

Urszula Jarecka

Erotyka w wideoklipowym świecie

Erotyka, seksualność, cielesność

Przymiotnik „erotyczny” jest używany na określenie czegoś, co „opiewa miłość”, jest synonimem określeń „zmysłowy”, „miłosny”; erotyka zaś, zgodnie ze słownikową definicją dotyczy „spraw miłości zmysłowej”, „kunsztu miłosnego”; jest to także określenie „nastroju miłosnego”; „erotyczny” oznacza też ogólnie tematykę miłosną. „Seksualny” zaś, to tyle, co płciowy, (z łac. *sexus* - płeć); „seksualizm” dotyczy więc kwestii płciowych, oznacza „zainteresowanie sprawami płci bądź dążenie do użycia zmysłowego”. Seksualizm bardziej bezpośrednio niż erotyka odnosi się do ciała, fizjologii itd., seksualizm to płciowość, funkcjonalność, użyteczność.

Również jako rozdzielone funkcjonują te pojęcia w języku angielskim; z tym, że przymiotnik *erotic* jest używany przede wszystkim w odniesieniu do dzieł sztuki (co pozwolę sobie podkreślić, gdyż przede wszystkim w takim rozumieniu będę używała tego pojęcia), a *sexual* - to związany z seksem lub do niego się odnoszący (a *sex* to i płeć, i współżycie płciowe)¹.

Obydwa pojęcia (seksualność i erotyzm) wiążą się z miłością oba też sprzyjają wyabstrahowywaniu ze sfery bliskich kontaktów między ludźmi kontaktów cielesnych, zbliżeń miłosnych. Już na poziomie codziennego słownictwa następuje więc rozdzielenie sfery uczuć od sfery zmysłów; woli od ciała; przeżyć, przywiązania od rozkoszy zmysłowych. Mimo iż przyznaje się, że „z zachowaniami seksualnymi silnie zintegrowane są wola, emocje, zdolności poznawcze i właściwości charakteru”³ - zachowaniom tym przypisuje się odrębność obejmowaną przemilczeniami, wstydlivością zakazami zarówno na poziomie indywidualnym jak społecznym.

¹ Na podstawie: *Słownik wyrazów obcych PWN*, PWN, Warszawa 1995; *Słownik języka polskiego PWN*, PAN, Warszawa 1992.

² *Longman Dictionary of English Language and Culture*, Longman Group UK Limited, Harlow, Essex 1992.

³ Kazimierz Imieliński, *Kulturowe aspekty seksualności*, w: *Seksuologia kulturowa*, K. Imieliński (red.), PWN, Warszawa 1984, s. 53.

„Seksualność wymaga wyobraźni - pisał Roilo May - (...) która zdolna byłaby przekształcić fizjologię i anatomię w doświadczenie międzyludzkie, w sztukę, w namiętność, w Erosa, który przybierając niezliczone postaci wstrząsa bądź oczarowuje”⁴. Powyższy rozbrat między erotyką i seksualnością jest więc tak silny, że seks wymaga wspierania ze strony tego, co duchowe; jednocześnie seksualność człowieka przestaje być naturalna. Wypieranie z życia erotyzmu przez seks według Ryszarda Senneta jest „jednym z przejawów dewaluacji miłości”; erotyzm w jego rozumieniu „polega na użyciu pociągu seksualnego, a w końcu i stosunku płciowego, do konstrukcji trwałego związku miłosnego - trwałego, bowiem wielofunkcyjnego; gdy zaś seks oznacza sprowadzanie stosunku płciowego do jednej tylko funkcji: zaspokojenia popędu płciowego”⁵. Nie przyznaje się energii, czy zdolności twórczych ciała (w szczególności fallusowi czy waginie - one dla człowieka nic nie znaczą są bez wartości), potrzebny jest pierwiastek *Animy* i *Animusa*, by czerpać radość z tego, co cielesne, by nadać sens, temu, co jednak pozostaje ludzkie. Utrzymaniu seksualności jako odrębnej (i ubogiej) dziedziny życia, jej oddzieleniu od miłości sprzyja merkantylizacja seksu zachodząca także dzięki mediom - np. poprzez pisma i filmy pornograficzne itd. „Czysty” seks, do którego te wydawnictwa zachęcają stechnicyzowanie ciała i sfery współżycia płciowego, a także oderwanie seksu od płodności doprowadziły do banalizacji seksualności i alienacji człowieka wobec własnej płciowości.

Georges Bataille tłumaczy wyłączenie seksualności poza doświadczenie miłości faktem, iż „człowiecza egzystencja narzucała lęk przed wszelką płciowością i tenże sam lęk przesądzał o atrakcyjności erotyzmu”⁶. Zwraca on także uwagę, że to zakaz społeczny, jakiemu płciowość podlega, „desygnował na przedmiot pożądania obiekt tegoż zakazu. Skoro zakaz miał w istocie charakter seksualny, to wedle wszelkiego prawdopodobieństwa podkreślał on wartość seksualną (albo raczej erotyczną) swego przedmiotu”. Zdaniem Bataille’a: „granica zakreślona swobodnej aktywności seksualnej nadała nową wartość temu, co dla zwierzęcia było jedynie nieodpartym, przelotnym i ubogim w treść popędem”, tym samym to erotyzm jest czysto ludzki (a dokładniej: kulturowy), a seksualność wiąże się z naturalnym, biologicznym, czy zwierzęcym charakterem cielesności człowieka. Bataille konkluduje: „ta dwoista dynamika zdaje mi się najgłębszą istotą erotyzmu”⁷. Mimo iż seksualność przez cały XX wiek stara się omijać zakazy, likwidować bariery (choć można uznać, iż powiększając swe terytorium stawia je w coraz to nowych miejscach); w dalszym ciągu zanim to, co seksualne, stanie się erotycznym wymaga przefiltrowania przez wolę i emocje.

U źródeł erotyzmu jako sublimacji cielesności tkwi, zdaniem Kazimierza Imielińskiego, męski poligamiczny popęd seksualny, realizowany zastępczo poprzez kobietę-symbol. Inni badacze także traktują rozdzielenie erotyzmu od seksualności

⁴ Roilo May, *Miłość i wola*, PIW, Warszawa 1978, s. 62.

⁵ Cyt. za: Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna - nowoczesność wieloznaczna*, PWN, Warszawa 1995, s. 228.

⁶ Georges Bataille, *Historia erotyzmu*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 12.

⁷ Ibidem, s.38.

jako jedną z pośrednich konsekwencji rozwoju miast (cywilizacji) i kultury, co sprzyjało pojawieniu się tendencji do poddawania wszelkich popędów biologicznych ocenom moralnym, a nawet potępieniu⁸. Stanowisko takie znów podkreśla (podobnie jak to uczynił Bataille) rolę zakazu i ograniczenia w sferze ludzkiej seksualności jako czynników, które od wieków ją kreują i dominują.

Rozdzielenie owo (erotyzm/seksualność) może być także rozumiane jako konsekwencja Platońskiego rozdziału na duszę i ciało, wprowadzającego wartościowanie przeżyć duchowych i Cieleśnych, połączone z przyznawaniem niskiej rangi przeżyciom seksualnym. Dzięki duchowi i pochodzącym ze strony Psyche emocjom i doznaniom przeżycie seksualne czyni się godnym miana „więziotwórczego i wzbogacającego”. W dzisiejszym użyciu dawny rozdział na sferę Erosa i Psyche nieco się zatarł, w każdym razie Eros anektował część domeny Psyche. Obecnie erotyzm (co już zaznaczałam) nie odnosi się wyłącznie do ciała.

Wyróżniano kilka rodzajów miłości związanych z wersjami mitów o pochodzeniu Erosa: orficki Eros był praprzyczyną wszystkiego, dzięki niemu z chaosu powstały niebo i ziemia, symbolizował miłość bezwarunkową, macierzyńską, twórczą i miłość Boga. Eros-młodzieniec, syn Afrodyty i Aresa, obdarzał miłością dojrzałą, dorosłą w pełnym spektrum doznań, nie dyskryminując nikogo: w tym ujęciu Eros był również patronem męskiej przyjaźni. Natomiast Eros znany jako psotne chłopię (także syn wspomnianej pary bogów, najbardziej rozpowszechniony wizerunek Erosa w kulturze Europy zachodniej, zwłaszcza w sztukach plastycznych) odpowiada za flirty, romanse, uwodzenie, ulotne fascynacje⁹. Miłość niegdyś nie idealizowała, nie odcieleśniała kochanków; w starożytności nie wyróżniano boga opiekującego się „czystym” seksem, nie wydzielano z miłości dwojga ludzi miłości zmysłowej. Obecnie „erotyczny” dotyczy miłości niezależnie od płci, erotyka zaś jest miłością zmysłową, wstydliwą, wymagającą wyrzeczeń i panowania nad ciałem.

Jak z powyższego wynika, erotyka jest pojęciem szerszym niż seksualność, obejmuje zachowania związane niewątpliwie z seksualnością, lecz oprawione nastrojem i emocjami towarzyszącymi intymnym kontaktom między ludźmi (niekoniecznie związanymi z samym aktem seksualnym). Ładunek erotyczny - to zapowiedź cielesności, zbliżenia, spełnienia więcej niż tylko płciowego, niż zaspokojenia jedynie potrzeb biologicznych. Erotyczne są techniki, sposoby prowadzące do zbliżenia dwojga ludzi, jak i ich zachowania w trakcie zbliżenia. Życie erotyczne - to też marzenia, tęsknoty, oczekiwania, wspomnienia. Zachowania pozornie neutralne również mogą mieć konotacje erotyczne. Erotyczny klimat może mieć rozmowa o pogodzie, książka, ton i timbre głosu, dźwięk budzika, melodia czy zapach.

⁸ Por. m.in. w: K. Imieliński, *Kulturowe aspekty...*, s. 17-30; Michel Foucault, *Historia seksualności*, Czytelnik, Warszawa 1995, s. 32-35.

⁹ Według Rollo Maya „w tradycji europejskiej odnajdujemy cztery sposoby rozumienia miłości. Pierwszym jest seks, zmysłowość, libido. Drugim jest eros - miłość dążąca do prokreacji - lub kreacji (...) tęsknota do wyższych form istnienia i więzi między ludźmi. [A zatem rozumienie nawiązujące do tradycji orfickiej - *U.J.*] Trzecim jest *philia* - przyjaźń, miłość braterska. Czwarta to *agape*, *caritas*, miłość będąca poświęceniem się dla dobra innych, której prawzorem jest miłość Boga do człowieka. W każdym autentycznym przeżyciu miłości występują - w różnym stopniu - te cztery rodzaje.” (R. May, *Miłość...*, s.55.)

W indywidualnym słowniku doznań istnieje ogromne spektrum stymulatorów erotycznych: sytuacji, ludzi, zachowań czy przedmiotów, gdyż dosłownie wszystko może wzbudzać pożądanie czy wyzwalać erotyczne fantazje, lecz indywidualne fetysze i kody erotyczne nie stanowią przedmiotu niniejszej analizy. W sztuce za erotyczne uznawane są wiersze opiewające kochanków i miłość, piosenki zabarwione uczuciem, filmowe melodramaty, poszczególne sceny w filmach, rzeźby, itp. W sztuce wideoklipu przewijają się zaś najpowszechniejsze wyobrażenia na temat atrakcyjności fizycznej i bliskości dwojga ludzi; niekiedy można mówić wręcz o pewnej erotycznej dosłowności czy dosadności.

Rozdzielenie erotyzmu od seksualności, a ponadto wydzielenie z miłości miłości erotycznej - zmysłowej, utrwalone jest od wieków w powszechnym użyciu. Będę używać określenia „erotyczny” w stosunku do przejawów seksualności występujących w klipowych miniaturach - tym samym przyjmuję, że erotyka to seksualność zabarwiona uczuciami i refleksją.

Erotyka w klipowych przedstawieniach. Scenariusze erotyczne i kody

Epoki kulturowe odciskają swe piętno na repertuarze całości zachowań (w tym też seksualnych); zachowanie zmienia się również w zależności od rozwoju nauki i wiedzy, popularyzowanej także przez telewizyjny przekaz. Jednakże przekaz nie jest podręcznikowym zapisem stanu wiedzy, pojawiają się w nim także przesady, fantazje, społecznie aprobowane bądź pożądane postawy itd. Na początku przyjrzymy się, jakie są promowane przez klipy repertuary zachowań erotycznych odnoszących się do związku dwojga ludzi: do miłości i do „czystej” seksualności, pożądań.

Ponadto spróbuję odpowiedzieć na pytanie: jak obowiązujące w latach 80. i 90. relacje społeczne, w tym różnicowanie się pozycji społecznych i ról kobiet i mężczyzn wpływa na sposób wizualizacji seksualności w wideoklipach; czy ciągła ewolucja tych relacji też znajduje odzwierciedlenie w omawianych audiowizualnych przekazach? Ponieważ „potrzeba seksualna wpleciona jest w „rytuał kulturowy” a „od czynników kulturowych zależą formy przejawiania się popędu seksualnego, co pośrednio może mieć wpływ na jego siłę i natężenie,”¹⁰ powstaje pytanie: jaki obraz społecznego podejścia do seksualności (na kontinuum od afirmacji do potępienia) lansują miniatury tworzone w klipowym języku? Poszukam odpowiedzi na te pytania poprzez analizę swoistych rytuałów i scenariuszy zachowań erotycznych, jakim podlegają bohaterowie klipowych narracji. Przyjrzę się temu w części opisującej erotyczną codzienność klipowych bohaterów.

Używam utrwalonego określenia „miłość erotyczna” na oznaczenie miłości dwojga dorosłych ludzi, nie będących w relacjach pokrewieństwa. Przyjmuję, że zachowanie erotyczne można podzielić na prowadzące do połączenia kochanków, opisujące ich codzienność i koniec miłości. Scenariusze erotyczne w klipach zostaną omówione w następującym porządku: zapowiedź przyjemności - kody wabienia,

¹⁰ Kazimierz Imieliński, *Kulturowe aspekty...*, s. 16.

w tym ciało jako mapa pokus i pożądań oraz autoerotyka, następnie początek miłości - powszechny rytuał uwodzenia i zamiana ról w parze; na końcu zaś erotyczna codzienność klipowych bohaterów.

Zapowiedź przyjemności - kody wabienia

Ciało jako mapa pokus

Przyjrzyjmy się „chwytom wabiącym”, swoistym kodom erotycznym pojawiającym się w teledyskach. Są to szyfry, czy kody seksualności wypracowane właśnie w klipowym języku. Sposób wizualizacji, w którym fragmentaryzowane ciało (głównie kobiece) jawi się wyłącznie jako mapa pożądań, doznań, zachęt, nie występuje ani w kinie, ani w „pozaklipowych” przekazach telewizyjnych. Zdaniem Zbyszka Melosika wizualna fetyszyzacja damskiego ciała (tzn. bardzo wyraziste zbliżenia poszczególnych części ciała) jest „jednym ze środków klasycznego kina Hollywoodu, entuzjastycznie zaakcentowany przez media, a szczególnie reklamę (kosmetyki!)”¹¹. Jednakże zarówno w kinie jak i w reklamie owe „nośniki patriarii” nie stanowią **podstawowej treści** przekazów, jak to ma miejsce w niektórych klipowych przedstawieniach. Kobiety wabiące i przyzywające jednoznacznym tańcem bioder, bądź podglądane w ruchu, w tańcu, w samotności prowadzone są jedynie do „znaków firmowych kobiecości”. W klipowych przedstawieniach ciało kobiece rozpada się na kilka obszarów znaczących: są to powierzchnie atrakcyjności - od ust poprzez piersi, brzuch do pośladków i ud, miejsca zapowiadające przyjemność seksualną. Kamera wychwytuje jedynie te fragmenty ciała, które jesteśmy zdolni odczytać jako sygnały, zwiastuny pokusy.

Wizualizacje zwracające się ku płciowości, ku czystemu pożądaniu, będące apelem do ludzkiego (w tym wypadku męskiego) seksualizmu, często są w warstwie słownej wspierane jedynie krótkimi zawołaniami i silnie zrytmizowaną melodią, uzasadniającą taniec kobiecych bioder bądź szybkie „podglądanie”. Tak dosadna erotyka występuje w klipach muzycznych realizowanych najczęściej do muzyki disco, techno np.: w videoklipie C & C Music Factory featuring Freedom Silver *Gonna Make You Sweat* cała twarz wokalistki pozostaje w cieniu, eksponowane są tylko umalowane duże usta; kamera ześlizguje się na figurę kobiety - jej częściowo odsłonięte piersi, a następnie na nogi; w tle - tańczące kobiece i męskie biodra i uda (reszta ciał tańczących osób nie jest pokazywana). Podobnie przedstawiane jest kobiece ciało w teledysku 2 in a Room *Wiggle It*: miejscem akcji jest plaża, filmowane są tylko pośladki, brzuchy, piersi dziewcząt w kostiumach kąpielowych, w bikini. Wspomniany teledysk pochodzi z lat 80., co jest o tyle istotne, iż wówczas plaże stanowiły dobry pretekst do pokazywania ciała. W latach 90. takim pretekstem są częściej dyskoteki lub boiska. Nie oznacza to, iż w latach 90. klipowe scenariusze nie umieszczają bohaterów na plażach - też się to zdarza, np. bardzo zbliżony do opisanego w poprzednim przykładzie sposób obrazowania kobiecego ciała (zbliże-

¹¹ Zbyszko Melosik, *Postmodernistyczne kontrowersje wokół edukacji*, Wyd. Edytor, Toruń-Poznań 1995, s. 249.

nia samych ud i pośladków, piersi) zastosowano m.in. w teledyskach 740 Boyz *Bump, Bump* czy Charly Lownoise & Mental Theo Stars z połowy lat 90.

Aby pokazać kobiecie ciało nie zawsze potrzebna jest przestrzeń realna - twórcy lokalizują tańczące, pospiesznie zmieniające się części ciał w miejscach trudnych do identyfikacji. Mam na myśli takie teledyski, w których w warstwie obrazowej zmienia się tylko tło, a na nim swoisty ornament z powierzchni pożądań - np. 400 Hertz *I've got a music in me*, gdzie przy wyśpiewywanym tytule stanowiącym cały tekst piosenki, filmowane bardzo dynamicznie, fragmentarycznie rzeczywiste kobiece ciała połączone są z animacją podczas której rysunkowa, komiksowa piękność prezentuje swe wdzięki. Są to jedynie miejsca w wideoklipowym świecie, w które wpisane są ciała, nie ma żadnej relacji między nimi i środowiskiem (są „wyrwane”, wyabstrahowane ze środowiska), to „ornament z ludzkiej masy”¹² na nieokreślonych powierzchniach.

Ponadto daje się zauważyć jeszcze jedna dość znacząca różnica: ciało „cięte” w teledyskach lat 80. można określić jako „miękkie”, z krągłościami - nie były to sylwetki modelek, czy też ciała specjalnie preparowane, przygotowywane; podczas gdy dziewczęta z klipów lat 90. mają ciała wysportowane, umięśnione, gibkie („twarde”?). Współczesne symbole damskich sfer podniet wykrawane są z ciała Artemidy, a nie Wenus, co dodatkowo podkreślane jest strojami codziennymi, zbliżonymi do sportowych. Na przykład w teledysku Rolling Stones *Love is Strong*, zrealizowanym do piosenki wyraźnie odnoszącej się do miłości, w miniaturze filmowej kilkakrotnie pojawiają się dobrze umięśnione damskie uda w ruchu pośrednim między gimnastyką i tańcem.

Kolejnym rysem charakterystycznym tego rodzaju prezentacji kobiecego ciała, sprowadzających kobiety do symbolicznych sfer, jest zwielokrotnianie motywów cielesnych. Kobiece mapy doznań pokazywane są tłumnie (całe atlasy), rzadko pojedynczo. Tak np. jak w teledysku Wet Wet Wet *Julia Says*, śpiewającego mężczyznę otacza kilka kobiet, wszystkie w czarnych pończochach i halkach; pokazywane są ich nogi, nagie ramiona, usta, dotykające się twarze, wielkie oczy. W tym przypadku, te obnażone kobiety są zwielokrotnieniem postaci jednej pani. Podobnie rzecz się ma w teledysku Maxi Priesta i Shaggy'ego *That Girl* (1996) kolejno powielane wizerunki trzech dziewcząt tworzą szpaler tańczących atrakcyjnych ciał, między którymi przechadzają się śpiewający panowie. Również w *music video* The Beloved *Sweet Harmony* (choć miniatura nie dotyczy bezpośrednio miłości) w przestrzeń białego ekranu ograniczonego letterboxem przywołani są ludzie - jeden mężczyzna z orszakiem kobiet. W „statycznym” klipie w warstwie wizualnej prawie nic się nie dzieje: prostej muzyce i tekstowi piosenki towarzyszą piękne, nagie ciała zastygłe w bezruchu bądź kołyszące się lekko, owinięte niekiedy obłokami pary. Narrator zaś zachęca: „...*make then world your priority, try to live your life ecologically*”. Zwielokrotnienie motywów, stanowiące swoistą redundancję obrazową co jest jedną z cech charakterystycznych klipowego języka (w przypadku erotycznych

¹² Tak nazwał tłumy w 1927 roku Siegfried Kracauer w jednym ze swoich esejów poświęconych filmowi.

kodów są to zarówno całe postaci kilku czy kilkunastu kobiet, czy też ich najbardziej znaczących części), stwarza także efekt wizualnego „krzyku”.

„Montaż kobiecych atrakcji”, najwyraźniej kierowany do mężczyzn, występuje nie tylko w klipach powstałych do piosenek o tematyce miłosnej. Te symbole kobiecej cielesności wykraczają poza scenariusze wyraźnie erotyczne: np. w teledysku *Killer/Papa Was a Rolling Stone* George’a Michaela w końcowym fragmencie gimnastykuje się (bądź tańczy) dziewczyna w krótkiej koszulce i spodenkach do połowy ud, a wcześniej kilkakrotnie pojawiały się anonimowe brzuchy i nogi. Podobnie w klipie *Captain Jack Captain Jack*: w bazie wojskowej musztrowane są dziewczęta, a kamera skupia się głównie na ich nogach, brzuchach, biustach.

Jeśli zaś chodzi o męskie ciała, to w produkcjach, w których można mówić o autoprezentacji i wabieniu, mężczyzna kusi głównie nagim torsem, często wydepilowanym i bardzo dobrze umięśnionym. Przykłady tego rodzaju wizualizacji występują zarówno w videoklipach muzycznych, jak i w reklamach. Na przykład w pochodzącym z lat 80. teledysku *INXS Need You Tonight*, do piosenki o wyraźnie erotycznym charakterze, wokalista z obnażonymi piersiami krzyczy „*I’m lonely!*”, aw nowszej produkcji *Charly Lownoise & Mental Theo Stars* występują obnażeni do połowy mężczyźni. Wokalista grupy *Red Hot Chili Peppers* występuje w każdym teledysku z obnażonym torsem, podobnie Iggy Popp (np. klip *Candy*). W czarno-białym klipie Madonny *Secret* (1995) kilkakrotnie powracają jak „refren” obrazowy nagie torsy ciemnoskórych mężczyzn, zaś pod koniec teledysku ujawniona jest twarz jednego z nich.

A zatem męskie plany erotyczne sprowadzane są najczęściej do piersi i pleców. Od strony estetycznej, poza bardzo czytelnymi odniesieniami do antycznych sposobów przedstawiania piękna męskich ciał, obnażane w teledyskach męskie ciała przypominają pancerze, zbroje rycerskie. Wydaje się, iż w klipowych przedstawieniach mężczyznom udało się „przebrać” we własne ciało. Takie ciało, przywdziane jak szata, ciało noszone jak kostium, wyabstrahowane i wyobcowane od istoty ludzkiej zyskuje (paradoksalnie) własną tożsamość, niezależny byt dzięki swoistemu uprzedmiotowieniu. Czy można więc przyznać rację Baudrillardowi, że „wraz z dokonaniem wyzwoleniem seksualnym ciało [zarówno kobiece jak i męskie] staje się jedynie wielością powierzchni, rojowiskiem rozlicznych przedmiotów, w których ztraca się jego skończoność, pożądane przedstawienie i moc uwodzicielska. Pozostaje jedynie ciało metastatyczne, fraktalne”¹³

Następna ważna sprawa w przypadku klipów z cielesnymi mapami to efekt wabienia - a raczej jego brak. W teledyskach z przewagą planów „czułych” miejsc, nie są realizowane żadne scenariusze, klipy te koncentrują się wyłącznie na samym przedstawianiu ciał, na symbolizowaniu cielesności. Fakt, iż w tych wizualizacjach twarz prawie nic nie znaczy (poza ustami i niekiedy oczami), co przekreśla możliwość uwypuklenia różnic indywidualnych między „obiektami” przedstawień, odrealniania postaci, pozbawia je cech jednostkowych ułatwiając tym samym i identyfikację

¹³ Jean Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, A. Gwóźdź (red.), Universitas, Kraków 1994, s. 249.

i podkreślanie przynależności do zbioru, ale jednocześnie znów jest przyczyną uprzedmiotowienia człowieka. Nogi, brzuchy, piersi, usta kobiece, męskie torsy i plecy zyskały tym samym swoją własną energię, dynamikę. Doznaniom seksualnym (bo ku temu skłaniają się wizualizacje) i pokusom cielesnym nadaje się bardzo dokładną konkretną lokalizację, a przywoływane na wizji ciało istnieje wyłącznie dla przyjemności.

Rozpoznawalne i przypisywane ciałom aspekty zmysłowości doprowadzają do utożsamiania kobiety z przynależnymi jej cielesnymi atrybutami, takimi jak uda, piersi, oczy, usta. Uprzywilejowanie obrazowe określonych partii ciała potwierdza tezę o fetyszyzacji cielesności kobiety, co zachodzi, gdy „ideał piękna jest przesuwany z wartości pełni podniet [czy może raczej walorów] jakimi dysponuje kobieta na wartości podniet czysto seksualnych”¹⁴. Zjawisko może być także tłumaczone wspomnianym już faktem, iż „erotyzm jako wynalazek mężczyzn dla mężczyzn” wymaga, by męski poligamiczny popęd seksualny realizowany był zastępczo poprzez kobietę-symbol. Tendencja ta w sztuce występowała od bardzo dawna, klipy stanowiąc mogą pod tym względem kontynuację tradycji rozdzielania erotyzmu od seksualności.

Można się zastanowić, czy obecnie podobne zjawisko fetyszyzacji, na co wskazywałyby przedstawione przykłady przekazów audiowizualnych, obejmuje także ciało mężczyzny? Czy również panom odbiera się wszelkie inne zalety poza pięknem fizycznym? Czy może zjawisko „obnażania” mężczyzn należy odczytywać jako przyznawanie prawa kobietom do erotycznych tęsknot i fantazji? A zatem, czy w klipowych przedstawieniach proponowana jest nowa interpretacja charakteru seksualności kobiety, nie znajdująca wytłumaczenia w dotychczasowym traktowaniu popędu seksualnego kobiet jako monogamicznego?

Można się także zastanawiać, czy na wizji mamy do czynienia ze „sprostytuowaniem” seksualności, tzn. nadawaniem cielesności i seksowi charakteru społeczno-rzeczowego? Opisywane kody wabienia można nazwać wizualną transakcją zapewniającą przeżycia zastępcze. Klipowe „wabienie” nie mówi o miłości; brutalność, dosadność erotycznych przedstawień wyłącza pozostałe aspekty kontaktów intymnych między ludźmi, choć niewątpliwie jest zapowiedzią możliwych przyjemności. Czy zatem rację ma Miłosz, który twierdzi, że „mit seksualny powoli, stopniowo ujednolica i odprywatnia ciała, zmieniając je w przedmioty, których zasób wydaje się niewyczerpany, jakiegokolwiek plagi mogą dotknąć gatunek”?¹⁵

Autoerotyka

Kolejnym, nowym zjawiskiem przywołanym na wizję przez klipowe przekazy jest autoerotyka - głównie w wykonaniu kobiet. Dotykane okolic genitaliów, niegdyś częsta przyczyna skandali, powszechniejsze jest na koncertach niż w klipowych miniaturach. Poza nielicznymi przypadkami (Michael Jackson *Give in to me*,

¹⁴ Kazimierz Imieliński, *Kulturowe aspekty...*, s. 66.

¹⁵ Czesław Miłosz, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 88.

Madonna *Express Yourself*) tak jawna manifestacja autoerotyki nie występuje w teledyskach.

Dziewczęta, kobiety dotykają i pieczą swe ciała uda, pośladki, piersi, szyję. Charakterystyczne, bardzo schematyczne obrazowanie ukazuje kobiety przyjmujące kilka jednoznacznych pozycji, w których powtarza się zamykanie oczu, odchylenie głów do tyłu, zaciskanie rąk między udami itp. Najwięcej przykładów autoerotycznych zachowań jest w teledyskach Madonny: np. w *Secret* - siedząca na krześle kobieta (znów bez twarzy, wyznacznikami płci mogą być jedynie suknia, pozbawione owłosienia łydki i ich kształt) pieści swoje uda, Madonna śpiewając *Do you share your secret with me?* głaszcze własną szyję, biust, wiję się podczas śpiewania¹⁶. W klipach realizowanych w latach 90. nie jest to zjawisko rzadkie; przykłady znajdujemy m.in. w teledyskach Michelle Gayle *Sweatness*, Maxi Priesta i Shaggy'ego *That Girl*.

Nie zawsze jednak autoerotyka jest antidotum na samotność: np. w klipie Johna Lee Hookera & Bonnie Raitt *I'm in the Mood* dziewczyna na randce z chłopakiem także sama nie skąpi sobie pieśczoł, podobnie w teledysku Chrisa Isaaka *Wicked Games* z lat 80., czy Johna Secady *If I Go*. W klipowym świecie męski autoerotyzm występuje znacznie rzadziej niż kobiecy, jednak pozwolę sobie przywołać jako przykład wspomniany już teledysk Madonny *Secret*, gdzie mężczyźni gładzą swoje obnażone, umięśnione brzuchy i piersi.

Pieścizoty własnego ciała można interpretować jako zachętę, zapowiedź duetu, czyli kontynuację kodów wabienia, albo jako sposób wyrażania tęsknoty z powodu braku partnera i niemożności spełnienia seksualnego w związku z drugą osobą. Autoerotyka w wideoklipach jest zachętą przywoływaniem partnera, prowokowaniem, lecz nie można dopatrywać się w niej obsceniczności czy też przykładu nie-normatywnych zachowań społecznych, gdyż nic nie wskazuje, iż dziewczęta z klipów są prostytutkami czy dziewczętami „swawolnymi”. A zatem w warstwach obrazowych teledysków te przeciętne kobiety manifestują swoją seksualność, albowiem wizja przyznaje im do tego prawo. Autoerotyka uwypukla i podkreśla mapy pożądań, o których była mowa powyżej; pola kobiecości zyskują tym samym dodatkową dynamikę.

Początek miłości

Pospolity rytuał uwodzenia

We współczesnych przekazach audiowizualnych oddających repertuar miłości erotycznej można zauważyć pozostałości wielu ujęć mitycznych lub rytualnych, co ma odniesienia do rzeczywistości społecznej, gdyż badacze zajmujący się seksuologią podkreślają również ten związek¹⁷. Rytuał, rozumiany jako „zespół czynności

¹⁶ Erotyczne zachowania Madonny omawia m.in. Zbyszko Melosik; pisze on: „Madonna «wyrzywa» symbole konwencjonalnych zachowań, stylu, mody kobiecej i stosunków między obu płciami z patriarchalnego kontekstu, pozbawiając je w ten sposób oryginalnych znaczeń.” (w: tegoż, *Post-modernistyczne kontrowersje...*, s. 248).

¹⁷ Por. m.in. w: G. Bataille, *Historia erotyzmu*, s. 76-77, 108; M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 449-456; K. Imieliński, *Kulturowe aspekty...*, s.32-38.

stanowiących formę zewnętrzną społecznie doniosłego aktu, ceremoniał"¹⁸, powtarzany przez ludzi w określonych sytuacjach, w wideoklipowych scenariuszach erotycznych przybiera bardzo czytelne i schematyczne formy. Oto celebrujący własne prywatne święto młodzi ludzie wpisują się w tradycję świętowania społecznie doniosłego wydarzenia: spotkali się, by być razem; obserwujemy początki wspólnoty (choć trwałość związków wideoklipowych bohaterów jest trudna do oszacowania). Można przyjąć, że pewien rytuał zachowań erotycznych, jako wyraz stabilności społecznie aprobowanego wzorca zachowania przedostał się do klipowego świata. Jak zatem wygląda tu powszechny rytuał uwodzenia?

Na wizji mamy do czynienia nie tyle z rytuałami wabienia, kuszenia i uwodzenia, co z rytuałem spotkania prowadzącego najczęściej do zbliżenia seksualnego. Młodzi ludzie spotykają się w kinie, dyskotecie, potem udają się na przejażdżkę samochodem lub od razu decydują się na dowolny środek lokomocji jako miejsce, w którym uprawia się seks. O samym zdobywaniu zapis wideoklipowy niewiele mówi. Na przykład w teledysku *Pulp Disco 2000* (1996) para młodych ludzi niezależnie od siebie wybiera się w piątek po pracy do dyskoteki; oboje są zmęczeni, zniechęceni. Kamera śledzi ich przygotowania do wieczornego wyjścia, wokalista grupy opowiada historię ich schadzki z telewizora w każdym z mieszkań, a poza tym - wyjątkowo, gdyż zabieg taki raczej nie występuje w klipowym języku - ich myśli podawane są w formie napisów na dole ekranu.

Towarzyszymy bohaterom wizualnej narracji przy zabiegach upiększających (czesanie, strzyżenie, suszenie głów, malowanie się, ubieranie) i w trakcie jazdy autobusem do dyskoteki. Następnie - scena w sanktuarium tańca: najpierw dziewczyna tańczy samotnie, chłopak podchodzi do niej, tańczą wokół torebki postawionej przez dziewczynę na podłodze, widzimy tylko ich nogi. Nie znamy ciągu dalszego właściwego uwodzenia, nie wiemy czy ze sobą rozmawiali i o czym, po prostu wychodzą razem z dyskoteki, chłopak łapie taksówkę, kończą wieczór w łóżku. W klipie przedstawiono bardzo prosty scenariusz: spotkanie nastawione na zbliżenie seksualne. Podobnie rzecz się ma w innych klipach, których bohaterowie dopiero się poznają, spotykają ze sobą po raz pierwszy.

Poza pierwszymi spotkaniami obrazowana bywa także tęsknota za miłością, zakończona poznaniem i spotkaniem partnera. Przykład tego rodzaju scenariusza znajdujemy m.in. w wideoklipie Michaela Boltona *A Love so Beautiful*: przypadkowe spotkanie dwojga ludzi na stacji benzynowej w małym miasteczku doprowadza do szczęśliwego finału - w końcowej scenie teledysku para odchodzi razem.

Tym, co istotne poza schematem opisanych „tradycyjnych” scenariuszy, w których osobą starającą się o względy drugiej strony jest mężczyzna, a osobą decydującą i przyzwalającą (bądź odrzucającą) kobieta, jest fakt iż związek dwojga ludzi sprowadzany jest bądź do kontaktu seksualnego, bądź też do „ekspresowego” skojarzenia pary. Miłość klipowych bohaterów nie wymaga czasu, by uczucie stało się silne i głębokie; a siła pożądania nie zależy od oczekiwania.

Odwrócenie ról - kobieta uwodząca

Opisany powyżej schemat nie jest jedynym doprowadzającym do utworzenia pary; w wideoklipowych przekazach pojawia się też innowacja - rytuał polegający na zamianie tradycyjnych ról w parze. Nowy, coraz powszechniejszy model zachowań erotycznych, to swoisty „taniec godowy” w wykonaniu kobiet. To już nie tylko proste wabienie atrakcjami cielesnymi, a przełamywanie stereotypów. Uwodzenie mężczyzn przez zwyczajne dziewczyny (nie jak do tej pory np. w świecie kina przez kobiety fatalne, wampy) w klipowych miniaturach jest nie tylko dopuszczalne, lecz staje się coraz powszechniejsze. Czyżby kolejna zmiana: kobieta z przedmiotu pożądania staje się podmiotem pożądającym? Przyjrzyjmy się wybranym przykładom.

W teledysku Johna Lee Hookera & Bonnie Raitt *I'm in the Mood* (1990), bluesowe nagranie uzupełnione jest zapisem schadzki dwojga młodych ludzi: ciemnoskórzy bohaterowie, dziewczyna i chłopak, spotykają się w bliżej nieokreślonym miejscu poza miastem. Po kilku schematycznych, tradycyjnych scenkach (dotykanie rąk, pocałunki, noszenie dziewczyny na rękach) kobieta przejmuje inicjatywę: kusi partnera pieszcząc w tańcu swoje uda, podwija sukienkę (prawie cały czas filmowana jest z tyłu) wskakuje partnerowi na plecy, szarpie go za szelki, by w końcu powalić na tylne siedzenie samochodu.

Nieco przewrotną historię przedstawia warstwa obrazowa wideoklipu *Amazing* grupy Aerosmith (1993), zlokalizowanego w specyficznej przestrzeni mitycznej - w cyberprzestrzeni. Chłopak z dziewczyną spotykają się w *virtual reality*, dziewczyna „z komputera” przywołana przez chłopaka specjalnym programem komputerowym idzie z nim na randkę, zakończoną seksem na pędzącym motorze. Finałowa scena wideoklipu ujawnia, czyja to właściwie była gra: to dziewczyna ją włączyła, układała scenariusz i decydowała o przebiegu spotkania, choć i chłopakowi i widzom pozwoliła myśleć, iż stroną manipulującą uwodzącą jest chłopak. Pewna ironia i przewrotność ma miejsce także w teledysku Pulp *Common People* (1995): chłopak poznaje dziewczynę w dyskotecie, w drugiej zwrotce chłopak śpiewa: „/ took her to the supermarket”, ale to dziewczyna wiezie go w sklepowym wózku, przez cały klip pojawia się jak refren owa „przejażdżka” po supermarkecie, prowokując pytanie: kto kogo zabrał na tę przejażdżkę? Znowu stroną decydującą i przejmującą inicjatywę jest dziewczyna.

Aczkolwiek niektóre z wizualizacji zdają się być nasycone ironią moim zdaniem zjawiska nie należy lekceważyć. Oto mamy do czynienia z przedstawieniem podkreślającym osłabienie polaryzacji ról przypisywanych płciom, nawet w przypadku zachowań erotycznych. Jakie są dozwolone zachowania erotyczne w codzienności wideoklipowego świata? Przyjrzyjmy się kim są kochankowie, kiedy seks jest uprawiamy, gdzie i jak.

Erotyczna codzienność

Kto?

W scenariuszach erotycznych, obejmujących także jednoznaczne sytuacje seksualne, przedstawiani są najczęściej ludzie młodzi do około 30 roku życia, i głównie nastolatki i dwudziestolatki. Ludzie ci pozostają jak można domniemywać,

w związkach nieformalnych, gdyż nie ma w wizualizacjach ani w tekstach wyraźnych wyznaczników instytucjonalnego, trwałego czy formalnego charakteru tych związków, a zarazem też nie istnieją pod tym względem ograniczenia. Najczęściej więc nie są to małżeństwa, co np. w przypadku nastolatków jest zrozumiałe ze względu na wiek. Stan cywilny nie jest istotny, przy scenariuszach, zachowaniach erotycznych nie ma więc wyraźnych zakazów, ograniczeń. Poza tym niezwykle rzadko w ogóle cokolwiek wiadomo o przeszłości, rodzinie, zajęciu codziennym zakochanych (czy też kochanków), czy o ich statusie społecznym; rzadko umieszczani są w luksusowym otoczeniu, wskazującym na zamożność, często zaś mają do dyspozycji samochód.

Jak wyglądają zakochani? Choć pokazywani w erotycznych scenariuszach ludzie są młodzi i pogodni, piękne ciała nie są luksusem, dodatkiem do kolorowej, wymarzonej rzeczywistości. Kobieta, dziewczyna to klientka *fitness klubu*, a nie salonu piękności. Damskie ciało traktowane jest nie jako luksus, czy punkt przetargowy, lecz jako aktywny zestaw atrakcji sytuowany daleko od umartwień, a jeśli umartwienia - to ku przyjemności. Trudno byłoby ustalić jeden obowiązujący ideał klipowej urody, pragnę jednak podkreślić, iż nie spotkałam odwróconej wersji opowieści o Pięknej i Bestii, tzn. kobiety znacznie odbiegającej wyglądem od standardów estetycznych, zdobywającej pięknego mężczyznę. Czy oznacza to, że kobiety są z założenia piękne, a płeć żeńska pozbawiona jest przedstawielek z defektami fizycznymi? W klipowym świecie odpowiedź na powyższe pytanie brzmi „tak”. Poza kobietami-widmami (kobietami wyidealizowanymi, pokazywanymi nieostro, z oddalenia), pozostałe przedstawienia kobiet - kobiety-kody i dziewczyny „Artemidy z sąsiedztwa” - nie są przedstawieniami osób niedostępnych czy idealizowanych, nie są archetypowymi (bądź też schematycznymi) heroinami znanymi z innych audiowizualnych erotycznych scenariuszy. Kobieta ma w klipowym świecie sporo życia i energii, ale również upodabnia się do mężczyzny nie tylko pod względem wyglądu, lecz także zachowania.

Mężczyzna czy chłopak jest wytrzymały, pachnący i zdrowy, o czym świadczą nie tylko wizerunki panów w teledyskach muzycznych, lecz także np. duża ilość klipów reklamowych poświęconych męskiemu kosmetykom. Poza tym nie ma szczególnych wymagań w odniesieniu do męskiej urody. Mimo, iż mężczyźni się rozebrali, nie wszyscy ich przedstawiciele są postaciami modelowymi, np. nie są dyskryminowani panowie otyli. Przykładami mogą być bohaterowie teledysków Inner Circle *Sweat (A la la la la la long)* i Meat Loaf *I'd Do Anything For Love (But I Won't Do That)*: tusza nie przeszkadza im w zdobyciu względów pięknej kobiety.

A zatem, kobiety i mężczyźni w wideoklipowych erotycznych scenariuszach są wcieleniami w pierwszej kolejności zdrowia i młodości, potem dopiero piękna, choć raczej są to ludzie bez konkretnych kompleksów; w kategoriach estetycznych można by określić ich wizerunki jako propagujące „pospolite” piękno. Daje się więc zauważyć pewna nonszalancja jeśli idzie o urodę, sposób autoprezentacji. Czy jest to efekt *political correctness* czy rzeczywistej tolerancji wobec niedostatków ludzkiej urody, trudno rozstrzygnąć. Moim zdaniem, nie bez znaczenia jest pojawiający się

w miniaturach klipowych stały motyw: „zasługuję na miłość” niezależnie od tego, kim jestem, czy jak wyglądam.

Warto zaznaczyć, iż nie ma między klipowymi kochankami barier jeśli chodzi o rasę, kolor skóry, pojawiają się pary mieszane, nie ma dyskryminacji wizualnej tzn. pod tym względem scenariusze codzienne wchłaniają wszystkich¹⁹. Zbyszko Melosik pisze o „emancypacji kryteriów piękna” w odniesieniu do kobiecej urody, która polega na włączeniu do kanonu urody, piękna, czaru także czarnoskórych i azjatyckich modelek, choć określane jest to jeszcze mianem „piękna egzotycznego”²⁰.

Kiedy?

Wydawać by się mogło, iż cała doba nadaje się na seks dla klipowych bohaterów. Erotyka w wideoklipowych miniaturach jest zjawiskiem lekceważącym zegar, niezależnym od pór dnia i nocy, nie zważającym na ludzkie rytmy biologiczne. Jeśli chodzi o kalendarz, choć znowu trudno o dokładną identyfikację pór roku, prawie nieobecna jest zima (raczej nie ma miłości ni seksu na mrozie; do wyjątków należy teledysk Backstreet Boys *I'll Never Break Your Heart*, ale to tylko wyznanie miłości, bez określonego erotycznego scenariusza - grupa występuje zimą w górach, jest też dziewczyna, narty, zabawa śnieżkami, róża na śniegu...). Najczęściej w wideoklipach z erotycznymi scenariuszami jest ciepło, na co wskazują lekkie stroje i słońce; przykłady: Rolling Stones *Love is Strong*, Inner Circle *Sweat (A la la la la la long)*, John Lee Hooker & Bonnie Raitt *I'm in the Mood*.

Gdzie?

Przestrzeń

Mimo iż aktywność seksualna nastolatków nie jest w wideoklipowym świecie ograniczana, zakaz dotyczy miejsca - bardzo młodzi ludzie nie mogą uprawiać seksu w domu, kryją się przed rodziną (o czym świadczą powroty do domu po randkach i wyjazdy w plener). Bardzo pospolite we wszystkich codziennych scenariuszach przedstawiających erotyczne spotkania w przestrzeni realnej są: parki, plaże, drogi w bezludnych okolicach, nawet stary cmentarz (Simply Red *Holding Back the Years*) - miejsca oddalone od miasta. Choć np. w teledysku Rolling Stones - *Love is Strong* seks ma miejsce na dachu wieżowca i na ulicy, czyli w mieście, lecz nietypowym, bo należącym do przestrzeni pozornie realnej. Poza tym popularne są środki lokomocji - najczęściej samochody - zarówno jako miejsca seksualnych zbliżeń (np. Roxette *Sleeping in My Car*, John Lee Hooker i Bonnie Raitt *I'm in the Mood*, John Secada *If I Go*), jak i jako środki pomocne w zrywaniu z dotychczasowym życiem w samotności: kochankowie nie zostają nigdy w miejscu spotkania, zawsze odjeżdżają (samochodem, na motocyklu, a nawet, jak w przypadku *Amazing* Aerosmith, odlatują samolotem); podobnie rzecz się ma w scenariuszach o miłości odzyskanej. Samochód staje się zatem symbolem, wizualnym synonimem ślubu. Można przypuszczać, iż realne miejsca

¹⁹ Choć jeszcze w latach 80. mogły stać się przebojem piosenka i wideoklip INXS *Bad Love*, traktująca właśnie o potępianej miłości białej dziewczyny i czarnego chłopaka.

²⁰ Zbyszko Melosik, 1995, *Postmodernistyczne kontrowersje...*, s. 235.

w wideoklipowej przestrzeni nie są na miarę miłości, a szczęście nie jest możliwe „tu i teraz”.

Miejsce

Dom i łożę przedstawiane są rzadko, jeśli już, to dla par dwudziestolatków. Codziennosc erotyczna, domowa, nie jest tak ekscytująca jak święto i stan niepewności - nie ma zbyt wielu przekazów wizualnych obrazujących seks w domu. Podobnie postrzegają to badacze²¹: historia seksualności to historia zakazu, a codzienność, małżeństwo, stałe związki, dzień powszedni, norma nie pobudzają wyobraźni. Wspominałam już, że schadzki nastolatków nie mają miejsca w domu, zakaz obejmuje też niekiedy ludzi dwudziestoletnich (przypuszczalnie pozostających w nieformalnym związku), a złamanie go może mieć nieoczekiwane konsekwencje - np. w teledysku z przestrzeni pozornie realnej Snoop Doggy Dog *What's My Name?*, który zaczyna się od scenki w mieszkaniu dziewczyny, młodzi ludzie siedzą na łóżku, ubierają się, dziewczyna mówi do chłopaka - pośpiesz się, zaraz wróci mój ojciec i byłby zły, gdyby cię tu zastał; na dźwięk głosu ojca i dobijanie się do drzwi - chłopak zmienia się w psa.

Pary, o których wiemy, że są razem od lat, czy też, że stanowią związek małżeński, niezwykle rzadko goszczą w klipach. Przykładem może być teledysk Depeche Mode *Clean*: młodzi ludzie są w domu (lecz jest to też dom z przestrzeni pozornie realnej ze ścianą-ekranem) kochają się przed ekranem. Poza wyjątkami dom pozostaje więc w klipowych miniaturach „sanktuarium człowieka bezpłciowego”²². Dość znamienym przykładem jest teledysk Enigmy *Return to Innocence* (1992), przedstawiający skrócone dzieje pewnego małżeństwa. Powtarzanym kilkakrotnie wersem „*Love, devotion, feeling emotion, listen to your heart, return to yourself then return to innocence, just believe in destiny...*” i wokalizie do dość jednostajnej elektronicznej muzyki towarzyszy opowieść na biegnącej wstecz wraz z życiem bohatera (od momentu śmierci do trzeciego roku życia) taśmie filmowej. Z kilkudziesięciu lat małżeństwa wspomniane są wyłącznie praca i odpoczynek. Erotyka pojawia się jedynie w krótkim fragmencie przypominającym młodość: para młodych ludzi jeszcze przed ślubem oddaje się uciechom zmysłowym w spichrzu (kochają się w ubraniach, wśród ziarna). W tym przypadku seksualność przypisywana jest jedynie młodości, poza tym tylko do momentu ślubu. Istotne erotycznie było to, co doprowadziło do trwałego połączenia dwojga ludzi; czasowi między młodością a dniem śmierci mężczyzny nie towarzyszą żadne tego rodzaju wspomnienia, codzienność miłości jest tu zatem aseksualna, pozbawiona choćby jednej erotycznej chwili.

Ponadto w klipach, poza określeniem miejsc dozwolonych, pokazywane są także obszary, gdzie erotyka nie jest wskazana, a przekraczanie tej granicy może mieć przykre konsekwencje. Przykładem może tu być teledysk Coolio *Too Hot* (1996), gdzie ludzie unicestwiają się poprzez namiętność, przychodzącą nie w porę, w niewłaściwym miejscu i z niewłaściwą osobą (zdrada). Miejscem nieodpowiednim jest

²¹ Por. np. w: G. Bataille, *Historia erotyzmu*, s. 17; M. Foucault, *Historia seksualności*, s. 67, 69.

²² G. Bataille, *ibidem*, s. 42.

tu biuro - mężczyzna z przyłapanej na gorącym uczynku pary znika rażony gromem - zostają po nim jedynie drobne kulki rozsypane na podłodze. Jednakże nie jest to jednoznaczne ostrzeżenie przed gwałceniem zakazu, ani określenie miejsc i sytuacji, w których „pewne aspekty nagiej zmysłowości stają się obsceniczne”, ani też ostateczny dowód na istnienie „zarezerwowanych obszarów, na które aktywność seksualna nie ma wstępu”²³, gdyż w wideoklipie wszystko okazuje się tylko koszmarnym snem.

Jak?

Poza omówioną uprzednio autoerotyką kobiet, dopuszczalną także podczas spotkań par heteroseksualnych, z repertuaru zachowań erotycznych na wizji eksponowane są najczęściej pocałunki (usta, szyja), przytulanie się, pieszczoty kobiecych rąk, ud; aż do zbliżenia - często w pozycji pionowej (stojącej) lub, jeśli kochankowie mają samochód, w pozycji poziomej (leżącej) albo siedzącej. Charakterystyczną sprawą dla wideoklipowych scenariuszy erotycznych jest fakt, iż pary pozostają w ubraniach. Jest po temu kilka powodów: nieformalność związków, pośpiech, odkryta przestrzeń narażająca nie tylko na wścibską żrenicę kamery.

Poza tym bohaterowie klipowych scenariuszy erotycznych używają prezerwatyw (*Pulp Disco 2000*) - współżycie seksualne klipowych bohaterów nie jest wiązane z płodnością; bardzo rzadko goszczą w teledyskach kobiety ciężarne (np. w klipie Johna Hiatta *Cry Love* czy Erosa Ramazotti *Se Bastase*).

Mimo iż pewne zachowania są niedopuszczalne na wizji, pojawiają się tendencje sadomasochistyczne, lecz zazwyczaj zabarwione ironiczną nutką, np. w teledysku Madonny *Human Nature* w jednej scenie wokalistka została przywiązana przez mężczyzn do krzesła, a uderzona w kark z niesmakiem wykrzywia usta w stronę kamery.

Postawy wobec seksu propagowane w wideoklipowym świecie

Ani erotyka, ani tym samym seksualność, nie są w wideoklipowym świecie wyklętymi czy potępianymi sferami życia. Poza obszarami tabu, które omówię poniżej, seks jest zjawiskiem normalnym, ani nie demonizowanym ani też nie przecenianym, gdyż zachowania zmierzające do zdobycia partnera, „naprawianie” miłości, czy też kody i szyfry erotyczne nie są jedyną treścią klipowych przedstawień. Jak już wspominałam, młodzi ludzie poza randkami chodzą na koncerty i do kina, tańczą, jedzą, oglądają telewizję, uprawiają sport, bawią się i nudzą (to też może być przyjemność). Z przedstawionego materiału wynika, iż mimo, że seks jest ważną częścią życia klipowych bohaterów, nie nadaje mu się rangi jedynej godnej uwagi i czasu przyjemności. Można zatem mówić o swobodzie w dawkowaniu zachowań seksualnych - zakazy nie dotyczą wieku i stanu cywilnego ani rasy. Przypominam, że powoływałam się głównie na przykłady klipów lokalizowanych w tzw. przestrzeni

²³ Ibidem, s. 42.

realnej bądź pozornie realnej. W przestrzeni mitycznej sprawa wygląda odmiennie, przekraczane są tam granice fizycznych możliwości, prawa fizyczne itd., lecz seks jest sferą niemal nieobecną. Cieleśność ludzka w przestrzeni mitycznej choć bywa obnażana, nie oznacza kuszenia, wabienia; choć pojawiają się tam erotyczne kody, narracje opowieści mitycznych mają z reguły inny charakter.

Biorąc pod uwagę rozkład przyjemności w wideoklipowym świecie, gdzie erotyzm i zachowania zmierzające do zaspokajania potrzeb seksualnych są bardzo częste, lecz nie jedyne, można przypuszczać, iż propagowaną postawą jest raczej hedonistyczne a nie orgiastyczne, czy - przeciwnie - ascetyczne podejście do uciech cielesnych. Postawie hedonistycznej przypisuje się równomierny rozkład przyjemności, w odniesieniu do erotyki wideoklipowej - potrzeba seksualna nie jest wyróżniana, „stosunki seksualne uznane są za zupełnie naturalne zaspokojenie potrzeby biologicznej i za przyjemność pożądaną²⁴. Należy podkreślić, iż ważne jest także zdystansowanie wideoklipowej erotyki od zachowań nienormatywnych - nie ma na wizji scen gwałtów, prostytutka występuje jako marginesowe zjawisko, niekiedy opatrzone wyraźnym komentarzem potępiającym, bądź odrzucającym (np. *Soul Asylum Runaway Train*, tu do prostytutki zmuszana jest mała dziewczynka).

Sfery objęte wizualnym tabu

Mimo tak powszechnej obecności kodów i zachowań erotycznych, wideoklipy pozostają konserwatywne, na przykład w porównaniu do filmów, jeśli chodzi o pokazywanie nagiego ciała. W kinie w sypialni zapalono reflektory, w wideoklipach nigdy tam się nie paliły; co jest zrozumiałe, gdyż, jak już wspominałam, sypialnie nie stanowią głównego tła seksualnych zbliżeń teledyskowych bohaterów. Seks w plenerze, pośpieszny, ukradkowy, często także przypadkowy, usprawiedliwia brak nagości, pozostawiając sfery niedomówień i tajemnicy, potrzebnej pożądaniu, pobudzającej i wzmagającej wyobraźnię. Nie oznacza to, iż nagość jest całkowicie nieobecna w wideoklipowych przedstawieniach człowieka, w telewizjach „pozamuzycznych”, w latach 80., w programach z klipami pojawiały się takie np. teledyski w wykonaniu damskiej grupy Barbareila *We Cheer You up*, w którym tańczyły rozebrane panie (*topless*)²⁵. W telewizjach muzycznych zaś kontekstem dla pełnego obnażenia ciała są motywy rajske: np. odniesienia do biblijnej opowieści pojawiają się w reklamie samej stacji MTV (rysunek Adama i Ewy stylizowany na dzieło Dürera), w klipie Eltona Johna *Blessed*, czy w reklamie samochodu Reno-Clio. Jednakże nawet w przypadku nagości rajskiej męskie sfery genitalne i kobiece piersi są skrywane. Wyjątek od tej reguły stanowi inna wersja pełnej nagości - nagość posągowa, statyczna (np. Grace Jones *Slaves to the Rhythm*).

Poza tym wizualne tabu obejmuje sam przebieg aktu seksualnego - co można wyjaśnić przyjętymi konwencjami zwyczajowymi i estetycznymi (tu: tabu jest okre-

²⁴ Postawy orgiastyczną i hedonistyczną w odniesieniu do seksu omawia Leszek Lenieli w artykule *Liberalizm i rygoryzm seksualny. Zagadnienia współczesne*, w: *Seksuologia kulturowa*, K. Imieliński (red.), PWN, Warszawa 1984, wyd. 2, s. 298.

²⁵ Wspomniany teledysk pochodzi z jednego z programów nieistniejącej już telewizji satelitarnej *Superchannel*.

ślone granicami pornografii). Tabu narzucone na obrazowanie czynności fizjologicznych²⁶ (w tym także na przebieg aktu seksualnego), w trakcie których człowiek pozostaje bezbronny, wynika z respektowania intymności, z szacunku dla przeżyć i prywatności drugiego człowieka. Wyjątkiem jest animowany klip E-rotic *Max Don't Have Sex with Your Ex*, w którym para rysunkowych bohaterów odbywa stosunek seksualny (obie postaci stoją, są w ubraniach); w klipach wykorzystujących filmowy zapis z żywymi ludźmi, takie przedstawienia nie mają miejsca.

Sferą niemal nieobecną jest w klipowym świecie erotyka homoseksualna. Poza nielicznymi wyjątkami - np. w odniesieniu do kobiet teledysk Meat Loaf *I'd Do Anything for love* (gdzie Piękną pieszczą trzy wampirzyce - motyw zapożyczony z *Draculi* Francisa Forda Coppoli), czy jednoznacznie nawiązującymi do męskiego homoseksualizmu klipów połowy lat 90., np. Pet Shop Boys *Paninaro'95* - temat nie istnieje jawnie. Pospolita jest natomiast dwuznaczność, powszechna obecność dwupłciowej ikony nie tylko w scenariuszach erotycznych. Bohaterowie klipowi upodobnili się wyglądem do siebie i tylko przyzwyczajenia poznawcze i dotychczasowe doświadczenie odbiorców pozwalają przypisywać różne płcie kochankom, uznawać pokazywane pary za heteroseksualne (np. Suede *Stay Together*, Rolling Stones *Love is Strong*). Upodobnienie wizerunków mężczyzn i kobiet (np. w klipie *Express Yourself* Madonna w kilku ujęciach występuje przebrana w męski garnitur, pod marynarką nosi jedynie gigantyczny biustonosz), przywdziewanie sukni przez mężczyzn (np. Faith No More *I'm Easy*, Nirvana *In Bloom*, czy w „remake'u” klipu grupy Abba *Take a Chance on Me* dokonany przez męski duet Erasure panowie odgrywają role męskie i damskie), męskie makijaże sprawiają, że płć na wizji staje się sprawą umowną²⁷.

Kobiety i seksualność

Przedstawiony materiał ujawnia bardzo ważny wątek w wizualizacjach wideoklipowych, a mianowicie erotykę kobiet. Kobieta z przedmiotu pożądania (jak już pisałam) staje się podmiotem pożądającym. Po pierwsze kobietom, podobnie jak mężczyznom, teledyskowy świat daje prawo do erotycznych fantazji i marzeń; o czym świadczyć mogą cielesne mapy męskiej atrakcyjności do kobiet właśnie adresowane. Wideoklipowe miniatury lat 90. proponują znacznie więcej tego rodzaju wizualizacji; w latach ubiegłych rozebrani, dobrze zbudowani panowie nie gościli tak często w tego rodzaju produkcjach. Po drugie, poza męskimi planami erotycznymi, wideoklipowy świat przyzwala na autoerotykę kobiet, wątek nieobecny w dawnego typu przekazach audiowizualnych²⁸. Kobiety mają prawo do ciele-

²⁶ W klipowym języku, mimo istniejącego tabu na czynności fizjologiczne, dopuszczalne jest obrazowanie wydalania związanego z twarzą tzn. wymioty (np. Ministry *Just One Fix*) i Izy (np. Mark 'OH *Tears Don't Lie*). Pojawiły się też ekskrementy (niemiecki teledysk Tic Tac Toe *Shaise*), ale nie sama czynność defekacji.

²⁷ O ambiwalencji tekstów kulturowych (zwłaszcza z obszaru kultury popularnej) w odniesieniu do rozgraniczenia między płciami pisze m.in. Zbyszek Melosik w pracy *Tożsamość, ciało i władza*, Wydawnictwo Edytor, Toruń-Poznań 1996, s. 218.

²⁸ Poza kilkoma wyjątkami jak np. w filmie *Sliver* Phillipa Noyce'a z roku 1993, w którym Carly, bohaterka grana przez Sharon Stone onanizuje się, choć dość dyskretnie; autoerotyka kobiet w opisanych przeze mnie formach, w kinie raczej nie występuje.

sności nie tylko na pokaz, dla mężczyzn, lecz także dla siebie²⁹. Cieleśność, której są świadome, istnieje także dla ich przyjemności, seksualność kobiet nie jest sprawą wstydliwą. Ponadto, coraz częstsze pojawianie się kobiety uwodzącej (poza sytuacjami w opisanych przykładach, kobiety nie wstydzą się także oświadczać mężczyźnie np.: *Be My Lover* śpiewa La Bouche), przełamywanie modelu „patriarchalnego” zachowań seksualnych, przejawiające się także poprzez zamianę tradycyjnych ról w parze, staje się wizualną normą. Warto także podkreślić, że wszystkie te tendencje obrazowania, w których ważna jest kobieta, uczyniły przedmiotem przedstawień zwykłe dziewczyny, kobiety z przestrzeni realnej.

Wizualne równouprawnienie potrzeb seksualnych kobiet i mężczyzn, upodobnienie wyglądu fizycznego, brak polaryzacji ról kobiecych i męskich, świadczy moim zdaniem nie tyle o tendencji ku androgyniczności, ale nadaje nowe znaczenie istocie kobiecości.

²⁹ Według niektórych badaczy uosobieniem tej tendencji jest Madonna. Proponowaną przez nią przyjemność i cielesność dla siebie, dla kobiety, nie dla mężczyzn opisuje m.in. John Fiske w pracy *Popular Culture*; a za nim: W. Godzić, *Widz filmowy w objęciach przyjemności*, w: *Kino według Alicji*, W. Godzić, T. Lubelski (red.), Universitas, Kraków 1995, s.95; Z. Melosik, *Postmodernistyczne kontrowersje...*, s. 247.