienie. Kwestia odmiennego koloru skóry zostaje również przeniesiona w sferę *sacrum*; w jednej ze scen Madonna całuje się z czarnoskórym Mesjaszem.

<sup>33</sup> Madonna, *Express Yourself*.

<sup>34</sup> D. Easlea, E. Fiegel, dz. cyt., s. 78.

Tekst piosenki ma niezwykle intymny charakter. To monolog, a zarazem modlitwa, skierowana do ukochanego. Podobnie jak w teledysku, Madonna wykorzystuje motywy religijne; podmiot liryczny klęczy (jak podczas nabożeństwa), porównuje szept ukochanego do westchnienia anioła („angel sighing”<sup>35</sup>). Tajemniczy głos „uwzniośla” kobietę, sprawia, że przenosi się w inny wymiar, zacierając granicę między *sacrum* a *profanum*. W *Like a Prayer* dostrzegamy typową opozycję góra–dół. Góra utożsamiana jest z boskością, a jej reprezentantem jest ukochany, dół zaś to przestrzeń ziemi, na której, jak stwierdza podmiot liryczny, „wszyscy muszą być samotni” („everyone must stand alone”<sup>36</sup>). Słyszając tajemniczy, magnetyczny głos, kobieta odzyskuje wewnętrzny spokój, co potwierdza wers: „And it’s feels like home”<sup>37</sup>. Pojawiająca się figura domu stanowi czytelny symbol bezpieczeństwa oraz harmonii. Intymny nastrój potęguje tajemniczy głos szepczący do kobiety, która odpowiada mu: „w godzinach nocnych czuję twoją moc” („In the midnight hour I can feel your power”<sup>38</sup>). Słowa te mogą odnosić się zarówno do ukochanego, jak i do Boga.

Liczne porównania do modlitwy stanowią aluzję do biblijnej *Pieśni nad Pieśniami*, dialogu Oblubienica z Oblubienicą. W *Like a Prayer* dominujący głos ma Oblubienica, ukochany pojawia się enigmatycznie pod osłoną tajemniczych znaków. Relacja między nimi nabiera wymiaru metafizycznego, łączy ich więź pozwalająca na przekraczanie granic między tym, co realne, a tym, co wyobrażone („it’s like a dream to me”<sup>39</sup>).

### Podsumowanie

Kwestia emancypacji w latach 80. w twórczości Madonny ewoluje. Artystka jako głos pokolenia przekracza granice tabu, poruszając kwestię seksualności kobiet. Piosenkarka przełamuje popularne stereotypy na temat kobiecości, utrwalone w tradycji patriarchalnej, negując męską supremację. Madonna wkracza również do sfery *sacrum*:

<sup>35</sup> Madonna, *Like a Prayer*, w: tejsze, *Like a Prayer*.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże.

<sup>39</sup> Tamże.

mówiąc o miłości, eksponuje aspekt cielesności. W centrum zainteresowania artystki znajdują się także mniejszości seksualne. Przywołajmy choćby teledysk do utworu *Vogue* (1990), w którym piosenkarka adaptuje figury tańca zwanego „voguing”, zauważone w nowojorskich klubach odwiedzanych przez homoseksualistów. W trakcie owego tańca mężczyźni przybierali pozy naśladujące modelki na wybiegu. Podczas tras koncertowych (*The Virgin Tour*, 1985; *Who's That Girl World Tour*, 1987; *Blond Ambition World Tour*, 1990) Madonna opowiada na nowo o zawłaszczonych przez męski dyskurs postaciach, takich jak: chłopczyca (*tombay*), Maria Magdalena czy platynowa blondynka<sup>40</sup>.

Z kolejną dekadą artystka otwiera się na szeroko rozumianą Inność, nie tylko mówiąc o życiu osób marginalizowanych przez społeczeństwo, ale również osuwając słuchaczy z tym, co odbiegające od popularnych wzorców normatywnych. Emancypacja według Madonny to nieustanny proces wymagający poszerzania kręgów o nowe grupy społeczne, co wynika z tego, że żyjemy w świecie multikulturowym, w którym, aby zrozumieć siebie, musimy poznać i zaakceptować też Innych.

### Bibliografia

Bauman Zygmunt, *Duch i ciało na rynku – duchowość na sprzedaż*, „Znak” 2011, nr 7–8.

Burzyńska Anna, *Feminizm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007.

Easlea Daryl, Fiegel Eddi, *Madonna. Królowa muzyki pop*, tłum. K. Dąbrowska i in., Bielsko-Biała 2012.

Kletowski Piotr, *Ukinowienie pornografii i upornografiowanie kina, czyli kilka słów o fluktuacji mainstreamu i porno*, „Ha!art” 2006, nr 23.

Kokoszycka Ewa, „Anioł w domu”, czyli o małżeństwie w wiktoriańskiej Anglii, w: *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturalne aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, Warszawa 2004, s. 143–158.

Kuźma-Markowska Sylwia, *Druga fala*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 97–100.

<sup>40</sup> R. Pruszczyński, dz. cyt., s. 330.

Lasch Christopher, *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York–London 1991.

Madonna, *Like a Virgin*, Warner Bros Records Inc. 1984.

Madonna, *True Blue*, Sire Records Company 1986.

Madonna, *Like a Prayer*, Sire Records Company 1989.

Pruszczyński Robert, *Muzyka popularna*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 329-331.

Sandel Michael, *Czego nie można kupić za pieniądze. Moralne granice rynku*, tłum. A. Chromik i T. Sikora, Warszawa 2012.

Umińska-Keff Bożena, Nowicka Wanda, *Aborcja*, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 17-21.



Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian przedstawia tom *80s Again!* Monografia zbiera artykuły naukowe opisujące wybrane zjawiska w kulturze i społeczeństwie lat 80. XX wieku, a szczególnie ich niezwykle przenikanie się: polityki z komiksem, kina z techniką i muzyką, prawdy z fikcją, kultury popularnej i awangardy. Publikacja inauguruje serię wydawniczą „Z Wehikulem”, w ramach której będą ukazywać się książki poświęcone kolejnym dekadom XX wieku.

*O walorach naukowych i dydaktycznych tomu „80s Again!” świadczy wysoki poziom artykułów, które podejmują tematy ze wszech miar interesujące. Zaproszeni kompetentni badacze ciekawie analizują problemy dotyczące bogatego świata kultury lat 80. XX wieku. Monografia z pewnością spotka się z żywym odzewem, ponieważ podjęty w niej temat jest nowatorski i niepospolity.*

prof. PAWEŁ TAŃSKI

#### patroni honorowi



Instytut Literatury Polskiej  
Wydział Polonistyki UW

