

LAKATOS MISKA

GITÁRTÖRÉS KONZERVÁLVA: A PERFORMATIVITÁS ÉS A VIDEOKLIP KAPCSOLATA

Bevezetés: zene és performativitás

■ Ha a zene egyetemes történetét vizsgáljuk, akkor egészen egyértelmű, hogy a performatív jelleg vizsgálata nemcsak hogy kézenfekvő, hanem szükségszerű is.

Egyrészt, mivel a zene rögzítését lehetővé tevő külső eszközök (pl. a zenei művek írásos rögzítését lehetővé tevő kotta, majd később a hangrögzítési technológiák zenei célú felhasználása) megjelenését megelőző időszakban (és ez az időszak a zenetörténet egy igen jelentős periódusát teszi ki) a zenei művek minden esetben valakinek (vagy valakiknek) az előadásában léteztek. Vályi Gábor Chris Cutler és Simon Firth írásai alapján felállított tipológiájában, amely a zenei korszakokat az egyes rögzítési eljárások térnyerése szerint határozza meg, ezt a fázist a zenetörténet *folk*fázisaként kategorizálja. Ebben a korszakban a zenei információ oralitás útján terjed, fennmaradása nagyban függ az egyéni és a közösségi emlékezettechnikáktól: az ismételt előadásra építő memorizálástól és átadástól.¹ Az előadás azontúl, hogy a zenei információ kizárólagos hordozója, valamint reprodukciójának és továbbadásának egyetlen eszköze, maguknak a műveknek is alakítója, mivel



...a performatív jelleg a továbbiakban megjelenő rögzítési, illetve reprezentációs technikai eszközök megjelenése utáni korszakban is hangsúlyos szerepet játszik mind a zenei termelés, mind a fogyasztás szempontjából.

A tanulmány a romániai Kutatási, Innovációs és Digitalizációs Minisztérium CNCS – UEFISCDI, PN-III-P1-1.1-TE-2021-0613, PNCDI III projektjének keretében készült. *This work was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitalization in Romania, CNCS – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.1-TE-2021-0613, within PNCDI III.*

ebben a zenetörténeti fázisban még nem beszélhetünk lezárt és kanonizált alkotásokról, az előadó a performatív aktuson keresztül alakíthatott a művön.

Másrészt a performatív jelleg a továbbiakban megjelenő rögzítési, illetve reprezentációs technikai eszközök megjelenése utáni korszakban is hangsúlyos szerepet játszik mind a zenei termelés, mind a fogyasztás szempontjából. A Vályi tipológiája szerinti második zenetörténeti fázis, az ún. *art* fázis azt a jelentős változást hozta magával, hogy a kottázás elterjedésével megjelentek a textuális formában rögzített zenei művek, és ez a szerző és az előadó szerepkörének elkülönülését eredményezte.² Ebben a fázisban, mivel a zenefogyasztás kizárólagos módja még mindig az élő előadás volt, ezért az előadó interpretációja, az előadás egyszeri és megismételhetetlen, akciószerű mivolta nagyban meghatározta a befogadói élményt. A zenemű tulajdonképpen csak egyfajta „alapként” szolgált az eseményhez, de az élmény (és a jelentés) létrejöttében fontos tényező az előadó színpadi jelenléte, fizikai megjelenése, mozgása, gesztikulációja, mimikája.

Ezen a ponton fontos elkülöníteni a zenei előadás (*performance*) és a zenei előadáson belüli performativitás, vagyis az előadásmód fogalmát (*performativity*). Margaret Kartomi ausztrál muzikológus a zenei előadást egy olyan eseményként definiálja, ahol zenészek adnak elő zenei műveket egy adott időben és helyen, általában közönség és kíséret személyzet jelenlétében. A performativitás ezzel szemben egy előadóművész vagy egy előadócsoport előadás közbeni kompetenciájának vagy teljesítményének minden leírható és elemezhető aspektusára utal, beleértve a zenei és nem zenei hangokat, mozdulatokat, gesztusokat, amelyeket a művész(ek) produkál(nak).³

Mindezt azért fontos tisztázni, mert a 19. század végén megjelenő hangrögzítési technikák hatására beköszönő rádió- és hanglemez-korszak a performatív jelleg időszakos háttérbe szorulását eredményezte. Élő zenés koncertek természetesen továbbra is voltak, de a zenei fogyasztás elsődlegesen a rádión és a hanglemezeken keresztül történt.

A televízió 1950-es évek végére tehető megjelenése és tömegek által hozzáférhetővé válása szakította meg ezt a tendenciát, és nemcsak, hogy újra előtérbe helyezte a performativitást, hanem a zenei produkciók máig elválaszthatatlan részévé tette azt.

Performativitás televízió keresztül

■ A televízió elterjedése és annak a performativitást újból előtérbe helyező hatásának talán legszimptomatikusabb eseménye az 1960-as amerikai elnökválasztás médiatörténeti jelentőségű vitasorozata, a két jelölt, Kennedy és Nixon négy televíziós vitája. Ez volt az első olyan elnökjelölti vitasorozat, amelyet közvetítettek a televízióban, és annak ellenére, hogy máig vitatják az események hatását a választás kimenetelére, abból a szempontból mindenképp vízvonalstónak bizonyult, hogy teljesen egyértelművé tette, hogy a fizikai megjelenés és az előadásmód mennyire fontos tényezővé vált a mcluhani globális faluban.

Főként az első, 1960. szeptember 26-án megszervezett televíziós vita médiatörténeti jelentőségét szokás hangsúlyozni. Nagyjából 65 millió néző követte az eseményt, és a vita recepcióját illetően az volt a legfontosabb észrevétel, hogy azok, akik a rádióban hallgatták a vitát – politikai preferenciától függetlenül – nagyobb valószínűséggel Nixont tartották a vita győztesének, míg azok, akik a televízióban nézték a vitát, egyértelműen Kennedyt tartották győztesnek.

Az olyan tényezők szerepének a felértékelődése, mint a jelöltek megjelenése (Nixon fáradtan, kampányesemény után érkezett a stúdióba, sűrű öltönyével „beolvadt” a háttérbe, emellett a sminket is visszautasította, így arca nyüzöttnek és elgyötörtnek hatott a fekete-fehér képernyőkön keresztül), a testtartása (Kennedy kihúzott háttal, keresztbe tett lábakkal magabiztosságot sugárzott, Nixon összegörnyedt, és esetlen tartása ennek pont az ellenkezőjét), a testbeszéde (míg Kennedy mosolyogva és nyugodt gesztikulációval beszélt, folyamatosan a kamerába nézve, addig Nixon zavartan ide-oda pillantva, heves fejmozgásokkal kísérte mondandóját) evidenssé tették, hogy a televízió korszakában a performatívitás olyan megkerülhetetlen tényezővé vált, amely nagyban meghatározza a személyes *brand* (legyen az politikai, kulturális stb.) sikerességét.

Video Killed the Radio Star

■ Az ekkoriban konszolidálódó zeneipar számára szinte egyértelművé vált, hogy innentől kezdve az előadók nemcsak hogy jól kellett megszólaljanak, hanem a fizikai megjelenés és a színpadi jelenlét, előadásmód karizmatikus mivolta is nélkülözhetetlen a sikerhez. Nem véletlen tehát, hogy Elvis és Mick Jagger csípőmozgása, a Beatles frizurái, Madonna erotikusan érzéki gesztusai, Michael Jackson posztthumánnak ható táncmozdulatai, Lady Gaga extravagáns jelmezei vagy Nicki Minaj expliciten szexuális *twerk* koreográfiája a zenéjükkel egyenrangú (sőt esetenként azon túlmutató) eszközei lettek produkcióiknak, személyes kulturális *brand*jeiknek.

A könnyűzene vizuális reprezentációjának első számú eszközévé előlépő videoklip (*music video*) jelenleg is használt formátumának megjelenése és ezzel együtt a televíziós korszak beköszönése a zeneiparba az amerikai MTV (Music Television) 1981. augusztus 1-jei indulására tehető. Az MTV megjelenése egy olyan, folyamatos közvetítési rendszert és egy olyan médiaformátumot hozott, amely Rob Tannenbaum és Craig Marks meglátása szerint az „erős rendezői-séget, a gyors montázst, illetve a korszak kezdetleges speciális effektusait, az élénk színvilág használatát, az explicit szexualitást, a provokatív témaválasztást alkalmazta a kis képernyőn keresztüli maximális hatás érdekében.”⁴

A videoklipek, akárcsak az azok előképeként funkcionáló élő koncert, illetve tévéstúdiós felvételek (mint például az 1964 és 2006 között futó brit *Top Of The Pops*, ahol tévéstúdióban vettek fel zenés rövidfilmeket, amelyekben ismert együttesek *playback*-elven adták elő saját számaikat) nagyban építettek az élő zenei előadás hatásmechanizmusára. Nem véletlen, hogy Joe Gow a performatívitás felőli megközelítést javasolja a különböző videokliptípusok kategorizálására. Gow hat kategóriát különböztet meg: (1) az „anti-performansz” klip, amely nem mutatja az előadót a dal előadása közben; (2) a „pseudo-reflexív” klip, amely a videó elkészítésének folyamatát mutatja meg; (3) a „dokumentarista” klip, ami *cinéma vérité* stílusban dokumentálja a színpadi előadást, illetve az előadó más színpadi vagy színpadon kívüli tevékenységeit; (4) a speciális effektusokra építő klip, amelyek esetében az előadást „elnyomják” a megjelenő vizuális effektusok; (5) az „énekes és táncos” klipek, amelyben az előadás testi-saira kerül a hangsúly; (6) a „felnagyított előadás” klip, amelyben a performatív elemek más vizuális elemekkel keverve jelennek meg, de megőrzik primer mivoltukat.⁵

Mindegyik videokliptípusra számos példa hozható, esetenként az egyes típusok egymással átfedésben vannak jelen, de mindegyikükben közös, hogy az előadás, a performatív jelleg (vagy az első kategória esetében annak hiánya) az előadók vizuális reprezentációjának alapvető és meghatározó eleme.

Performativitás és videoklip a műfajok tükrében

■ Ha a különböző popzenei műfajokon keresztül közelítünk a videoklipekben megjelenő performatív elemekre, akkor arra az alapvető következtetésre jutunk, hogy az olyan műfajok esetében, ahol fontos a zenei művek színpadi előadása – mint például a rock, a blues, a country vagy a jazz – a performatív jelleg megjelenése a klipekben sokkal hangsúlyosabb, mint például az olyan újabb keletű műfajok esetében, mint például az elektronikus tánczene, ahol már nem a performatív jelleg kerül a középpontba.⁶

A rockzene esetére külön is szükséges kitérni, mivel ennek a műfajnak az előadás, a színpadi show a kezdettől fogva meghatározó és nélkülözhetetlen eleme. Legyen szó Arthur Brown lángoló fejdíszben előadott vad táncáról, Alice Cooper sokszor már-már színházi előadásba forduló grandiózus teatralitást felvonultató koncertjeiről, a Mötley Crüe tűzijátékkal kísért, cirkuszba hajló turnéiról, a Nirvana (ön)pusztító, hangszerparkot darabjaira törő koncertlezárásairól vagy az olyan kortárs zenekarok, mint a Rammstein, a Slipknot vagy a Ghost monumentális élő show-jairól, szembeötlő, hogy az előadások teatralitása (azon túl, hogy globális szintű morális pánikot keltettek) a produkciók identitását nagyban meghatározták (esetenként még a magát a zenét is felülírva). Ezért talán természetesnek is mondható, hogy a videoklipek nagyban építenek az élő előadások performatív jellegére, mintegy konzerválva a koncertek esszenciáját megjelölő teatralis, energikus és szenvedélyes előadásmódot.

Vegyük például a Guns N' Roses videoklipeit (ez már csak azért is kézenfekvő, mert a *November Rain*hez készült videoklip minden idők legnézettebb rockzenei videója). A három legnézettebb klipjükben (*November Rain* [1992, r. Andrew Morahan], *Sweet Child o' Mine* [1988, r. Nigel Dick], *Paradise City* [1988, r. Nigel Dick]) egyaránt előadás közben látjuk a zenekar tagjait. A *Sweet Child o' Mine* egy zenekari próbába enged betekintést, de láthatjuk a zenekar technikai személyzetét, illetve a filmes apparátust is (tehát Gow tipológiájának a 2-es kategóriájába esik, „pseudo-reflexív” klip). A *Paradise City* élő koncertfelvételek, valamint a koncert előkészületeiről készült dokumentarista felvételek véletlenszerű montázs (3-as kategória, „dokumentarista” klip). A *November Rain* pedig tulajdonképpen egy narratív elemekkel átszőtt, grandiózus *mise en scène*-be helyezett előadás (6-os kategória, „felnagyított előadás” klip). Viszont mindegyikben közös, hogy a zenekar tagjainak szuggesztív előadásmódja kerül a fókuszba (gondoljunk csak Slash templomból kísétálós gitárszólójára a *November Rain*ben: a nagyterpeszben hátradőlő előadásmód ugyanolyan fontos, mint a gitár nyakán lefogott hangok). Továbbá a klipek nemcsak a tagok előadásmódjának esszenciáját próbálják megragadni, hanem az élő előadások eseményszerűségét is: a közönség és az előadók között létesülő kapcsolatot, valamint mindazokat a tényezőket, amik egy élő koncerten a közönség élményét formálják.

A rockzenét követő, jelentős kulturális hatással bíró, és a zeneipar struktúrájában jelentős átrendeződéseket eredményező zenei műfaj az elektronikus tánczene volt. Amint az már fentebb említésre került, ennek a műfajnak az esetében

háttérbe szorul a performatív jelleg. Az elektronikus tánczenei események (*rave*) nem az előadásról szólnak (tulajdonképpen nem is beszélhetünk előadásról, mivel a zenéért felelős DJ rögzített alkotásokat játszik le)⁷, hanem sokkal inkább egy olyan audiovizuális immerzív tér létrehozásáról, ahol az élmény megkonstruálódhat. A rockzenei koncertektől eltérően, ahol lehetséges a passzív szemlélődés, az elektronikus zenei események sokkal inkább egy aktív részvételt követelnek meg a közönségtől (ugyan ezek esetében is lehetséges a passzív szemlélődés, de nem túl szórakoztató több órán át egy keverő DJ-t nézni). Az aktív részvétel elsődleges eszköze pedig nem más, mint a mozgás, a tánc. Így tehát tulajdonképpen a közönség részéről jelenik meg a performativitás. Ezért nem véletlen, hogy elektronikus tánczenei klipek esetében a performativitás a táncon és koreográfián keresztül jelenik meg.

Vegyünk két példát: a Daft Punk *Around the World* című dalához készült videót (1997, r. Michel Gondry) és a The Chemical Brothers *Galvanize* című dalához készült videót (2004, r. Adam Smith). Az előadók egyik esetben sem jelennek meg a klipekben, vagyis Gow 1-es kategóriájába, „anti-performansz” klipként kategorizálhatóak. A Daft Punk-klipben tulajdonképpen azt láthatjuk, amint az adott hangszereket vagy hangmintákat „megszemélyesítő” csoportok (robotok, úszónők, atléták, múmiák és csontvázak) eltáncolják a dalt. Vagyis a zenei információ az olyan performatív elemeken keresztül kap vizuális reprezentációt, mint a táncosok előadása és a koreográfia. A Chemical Brothers videoklipje pedig a *rave*-ek eseményszerűségét hangsúlyozza. Láthatjuk a *rave*-et megelőző, szinte ritualisztikusnak ható készülődést, amely egy eksztatikus táncban kulminálódik. Látható tehát, hogy annak ellenére, hogy az elektronikus tánczene nem egy kimondottan performatív műfaj, mégis rendelkezik performatív vonatkozásokkal, viszont ezek teljesen másképp működnek, mint a rockzene esetében.

Végezetül pedig napjaink egyeduralkodó könnyűzenei műfajáról, a hiphopról is említést kell tenni, viszont ez tulajdonképpen abból a szempontból nem tárgyalható külön esetként, hogy nem hozott jelentős újítást, hanem a rockzene által megteremtett konvenciókhoz nyúl vissza annyi különbséggel, hogy itt sokkal inkább az előadó és a nem a zenekar előadói kvalitásai érvényesülnek.

Konklúzió

■ A performativitás egy rövid periódustól eltekintve mindig fontos eleme volt a zenei produkcióknak. A videoklipek, mivel alapvetően egy zenei termék vagy egy zenei *brand* reklámozására voltak hivatottak, mindig törekedtek arra, hogy a produkció élő jellegét, az előadó sajátos és identitásképző előadásmódját is reprezentálják. Ugyanakkor fontos azt is hangsúlyozni, hogy szigorú értelemben véve a videoklip önmagában semmiképp sem egy performatív műfaj. Akárcsak a videoművészet, amely annak ellenére, hogy a performanszművészetből eredeztethető, mégsem tekinthető önmagában performatív műfajnak, hanem sokkal inkább egy közvetített vagy megidézett performativitással jellemezhető. És ezek a tendenciák a videoklipet is tökéletesen jellemzik.

■ JEGYZETEK

1. Vályi Gábor: *A rögzített zene kritikai kutatása*. Replika 2005. 49–50. sz. 30.
2. Uo. 30–31.

3. Margaret Kartomi: *Concepts, Terminology and Methodology in Music Performativity Research*. Musicology Australia 2014. Vol. 36. Issue 2. 189–190.
4. Rob Tannenbaum – Craig Marks: *I Want My MTV – The Uncensored Story of the Music Video Revolution*. Dutton, New York, 2011. 22.
5. Joe Gow: *Music Video as Communication – Popular Formulas and Emerging Genres*. Journal of Popular Culture 1992. Vol. 26. Issue 2. 50–62.
6. Simon Reynolds meglátása szerint az elektronikus tánczene egyik újítása abban áll, hogy a performativitásról átkerül a hangsúly az atmoszférára, vagyis a műfaj a rhythm and blues alapú zenékkal ellentétben nem „átad egy élményt”, hanem sokkal inkább megkonstruálja azt. Lásd: Simon Reynolds: *Energy Flash – A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Soft Skull Press, New York, 2012. 13–17.
7. Napjainkban ez a megállapítás sem tekinthető teljes mértékben érvényesnek, ha például az olyan DJ-kre gondolunk, mint Steve Aoki, akinek a szettjei majdnem minden esetben színpadi show-val is társulnak.

