

## Morele Paniek en videoclips

Leenke Ripmeester

Videoclips zijn vaak onderwerp van morele paniek en de laatste jaren richt die zich vooral op hiphop video's die vaak bevolkt worden door schaars geklede vrouwen die slechts als erotisch object fungeren. Voordat ik inga op videoclips wil ik eerst een kort overzicht geven van de theorievorming binnen de sociologie rond 'morele paniek.' Vervolgens zal ik dit debat toespitsen op videoclips.

'Morele paniek' is een term die binnen de sociologie bestudeerd werd in de jaren zeventig. Een belangrijke, klassieke studie in dit opzicht is Stanley Cohen's *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and the Rockers* uit 1972. De studie analyseert de morele paniek die in Groot-Brittannië ontstond naar aanleiding van de twee jeugdculturen—de 'Mods' en de 'Rockers'—die vaak slaags met elkaar raakten. Cohen's studie toonde een aantal belangrijke kenmerken aan van de manier waarop morele paniek functioneert. Ten eerste spelen de media een actieve, ideologische rol in de constructie van bepaalde betekenissen. Ten tweede is het afwijkende gedrag van de jongeren geen absoluut gegeven—d.w.z. het is niet zo dat de jongeren een inherente neiging hebben tot slecht gedrag en dat tot uiting brengen—maar een interactief gegeven waarin autoriteitsfiguren zoals de politie ook een aandeel hebben. Het orde versturende gedrag van de jongeren werd vaak verergerd door een complexe sociale interactie waarin de media ook een rol spelen. Cohen's studie suggereerde dat de felle reactie van moraal ridders op het gedrag van de jongeren averechts kan werken. Een verslag van de overlast die jongeren veroorzaken functioneert namelijk vaak als een handboek voor nieuwe leden die deel uit willen maken van de jeugdcultuur.

Angela McRobbie en Sarah Thornton stellen in een artikel uit 1995 een nieuwe theorie van morele paniek voor. De kritiek die zij hebben op het klassieke model van morele paniek is dat het uitgaat van 'de maatschappij' als een monolithisch concept. Wat Cohen betoogt is dat morele paniek het belang van de dominante sociale orde dient en functioneert als een middel om eensgezindheid te reguleren. Morele paniek kan echter ook de belangen van jeugdculturen zelf dienen. Dit is een punt dat Lawrence Grossberg ook al naar voren bracht in zijn boek *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. Hij betoogt dat de morele paniek m.b.t. de rockcultuur van de jaren zestig als gevolg had dat deze de jeugd achter hun rug om subversief maakte en hen zelfs een politieke lading toedichtte die ze aanvankelijk helemaal niet had. De protestgeneratie van de jaren zestig nam deze rol van rebel op zich niet alleen omdat ze werkelijk geloofde in de kwesties waar ze voor vochten maar ook omdat het gewoon heel leuk was om te provoceren en de orde te verstoren. De rol van provocateur was voor jongeren een middel om een eigen plek te verwerven (Grossberg 147-8). Sarah Thornton houdt een zelfde betoog met betrekking tot de house cultuur in Groot-Brittannië eind jaren tachtig/ begin jaren negentig. In haar boek *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* stelt zij dat morele paniek jongeren de gewenste rol van orde verstoorder en provocateur verleent. In

mijn proefschrift *Permitted Performativities: the construction of youth in music videos* betoog ik dat de geschiedenis van hiphop ook op een soortgelijke manier beschreven kan worden. Hiphop is niet ontstaan als een politieke beweging maar als een nieuwe muziekcultuur die zich ontwikkelde tijdens zogenaamde *block parties* in de verarmde wijken van New York in de jaren zeventig. Evenals rockmuziek in de jaren zestig wordt hiphop beschouwd als een cultuur die in cultureel opzicht veel ‘lawaaï’ maakt en daarmee de orde van goede smaak en plezier verstoort. Dit is in eerste instantie een effect van de specifieke vorm van hiphop muziek, namelijk diens gebruik van ‘beledigingsrituelen’ en de agressieve, competitieve manier waarop rappers elkaar en het publiek toespreken. De schandalen en controverses die hiphop vervolgens opriep bevestigden en onderschrijven de rebelse en subversieve identiteit van hiphop.

Een ander punt van kritiek op het klassieke model van morele paniek is dat het ook uitgaat van ‘de media’ als een monolithisch concept. McRobbie en Thornton betogen dat dit ook niet (meer) klopt. Met de toenemende aantal nichemarkten zijn er ook steeds meer tijdschriften en radio- en televisiezenders die zich richten tot een specifieke doelgroep. Muziektelevisie is daar een goed voorbeeld van. Binnen de massamedia dient er daarom een onderscheid gemaakt te worden tussen media zoals nationale kranten, tabloids en televisiezenders die een breed en met name volwassen doelgroep hebben en de media die zich richten tot jongeren zoals muziektelevisie zenders. I.t.t. andere media waar morele paniek een uiting is van volwassenen, moraalriders en autoriteitsfiguren, functioneert het op muziektelevisie zenders als een welkom bewijs van jeugdrebellie en subversie. Sterker nog, aangezien een rebelse identiteit een jeugdcultuur aantrekkelijk maakt voor een jeugdig publiek, wordt al snel duidelijk dat morele paniek lucratief kan zijn en zelfs als effectieve marketing strategie gebruikt kan worden. McRobbie en Thornton noemen dit de entertainment waarde van morele paniek. Hoewel ze hiermee een belangrijk aspect van morele paniek naar voren brengen suggereert het tegelijkertijd dat morele paniek leeg en onschuldig vermaak is. Daar ben ik het niet mee eens. Er staat wel degelijk wat op het spel. Het is weliswaar zo dat morele paniek over bepaalde muziek of videoclips vaak goed is voor de verkoop van die muziek, maar het dreigt ook regelmatig zo controversieel te worden dat druk van buitenaf (door politici, opinie leiders en zedenpredikers) het uiteindelijk onmogelijk maakt om, op morele, politieke en commerciële gronden, zaken te doen. De *mainstream* media kenmerken zich dan door het wankel evenwicht te bewaren tussen wat net wel en net niet toegestaan is.

Videoclips nemen een centrale rol in binnen de morele paniek over popmuziek en jeugdcultuur. Hierbij vervult morele paniek voor jeugdculturen zoals hiphop een dubbele rol. Van buitenaf heeft de morele paniek over hiphop en hiphop clips tot gevolg dat de rebelse en subversieve status van de jeugdcultuur bevestigd, onderschreven en geauthenticeerd wordt. Van binnenuit eigen rappers zich vertogen van morele paniek toe om een soortgelijk doel te bewerkstelligen. Dus in hiphop clips—vooral clips van Eminem—zie je regelmatig zogenaamde nieuwsreportages van nieuwsprogramma’s die de rapper afschilderen als een bedreiging voor de sociale orde zien en als een gevaar voor de dominante normen en waarden van de samenleving. Vervolgens zie je de betreffende

hiphop artiest die op provocatieve wijze de rampscenario's uitvoert die door de morele paniek beschreven worden. Een punt dat hierbij naar voren komt, en dat is denk ik een ander belangrijk kenmerk van morele paniek, is dat morele paniek vaak een angst over de rol en de werking van massa media verwoordt. Morele paniek over jeugdcultuur richt zich vaak op een massamedium zoals het stripboek, de film, televisie, radio, internet en computerspelletjes. Als er via een medium boodschappen worden overgedragen aan een massapubliek dan dient zich het probleem voor dat de betekenis van dat wat overgedragen wordt niet onder controle kan worden gehouden. Als receptieonderzoek ons iets geleerd heeft dan is het wel dat mensen op uiteenlopende wijzen betekenis geven aan films en televisieprogramma's. Feitelijk is dit een algemeen kenmerk van moderne democratie wat Judith Butler m.b.t. taal 'linguistic vulnerability', oftewel linguïstische kwetsbaarheid noemt: 'one cannot know in advance the meaning that the other will assign to one's utterance, what conflict of interpretation may well arise, and how best to adjudicate that difference' (*Excitable Speech* 87-8). Woordvoerders van morele paniek over jeugdculturen doen vaak alsof zij boven de verschillende interpretaties staan omdat ze suggereren dat de betekenissen van woorden of beelden vast staan. Jeugdculturen zelf tonen al onmiddellijk aan dat dit moeilijk vol te houden is doordat ze pogingen van volwassen instanties om te censureren of op andere wijze in te grijpen onmiddellijk toe-eigenen als een authentiek teken van hun eigen rebellie en subversie. Dus Tipper Gore's poging om jeugdcultuur te reguleren d.m.v. een sticker met de tekst *parental advisory, explicit lyrics*, wordt onmiddellijk toegeëigend door jeugdculturen als een bewijs van subversief gedrag. Een ander voorbeeld is de naam *bitch* die door veel mannelijke rappers gebruikt wordt om een vrouw denigrerend en agressief toe te spreken. Veel vrouwen, waaronder veel zwarte vrouwelijke rappers, hebben zich de naam juist toegeëigend om een krachtig antwoord te geven op het seksisme van veel zwarte mannelijke rappers. De rol van de *bitch* refereert nu niet alleen naar een vrouwonvriendelijke term maar ook naar een type vrouw die zich niet de mond laat snoeren en die je maar beter niet voor de voeten kan lopen. Maar het punt van Butler gaat niet alleen op voor taal maar ook voor beelden. Een bekend voorbeeld is de beruchte videoclip SMACK MY BITCH UP van de Prodigy. De clip werd in veel landen verboden of werd alleen 's avonds laat uitgezonden vanwege diens vermeende vrouwonvriendelijke karakter. Wat de dames en heren die tot deze censuur overgingen volledig over het hoofd zagen was dat de clip juist speelt met verwachtingen omtrent gender rollen. De verassing zit in het einde van de clip wanneer blijkt dat de hoofdpersoon wiens agressieve en vrouwonvriendelijke gedrag we gevolgd hebben, een vrouw blijkt te zijn.

Wat ik hiermee wil zeggen is niet zozeer dat woorden en beelden altijd verschillend geïnterpreteerd worden en dat daarom het vellen van een oordeel onmogelijk en zinloos is. Integendeel. Ik denk dat we met een dergelijk standpunt weinig opschieten. Ik wil wel mijn twijfel uiten over de zin van het verbieden of censureren van muziek en clips. Niet alleen heeft het vaak een tegengesteld effect maar censuur ontkent ook dat bepaalde woorden en beelden een andere, meer hoopvolle betekenis kunnen krijgen. Bovendien staat er ook nog iets anders op het spel, zoals Judith

Butler betoogt: ‘Who stands above the interpretative fray in a position to “assign” the same utterances the same meanings? And why is it that the threat posed by such an authority is deemed less serious than the one posed by equivocal interpretation left unconstrained?’ (*Excitable Speech* 87).

Popmuziek en videoclips zijn media die bij uitstek relevant zijn in deze discussie omdat ze vaak moeilijk te duiden zijn. Niet alleen doel ik hier op songteksten die vaak een poëtisch en metaforisch karakter hebben maar ook op de manier waarop popmuziek en videoclips ervaren worden. Morele paniek over popmuziek richt zich vaak op de inhoud van songteksten. Popmuziekwetenschappers hebben daar tegenin gebracht dat veel mensen nauwelijks luisteren naar teksten. Met betrekking tot videoclips betoogt Carol Vernallis—die een uitgebreide inventaris heeft gemaakt van de verschillende esthetische aspecten van clips en hoe die ervaren worden door de kijker in haar boek *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*—dat songteksten vaak naar de achtergrond verdwijnen. Slechts enkele tekstflarden of een deel van het refrein komen naar voren. In dit opzicht moet ik aan twee clips denken die mij altijd hebben gefascineerd op dit vlak. De eerste is van The Roots en Cody Chestnutt getiteld THE SEED. Als je de tekst van het liedje leest dan is het een mysterieuze tekst. Ik blijf me voortdurend afvragen of Chestnutt nu seksuele metaforen gebruikt om iets te zeggen over muziek of dat hij muzikale metaforen gebruikt om iets te zeggen over seks. Delen van de tekst zijn in ieder geval d.m.v. een fade-out niet te horen. De clip, daarentegen, lijkt niets te maken te hebben met seks. Terwijl de band speelt in de kamer van een huis loopt een klein meisje door het huis en vindt aan het einde van de clip eindelijk de ruimte waar de band speelt. De clip is gerelateerd aan bepaalde delen van de songtekst terwijl andere elementen van de tekst volledig naar de achtergrond schuiven.

Een ander, wellicht tegengesteld, voorbeeld is LAPDANCE van N.E.R.D. De clip is berucht vanwege de blote borsten en kent, daardoor, een gekuiste versie en een *x-rated* versie die alleen ’s avonds laat wordt uitgezonden. In de tekst van het liedje presenteren de zangers zich als tuig en uitschot. Dit is ook weer een goed voorbeeld van een clip waarin de artiesten zich op provocatieve wijze presenteren als de ontspoorde jongeren die vaak in morele paniek verhalen beschreven worden. Sommige van die teksten lijken ook naar de voorgrond te treden: ‘I’m a dirty dog’, ‘that makes a nigga wanna kill’. De clip bevestigt dit beeld. Ten eerste al door het label *xxx version*. De camera die steeds naar rechts draait heeft een hypnotiserend effect en de donkere hoeken waardoor je net niet alles kan zien suggereren dat daar misschien nog meer aanstootgevends gebeurt. De clip verbeeldt een seksuele orgie die grenst aan soft porno. Een clip die bij uitstek het voorbeeld is van seksisme en van een beeldvorming die vrouwen als erotische objecten neerzet. Er zijn ongetwijfeld heel veel mensen die de clip op deze manier lezen. De clip zelf lijkt ook uit te nodigen tot een dergelijke interpretatie en dat heeft vooral te maken met het feit dat de songtekst naar de achtergrond is verschoven. Toch is hiermee niet alles gezegd en andere lezingen zijn mogelijk. Wellicht dat een andere zin toch opvalt bij sommige kijkers: ‘while the government is soundin’ like strippers to me’. De songtekst gaat eigenlijk over de vergelijking tussen politici en strippers; het gaat over politici die als enige boodschap hebben

dat ze gratis een *lapdance* aanbieden aan iedereen die maar wil. Deze onverwachte politieke lading kennen we ook van een andere clip van N.E.R.D., PROVIDER, waarin zelfs een toespelings naar de oorlog in Irak zit. Vanuit dit perspectief gezien veranderen de blote dames in een visuele metafoor voor politici en voor de hypocrisie, het opportunisme en de uitverkoop van politiek. Het seksisme in de clip wordt ook ondermijnd door de vrouwelijke zangeres die zich op een agressieve manier tot de camera richt. Zij zingt een deel van het refrein waarin ze een gratis *lapdance* aanbiedt. Door haar agressieve manier van zingen verwoordt ze tegelijkertijd de praatjes van politici als haar commentaar daarop. Zij is zeker geen erotisch object. Een andere vrouw die aanwezig is in de clip is Kelis, de vrouwelijke zangeres die we vooral kennen van een van de zeldzame clips (CAUGHT OUT THERE) waarin een zwarte vrouw, zonder enige terughoudendheid, razend is op haar vriendje. LAPDANCE blijft me fascineren omdat beeld en tekst en zich op zo een complexe wijze tot elkaar verhouden. De clip is daardoor heel spannend. Laten we in de hele discussie over seksisme en morele paniek vooral niet vergeten dat heel veel videoclipen prachtig, mooi, verassend en zelfs ontroerend kunnen zijn.

#### Literatuur:

Butler, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

Cohen, S. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and the Rockers*. Oxford: Basil Blackwell, 1972.

Grossberg, L. *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge, 1992.

McRobbie, A. en S. Thornton. 'Rethinking Moral Panic for Multi-Mediated Social Worlds.' *Feminism and Youth Culture*. A. McRobbie. London: MacMillan Press, 2000. 180-97.

Ripmeester, L. *Permitted Performativities: The Construction of Youth in Music Videos*. Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2006. Ongepubliceerd proefschrift.

Thornton, S. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Hanover: Wesleyan UP, 1996.

Vernallis, C. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia UP, 2004.