

Univerzita Palackého
Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Studijní obor: česká filologie – filmová věda

Magisterská diplomová práce

**ANGAŽOVANÉ UMĚNÍ: PŘÍPAD
HUDEBNÍHO VIDEOKLIPU**

ENGAGED ART: THE CASE OF MUSIC VIDEO

Autor práce: Ondřej Kůs

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Korda

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených materiálů a literatury.

Olomouc, duben 2010

.....

Obsah:

1.0	Úvod	4
1.1	Literatura	9
1.2	Kapitoly.....	12
2.0	Videoklip – nové médium	14
2.1	Hudební videoklip v proměnách času	14
2.1.1	Prehistorie.....	14
2.1.2	Zrod hudební televize.....	16
2.1.3	Nová éra – možnosti internetu	19
3.0	Angažovaný videoklip a kontext produkce	25
3.1	Rock a ideologie.....	25
3.1.1	60. léta: Začíná rocková rebelie	25
3.1.2	Folk, protest songy a jejich ideologické dědictví.....	26
3.1.3	Rockové paradoxy – hudební hvězdy a jejich fanoušci	28
3.1.3.	Rock a film.....	33
3.1.4	Konec revolučních nadějí.....	35
3.1.5	Autenticita a videoklip	36
3.2	MTV a ideologie	38
4.0	Diferenciace angažovaného videoklipu	44
4.1	Rozdělení podle tématu	44
4.1.1	Shrnutí	49
4.2	Rozdělení podle formy	49
5.0	Angažovaný videoklip jako koláž	51
5.1	Společné znaky.....	51
5.1.1	Přednost přímého zobrazení před metaforou	51
5.1.2	Eliminace zobrazení hudebního interpreta.....	57
6.0	Angažovaný videoklip jako umělecká forma	60
6.1	Specifika animace	60
6.1.1	Témata.....	65
6.2	Možnosti příběhu.....	82
7.0	Závěr	88
8.0	Bibliografie	91
8.1	Literatura	91
8.2	Webové stránky.....	94
9.0	Přílohy	95
9.1	Seznam citovaných videoklipů.....	95
10.0	English Summary	99

1.0 Úvod

*„V den, kdy Bush skončil v prezidentském úřadu,
se ze mě znovu oficiálně stal citlivý chlápek.“¹*

(Al Jourgensen)

Tato práce se zabývá problematikou umělecké angažovanosti v médiu hudebního videoklipu² a prozkoumává možnosti angažovaného postoje hudebního interpreta v kontextu hudebního průmyslu. Co se týče jejího geograficko-sociálního zaměření, práce je orientována na vyspělé postindustriální společnosti (tedy především západní kapitalistické země). Kontext české videoklipové tvorby je v tomto případě opomenut – zde bych si dovolil upozornit na vznikající dizertační práci Viktora Paláka mapující český, respektive československý hudební videoklip³.

Cílem diplomové práce je přehledná kategorizace angažované tvorby ve specifické žánrové, stylové a narativní formě videoklipu a vystopování jejich převažujících tendencí. Projevy angažovanosti ve videoklipovém formátu jsou zohledněny v souvislosti s vývojem technologií a změnami na televizním trhu. Reflektuji jejich historickou podmíněnost a prozkoumávám vztah argumentační funkce a umělecké hodnoty. Rozbor distinktivních rysů hraného, respektive animovaného videoklipu je rovněž náplní této práce.

Centrální místo zde zaujímá rocková hudba. Ta je – téměř od svého počátku – silně spjata s kritickým hodnocením vládnoucího establishmentu,

¹ Jourgensen, lídr kapely Ministry, byl radikálním kritikem vlády amerického prezidenta George W. Bushe. Dále v rozhovoru dodává: „Doufejme, že je tomu (Bushovi jako prezidentovi, pozn. aut.) všemu konec. Uvidíme, jestli bude kandidovat Jeb (Bush). Potom možná budu muset dát Ministry znovu dohromady“ [Milano, 2009].

² Z důvodů terminologické jednoznačnosti upřednostňuji v této práci označení „hudební videoklip“ před jeho dalšími variantami (rock video, pop video, pop-promo, promo video). Výraz „video“ užívám ve spojitosti s fenoménem YouTube, kterým označuji jakýkoliv obrazový materiál kratší délky.

³ Její pracovní název je Dějiny formátu videoklipu v česko-slovenském prostředí.

jejím tématem je sociální, politické a ekonomické bezpráví. Její kořeny spadají až do černošských otročských písní [srov. Kaplanová, 1987: 145], z nichž se posléze vyvinula jazzová a bluesová hudba, rock'n'roll a byla rovněž spoluovlivněna žánrem folku. Masivní obliba rocku přišla s počátkem 60. let 20. století s nástupem anglických kapel the Beatles, the Rolling Stones a dalších. Rock vstoupil do populární hudby a masový zájem o něj trvá s krátkými přestávkami dosud (viz komerční úspěch soudobých skupin jako Franz Ferdinand, Arctic Monkeys nebo Muse). Práce sleduje jeho chronologický vývoj s ohledem na jeho společensky angažovanou roli (především v – na události bohatých – 60.letech, které měly na pozdější rozvoj stylu enormní dopad).

S příchodem diskotékové hudby a fenoménu hudební televize MTV na počátku 80. let se změnily podmínky produkce a videoklipy se staly jedním z hlavních propagačních nástrojů hudebního interpreta (ať už rockového, popového, či posléze metalového a hiphopového). Spolu s ideologickou patronací MTV však narostla videoklipová cenzura [srov. Nuzum, 2001: 83; Kaplanová, 1987: 14-17]. Krize na americkém televizním trhu však na konci 80. let vedla k jeho následné deregulaci; televize se staly vůči kontrakultuře otevřenější. V důsledku toho se v televizi objevilo mnoho videoklipů, které zastávaly vůči dominantní kultuře ideologicky opoziční úhly pohledu [Goodwin, 1992: 179] a MTV paradoxně díky tomu k obrazovkám přilákala nové diváky.

Ačkoliv je práce primárně zaměřené na postoje vizualizované v rockových videoklipech, zaobírá se otázkou možností občanské angažovanosti popových hvězd. I když je jejich role v medializování společenských, potažmo politických problémů nezastupitelná (viz spoluúčast na benefičních hudebních festivalech Live Aid v roce 1985 a Live 8 o dvacet let později),⁴ umělcova

⁴ Detaily o charitativní činnosti známých umělců jsou k nalezení na webových stránkách looktothestars.org.

angažovanost přispívá k další budování image, jejíž cílem je v kontextu hudebního průmyslu zisk.⁵

Podobně jako rock, bytostně angažovaný hudební žánr představuje hiphop. Původně jde o subkulturu černošských ghett ve velkoměstech na východním pobřeží USA (New York) těsně spjatou s technikou vokálního přednesu zvanou „rap“, výraznou gestikulací, tanečním stylem breakdance a originální módou. V průběhu 80. let se mu díky obrovské popularitě skupin jako Public Enemy nebo Beastie Boys podařilo dostat do mainstreamových médií, čímž podle některých kritiků ztratil svůj subverzivní politický potenciál a tvůrčí sílu.⁶ Hiphop a jeho dominantní vizuální repertoár je v 90. letech v éře MTV charakteristicky reprezentován tvorbou opulentních a nákladných videoklipů režiséra Hypea Williamse.

S vývojem žánrů populární hudby se jejich stylová paleta diverzifikovala. Vytvořilo se nesčetné množství rockových, popových, hiphopových odnoží, jejichž identifikace vyžaduje přesné sociokulturní, geografické a hudební znalosti.⁷ Populární hudba je v 21. století silně fragmentizovaná. Toto rozštěpení

⁵ Tento paradox se samozřejmě nedotýká pouze popu. Pokud daný žánr překročí hranici oblíbenosti provinčního charakteru (jíž samozřejmě není možné přesně určit), překoná svůj omezený sociální dosah platný zejména pro hudební underground či subkulturu a dostane se do mainstreamu, ocitne se ve stejně neřešitelné pozici (viz průnik hiphopu do populární hudby na počátku 90. let nebo punku o patnáct let dříve) [srov. O'Brien, Szeman, 2004: 237-262].

⁶ „Oni, (hiphopeři z 80. let), podobně jako rockoví nadšenci, tvrdí, že velké peníze a chamtivost korporací zlikvidovali kreativní duch jejich hudby. A jejich hudba volby (music of choice) byla zvukovým doprovodem k dekádě reakcionářské změny – v jejich případě to byla Reaganova konzervativní revoluce. (...) Rap (v těch časech) nebyl komerční, protože nikdo nevěděl, co s ním dělat, a ne proto, že by rapeři toužili po velkomyslných estetických hodnotách“ [Green, 2004].

⁶ „Oni, (hiphopeři z 80. let), podobně jako rockoví nadšenci, tvrdí, že velké peníze a chamtivost korporací zlikvidovali kreativní duch jejich hudby. A jejich hudba volby (music of choice) byla zvukovým doprovodem k dekádě reakcionářské změny – v jejich případě to byla Reaganova konzervativní revoluce. (...) Rap (v těch časech) nebyl komerční, protože nikdo nevěděl, co s ním dělat, a ne proto, že by rapeři toužili po velkomyslných estetických hodnotách“ [Green, 2004].

Někteří rapeři upouští od drsné image a prezentují tvrdý život v černošských ghettech lehce humornou formou; viz animovaný videoklip o „historkách z podsvětí“ Jeru the Damaji *You Can't Stop the Prophet*. Dále je nutné dodat, že existuje řada undergroundových angažovaných hiphopových formací, které však videoklipy netočí (například Dálek).

⁷ Například rock dnes zahrnuje subžánry jako alternative rock, grunge, emo, indie rock, post rock, garage rock, noise rock, math rock, punk rock, surf rock, gothic rock, southern rock. Našlo by se jich jistě víc (na druhou stranu se však často jedná o konstrukt hudebních publicistů a tyto kategorie jsou

začalo dle Petera Wickeho na konci 60. let, zhruba v momentu, kdy se po neúspěchu tehdejších revolučních hnutí rock depolitizoval a muzikanti experimentovali a dál rozvíjeli hudební formy (žánr jazzrocku, progresivního rocku atd.) [Wicke, 1990: 112]. Změna přišla s nástupem punku v polovině 70. let, který je nejčastěji spojovaný s ideologií anarchismu.

Na otázku, proč videoklipy přitahují zejména výše zmíněné hudební žánry a nikoliv jazz nebo klasickou hudbu, Saul Austerlitz, autor publikace o historii videoklipů *Money For Nothing*, odpovídá:

„Domnívám se, že tomu tak je kvůli skutečnosti, že se nejedná o hojně se vyskytující komerční formy. (...) Jazz a vážná hudba jsou produkty vysoké kultury (přinejmenším relativně řečeno), jsou příliš velkomyslné na to, aby se pošpinily, a tudíž o ně hudební videoklip nikdy zvlášť neusiloval. Ten je totiž rovněž kulturní formou mládeže; videoklipy jsou plodem období dospívání a nikdy se zvlášť dobře nepřenesly do hudebních žánrů pro dospělé“ [Prouty, 2007].⁸

Zbývá žánr folkové, respektive country hudby. Ta sice zpočátku formát videoklipu odmítala, nicméně i ona posléze využila jeho potenciál [tamtéž]. Hlubší pochopení jeho reklamní role vedlo k dalšímu rozvoji; byla to “odpověď na úspěch formátu videoklipu jako propagačního prostředku popových a rockových nahrávek” [Fenster, 1993: 124]. Nutno zmínit, že narativ country videoklipu je těsně svázán s tradicí klasického Hollywoodu a odlišuje se tím od fragmentárnosti formy popových a rockových videoklipů převzaté z reklamy a experimentálního filmu [115]. Jeho dějem je většinou osobní a psychologicky laděný příběh, témata se točí kolem konzervativních hodnot (vztah k vlastnímu

často dobově podmíněné). Tento výčet slouží k pouhé ilustraci, kam až hudební vývoj zašel [srov. Holt, 2007].

⁸ Podle Austerlitze tedy nejde o to, zda jsou jazz či klasika implicitně subverzivní povahy nebo zda díla z jejich ranku obsahují politické poselství či nikoliv [tamtéž].

národu, půdě, rodině). Od roku 1985 se na výročních cenách Country Music Association Awards udílí cena v kategorii pro nejlepší videoklip. Jako prototyp country videoklipu může dobře posloužit píseň Johnyho Cashe *Hurt* z roku 2004 režírovaná Markem Romanekem. Nedomnívám se však, že by v angažovaném videoklipu hrála country hudba významnější roli.

Autor této práce nepatří ke skeptikům, kteří se domnívají, že kapitalistické tržní prostředí, které determinuje podmínky distribuce hudebních produktů (ať již samotných interpretových nahrávek a s nimi spjatých dalších komodit), zamezuje a přímo vylučuje uměleckou angažovanost interpretů, která se často dotýká jejich samotných a konkrétního prostředí, ve kterém žijí.⁹ Tito kritici (mezi jinými E. Ann Kaplanová) takovéto prostředí černobíle vnímají jako „zeshora“ hudebním průmyslem vnucené a publikum je v jejich úhlu pohledu bezmocnou pasivní masou [srov. Fiske, 1989: 20]. I když tento systém produkce ostře kritizují, jinou alternativu nenabízejí.

Angažovaný videoklip vizualizuje textovou složku písně a paradoxně populární formou ozřejmuje jak daný společenský či politický problém, tak i umělcův postoj k němu. Paradoxním faktem zůstává, že ačkoliv lze v 21. století zaznamenat vzestup umělecké angažovanosti (kupříkladu v USA při kritice vlády prezidenta George W. Bushe),¹⁰ videoklip má v novém miléniu naopak tendenci ke kladení většího důrazu na své estetické kvality namísto zdůrazňování politického poselství (viz narůstající procento konceptuálních videoklipů, animačních technik a formálního mistrovství jejich tvůrců) [Hanson, 2006: 11]. Videoklipy se přibližují formě krátkého filmu, odkazují více na své formální prostředky než na interpreta, jehož hudbu vizualizují. Hanson se spolu

⁹ V tomto smyslu chápu angažovaného interpreta jako obyčejného člověka z „lidu“. Jeden příklad za všechny: *The Message* skupiny Grandmaster Flash and The Furious Five z roku 1982 byl jedním z prvních hudebních videoklipů v hiphopovém žánru prezentující newyorskou čtvrt' Bronx, v níž členové skupiny žili, jako černošské ghetto; jako místo, v němž je život frustrující a plný šarvátek.

¹⁰ Václav Magid v kontextu českého prostředí zmiňuje skutečnost, že v současné kapitalistické společnosti se stávají jejími dominantními rysy apolitičnost a individualismus, „novou formou pasivity doprovázející hegemonii trhu“. Znovuzrozený zájem o angažované umění vnímá jako reakci na tento stav [Magid, 2006, srov. Žižek, 2008].

s Austerlitzem domnívají, že velkou zásluhu na tom má fenomenální videoklipový režisér Michel Gondry, jehož tvorba znamenala pro novou generaci filmařů zásadní inspiraci.

Mezi Fraserem navrženými pěti možnými způsoby¹¹, jak může být na hudební videoklip nahlíženo, převažuje v akademickém diskurzu pojetí tohoto média jako komodity (například kritička E. Ann Kaplanová) a naopak jeho estetické kvality bývají zpravidla opomíjeny.¹² I když se angažované videoklipy svými formálními postupy od norem tolik neodlišují (standardem pro rockové videoklipy jsou záběry z vystoupení (tzv. performance video) a převaha dokumentárních záběrů, což angažované videoklipy dodržují), jejich stylistické prostředky užití pro argumentaci jsou pestré a mnohdy velmi vynalézavé. Jako příklad mohou posloužit díla Rage Against the Machine (*Sleep Now In the Fire, Testify*), Neila Younga (*This Note's For You*), Genesis (*Land Of Confusion*), Radiohead (*All I Need*), Green Day (*Wake Me Up When September Ends*), Living Colour (*Open Letter (To a Landlord), Auslander*), Coldcut / Hexstatic (*Timber*), Necra & Ill Billa (*White Slavery*) a konečně Dizzee Rascal (*Sirens*). I když cílem této práce je vypíchnutí hlavních formálních rysů angažovaného videoklipu, její zájem rovněž tkví ve zdůraznění těch děl, které se těmito formálními normám vyhýbají a představují skutečně nekonvenční a kreativní výtvořky.

1.1 Literatura

Jako literární prameny mi posloužily dvě zásadní knihy o hudebních videoklipech a hudební televizi – *Rocking Around the Clock* (1987) E. Ann

¹¹ Peter Fraser zohledňuje dílčí aspekty videoklipu v přehledu jeho funkcí. Videoklip může být chápán jako 1) nástroj marketingu 2) součást uměle vytvořené image pop-star 3) tvůrčí výtvoř poutavý sám o sobě 4) „raison d'être“ hudební televize 5) marketing pro další mediální produkty jako například film [Fraser, 2005: 10].

¹² Například kritik Robert Pahlavi Bowie v analýze videoklipu Davida Bowieho *Loving the Alien* vůbec nezmiňuje jeho užití stylové prostředky [Bowie, 1987].

Kaplanové, jež je reprezentativním zástupcem aplikace postmoderní teorie kultury na oblast videoklipové tvorby a *Dancing In the Distraction Factory* (1992) Andrewa Goodwina, která přehodnocuje dosavadní uchopení tématu, eliminuje předchozí převládající filmocentrický zorný úhel pohledu a vyzdvihuje do té doby opomíjené souvislosti videoklipové tvorby s praktikami hudebního průmyslu a populární kultury. V těchto pracích sleduji a reviduji jejich přístup k angažovaným videoklipům.

„Pogoodwinovské“ práce se odklánějí od teoreticky založených konceptů k faktograficky laděným knihám, jež mapují historii hudebních videoklipů (Austerlitz [2006], Fraser [2005]) nebo dokumentují jejich dosud zanedbávané estetické kvality (Strøm [2007], Hanson [2006], Reiss & Feinmann [2002]).¹³ Publikace Saula Austerlitze (2006) *Money for Nothing: A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes* mi pomohla k lepšímu pochopení aktuální situace, do níž se hudební videoklipy dostaly (zejména v případě internetového fenoménu YouTube, jenž dopomohl k přesměrování hudebních videoklipů z televize na počítačové monitory). Naopak jeho subjektivní výběr nejlepších hudebních videoklipů uvedený v žebříčku na konci publikace opomím. Přehledová práce Petra Szczepanika (1998) *Videoklip – proměna diváka a elektronická tělesnost* mi posloužila pro lepší zorientování v současných filmových teoriích a postmoderních konceptech pastiše, schizofrenie a simulaker. Databázi hudebních videoklipů Mvdbase jsem využil jako hodnotný zdroj informací o dosavadní produkci videoklipů. Většina uváděných videoklipů je ke zhlédnutí na webové stránce DailyMotion.

Jako obecný exkurs do sociologizující literatury mapující strukturální proměny společnosti v druhé polovině dvacátého století jsem použil *Slovník kulturních studií* Chrise Barkera (2006), jenž sloužil jako odrazový můstek k dalšímu studiu zejména populární kultury a kulturního průmyslu. Aktuálního

¹³ Výjimkou v této tendenci je formalistická práce Carol Vernallisové (2004) *Experiencing Music Video – Aesthetics and Cultural Context*, která se věnuje jednotlivým složkám hudebního videoklipu (střih, hudba, mizanscéna, herectví, texty) a detailně analyzuje jejich vyjadřovací možnosti.

vývoje hlavních kulturně-sociologických pojmů se dotýká přehledná stat' Miloslava Petruska (2004) *Století extrémů a kýče (k vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století)*. Inspirujícími texty pro mne rovněž byly knihy *Understanding Popular Culture* (1989) Johna Fiskeho s jeho koncepcí aktivního publika a populární kultury jako neustávající tvořivé činnosti, jejíž rysem je mimojiné „schopnost vzdorovat dominantní ideologii“ [Fiske, 1989: 19]. Poněkud jinak laděnou publikaci, ovšem s filozofickým přesahem, představuje sbírka politicky zaměřených statí a esejů *Podkova nade dveřmi* (2008) Slavoje Žižka.¹⁴ Studie *Committed Art and Propaganda* (2005) byla dobrým zdrojem informací pro uvedení historických souvislostí pojmu „angažovanost“.

V oblasti populární hudby jsem čerpal z obsáhlé knihy Roye Shukera (2001) *Understanding Popular Music*. Rocková hudba a kulturní praktiky s ní spjaté od 60. let neodmyslitelně patří k centrům společenské kritiky. Část publikace *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology* (1990) Petera Wickeho trefně ilustruje ideologické pozadí rocku. Biografické informace o jednotlivých hudebních interpretech z převážně rock/popového mainstreamu jsem našel ve faktograficky přesném dvoudílném svazku *Rock & Pop Encyklopedie* (1999) Františka Wicha. *Rock proti proudu* (1992) Václav Malíka a kolektivu autorů byl neocenitelným pramenem pro bližší seznámení s alternativně rockovým undergroundem. Informačně nabitá je taktěž encyklopedická “bible” *A History of Rock Music: 1951 – 2000* (2003) Piera Scaruffiho. Neměl bych opomenout mé vlastní zkušenosti z letité praxe hudebního publicisty, jež zapříčinily aktivnější zájem o danou problematiku.

¹⁴ Ostatně Žižek se různým druhům populární kultury konstantně věnuje, viz jeho přítomnost v jednom z dílů dokumentárního cyklu německé televize ZDF s názvem *Fantastické obrazy – Exkurze do světa videoklipů* nebo dvouapůlhodinový dokument *The Pervert's Guide to Cinema*, v němž z psychoanalytické (lacanovské) perspektivy interpretuje řadu celovečerních snímků. Jeho transkripce je k nalezení zde: <http://subject-barred.blogspot.com/2006/06/that-we-are-basically-watc_115068769922865662.html>.

1.2 Kapitoly

Struktura diplomové práce reflektuje její interdisciplinární obsah a uvádí do kontextu jak historickou proměnu videoklipového formátu a jeho kritického vnímání, praxi hudebního průmyslu a jeho vztah k rockovému žánru, tak i kontext hudební televize a jejího globálního společenského vlivu.

V první kapitole čtenáře seznamují s historií videoklipového média. Jeho dějiny jsou sice krátké, nicméně půjdu hlouběji do jeho prehistorie (úzcce spjaté s dějinami filmu) a uvedu jeho příbuzenský vztah s ostatními médii, ze kterých si videoklip „vypůjčil“ své vyjadřovací prostředky. Mapuji rovněž vývoj videoklipu v novém televizním prostředí (MTV) a jak se tato kulturní instituce během své geneze spolu s měnícím se zájmem o hudební žánry měnila. V závěru se dotknu nových distribučních a výrobních podmínek, jež začalo v 21. století spoluurčovat čím dál tím vlivnější médium internetu. Na YouTube a další webové stránky v současnosti nahrává svá amatérská dílka tisíce tvůrců; internet se v 21. století stal digitální videoklipovou knihovnou.

V druhé kapitole se věnuji společenské angažovanosti spjaté s rockovou kulturou. Osvětluji její vnitřní rozpory, implicitní ideologii a fungování v kontextu hudebního průmyslu. I když se během času měnily rockové formy, ideologická stanoviska u něj zůstala neměnná. Autenticita je u rocku konstitutivním prvkem a je zprostředkována skrze akt hraní. Tato skutečnost samozřejmě ovlivnila výslednou podobu videoklipů (v rockových angažovaných videoklipech stále figuruje jako hlavní prvek tzv. „performance video“, v němž je zobrazena vystupující kapela či pouze hlavní interpret). Zrození MTV jako budoucího centra videoklipové tvorby se následně neobešlo bez cenzurních zásahů a podřizování se aktuální hudební poptávce. V této kapitole taktéž v krátkosti zmíním filmovou produkci filmů spjatých s rockem a jeho kulturou.

Třetí kapitola je vyhrazena pro výčet možností ztvárnění angažovaného postoje ve videoklipovém médiu. Rozdělení angažovaného videoklipu je možné provést podle dílčích kritérií – tedy podle hudebního žánru, formální struktury nebo tematické náplně. Vzhledem k tématu této práce porovnávám jejich relevanci, klady a zápory při jejich aplikaci na angažovaný videoklip.

Poslední dvě kapitoly patří dvěma dominujícím liniím angažované videoklipové tvorby – kolážové a konceptuální. Ve čtvrté kapitole analyzuji rysy prvně zmíněného typu (tj. míšení obrazů z vystoupení kapely či pouze interpreta s dalšími, převážně nenarativními prvky) a posléze se věnuji několika kreativně ztvárněným videoklipům.

V páté, poslední kapitole mne zajímají především vyjadřovací možnosti konceptuálních videoklipů, které jsou v dosavadní kritické reflexi považovány za umělecké výtvary s vysokou estetickou kvalitou. Konceptuální videoklipy dále dělím do dvou dílčích větví – animovanou a hranou. Angažované umění by před dominantní estetickou funkcí umění mělo upřednostňovat i jiné funkce (informativní, kognitivní). Mělo by příjemce morálně vést a obsahovat politické argumenty. Pokusím se tedy přiblížit argumentační možnosti konceptuálních (zejména animovaných) videoklipů a zohlednit, zda nejsou jejich možnosti omezené.

2.0 Videoklip – nové médium

2.1 Hudební videoklip v proměnách času

2.1.1 Prehistorie

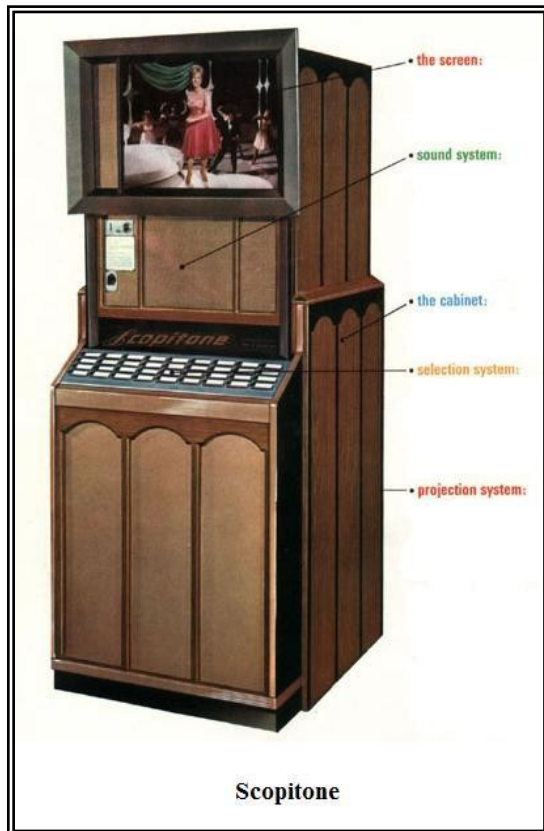
Za pomyslný zrod videoklipové tvorby v podobě, jak ho známe ze současnosti, bývá považován rok 1975, kdy byl natočen hudební videoklip ke skladbě *Bohemian Rhapsody* britské skupiny Queen [Howells, 2003: 236]. Toto tvrzení je však napadeno jak Goodwinem, tak i posléze Fraserem a Strømem, kteří shodně tvrdí, že formální prvky hudebního videoklipu je možné vystopovat už v meziválečné tvorbě Oskara Fischingera, jehož považují za jeho předchůdce [Goodwin, 1992: 189].¹⁵ Vztah mezi hudební nahrávkou a vizuální složkou Fischinger¹⁶ prozkoumával v dílech *Komposition in Blau* a *Fantazie* Walta Disneyho. Krátké filmy obsahující vystupujícího hudebního umělce (např. Billie Holiday nebo Binga Crosbyho) byly součástí kinoprojekcí; uváděly se spolu se zpravodajstvím, kresleným filmem nebo před hlavním hraným filmem.

Tehdejší technologickou novinkou se pro tento typ filmů stal Panoram, což byl předchůdce video jukeboxu - vážil dvě tuny, součástí byla dvacetipalcová obrazovka se zadní projekcí a obsahoval osm krátkých filmů.

¹⁵ Goodwinovo pojetí hudebního videoklipu jako multidiskurzivní formu implikuje přesahy z pole filmocentrických bádání do jiných kulturních sfér. Saul Austerlitz jde ještě dál do historie, když tvrdí, že myšlenka syntézy oddělených fragmentů hudebního zážitku byla vyslovena skladatelem Richardem Wagnerem, který snil o „totálním díle“ (Gesamtkunstwerk), které mělo aktivovat všechny smysly najednou [Austerlitz, 2006: 11-12].

¹⁶ Strøm vidí ve Fischingerově tvorbě společné znaky se současným animovaným videoklipem [Strøm, 2007: 59].

Jejich obsah byl často odvážný po sexuální i politické stránce¹⁷; to proto, že Panoramy byly rozmístěny převážně v barech, kam tolik nedosahovala tehdejší cenzura. Po druhé světové válce jejich oblíbenost klesala a tato technologie brzy



zanikla. K realizaci podobné myšlenky prezentace hudebních vystoupení došlo v 60. letech ve Francii s vynálezem zařízení pojmenovaného Scopitone. To poskytovalo volbu z 36 různých barevných filmů. V nich vystupovaly především ženské zpěvačky, barva mizanscény byla okázale křiklavá a zastupovala exotické prostředí. Ani tento stroj však neměl dlouhého trvání; médium televize se ukázalo být příliš silnou konkurencí.

Na výslednou podobu hudebních videoklipů měl značný vliv žánr filmového muzikálu (zejména z produkce

hollywoodského studia MGM), jehož obliba kulminovala ve 40. letech. Výňatky z hollywoodských filmových děl hudební videoklip často užíval (a stále užívá) v podobě jejich pastišů. O dekádu později filmy s Elvisem Presleym a Little Richardem zkonstituovaly vizuální ikonografii rock'n'rollových hvězd. Objevila se postava mladíka revoltujícího proti stávajícím normám, jež jsou zpravidla reprezentovány rodičovskými figurami (např. James Dean ve snímku *Rebel bez příčiny*). Na výslednou podobu hudebního videoklipu měl rovněž vliv dokumentárního filmu; v těchto snímcích byl líčen život hudebních hvězd mimo koncertní jeviště. Reprezentativním příkladem jsou celovečerní snímky se skupinou the Beatles nebo filmem *Dont Look Back* (1967) s Bobem Dylanem (z

¹⁷ Fraser tvrdí, že prezentace tanečního vystoupení plného detailních záběrů ženského klínu či jiných tělesných partií hraničila se soft pornografií. Současné videoklipy z produkce MTV plné sexuálních obrazů (např. žánr r'n'b) na ně přímo navazují [Fraser, 2005: 78].

něhož pochází proslavená sekvence *Subterranean Homesick Blues*, předchůdce videoklipu).

S expanzí televize přišel i nárůst v počtu vysílaných hudebních promofilmů¹⁸. Tento nárůst v kvantitě lze vysvětlit narůstající poptávkou teenagerovské posluchačské základny stejně jako i menšími produkčními náklady. Z této skupiny je třeba vyzdvihnout invencí překypující promofilmy the Beatles (*Penny Lane*, *Strawberry Fields Forever*) a the Kinks. V USA u diváků bodovala kapela the Monkees, v jejichž televizních pořadech bylo užíváno množství filmových postupů, které posléze našly cestu do hudebních videoklipů (prostřihy, střídání herecké akce s hraním). Úspěch hudebního dokumentu *Woodstock* razil cestu dalším, podobně laděným snímkům, přičemž ty na sebe braly podobu hudebního filmu (*Live at Pompeii* skupiny Pink Floyd) nebo rockové opery (*Tommy*, *Jesus Christ Superstar*). „Do hudebních videoklipů se vnáší nové inscenační postupy, současně s tím jsou přejímány divadelní prvky – kostýmy, větší důraz na význam mizanscény – těmito způsoby se prokresluje interpretova image“ [Kůs, 2007: 20]. V USA dominoval žánr AOR (Adult-Oriented Rock), na nějž v Anglii reagoval punk a tzv. new pop.¹⁹

2.1.2 Zrod hudební televize

V roce 1981 je v USA spuštěna první hudební televize – MTV. Goodwin rozděluje historii MTV do tří period²⁰:

¹⁸ Neužívám termínu „hudební videoklip“, protože v dnešním slova smyslu ještě neexistoval.

¹⁹ Punku vévodila etika motta „do it yourself“ (cirkulace nahrávek mimo běžný systém produkce), nicméně new pop (nebo také new wave) jako jeho „méně nebezpečná“ odrůda byla posléze „spolknuta vládnoucím systémem“ (o čemž svědčí nahrávky vydávané velkými nahrávacími společnostmi a produkce opulentních videoklipů).

²⁰ Goodwin mapuje historii MTV do začátku 90. let (jeho práce vyšla v roce 1992). Z novějších publikací se historii produkce hudebních televizí věnuje Austerlitz a Fraser. Jejich pracemi jsem se inspiroval při dodání dvou dalších period, v nichž indikuji hlavní změny ve vysílání a produkčním systému.

- 1) 1981-83: V tomto období převládal žánr „new pop“, jenž zdůrazňoval aspekty výtvarného stylu spolu s nenarativními a nerealistickými hudebními videoklipy. Jejich počet byl v momentu zrodu této hudební televize malý, což vedlo k jejich častému opakování. Programová skladba sestávala z nepřetržitého proudu hudebních videoklipů.
- 2) 1984-85: New pop, který vyšel z módy, nahradil heavy metal, jehož videoklipová vizuální podoba kladla větší důraz na autenticitu, tzn. že využívala dokumentárních záběrů z turné a koncertů víc než studiových triků. Převaha tohoto druhu hudebních videoklipů vedla k obvinění MTV ze sexismu, rasismu (kromě *Thrilleru* Michaela Jacksona v ní dominovali bílí interpreti) či zobrazování násilí. Objevují se první oddělené programové bloky (např. *MTV Countdown*), které narušují nepřetržitý proud. MTV rozšiřuje na televizním trhu svou působnost a již v roce 1984 zavedla vlastní verzi filmových Oscarů, Video Music Awards, v nichž se od té doby rozdávají ceny v kategoriích nejlepší hudební videoklip, nejlepší režisér, nejlepší choreografie, speciální efekty ad.
- 3) 1986-91: Programová skladba směřuje k tradičnějšímu televiznímu schématu. Žánrový rozsah hudebních videoklipů se zvětšuje, přičemž je spuštěn další kanál VH-1, jehož cílovou diváckou skupinou má být publikum od 25 do 50 let. Na výtky týkající se rasismu MTV reaguje



nasazením videoklipů, v nichž kombinuje bílé černé interprety (příkladem zastupujícím všechny ostatní budiž *Bring the Noise* od skupin Anthrax a Public Enemy). Toto však byla pouze přechodná fáze, poněvadž

komerční úspěch hip-hopu vedl k čím dál tím většímu zobrazování černošských umělců na obrazovkách MTV. Režisér Hype Williams a jeho produkce drahých a extravagantních hudebních videoklipů měly za následek nejen jejich zvyšující se náklady (jdoucím až ke dvěma

milionům dolarů), ale i rostoucí popularitu, která nakonec vedla k tomu, že hiphop nahradil v oblíbenosti rock a stal se tak novým dominujícím hudebním žánrem. Nárůst oblíbenosti MTV vedl v roce 1987 ke spuštění její evropské verze, MTV Europe.

- 4) 1992-2000: MTV přestává být pouhým kompilátem hudebních videoklipů a začíná se orientovat na životní styl spjatý s hudební tvorbou (viz její programy o populární kultuře). Marketing se zaměřuje více na prodej komodit spjatých se značkou televize (prodej triček apod.). V tomto období se ve vysílání objevují satirické animované vsuvky (epizody populárních kreslených postaviček *Beavis and Butt-head*). MTV slavila úspěch se sérií koncertů *Unplugged*, v nichž jednotlivé hudební skupiny prezentovaly svůj repertoár v akustické podobě, které posléze byly vydány ve formátu CD. Velký dopad na televizní trh měl program s názvem *The Real World*, jenž byl předchůdcem *Big Brother* a nastartoval tak zájem o formát reality show.
- 5) 2001-06: Další úspěch slavila MTV s pořady *The Osbournes* a *Jackass*, které jí učinily současným lídrem ve spouštění novátorských formátů zaměřených na mladistvé publikum. MTV nicméně přibývá konkurence a její pozice na televizním trhu již není tak nezpochybnitelná. Objevuje se celá řada nových hudebních televizí těžících z výrobního modelu, který využívá spíše nepřetržitého proudu hudebních videoklipů než tvorbu vlastních pořadů a tyto televize lze označit jako video jukebox. V roce 2004 působí ve Velké Británii 23 hudebních kanálů [Fraser, 2005]. Samotná MTV, z níž se na televizním trhu stal „kolos“, v současnosti zastřešuje produkci jejích dílčích programů, které se specializují na úzkou diváckou cílovou skupinu.

Na historii MTV vidíme její dynamický vývoj jak na ekonomicko-tržní úrovni, tak i v programové skladbě a samotné vizuální podobě hudebních videoklipů. Zprvu byla téměř výlučně „projektorem“ videoklipů tehdy oblíbených žánrů, posléze se z ní stal všeobsahující zprostředkovatel rockové kultury, „televizní *Rolling Stone*“ [Goodwin, 1992: 138], který diváka informoval o hudebních novinkách, popových hvězdách, ale i také o vážných tématech týkajících se politiky a sociálních témat. Dle Frasera se MTV spolupodílela na oživení hudebního průmyslu (spolu s formátem CD) a zvýšení tržeb a ustanovila obraz jako klíčový faktor v propagaci interpreta.

2.1.3 Nová éra – možnosti internetu

Změny probíhající od 90. let je nutné vnímat v širším kontextu postihujícím rovněž vývoj v technologiích. Ty umožnily jak rapidní vývoj v nových možnostech tvůrčího obrazového vyjádření (digitální obraz), tak i cenovou dostupnost softwaru, což mělo za následek narůstající počet videoklipových tvůrců. Internet potenciálním divákům umožnil větší přístup k hudebním videoklipům. Pro ně znamenal přelom březen 2005, kdy byla aktivována internetová doména YouTube. Jejími autory byli tehdejší zaměstnanci internetového platebního systému PayPal Chad Hurley, Steve Chen a Jawed Karim. Webová stránka se rychle stává mezi širokou veřejností velmi populární a už během následujícího roku patří podle ekonomického magazínu *Advertising Age* „k jedné z nejrychleji se rozvíjejících internetových stránek na webu“.²¹ Její finanční hodnota roste, což vede k jejímu prodeji obří společnosti Google a YouTube se tak stává její dceřinnou společností.²² Tentýž rok firma

²¹ <http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_YouTube> [cit. 2010-04-08].

²² Tamtéž.

oznámila, že za jeden den si lidé z celého světa přehrají více než sto milionů videí a dalších šedesát pět tisíc jich je do databáze nahráno.²³

V roce 2008 učinil YouTube další krok k tomu stát se jakousi variací internetové televize. Dohodl se na spolupráci s korporacemi MGM, Lions Gate Entertainment a CBS (tedy s produkčními a distribučními společnostmi operujícími na filmovém a televizním trhu), jež spočívala v tom, že dovolila zmíněným společnostem na YouTube zveřejnit své dlouhohrající snímky (například *Sedm statečných*) nebo televizní seriály (*Beverly Hills 90210* či *Star Trek*) doprovázené reklamou [Stone, Barnes: 2008]. Spoluzakladatel YouTube Chad Hurley v říjnu 2009 oznámil, že se denně na tomto webovém portálu přehraje více než jedna miliarda videí [Helft, 2009]. Na trhu s online videi nemá YouTube v současnosti konkurenci.²⁴

Podstata YouTube je v principu jednoduchá. Slogan „Broadcast Yourself“ jí plně vystihuje; stránka slouží k nahrávání, sledování a sdílení jakéhokoliv obrazového materiálu. Jeho obsahem jsou ukázky z filmů a televizních pořadů, hudební videoklipy nebo videa vytvořená (často i režírovaná) běžnými (tzn. amatérskými) uživateli. Neregistrovaní uživatelé mohou obrazový „arsenál“ pouze sledovat, přičemž registrovaní mohou do databáze nahrávat nekonečné množství videí. Jejich obsah by však neměl přesáhnout platný legislativní rámec (příkladem budiž zveřejňování pornografie, nabádání k trestnému činu či porušování autorských práv), když je v opačném případě video nahlášeno jako nevhodné, je administrátory smazáno. V případě nevhodnosti videa nebo hudebního videoklipu je uživatel vyzván, aby se



²³ <http://www.usatoday.com/tech/news/2006-07-16-youtube-views_x.htm> [cit. 2010-04-08].

²⁴ Dle Otakara Hobzy online video začíná nahrazovat formát blogu (což je jakýsi „webový zápisník“ obsahující příspěvky většinou jednoho editora na jedné webové stránce). Online video se stává novou formou prezentace, podle Hobzy na sebe dokáže připoutat větší pozornost („Nic tak nepodtrhne dynamiku článku jako videoklip.“) a jeho potenciálu využívají i velké politické instituce – viz uvedený příklad, kdy Evropská komise spustila na YouTube vlastní kanál se zpravodajskými šoty a přilákala velké množství diváků [Hobza, 2007].

přihlásil nebo registroval.²⁵ Ještě předtím, než se nahrané video objeví na webu, je ponecháno na daném majiteli autorských práv, zda ho kvůli porušení zákona odstraní či nikoliv.

Zrod fenoménu YouTube otevřel v oblasti hudebních videoklipů novým možným oknem dokořán. Zatímco z MTV se postupně vytrácejí, na internetu vzniká celá řada portálů, na nichž jsou hudební videoklipy k nalezení (namátkově DailyMotion, Vimeo, Yahoo! Video, AOL).²⁶ Kladem je tedy takřka nekonečná nabídka nepřeborného množství hudebních videoklipů všech žánrů, mezi nimiž se objevují opravdu raritní a undergroundové kusy (kupříkladu tvorba kanadských elektroniků *Skinny Puppy* či amerických *Suicide*). Zápor je jejich často nízká kvalita – ať již obrazu, nebo zvuku – způsobená samotnými možnostmi přehrávání na internetu.²⁷ Kvantita rozhodně převyšuje kvalitu, ale uživatelé v komentářích videoklipové příspěvky kvitují s povděkem.

S nástupem YouTube se vyrojilo nesčetné množství amatérských tvůrců, kteří s publikováním vlastní tvorby začali právě zde. Vzhledem k tématu této práce rozhodně stojí za stručnou zmínku jméno norského animátora Lasse Gjertsen, jenž si skrze YouTube se svými díly vydobyl u široké veřejnosti popularitu.²⁸ Nejznámější jsou jeho videa *Hyperactive* a *Amateur*, které

²⁵ Příkladem budiž hudební videoklip Rammstein *Pussy*, který pro natočené explicitní porno scény vyvolal skandál. Na YouTube je přehrátelný pouze po registraci nebo přihlášení. Viz toto oznámení: „Uživatelská komunita YouTube nahlásila, že toto video nebo skupina mohou zahrnovat obsah nevhodný pro některé uživatele. Chcete-li sledovat toto video nebo skupinu, potvrďte, že je vám 18 a více let. Učiníte tak přihlášením nebo registrací.“ Jedná se vlastně o šikovný způsob, jak přilákat nové registrované uživatele.

²⁶ Seznam internetových databází sloužících ke sdílení videonahrávek je k nalezení zde:

<http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_video_sharing_websites>.

²⁷ Hudební videoklip bývá zpravidla „ořezán“. Soubor je zkomprimován, tzn. že má menší velikost a tudíž i nižší rozlišení obrazu. Důvodem tohoto procesu je rychlost webových serverů, jež by velké množství hudebních videoklipů a dalšího obrazového materiálu v původní velikosti technologicky nezvládly. S kvalitou DVD kolekcí četných hudebních interpretů (namátkou Play – The Videos od Petera Gabriela) nejdou srovnávat. Nicméně platí úsloví „úcel světí prostředky“ a fanouškové i nadále na internet nahrávají další a další hudební videoklipy, které měli předtím nahrané na videokazetách.

²⁸ Je příznačné, že poté, co jeho učitelé animace v Kent Unstitute of Art and Design jeho práci nazvanou *Hyperactive* neocenili, rozhodl se Gjertsen, že školu opustí a video nahrál na YouTube, kde slavil nevídaný úspěch. [Rutkoff, 2006].

podnětně a vtipně využívají animační techniky stop-motion. Druhý jmenovaný příspěvek měl k dubnu 2010 téměř dvanáct milionů zhlédnutí. Úspěch Gjertsen na YouTube podnítil společnosti Chevrolet a MTV k nabídce práce, nicméně ten podobné nabídky odmítl s prohlášením, že reklamu „nenávidí“.²⁹ Gjertsen nicméně reprezentuje případ, že i YouTube si vytváří vlastní celebrity. Na internetu (a zejména na YouTube) jsou však ke zhlédnutí tisíce dalších amatérských pokusů vytvořit ke své oblíbené písni vlastní videoklip.

Jak již bylo řečeno, doba „mediální autority“ (MTV), jež určovala co a kdy se bude vysílat, je pryč. Médium internetu aktivizuje roli diváka, on sám rozhoduje o tom, co chce vidět [srov. Szczepanik, 1998]. Možnost zhlédnutí hudebních videoklipů na přenosných zařízeních iPod přináší nové podmínky a okolnosti při jejich recepci. Po technologické stránce má hudební videoklip usnadněnou pozici. Nepovede však přehlčení jeho všudypřítomností ke konečnému nezájmu o jeho formát?

Saul Austerlitz je zastáncem opačného názoru. Tvrdí, že masivní nástup internetu podpořil revitalizaci formátu hudebního videoklipu, jehož vliv na přelomu milénia uvadal. Nejen to, změnil i poměry v hudebním průmyslu:

„Rock a rap ztratily schopnost oslovit skrze médium hudebního videoklipu masové publikum způsobem, jakým tomu bylo dříve. (...) Vzestup internetu jako jejich úschovny nicméně značně změnil rovnici. I když YouTube světovým megakapelám už díru do světa neproseká, pro menší umělce se stal enormním přínosem. YouTube a další příbuzné webové stránky se staly prostorem, ve kterém je možné objevit nové neznámé kapely a z hudebních videoklipů se stal další způsob přilákání nového publika. V tomto ohledu internet nahradil kabelovou televizi, což mělo za následek ztrátu jednoty (předtím všichni v jeden

²⁹ *Amateur* svou formou balancuje na pomezí konceptuálního hudebního videoklipu. Norský animátor je důkazem, že YouTube není pouze popkulturním vykrádáním známých děl a databankou hudebních videoklipů, ale i prostorem pro využití kreativního potenciálu neznámých tvůrců.

okamžik sledovali jeden videoklip), ale to bylo nahrazeno jeho kapacitou, která umožnila vytvoření virtuální knihovny celé historie hudebních videoklipů“ [Prouty, 2007].

Austerlitz rovněž dodává, že ještě před nástupem YouTube se zdálo, že smrt mladého média je neodvratitelná. Kabelové televize v čele s MTV ho přestaly finančně podporovat, významnější hudební společnosti zredukovaly své investice. Od spuštění YouTube se objevilo spousta nezávislých kapel, kterým natočili videoklipy čerství absolventi uměleckých škol:

„YouTube a MySpace reprezentují trhy otevřené experimentování s videoklipy a i když ne všechny jsou úžasné či dokonce koukatelné, nechme ty tisíce květin vykvést! (...) V současnosti nejsem schopen udržet s kvantitou dobrých videoklipů prezentovaných na internetu krok.“³⁰

I z řad interpretů se ozývají hlasy, že hudebním videoklipům na televizních obrazovkách je už „odzvoněno“. Kupříkladu Geoff Wilkinson, hlavní postava acidjazzové formace US3, si uvědomuje jejich nezastupitelnost a nešetří na adresu MTV kritikou:

„Videoklipy jsou dnes stále důležitější, zejména kvůli YouTube. Dříve bylo velmi těžké dosáhnout toho, aby vám ho někde pustili, nanejvýš jste se dostali na MTV a pak stejně skončili ve výprodejích. Já se ale do MTV nikdy nedostal. Míval jsem z toho těžkou hlavu, ale nové videoklipy už pro ně nedělám, jsou výhradně pro YouTube“ [Švamberk, 2009: 30-31].

³⁰ Austerlitz se dále domnívá, že jeden z rysů hudebních videoklipů – spoluzkonstituovat image hudební hvězdy – již není tak dominantní jako v 80. letech. „Pozornost se přesunula na videoklipy samotné,“ tvrdí. O roli režiséra bude více pojednáno v následujících kapitolách. <<http://obtusity.blogspot.com/2007/04/speak-up-interview-with-author-saul.html>> [cit. 2010-04-09].

S rapidně postupujícím technologickým vývojem (miniaturizace přístrojů, jejich zvyšující se funkcionalita) je jen velmi těžko odhadnutelné, jakým směrem se hudební videoklipy budou dále ubírat. Převezmou nové funkce? Zmizí z televize nadobro? Austerlitz vidí jejich odbytiště a perspektivu – i přes jistá technologická omezení – v internetových doménách YouTube a MySpace:

„Přehrávání videí na internetu je docela nedávný vynález, přičemž počítače a jejich připojení k internetu jsou čím dál promyšlenější; difference mezi televizí a internetem se tedy zmenšují. Myslím, že hudební videoklipy se budou vyvíjet ve stejném směru jako v posledních několika letech a stanou se nezbytným internetovým lákadlem. Jestli hudební mainstream v této sféře nalezne své místo, nebo bude hudební videoklip pouze patřit novým nadějným interpretům, zůstává otevřené“ [tamtéž].

3.0 Angažovaný videoklip a kontext produkce

3.1 Rock a ideologie

3.1.1 60. léta: Začíná rocková rebelie

Nejvýznamnějším exponentem opoziční kultury byl v druhé polovině 20. století žánr rockové hudby a jeho kultura. Jeho prapočátky spadají do černošské hudby (písně otroků, ve 20. století posléze jazz), což je spatřováno jako podstata jeho subverzivní povahy [Kaplanová, 1987: 145]. K největší aktivaci politické angažovanosti v rockové kultuře došlo v polovině 60. let a trvala zhruba jednu dekádu. V USA se mezi mladými lidmi rozšířily – z dnešního pohledu poněkud naivní – myšlenky hippie subkultury ovlivněné předcházející generací beatníků či buddhistickým náboženstvím, které mimo jiné hlásaly volnou lásku, nenásilí a užívání měkkých drog (marihuany či LSD). Ideje hippies se během několika let rozšířily po celém světě.

Kulminací protestních akcí představoval rok 1968. Ve Spojených státech byl zavražděn Martin Luther King a o měsíc později Robert F. Kennedy, což vedlo k demonstracím a občanským nepokojům, které kupříkladu v Chicagu vyvrcholily v krvavých srážkách s policií. Ve Francii květnové pařížské protesty studentstva vedly ke generální stávce. V této době se centrum opoziční kultury nalézalo zejména ve hnutí hippies „reprezentované kapelami the Beatles, the

Rolling Stones, the Grateful Dead, the Doors, Led Zeppelin a Janis Joplin“ [Kaplanová, 1987: 6]. Za symbolický konec dominance hippie kultury se považuje hudební festival v Altamontu z prosince 1969 organizovaný kapelou the Rolling Stones, při němž ve rvačkách s motorkáři z Hells Angels, kteří byli najati jako ochranka, přišli o život čtyři lidé. Život v komunitě, romantický ideál návratu k přírodě, odklon od moderní konzumní civilizace – i když globální zájem o tyto hippie ideje na přelomu 60. a 70. let ustoupil, vyznavače hnutí lze nalézt i v současné době [Danton, 2009].

3.1.2 Folk, protest songy a jejich ideologické dědictví

Co se týče ideologického, potažmo politického poselství, rock rozvíjí a navazuje na odkaz americké folkové hudby a protest songů všeobecně. Na konci 50. let se žánr folku představil jako „hudba, která je něčím víc než pouhou zábavou“ [Scaruffi, 2003: 20]. Její hranice se rozšiřovaly a folk rychle našel fungující vztah s politickou levicí. S tím se oživila i burcující role protest songů, písně aktivizovaly politické vědomí především u mladé části amerického obyvatelstva. Folkoví zpěváci (například Woody Guthrie a Pete Seeger) se stali mluvčími hnutí za občanská práva. “Od folkové skladby se čekalo, že bude miniaturou politického shromáždění, z jejího názvu se stane politický slogan, z textu politická řeč” [21]. Od hudebního vystoupení k manifestaci politických názorů tehdy nebylo daleko.

Nejvlivnější osobností 60. let se stal písničkář Bob Dylan, jehož písně se staly symbolem-hlasem zastupujícím mladou americkou generaci (písně jako *Blowin' in the Wind* nebo *The Times They Are a-Changin'* se staly hymnami tehdejšího protiválečného a občanskoprávního hnutí). Nejtrefnějším příkladem stmelení tradic rocku a folku představuje právě on. Původně písničkář s akustickou kytarou, který ji na dnes již památném folkovém festivalu Newport Folk v roce 1965 vyměnil za elektrický zesilovač a prezentoval se naživo s

doprovodnou rockovou kapelou. Právě Dylan je vnímán jako klíčová figura v obratu od dosavadního politického vnímání rocku jako „nechutného výrazu pokušení kapitalistických ideologických sil“ [Wicke, 1990: 102] k legitimní politické síle. Dylan se stal hlasatelem mladé generace Američanů, kteří si jeho texty písní vykládali jako politický manifest.

I další folkrockoví hudebníci svou tvorbou “zásobili” tehdejší kontrakulturu. Zmiňme The Fugs, satiricko-politickou skupinu, “kvintesenci 60. let” [Scaruffi, 2003: 30], kteří ve svých prostořekých miniaturních agitkách parodovali establishment.³¹ Zbývá multižánrový nezařaditelný génius z Los Angeles, Frank Zappa, zásadní postava kontrakultury v USA (i když i ji podroboval kritice).³² Jeho doménou byla sžihavá satira společenských a politických poměrů; jeho terčem posměchu se stali politici, velké obchodní společnosti, televizní kazatelé, ale i obyčejní lidé. “Většina jeho tvorby je politická, aniž by však byla jakkoliv militantní. Zappa nebyl pouličním protestujícím ani aktivistou” [Scaruffi, 2003: 31]. Naopak vášnivě obhajoval svobodu projevu a prosazoval zrušení cenzury. Ve srovnání s ostatními umělci nebyl tak komerčně úspěšný, nicméně po většinu kariéry pracoval jako nezávislý umělec.

Obraz společenské nepřizpůsobivosti, rockové lascivity a hedonismu, pro teenagery přitažlivé provokace a vulgarity pak přišel s nástupem the Rolling Stones. Jejich písně se zaměřovaly na prostředí sociálně vyloučených jedinců (prostitutek, výtržníků, narkomanů). Kapela navždy proměnila vizuální stránku rockového koncertu a podobu rockové písně. „Revoluce provedená the Rolling Stones byla absolutní a radikální. Skupina redefinovala rockovou ikonografii (zpěvák jako sexuální objekt spolu s charismatickým kytaristou) a to se na

³¹ Na webovém portálu Allmusic.com jsou the Fugs označováni za „pravděpodobně první undergroundovou rockovou kapelu“.

<<http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3ifwxqe5ldke~T1>> [cit. 2010-04-10].

³² Vyjmenovat všechny angažované interprety ze „zlatých šedesátých“ by vydalo na celou diplomovou práci. Upozornil jsem jen na několik důležitých jmen (zastupující celou šíři žánrových a stylistických možností), jež měly na tehdejší veřejné dění podstatnější vliv.

nejméně čtyřicet let stalo jedinou konstantou rockové hudby, která se těmito vnějšími rysy odlišuje od jazzu, folku nebo klasické hudby“ [Scaruffi, 2003: 23-24].

3.1.3 Rockové paradoxy – hudební hvězdy a jejich fanoušci

Bylo by krátkozraké tvrdit, že rocková kultura ztělesňující kritické postoje vůči vládnoucímu systému (v euroamerických společnostech bělošský patriarchální kapitalismus) a jeho autoritám existuje v jakémsi vakuu, netknutém prostoru, do něhož systém nezasahuje. Peter Wicke na příkladu vzniku a vzestupu rockové hudby v 60. letech (jejíž popularita s menšími pauzami trvá doposud) ilustruje vnitřní kontradikce mezi interprety, fanoušky a hudebním průmyslem samotným. Dle jeho mínění netvoří interpreti v přímé, spontánní součinnosti s fanoušky, ani nejsou (na rozdíl od popu) pouhými vazaly hudebního průmyslu. Snaží se udržet tuto křehkou rovnováhu, „vyhovět“ oběma stranám, přičemž neustále lpí na své umělecké nezávislosti.

Paradoxy populárních rockových interpretů (rock stars) vidí Wicke v několika rovinách:

- třídní původ muzikantů je jiný než u jejich fanouškovské základny
- rozpor mezi individualismem a touhou rockových interpretů být nezávislý a snahou publika, aby interpret (potažmo kapela) reprezentoval jejich komunitu a začlenil je do svých hodnotových vzorců
- i přes svůj explicitně vyjadřovaný odpor ke „komerční“ pop music zůstala rocková hudba svázaná s kapitalistickými podmínkami produkce

Třídní příslušnost dle Wickeho a priori determinuje společenské smýšlení hudebníků, jenž proto nebude ve shodě s jejich přívrženci: „Většina muzikantů

jsou z úplně jiného společenského prostředí než jejich fanoušci, kteří pocházejí z řad dělnické třídy. Většina rockových hudebníků pochází z nižší střední třídy (petit bourgeois) a nikdy nezakusila život dělnických teenagerů“ [Wicke, 1990: 91]. Navíc, i když muzikanti nechtějí být přímo ovládáni touto masou, snaha prorazit do širšího povědomí přesto přese všechno znamená reflektovat požadavky publika. Rockoví tvůrci mají zprostředkovávat mentální “vysvobození od každodenní rutiny, uniformity a omezení v práci či ve škole” [tamtéž].

S prvním bodem souvisí i dosažené vzdělání a typ vzdělávací instituce, kterou budoucí známí rockeři v mládí navštěvovali a jež jim otevřela možnost umělecké sebereflexe. Velkou roli při zkonstituování rockové ideologie měly v tehdejší době anglické umělecké školy. Právě odtamtud pochází většina pozdějších slavných rockových interpretů – John Lennon, Pete Townshend, Ron Wood, Freddie Mercury, Jeff Beck, Eric Clapton. V uměleckých vzdělávacích institucích (mezi jinými například Liverpool College of Art nebo Ealing Art College) našli své estetické a politické uvědomění, relativní volnost a uměleckou svobodu, která se při vlastní sebereflexi ukázala jako klíčová [srov. Frith, Horne, 1987: 27]:

„Panovala v nich atmosféra intelektuálního snobismu studentů z vyšších společenských tříd stejně jako hrozba, že budou muset čelit přetrvávající existenční krizi. Jejich outsiderská pozice je nevyhnutelně vzdálila kapitalistickému společenskému systému a jeho ekonomických mocenských center. Zároveň podporovala jejich uvědomění umělecké společenské odpovědnosti, ale také popouzela k bezmeznému individualismu“ [Wicke, 1990: 97].

S tím rezonuje jejich vnímání umělce jako romantického individua: „Obraz umělce dominující na britských uměleckých školách nebyl ničím jiným

než novou verzí romantické filozofie umění z 19. století. Pakliže tolik jejich studentů bylo přitahováno rockovou hudbou, bylo tomu tak proto (...), že jim nabízela možnost uvědomit si tento obraz (romantického) umělce, zdokonalovat vlastní kreativní schopnosti a zároveň si vydělat na živobytí“ [Wicke, 1990: 98]. V moderních časech masové komunikace to v důsledku zamenalo, že rock se stal jakousi fúzí umění (prvotní vklad uměleckých škol), hudby, designu, módy a období dospívání (youth). Společné rysy rockového interpreta a romantického ideálu umělce lze spatřovat v jeho umělecké autonomii, ideálu ryzí upřímnosti, poctivosti a čestného chování. Tyto aspekty slučuje obraz „kytarového hrdiny“ (guitar hero) [Wicke, 1990: 99].³³ Za typického představitele této rockové ikonografie lze bezesporu považovat Jimiho Hendrixe.³⁴

Rock si v druhé půli 60. let rychle osvojil revoluční apel, který částečně převzal po folku a s jehož „pomocí“ mladí lidé protestovali proti establishmentu. Stal se součástí kontrakultury. Když se v roce 1967 objevilo první číslo časopisu *Rolling Stone*, jeho zakladatel Jann Wenner o významu rocku prohlásil: „Rock’n’rollová hudba je energetickým centrem pro nejrůznější změny, které kolem nás probíhají: společenské, politické, kulturní, jakkoli je chcete charakterizovat. Pro řadu z nás, kteří vyrůstali po druhé světové válce, zůstává faktem, že rock’n’roll poskytl první převratný pohled, kdo jsme a kde jsme“ [Pichaske, 1979: XIX].

³³ O dědictví romantismu, jehož odkaz a ideály lze nalézt v událostech roku 1968 či hnutí hippies více v knize Maartena Doormana *The Romantic Imperative*.

³⁴ Pozoruhodné rozdíly mezi americkými a anglickými rockovými kapelami 60. let našel Piero Scaruffi. Ten se domnívá, že „Britové šířeji sdíleli koncept kapely oproti konceptu rockové individuality, která byla častěji k nalezení v USA. Rocker byl typický americký fenomén: hudební transpozice „samotáře“, ztracené existence, nomáda, který byl proslaven četnými americkými filmy a romány“ [22]. Oproti tomuto fenoménu v Anglii převažoval nad „hrdinou“ duch gangu. Dle Scaruffiho první zdejší rockové kapely napodobovali jména gangů, jež operovaly v jejich teritoriu. „Americká kultura (obzvláště na středozápadě, kde se narodil rock’n’roll) kladla důraz na identitu, zatímco britská kultura (především v průmyslových velkoměstech) zdůrazňovala ztrátu identity ve prospěch členství ve skupině“ [tamtéž].

Autor této práce se nicméně nedomnívá, že by tím byl nějak ovlivněn archetypální obraz rockového muzikanta. I v britských rockových seskupeních se postupně dostala na povrch tvůrčí potence jednotlivých hráčů (Townshend, Clapton, Bowie), kteří dále rozvíjeli svou kreativitu v jiných hudebních projektech či takzvaných „superkapelách“.

Protest songy dospívajícím přinášely pocit, že jsou součástí komunity. Politické poselství bylo hledáno v textové složce rockových písní. Požadavky po politické změně (neřku-li revoluci) zaznívaly zejména z radikalizující se skupiny studentstva. Podnětem pro jejich občanskou nespokojenost byla pokračující válka ve Vietnamu. Jako příklad poslouží manifest používající marxistický slovník, kterým vítali studenti ze San Francisca the Rolling Stones při jejich prvním americkém turné v roce 1967:

„Zdravíme a vítáme the Rolling Stones, naše soudruhy v zoufalém boji proti maniakům, kteří jsou u moci. Světová revoluční mládež světa poslouchá vaši hudbu a je inspirována jednat ještě strašněji než dosud. Bojujeme v guerillových skupinách proti invazi imperialistů v Asii a Jižní Africe, bouříme se všude na rock’n’rollových koncertech. (...) Rolling Stones, kalifornská mládež slyší vaše poselství! Ať žije revoluce!“ [Marcus, 1997: 115].

Uvedená ukázka ukazuje, k jakým paradoxům mezi hudebními fanoušky a kapelou může dojít. Obě skupiny nemají stejné zájmy; rock je typ hudebního vyjádření postavený na muzikantově individualitě a kreativním poznání vlastní osobnosti [Wicke, 1990: 107]. Mick Jagger z the Rolling Stones tehdy svůj



Mick Jagger

postoj vysvětloval: “Vůbec se proti ničemu nebouřím. Nechci patřit do tohoto systému, to nemá co do činění s rebelií” [108]. Jinými slovy, populární rocková interpreti jsou “zrozeni” z extrémního individualismu, se jehož pomocí – na ideologickém základě – doufali, že uniknou omezením kapitalistického hudebního businessu [111]. Jejich

paradoxem je to, že brojení proti vládnoucímu systému fanoušci považují za podvratnou činnost, i když prodávají statisíce nebo miliony alb a hudební business vlastně podporují.³⁵

To, co Wicke nazývá ideologií rocku, spojuje s těmito hlavními rysy: kreativita, sdělení, smysl pro komunitu [Wicke, 1990: 94]. Dodatečně k nim ještě přidává skutečnost, že rocková hudba se ve svých počátcích snažila distancovat od účelově komerčního popu a nechtěla být nahlížena jako produkt hudebního průmyslu [92]. Rocková ideologie se stala zřetelnou v druhé polovině 60. let, kdy rockeři do textů svých písní začali vkládat otevřená politická stanoviska (Wicke kupříkladu zmiňuje píseň *Revolution* od the Beatles z roku 1968). Nezměnily se však od té doby konstanty rockové ideologie? Wicke je toho názoru, že tomu tak není. „Základní ideologické struktury zůstaly stejné, dokonce i když bez ustání nalézaly vyjádření v nových formách“ [Wicke, 1990: 94].³⁶

Implicitní subverzivnost rockové hudby lze dohledat přímo v jejich sonických kvalitách. Dominujícím prvkem byla (a stále je) energie a „hlučná síla“ kytar a bicí soupravy, která má atakovat lidské smysly. Hlasitost zvuku byla posléze zdokonalena a přivedena k většímu extrému s příchodem hard rocku a heavy metalu na začátku 70. let, jenž z rockových subžánrů acid-rock a blues-rock vychází [srov. Palák, 2007: 23]. V onen moment přišli výrobci kytarového vybavení jako „Marshall, Orange a Sunn s novými přístroji, které zamezily tomu, že přes řev fanynek the Beatles nebyla hudba z reproduktorů

³⁵ Tento hluboký rozpor se samozřejmě projektuje i do podoby hudebních videoklipů. Kontradikce uměleckého angažovaného postoje populárních interpretů v kapitalistických podmínkách produkce kritizuje kupříkladu E. Ann Kaplanová.

³⁶ S tím rezonuje i režimé vyřčené na samý závěr sedmidílného televizního dokumentárního cyklu BBC Sedm epoch rocku z roku 2007: „Dnešní skupiny hrají styl, který už má za sebou bezmála padesátiletou historii. Rock je na tom nyní podobně jako další umělecké formy, kde dochází k novátorství pod vlivem všeho, co se dělo předtím.“

A v oficiálním textu distributora se píše: „Rocková hudba se stala věrohodnou politickou a uměleckou silou. Do hudby vnesla větší hlasitost a osobitý postoj. Rock je fyziologický vzdor, rytmicky potvrzuje gravitaci, zatloukáním down beatů, těžkých dob do země. Odtud kritici ortodoxního rocku přezdívali rockery na sudokopytníky.“ <<http://www.csfd.cz/film/266506-sedm-epoch-rocku-seven-ages-of-rock/>> [cit. 2010-04-14].

takřka slyšet“ [tamtéž]. Hlasitost přispívá k větší autenticitě hudebního prožitku. “Magická” funkce kytary, která se stává přenašečem energie na posluchače a její exaltované projevy (při recepci i tvorbě) není racionálně odůvodnitelné. “Tak jako v první polovině devatenáctého století, i zde je oživen motiv rozporu jedince snažícího se osvobodit od soudobé společnosti. Tento proces je spojen s únikem do světa fantazie (eskapismus)” [Kůs, 2007: 27].³⁷

Tyto dva rysy rockové hudby – zvuková síla působící na posluchačovy smysly a implicitní politická subverzivnost – vedle sebe koexistují a vzájemně se nevyklučují. Al Jourgensen, lídr kapely Ministry, který byl silným kritikem administrativy prezidenta USA George W. Bushe, na adresu vztahu „pouhého“ hraní rockové hudby a jejího politického poselství v rozhovoru z roku 2009 řekl:

„Celá moje pointa je v tom, že tato nahrávka vznikla také proto, aby si lidé vzpomněli, že Ministry taky hráli rock. Nebyli jsme vždy pouze politiky, kteří republikánům a konzervativcům hrozili pěstmi. (...) Jsme také rockovou kapelou. A chceme se bavit“ [Milano, 2009].

3.1.3. Rock a film

Rocková kultura (či kultura mládeže všeobecně), která byla vnímána jako jeden z aktivních hybatelů proklamované proměny společnosti, byla reflektována na přelomu 60. a 70 let i v četných filmových dílech jdoucích napříč filmovými druhy (hraný film³⁸, dokument). Omezím se zde na stručný

³⁷ Na příkladu emocionálního prožívání rocku by v této souvislosti bylo zajímavé použití barthesovského pojmu „jouissance“, jenž Fiske aplikuje na populární kulturu. Vysvětluje jej jako extázi, blaženost či orgasmus, jako kolaps sociálně konstruovaného „já“ a tedy únik od dominantní ideologie [Fiske, 1989: 50].

³⁸ Ve hraném filmu existují desítky snímků, které zobrazují společenské rozpory v tehdejší uvolněné společenské atmosféře. Omezím se zde na několik titulů: *Bezstarostná jízda* (Dennis Hopper), *Taking off* a *Vlasy* (Miloš Forman), *Absolvent* (Mike Nichols), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni), *Půlnoční kovboj* (John Schlesinger), *Americké graffiti* (George Lucas), *Tommy* (Ken Russell).

výčet titulů, podrobnější hodnotící komentář kvůli zaměření této práce ponechám stranou.

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, na pomezí celovečerního snímku a hudebního dokumentu (jehož vliv na pozdější vizuální podobu hudebních videoklipů byl významný) se ocitají filmy jako *Perný den* (se členy the Beatles) nebo *Dont Look Back* (s Bobem Dylanem), jež poskytly vhled do zákulisí a osobního života interpretů a hlubší ponor do jejich politického smýšlení. Rozhodně však nepředstavují vysloveně politicky motivovaná díla; v prvním případě jde o humorně laděný sled zinscenovaných příhod světově populární kapely. S *Dont Look Back* režiséra D. A. Pennebaker je nicméně spojuje záznam koncertu a zachycení jeho atmosféry. Pennebaker už však mnohem detailněji vykresluje Dylanovu interakci s tiskem, fanoušky a poukazuje na jistou odcizenost vztahů mezi hudební hvězdou a jejím blízkým okolím, kterou přináší masová popularita (viz rozpad jeho vztahu s Joan Baez). Podobný rukopis nese hudební dokument *Gimme Shelter* Alberta a Davida Mayslese mapující americké turné the Rolling Stones z roku 1969, které vyvrcholilo násilím na nechvalně proslulém festivalu v Altamontu. Spolu s Pennebakerovým dílem je i on natočen v duchu cinéma vérité.

Tříhodinový hudební dokument *Woodstock* Michaela Wadleigha (na jehož střihu se podílel i Martin Scorsese) se koncentruje na genius loci třídenního hudebního festivalu, který dva roky po sanfranciském *Summer of Love*³⁹ nejlépe reprezentoval kulturu hippies se všemi jejími vnitřními protiklady. Střídavě používá záběry jak z nepřerušovaných vystoupeních jednotlivých interpretů, tak pohled mnohých mladých návštěvníků, kteří vysvětlují své morální postoje, politická stanoviska a důvody, proč na festival vlastně přijeli.

³⁹ Jedná se o společenský fenomén, kdy se v létě roku 1967 v sanfranciské čtvrti Haight-Ashbury sešlo na sto tisíc lidí za účelem vytvořit ve veřejném prostoru jakýsi kulturní a politický „odboj“. Právě díky *Summer of Love* vešla kontrakultura hippies v širší povědomí. O celé události byl natočen dokumentární film *Where Have All the Flowers Gone?* (režie: Arturo Perez jr.).

Snímek Jeana-Luca Godarda *Sympathy For the Devil* je pokusem zdokumentovat skladatelský proces the Rolling Stones a po svém interpretovat duch revolučního roku 1968 (titul filmu je vypůjčený z jejich stejnojmenné legendární písně - tu na začátku snímku kapela ve studiu komponuje). Po první části, v níž jsou členové the Rolling Stones snímáni při skladatelském procesu, se ostře změnil styl a tón díla. Filmová esej mísí záběry militantní činnosti Černých panterů, marxistickými tezemi předkládaná nutnost revoluce a svržení stávajícího vládnoucího systému, čtení brakové literatury. Subjektivní, politicky angažovaná výpověď v typicky „godardovském“ nekonvenčním pojetí.

Za protipól realisticky laděných filmových děl lze považovat fantaskní filmovou linii⁴⁰ reprezentovanou snímkem *200 Motels*, jenž spolurežirovali Frank Zappa a Tony Palmer. Ačkoliv je jeho hlavním tématem cestovatelský rys života rockových muzikantů během nekonečných turné (odtud i jeho název), film je spíše fragmentárním sledem miniatur, hraných scének, animovaných vsuvek, doplňovaných koncertními vystoupeními, než stmelěným konceptem. Dominuje v něm velmi rychlý střih a frenetické tempo vzbuzující pocity šílenství.⁴¹ Ve filmu je satirickým tónem glosována americká politika a kultura a svým jízlivým humorem snímek připomíná britskou komediální skupinu Monty Python. Nejen v daném ranku je *200 Motels* unikát.

3.1.4. Konec revolučních nadějí

Textem Petera Wickeho rezonuje pesimistická myšlenka, jež odhaluje společenskou naivitu celých 60. let. Rockoví interpreti přecenili rockovou hudbu a jimi proklamovanou její schopnost proměny společnosti (jako příklad může

⁴⁰ Na konci 60. let se objevilo několik psychedelických filmů, jejichž forma, dějová nelogičnost a surrealistická hravost evokovaly osvobozující opojení a pozměněné vnímání vlivem drogy LSD. Mezi ně patří rovněž *Hlava* (Bob Rafelson) se členy skupiny the Monkees, film s příznačným názvem *the Trip* (Roger Corman) nebo sexuálně bezuzdné dílko *Candy* (Christian Marquand). Revoluční hippie sen ve filmařské praxi? [srov. Procházka, 2007].

⁴¹ Zappa při vysvětlování vzniku *200 Motels* prohlásil: „Turné z vás udělá šílence.“ <<http://www.imdb.com/title/tt0066732>> [cit. 2010-04-14].

posloužit humanisticky laděný protest song *Give Peace a Chance* od Johna Lennona a Yoko Ono). Implicitní ideologií rocku totiž bylo dosáhnout společenské změny díky hudební povaze rocku (tj. její atakující smyslové přímočarosti), která měla posluchače „osvobodit“ od omezující společenské reality [Wicke, 1990: 110]. Že tato magická síla rockové hudby je mýtus, bylo na konci 60. let (obzvláště po násilí na festivalu v Altamontu) více než zřejmé. V 70. letech politické požadavky ustoupily, když se jednotlivé větve rockové hudby začaly oddělovat do dílčích stylistických subžánrů (art rock, kraut rock, hard rock).

Další pomyslná sinusoida zájmu o rock přišla v polovině 70. let s příchodem punku. Lásku a toleranci hippies však v nových poměrech vystřídalo vystřízlivění a nihilismus. Punková hudba vyjadřovala deziluzi a morální kocovinu explicitně znázorňovaným cynismem a levicovým smýšlením, které tíhlo až k anarchismu.⁴² V hudbě samotné se komplikované struktury z předchozího období, reprezentované například jazzrockem, nahradily přímočarostí, hudebním primitivismem⁴³ a šokující image.

3.1.5 Autenticita a videoklip

Goodwin spatřuje základní hledisko ideologie rockové a punkové hudby v autenticitě. Ta je projektována ve dvou rovinách – na úrovni vystoupení (performance) a na úrovni interpretovy kreativity. Autenticita je tedy zásadním aspektem pro posuzování kvalit rockového interpreta a současně kódem, skrze který komunikuje s publikem [Goodwin, 1992: 35].

⁴² Jedním z nejvýraznějších exponentů kritiky amerického způsobu života byla kapela Dead Kennedys, respektive její vůdčí postava, Jello Biafra. On sám založil No More Censorship Defense Foundation – nadaci zaměřenou proti cenzuře. Historie kapely je plná skandálů a kontroverze (vedoucí k obvinění ze šíření obscenity a pornografie žen amerických senátorů). Příznačná je pro ni skutečnost, že její rozpad byl zapříčiněn vleklými soudními spory a nikoliv názorovými či hudebními rozpory, jak bývá u kapel obvyklé [Malík, 1992: 111].

⁴³ Tento programový primitivismus byl taktéž kostrou hudebního žánru zvaného industriál. Zatímco punk se stal populárním a nakonec i komerčně úspěšným, industriál zůstal kvůli své extrémnosti v undergroundu [srov. Vlček, 1987].

S přelomem 70. a 80. let přichází nový hudební fenomén new pop⁴⁴ a krátce po něm první hudební televize, MTV, která zásadně změnila tvář rockové kultury. New pop v 80. letech koncept autenticity, chápaný ve smyslu skladatelských schopností a performance, opustil. Pro fanoušky tohoto žánru již nebylo podstatné, zda frontman píseň zkomponoval či nikoliv. Newpopoví interpreti však koncept autenticity přetvořili ke konstruování svých mediálních obrazů. Analogii s rockovou hudbou (interpret hrající před publikem) můžeme objevit v new popu, který našel pro vyjádření autenticity médium videoklipu. Newpopový interpret ustanovil sebe jako performeru skrze videoklip.⁴⁵

Shrňme si, co z výše řečeného plyne pro oblast videoklipové tvorby. I když hudební videoklip do poloviny 70. let (ve smyslu průmyslového produktu propagujícího hudebního interpreta) neexistoval, rocková ikonografie byla již plně zkonstituovaná. Je zapotřebí zmínit paradox vztahu politické či sociální angažovanosti a rockové kultury, na kterou upozorňuje Goodwin. Jak bylo poukázáno, obě dvě sféry jsou spolu neodmyslitelně historicky spjaty, nicméně je mezi nimi i jisté napětí. Přílišné zdůrazňování angažovanosti na úkor zobrazování tradičních rockových praktik by vedlo k omezení autenticity a zmatení publika. Rocková kultura v sobě zahrnuje rovněž hedonismus a umělecké sebevyjádření, jež působí v souvislosti s příliš vážným, ctihodným a sociálně angažovaným prostředím nepatřičně.⁴⁶ Obě tyto sféry spolu musí vizuálně „spolupracovat“ a nikoliv jedna druhou potlačovat. Proto v angažované videoklipové tvorbě v rockovém žánru stále dominuje tzv. performance video (tj. živé vystoupení interpreta nebo celé hudební formace).

⁴⁴ Obvykle se hovoří o new wave. Kvůli terminologické jednoznačnosti se držím Goodwinova označení new pop.

⁴⁵ Tomu napomohla technika. Synchronizace obrazu s napodobovaným zpěvem bylo dosaženo pomocí užití techniky lip-sync [Goodwin, 1992: 36].

⁴⁶ Goodwin o tomto aspektu hovoří v souvislosti s MTV, nicméně tentýž problém je zobrazen i ve videoklipech samotných [Goodwin, 1992: 154].

I muzikanti samotní si jsou vědomi těchto rozporů. Kytarista Vernon Reid ze skupiny Living Colour, angažující se proti diskriminaci černošských rockerů a rasovým stereotypům v hudebním mainstreamu, v jednom rozhovoru uvádí, jak se rocková hudba v předvádění všelijakých excesů a opileckých výstřelků dostala do vlastní pasti:

„Zdá se, že smysl pro slušné vystupování se v rock'n'rollu nepovažuje za nic skvělého. Spíše je to tak, že ho musíte maskovat závislostí na heroinu nebo nějakou jinou nemravnou ukázkou divokého chování na veřejnosti. Lidé, co frčí na drogách, jsou v rocku považováni za nejúžasnější“ [Reid, 2009].

V tomto ohledu je tedy zřejmé, že se přepjatý hedonismus rockových hvězd se sociálně angažovaným prostředím vizualizovaným ve videoklipu neslučuje. Těžko si představit hardrockové „zpěváky v hodně obtažených kalhotách a s pořádnou trvalou na hlavě kvílející rýmovačky o holkách, motorkách a holkách na motorkách“ [Štindl, 2008] v prostředí dokumentující kupříkladu politickou nestabilitu či sociální bezpráví. Archetyp rockového rebela zakonzervovaný v mottu „sex, drogy a rock'n'roll“ reprezentovanými známými interprety jako Lemmy Kilmister (Motörhead) nebo Axl Rose (Guns'n'Roses) je pro vážnost problematiky nevhodný. To nicméně neznamená, že by se interpreti dobrovolně vzdávali veřejného vyjádření svého kritického názoru. Ve videoklipové tvorbě se však reflektuje jejich serióznější stránka. Jako dobrý příklad tendence k umírněnosti v zobrazování výstřelků rockových rebelů může posloužit videoklip *Rooster* skupiny Alice in Chains nebo *One* od Metallicity (oba dva jsou pritiválečně zaměřené).

3.2 MTV a ideologie

V dosavadním akademickém psaní o hudebních videoklipech a jejich vztahu ke kontextu, ve kterém jsou produkovány a přijímány (hudební televize) dominují dvě názorové linie. První, reprezentovaný E. Ann Kaplanovou, jež na videoklipovou tvorbu aplikuje koncept postmodernismu a druhá, zastoupená Andrew Goodwinem, která na předchozí texty reaguje zdůrazňováním kontextu hudební produkce a znalosti praktik populární kultury. Kaplanová na oblast hudebních videoklipů poněkud mechanicky aplikuje terminologii Lacana, Baudrillarda a Jamesona a bez povšimnutí nechává hudební složku, která videoklipy „zakotvuje“ v hudebním průmyslu.

MTV pro Kaplanovou představuje „zplanění“ původních rockových ideálů, které v 60. a 70. letech oslovovaly mladou generaci posluchačů (kupříkladu již zmíněné hnutí hippies) [Kaplanová, 1987: 6-7]. MTV jako instituce nezastává žádné politické stanovisko vůči dominantní kultuře, její „raison d'être“ tkví v ryze komerčním charakteru. Kaplanová je zastáncem názoru, že MTV představuje na třech rovinách bytostně postmoderní fenomén: na úrovni televizního aparátu, vizuální estetiky hudebních videoklipů a ideologie. Je to instituce ekonomická – mechanismus spotřeby, přičemž touhy po jejím naplnění nikdy není dosaženo, a ahistorická, stírající rozdíly mezi současností a minulostí (na úrovni televizního proudu).

MTV podle ní ruší polaritu mezi masovým a „vysokým“ uměním přetrvávající od přelomu 19. a 20. století tím, že stmeluje formální prvky avantgardy (opuštění tradičních narativních prostředků, videoklipová sebereflexivnost) a mainstreamu. Tím rovněž narušuje funkci předchozích avantgardních hnutí, které znázorňovaly ideologii подрývající buržoazní hegemonii výběrem formálních prostředků, jež kontrastovaly s převládající realistickou formou [33]. Splývání „vysokého“ a „nízkého“ způsobuje ztrátu kritické kulturní pozice, ztrátu schopnosti rozlišovat a mluvit z určitého místa.

Kaplanová dále vyzdvihuje komoditní funkci videoklipu. Tvrdí, že původní subverzivní snahy rockové kultury hudební televize zredukovala pro

své komerční účely. Ve videoklipu znázorněný radikalismus se stal „přívěškem“, pozlátkem, jehož účelem je přilákat k obrazovkám další diváky. Hodnoty a myšlenky rockové hudby se ocitly v rozporu s aparátem hudební televize, v němž je nejdůležitější jaký „vzhled“ (look) prodají [52]. MTV si přivlastnila různé hudební subkultury, vytrhla je z prvotních kontextů (komunitní prostředí, původní adresáti) a dosadila do televizního proudu videoklipů. I když videoklipy vyjadřují kritické stanovisko, jejich zařazení do MTV dál reprodukuje status quo. Ideologie v hudebních videoklipech není možná; nahradily jí pojmy jako vzhled, styl a produkt sám o sobě.

Goodwin reviduje předchozí pohled na MTV konstatováním, že drtivá většina tehdejších kritických příspěvků přehlíží empirická data (například opomenutím vnějších politických reálií či historických souvislostí všeobecně, programové skladby hudební televize nebo konkrétního výběru písní sociálně angažovaných interpretů) [Goodwin, 1992: 154]. Goodwin nepopírá užitečnost postmoderní teorie, jedním dechem však dodává, že i když jsou obrazy v hudebním videoklipu polysémické, jsou spojeny montáží, jež vytváří jejich preferovanou interpretaci. Což automaticky implikuje, že taková interpretace zahrnuje zřejmý sociopolitický postoj. Tím je ovšem popřen postmoderní koncept ztráty pevného bodu, z něhož lze vyjadřovat kritické stanovisko [srov. 156-180]. Navíc, na seznamu hudebních videoklipů vysílaných v MTV se ocitlo velké množství angažovaných interpretů, kteří svým politickým postojem náleží k liberální frakci.⁴⁷

Goodwin tím naznačuje, že MTV zdaleka není pouze „postmoderní teorií v praxi“, ale místem, kde je implicitně vyjadřována ideologie. Tuto tezi autor dále rozvádí. Tvrdí, že existují ve skutečnosti „dvě“ MTV [150]. Jednou je právě ona postmoderní hudební televize předvádějící četné vizuální pastiše, hru

⁴⁷ Jsou to například Living Colour, U2, Peter Gabriel, Bruce Springsteen, Public Enemy, KRS-One, Madonna, Lou Reed, Don Henley, Metallica [Goodwin, 1992: 149].

s významy či nihilistický postoj. Tu druhou představuje MTV jako zodpovědnou a angažovanou instituci. Její proměňující se programová struktura (např. nástup moderátorů, tzv. VJ's⁴⁸) umožnila jasnější vyslovení politického postoje a explicitnější sociální uvědomělost, ale také parodující a satirické tendence zobrazené ve vysílání.

MTV byla jednou ze spoluorganizátorů událostí jako koncertu *Live Aid*, turné k *Amnesty International's Conspiracy of Hope* nebo benefičního koncertu *Smile Jamaica*. Rovněž se zasadila o častou frekvenci vysílání videoklipů s protidrogovou tematikou (kampaň *Rock Against Drugs*), často na televizních obrazovkách cirkuloval videoklip AAA (Artists United Against Apartheid) k písni *Sun City* s pregnančně vyjádřeným nesouhlasem s apartheidem v Jižní Africe. Během vysílání přímého přenosu z koncertu ze Sovětského Svazu nazvaného *Make a Difference* se na obrazovce opakovaně objevoval slogan: „Cool Music, Not Cold War.“

Dále, MTV v roce 1991 v souvislosti se zhoršující se mezinárodní politickou situací v Kuvajtu jasně deklarovala své mírové stanovisko. Na ultimátum Organizace spojených národů spjaté se stažením iráckého vojska z Kuvajtu reagovala zobrazením mírové značky v pravém dolním rohu obrazovky. Rovněž začala vysílat remake Lennonovy skladby *Give Peace a Chance*, na níž participovala řada známých umělců (Peter Gabriel, Lenny Kravitz, Iggy Pop, Yoko Ono a další) a ve vysílání v ono krizové období cirkulovalo množství protiválečně angažovaných videoklipů (například *War* Bruce Springsteena nebo *Imagine* Johna Lennona).

Další ukázkou politické angažovanosti byla kampaň *Choose or Loose* spuštěná v roce 1992, která měla za cíl povzbudit mladé lidi, aby šli k volbám. Po celá 90. léta MTV propagovala každoroční kampaň *Fight For Your Rights* kladoucí si za úkol zvýšit povědomí o faktech americkém zločinu, drogách a

⁴⁸ Viz třetí období MTV (1985-92) zmíněné v předchozí kapitole této práce.

projevech násilí. 6. dubna 2001 MTV dobrovolně na 24 hodin zastavila vysílání jako součást kampaně o zločinech z nenávisti. V tu noc vysílala televizní film *Anatomy of a Hate Crime*, který byl natočen podle skutečné události vraždy homosexuálně orientovaného vysokoškoláka. Nejsoučasnější aktivistickou kampaní je *think MTV*, jež se věnuje aktuálním politickým problémům a jejíž součástí je také upozorňování na možnosti redukce spotřeby fosilních paliv a energie.⁴⁹

Goodwin usuzuje, že, tyto „dvě“ MTV jsou na sobě závislé. Mladé publikum sice chce zábavu, ale vyžaduje od interpretů i stanovisko vůči vážnějším tématům. Tento obraz „serióznosti“ lze však považovat za pouhý relikv z období 60. let, kdy byla rocková hudba pevně svázaná s kritikou establishmentu, opoziční kulturou a politickým aktivismem. Televizní aparát MTV spoluvytvořil prostředí, které zředilo společenskou kritičnost⁵⁰, což však nelze chápat ahistoricky a ve spojení s konceptem postmodernismu, ale v historickém kontextu změn, kterými prošel hudební průmysl na přelomu 70. a 80. let. Jak píše Goodwin:

„Komplikujícím faktorem je proměna rockové opoziční kulturní ideologie v diskurz, kombinující tradiční představy vzpoury proti konvencím a romantického zavrnutí každodenního života spolu se společenskou odpovědností a filantropií“ [150].

Paradoxem MTV (chápané jako reklamního prostředí) je, že její hlavní diváckou skupinou je mladistvá generace a tudíž propagace opozičních pozic vůči establishmentu je podmínkou k rozšiřování jejího vlivu (což samozřejmě

⁴⁹ <http://en.wikipedia.org/wiki/MTV#Social_activism> [cit. 2009-05-03].

⁵⁰ Radikální společensko-kritické videoklipy MTV cenzuruje nebo je vysílá ve velmi pozdní nočních hodinách. Během války v Afghánistánu a Iráku MTV opakovaně odmítla vysílat jakékoliv protiválečné komentáře nebo videoklipy. Zákaz se týkal interpretů jako NOFX, Anti-Flag, Mobyho a dalších. Přehled zakázaných hudebních videoklipů je k nalezení zde: <http://en.wikipedia.org/wiki/Censorship_on_MTV> [cit. 2009-05-05].

vede k uspokojení inzerující strany), což někdy inklinuje až „k situacionistické kritice každodenního života“⁵¹ [212]. Účel světí prostředky? Goodwin problematiku uzavírá slovy: „Tato interpretace zkrátka trvá na tom, že sdělení je důležitější než motiv. MTV je spojená s propagací opozice a zároveň s jejím začleněním do svého systému“ [155].

Historie MTV ukazuje, že s přibývajícými lety její existence a dominující pozicí na televizním trhu rostlo i její kulturní sebevědomí. MTV se stala – v mezích možností – proponentem liberální ideologie, dílem čerpaná z rockové tradice, a měla (respektive má) nepopíratelný sociální a kulturní vliv na mladou generaci posluchačů. Stal se z ní fenomén obrovských rozměrů mající nezpochybnitelný vliv na populární kulturu i hudební průmysl. MTV vždy dokázala pružně reagovat na globální změny v hudebním vývoji⁵²; podporovala a zároveň vytvářela hudební trendy, aktivně se podílela na vzestupu nevšedních autorských (konceptuálních) videoklipů, jež se dostaly plně pod kontrolu režiséra⁵³. MTV generuje jak názory nesouhlasící s její kulturní hegemonií, tak souhlasné přitakávání. Její centrální pozice v populární hudbě však poklesla s příchodem internetu [srov. Austerlitz, 2006].

⁵¹ Goodwin v této souvislosti zmiňuje skutečnost, že MTV spustila program, v němž se naplno ozývá kritika běžného života a odhalování principů „společnosti spektaklu“.

⁵² Jednou z posledních reakcí na aktuální stav v hudební televizi bylo zpřístupnění tisíců hudebních videoklipů z archivu MTV na konci roku 2008. Chce tak konkurovat nástupu videoklipových databází, na kterých je možné si hledané písně přehrát. Nejpopulárnější takovou doménou je v současnosti YouTube. <<http://zpravy.kurzy.cz/156076-mtv-zpristupnila-16-tisic-videoklipu/>> [cit. 2009-05-04].

⁵³ Koncem prosince roku 1992 začala MTV uvádět spolu se jménem interpreta a názvem písně i jméno režiséra, který daný videoklip natočil. Televizní diváci tak získali větší povědomí o jejich práci. <http://en.wikipedia.org/wiki/MTV#Rise_of_the_directors> [cit. 2009-05-05].

4.0 Diferenciace angažovaného videoklipu

4.1 Rozdělení podle tématu

Jedním z distinktivních rysů angažovaného videoklipu je dle Kaplanové kladení většího důrazu na jeho obsah než na invenci vizuálního zobrazení [Kaplanová, 1987: 65]. Je nutné doplnit, že toto tvrzení je determinováno dobou, ve které Kaplanová sumu videoklipů z produkce MTV analyzovala.

Videoklipová tvorba mezitím prošla rapidním vývojem souvisejícím se změnami distribučních strategií a nástupem nových technologií, které byly v 80. letech nepředstavitelné. Kaplanová na sumě hudebních videoklipů z první poloviny 80. let rozděluje angažovaný videoklip do tří tematických podskupin [67-142]:

- a) videoklipy kriticky se vyhrazující proti autoritám
- b) videoklipy tematizující politiku a sociální nespravedlnost
- c) videoklipy zobrazující útlak žen

a) Souvislosti s tímto druhem videoklipu Kaplanová nalézá v odkazu skupiny anglických poválečných literátů, tzv. Rozhněvaných mladých mužů, kteří z levicových pozic kritizovali konzervativní morálku a konzumní společnost (typickým představitelem této tendence je dramatické dílo Johna Osborna *Ohlédni se v hněvu*). Tento typ videoklipu vizualizující převážně rockové interprety se kriticky vyjadřuje k otázkám společenských konvencí, uniformity a stereotypu každodenního života. Je v něm negativně zobrazena či zesměšněna postava autority reprezentovaná například postavou rodiče (*Mama's Boys – Mama, We're All Crazy Now*) nebo učitele (*Twisted Sister – I Wanna Rock*, *Mötley Crüe – Smokin' in the Boys' Room*). Kritika v tomto typu videoklipů je však povrchní a nepřesahuje hranice pouhé zábavy. Kritizované figury jsou znázorněny jako karikatury omezující svobodu rockového interpreta. Ten nachází únik z těchto omezujících společenských podmínek v „osvobozující“ síle rockové (potažmo metalové) hudby [Palák, 2007: 90].

b) Videoklipy spadající do této skupiny se věnují otázkám nerovného vztahu politické moci a obyčejného člověka. Typickým představitelem moci je politik reprezentovaný jako úplatná figura, která dělá vše jen pro dosažení svých osobních cílů.⁵⁴ Jsou voleny různé způsoby zesměšnění zahraničních politiků majících vinu na neutěšeném stavu světa. Kupříkladu ve videoklipu *Two Tribes* skupiny Frankie Goes to Hollywood je vyobrazen zápas dvou postav v kravatách nápadně připomínajících politické vládce USA a Sovětského Svazu; videoklip se pomocí této obrazové metafory vyjadřuje k tehdejší „studené válce“, která mezi těmito mocnostmi panovala. Moc státu bývá zobrazena prostřednictvím jeho represivních složek (převážně policie a jejich „propriety“ – obušků, zbraní, psů). Ve videoklipu k písni *Day-In Day-Out* Davida Bowieho je pro zobrazení tohoto nerovného vztahu užito dokonce vojenské techniky.

⁵⁴ V metalové hudbě politickou kritičnost váže Palák na žánr thrash metalu a hardcoru [28].

Problematika sociální nerovnosti v různých společenských vrstvách je často exemplifikována na problému bezdomovectví (*Poison – Something to Believe In*, Phil Collins – *Another Day in Paradise* nebo *Both Sides of the Story*, Michael Jackson – *Man in the Mirror*, Neil Young – *Rockin' in the Free World*) [Goodwin, 1992: 212]. Ve videoklipu k písni *Born in the USA* se Bruce Springsteen vyjadřuje k těžkostem, které čekaly válečné veterány navrátilí se z Vietnamu. Kritika neutěšené situace amerických farmářů je tematizována ve skladbě *Rain on the Scarecrow* kapely John Cougar Mellencamp. Dlouhodobě se vztahu státu k životnímu prostředí a jiným ekologickým problémům věnuje australská skupina Midnight Oil (videoklipy ke skladbám *Best of Both Worlds*, *The Dead Heart* či *Blue Sky Mine*).

K interpretům, kteří téměř ve všech svých videoklipech zobrazují ožehavá a společensky kritická témata patří černošská funkmetalová skupina Living Colour. Její kytarista Vernon Reid v roce 1985 spolu s novinářem Gregem Tatem a producentkou Kondou Masonovou založili tzv. Black Rock Coalition „jako reakci na sevření černošských interpretů komerčním hudebním průmyslem.“⁵⁵ Vznikl tak autorský kolektiv a nezisková organizace věnující se podpoře umělecké svobody a děl černošských umělců. O čtyři rok později, v roce 1989, začala MTV vysílat videoklip k písni *Cult of Personality*. Její téma je zřejmé ze samotného názvu, text skladby varuje před svůdcovskými vlastnostmi charismatických politických vůdců. Při vyjmenovávání jejich jmen videoklip simultánně ukazuje dokumentární materiály jejich postav (Benito Mussolini, John F. Kennedy, Martin Luther King, Stalin). Poselství skladby je v podstatě shrnuto v těchto dvou řádcích: „*You don't have to follow me – only you can set you free*“ (Nemusíš mne uposlechnout – pouze ty sám se můžeš osvobodit).

Maureen Mahon v knize *Right to Rock: The Black Rock Coalition and the Cultural Politics of Race* píše, že „až do příchodu Living Colour, černošští

⁵⁵ <<http://www.blackrockcoalition.org>> [cit. 2010-04-05].

rockeři nebyli od idylických dob Jimiho Hendrixe součástí mainstreamové hudební scény“ [Mahon, 2004: 6]. Paradoxem nastartování jejich hudební kariéry byla skutečnost, že až Mick Jagger z the Rolling Stones, který si talentu skupiny všiml, jim pomohl dojednat s hudebním vydavatelstvím kontrakt. Do té doby se to samotnému Vernonu Reidovi kvůli převládajícím rasovým předsudkům a stereotypům v hudebním průmyslu nepodařilo [tamtéž].

Living Colour ve svých videoklipech zobrazují nelichotivé postavení černochů v americké společnosti (sami členové kapely prožili většinu svého života v New Yorku). Ve *Funny Vibe* na jednotlivých scénách z každodenního života poukazují na převládající rasové stereotypy. Na záběrech z výtahu, taxíku, společenských akcí a večírků nebo při běžném nakupování v obchodu hyperbolizují nerovné společenské vztahy s bělošskými obyvateli.

Ještě vyhrcořenější vztahy mezi bělošským a černošským obyvatelstvem jsou vykresleny ve videoklipu k písni *Auslander*. Jak už samotný titul napovídá, pojednává o pravicovém extremismu páchaném na imigrantech. Děj bezútěšně syrového černobílého videoklipu se odehrává v Německu (viz transparenty na záběrech z neonacistických srazů), kde na příkladu jednoho konkrétního přistěhovalce kapela demonstruje odpor vůči rasově založenému násilí. Videoklip kulminuje při demolici bytu imigranta a jeho fyzické inzultaci. Ve videoklipu jde pouze o konstatování znepokojivého faktu, není v něm přítomen žádný protiargument či řešení problému. Videoklip spoléhá na vizuální smyslový „atak“ a šokující účinky nepřičetně páchaného násilí. Protiargument lze však nalézt v textu písně, respektive v neustále opakované větě refrénu: „*Everything that I want, isn't it everything that you've got?*“ (Není všechno, co chci, vším, co už máš?).

c) V tomto typu videoklipů jsou zobrazovány problémy žen, obsah jejich sociálních rolí v patriarchálním světě a možnosti ženské solidarity.

Tematizována je náplň každodenního života, běžné starosti obyčejné ženy,

poukazuje se zde na problémy ve scénách z rodinného prostředí, práce, společenského života. Většina těchto videoklipů vede k utopickým řešením problémů; v závěru ženy různých ras a společenských vrstev svým tancem dávají najevo ženskou pospolitost (Donna Summer – *She Works Hard for the Money*, Cyndi Lauper – *Girls Just Want to Have Fun*).

Právě videoklip Cyndi Lauper z roku 1983 jmenuje Lisa A. Lewisová jako klíčový pro následný vzestup popularity ženských (popových) interpretek. I když v raném období (1981-83) MTV čelila četným obviněním ze sexismu a objektifikace žen jako předmětu mužské touhy (viz jejich zobrazování v řetězech a klecích nebo krátkém koženém oděvu), Lewisová první hudební televizi nezatrácuje: „Soustředění se pouze na sexistické reprezentace přítomné v mnoha videoklipech adresovaných mužskému publiku zastiňuje postupný vývoj MTV jako agregátu videoklipů písní zpívaných ženskými interpretkami a jejich enormní popularity mezi fanynkami“ [Lewisová, 1993: 129]. Po úspěchu *Girls Just Want to Have Fun* přišly zpěvačky jako Madonna, Pat Benatar a Tina Turner, jež ve svých videoklipech vizuálně ztvárnily genderovou zkušenost podobně jako Cyndi Lauper [137].

Lewisová tvrdí, že tento typ videoklipu konstituují společné prvky, respektive dva znakové systémy: přístupový a odhalující [136]. Přístupové znaky (access signs) jsou ty, ve kterých si zpěvačky vizuálně přisvojují zkušenosti privilegované mužům, „vstupují tak do sféry mužské aktivity (...) a mažou sociálně determinované sexuální role“ [tamtéž]. Odhalující znaky (discovery signs) „odkazují na distinktivně ženské způsoby kulturního vyjádření a zkušenosti (...) a zobrazují aktivity, v nichž se ženy angažují bez ohledu na muže“ [137].

Přístupové znaky lze nalézt v tom, že si ve videoklipu ženské interpretky přisvojily dříve čistě mužský prostor – městskou ulici (viz zmiňovaný videoklip *Girls Just Want to Have Fun* či z pozdější doby slavná ukázka ženské pouliční performance *It's Oh So Quiet* islandské zpěvačky Björk; videoklip natočil Spike

Jonze). Odhalující znaky Lewisová přisuzuje tanci a módě, které představují pro dívčí kulturu vyjádření její soudržnosti. Tímto argumentem zamítá námitky, že až mužský pohled dává ženské kráse její význam. Podle ní tento způsob reprezentace ženské zkušenosti podrývá dominantní patriarchální stereotypy [140]. V 90. letech na tento reprezentační mód navázaly dívčí skupiny v čele se Spice Girls (*Spice Up Your Life*).⁵⁶

4.1.1 Shrnutí

Hlediskem pro zařazení do určité kategorie angažovaného videoklipu je zde jeho tematická náplň (je zajímavé, že zde absentují videoklipy protiválečně zaměřené; jimi se zabývám v následující kapitole). Potíž této trichotomie je v tom, že se nikterak nevyjadřuje ke stylové formě. Navíc, vzhledem k tématu této práce je první a třetí skupina videoklipů vzhledem ke své povrchnosti společenské kritiky nepoužitelná. V prvním případě jde o jeho neslučitelnost s rockovým hedonismem a excesivní vizualizací autenticity (viz předchozí kapitola), jež v důsledku mají do skutečného a hlubšího protestu hodně daleko. Pro ilustraci romantické naivity rockera/metalisty třímajícího kytaru jako nástroj společenské subverze bych uvedl videoklip Judas Priest *Breaking the Law*. Feministický úhel pohledu pro změnu přeceňuje podvratný potenciál opozičního (femininního) čtení videoklipu a z analýzy vyjímá hlubší souvislosti.⁵⁷

4.2 Rozdělení podle formy

⁵⁶ Velmi vtipný komentář k tomuto druhu videoklipu poskytuje nezbedné videoklipové dílko *Windowlicker* provokatéra Aphexe Twina. Ten výše zmíněné atributy dívčí kultury přisoudil jakémusi androgynovi, kterému sice patří ženské proporce, móda a pohyby, nicméně tvář má bytostně mužskou.

⁵⁷ Zde si dovolím citovat ironický šleh Miloslava Petruska: „Rád bych věřil, že relace kódování a dekódování v sobě má reálnou „subverzivní“ potenci, neumím si však představit onoho „lidového diváka“, jak se vlastním dekódováním vzpírá (či vzpíral) utlačivé síle seriálu o majoru Zemanovi nebo – chraň bože – *Nemocnice na kraji města*“ [Petrusek, 2004: 22].

Navrhuji použít diferenciaci videoklipové tvorby dle koncepce Gunara Strøma, který rozděluje hudební videoklip do tří typů: konceptuální, koncertní (tzv. performance video) a kolážový [Strøm, 2007: 63]. Toto rozdělení navazuje na koncepci Marshy Kinder, ale Strøm se domnívá, že jeho rozlišení se lépe vztahuje k současné videoklipové tvorbě. „Podle mého názoru jsou zde tři hlavní typy hudebního videoklipu: I) videoklipy založené na vystupujícím interpretovi II) videoklipy vyprávěné jako nenarativní koláž III) videoklipy strukturované podle jiného vizuálního, často filmového konceptu“ [tamtéž].

Pro naši problematiku je relevantní druhý a třetí typ. I když se typy více či méně prolínají, všechny výše zmíněná témata dle tematického uspořádání E. Ann Kaplanové spadají do koláže (tedy, mísí se v nich příběh s vystoupením (ať už opravdovým před publikem, či aranžovaným v jakémkoliv jiném – interiérovém nebo exteriérovém – prostoru). Jak již bylo řečeno v předcházející kapitole, pro rock je konstitutivním prvkem koncept autenticity. Autenticita se ve videoklipu projektuje na rovině vystoupení (performance), které tedy ani v angažovaném videoklipu nemůže chybět. Proto se umělci (popové a rockové hvězdy) převážně uchylují k tomuto typu ztvárnění.

S rostoucí prestiží animovaných videoklipů (o kterých bude detailněji pojednáno v poslední kapitole) se však i v angažovaném videoklipu sahá po netradičtějším uměleckém zpracování tématu (pestré animační techniky, užití krátkého příběhu), v němž je na společenský problém nahlíženo v komplexnějším (konceptuálním) pohledu než ve fragmentárnější struktuře koláže. V následující kapitole se věnuji právě kolážovému typu, v němž převažuje tendence k užití dokumentárních záběrů. Na tomto typu se pokusím popsat jeho dílčí formální aspekty.

5.0 Angažovaný videoklip jako koláž

5.1 Společné znaky

Existuje v kolážové angažované videoklipové tvorbě nějaký prototyp, na němž je možné ukázat repertoár stylových prostředků? Domnívám, že v tomto typu videoklipu lze vystopovat jisté tendence, které zvyšují hodnověrnost argumentační funkce. Jedná se o:

5.1.1 Přednost přímého zobrazení před metaforou

Tato direktivnost v zobrazení se projevuje v jednoznačnosti prezentovaných myšlenek a volbě autentického (dokumentárního) filmového materiálu. Pro zúžení interpretačního pole, přímého adresování a zobrazení konkrétního viníka vizualizovaného problému je kolážový typ videoklipu vhodnější. Naopak konceptuální angažované videoklipy oslabují svou argumentační funkci tím, že dávají přednost společenské kritice vedené nepřímo – skrze vizuální alegorie a metaforické znázornění. Je v nich posílena role režiséra a videoklip strhává divákovu pozornost spíše na své formální prostředky

[srov. Hanson, 2006] než na dané téma. Chce-li interpret získat diváka na svou stranu, musí pro výpověď nalézt explicitnější direktivní vyjádření.

Upřednostnění přímého zobrazení se projevuje na dvou úrovních: větší frekvencí archivního (dokumentárního) filmového materiálu a jejich větší emoční dopad na recipienta, což se odráží v častém zobrazení šokujících záběrů (tento rys se rovněž vyskytuje v hraném konceptuálním videoklipu, viz další kapitola). Touha šokovat a vytrhnout diváka z apolitické netečnosti souzní s radikálními požadavky angažované tvorby, jejímž primárním účelem by měla být „aktivizace vnímatele v celkovém postoji ke světu a k jeho zobrazením“ [Magid, 2006].

Tento aspekt se projevuje větší využitím archivního materiálu z válečných konfliktů. Fenomén války je usouvztažněn k osobě hudebního interpreta, což je příklad videoklipu *Something to Believe In* (Poison) nebo *Rooster* (Alice in Chains). V *Rooster* je téma války ve Vietnamu a jejího odmítnutí motivováno osobními pohnutkami, v tomto případě kytaristy Alice in Chains Jerryho Cantrella, jehož otec ve Vietnamu bojoval (název skladby má odkazovat k jeho vojenské přezdívce).⁵⁸

Rooster je koláží hraných bojových scén z vietnamské džungle, které vrcholí při nepřátelském nočním přepadení ze zálohy a smrtí jednoho z amerických vojáků, záběrů z interview, přírodních scén z přílehlého okolí Cantrellovy dobytčí farmy a studiových scén vystupujících Alice in Chains. Tyto prvky jsou k sobě navzájem usouvztažněny: obsah vyprávění Cantrellova otce je vizualizován hranými bojovými akcemi a dokumentárními prostřihy z válečného konfliktu, pojítkem mezi hrající kapelou a traumatizujícím tématem je promítání vojenských scén na obří plátno nainstalované přímo za skupinu. Ve videoklipu jsou také přítomny záběry lovícího Cantrellova otce v okolí jeho ranče. V závěrečné gradaci se střih rapidně zrychluje a jednotlivé motivy se ve finální rapidmontáži divoce střídají.

⁵⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Rooster_%28song%29> [cit. 2010-04-26].

Ve videoklipu je explicitně zobrazena válečná brutalita (prostřihy na mrtvé, velké detaily plačících vietnamských dětí, americký voják držící u hlavy vietnamské dívky hlaveň pistole) a obsahuje scény z vojenských pozemních akcí, respektive vojenských map s plánem přepadení. Tíživá atmosféra a citová naléhavost videoklipu je umocněna jeho autenticitou; dílo obsahuje záběry z rozhovoru Cantrellova otce s režisérem Markem Pellingtonem, při němž popisuje své válečné zážitky. Jak popisuje samotný kytarista Alice in Chains Jerry Cantrell, při natáčení videoklipu si on i jeho otec prošli procesem jakési katarze:

„Byl to začátek léčebného procesu mezi mnou a mým otcem z újmy, kterou způsobil Vietnam. (...) Při tříčtvrtěhodinovém interview s Markem Pellingtonem to bylo poprvé, kdy jsem ho o tom slyšel vyprávět a byl jsem ohromen, že to učinil. (...) Dokonce ho ty vzpomínky při vyprávění přivedly k slzám. Řekl mi, že to byl divný zážitek a smutná zkušenost a doufá, že si tím nikdo jiný nebude muset projít.“⁵⁹

Dokumentární záběry jsou někdy v protiválečně laděných videoklipech nahrazovány sekvencemi z hraných filmů. Ukázkou takového postupu je videoklip k písni *One* skupiny Metallica. Její téma je založené na románu Daltona Trumba *Johnny si vzal pušku*, který spisovatel posléze v roli režiséra zfilmoval. Pojednává o americkém vojákovi, který byl těsně před koncem 1. světové války ve Francii těžce zraněn granátem. Stala se z něho lidská troska bez končetin a všech smyslů, jeho mozek však zůstal neporušený a on se tak stal zajatcem ve vlastním těle.

Právě záběry z tohoto filmu tvoří spolu s vystoupením Metallicy páteř videoklipu *One*. V nejdelší „režisérské“ verzi videoklipu (celkem existují tři verze) je skladba doplněna o filmové dialogy. Celkově standardní metalové

⁵⁹ Alice in Chains: *Music Bank - The Videos* [box set].

„performance video“ (skupina hraje v jakémisi skladišti) čerpá svou emotivní sílu z interference s klíčovými scénami celovečerního snímku. Při dialozích z filmu je hlasitost vlastní hudební produkce kapely ztlumena, píseň se v těchto momentech vlastně stává jakýmsi filmovým soundtrackem. Obě dvě složky videoklipu (film a vystoupení) se té druhé nepodřizují, vzájemně se doplňují – filmové repliky jsou užity zpravidla při kytarových sólech a zpěv Jamese Hetfielda s nimi nijak nekoliduje. Vzájemná tematická spjatost je projektována v rovině textů („*Darkness imprisoning me – All that I see – Absolute horror – I cannot live – I cannot die – Trapped in myself – Body my holding cell*“) a i po hudební stránce. Rocková balada ve dvou třetinách skladby prudce změní tempo a následná struktura bubenického rytmu evokuje zvuk dávky ze samopalů (zde se nabízí srovnání s podobně strukturovanou, slavnou protiválečnou písní Jimiho Hendrixe *Machine Gun*).

Dokumentární záběry jsou dále použity v *the Love of Richard Nixon* rockové kapely Manic Street Preachers, která se netají svým levicovým smýšlením. Jejich dominance ukazuje administrativu amerického prezidenta spjatou zejména s válečnou mašinérií ve Vietnamu (archivní záběry vojenské techniky v akci) a skandálem Watergate. Hrající kapela se vůbec ve videoklipu neobjeví. *19* Paula Hardcastla sestává z dokumentárních záběrů, v nichž jsou filmové materiály z vietnamské války prokládány s fotkami mladistvých amerických vojáků. Číslovka uvedená v titulu písně má odkazovat na průměrný věk amerického vojáka ve vietnamském konfliktu.⁶⁰ Fotografie z bojových akcí a vojáků ze stejné asijské lokality ilustrují koncert Billyho Joela ve videoklipu *Goodnight Saigon*. Na jeho konci se obrázky všech vojáků v rychlém sledu zopakují.

Pestrý dokumentární obrazový doprovod k jinak stylizovanému černobílému koncertu nabízejí Scorpions v baladické skladbě *Wind of Change*. Ta začíná vyobrazením stavby Berlínské zdi (doplněným v titulku datací, tj.

⁶⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/19_%28song%29> [cit. 2010-04-25].

rokem 1961) následována řadou dalších dokumentárních záběrů spojených s politickou nestabilitou (nepokoje v Africe, protesty čínských studentů na pekingském náměstí Tiananmen v roce 1989, palestinský konflikt). Jakýsi předěl představují snímky s kapelou dokumentující její návštěvu Moskvy; po těchto záběrech následují obrazy setkání vysokých státníků (Michail Gorbačov ruku v ruce s Georgem H. W. Bushem) a konečně opětovný obraz symbolu „železné opony“ – Berlínské zdi. Při záběrech jejího bourání je opět přítomen titulek s uvedeným rokem (1990). V textu je onen bod obratu mezinárodní geopolitické situace vedoucí k ukončení „studené války“ ozřejmen hned v jeho úvodu („*I follow the Moskva – Down to Gorky Park – Listening to the wind of change*“).

Elementem přenášejícím válečné hrůzy do prostoru hudebního interpreta bývá ve videoklipu médium televize. Ta zprostředkovává – kupříkladu skrze záběry televizního zpravodajství – dotyk dějin s ahistorickou mizanscénou studiového interiéru, v níž interpret přehrává svou píseň. Televizním



Living Colour - Cult of Personality

divákem bývá dítě jako symbol nevinnosti. To je případ *Cult of Personality* od Living Colour, v němž se na černobílé televizní obrazovce střídají dokumentární záběry z vojenských přehlídek a politických shromáždění, na nichž figurují tehdejší světoví političtí lídři (John F. Kennedy, Stalin). V samém závěru videoklipu malý televizní divák dobové záběry odmítne gestem vypnutí televize. Rovněž v *Rooster* je za vystupující kapelou nainstalováno obří plátno, na němž běží archivní filmové materiály. Podobně tomu je ve videoklipu *Right Here, Right Now* od Jesus Jones. Na televizní obrazovku jako zprostředkovatele archivních záběrů ze 60. let ve videoklipu *Something to Believe In* kouká samotný frontman kapely Poison Bret Michaels. Médium televize zobrazující

negativní společenské jevy se objevuje také v *Rockin' in the Free World* Neila Younga.

Jak již bylo výše naznačeno, motiv společenské revolty a odporu vůči stávající situaci se ilustruje vizualizacemi různých demonstrací – to je případ videoklipů *Boom!* skupiny System of the Down a *Fight the Power* od Public Enemy (je příznačné, že jejich režiséry jsou Spike Lee a Michael Moore; formou se tato díla blíží dokumentární filmu) nebo *Prime Time* švédského rapera Promoe. Zobrazují se reálné historické události a známé postavy (převážně světových politiků, viz Rage Against the Machine – *Testify*, Ministry – *No W*, Dead Prez – *Politrikkks*, Living Colour – *Cult of Personality*) a konkrétní geografické lokace (videoklipy Midnight Oil). Autenticita je podpořena užitím textových statistických informací nejčastěji ve formě titulků (Rage Against the Machine – *Freedom*, *Sleep Now in the Fire*).

Vybrané filmové či fotografické materiály vytržené z původního kontextu jsou použity pro ilustraci angažovaného textu písně [srov. Goodwin, 1992: 86]. Jsou zužitkovány pro interpretovy argumentační účely, nicméně většinou už k textové složce nepřidávají další významy. Názor Kaplanové, že kladení většího důrazu na obsah než na invenci vizuálního zobrazení je v případě aplikace na kolážový angažovaný videoklip relevantní [srov. Kaplanová, 1987: 65]. Jejich funkcí je vizuálně atakovat a vytrhnout diváka z letargie. Obrazové analogie k textům jsou jasné, stejně tak jako direktivní argumentace, mnohdy zvýrazněná namířením interpretovy ruky na pomyslného adresáta u televizní obrazovky nebo počítačového monitoru (Bruce Springsteen – *Born in the USA*).

Zajímavé výsledky přináší srovnání s Goodwinovou kategorizací hudebního videoklipu [Goodwin, 1992: 161]. *This Note's For You* Neila Younga, který Goodwin zařazuje do kategorie „sebereflexivní parodie“, autor této práce naopak vnímá jako subverzivní angažovaný videoklip skoro v situacionistickém slova smyslu. Jeho obsahem je kritika sponzorství rockové hudby nadnárodními korporacemi a je vyplněný téměř anarchistickým

demaskováním různých popkulturních prostředí a jejich spektakulárních obrazů (po sérii montypythonovsky laděných gagů na konci videoklipu Young ukáže plechovku s nápisem „sponsored by nobody“).

5.1.2 Eliminace zobrazení hudebního interpreta

Kladení důrazu na obsah videoklipu implikuje, že vizuálnímu zobrazení daného problému je věnováno více prostoru než kapele (potažmo interpretovi).⁶¹ Ve výše zmíněných videoklipových dílech je jejich role hudebníků upozaděna a zastávají v nich spíše funkci jakéhosi „mediátora“ společenských problémů.

To se ve videoklipu také projevuje tím, že interpret opouští mizanscénu studia a prochází reálnými exteriérovými lokacemi. Phil Collins v *Both Sides of the Story* navštívuje noční ulice New Yorku, pozoruje obyvatele ghett (převážně bezdomovce, mladistvé delikventy) a v několika scénách z temných uliček z povzdálí sleduje případy pouliční kriminality a vnímá je jako nezúčastněný svědek. Podobně tomu je i v *Day-In Day-Out* Davida Bowieho, jenž se také pohybuje v reálu velkoměstských ulic v roli angažovaného „komentátora“ tristních životních podmínek finančně nezabezpečených mladých matek, které jsou příčinou jejich prostituce. V *Boom!* kvartet System of a Down odkládá své instrumenty a stává se přímým účastníkem demonstrace proti válce v Iráku, která je hlavním tématem videoklipu. V tomto díle se tradiční role publika a skupiny otáčejí; v refrénu neustále opakované slovo „boom“ (v synchronizaci s hudbou písně) vyslovují obyčejní lidé z davu a nikoliv členové skupiny. Videoklip tímto způsobem artikuluje názory obyvatelstva, interpret zůstává

⁶¹ Je ovšem zapotřebí vzít v potaz kontext; ve většině neangažovaných rockových videoklipů a videoklipů s pop-star, nezmizí rockeři (resp. pop-star) z obrazovky.

v pozadí. Odkaz protiválečných snah hnutí hippies ze 60. let je v závěru tohoto videoklipu prezentován zobrazením jeho mírového symbolu.

Někdy dochází až k extrémní případům, kdy se ve videoklipu kapela vůbec neobjeví (kupříkladu již zmíněný Paul Hardcastle – 19). Tyto videoklipy už však mají tendenci k využití jednotícího filmového konceptu, zpravidla krátkého příběhu. V tomto oddílu se však věnuji nenarativním videoklipům. Relevantním příkladem zde budiž *Under Pressure*, která vznikla kolaborací Davida Bowieho a skupiny Queen. Dílo je koláží záběrů z demonstrací, spěchajícím obyvatelstvem přeplněných nádraží či velkoměstských ulic, demolic výškových budov, ucpaných dálničních tepen, autovrakovišť. Velkou roli zde hrají archivní filmové materiály z období světové hospodářské krize, v nichž se explicitně objevují statistické údaje o nezaměstnanosti. Text písně poskytuje obecnější komentář k vyjádření nespokojenosti s duchem doby („*It's the terror of knowing – What this world is about*“), nicméně konkrétní viník označen není. Textem však opět rezonuje humanistické poselství; všelékem na neduhy společnosti má být podle něj láska.



the Police - Invisible Sun

Invisible Sun (the Police) z roku 1981 obsahuje dokumentární záběry už spjaté s konkrétnější lokalitou. Černobílý obrazový materiál zde ukazuje přítomnost britských vojáků v Severním Irsku. Koncentruje se na vykreslení ponuré atmosféry obyčejného všedního dne v anonymním městě, v jehož rozbořených ulicích je vizualizován volný čas zejména dětí. Melancholická nálada písně je na konci videoklipu navíc umocněna prázdnotou ulic, z nichž vymizel veškerý život. Ačkoliv byl primárně zaměřen proti násilí v Severním Irsku, BBC ho paradoxně zakázala kvůli tomu, že ačkoliv je „tématem singlu nenásilí, jeho filmová prezentace zprostředkovává významy, které nejsou v singlu přítomné“ [Goodwin, 1992: 88].

Příkladů těchto dvou dominujících tendencí v hraném kolážovém videoklipu by se jistě našlo mnohem více, nicméně to není smyslem této práce. Záměrem zde bylo nastínit možnosti vizualizace angažovaného postoje ve formátu kolážového videoklipu. Intencí mnohých citovaných děl je společenské nešvary vizuálně hyperbolizovat a vyburcovat u recipientů politické uvědomění [Shuker, 2001: 235-236]. Ačkoliv bývá angažovaná tvorba mnohdy považována za druhořadou a umělecky podřadnou [srov. Kaplanová, 1987], domnívám se, že i zde se nalézají velmi kvalitní a invenčně zpracovaná díla; jako exemplární příklad bych uvedl videoklip *Sleep Now in the Fire* od Rage Against the Machine. V následující kapitole se pokusím dokázat, že největší procento umělecky hodnotných videoklipů se i v angažované tvorbě nalézá v animovaném, potažmo hraném konceptuálním videoklipu.

6.0 Angažovaný videoklip jako umělecká forma

6.1 Specifika animace

V hodnocení videoklipové tvorby panuje v její odborné kritické reflexi názorové schizma: první skupina (zastoupená například E. Ann Kaplanovou nebo R. Pahlavi Bowiem) zastává názor, že hlavními rysy videoklipu jsou fragmentárnost, decentralizace a přemíra pastišů. V tomto pohledu je videoklip pouhým derivátem filmu a televize.⁶² Druzí stojí vůči tomuto názoru v opozici s tím, že toto mladé médium sice obsahuje prvky převzaté z jiných uměleckých forem (např. fotografie), za svou krátkou existenci si však vytvořilo vlastní repertoár stylistických prostředků, které zpětně ovlivnilo filmový průmysl (stříhačské techniky, nové trikové metody) [Reiss, Feineman: 2002, 21-25] a i přes svou implicitní komerční podstatu (videoklip jako nástroj propagace hudebního interpreta) jsou vytvářena díla, která v užití specifických stylistických prostředků, originálních konceptů a kongeniálního sepětí hudební a obrazové složky dosahují podivuhodného uměleckého mistrovství.⁶³

⁶² Toto hledisko převažovalo zejména v 80. letech. U některých však uvažování v postmoderním diskurzu přetrvalo doposud. Například polská socioložka Jadwiga Mizińska tvrdí, že videoklip je absurdním, bezobsažným médiem: „Zatímco slova, text písně ještě mají jakýsi minimální obsah (...), její vizuální pozadí je tvořeno šokujícím slepencem spolu nesouvisejících, náhodně vybraných a vymyšlených epizod. Jejich pojátkem je specifická nit nesmyslnosti“ [Mizińska, 2004: 113].

⁶³ Mezi ně patří mimojiné znalec videoklipové historie Saul Austerlitz a Matt Hanson, jehož zájem se točí kolem nové generace tvůrců. Ti byli ovlivněni a inspirováni nejznámějšími režiséry jako Michel

Mezi kritiky hájící videoklipový formát patří i Gunar Strøm. Ten se ve svém příspěvku *Two Golden Ages of Animated Music Video* vymezuje k diskurzu teoretických konceptů snažících se uchopit formát hudebního videoklipu v typologii za pomoci určení jeho hlavního distinktivního rysu. Vycházejí z koncepce Marshy Kinderové, rozděluje hudební videoklip do tří typů: konceptuální, koncertní (tzv. performance video) a kolážový [Strøm, 2007: 63]. Nutno podotknout, že všechny zmíněné typy se někdy stírají a je tedy nemožné přesně určit jejich hranice. Na této trichotomii videoklipové tvorby se snaží dokázat, že v konceptuálním typu se vyskytuje největší procento umělecky nejhodnotnějších videoklipových děl.⁶⁴ V tomto typu dominuje užívání animačních technik (např. Peter Gabriel – *Sledgehammer*, A-ha – *Take on Me*) a většinou je v něm nivelizována centrální pozice pop star. A naopak je v něm implicitně zvýrazněna postava režiséra, který je autorem celého konceptu a nese jeho formální rukopis [61]. Tento typ videoklipu se tedy formou přibližuje krátkému filmu.

Strøm nepřeceňuje globální význam hudebních videoklipů⁶⁵, nicméně na příkladu *Take on Me* z roku 1985 ukazuje, že formálně vytříbený animovaný videoklip může pomoci kapele prosadit se v celosvětovém měřítku. Norská popová skupina A-ha byla naprosto neznámým souborem, dokud se videoklip k výše zmíněné písni nedostal do oběhu v MTV. Ten poté v jejím žebříčku oblíbenosti stoupal výš a výš a připravil tak vlastní nahrávce výhodnou pozici při nástupu singlu na hudební trh (firma Warner Brothers ho vydala až týdně po

Gondry, Chris Cunningham nebo Anton Corbijn. Mezi dalšími to jsou Steve Reiss spolu s Neilem Feinmanem, jež jsou spoluautory knihy *Thirty Frames Per Second: The Visionary Art of the Music Videos* reflektující zejména obrazové kvality významných videoklipů.

⁶⁴ Strømovo tvrzení je zajímavé srovnat s žebříčkem stovky nejlepších videoklipů podle časopisu Stylus. V jeho první dvacítkě skutečně vévodí konceptuální videa. Subjektivní žebříček nejlepších videoklipů rovněž vytvořil Saul Austerlitz jako součást své knihy *Money For Nothing*. <http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly_article/stylus-magazines-top-100-music-videos-of-all-time4.htm> [cit. 2009-05-05].

⁶⁵ Jedním dechem však dodává, že fenomenální úspěch Michaela Jacksona a Madonny v 80. letech byl částečně zapříčiněn důmyslným využitím potenciálu hudebního videoklipu. Zejména Madonniny videoklipy s brilantní choreografií, využitím detailů zpěvaččiny tváře a zdůrazňováním image prošlapaly cestu k úspěchu dalším ženským interpretkám [56].

zveřejnění videoklipu). Videoklip se tak projevil jako účinný nástroj propagace, za což vděčí hlavně jeho inovativnímu provedení (videoklip obsahoval realistickou animaci tužkou malovaných kreseb).

První „zlaté“ období s umělecky nejhodnotnějšími videoklipy Strøm zařazuje do poloviny 80. let. Zpoždění o deset let za ostatními druhy videoklipů vysvětluje tím, že animace byla považována za „umění“ a byla jako nástroj propagace nevhodná. Příkladem tohoto tehdejšího přístupu je animovaný videoklip k písni *Seaside Woman* (Lindy McCartney), který vyhrál v roce 1978 cenu na festivalu v Cannes v kategorii „nejlepší krátký film“. I když se z dnešního hlediska jednoznačně jedná o hudební videoklip, takové označení by toto dílo tehdy zdiskreditovalo [59].

Kromě toho byla výroba animovaných videoklipů značně pomalejší a co je nejpodstatnější, kolidovala s touhou interpreta se v nich ukázat a předvést svou image. K prvním osobitým příspěvkům do pomyslné videoklipové „síně slávy“ patří dle Strøma *Money for Nothing a Brothers in Arms* (Dire Straits), technicky náročný *Sledgehammer* (Peter Gabriel)⁶⁶, *My Baby Just Cares For Me* (Nina Simone), *Harlem Shuffle* (the Rolling Stones). Na přelomu 80. a 90. let zájem o animované videoklipy upadá, převaha hip-hopu zdůrazňující performanci a tanec poptávku po tomto typu videoklipu snižuje na minimum.

Situace se začíná radikálně proměňovat na konci 90. let. Není to ovšem dáno pouhým opětovným zájmem o koncept a animaci. Na hudební scéně se objevuje nespočet umělců, kteří tvoří fúze hudebních stylů, které byly do té doby od sebe striktně odděleny (jazz se mísí s elektronikou, metal s jazzem, hip-hopová tradice se inspiruje bělošskými žánry (například ambientem). Renesanci prožívá indie scéna (vznik nespočet hudebních vydavatelství věnujících se menšinovým alternativním žánrům) oslovující posluchače prostřednictvím nových komunikačních kanálů (viz oblíbený MySpace).

⁶⁶ Co se týče videoklipů a jejich obrazových kvalit patří Peter Gabriel k vizuálně nejzajímavějším rockovým interpretům.

Druhou „zlatou éru“ animovaných (či konceptuálních) hudebních videoklipů spouští nová vlna režisérů-vizionářů tvořících výjimečná díla (Michel Gondry, Chris Cunningham, Jonathan Glazer, autorská dvojice Jonathan Dayton / Valerie Faris).⁶⁷ Ti svou tvorbou inspirují jak další generaci filmařů (z mnoha jmen vybírám Jonase Odella, Johannese Nyholma, Adama Levita, autorský kolektiv Shynola a H5), tak významné hudební interprety (Björk, Massive Attack, The Chemical Brothers, Röyksopp), pro které se kvalitní videoklip stává otázkou prestiže. Podobně jako v 80. letech, i na začátku 21. století se videoklipoví režiséři dostávají k celovečerním snímkům. Motto estetiky nové generace zní: „Tato generace se nestará o to, zda někdo jejich díla nazývá uměním nebo designem“ [Manovich, 2006: 209].

Videoklipový tvůrce vystupující pod uměleckým pseudonymem +Cruz vidí další možnosti videoklipu v opuštění jeho primární propagační funkce. „Hudební videoklipy stále trpí na pravidlo, že se musí zalíbit masovému publiku, což z marketingové perspektivy dává smysl. Ale hudba je také vizionářským duchovnem a tím by mělo být i jeho vizuální vyjádření“ [Hanson, 2006: 20]. Animované videoklipy vytvářejí jakési ucelené „fantastické světy“ – virtuální prostor, v nichž je možné cokoliv. Jmenované příklady videoklipů ze Strømova příspěvku jsou většinou nenarativní, představují únik ze světa každodenní rutiny a běžných starostí. *Take on Me* tento proces tematizuje; jedná se o příběh obyčejné dívky, která je při čtení obrázkové knížky vtažena jednou z postav do jejího děje. Jsou zde postaveny do protikladu dva světy: realistický (mizanscénu obklopující mladou hrdinku tvoří kulisy jakéhosi bufetu) a fantastický (animací oživený svět hlavní kreslené postavy, kterou představuje frontman A-ha Morten Harket).

⁶⁷ Matt Hanson sdílí Strømovo nadšení pro toto období, v níž se hudební videoklip dle jeho slov stává uměleckou formou a zasloužil by si více akademického zájmu. Píše: „Nemohu uvěřit, že oblast videoklipové tvorby není více probádána.“ On samotný je zároveň režisérem a autorem knihy rozhovorů s patnácti kreativními tvůrci, jež inspirovala práce Michela Gondryho a Spikea Jonzeho [Hanson, 2006: 7].

Filozofickou podstatu ucelených „fantastických světů“ vizualizovaných ve videoklipovém formátu vysvětluje v dokumentárním cyklu *Fantastické obrazy – Exkurze do světa videoklipů* Gertruda Kochová následovně:

„Řadu technik uplatňovaných ve videoklipech známe z filmů animovaných, elektronických, počítačových, z krátkého i experimentálního filmu. Videoklip se začíná blížit jistému absolutnímu ideálu, tedy vymanění hudby ze zvukového obalu. To poprvé nabízí možnost přeměnit hudbu jako abstraktní či absolutní ideu v obrazy, nebo ji přenést do světa obrazů“ [Dreher, 2000: dokument].

Ve kterém hudebním žánru se videoklipové „úniky do fantastických světů“ nejčastěji realizují? Jak již bylo řečeno v předcházející kapitole, rock je těsně spjat s konceptem autenticity svázaný s dokumentárně zachyceným aktem hraní (kapely či interpreta). Naopak vysoké procento konceptuálních nebo animovaných videoklipů je k nalezení ve sféře elektronické hudby, která je postavena na neměnném tempu zdůrazněným pravidelnou tepavou rytmikou (tzv. beatem).⁶⁸ Ve videoklipech jako *Star Guitar* (the Chemical Brothers), *Star Escalator* (Sensorama), *Around the World* (Daft Punk), *I Don't Want Nobody Else But You* (Antonelli Electr.) nebo *Timber* (Coldcut / Hexstatic) je dynamika hudebního žánru house vizualizována prostřednictvím zdůraznění audio-vizuálního spojení distinktivního beatu s konkrétním obrazovým prvkem. Tento typ videoklipů se může inspirovat počítačovými hrami (Pet Shop Boys – *Love Etc.*), výtvarným uměním (Peter Gabriel – *Sledgehammer*, jehož tématem jsou dějiny výtvarného umění a jednotlivé obrazy evokují známá malířská díla; a z poslední doby vynikající videoklip *Spokes For the Wheel of Torment* interpreta přezdívajícího se Buckethead, který je zpracován v duchu obrazů Hieronyma Bosche), dokonce i dětskou stavebnicí (The White Stripes – *The Hardest Button*

⁶⁸ Reprezentativní DVD série prací nejvýznamnějších videoklipových režisérů (Spike Jonze, Chris Cunningham, Michel Gondry, Mark Romanek, Jonathan Glazer, Anton Corbijn a Stephane Sednaoui) pojmenované *Directors Label* obsahuje především právě tento typ videoklipů.

to Button, který animuje stavebnici Lego). Tento typ videoklipu však většinou postrádá souvislejší narativ, jeho záměrem je spíše poskytnout smyslový zážitek.⁶⁹

6.1.1 Témata

Ponechme stranou čistou videoklipovou abstrakci a zaměříme se na animovaný, potažmo konceptuální videoklip, který na narativ úplně nerezignoval. I v této tvorbě, v níž má hlavní slovo kreativní osobnost režiséra, se objevují závažnější díla. Většinou však neobsahují explicitně křiklavé argumenty, uchylují se spíše k univerzálně platným podobenstvím, které nicméně rozšiřují interpretační možnosti publika. Přestože je pole těchto videoklipů rozsáhlé a diverzifikované, lze v nich nalézt společné téma.

Kritika civilizace

“Do kultury videoklipu se kupodivu dostává i silná kritika civilizace. Tento aspekt sehrává v novějších videoklipech očividně významnou roli” [Dreher, 2000: dokument].

Je obzvláště paradoxní, že médium videoklipu – technologický produkt par excellence – prezentuje svět přetechnizované, respektive industriální

⁶⁹ Chris Darke ho spojuje s tradicí experimentálního filmu: „Experimentální filmy si těžko hledají publikum. Experimentální teorie je často moc zatížená teorií, což diváky odrazovalo a odrazuje. Zdá se, jako by patřily spíše do umělecké kategorie nebo do vysokého umění. Videoklip spojil obraz se zvukem takovým způsobem, že se člověk dívá na experimentální film, ale líbí se mu, protože ho vnímá skrze rytmus“ [Dreher, 2000: dokument].

společnosti a jeho negativních vlivů jdoucím až k neuróze. Ideálním reprezentantem těchto aspektů se pro filmaře stalo *velkoměsto*.

Až klaustrofobicky působí videoklip *The Box* skupiny Orbital, jenž zprostředkovává stísnující vjemy ze života ve velkoměstě. “Příběh” videoklipu je velmi jednoduchý: neznámý cizinec, pravděpodobně mimozemšťan (ztvárněný britskou herečkou Tildou Swinton), prochází zprvu industriální krajinou, posléze ulicemi anonymního velkoměsta. Časovým rámcem je ve videoklipu jeden den. Předmětem pozorování je celý městský mikrokosmos – od silniční a železniční infrastruktury, nedostatku zeleně a hromadění odpadků až po neutuchávající lidské hemžení. Vyznění videoklipu je až apokalyptické, čemuž velkou měrou dopomáhá ponurá atmosféra čistě instrumentálního elektronického hudebního doprovodu.

V *The Box* je konstitutivním prvkem kontrast. Na jedné rovině je dán do protikladu emotivní výraz dětsky udivené tváře hlavní hrdinky a odlišného velkoměstského prostředí, v němž dominují převážně odstíny šedé barvy. Na rovině formálního zpracování je rozpor mezi vetřelcem a městem ztvárněn odlišnou rychlostí jejich pohybu. Pixilovaná mimozemská postava se hýbe pomalými trhanými pohyby, naopak okolní prostředí je maximálně zrychlené.



Orbital - The Box

Spíše než racionální zdůvodňování negativních důsledků civilizačního pokroku, jenž s sebou nese množství záporů (pocitů odcizení, zrychlující se tempo života), zprostředkovává *The Box* sensomotorický zážitek. Ekologickým poselstvím a formálním zpracováním se přibližuje uměleckému dokumentu *Koyaanisqatsi*. Chris Darke v tomto videoklipu nachází souvislost s filmařskou fascinací městem ještě z éry němého filmu a jmenuje díla jako *Muž s kinoaparát*em nebo *Berlín, symfonie velkoměsta*. “Když chtěli experimentální

filmaři natočit, jaký je život ve městě, v metropoli, objevili vlastně způsob, jak se povznést nad reálný svět, nad tíseň z rychlosti, z přelidnění, z možností, z klaustrofobie, nad všechny tísně, které na člověka padají v moderním velkoměstě” [Dreher, 2000: dokument]. Videoklip k písni *The Box* dostal v roce 1997 na filmovém festivalu v San Franciscu ocenění Silver Spire pro nejlepší videoklip.⁷⁰

⁷⁰ <http://history.sffs.org/films/film_details.php?id=650&searchfield=bo> [cit. 2009-05-05].

V metalovém žánru ojedinělým počinem je animovaný videoklip ke skladbě *Bland Street Bloom* anglické skupiny Sikth z roku 2006. Metal jako takový navazuje na rockovou tradici, na její koncept autenticity, který exponuje a zdůrazňuje tak jeho zásadní roli [srov. Palák, 2007: 56-58]. V *Bland Street Bloom* je rozhodující funkce performerů radikálně omezena ve prospěch vizualizace palčivého ekologického tématu. Tím je zde expanzivní stavební činnost člověka mající negativní vliv na původní životní prostředí. V samotném úvodu je zobrazena lidskou aktivitou netknutá panenská příroda, jež je však znenadání změněna k nepoznání. Obrazová složka se na začátku videoklipu těsně drží hudebního doprovodu; hudební expozici tvoří melodický vokální nápěv, radikální zlom přichází s nástupem celé kapely a prvního disonantního riffu. Úvodní melodická linka je vizualizována obrazy lesní přírodní harmonie, přičemž nástup metalového sonického “ataku” je obrazově spjat s průnikem



Sikth - Bland Street Bloom

civilizace, respektive jednotlivých městských prvků (dopravní značky, autobusové zastávky, betonové zdi, výškové budovy. Růst města je spojen s kácením stromů a četnými úhyny ptactva (viz jejich probodnutá těla na železných špicích plotů). Proces fyzické proměny přírody k městu je charakterizován formálním prvkem pronikání, ať už směrem odzola nahoru (mrakodrapy) či kupředu (rozštěpení břízy betonovým chodníkem). Role skupiny je upozaděna (ve videoklipu se prezentuje pouze skrze atributy reklamy – na plakátech vylepených na zdích a billboardech), lidské postavy jsou znázorněny pouze jako černé stíny bez zřetelnější fyziognomie.

Režisér videoklipu Tim Fox v propagačních materiálech k *Bland Street Bloom* říká: “Krajina byla vytvořena z fotografických kompozitů smíšených s reálnými greenscreen záběry. Videoklip líčí bitvu mezi přírodou a rozšiřováním

urbanistického rozkladu, jinými slovy ‘Bland Street’ (pozn. aut.: jedná se o název ulice, volný překlad by mohl znít „fádní ulice“). A jak by se dalo očekávat, příroda nakonec zvítězí.”⁷¹

Fox rovněž dodává, že se při zpracovávání nechal silně inspirovat Hitchcockovou filmovou klasikou *Ptáci*. Vizuální pastiše na tento film jsou zřetelné v pohledech na ptáky sedící na drátech elektrického vedení či na atikách budov. Po druhém zopakování refrénu se celý myšlenkový koncept vyjasňuje: po kataklysmatické změně klimatu (zprvu blesky, zčernalé nebe, prchající obyvatelstvo, posléze apokalyptické výjevy zániku civilizace) se symboly civilizace kácí k zemi a pomyslný triumf přírody je završen v idylickém epilogu. Průběh civilizační zkázy je zcela opačný než na začátku videoklipu; formální prvek pronikání se vrací, tentokrát však příroda prorůstá zdevastovanými troskami města. Šedé tónování mizí, dominance přírody je zobrazena zelenou barvou.

Podobný apokalyptický tón zaznívá ve videoklipovém díle *Things Don't Look Good* (2008) americké kapely Genghis Tron, která mísí elektroniku s tvrdým hardcorem. Jeho tématem je



Genghis Tron - Things Don't Look Good

alarmující demografická situace ve stále rostoucích světových (zejména asijských) megalopolích. Účinek znepokojivých záběrů na špinu a přeplněnost předměstských slumů je znásoben užitou zběsilou rapidmontáží. Hlavním formálním prvkem zprostředkovávající velkoměstskou zkušenost je neustálý chvatný pohyb (podobný jízdě vlakem nebo autem), který polevuje vždy v klidnějších hudebních pasážích jinak agresivní hudby.

⁷¹ <<http://www.cultlovesyou.com>> [cit. 2009-05-05].

Formální struktura a pořadí jednotlivých obrazů *Things Don't Look Good* se pevně odvíjejí od hudební struktury písně. Režisér Ravi Zupa využil hudební povahu dílčích riffů k jejich strukturálnímu souladu s obrazovými možnostmi videoklipového média. „Vizuální smyčky“ [srov. Goodwin, 1992: 90] jsou patrné v melodičtějších, klidnějších (až kontemplativních) refrénech; v nich se opakovaně vrací reálné záběry vybydlených skladů a obydlí, v nichž nehnutě figurují členové kapely Mookie Singerman a Michael Sochynsky. Naopak sloky jsou reprezentovány ploškovou animací ztvárněnými obrazy přeplněného velkoměsta, které ve videoklipu vypadá jako leporelo. I v samotném úvodu písně je zřejmá synchronizace zvuku a obrazu, kdy se po krátké hudební expozici přidá variabilní rytmika, přičemž každý úder do virblu je vizuálně reprezentován zachvěním obrazu a rozmazáním pevných kontur objektů. Chybějící referenční body dělají z obrazů města jeho skládačku; lidé odlišných národností či společenského postavení, továrny, skládky, domy různých velikostí a forem (jak mrakodrapy, tak jednopodlažní budovy), dopravní objekty jsou na sebe „namačkány“ v kubisticky deformovaných nerealistických úhlech. Předmětem vizualizace zde nejsou lidé, ale především prostředí, ve kterém žijí. Existence lidí se v takto koncipovaném městském prostoru ztrácí, jeví se jako nadbytečná a takto dekonstruované životní prostředí je pro život nevhodné.

U obou videoklipů je vizuální zpracování podmíněno textovou složkou skladeb, v nichž explicitně zaznívá varování před hrozící ekologickou katastrofou. Oba dva zprostředkovávají velkoměstskou zkušenost v 21. století; zatímco v *Bland Street Bloom* je růst městských aglomerací nahlížen jako pomyslný souboj člověka s přírodními silami, *Things Don't Look Good* na změnu rezignuje a pouze konstatuje nynější stav. Rozuzlení v něm chybí, situace na konci videoklipu zůstává totožná jako na jeho počátku.⁷²

⁷² S tím rezonuje i text písně: „*Make this wretched mass work for their gloom, flames will walk the earth and nothing will change.*“

Svou formou a přístupem ke zpracování tématu zcela mimořádné dílo představuje videoklip k písni *Timber* z roku 1997 vzešlé ze spolupráce skupin Coldcut a Hexstatic. *Timber* je třetí částí tzv. *Natural Rhythms Trilogy*, přičemž její první dva díly (nesoucí název *Frog Jam* a *Natural Rhythm*) byly vytvořeny ve stejném roce.

Krátce k reáliím vedoucím ke zrodu těchto pozoruhodných výtvorů. Otcem myšlenky je anglický multimediální umělec Stuart Warren Hill, který požádal ekologickou organizaci Greenpeace o archivní filmový materiál, jenž obsahoval záběry divoké zvěře a těžby dřeva. Na oplátku jim nabídl, že hotový audiovizuální projekt můžou využít v jejich kampaních a prezentacích.⁷³

Ve skladbě *Timber* jsou všechny zvukové komponenty přímo spojeny s jejich obrazovými zdroji. Těmi jsou mezi jinými zvuk motorové pily při řezání dřeva, telegrafní vyt'ukávání Morseovy abecedy, startování motoru automobilu nebo zpěv domorodé ženy. Celé rytmy byly z jednotlivých úderů (beatů) a filmových obrázků posléze pečlivě sestřihány.⁷⁴ Jedná se tak o práci zcela odkázanou na možnosti montáže a synchronizace zvukové a obrazové složky videoklipu.

Hill byl spolu s kolektivem Hex (Coldcut nevyjímaje) jedním z pionýrů propojení audio (v tomto případě elektronické hudby) a video složky do jednoho komplexního multimediálního útvaru. Výše uvedeným způsobem vytvořil většinu videoklipů právě pro skupinu Coldcut a jejich desku *Let Us Play!*. Rovněž Matt Black, zakladající člen Hex a polovina dua Coldcut, je průkopníkem v rozvoji audiovizuálních technologií. Vynalezl počítačový software pojmenovaný VJamm, v němž lze samplovat obrazy a doprovázet jimi živá vystoupení. Tento program se stal jakýmsi video ekvivalentem tzv. scratching (metoda vytváření zvukového efektu za pomoci gramofonové desky a mixážního pultu) a umožňoval přímo na vystoupení pouštět celé audiovizuální

⁷³ <<http://en.wikipedia.org/wiki/Hexstatic>> [cit. 2010-04-21].

⁷⁴ <<http://www.ninjatune.net/ninja/release.php?id=90>> [cit. 2010-04-21].

stopy, se kterými mohli právě díky novému softwaru naživo improvizovat (lze vlastně hovořit o jakýchsi vizuálních samplech).⁷⁵

Překrývání elektronické a digitální zvukové technologie tedy vzešlo z klubové hudební scény. Chris Darke se domnívá, že podobná improvizace s obrazy narušuje funkci montáže:

“Obrazová koláž je složitější. Videoklip Coldcut *Natural Rhythm* je složen z dokumentárních záběrů. Podobné filmy z raného období videoartu odmítaly jednoznačnost, kterou vyžadovala televize, a snažily se tuto jednoznačnost narušovat tím, že vytvářely neobvyklá spojení. Takže zážitek z jejich sledování byl neobvyklý. Samplování obrazů má tendenci stát se čímśi, z čeho se vytrácí estetika montáže. Montáž je spojením dvou obrazů, které vyvolá třetí obraz v mysli diváka. A ten třetí má pevně v rukou filmový tvůrce” [Dreher, 2000: dokument].



Coldcut / Hexstatic - Timber

Ačkoliv první dva výtvořy (*Frog Jam* a *Natural Rhythm*) lze považovat za formalistické hrátky s potenciálem nově vzniknuvší techniky, poslední díl trilogie *Timber* už obsahuje zřejmý politický akcent. Jeho úvod obstarávají záběry na večerní slunce zapadající nad rozsáhlým lesním porostem rychle následované úderem hromu a v Morseově abecedě telegrafním vytřukáváním signálu SOS. Posléze jsou využity obrazy cirkulárek, sekyr a motorových pil, jež jsou všechny znázorněny při řezání dřeva. Objevují se krátké prostřihy původní zvířeny a tklivě zpívající domorodé ženy (refrén). Následují záběry, které zobrazují těžbu dřeva v masivním měřítku (specializované stroje, poté i celý systém

⁷⁵ Tamtéž.

dřevozpracujícího průmyslu). Vizuální smyčka se spolu s refrénem zopakuje, přičemž celý videoklip je ukončen opět obrazem zapadajícího slunce.

Ekologické poselství videoklipu je zřetelné zhruba v jeho dvou třetinách, kdy se mechanizované průmyslové kácení lesů ukáže v kontrastu s tradičním dřevorubectvím domorodých obyvatel. „*Timber* je protest song. Jeho tvůrci, jako všichni inteligentní lidé, jsou znepokojeni naším zneužíváním biosféry a jeho životních forem. *Timber* je pokusem vyjádřit toto znepokojení efektivním způsobem, užitím přímého smyslového sdělení raději než slov,“⁷⁶ píše se v oficiálních tiskových materiálech Coldcut. *Timber* získal v roce 1998 ocenění francouzské televize MCM Atlas za nejlepší střih.⁷⁷

Kritika vládnoucích elit

Obraz zkorumpovaného politika má ve videoklipovém médiu dlouhou tradici a jak bylo uvedeno v předchozích kapitolách, historicky souvisí především s rockovou kontrakulturou, jež se stala v 60. letech exponentem kritiky establishmentu. Ukažme si, jaké jsou možnosti uměleckého zpracování tématu, a to zejména animačními technikami (o konceptuálně laděné angažované videoklipové tvorbě bude pojednáno v další podkapitole a dotkne se děl rockových a hiphopových interpretů).

Jednou z tendencí animovaného videoklipu je vizualizace projevů arogance moci ze strany představitelů vysoké politické reprezentace. Univerzálnost této problematiky je jednou z příčin, proč videoklipoví tvůrci

⁷⁶ Následuje ekologická informativní pasáž s agitačním tónem. „Obrazový materiál *Timber* byl dán k dispozici hnutím Greenpeace, jenž vede kampaň pro ukončení průmyslové těžby v kanadských lesech mírného pásma, jež jsou poslední svého druhu na světě, a pro záchranu tropických deštných pralesů. Největší hrozba prastarých lesů přichází práce od dřevozpracujícího průmyslu kvůli ničícím účinkům silnic a těžby a nepřímo také kvůli tomu, že se les stává otevřenější vůči lovu, sběru palivového dříví, tvoření mýtin kvůli zemědělství.“ Následují faktografické údaje o množství vytěženého dřeva. Tamtéž.

⁷⁷ <<http://en.wikipedia.org/wiki/Hexstatic>> [cit. 2010-04-21].

sahají po symbolických reprezentacích jako je alegorie a podobenství ne nepodobných literární klasice George Orwella *Farma zvířat*.

Vraťme se opět k duu Coldcut, které založilo na začátku 90. let nezávislé hudební vydavatelství Ninja Tune soustřeďující se převážně na elektronickou a nujazzovou tvorbu.⁷⁸ Jejich audiovizuální tvorba je velmi pestrá, prezentují se jak animací živých osob (pixilací), tak i ryze digitálními animačními metodami. K oné druhé kategorii patří i dílo *Aid Dealer* z roku 2006 režiséra Jacka Penga ze zastřešující produkční skupiny Oceanmonsters. Jeho tón je ostře antiglobalizační, zaměřený proti finančním strategiím nadnárodních korporací. Jeho terčem kritiky se zde staly podpůrné hospodářské programy (aid programs) pro rozvojové země (v textu skladby jsou explicitně jmenovány africké státy Rwanda, Botswana, Ghana, Angola, Somálsko, Etiopie a další), jež jsou nahlíženy jako způsob novodobého zotročení člověka.

V promo materiálech k DVD Coldcut *Sound Mirrors* je přiložen text implicitně zahrnující jak autorskou intenci, tak preferovaný způsob čtení *Aid Dealer*:

“Videoklip užívá roboty a temně komického tónu ke znázornění nepříjemné situace indiánských kmenů a národů zpustošených chamtivými podpůrnými programy (aid programs). Zářivě naleštění roboti z prvního světa přilétají, aby “zachránili” otrhanou, ale přesto oduševnělou lepenkovou vesnici. Bombardují vesničany penězi a dalšími materiálními věcmi. Životy vesničanů upadnou do odcizené průmyslové noční můry, přičemž pracují v obří továrně a jsou placeni šrouby, které posléze použijí na nákup matic. Tomu všemu dal možnost jejich ziskuchtivý vůdce, který rozdává kusy své země, aby za ně dostal další peníze. Tento cyklus pokračuje dál, dokud nejsou vesničané doslova rozbiti na kousky,

⁷⁸ I proto si udržují svou uměleckou nezávislost. „Vydavatelství Ninja Tune bylo založeno jako únik z bažiny hudebního průmyslu, v němž se zaručujete smlouvou. (...) Buď zůstaneme nezávislí, nebo zemřeme.“ <<http://www.themilkfactory.co.uk/interviews/coldcutiw.htm>> [cit. 2010-04-21].

navždy uvěznění ve vězení chudoby a zadluženosti a z jejich země nezbyde vůbec nic.”⁷⁹

Tezovitě znějící kritika současného globalizovaného kapitalismu je ovšem vizualizována důvtipnou a invenční počítačovou animací, jejíž obrazové konotace prohlubují čistě protestní povrch. Před přiletem letadel s finanční podporou domorodé obyvatelstvo tančí kmenové tance. Jejich počáteční pohybová variabilita je uvedena do kontrastu s následnými mechanizovanými pohyby u továrního pásu (což evokuje známý robotický pochod dělníků ve filmu *Metropolis* Fritze Langa). Ekonomická “transformace” rozvojové země je vizualizována údernou metaforou: z letadel, jejichž obrys znázorňuje hlaveň samopalu, vypadávají pytle s penězi, které se po dopadu na zem proměňují ve fabriky na šrouby (tímto razantním přechodem z přírody do sféry civilizace se *Aid Dealer* podobá *Bland Street Bloom*).



Videoklip svou estetikou připomíná sovětské propagandistické plakáty, z nichž přejímá obří postavu kapitalisty tyčící se nad porobeným obyvatelstvem. *Aid Dealer* vizualizuje kapitalismus jako odosobnělý mechanismus; vůdce reprezentující hlavu státu či obchodníci jsou ztvárněni jako roboti, nákupní centrum je zobrazeno jako ocelové soukolí spotřeby plošně zasahující celé území, ústa kapitalisty se promění ve vězení, v němž přežívá původní obyvatelstvo. V úplném závěru videoklipu je hlavní viník této zkázy explicitně označen: má jím být Mezinárodní měnový fond. I když jsou marxistické

⁷⁹ Coldcut: *Sound Mirrors (videos + remixes)*, DVD, Ninja Tune 2006.

myšlenky prezentované v obrazových metaforách poněkud šablonovité, jejich formální zpracování je velmi osobité a po řemeslné stránce dokonalé.

Poslední ukázkou videoklipové práce Coldcut bude dílo nazvané *Re:volution*, které výrazně překračuje hranice aktivismu. Tak jako *Timber*, i ono využívá archivního filmového materiálu a sampluje jej. Namísto ekologických témat přišli tentokrát na přetřes političtí reprezentanti Velké Británie. Duo Coldcut načasovala vydání svého singlu tak, aby se objevil v obchodech současně s parlamentními volbami v roce 2001. V témže čase vydala skupina toto prohlášení:

“Volby! Ano, zde máte příležitost volit v nejzbytečnějších volbách poslední doby. Na jedné straně stojí: labouristé. Celý kabinet si vzal na měsíc volno (...) a zápolí v předvolební kampani. V novém volebním období přinesou mnoho dobrých věcí jako budování dalších věznic, lákání soukromých investorů do londýnského metra, (...) demoralizování učitelů a zdravotních sester. (...) Na druhé straně stojí: nesvatá trojice, Hague, Portillo, Widdecombe. Je opravdu zapotřebí říkat více? Je to podobné jako volit se zbraní u vaší hlavy. (...) A jestli budete chtít obvinít pisatele tohoto článku z toho, že redukuje politiku na osobnosti, tak budiž, ale prosím, ukažte nám nějaké osobnosti!”⁸⁰

Následovala kampaň provozovaná ze střechy zanedbaného dvouposchodového autobusu, který objížděl londýnskou čtvrť Westminster spolu se Svobodnou brightonskou stranou a Bobovou církví.⁸¹ Šlo v podstatě o parodii a karneval v jednom. Matt Black z Coldcut označil *Re:volution* jako „oslavu/odsouzení politiky Spojeného království a voleb v roce 2001. Vysmívali jsme se způsobu sebepropagace politiků, kteří se prezentují jako popové

⁸⁰ Následuje vtipná persifláž klišovitosti předvolebních sloganů: „A nyní, protilék. Coldcut a Strana vinných (Guilty Party) bude stát při volbách poblíž. Neslibují nic a sdělí vše.“
<<http://www.ninjatune.net/ninja/release.php?id=524>> [cit. 2010-04-21].

⁸¹ Jedná se o slovní hříčku: Brighton's Free Party lze přeložit i jako „brightonský večírek zdarma“, přičemž jsou tím myšleny neoficiální akce v žánru techno hudby.

hvězdy.⁸² Black dodal, že se jednalo o audiovizuální mejdanové politické vysílání.

Re:volution, videoklipový “pamflet” v breakbeatovém rytmu, neobsahuje pouze samplované záběry známých britských politických figur, ale tvůrci do nich doplnili i výstřižky z novinových titulků usvědčujících politiky z jejich nezdarů a prohřešků. V úvodu je encyklopedicky vysvětlen pojem “revoluce”, zatímco refrén ve vizuální smyčce tehdejšího britského premiéra Tonyho Blaira opakuje jeho slova “*the lunatics have taken over the asylum*” (blázni přebrali kontrolu nad blázincem). Obsah sdělení je implicitně zahrnut už v samotném názvu skladby (jedná se o slovní hříčku: “re:volution” jako opětovný pohyb ve spirále).

Američtí aktivisté se tímto dílem nechali inspirovat a videosamplování se stává regulérním subverzivním nástrojem ke zesměšnění politiků. Požádali Coldcut o spolupráci při příležitosti prezidentských voleb v USA v roce 2004. Na webové adrese revusa.net bylo návštěvníkům umožněno stáhnout si více než dvanáct gigabytů filmových záznamů z americké vysoké politiky za posledních čtyřicet let. Ty byly poté sestříhány do hudebního rytmu, z čehož vznikla píseň Coldcut v. TV Sheriff *World of Evil*. Matt Black se poté intenzivně zapojil do filmového projektu nowthemovie.org. Jedná se o kolektivní umělecký dokument stylově podobný filmu *Baraka*, přičemž jeho spoluautorem může být kdokoliv, kdo natočí a po internetu dodá vlastní filmový materiál.

Dalším netradičním reprezentantem animované linie je loutkový videoklip k písni *Land of Confusion* skupiny Genesis z roku 1986, jehož tvůrci jsou John Lloyd a Jim Yukich. Jeho satirický tón a užité masky, jimiž jsou karikováni vrcholní světoví politici 80. let – především americký prezident Ronald Reagan – jej proslavily. Loutky známých osobností byly použity ze satirického televizního pořadu *Věrná podoba*.⁸³

⁸² <<http://www.themilkfactory.co.uk/interviews/coldcutiw.htm>> [cit. 2010-04-21].

⁸³ <<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=spittingimag>> [cit. 2010-04-21].

Genesis, kteří po dobu své kariéry zůstávali apolitickou skupinou, implicitní politický potenciál písně ztvárněný v textu *Land of Confusion* naplno využili pro jeho následnou videoklipovou vizualizaci. Text tematizuje sociální a politickou nejistotu 80. let a obává se hrozby budoucí války. I když stav, do nějž se země dostaly, je označen za zmatek, na konci textu je naznačena víra a naděje v lepší budoucí časy. Humanistické poselství (“*now this is the world we live in – and these are the hands we’re given – use them and let’s start trying – to make it a place worth fighting for*”) odkazuje na étos hnutí 60. let a jejich snahy o společenskou změnu.

Chris Welch v knize *The Complete Guide of the Music of Genesis* mapující historii kapely píseň interpretuje jako “skladbu, v níž Phil nabízí dobře



Genesis - Land of Confusion

míněné texty řešící problémy světové války a chaosu; byly napsány ještě předtím, než hrůzy v Jugoslávii přinesly veřejné násilí do střední Evropy a na samotný práh Západu. Philovy starosti měly v roce 1987 prorocký význam” [Welch, 1995: 91].

Ve videoklipu jsou viníci a neurčitě naznačené problémy konkretizovány. Ukazuje Ronalda Reagana jako člověka, jehož politické ambice kolidují s jeho dětinským naturelem a fyzickou neobratností. *Land of Confusion* začíná pohledem na budík ukazující půl páté odpoledne, přičemž v tu dobu manželský prezidentský pár leží v posteli a ukládá se ke spánku. Spícímu Reaganovi držícímu v ruce plyšového medvídka se zdá noční můra, která se stává výchozím bodem pro celý následující děj. Ve snu ho pronásledují přízraky politických osobností (Benito Mussolini, Růholláh Chomejní, Michail Gorbačov, Muammar Kaddáfí). Posléze si na sebe navlékne elastický oblek Supermana a při nočním běhu v městských ulicích narazí na dinosaura, s nímž se dívá v kinosále na filmy a jezdí na něm v kovbojském

obleku (což je zřejmá narážka na způsob Reaganovy veřejné prezentace). Po odeznění tónů písně se Reagan ze zlého snu probudí, dá si sklenku tvrdého alkoholu a chce přivolat zdravotní sestru, ale splete si tlačítka a namísto toho zmáčkne proslulé “červené tlačítko”, které spustí nukleární devastaci.

Spjatost obrazové a textové složky je zde zásadní. Videoklip se inspiroval několika motivy užitých v textech a dále je rozvinul (sen, pochodující nohy, postava Supermana, nová generace, jež má být ztělesněním budoucích nadějí). Hlavním rysem videoklipu je jeho aluzivnost.⁸⁴ *Land of Confusion* obsahuje narážky na četná filmová díla jako *Bedtime for Bonzo*, v němž hrál samotný Reagan, dále *Rambo* (viz jeho postava ve scéně v pralese), *Motel Hell* nebo *2001: Vesmírná odysea*. Nutno podotknout, že skladba neunikla politickému pragmatismu, když jí americký senátor Joe Biden v roce 1987 použil pro svou prezidentskou kampaň.⁸⁵

Poslední ukázkou animovaného videoklipu uchylujícímu se k důmyslnému podobenství je dílo *Bear Witness III* hiphopového producenta s uměleckou přezdívkou Dan the Automator, jehož tvůrci jsou Eric Henry a Syd Garon. Tato práce z roku 2003 představuje pohled na různé podoby lidského egoismu. Dle vlastních slov autorů se jedná o „čtyřdílnou studii přílišné domýšlivosti. Každá část prozkoumává „činnosti věnované vlastním zájmům“ – vojenské, kosmetické, vědecké a inženýrsko/průmyslové – a rozvádí je do logických důsledků. Pýcha předchází pád.“⁸⁶

Jednotlivé tematické „sekce“ jsou vždy od sebe oddělené titulkem (*Ego Trippin* + pořadové číslo) a tvoří na sobě nezávislé celky, jakési epizody. V díle dominuje myšlenková zkratka; stopáž písně činí necelé tři minuty, což odpovídá zhruba 45 vteřinám na jednu epizodu. Po celou dobu skladby se v rapovém

⁸⁴ Na příkladu *Land of Confusion* je možné dobře znázornit, jak je těžké některé videoklipy podle určitých kritérií zařadit do jedné konkrétní kategorie. I když se jedná o loutkový animovaný videoklip, lze ho rovněž označit jako koláž. K tomu přispívá střídání záběrů hrající kapely a samotného děje a pestré užití pastišů filmových děl. Videoklip nicméně v roce obdržel ocenění Grammy za nejlepší konceptuální videoklip.

⁸⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Land_of_Confusion> [cit. 2010-04-23].

⁸⁶ <<http://homepage.mac.com/ericchenry/galleryBear.html>> [cit. 2010-04-23].

přednesu opakuje jediná věta („*Tremendously, miraculously, astoundingly, sensational – you don't think you better cancel your ego trip?*“), která tvoří její myšlenkovou páteř, „významový potenciál“ [Goodwin, 1992: 11], který videoklip dále alegoricky rozvíjí.

Kritika lidské pýchy je zobrazena v popartové formě na jednotlivých symbolech technologického pokroku: lodi Titanic, genetickém inženýrství, vývoji v medicíně (liposukce, transplantace vlasů) a válečném zbrojení. Absurdita lidského konání je zde hyperbolizována; lodní architekt na konstrukčních plánech gumou smaže původně zakreslené záchranné čluny, odsátý tuk z břicha je při liposukci veden hadičkou přímo k ženským rtům, které tím získávají větší „plnost“, při vojenském náletu dopadne bomba na budovu nemocnice.⁸⁷

Jednotlivé epizody se svou dynamikou a kondenzovaností blíží ke komiksovým stripům; obrazy jsou doplňovány množstvím textových informací ve formě titulků. Jedním z dílčích motivů díla je synchronizace obrazu s hiphopvým beatem, což je předmětem vizualizace ve dvou momentech – hned v úvodu, kdy rytmizované číselné odpočítávání zahajuje samotný děj a po skončení třetí epizody, v níž jsou zvuky gramofonového scratchingu vizualizovány jako vada na pásce videokazety.

Ve videoklipu je tematizován proces samotného vysílání čtyř alegorických příběhů; při hudební expozici jsme uvedeni do kontextu – postava mladíka situovaného do televizního vysílače spouští „film“ samotný (zde se připojuje beat). Po třech epizodách je vlastní vysílání přerušeno, následuje vtipná scéna zamotané videopásky, kterou mladík spravuje, a po skončení poslední, čtvrté epizody je vysvětlena celá pointa díla. Shromáždění lidé po skončení vysílání ukazují prstem na televizní obrazovku; onen mladík byl hacker, který chtěl alegorické poselství o lidském naturelu předat dál.

⁸⁷ Rafinovanost *Bear Witness III* odhalí až opakovaná slédnutí. Režisér Eric Henry je také tvůrcem krátkého angažovaného animovaného filmu *Pirates & Emperors (or, Size Does Matter)*, který ilustruje teze ze stejnojmenné knihy Noaha Chomského.

Jedním z rysů animovaných videoklipů je, že i závažné téma prezentují zábavnou formou. To však nelze chápat odděleně od vlastní povahy tohoto formátu. Jedním z konstitutivních rysů videoklipu je, že jeho zkondenzovaná forma určuje vizuální excesivnost, jež diváka nutí si videoklip pouštět znovu a znovu [Howells, 2003: 243]. V *Timber* a *Re:volution* se tvůrcům podařilo nalézt kreativní způsob interakce zvuku a obrazu, který videoklipu přidává nové významy (“sólo” na motorovou pilu v *Timber*, v *Re:volution* jsou části veřejných projevů britských politiků vytrženy z kontextu a zpětně dosazeny do nového, samplovaného dle hudebního rytmu). V *Land of Confusion* je to hromadění popkulturních pastišů a humorně pojaté scény s figurou tehdejšího prezidenta USA (byť je jejich humor nevybíravý). A *Bear Witness III* obsahuje vtipný moment, v němž je zvuk scratchingu animován v duchu videosamplingu; postava mladíka se rytmizovaně hýbe dle ruchů, přičemž se snaží opravit zamotanou pásku videokazety. Animovaná díla mají větší sklon k nadsázce.

V tomto typu videoklipu je hlavním tvůrcem režisér, postava hudební hvězdy (star) je v něm nivelizována či úplně chybí. Možností ztvárnění tématu je nekonečné množství, závisí na kreativitě animátorů (při absenci jakýchkoli textů – což je případ elektronické hudby – to platí dvojnásob). Rozdíl mezi kolážovými videoklipy a animovanými spočívá v tom, že zatímco kolážové pouze ilustrují textovou složku písně, animované téma dále rozvíjejí a připojují k němu další významy. V souladu s Goodwinovým pojetím by dle tohoto kritéria měly být animované videoklipy označeny za umělecky hodnotnější [srov. Goodwin, 1992: 87].

Jak poukazuje Strøm či Hanson, tendence k užívání animace je od přelomu 20. a 21. století ve videoklipovém formátu čím dál tím rozšířenější. Dokonce i punková skupina NOFX (punk jako takový na konceptu autenticity a zobrazení performance vysloveně staví) ve svém protibushovskými zacíleném videoklipu *Franco Un-american* sáhla po animaci a alegorickém vyobrazení.

Rovněž australská formace the Herd v díle *2020* na formě novinových útržků invenčně kritizuje zahraniční politiku USA. V *Tell the Truth* rapera slyšího na jméno Immortal Technique je předmětem animace pouze text hiphopové písně až v téměř kaligrafickém stylu. Jak píše Hanson, „v současnosti stojí formát hudebního videoklipu v ohromně vzrušující době – s vynálezem přenosného iPodu, PSP a dalších přenosných video zařízení, videoklip prochází přechodným obdobím převratu a vzpoury – a vždy je na to radost koukat“ [Hanson, 2006: 5].

6.2 Možnosti příběhu

“Vztah mezi videoklipem a vyprávěním je protikladný, ba zásadně protikladný. Jak lze v tomto formátu vůbec něco vyprávět?” [Dreher, 2000: dokument]

Jednotící koncept má pro animovanou i hranou tvorbu podobné důsledky. Vylučuje z centrální pozice videoklipu kapelu, respektive hudebního interpreta, kolem něhož se videoklipový prostor točí [srov. Szczepanik, 1998]. Ve většině níže uvedených videoklipů se interpret v tomto typu vůbec neobjeví. Absolutní přednost zde dostává vizualizace krátkého příběhu, který má znázornit daný problém a současně interpretův postoj k němu. Hraná linie konceptuálního videoklipu oproti animované postrádá jakýkoliv humor a mnohdy šokuje stísnující atmosférou (Skinny Puppy – *Testure*, El-P – *Deep Space 9mm*, Atari Teenage Riot – *Revolution Action*, Dizzee Rascal – *Sirens*).

Skutečně fyzickým zážitkem je extrémní videoklip k písni *Testure* kanadské elektro-industriální skupiny Skinny Puppy. *Testure* je příkladem, kam až může nechuť ke kompromisům zajít. Dílo je zaměřené proti vivisekci (tj. laboratorním pokusům na zvířatech), což je explicitně vyjádřeno hned v úvodním titulku, který ve formě slovníkového hesla tento pojem vysvětluje a následně je vysvětlen i postoj kapely k této skutečnosti: „*The following is an*

anti-vivisection film. “ Samotný příběh je extraktem hororového žánru – mladý muž přijde večer k sobě do bytu a na podlaze uvidí svého psa celého od krve. Hned poté se vynoří neznámé postavy odděné do nemocničních plášťů, protagonista je připoután na lůžko a po převozu jakýmsi koridorem je na něm prováděna vivisekce. Následují obrazy operačního zákroku, při němž se explicitně ukazuje krev, vnitřnosti a lékařská surovost, objevují se záběry na trápená zvířata (opice, psi). Po vivisekci je mrtvý protagonista odvezen pryč. Videoklip je uzavřen titulkem: „*Animal research is Scientific and Medical fraud. Testing means torture. Learn the facts. Stop vivisection on helpless animals.*“

Testure je jednou ze skladeb desky *VIVIsectVI*, jejímiž tématy jsou kromě vivisekce také znečišťování životního prostředí, degenerace lidské populace, užívání bojových nervových plynů [Malík, 1993: 140]. “Aby myšlenky obsažené v jejich písních našly aktivní odezvu nebo byly alespoň vyslyšeny, užívá soubor vědomě taktiku šoku” [tamtéž].⁸⁸ Tuto strategii plně uplatňuje i v tomto ponurém videoklipu (taková jsou ostatně všechna jejich díla z 80. let, největším extrémem je *Worlock*). V díle je použito zvrhlé nadsázky, kdy operující postavy mají na hlavách masky jakýchsi zmutovaných zrůd (viz chybějící kus lebky, v níž je vidět lidský mozek). Takto pojatý nevкус je ve videoklipovém formátu spíše okrajovou záležitostí než následování hodným fenoménem.

Sociální kritika zaznívá v dokumentárně laděném videoklipu *All I Need* skupiny Radiohead. V něm je tematizován běžný den (od rána do večera) dvou anonymních dětí ve vyspělé a rozvojové zemi. Videoklip vznikl v partnerské spolupráci kapely a nadace *MTV Exit Foundation*, jejíž cílem je upozornit na

⁸⁸ Pro dokreslení šílené image kapely dodávám: „Brutální jevištní prezentace Skinny Puppy zahrnuje vedle promítání filmů převážně s tematikou mrazivých a často nechutných vivisekčních experimentů také různé pyrotechnické efekty. K nejznámějším a nejdekadentnějším patřil ten, kdy použili pokovanou bednu, naplněnou kondomy s masem a krví. Po explozi neúměrně silné nálože měla převážná část obecnstva potřísněn obličej i oděv. Svým divadlem násilí a užíváním morbidní tematiky v hudbě i textech se snaží negovat negativní“ [tamtéž].

nezákonné obchodování s lidmi, jakési novodobé otroctví. Kampaň *MTV Exit*, která odstartovala v roce 2004, si za svůj cíl určila zvýšit povědomí diváků o tomto sociálním problému skrze televizní či internetové kanály. Zpěvák Radiohead Thom Yorke se vyjádřil, že poukázat na fenomén dětského otroctví ve spolupráci s MTV „znamenalo využít situace, když máte příležitost.“⁸⁹

Videoklip využívá principu polyekranu, obraz je v *All I Need* rozdělen na dvě poloviny. Jeho obsahovou náplní je porovnání průběhu dne dítěte ve vyspělé a rozvojové (asijské) zemi. Emotivní účinek je postaven na kontrastu. Ten se projevuje jak na úrovni formy – zejména barevného tónování (prosluněný den versus tmavé prostory manufaktury), tak obsahu – pestrosti možností dětských aktivit (kreslení, sledování kreslených filmů, míčové sporty) kontra ubíjející monotónnosti fyzické práce. Tématem není jen srovnání životního blahobytu středostavovské rodiny a nouze nižší vrstvy asijského obyvatelstva, ale také efekt globalizace, což je patrné až na samém závěru videoklipu, v němž se ozřejmí celá pointa. Boty, produkt celodenní práce asijského dítěte, nosí jeho vzdálený vrstevník celý den na nohou – a tato obrazová informace je doplněna titulkem „*some things cost more than you realise*“. Síla velmi emocionálního díla je navíc umocněna melancholickou náladou písně Radiohead.

Na téměř hollywoodský narativ sází epický sedmiminutový videoklip k písni *Wake Me Up When September Ends* punk rockové skupiny Green Day.⁹⁰ Skladba má původně necelých pět minut, nicméně videoklip navíc obsahuje četné hrané scény, které prodlužují celkovou stopáž o dvě a půl minuty. Příběh je v podstatě banální lovestory podobnou blockbusterům Michaela Baye *Armageddon* či *Pearl Harbor*, nicméně Austerlitz je přesvědčen, že „*Wake Me Up* měla mnohem více co říct o válce v Iráku než padesátihodinové žvanění ve

⁸⁹ <http://stereogum.com/9453/new_radiohead_video_all_i_need/video> [cit. 2009-05-05].

⁹⁰ Videoklip by bylo možné zařadit i do kolážového typu, nicméně pro jeho uvedení v této kapitole hovoří několik argumentů: souvislý narativ tvoří páteř videoklipu; z celkové stopáže, která činí přes sedm minut, prostrihy studiového vystoupení kapely činí dohromady pouze necelou jednu minutu a časoprostorová logika filmového příběhu zde není narušována dalšími nenarativními prvky.

zpravodajství CNN či Fox.⁹¹ Videoklip se koncentruje na zamilovanou dvojici teenagerů (Jamie Bell a Evan Rachel Wood); prostředí rozkvetlé louky úvodní romanticky laděné scény silně evokuje stejně koncipovanou scénu ústřední milenecké dvojice ve snímku *Armageddon*. Videoklipový hrdina své dívce slíbí, že ji nikdy neopustí, po čemž následují scény zkratkovitě ilustrující harmonii jejich vztahu. Mladík se nechá rekrutovat do armády, což chápe jako způsob své dívce ukázat, že ji miluje natolik, že je ochoten obětovat svůj život, aby ji udržel v bezpečí. Následují obrazy z vojenského výcviku a konečně bitevní scény přepadení v sutinách neznámého města, jež jsou prokládány pohledy na truchlící přítelkyni. Videoklip končí otevřeně, paralelní montáží zachycené protagonisty od sebe navzájem odloučené.

Podobně jako u předchozího díla *All I Need*, i zde je textová složka v disjunkci s obrazem [Goodwin, 1992: 88]. Ačkoliv samotný název písně lze interpretovat jako referenci na zářiové teroristické útoky na World Trade Center z roku 2001, text pojednává o smrti otce zpěváka Green Day Billieho Joea Armstronga.⁹² Zobrazené podobenství je univerzální, zachycuje milenecký vztah zasažený válečným konfliktem. Bill Lamb toto dílo hodnotí pozitivně, a to zejména kvůli jeho nejednoznačnému konci, díky němuž „se vyvarovalo didaktismu a podařilo se mu úspěšně vnést mezi dospívající celostátní debatu o válce v Iráku“ [tamtéž]. Formální zpracování přese všechno zůstává u filmařské rutiny.

Mnohem temnější alegorii tematizující rasovou nerovnost představuje videoklip *Sirens* britského rapera Dizzeeho Rascala. Jedná se o jakousi noční můru: černošský mladík (hraný samotným Rascalem) je v prostředí nočního sídliště naháněn lovci lišek na koních; zprvu u něj doma v bytě, posléze v setmělých ulicích a nakonec je chycen do pastí, když se dostane do slepé postranní uličky, v níž ho lovci nakonec zabijí.

⁹¹ <<http://obtusity.blogspot.com/2007/04/speak-up-interview-with-author-saul.html>> [cit. 2010-04-09].

⁹² <<http://top40.about.com/od/greenday/gr/wakemeupgd.htm>> [cit. 2010-04-09].

Zastřešující metafora tradiční anglické šlechtické „kratochvíle“ (lov lišek) určuje dílčí konotace. Rascal je oblečen do bundy s liščí kapucí, zvuk náhončí hlásné trouby spolu s uzavřením jediné přístupové cesty symbolizuje začátek honu. Vlastní smrt protagonisty není explicitně ukázána, tu reprezentuje kus zkrvaveného liščího ohonu. Ten horda honců podá mladé lovkyni a ona si jeho krví zamaže tvář (kdosi z diskutujících na portálu YouTube v reakci na videoklip dokonce tvrdí, že krev na jejím obličejí má tvar kříže, tedy znaku anglické vlajky), což je dle honecké tradice zasvěcující rituál přijetí novicky.⁹³

Režisér s uměleckým pseudonymem W.I.Z. věnuje v *Sirens* pedantskou pozornost každému detailu. Rascal při útěku mívá sprejem pomalovanou zed' s nápisem „*only cowards steal from the poor*“ (pouze zbabělci vykrádají chudé), později se v jednom ze záběrů objeví žlutá značka s emotikonem úsměvu a nápisem "*Smile! You're on CCTV*" (což je zkratka systému městských bezpečnostních kamer), lovci jsou po většinu času zabírání z podhledu, což implikuje podřízený status černošské oběti. Interpretační pole je jasnou metaforikou zúženo, způsob čtení videoklipu je obsažen již v textech („*limehouse police knocking at ma door, 12 black boots on ma bedroom floor, what they want with Rascal I'm not sure*“).

Jedním z motivů videoklipu jsou přetrvávající rasové stereotypy (černocho jako kriminálník) a černošské stigma, jež jsou předmětem Rascalovy kritiky. Již v prvním záběru je znázorněna dopravní značka kruhového objezdu, která označuje metaforu přetrvávajícího koloběhu. To je přítomné i v na konci písně neustále opakované větě „*I break the law I will never change!*“, která může implikovat, že protagonista svůj sociální status utvrzuje tím, že je na svou kriminální činnost hrdý. Metafora staré anglické šlechtické tradice zasazené do současného městského prostředí rovněž naznačuje neměnnost a rigidnost společenského řádu. Cykličnost je také zobrazena na figuře černošského dítěte (patrně Rascalův potomek), které je vzdáleným svědkem vraždy. Po jejím

⁹³ <<http://obtosity.blogspot.com/2007/04/fear-of-hood-dizzee-rascal-sirens.html>> [cit. 2010-04-09].

spáchání si nasadí kapuci, jakýsi symbol sounáležitosti, a ve shodě s mrtvým otcem tím utvrzuje svůj sociální status.

Na několika případech filmového hraného konceptu jsem se pokusil předvést rozmanitost přístupu, s jakou k tématu režiséři přistupují. V souladu s hudební diverzitou hudebních interpretů a povahou vizualizovaného společenského problému někdy nevybíravě smyslově útočí (*Testure*), jindy volí dokumentární postupy (*All I Need*) nebo se uchylují k promyšlené metafoře (*Sirens*). Hraný konceptuální videoklip se formálními prostředky přibližuje krátkému filmu. Jak potvrzuje režisér Syd Garon, pro tvůrce je vymyšlení konceptu odpovídajícího rázu skladby výzvou: „Videoklip je formou krátkého filmu, který musíte vyextrahovat z hudby a textů. Miluji, když je příběh už obsažen v písni, musíte ho jen najít.“⁹⁴

⁹⁴ <<http://flux.net/who-is-syd-garon>> [cit. 2010-04-09].

7.0 Závěr

Na samotný závěr práce bych rád zmínil několik paradoxů spjatých s prostředím hudebního průmyslu, bez jehož kontextu není možné angažovanou videoklipovou tvorbu a její vztah k němu relevantně vyhodnotit. Jedním z hlavních atributů populární hudby je její kontradiktorní povaha [Shuker, 2001: 238], jednoznačné hodnocení angažovanosti interpretů je těžko realizovatelné. Námitky lze shrnout do tří bodů:

- a) dlouhodobější zastávání kritického postoje je narušeno častými změnami v image pop-star, které je v populární hudbě vše podřízeno (což s sebou nese jako nevyhnutelný následek změnu témat)
- b) komoditní funkce samotného videoklipu implicitně potvrzuje status quo politického systému, k němuž se má kriticky stavět
- c) společenský význam a přesah angažovaného hudebního videoklipu je nulový – až samotná aktivistická intervence interpreta mimo kontext hudebního průmyslu může něco změnit

Popoví interpreti procházejí častými a radikálními změnami image, což s sebou nese nejen změnu jejich fyzického zevnějšku (oblečení, make-up), ale rovněž to do jisté míry popírá relevanci předchozího myšlenkového konceptu a témat, které byly s danou image spjaté. Je důležité ovšem podotknout, že tyto změny se týkají zejména apolitických interpretů; jsou jimi například Prince, Billy Idol, Pat Benatar, David Bowie a Madonna [Goodwin, 1992: 111]. Tu by bylo možné bez znalosti vývoje její hudební kariéry na základě videoklipu ke skladbě *American Life* z roku 2002 označit za politicky angažovanou interpretku. Madonna však od začátku kariéry v 80. letech prošla zásadními změnami v prezentaci své image (panna, sexuální symbol, děvka, dělnický výrostek, feministka, matka) a sociálně uvědomělá umělkyně je tudíž jen jednou

z mnoha jejích image. *American Life* je zajisté politicky motivovaný videoklip kritizující americkou agresi v Iráku (je ovšem rovněž součástí konceptu stejnojmenné desky z roku 2003, jíž videoklip dělá propagaci), ale ke statutu angažovaného umělce to nestačí (naopak konzistentní image zastávají Brian Ferry, Grace Jones, Bruce Springsteen nebo Pet Shop Boys [tamtéž]).

Austerlitz se domnívá, že Madonna a David Bowie pochopili videoklip jako ideální nástroj k zobrazení pružnosti změn jejich image: „Madonna v každém videoklipu vizualizuje různou představou o feminitě, v nadživotní velikosti se stává kteroukoliv ženou. V jednom videoklipu je nevinou dívkou od vedle (*Borderline*), v dalším se stává pletichařící moderní verzí Marilyn Monroe z filmu *Páni mají radši blondýnky* (*Material Girl*) a brzy poté se prezentuje jako Máří Magdaléna (*Like a Prayer*)“ [Prouty, 2007].

V tomto ohledu je zapotřebí vzít v potaz hledisko dlouhodobějšího zastávání kritického postoje. Kupříkladu Bruce Springsteen se po celou svou kariéru věnuje otázkám americké zahraniční politiky, jeho společensko-kritické názory jsou náplní jeho textů, založil nadaci, v níž se věnuje problémům válečným veteránům z Vietnamu a bezdomovcům. Peter Garrett z Midnight Oil desetiletí upozorňuje na ekologické problémy (nejen) Austrálie. V roce 2007 se Garrett stal ministrem životního prostředí.

Pokud jde o angažovanou videoklipovou tvorbu, její funkcí je především vyburcovat u recipientů politické povědomí o daném problému. Její význam není možné při recepci příliš zveličovat, primární účel videoklipu tkví v propagační funkci písně, kterou vizualizuje. S tímto názorem souzní i přesvědčení Lawrence Grossberga, který tvrdí, že „pokusy o skloubení rocku s politickým aktivismem mají malý dopad na rockové publikum“ [Grossberg, 1992: 168]. V jeho úhlu pohledu si politické poselství obsažené v hudbě U2, R.E.M. nebo Midnight Oil posluchač automaticky neosvojuje a dokáže si píseň „užít“ i bez toho, že by schvaloval její tematickou náplň.

Na druhé straně stojí názor, že (rockoví) posluchači své názory s politikou asociují. Hnutí *Rock Against Racism* se v 70. letech ve Velké Británii podařilo zmobilizovat veřejnou podporu proti nacionalisticky smýšlející extremistické politické straně Národní fronty. *Black Rock Coalition* vznikla jako reakce na převládající rasové stereotypy v hudebním průmyslu (viz čtvrtá kapitola) a k jejím politice se připojilo velké množství muzikantů. Během světového benefičního turné *Human Rights Now!* organizace Amnesty International v roce 1988, na němž hráli Bruce Springsteen, Peter Gabriel, Sting, Tracy Chapman a Youssou N'Dour, se k této organizaci pouze v USA připojilo na dvě stě tisíc nových členů [Shuker, 2001: 236]. Z nedávné doby je třeba také zmínit hnutí *Rock Against Bush*, které se ve své kampani z roku 2004 snažilo zabránit znovuzvolení George W. Bushe americkým prezidentem.

Otázka dopadu angažované videoklipové tvorby na jeho publikum zůstává otevřená. V novém prostředí internetového média (zejména na portálu YouTube) divácké reakce u jednotlivých angažovaných videoklipů vyvolávají podnětnou diskuzi o politických, společenských, ekologických a jiných tématech. Takto podložená evidence divácké recepce naznačuje, že podněcování politického povědomí je možné i skrze médium videoklipu.

8.0 Bibliografie

8.1 Literatura

- AUSTERLITZ, Saul (2006), *Money for Nothing : A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. London – New York: Continuum, 250 s.
- BARKER, Chris (2006), *Slovník kulturních studií*. Praha: Portál, 208 s.
- BOWIE, Robert Pahlavi (1987), *Rock video ,according to Fredric Jameson‘*. In BELL, Philip, HANET, Kari. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, s. 122-129.
- DANTON, Eric R. (2009), *Less Peace, Less Love: Ill-fated Altamont Is A Far More Fitting Symbol Of The '60s Than Glorified Woodstock*. *The Hartford Courant* [online]. 9.9., [cit. 2010-04-10]. Dostupný z WWW: <http://articles.courant.com/2009-08-09/news/altamont.art_1_woodstock-youth-culture-altamont>.
- DREHER, Christoph (2000), *Fantastic Voyages*. 3sat/ZDF.
- FENSTER, Mark (1993), *Development of the Country Video*. In: Frith, Simon & Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (eds.): *Sound & Vision: The Music Video Reader*. London – New York: Routledge, s. 109 – 128.
- FISKE, John (1989), *Understanding Popular Culture*. London – New York: Routledge, 206 s.
- FRASER, Peter (2005), *Teaching Music Video*. London: BFI Publishing, 78 s.
- FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew, GROSSBERG, Lawrence (eds.) (1993), *Sound & Vision – The Music Video Reader*. London – New York: Routledge. 215 s.
- GOODWIN, Andrew (1992), *Dancing in the Distraction Factory : Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 237 s.
- GREEN, Tony (2004), *Remembering the golden age of hip-hop : Flying under radar, rappers able to experiment in the '80s*. MSNBC [online]. 2.8., [cit. 2010-04-16]. Dostupný z WWW: <<http://www.msnbc.msn.com/id/5430999>>.
- HANSON, Matt (2006), *Reinventing Music Video : Next-generation directors, their inspiration and work*. Hove: RotoVision SA, 176 s.
- HELFT, Miguel (2009), *YouTube: We're Bigger Than You Thought*. *The New York Times* [online]. 9.10., [cit. 2010-04-08]. Dostupný z WWW: <<http://bits.blogs.nytimes.com/2009/10/09/youtube-were-bigger-than-you-thought/?hp>>.
- HOBZA, Otakar (2007). *Fenómén: YouTube*. *Emag: technologický magazín* [online]. 23.10., [cit. 2010-04-09]. Dostupné z WWW: <<http://www.emag.cz/fenomen-youtube/>>.
- HOLT, Fabian (2007), *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 224 s.
- HOWELLS, Richard (2003), *Visual Culture*. Cambridge: Polity Press, 292 s.
- KAPLAN, Ann E (1987), *Rocking around the Clock : Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York: Methuen Inc., 196 s.
- KŮS, Ondřej (2007), *Metalový videoklip jako subžánr*. Olomouc, 55 s. Univerzita Palackého. Vedoucí bakalářské práce Jakub Korda.
- LEWIS, Lisa A. (1993), *Being Discovered: The Emergence of Female Address on MTV*. In: Frith, Simon & Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (eds.): *Sound & Vision: The Music Video Reader*. London – New York: Routledge, s. 109 – 128.
- MAGID, Václav (2006), *Pode Bal: nedělní aktivisté v Letech. A2*. 4.10., 40, s. 8.
- MALÍK, Václav, et al (1992), *Rock proti proudu : Encyklopedie zahraničního alternativního rocku A-L*. Praha: Vokno, 243 s.

- MALÍK, Václav, et al (1993), *Rock proti proudu : Encyklopedie zahraničního alternativního rocku M-Z*. Praha: Vokno, 243 s.
- MILANO, Brett (2009). *Plunging Into the Murk With Al Jourgensen* [online]. 13.10. [cit. 2010-04-15]. Dostupné z WWW: <<http://www.rockband.com/zine/al-jourgensen-interview>>.
- MANOVICH, Lev (2006). *Generation Flash*. In KEENAN, Thomas, HUI KYONG CHUN, Wendy. *New Media, Old Media: A History and Theory Reader*. New York: Routledge, s. 209-218.
- MIZIŇSKA, Jadwiga (2004), *Postmodernismus, kultura videoklipu*. Sociologický časopis. 1-2, s. 105-115.
- NUZUM, Eric D. (2001), *Parental advisory : music censorship in America*. New York: Perennial.
- O'BRIEN, Susie; SZEMAN, Imre (2004), *Popular Culture: A User's Guide*. New York: Thomson Nelson.
- PALÁK, Viktor (2007), *Český metalový videoklip po roce 2002*. Brno, 90 s. Vedoucí diplomové práce Petr Szczepanik.
- PAPADOPOULOU, Ira Iliana, VENETI, Anastasia (2005), *Committed Art and Propaganda*. 55th Annual PSA Conference. s. 1-16.
- PETRUSEK, Miloslav (2004), *Století extrémů a kýče : K vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století*. Sociologický časopis. 1-2, s. 11-36.
- PROCHÁZKA, Michal (2007), *Barvy výročí Summer of Love: Rajské květinové filmy po čtyřiceti letech*. A2 [online]. 36, [cit. 2010-04-14]. Dostupný z WWW: <<http://www.advojka.cz/archiv/2007/36/barvy-vyroci-summer-of-love>>.
- PROUTY, Richard (2007), *One-Way Street : Aesthetics and Politics* [online]. 16.4. [cit. 2010-04-09]. Interview with Saul Austerlitz. Dostupné z WWW: <http://onewaystreet.typepad.com/one_way_street/2007/04/interview_with_.html>.
- REID, Graham (2009), *Living Colour: Vernon Reid interviewed (1993): Black, white and everything in between*. Elsewhere : The magazine for curious people [online]. 12.4., [cit. 2010-04-24]. Dostupný z WWW: <<http://www.elsewhere.co.nz/absoluteelsewhere/2249/living-colour-vernon-reid-interviewed-1993-black-white-and-everything-in-between/>>.
- REISS, Steve, FEINMANN, Neil (2002), *Thirty Frames Per Second : The Visionary Art of the Music Videos*. New York: HNA, 272 s.
- RUTKOFF, Aaron (2006), *An Unrefined Musician Uses Stop-Motion Video To Play a Catchy Tune*. The Wall Street Journal [online]. 12.12., [cit. 2010-04-09]. Dostupný z WWW: <http://online.wsj.com/public/article/SB116581381680846327-u6NIXOnRBxZ6qCKc4WoFeWQ_wgo_20071212.html>.
- SCARUFFI, Piero (2003), *A History of Rock Music 1951-2000 : Culture, Aesthetics and Sociology*. Bloomington: IUniverse, 566 s.
- SHUKER, Roy (2001), *Understanding Popular Music*. London – New York: Routledge, 304 s.
- STONE, Brad; BARNES, Brooks (2008), *MGM to Post Full Films on YouTube*. The New York Times [online]. 9.11., [cit. 2010-04-08]. Dostupný z WWW: <http://www.nytimes.com/2008/11/10/business/media/10mgm.html?_r=1&ref=technology>.
- STRØM, Gunnar (2007), *The Two Golden Ages of Animated Music Video*. In DOBSON, Nichola. *Animation Studies : Vol.2*. Valencia : Society for Animation Studies, s. 56-67.

- SZCZEPANIK, Petr (1998a), Videoklip – proměna diváka a elektronická tělesnost : Pragmatický obrat v teorii filmu a populární kultury I. Biograph : Magazín pro film a nová média. 5, s. 20-38.
- SZCZEPANIK, Petr (1998b), Videoklip – proměna diváka a elektronická tělesnost : Pragmatický obrat v teorii filmu a populární kultury II. Biograph : Magazín pro film a nová média. 6, s. 68-86.
- ŠTINDL, Ondřej (2008), Poslední rocková hvězda Axl Rose. Týden [online]. 10.12., [cit. 2010-04-24]. Dostupný z WWW: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/zaostreno/posledni-rockova-hvezda-axl-rose_95115.html>.
- ŠVAMBERK, Alex (2009), Sampling zničily velké firmy. Uni: kulturní magazín. XIX, 6, s. 30-31.
- VERNALLIS, Carol (2004), Experiencing Music Video – Aesthetics and Cultural Context. New York: Columbia University Press, 341 s.
- VLČEK, Josef (1987), Ambientní hudba a industrial : Dvě eseje o rockové avantgardě. Praha: Jazzová sekce, 20 s.
- WICH, František (1999a), Rock & Pop Encyklopedie I., A-L. Praha: Volvox Globator, 622 s.
- WICH, František (1999b), Rock & Pop Encyklopedie II., M-Z. Praha: Volvox Globator, 566 s.
- WICKE, Peter (1990), Rock Music : Culture, Aesthetics and Sociology. Cambridge: Cambridge University Press, 244 s.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), Podkova nade dveřmi. Praha: VVP AVU, 220 s.

8.2 Webové stránky

<http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_YouTube> [cit. 2010-04-08]
<<http://www.blackrockcoalition.org>> [cit. 2010-04-05]
<http://www.usatoday.com/tech/news/2006-07-16-youtube-views_x.htm> [cit. 2010-04-08]
<<http://obtusity.blogspot.com/2007/04/speak-up-interview-with-author-saul.html>> [cit. 2010-04-09]
<<http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3ifwxqe5ldke~T1>> [cit. 2010-04-10]
<<http://www.csfd.cz/film/266506-sedm-epoch-rocku-seven-ages-of-rock/>> [cit. 2010-04-14]
<<http://www.imdb.com/title/tt0066732>> [cit. 2010-04-14]
<http://en.wikipedia.org/wiki/MTV#Social_activism> [cit. 2009-05-03]
<http://en.wikipedia.org/wiki/MTV#Rise_of_the_directors> [cit. 2009-05-05]
<http://en.wikipedia.org/wiki/Rooster_%28song%29> [cit. 2010-04-26]
<http://en.wikipedia.org/wiki/19_%28song%29> [cit. 2010-04-25]
<http://www.stylusmagazine.com/articles/weekly_article/stylus-magazines-top-100-music-videos-of-all-time4.htm> [cit. 2009-05-05]
<http://history.sffs.org/films/film_details.php?id=650&searchfield=bo> [cit. 2009-05-05]
<<http://www.cultlovesyou.com>> [cit. 2009-05-05]
<<http://en.wikipedia.org/wiki/Hexstatic>> [cit. 2010-04-21]
<<http://www.ninjatune.net/ninja/release.php?id=90>> [cit. 2010-04-21]
<<http://www.themilkfactory.co.uk/interviews/coldcutiw.htm>> [cit. 2010-04-21]
<<http://www.ninjatune.net/ninja/release.php?id=524>> [cit. 2010-04-21]
<<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=spittingimag>> [cit. 2010-04-21]
<http://en.wikipedia.org/wiki/Land_of_Confusion> [cit. 2010-04-23]
<<http://homepage.mac.com/ericchenry/galleryBear.html>> [cit. 2010-04-23]
<http://stereogum.com/9453/new_radiohead_video_all_i_need/video> [cit. 2009-05-05]
<<http://top40.about.com/od/greenday/gr/wakemeupgd.htm>> [cit. 2010-04-09]
<<http://obtusity.blogspot.com/2007/04/fear-of-hood-dizzee-rascal-sirens.html>> [cit. 2010-04-09]
<<http://flux.net/who-is-syd-garon>> [cit. 2010-04-09]

9.0 Přílohy

9.1 Seznam citovaných videoklipů⁹⁵

19 (Paul Hardcastle), Jonas McCord & Bill Couturie, 1985
2020 (the Herd), Mike Daly, 2008
Aid Dealer (Coldcut), Jack Peng, 2006
All I Need (Radiohead), Steve Rogers, 2008
American Life (Madonna), Jonas Akerlund, 2002
Another Day in Paradise (Phil Collins), Jim Yukich, 1989
Around the World (Daft Punk), Michel Gondry, 1997
Auslander (Living Colour), Eric Zimmerman, 1993
Bear Witness III (Dan the Automator), Eric Henry & Syd Garon, 2003
Best of Both Worlds (Midnight Oil), 1985
Bland Street Bloom (Sikth), Tim Fox, 2006
Blue Sky Mine (Midnight Oil), Claudia Castle, 1990
Bohemian Rhapsody (Queen), Bruce Gowers, 1975
Boom! (System of a Down), Michael Moore, 2003
Borderline (Madonna), Mary Lambert, 1984
Born in the USA (Bruce Springsteen), John Sayles, 1984
Both Sides of the Story (Phil Collins), Jim Yukich, 1993
Breaking the Law (Judas Priest), Julien Temple, 1980
Bring the Noise (Public Enemy & Anthrax), Eric Zimmerman, 1988
Brothers in Arms (Dire Straits), Bill Mather, 1985
Come Into My World (Kylie Minogue), Michel Gondry, 2002
Come to Daddy (Aphex Twin), Chris Cunningham, 1997

⁹⁵ U každého videoklipu je uveden název skladby, jméno interpreta, jméno režiséra, rok uvedení. Informace jsem čerpal převážně z databáze Mvdbase. Jméno režiséra u videoklipu skupiny Mama's Boys, Scorpions, Living Colour a Immortal Technique se mi nepodařilo zjistit.

Cult of Personality (Living Colour), Drew Carolan, 1989
Day-In Day-Out (David Bowie), Julien Temple, 1987
Deep Space 9mm (El-P), Brian Beletic, 2002
Disco Lies (Moby), Andrew Duffus, 2008
Fight the Power (Public Enemy), Spike Lee, 1989
Franco Un-american (NOFX), John Taylor, 2003
Frog Jam (Coldcut), Coldcut & Hexstatic, 1997
Funny Vibe (Living Colour),
Freedom (Rage Against the Machine), Peter Christopherson, 1993
Girls Just Want to Have Fun (Cyndi Lauper), Edd Griles, 1983
Give Peace a Chance (Various Artists), Nigel Dick & Paul Rachman & Steve Graham, 1991
Goodnight Saigon (Billy Joel), Jay Dubin, 1983
Harlem Shuffle (Rolling Stones), John Kricfalusi, 1986
Hurt (Johnny Cash), Mark Romanek, 2004
I Don't Want Nobody Else But You (Antonelli Electr.), Sebastian Kutscher, 1998
Imagine (John Lennon), Zbigniew Rybczynski, 1988
Invisible Sun (the Police), Derek Burbidge, 1981
I Wanna Rock (Twisted Sister), Marty Callner, 1984
It's Oh So Quiet (Björk), Spike Jonze, 1995
Land Of Confusion (Genesis), John Lloyd & Jim Yukich, 1986
Like a Prayer (Madonna), Mary Lambert, 1989
Love Etc. (Pet Shop Boys), Han Hoogerbrugge, 2009
Mama, We're All Crazy Now (Mama's Boys), 1984
Man in the Mirror (Michael Jackson), Don Wilson, 1988
Material Girl (Madonna), Mary Lambert, 1985
Money for Nothing (Dire Straits), Steve Barron, 1985
My Baby just Cares For Me (Nina Simone), Peter Lord, 1987
Natural Rhythm (Coldcut), Coldcut & Hexstatic, 1997

No W (Ministry), Paul Elledge, 2004
Open Letter (To a Landlord) (Living Colour), Drew Carolan, 1989
One (Metallica), Michael Salomon & Bill Pope, 1989
Penny Lane (the Beatles), Peter Goldman, 1967
Politrikkks (Dead Prez), Imu Vessey, 2008
Pussy (Rammstein), Jonas Akerlund, 2009
Rain on the Scarecrow (John Cougar Mellencamp), Jonathan Kaplan, 1986
Re:volution (Coldcut), Coldcut, 2001
Revolution Action (Atari Teenage Riot), Andrea Giacobbe, 1999
Right Here, Right Now (Jesus Jones), Matthew Amos, 1990
Rockin' in the Free World (Neil Young), Julien Temple, 1989
Rooster (Alice in Chains), Mark Pellington, 1993
Seaside Woman (Linda McCartney), Oscar Grillo, 1980
She Works Hard for the Money (Donna Summer), Brian Grant, 1983
Sirens (Dizzee Rascal), W.I.Z., 2007
Sledgehammer (Peter Gabriel), Stephen R. Johnson, 1986
Sleep Now in the Fire (Rage Against the Machine), Michael Moore, 2000
Smokin' in the Boys' Room (Mötley Crüe), Chris Painter & Wayne Isham, 1985
Something to Believe in (Poison), Marty Callner, 1990
Spice Up Your Life (Spice Girls), Marcus Nispel, 1997
Spokes For the Wheel of Torment (Buckethead), Syd Garon & Eric Henry, 2004
Star Escalator (Sensorama), Michel Klöfkorn & Oliver Husain, 1998
Star Guitar (The Chemical Brothers), Michel Gondry, 2001
Strawberry Fields Forever (the Beatles), Peter Goldman, 1967
Subterranean Homesick Blues (Bob Dylan), D.A. Pennebaker, 1967
Sun City (AAA), Jonathan Demme & Hart Perry & Godley & Creme, 1985
Take on Me (A-ha), Steve Barron, 1985
Tell the Truth (Immortal Technique), 2008
Testify (Rage Against the Machine), Michael Moore, 2003

Testure (Skinny Puppy), Skinny Puppy, 1989
The Box (Orbital), Luke Losey, 1996
The Dead Heart (Midnight Oil), Ray Argall, 1988
The Hardest Button to Button (the White Stripes), Michel Gondry, 2003
The Love of Richard Nixon (Manic Street Preachers), Type2error, 2004
The Message (Grandmaster Flash and the Furious Five), Sylvia Robinson, 1982
Things Don't Look Good (Genghis Tron), Ravi Zupa, 2008
This Note's For You (Neil Young), Julien Temple, 1988
Thriller (Michael Jackson), John Landis, 1983
Timber (Coldcut / Hexstatic), Coldcut & Hexstatic, 1997
Two Tribes (Frankie Goes to Hollywood), Godley & Creme, 1984
Under Pressure (Queen & David Bowie), David Malet
Wake Me Up When September Ends (Green Day), Samuel Bayer, 2005
War (Bruce Springsteen), Arthur Rosato, 1986
White Slavery (Necro & Ill Bill), Necro Pictures, 2003
Windowlicker (Aphex Twin), Chris Cunnigham, 1999
Wind of Change (Scorpions), 1991
World of Evil (Coldcut v. TV Sheriff), Coldcut, 2004
You Can't Stop the Prophet (Jeru the Damaja), Adisa, 1994

10.0 English Summary

This thesis deals with the contemporary politically and socially engaged music videos. It aims to map their features of involvement and especially trace the roots of engagement related to rock music and its culture. The manifestations of involvement within this particular medium are characterised in an interaction with popular culture, popular music respectively. The individual sections examine the eventual problematical relation between the persuasive function of art and its aesthetic value.

My principal sources were two essential studies in the field of music video, Andrew Goodwin's *Dancing in the Distraction Factory* and E. Ann. Kaplan's *Rocking Around the Clock*, whose approaches to socially critical video I have summarised and further revised. I have also touched on the features of the involvement within the field of music television channels and the rock genre. The thesis as a whole aims to categorize the manifestations of the involvement in the field of music video, concentrating on the tendencies applied to the genre, style and narrative of music video.