

LIDIA KNIAŻ

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

#BlackLivesDontMatter – postapokalipsa i polityka w teledysku *Señorita* Vince’a Staplesa

#BlackLivesDontMatter – The Post-apocalypse and Politics
in Vince Staples’ “Señorita”

Przegląd ramówki większości stacji telewizji muzycznych mógłby sugerować, że wideoklipy artystów z nurtu muzyki „czarnej” to monotematyczne pochwały materializmu, przedstawiające raperów w drogich samochodach, otoczonych atrakcyjnymi, półnagimi kobietami. Teledyski większości najbardziej popularnych hip-hopowych artystów, począwszy od Notoriusa B.I.G. (utwór *Big Poppa*) czy duetu Da Luniz (*I Got Five on It*) w latach 90., skończywszy na raperach: 50 Cent (*Candy Shop*), Snoop Dogg (*Wet*) czy Schoolboy Q (*Collard Greens*), przepojone są erotyzmem oraz atmosferą beztroskiej zabawy. W rzeczywistości jednak w czarnej muzyce nie brakuje wideoklipów zaangażowanych społeczno-politycznie, mówiących o problemach czarnej społeczności czy w ogóle mniejszości rasowych w USA. W latach 90. teledyski takich grup, jak NWA czy Public Enemy, podejmowały co prawda tematy społeczne, jednak ich zasięg nie był tak duży jak w przypadku współczesnych produkcji. W ciągu tylko ostatnich dwunastu miesięcy ukazały się m.in. wideoklipy do *Formation* Beyoncé¹, *Allright* Kendricka Lamara² czy *Señorita* Vince’a Staplesa, którzy są rozpoznawani w znacznie szerszych kręgach niż wśród

¹ Beyoncé, *Formation (Explicit)*, 2016, [na:] https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=LrCHz1gwzTo [data dostępu: 14.06.2016].

² K. Lamar, *Allright*, 2016, [na:] https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY [data dostępu: 14.06.2016].

fanów muzyki hip-hop³. Teledyski te trudno analizować bez brania pod uwagę fali protestów przeciwko przemocy względem osób czarnoskórych, jaka ma miejsce w ciągu kilku ostatnich lat.

W swoim artykule chciałabym przeanalizować ostatni z wymienionych wideoklipów, wyreżyserowany przez Iana Pons Jewella, w którym relacje międzyrasowe w Stanach Zjednoczonych przedstawione są za pomocą konwencji i stylistyki postapokaliptycznej. W *Señoricie* apokalipsa (społeczna, polityczna, ekonomiczna i ekologiczna) już nastąpiła, ale świat nie wydaje się znacząco różny od rzeczywistości znanej z pierwszych dekad XXI wieku.

Czarno–biały teledysk do utworu *Señorita* przedstawia życie na jednym z amerykańskich osiedli przypominających getto, gdzie mieszkają ludzie wyglądający na biednych i niewykształconych. Dodatkowo większość z nich to przedstawiciele mniejszości etnicznych i rasowych, zwłaszcza czarnoskórzy. W teledysku ulicami getta kroczy swego rodzaju „procesja”, na czele której idzie gęsto wytatuowany Latynos. Trzyma on księgę, która ma przywoływać skojarzenia z Biblią, jednak na jej okładce widnieją inicjały autora utworu. Uczestnicy pochodu są kolejno zabijani z broni znajdującej się w wieżyczkach z automatycznym systemem naprowadzania i padają na ziemię. Procesja kroczy dalej. Oprócz idących uczestników pochodu w teledysku widać rezydentów poszczególnych posesji. Są wśród nich zarówno atrakcyjne, roznegliżowane kobiety, jak i tzw. *rednecks*, czyli biedni biali, niewykształceni mężczyźni.

W wideoklipie widać też Staplesa, który przechadza się po osiedlu. Pod koniec utworu, gdy na ulicach getta leżą już ciała większości jego mieszkańców, perspektywa zmienia się – wszystko, co do tej pory widzieli odbiorcy teledysku, oglądane jest dodatkowo przez amerykańską rodzinę z wyższej klasy jako eksponat w muzeum. Członkowie rodziny uśmiechają się do siebie beztrząsco, wpatrując się bez skrępowania w mieszkańców, których ciała odbijają się od szyby dzielącej jednych od drugich. Ostatnim sekundom wideoklipu akompaniuje fragment symfonii Josepha Haydna.

Mimo nieco mylącego tytułu (słowo *señorita* w języku hiszpańskim oznacza kobietę niezamężną) utwór w warstwie lirycznej to opowieść o życiu w getcie oparta na doświadczeniach autora, który niejednokrotnie był świadkiem strzelanin na ulicach Los Angeles. Autor nie wypiera się swojej gangsterskiej przeszłości. Doskonale wie na przykład, jakiej broni potrzebuje, by śmiertelnie postrzelić potencjalnych nieprzyjaciół. Jednak podkreśla, że brutalność na ulicach, zarówno ze strony policji, jak i mieszkańców blokowisk i przedmieść, zaszła zdecydowanie za daleko. Staples kreśli sytuację panującą na amerykańskich osiedlach od wewnątrz, będąc nie tylko świadkiem, ale i uczestnikiem opisywanych przez siebie

³ V. Staples, *Señorita (Explicit)*, [na:] <https://www.youtube.com/watch?v=5OAYMMod9Wo> [data dostępu: 14.06.2016].

wydarzeń. Zaznacza, że w getcie wszyscy utknęli w terażniejszości („We stuck in the moment”), ponieważ wiedzą, że część z nich zginie w młodym wieku – dlatego unikają myślenia o przyszłości. W drugiej zwrotce autor retorycznie pyta, co dla obiorecy oznacza życie, a także o to, za co ten byłby w stanie zamordować drugiego człowieka. Pytania postawione wprost mają na celu zwrócenie uwagi widza i słuchacza na to, że mieszkańcy getta niemal na co dzień są stawiani przed trudnymi wyborami.

Dwudziestotrzyletni raper w wywiadach wielokrotnie podkreślał, że jego rodzice nadużywali narkotyków⁴, on zaś jako nastolatek związany był z kalifornijskim gangiem ulicznym⁵. Dla Staplesa życie to wojna, w której często trzeba atakować, by samemu nie stać się ofiarą. W tekście utworu pojawiają się słowa: „That’s somebody’s son but a war to be won/Baby either go hunt or be hunted”, co może być przetłumaczone jako: „To jest czyjś syn, ale wojna ma być wygrana/kochanie, albo zacznij polować, albo ciebie upolują”⁶. Spostrzeżenia autora nie są jednak niczym wyjątkowym. Trudna codzienność związana z życiem „na ulicy” to jeden z głównych tematów poruszanych przez raperów. Tym, co odróżnia *Señorita* od innych wideoklipów gatunku, jest przedstawienie podziałów na tle klasowym i ekonomicznym oraz rasizmu przy pomocy ikonografii postapokaliptycznej. Zastosowanie estetyki świata post-apo nie wypływa bezpośrednio z tekstu utworu, jednak wydaje się uzasadnione, jako że właśnie tak czarnoskórzy widzą otoczenie, w którym żyją. Czarno-biały wideoklip przedstawia ową dychozomię w świecie: albo jest się częścią danej społeczności – odizolowaną i pozbawioną perspektyw, albo przynależy się do rasy, a zarazem klasy ludzi wykształconych i dobrze ubranych. Warstwa wizualna, mimo że nie odzwierciedla dosłownie tego, co zawiera tekst, ideologicznie jest w zupełności zgodna z jego przesłaniem. Wszystko, co mówiący dosyć prostolinijnie ciemnoskóry raper nie do końca jest w stanie wyrazić słowami, przekazane jest wizualnie – za pomocą zastosowanej metaforycznej postapokalipsy. W klipie pojawia się cały szereg elementów powszechnie kojarzonych z estetyką katastrofy. W artykule zamierzam przyjrzeć się trzem najistotniejszym tropom świadczącym o dystopijnej wizji przyszłości i terażniejszości zarówno społeczeństwa, jak i świata w ogóle.

Wideoklip jako forma sztuki promująca w sposób mniej lub bardziej komercyjny dany utwór muzyczny ewoluowała na przestrzeni lat⁷. Jest to medium bar-

⁴ V. Staples, *Drugs Have Always Been A Part of Music*, [na:] <http://hiphopdx.com/news/id.36705/title.vince-staples-drugs-have-always-been-a-part-of-music> [data dostępu: 14.06.2016].

⁵ V. Staples, *Long Beach’s Most Wanted*, [na:] <http://hiphopdx.com/interviews/id.2745/title.vince-staples-long-beachs-most-wanted> [data dostępu: 14.06.2016].

⁶ V. Staples, *Vince Staples – Señorita*, CD, *Summertime ’06*, Los Angeles: Def Jam, [na:] <http://genius.com/Vince-staples-senorita-lyrics> [data dostępu: 14.06.2016] [tłum. L. K.].

⁷ Za pierwszy teledysk we współczesnym znaczeniu tego słowa uważa się wideoklip do utworu z 1979 r. *Video Killed the Radio Star*, który ukazał się dopiero trzy lata po jego radiowej premierze. Teledysk to medium, które szczyt popularności w USA osiągnęło w czasach rozkwitu telewi-

dzo różnorodne⁸, gdyż jakiegokolwiek użycie ruchomego obrazu w zestawieniu z utworem muzycznym może być nazywane wideoklipem⁹. Do tej kategorii należą zarówno filmy będące zlepkiem scen z tras koncertowych, jak i sfabularyzowane formy audiowizualne, niekiedy do złudzenia przypominające filmy krótkometrażowe¹⁰. W ostatnich latach można zaobserwować również rozkwit tzw. *lyric video*, gdzie słowa piosenki stanowią przeważającą część teledysku.

Señorita Staplesa jest oryginalnym przykładem zastosowania estetyki postapokaliptycznej w kulturze hip-hopu. Użyta w teledysku ikonografia końca świata wydaje się odbijać to, jak postrzegają się mniejszości etniczne w USA w porównaniu do bogatych i dobrze wykształconych białoskórych. Mimo że rzeczywistość przedstawiona na wideoklipie wygląda dla wielu dystopijnie, z powodzeniem można ją nazwać światem „po apokalipsie”, lecz w nieco szerszym rozumieniu tego terminu. Słowo „apokalipsa” wywodzi się z greckiego ἀποκάλυψις oznaczającego „odsłonięcie, zdjęcie zasłony, objawienie”. Idąc tym tropem, da się wywnioskować, że rzeczywistość postapokaliptyczna nie musi być nowym początkiem następującym po końcu świata. Może być „odsłonięciem” czy „zdjęciem zasłony” ze świata, który otacza nas dziś. *Señorita* w warstwie wizualnej stanowi „odsłonięcie” i pokazuje „prawdę” (przynajmniej według ludzi mniej uprzywilejowanych). Innymi słowy, teledysk zgodnie z pierwotnym greckim znaczeniem pojęcia „apokalipsa” odsłania prawdziwy (według autora) obraz współczesnego świata, korzystając z estetyki post-apo. Można też stwierdzić, że wideoklip pokazuje swoistą apokalipsę nieświadomioną. To pojęcie może być wówczas używane zamiennie z terminem „dystopia”, co jest doskonale zobrazowane na końcu teledysku. Apokalipsa w *Señoricie* nie jest z pewnością jednym konkretnym wydarzeniem, lecz procesem trwającym na oczach zarówno rodziny z końcówki klipu, jak i widzów przed ekranami komputera¹¹.

W *Señoricie* pierwszym elementem, który przywodzi na myśl estetykę postapokaliptyczną, jest obraz katastrofy ekologicznej. Za murami getta widać komi-

zji muzycznych, czyli w latach 80. i 90. Obecnie przeżywa on swój renesans za sprawą takich platform, jak Vimeo czy YouTube.

⁸ A. Goodwin, *Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, Minneapolis 1992.

⁹ S. Carlsson, *What Is Music Video? Audiovisual Poetry or Commercial Salad of Images?*, [na:] http://filmsound.org/what_is_music_video/ [data dostępu: 14.06.2016].

¹⁰ Do kategoryzowania teledysku używa się niekiedy bardziej precyzyjnego terminu „minor medium” [tłum. medium mniejsze], w odróżnieniu od tzw. major media – telewizji, kina oraz gier wideo, czyli mediów głównych/większych. Termin „minor” w odniesieniu do literatury został użyty po raz pierwszy przez Gillesa Deleuze’a i Félixę Guattariego w książce pt. *Kafka. Ku literaturze mniejszej* (1986).

¹¹ Apokalipsa jako proces definiowana była na przykład przez Jacques’a Derridę w artykule *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy* z 1982 r. Parafrazując Derridę, w przypadku *Señority* apokalipsa i postapokalipsa nie jest dyskursem końca lub nawet przyszłości, lecz terażniejszości (s. 80).

ny wypuszczające ogromne ilości dymu, który miesza się z chmurami, tworząc nieprzepuszczalną powłokę okrywającą osiedle. Z jednej strony smog przesłania słońce przez zdecydowaną większość utworu, z drugiej zaś trawa i drzewa wyglądają na spalone słonecznymi promieniami. Wyschnięta roślinność może świadczyć o skażonym powietrzu, a także o przewidywanej zmianie klimatu, która jest częściowo przyspieszona przez eksploatację środowiska naturalnego. Jedynymi pozostałościami przyrody są zniszczone drzewa i trawniki, sukcesywnie wypierane przez sztuczną roślinność. W getcie panuje pesymistyczny półmrok.

W dystopijnym getcie nie dba się o pozostałości przyrody. Jeden z mieszkańców – diler narkotykowy, który wygląda na najbogatszego człowieka na osiedlu – przed swym domem ma sztuczny trawnik, wyraźnie odznaczający się od betonu na podjeździe. Ten pozorny kontrast również może być interpretowany w kategoriach społecznych. Chociaż trawnik zdecydowanie różni się od betonu, jest sztuczny, tak samo martwy. Można wywnioskować, że lepiej sytuowani przedstawiciele mniejszości rasowych są na tej samej pozycji, co biedni. Nie przez brak pieniędzy bohater znalazł się w getcie, a przez kolor skóry.

Logika końca obecnego porządku wydaje się również kierować zachowaniem mieszkańców osiedla. Są agresywni i nie zwracają uwagi na to, jak wygląda ich otoczenie. Możliwe, że w ten sposób wpływają na nich skażone powietrze i narkotyki. Ludzie pozostawiają po sobie śmieci, które przywołują na myśl ciała zabitych mieszkańców leżące na ulicach – są tak samo przypadkowo porozrzucane. Trudno rozróżnić, czy najpierw na osiedlach leżały martwe ciała, czy śmieci – procesja w klipie mogła być jedną z wielu. Wyrzucanie śmieci tuż obok martwych ciał ilustruje też wzajemne relacje mieszkańców, którzy widząc, że ich życie nie jest szanowane przez tych najbardziej wpływowych, sami przestali szanować siebie i innych.

Kolejnym elementem odgrywającym istotną rolę w wizji przyszłości przedstawianej przez Staplesa jest stosunek wyższych klas społecznych do ludzi skażonych na getto (ang. *stuck in the hood types of people*). Izolacja i eksterminacja grup społecznych uznawanych za najmniej wartościowe czy mające najmniej wkład w budowanie gospodarki są tu jednymi z głównych założeń polityki ludzi wpływowych. Współczesne osiedla postrzegane przez wyższe klasy społeczne jako getta nie są oddzielone murami, jednak bariera między rasami i klasami jest wyczuwalna mimo braku fizycznych ograniczeń. W teledysku betonowy mur chroniący przed ucieczką został faktycznie postawiony. Dodatkowo okalają go metalowa siatka i drut kolczasty, które upodabniają sąsiedztwo do obozu koncentracyjnego. Getto otaczają wieże, na których znajdują się wieżyczki z automatycznym systemem naprowadzania. Gdyby na granicy tego obszaru stali żołnierze z karabinami, ewentualna ucieczka z getta do lepszego świata przypominałaby próbę przekroczenia meksykańskiej granicy z USA, gdzie zatrzymany zostanie

każdy uciekinier. Obecność w klipie wieżyczek strzelających do mieszkańców jest sygnałem obecności terroru. Wieże są metaforą tego, na co może pozwolić sobie władza w państwie, czyli bezceremonialnym zabijaniem własnych obywateli, szczególnie tych zmarginalizowanych ze względu na pochodzenie, rasę, wyznanie czy orientację seksualną. Trudno stwierdzić, czy pociski kierowane w mieszkańców dzielnicy trafiają zgodnie z poleceniami niewidocznej władzy, czy może kolejność, według której zabijani są ludzie mniej uprzywilejowani, jest zupełnie przypadkowa.

Porządku w postapokaliptycznym getcie pilnuje wynajęty ochroniarz. Najemnik nie ma poważania wśród mieszkańców osiedla. Widać, że brak realnej władzy nad ludźmi z getta wywołuje u niego uczucie niepokoju. W wizji przyszłości z racji prywatyzacji urzędów, takich jak policja czy wojsko, szacunek społeczny wobec służb mundurowych zniknął. Owa prywatyzacja służb jest jednym z elementów pojawiających się dosyć często w świecie postapokaliptycznym¹². Możliwe, że nie tylko ochroniarz został oplacony, ale i getto stało się prywatną instytucją będącą własnością grupy ludzi najbogatszych, którzy pojawiają się na końcu wideoklipu.

Postapokaliptyczną estetykę czarno-białego teledysku przypieczętowuje jednak najdobitniej ostatnie trzydzieści sekund. Pod koniec utworu widać bowiem, że wszystko, co działo się w wideoklipie, jest spektaklem dla bogatej, dobrze wykształconej amerykańskiej rodziny, której członkowie siedzą na ławce w ni-by-muzeum, uśmiechając się beztrudnie. Takie przewrotne zakończenie podkreśla dobitnie pesymistyczny wydźwięk klipu, zakłada bowiem co najmniej kilka interpretacji, które można odnieść zarówno do wizji przyszłości, jak i tego, jak postrzegani są przez amerykańską klasę wyższą ludzie z osiedli zamieszkiwanych głównie przez mniejszości.

Jak widać w teledysku, obserwowanie problemów, z jakimi zmagają się mieszkańcy współczesnych gett, może być swego rodzaju rozrywką dla wykształconych i bogatych. By opisać to zjawisko, warto posłużyć się przykładem postrzegania przemocy w kinie lub serialach. Od niepamiętnych czasów przemoc cieszy się dużą popularnością wśród widzów, w pewnych kontekstach bywa akceptowalna. Dzieje się tak zapewne dlatego, że dla większości odbiorców jest „egzotyczna” i nie spotyka się jej na co dzień. Jawi się więc jako względnie bezpieczna, ponieważ w realny sposób nie zagraża widzowi. Podobnie dzieje się z oceną sytuacji mniejszości narodowych w USA przez ludzi z wyższej klasy. Rzeczywistość opisywana przez raperów może być w pewien sposób interesująca dla ludzi nazywanych często „jednym procentem społeczeństwa”. Jednak grupa ta nie rozumie skali problemów, z którymi zmagają się ludzie biedniejsi, i w za-

¹² I. Lavender III, *Black and Brown Planets: The Politics of Race in Science Fiction*, Jackson 2014, s. 151.

den sposób nie jest w stanie się utożsamić z grupami mniej uprzywilejowanymi. Przedstawiciele wyższej klasy spoglądają na czarnoskórych raperów na ekranach telewizorów i komputerów, są uśmiechnięci i wypierają istnienie napięć na tle rasowym i klasowym w ich wspólnym świecie. Można więc stwierdzić, że czas postapokalipsy dla niektórych w pewnym sensie właśnie trwa, ponieważ stosunek ludzi bogatych i wykształconych do tych zza niewidzialnego muru jest bardzo bliski współczesnej rzeczywistości.

Miejsce, w którym znajduje się rodzina, przypomina futurystyczny cyrk, muzeum lub ludzkie zoo, gdzie patrzenie na ekspozycję z udziałem tych mniej uprzywilejowanych to swego rodzaju rozrywka dla wcześniej wspomnianego „jednego procenta społeczeństwa”. W wizji Staplesa kontrast między aktorami z getta a widownią podkreśla dodatkowo muzyka towarzysząca końcówce wideoklipu. Jest to fragment dziewięćdziesiątej czwartej symfonii Josepha Haydna. Użycie muzyki klasycznej jako sztuki „wysokiej”, kojarzonej z wyższymi klasami społecznymi, w zestawieniu z hip-hopem, tworzonym głównie przez ludzi żyjących na ulicach, jeszcze dobitniej podkreśla kontrast między tymi grupami. Użycie muzyki klasycznej w postapokaliptycznej wizji przyszłości może być odczytywane jako dialog z *2001: Odyseją kosmiczną* Stanleya Kubricka, w której niezwykle ważną rolę w kreowaniu wyobrażenia o przyszłości odgrywają kompozycje Richarda i Johanna Straussa. Podobnie jak w klipie Staplesa muzyka klasyczna w *2001* sygnalizuje barierę między dwoma światami. W przypadku *2001* to kontrast między przestrzenią kosmiczną, która nie jest w pełni możliwa do zbadania przez człowieka, a bohaterami w statkach kosmicznych.

Niezależnie od oceny, czy klip przedstawia futurystyczne muzeum, czy też *reality TV*, wizja przyszłości według Staplesa jest na wskroś postapokaliptyczna. Zakłada bowiem albo całkowite podporządkowanie świata „jednemu procentowi społeczeństwa”, dla którego obserwowanie cudzej niedoli w czasie rzeczywistym przez ekran czy pancerną szybę stanowi formę rozrywki, albo całkowitą zagładę mniej uprzywilejowanych, biedniejszych i gorzej wykształconych, przy czym fakt, że znajdują się w muzeum, świadczy o ich wcześniejszym wyginięciu.

W kontekście wideoklipu można stwierdzić, że w postapokaliptycznym świecie ważne są klasa i rasa. Za pomocą medium, jakim jest teledysk, autor ukazuje swoje rozczarowanie tym, co dzieje się w XXI stuleciu. W ostatnich latach Stany Zjednoczone borykają się z problemem nadużycia władzy ze strony policji wobec młodych czarnoskórych mężczyzn. Młodzi giną często w niejasnych okolicznościach, zaś oskarżenia o zabójstwo policjanci unikają wyroków. Warto posłużyć się szeroko nagłaśnianym przypadkiem śmierci Michaela Browna – czarnoskórego, nieuzbrojonego osiemnastolatka z Ferguson w stanie Missouri. Został on bezprawnie postrzelony przez białego policjanta Darrena Wilsona w 2014 roku. Chociaż ciemnoskórzy stanowią około 13% mieszkańców USA, to

właśnie oni są najczęściej zatrzymywani przez policję, nawet mimo braku jakichkolwiek znamion naruszeń prawa. Statystyki amerykańskiego Bureau of Justice Statistics (BJS) wyraźnie pokazują, jak często dochodzi do nadużycia władzy ze strony policji. Można stwierdzić, że jest to spowodowane wieloletnią już walką służb porządkowych z gangami ulicznymi. Latynosi – tak samo jak Afroamerykanie – są członkami gangów, jednak zatrzymywani przez policję bywają znacznie rzadziej. Podczas gdy większość przestępstw z użyciem przemocy popełniana jest przez białych (42,9%), a jedynie 22,4% przez Afroamerykanów (statystyki BJS z 2014 roku¹³), to właśnie ci ostatni zatrzymywani są przez policję do rutynowej kontroli najczęściej (jak podaje LA Times aż w 85% przypadków¹⁴), często dochodzi wówczas do rękoczynów ze strony funkcjonariuszy prawa.

W ubiegłym roku, jako wyraz sprzeciwu wobec nasilającej się przemocy policji w stosunku do czarnych Amerykanów, powstał ruch społeczny *Black Lives Matter*¹⁵ organizujący pokojowe protesty, podczas których nagłaśniane są przypadki brutalnego zachowania funkcjonariuszy wobec mniejszości afroamerykańskiej. Ruch szybko zyskał białych przeciwników, dla których życie czarnych zdaje się mniej wartościowe. Jak widać w wideoklipie, w świecie postapokaliptycznym, w dystopijnej reprezentacji realnego przemocy i segregacja zwyciężyły. Parafrazując hasło z zeszłorocznej kampanii wspomnianego ruchu społecznego, w wizji przyszłości – *Black Lives Don't Matter*.

BIBLIOGRAFIA

- Beyoncé, *Formation (Explicit)*, 2016, [na:] https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=LrCHz1gwzTo. [data dostępu: 14.06.2016].
- Black Lives Matter*, [na:] <http://blacklivesmatter.com/about/> [data dostępu: 14.06.2016].
- Carlsson S., *What Is Music Video? Audiovisual Poetry or Commercial Salad of Images?*, [na:] http://filmsound.org/what_is_music_video/ [data dostępu: 14.06.2016].
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, Kraków 2016.
- Goodwin A., *Dancing In The Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*, Minneapolis 1999.
- Graham M., *The First 30 Videos That Played On MTV*, VH1 News, [na:] <http://www.vh1.com/news/51387/mtv-first-30-videos/> [data dostępu: 14.06.2016].
- Healy M., *Blacks are more likely to be killed by police...*, LA Times, [na:] <http://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-cops-race-injury-20160725-snap-story.html> [data dostępu: 20.06.2016].

¹³ J. Taylor, *New DOJ Statistics on Race and Violent Crime*, [na:] <http://www.amren.com/news/2015/07/new-doj-statistics-on-race-and-violent-crime/> [data dostępu: 20.06.2016].

¹⁴ M. Healy, *Blacks are more likely to be killed by police*, LA Times, [na:] <http://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-cops-race-injury-20160725-snap-story.html> [data dostępu: 20.06.2016].

¹⁵ *Black Lives Matter*, [na:] <http://blacklivesmatter.com/about/> [data dostępu: 14.06.2016].

- Kendrick L.-A., *Alright*, 2016, [na:] https://www.youtube.com/watch?v=Z-48u_uWMHY [data dostępu: 14.06.2016].
- Lavender I., *Black and Brown Planets: The Politics of Race in Science Fiction*, Jackson 2014.
- Staples V., *Drugs Have Always Been A Part Of Music*, [na:] <http://hiphopdx.com/news/id.36705/title.vince-staples-drugs-have-always-been-a-part-of-music> [data dostępu: 14.06.2016].
- Staples V., *Long Beach's Most Wanted*, [na:] <http://hiphopdx.com/interviews/id.2745/title.vince-staples-long-beachs-most-wanted> [data dostępu: 14.06.2016].
- Staples V., *Señorita (Explicit)*, [na:] <https://www.youtube.com/watch?v=5OAYMMod9Wo> [data dostępu: 14.06.2016].
- Staples V., *Vince Staples – Señorita. CD. Summertime '06*, Los Angeles 2015, [na:] <http://genius.com/Vince-staples-senorita-lyrics> [data dostępu: 14.06.2016].
- Taylor J., *New DOJ Statistics on Race and Violent Crime*, [na:] <http://www.amren.com/news/2015/07/new-doj-statistics-on-race-and-violent-crime/> [data dostępu: 20.06.2016].
- Vernallis C., *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*, Nowy Jork 2013.

STRESZCZENIE

W artykule dokonano analizy wideoklipu do utworu Vince'a Staplesa *Señorita*, wyreżyserowanego przez Iana Pons Jewella. Napięte relacje międzyrasowe w Stanach Zjednoczonych przedstawione zostały za pomocą formuły postapokaliptycznej. W *Señoricie* apokalipsa jest już faktem – społeczna, polityczna, ekonomiczna oraz ekologiczna – jednak świat nie wydaje się znacząco różny od rzeczywistości znanej z pierwszych dekad XXI wieku. Szczególną uwagę poświęcono warstwie wizualnej teledysku oraz jego zakończeniu, które akcentuje pesymizm przekazu. Okazuje się bowiem, że rzeczywistość przedstawionego w obrazie futurystycznego getta oglądana jest w ni-by–muzeum przez amerykańską białą rodzinę z wyższej klasy. Wskazuje to na stosunek ludzi bogatych do tych nisko sytuowanych i gorzej wykształconych. W zależności od interpretacji wideoklipu zamożniejsi albo całkowicie pozbyli się ludzi uważanych za mniej wartościowych społecznie i teraz oglądają ich świat w minimalistycznym muzeum, albo traktują obserwowanie ich życia w czasie rzeczywistym jako rozrywkę typu *reality TV*. Wizja przyszłości według reżysera klipu i autora utworu jest na wskroś postapokaliptyczna. Użycie ikonografii postapokaliptycznej obrazującej życie w getcie pozwala wysnuć wniosek, że dla osób z mniej uprzywilejowanych grup społecznych, parafrazując tytuł klasycznego filmu Coppoli, „czas postapokalipsy” właśnie trwa.

Słowa kluczowe: wideoklip, teledysk, klip, postapokalipsa, #BlackLivesMatter, mniejszości etniczne

SUMMARY

The article aims to analyze the vision of post-apocalypse in the music video for Vince Staples' *Señorita* directed by Ian Pons Jewell. The music video utilizes the post-apocalyptic aesthetics to reflect upon tense racial relations in the contemporary United States. In *Señorita* the apocalypse has already happened – social, political, economic, and ecological – but the world after the catastrophe does not look much different from the one known in the first decades of the 21st century. In this paper I will focus on the visual side of the music video as well as its ending, which emphasizes the pessimistic overtone of the video. It turns out that the life in the futuristic ghetto is watched in a quasi-museum by an upper-class White American family. The ending stresses the attitude of the richest towards the people who are less educated or in a worse economic situation. Depending on the interpretation of the music video, Whites will either exterminate those regarded as less valuable

and now watch their life in a minimalistic museum or will consider watching their life in real time as a *reality TV* type of entertainment. The vision of the future, according to the director and Vince Staples, is very post-apocalyptic in nature not only thanks to the specific type of aesthetics but also due to the *Señorita's* pessimistic ending. Owing to the use of post-apocalyptic iconography portraying the life in the ghetto, the viewers may draw a conclusion that those from less privileged social groups have their “post-apocalypse” now.

Keywords: music video, post-apocalypse, #BlackLivesMatter, ethnic minorities