

ADORJÁNI PANNA

A NŐISÉG PERFORMÁLÁSA

Női *personák* a popzeneiparban



Jelen írást két elmélet ihleti. Az egyik Philip Auslanderhez kapcsolódik, aki szerint a zenészeket ugyanolyan performereknek kell tekinteni, mint a színészeket, így azt szorgalmazza, hogy a zenei előadásokat színháziilag is értelmezzük.¹ A másik az a Meredith LeVande által (is) megfogalmazott tétel, miszerint a popzeneipar a feminizmus jegyében „teszi egyenlővé a vetkőzést, a prostitúciót és a pornográf ábrázolást az erővel”.² Az alábbiakban találkozatom e két szemszöveget, és azt fogom megvizsgálni, hogy milyen tényezők befolyásolják a női énekesek megnyilvánulásait a popzeneiparban. Majd a tárgyalt elméleti kérdések fényében négy női énekesnél mutatom be, hogy milyen eszközök által és hogyan performálódik a nőiség.

A performativitás kifejezést Josette Féral nyomán a teatralitással párban és nem annak ellentétéként értelmezem. Féral, aki a teatralitás és performativitás közötti ellentétet nem tekinti többnek pusztá retorikai ellentétnél, azt állítja, hogy egy előadásban mindkét elem egyszerre van jelen: „A performativitás bele van róva a teatralitásba, és annak fontos alkotóeleme. Sőt bármilyen előadás, legyen az színház, tánc, cirkusz, rituálé, opera vagy bármilyen más élő művészeti forma, ezt a két elemet használja. A performativitás szíve az előadásnak, amely egyedivé tesz minden alkalmat, amikor azt előadják; a teatralitás pedig felismerhetővé és jelentéssé teszi ugyanezt egy bizonyos referencia- és kódcsoporthoz belül.”³

Míg Féral itt az élő művészeti formákról beszél, elemzésem szempontjából ezt a kört valamelyest tágítanunk kell, ehhez pedig igencsak kézen-

A popzene és a pornográfia szoros kapcsolatban állnak egymással...

fekvő Auslander elképzelése, aki a popzene kapcsán előadásnak, pontosabban performansznak tekinti az egyszerű hangfelvételt is, amelynek esetében – „bár a performer a hallgatás pillanatában fizikailag nincs jelen – a hallgatók a zenét nem testetlenként érzékelik”.⁴ A hallgató képzeletében megtestesíti a zenészt, és a hallottakat élőként, itt és most történő eseményként éli meg.⁵ Auslander ennek az attitűdnek tulajdonítja azt is, hogy a zenét hallgató gyakran mozgással, tánccal, együtt énekléssel vagy léggitározással reagál a zenére. A mozgás gesztusa, illetve az aktív reagálás ugyanakkor azt is jelzi, hogy a hallgató saját képzeletében ilyenkor létrejön egy virtuális előadás. Ezt segítik elő az élő koncertélmények, felvételek és videoklipek.⁶

Vagyis az előadásjelleg nem a zeneipar egyre vizuálisabbá válásának tulajdonítható, hanem a zenei előadás eleve adott komponense. Ugyanakkor megállapítható, hogy a zene performatív volta sem a zenével, sem pedig a színházzal kapcsolatos elméletekben nincs egyértelműen jelen. Egyfelől Patrice Pavis *Előadáselmzésében* az operát non-mimetikus műfajnak tekinti,⁷ másfelől a Metropolitan Operában kevesebb pénzért olyan helyen is lehet ülni, ahol a színpad nem teljesen jól látható, cserébe viszont az ember kottából követheti az előadást – a zene primátusa evidens.⁸

A zenében rejlő performativitás újrafelfedezéséhez nagyban hozzájárul azonban a popzene vizualizálódása. Fabian Holt a vizualizálódást a technológiai fejlődéshez, konkrétan pedig az online média térhódításához köti.⁹ Holt video-fordulatnak (*video turn*) nevezi azt a változást, amely során a YouTube-on és egyéb webhelyeken zömmel jelennek meg a felhasználók által létrehozott videotartalmak. A zene, ami egyébként is „a digitális éra egyik legnépszerűbb kommunikációs formája, egy következő nagy állomáshoz érkezett el – az audiovizuális konvergenciához, amely által a videó behatolt a zeneipar különféle gyakorlataiba: a gyártásba, a hírközlésbe és a terjesztésbe”.¹⁰ Auslandernek némileg ellentmondva, Fabian Holt a zenét elsősorban a halláshoz kapcsolja, és a vizualitást járulékos tényezőként értelmezi, melynek szerepe leginkább a fogalmazásban van.¹¹ A vizualitás szerinte tehát inkább csak prezentálja a határozottan elkülönülő auditív zenét, és ezáltal fogyaszthatóvá teszi azt a kurrens médiában.

Holt meglátását felhasználva, de többek között Philip Auslander nyomán is, illetve őt újragondolva megállapítható, hogy az audiovizuális konvergencia valójában nem más, mint a zene inherens performativitásának újonnan megtalálása, ami immár nem a hagyományos csatornákon keresztül, hanem sokkal inkább az online média terében és a videoportálok segítségével definiálja önmagát.

A női popzenészek esetében nemcsak a vizualitás – és ezáltal a teatralitás – (innovatív) használata az izgalmas, hanem az is, hogy női performerekként hogyan viszonyulnak a férfi tekintethez (*male gaze*). Laura Mulvey a *Visual Pleasure and Narrative Cinema*¹² című tanulmányában azt mutatja meg, hogyan nyilvánul meg a nemek közti egyensúlyhiány a filmnézés aktusában. Eszerint a nő passzív (a kép), a férfi pedig aktív a (néző), s „vágyait a női formára vetíti ki, és azt fantáziái szerint alakítja”.¹³ A nő mint erotikus tárgy középponti témája az erotikus show-k nagy részének, és Mulvey szerint ez mentődik át láthatatlanul a látszólag narratív filmekbe. Minthogy a film- és zeneipar (értsd: Hollywood) egymással karöltve működik, sőt valamelyest összehajolva és egymásból létezik, nem túlzás azt állítanunk, hogy a film különféle formulái és trendjei magától értetődő módon utalódnak át a popzenébe. Más szóval: a férfitekintet mint a mindenkor show formálója és meghatározója a zenében is sarkalatos szerepet kap.

A női énekes tehát, akinek először is ki kell vívnia helyét a popzeneiparban, a férfitekintet által körvonalazódik. Ehhez már csak adalékként említendő Meredith Levande azon megjegyzése, miszerint a popzene és a pornográfia szoros kapcsolatban állnak egymással, ami egyebek mellett abban is kimutatható, hogy a sztriptíz-

klubokban sikeresnek elkönyvelt dalok rendszerint jelzik, hogy könnyen el lehet majd őket adni.¹⁴ A jelenlegi befutott női popénekeseket tekintve tehát az a fő kérdés, hogy azok követik-e a hagyományt, vagy pedig szembemennek vele. Tulajdonképpen háromféle válasz lehetséges. Az első válasz a hagyománykövetőké, akik elfogadják a férfitekintet formáló hatalmát, interiorizálják az erőszakot és elnyomást, és immár önmagukat szexualizálják. A második típusú válasz a hagyománybontóké, akik reflexíven viszonyulnak a nemek közti egyenlőtlenséghez, és új (forma)nyelvet vezetnek be. A harmadik válasz pedig az ál-hagyománybontóké, akik – ahogyan fentebb Levande nyomán már megfogalmazódott – álfeminista eszközökkel még inkább érvényre juttatják a férfitekintet formáló uralmát. Az álfeminizmus ez utóbbi esetben szinte mindig akaratlan: vagyis az elv nemes, de a kivitelezés nem megfelelő.

Az alábbi esettanulmány a fentebb tárgyalt elméleteket szemlélteti négy női popénekest szemügyre véve. A választásom híres, népszerű énekesekre esett, akik mind húszas éveikben járnak, és jelenleg döntő módon alakítják a popzeneipart, illetőleg az női énekesekről alkotott képet. Minden esetben egy videoklip lesz az elemzés fókuszpontja.

A videoklipet mint vizuális produktumot színházi értelemben vett előadásként értelmezem, ahol a színpad maga a média (konkrétan pedig a YouTube). Ahogyan Mulvey megállapítása szerint a filmen, úgy a zenében is a néző voyeur pozíciót tölt be: bekukucskál (*to peep*) a performer „magánéletébe” (vö. Sztanyiszlavszkij negyedikfal-elmélete), egy tőle független történést követ nyomon. A másik nézése egyrészt szexuálisan stimuláló (szkopofília), és a látottaktól való elkülönülés során lép működésbe, másrészt a néző a látottakat önmagára vonatkoztatja (az egó libidója), ez pedig azonosulást feltételez. Ezek a látszólag ellentétes irányú mozgások teremtik meg az előadás különleges fantáziavilágát, amelyet a befogadó aztán a megtapasztalt valóságot felülírva valóságosként él meg.¹⁵

Az egyes énekesek kapcsán Auslander nyomán a következő fogalmakat használom: a valós személy a magánembert, a *persona* az énekes mindenkori sztár személyiségét jelenti, a karakter pedig az egyes fellépés, videoklip, dal során eljátszott szerepet (megözvegyült feleség, Alice Csodaországban, szülő anyaszörny stb.).¹⁶

1. A hagyománykövető: Lana Del Rey

■ Lana Del Rey egy saját készítésű videoklippel futott be a YouTube-on. Ez volt a *Video Games*, melyben felváltva látunk házikamerás felvételeket az énekesről, illetve általa összevágott egyéb részleteket különféle emberekről, helyekről. A video nagy szenzáció lett a portálon, és elkezdődött a Lana Del Rey-mánia. Az ő esetében a persona a hatvanas évek női ideája, egy visszafogott és szexi, elegáns és titkos nő. A retro stílus teljességgel dekoratív, nem töltődik fel semmiféle tartalommal.

Lana Del Rey nem azok közé az énekesek közé tartozik, akik reprezentatív hangjukkal játszanak (ilyen lesz majd Adele), sem azok közé, akik mindentől show-t csinálnak (mint például Lady Gaga). A koncertek vagy élő fellépések alkalmával nem táncol, nem kommunikál túl sokat a közönséggel sem, interjúk során nem nyílik meg könnyedén. Nincs itt erőteljes társadalmi vagy politikai felhang, nincs provokáció, nincs innováció. Ami van, az egy mozdulatlan kép: egy vonzó nő, aki bársonyos, suttogó hangon énekel, alig-alig néz a közönség szemébe, szemét leginkább szemérmesen lehunyja, szerényen énekel. Lana Del Rey, akinek hangi vagy performer képességeiről lehet vitát nyitni, olyan jól játssza e szerepet, hogy felemelkedése után azonnal rácsaptak a divatlapok, divatmárkák, modellügynökségek. Ahogy a *Guardian* fogalmaz, „lehet, hogy zenész, de sokkal eltökéltebben törekszik arra, hogy a Jaguarától az H&M-ig különféle reklámokban jelenjen meg”.¹⁷

A 2012 szeptemberében megjelent *National Anthem* című dal videoklipjében¹⁸ tovább folytatódik és csúcspontjára érkezik ez a képesség. Ebben a videóban Lana Del Rey először Marilyn Monroe-t játssza el, amint éppen boldog születésnapot énekel Kennedy elnöknek, majd magát Jackie Kennedyt, akinek ebben a változatban fekete férje van (egyértelmű utalás az Egyesült Államok első fekete elnökére, Barack Obamára). A videó inkább az elnöki pár magánéletét mutatja be: Lana megidézi a divatikon Jackie Kennedyt, aki mellett a férj fiatalnak és anakronisztikusan 21. századnak tűnik. Az elnöki párt többnyire gyermekeik körében látjuk. Piknikező család a vidéki kúria udvarán, az apuka simogatja a szexi, áttetsző harisnyában tündöklő feleség lábát, majd Lana Del Rey rózsákat szagolgat, majd egy születésnap ünnepség, ahol az elnök-apuka tánc közben megmarkolja felesége fenekét, majd a First Ladyt látjuk, ahogy éppen guggolva táncol férje előtt, majd a feleség tortával eteti a férjét, aki szépen lenyalogatja az ujjait, majd megjelenik az elnöki autó, a férj keze a nő lába között stb. Máskor pedig Lana Del Reyt látjuk, ahogy karján a gyermekével sétál egy tengerparton, vagy egy tigrisbőrszőnyegen énekel. A megformált karakter itt az odaadón szerető feleség, akit mély fájdalommal tölt el, amikor elveszíti a férjét (a klipben lejátszódik maga az elnökgyilkosság is). Totálisan szeret, hiszen ő egyben a szerető (lásd Marilyn Monroe-utalás a videó elején) és a feleség is.

A síron túl is tartó szeretet és a család mint érték itt vulgáris eszközzé válik a passzívan mosolygó, titokzatos és gyönyörűséges nő megteremtése érdekében. Hogy mennyire tekinthető sikerültnek a nő szexuális objektumként való megmutatása, azt fájdalmas pontossággal bizonyítja a videó legnépszerűbb kommentje (*Top Comments*): „her voice is better than porn”, vagyis hogy az ő hangja jobb, mint a pornó.¹⁹ Tökéletesen véghezvitt szexualizálás, amikor az énekesi hang minősége is a férfitekintet szerint működik.

2. Az ál-hagyománybontó: Katy Perry

■ Katy Perry gyerekként a templomi kórusban kezdte, majd az *I Kissed A Girl* című dallal robbant be, és vált a popzene egyik legismertebb női hangjává. A lány, aki lányokkal csókolózik, és ráadásul még élvez is („I kissed a girl and I liked it”), *person-áját* egy dinamikus, célirányos, modern nőben fogalmazza meg. Az ő esetében a hangsúly mindig valamely feszültség feloldásán van, vagyis a nő felszabadításán. Erre épül legújabb videoklipje, a *Wide Awake*²⁰ is.

A klip az éppen egy másik videoklipet forgató Katy Perryvel indít, aki ciklámen parókéval, egy hatalmas ciklámen szívvvel díszített hajpánttal, láthatólag teljesen meztelenül incselkedik egy rózsaszín vattarengetegben. Majd snitt, vége a felvételnek, egy utolsó szexi pillantás, a stáb tapsol, Katy szemérmesen elneveti magát, a következő képen már az öltözőjébe tart, egy férfi kíséri, Katy megkérdezi, hogy sikerült-e valami jól lekapnia, a férfi válaszol, hogy persze, csodálatos lesz, majd az énekes eltűnik az öltöző ajtaja mögött. Katyt férfiak filmezik, egy férfi biztosítja arról, hogy jól sikerült a felvétel.

A következő képek mintha azt mutatnák be, hogy mennyire rögs az út (egy nő számára?) a hírnév és elismerés felé. Az *Alice Csodaországban* és az *Alice Tükkörországban* keveredik, a gótikus hercegkisasszonynak öltözött Katy a labirintusban találkozik gyermekkori önmagával, és együtt jutnak el a boldog végig. A boldog vég a fehér unikornison ülő királyfi, akit viszont a kislány nagy csodálkozására Katy jól pofon vág. Majd a kislány búcsúzásképpen egy színes pillangót ad át a felnőtt Katynek, ami majd a következő képen már az öltözőben ülő énekes markából kerül elő.

A mesei történet szerint tehát az énekes úgy tud a csúcra törni, hogy megőrzi gyermekiességét (vagyis a mesebeli pillangót), és nem hagyja magát elcsábítani hol-

mi szőke hercegek által. Látszólag a feminista nő felemelkedése ez a történet, azonban az elején konkrétan megjelenő férfitekintet végigkíséri őt. A labirintuson, betegségen át (egy adott ponton Katy Perryt tolókokcsiban látjuk, akit kisgyermekkorai önmaga tol) vezető út teljességgel esztétizált, ahogyan a két hősnő is. Mind a gótikus szépségű, kissé festményszerű felnőtt Katy Perry, mind a babaarcú, ultrakislányos gyermekkorai én. Mindkét kép idealizált nőiességet sugall, ami a mesébe talán beleillik, de a gondolatmenettel radikálisan ellentétes irányú. Ilyen módon a férfi pofonvágása is inkább emlékeztet az akcióhősnők erejére, és ezért csupán fizikai felülmúlást eredményez. Végül pedig nem történik más, mint hogy Katy Perry az út végén eléri célját, elismert énekes lesz, akit most még ádázabban ünnepel a férfitekintet.

3. Adele és Lady Gaga

■ A két pozitív példa egymástól nagyon különböző módokon valósítja meg a hagyománybontó magatartást. Bár Adele fizikumát illetően nem popsztár alkat, Lady Gaga pedig pontosan az, elmondható, hogy mindkettőjüknél a fizikai adottság, vagyis a test a kiindulópont. A szélesebbre szabott Adele a testi adottságát kihasználva reflektál a női popénekesekhez kapcsolódó prekoncepciókra, Gaga pedig a testi adottságával harcolva fogalmaz ugyanerről.

Adele *personája*: a hangjával hegyeket mozdító énekes. Aki minden kételkedés és szabály ellenére behatol és tarol az iparban, és nagyon rövid időn belül hihetetlen népszerűsége tesz szert. Ő a *girl next door*, az akármilyen lány (az erős cockney akcentusa utal is arra, hogy nem holmi kiváltságos angol család sarja), akinek azért sikerül befutnia, mert nagyon tehetséges. Míg a valóságban ez talán máshogy nézhetett ki, Adele megmarad nyers, éles nyelvű, harsányan nevető lánynak, akinek a koncertjeit nem díszíti más, mint pár humoros, beszélgetős intermezzo. Kinézetében valamelyest emlékeztet a Lana Del Rey által is megidézett hatvanas évekbeli nőkre, de a retro smink itt sokkal egyszerűbb: nem cél egy autentikus kép megteremtése, hanem inkább csak egy már elmúlt kor megidézése. Hiszen Adele hangja azokra a „nagy” hangokra emlékeztet, mint Nina Simone, Ella Fitzgerald, Aretha Franklin stb.

Ehhez az elvhez viszonyul Adele minden fellépése, videoklipje is. A *Rolling in the Deep*²¹ című dal klipjében például Adele egy üres szobában ül egy széken, és énekel. Közben tárgyék törnek, egy fekete alak fehér port felve táncol. Adele mintha csak önmagában, önmagának énekelne, a táncoló alakról pedig azt sem tudjuk megállapítani, hogy nő-e vagy férfi. A klip a dal és a hang belső erejére épít, és a szabad asszociációt használva interpretál. A képek lassúak és szépen megkomponáltak, de az esztétikum itt nem testre, nem emberre vonatkozik, hanem erőteljesen absztrahált. Mentés ez a video minden a valóságra vagy az énekes saját életére, esetleg a dal keletkezésére való utalástól. A hang egyedül marad, a vizualitással párhuzamosan, mintegy mellékesen haladva. Minden a hangot szolgálja, még maga az énekes is.

Lady Gaga tudatosan használja a színházat precízen kitalált *personája* megteremtésében. Ő a *freak*, az anyaszörny (*mother monster*), a queerek királynője. Lady Gaga művészi hitvallásként harcol minden fellépésével, megnyilvánulásával a férfitekintet uralma ellen. A *persona* legmarkánsabb kinyilvánulása a *Born This Way*²² című dal és videoklip. Itt Lady Gaga mint a multiverzum örök anyja jelenik meg, akiben örök harcot vív a jó és a rossz. A videoklip pedig a jó és rossz közös táncát mutatja be: a táncot Gaga járja, akiben ötvöződik mindkét elem, és ugyanő játssza el mindkét igen stilizált figurát is. A hangsúly a testeken és a testek interakcióin van. A test mindenféleképpen deformált: ijesztően groteszk (koponya-arc), mesésen stilizált (a jó-Gaga), test nélküli (az egyik jelenetben egy kerek felületen fejeket látunk, középen a Gagáét) stb. A fantázia szüleményei mindezek, szörnyek, mert a hétköznapi embe-

rekhez viszonyítva felismerhetetlenek és értelmezhetetlenek. Figurák, amelyek Gaga arcát hordják, de mégis teljességgel konstruáltak.

A klip a sokarcú Gagáról szól, aki eljátssza és magáévá teszi a szörny(ű)séget. A jó és rossz pólusa a társadalom által leszögeezett normalitás és abnormalitás kettőséget is jelentheti, és ilyen módon ismételten a queer-lét elfogadása mellett teszi le a voksát. Ugyanakkor a mindenkori jó és rossz dualizmusát is megbillenti, és kvázi átáll a sötét oldalra.

Mint ahogy ebben a klipben, úgy általánosan igaz Gagára, hogy előszeretettel torzítja saját testét annak érdekében, hogy a tekintetek még véletlenül se pihenhesse- nek meg rajta. Többnyire furcsa, jelmezszerű öltözékekben, erős sminkben, különfé- le parókákban jelenik meg, egész teste valamilyen feszültséget, diszharmóniát áraszt. Ez a diszharmónia a férfitekintettel való harcolás, ami szándékosan kelt za- vart: ezért merülhetett fel Lady Gaga kapcsán az a kérdés, hogy vajon nem férfi-e iga- zából, vagy legalább hermafrodita.

A performativitás szempontjából mindhárom általam felállított típus hasonló módon működik: az egyes énekesek a média terében, a zene ürügyén performálják magukat. Az így életre keltett personák jelentik majd Lana Del Reyt, Katy Perryt, La- dy Gagát, Adele-t stb. Különféle esztétikai minőségeket képviselnek, amelyek csak az adott esztétikai szempontrendszer alapján értékelhetőek. A színházi szempont bevonása azt eredményezi, hogy a *personák* a realitás közegére is utalnak, és ezáltal nemcsak a popzenéről és énekesekről, hanem a nőről alkotott képünket is alapvető- en meghatározzák.

■ JEGYZETEK

1. Philip Auslander: *Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto*. Contemporary Theatre Review 2004. 1.
2. Meredith LeVande: *Women, Pop Music, and Pornography*. Meridians: feminism, race, transnationalism 2008. 1. „the equation of stripping, prostitution, and pornographic imagery with power”. 301.
3. Josette Féral: *Foreword*. In: Uő (ed.): *Theatricality*. SubStance 2002. 98/99. 31. 2–3. „Performativity is indeed inscribed within theatricality, and is an important component of it. In fact, any performance, whether theater, dance, circus, ritual, opera or any other living art form calls upon these two elements. Performativity is at the heart of what makes it recognizable and meaningful within a certain set of references and codes.”
4. Auslander: i. m. 5. „despite the physical absence of the performer at the time of listening, listeners do not perceive recorded music as disembodied”.
5. Susan Fast: *In the Houses of the Holy. Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. Oxford University Press, Oxford, 2001. 114. Idézi Auslander: i. m. 5.
6. Auslander: i. m. 5.
7. Patrice Pavis: *Előadésemzés*. (Ford. Jákfalvi Magdolna) Balassi, Bp., 2001. 118.
8. Auslander: i. m. 2.
9. Fabian Holt: *Is music becoming more visual? Online video content in the music industry*. Visual Studies 2011. 1. 50.
10. Uo. „Music has been one of the most popular objects of communication in the digital age, and music has made the transition into the next major stage – namely, audiovisual convergence, with the penetration of video in music industry practices of production, communication and distribution.”
11. Holt: i. m. 52.
12. Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 1975. 16.3. 6–18. Elektronikus változat l. <http://www.jahsonic.com/VPNC.html> (2012. 09. 09.)
13. Uo. „The [...] male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly.”
14. LeVande: i. m. 300–301.
15. Mulvey: i. m.
16. Auslander: i. m. 6.
17. *Lana Del Rey – pass notes*. The Guardian 2012. 09. 30. „[She] might be a musician – but she seems more determined to appear in adverts, from Jaguar cars to H&M.” (<http://www.guardian.co.uk/music/shortcuts/2012/sep/30/lana-del-rey-pass-notes?CMP=email>) (2012. 09. 09.)
18. *Lana Del Rey – National Anthem*. <http://www.youtube.com/watch?v=sxDdEPED0h8> (2012. 10. 26.)
19. Uo.
20. *Katy Perry – Wide Awake*. <http://www.youtube.com/watch?v=k0BWlVnBmIE> (2012. 10. 26.)
21. *Adele – Rolling in the Deep*. <http://www.youtube.com/watch?v=rYEDA3jCQqW> (2012. 10. 26.)
22. *Lady Gaga – Born This Way*. <http://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw> (2012. 10. 26.)