



WETTL MÁTYÁS

KLASSZIKUS ZENEI VIDEÓKLIPEK

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

Témavezetők:

Szalontai Ábel DLA, habil.

Veres Bálint PhD, habil.

2025, Budapest

TARTALOMJEGYZÉK

ABSZTRAKT.....	5
ABSTRACT.....	6
TÉZISEK.....	7
THESES.....	8
1. A VIDEÓKLIP FOGALMA ÉS MŰFAJI MEGHATÁROZÁSA.....	9
1.1 Bevezetés.....	9
1.2 A videóklip története(i)nek áttekintése.....	15
1.2.1 Előzmények.....	16
1.2.2 MTV.....	19
1.2.3 A videóklip halála (???)......	21
1.2.4 YouTube.....	22
1.3 Rokonműfajok a videóklip tükrében.....	24
1.3.1 Filmzene.....	24
1.3.2 Videó dokumentáció.....	25
1.3.3 Video art.....	25
1.3.4 Musical.....	26
1.3.5 Koncert stream.....	26
1.3.6 Reklám.....	27
1.4 Konklúzió.....	28
2. A KLASSZIKUS ZENEI VIDEÓKLIPEK TÖRTÉNETÉNEK ÁTTEKINTÉSE, ÉS ÖSSZEHASONLÍTÁSA AZ EGYETEMES VIDEÓKLIP TÖRTÉNETTEL.....	29
2.1 Bevezetés.....	29
2.2 Előzmények.....	30
2.3 A videóklip létrejötte.....	32

2.4 Klasszikus zene a televízióban.....	33
2.5 Áttörés.....	36
3. ELEMZÉSEK.....	39
3.1 Bach mozgóképen – tanulmány Víkingur Ólafsson videóklipjéről.....	39
3.2 A klasszikus zenei videóklip művészete – tanulmány Daniil Trifonov videóklipjéről.....	48
4. MESTERMŰ.....	59
4.1 A mestermű háttere.....	59
4.1.1 Performansz videóklip.....	61
4.1.2 Narratív videóklip.....	62
4.1.3 Konceptuális videóklip.....	62
4.2 A mesterműről.....	63
4.2.1 Funk My Life.....	64
4.2.2 No Need For Surplus B.S.....	66
4.2.3 Personal Attack.....	68
4.3 Összegzés.....	70
BIBLIOGRÁFIA.....	71
VIDEOGRÁFIA.....	75
ÖNÉLETRAJZ.....	78
EREDETISÉGI NYILATKOZAT.....	80

ABSZTRAKT

Dolgozatomban a klasszikus zenei videóklipok történeti és elméleti vizsgálatát végzem el, párhuzamba állítva őket az egyetemes videóklip-műfaj fejlődésével.

Elméleti kutatásomban kiindulópontként a videóklip fogalmának – a szakirodalom eltérő kategorizációiban is tükröződő – meghatározási nehézségeit veszem szemügyre. A definiáláshoz áttekintem a videóklipok rövid történetét, és összehasonlítom egyéb audiovizuális műfajokkal. A továbbiakban rámutatok, hogy a klasszikus zenei videóklipok előzményei egészen a huszadik század eleji kísérletekig vezethetők vissza, majd megvizsgálom hogy a televíziós közvetítések és filmadaptációk hogyan formálták a befogadói mintázatokat. Elemzésemben hangsúlyozom, hogy a popzene vizuális kultúráját meghatározó MTV-modellhez képest a klasszikus zenei klipek jóval lassabb, fragmentáltabb fejlődést mutattak, miközben a közönség és a szakma sokáig idegenkedve fogadta e műfajt, majd közelmúltbeli esettanulmányokon (Ólafsson, Trifonov) keresztül hívom fel a figyelmet a komolyzenei videóklipok újkori relevanciájára.

Végül a mesterművömon keresztül érzékeltetem az MTV-korban megjelent szakírásek szerinti alapvető videóklip-kategóriák megjelenítési lehetőségeit.

ABSTRACT

In my thesis, I conduct a historical and theoretical examination of classical music videos, drawing parallels with the development of the universal music video genre.

As a starting point for my theoretical research, I examine the difficulties in defining the concept of the music video, which are reflected in the differing categorizations found in the literature. To arrive at a definition, I review the brief history of music videos and compare them with other audiovisual genres. I then point out that the precursors of classical music videos can be traced back to experiments at the beginning of the 20th century, and examine how television broadcasts and film adaptations shaped audience patterns. In my analysis, I emphasize that, compared to the MTV model that defines the visual culture of pop music, classical music videos have developed much more slowly and in a more fragmented way, while the genre was long met with reluctance by both audiences and professionals. Through recent case studies (Ólafsson, Trifonov), I draw attention to the contemporary relevance of classical music videos.

Finally, through my masterwork, I demonstrate the possibilities of representing the fundamental music video categories described in writings from the MTV era.

TÉZISEK

I.

A videóklip olyan zenei és mozgóképi elemeket tartalmazó művészeti produktum, ami az alapjául szolgáló zenemű, vagy az azt előadó zenész népszerűsítését segíti elő. Épp úgy vannak artisztikus kvalitásai, mint promóciós funkciója.

II.

A videóklip – mint egy a 20. század második felében kialakult formanyelv – elsődlegesen könnyű-, vagy popzenei alapokra épülve fejlődött ki. Bár kezdetben minden lehetőség adva volt arra, hogy a popzenei klipekkel párhuzamosan a műfaj a klasszikus zenével is kialakulhasson, és egyidejűleg virágozhasson, megformálva saját, önálló szabályszerűségeit, mégis a műfaj kialakulásának már a kezdetekor egyértelművé vált a könnyűzenei dominancia.

III.

Az idők során kikristályosodott műfaji sajátosságok egy alapvetően másmilyen zenei diszciplínára áthelyezve könnyedén válhatnak disszonánssá, jobb esetben csupán a szükségtelenség érzetét keltve a nézőben, rosszabb esetben a blaszfémiáét.

IV.

Éppen ugyanaz a technikai újítás és médiatörténeti fordulópont vezetett a klasszikus zenei videóklipok életre keléséhez, mint a fősdratú videóklipok újravirágzásához. A megfizethető, de jó minőségű kézi kamerák piacra kerülése nagyjából egy időben történt az internetes videómegosztó oldalak elterjedésével, ami egészen új alapokra helyezte a műfajt.

V.

A klasszikus zenei videóklipok történetét tekintve megannyi párhuzam fedezhető fel a könnyűzeneiekével – ám megfigyelhető egy 20-30 éves lemaradás is. Tekintve, hogy a könnyűzenei videóklipok esetében az idők igazolták a műfaj létjogosultságát, ugyanez feltételezhető klasszikus zenei társaiknál is.

THESES

I.

The music video is an artistic product containing both musical and moving image elements, designed to promote the musical work on which it is based, or the musician performing it. It possesses artistic qualities as well as a promotional function.

II.

The music video, as a form of expression that developed in the second half of the 20th century, evolved primarily on the basis of pop music. Although in the beginning all conditions were present for the genre to develop alongside classical music and flourish simultaneously, forming its own independent set of conventions, from the very outset the dominance of popular music became evident.

III.

The genre-specific characteristics that crystallized over time, can easily become dissonant when transferred to a fundamentally different musical discipline, at best creating a sense of unnecessaryness in the viewer, at worst blasphemy.

IV.

It was precisely the same technical innovation and turning point in media history that led to the emergence of classical music videos as it did to the resurgence of mainstream music videos. The appearance of affordable yet high-quality handheld cameras coincided roughly with the spread of online video-sharing platforms, placing the genre on an entirely new foundation.

V.

Looking at the history of classical music videos, numerous parallels can be drawn with those of popular music—yet one can observe a delay of 20–30 years. Given that time has proven the validity of the pop music video genre, the same can be assumed for its classical music counterparts.

1. A VIDEÓKLIP FOGALMA ÉS MŰFAJI MEGHATÁROZÁSA

1.1 Bevezetés

A videóklip fogalmának meghatározása egyáltalán nem magától értetődő. Noha a kifejezés széles körben ismert és használt, pontos jelentése korántsem egyértelmű.

Elsőre egyszerűnek hathat a kérdés, hogy mit is értünk e szókapcsolat alatt, ám némi utánajárás után rögvest kiderül, hogy korántsem lehet olyan könnyedén megválaszolni, mint azt gondolnánk. Nem csupán egy nehezen megfogható fogalomról van szó – amit többek között a videóklipok töméntelen mennyisége is igazol – de a műfaj rövidnek tekinthető története alatt is meglehetősen flexibilisen változott a meghatározás megfoghatósága. Hogy a definiálhatóság mennyire rugalmas, arról mi sem árulkodhat jobban, mint Carol Vernallisnak, a videóklipes szakirodalom egyik legelismertebb alakjának két megközelítése. A 2004-ben kiadott *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context* című könyvében még így ír:

Állítom, hogy a videóklip az alapjukul szolgáló dalokból származnak. A zene az első – a dal a videó megalkotása előtt készül –, és a rendező általában a látványt álmódja meg, amihez a dal szolgál iránymutatóként. Sőt, a videónak kell eladnia a dalt; emiatt ráadásul felelős is a dalért az előadó és a lemezkiadó szemében.

Ugyan nehezen lehetne vitatkozni az állítás alapvető igazságtartalmával, de talán lehetett volna találni már 2004-ben is ellenpéldát, hacsak kekeckedésképpen is. A kijelentései határozottságához viszont nem fér kétség. Ellenben szűk 9 évvel később az *Unruly Media* (2013) előszavában ezt olvashatjuk:

Mi ma a videóklip? Azt állítanám, hogy egy időben tudtuk, mi is az, de már nem. A kontextus, amelyben a videóklip a nyolcvanas és a kilencvenes években terjedtek, más, mint most. Ekkortájt a klipek elsősorban műholdas televíziószolgáltatásokon voltak láthatóak – például az MTV-n; bőven volt cenzúra, és a rendezőknek illetve a lemezkiadóknak nehéz volt a műveiket sugárzás közelébe juttatni. Manapság a videóklip számos kereskedelmi webhelyen, valamint a YouTube-on vannak megosztva. Nem igazán van ellenőrzés, cserébe a hozzáférés sokkal szélesebb. [...] A videóklipet olyan, lemezcégek által gyártott és birtokában lévő termékeként definiáltuk, amelyekben a mozgóképet a már meglévő popdalra készült a dal eladása érdekében. Már nem. [...] Most már egyszerűen csak úgy tudjuk definiálni a

videóklipet, hogy a képnek és a hangnak egy olyan kapcsolata, amit akként fogadunk el.

Tisztán látható, már mennyivel kevésbé magabiztos, hogyha általánosságban kell írnia a videóklipokról. Míg az első idézetben kategorikus kijelentéseket lehet felfedezni, addig a második esetben egészen odáig merészkedik, hogy saját magával definiálja a fogalmat. A különbség mértéke húsba vágó, különösképpen annak tükrében, hogy csupán kilenc év telt el a két könyv megjelenése között. Bizonyítottnak tűnik tehát a tény, hogy az idő folyamán műfaji változások mentek végbe, és ezek kényük-kedvük szerint alakították a közgondolkodást a videóklipről. (Levonható továbbá a következtetés, hogy a műfaj definiálására tett kísérlethez elengedhetetlen egy történeti áttekintés.)

Hasonló megállapításra jutott Dan Moller is a műfaj változása kapcsán, miután a közvélekedést, illetve a köznyelvi eltéréseket vizsgálta (Moller, 2011). Ha az ő módszerét alkalmazzuk, ismét nehézségekbe ütközünk. Először vizsgáljuk meg, hogy különböző nyelveken hogyan cseng a *videóklip* szó, mivel a videóklip mára már minden szempontból egy globálisan elterjedt, világszerte ismert műfaj (már az 1987-es MTV Europe megjelenésével elindult a zenecsatorna a globális terjeszkedés irányába, amely kisvártatva az összes földrészen foghatóvá vált (Marks & Tannenbaum, 2011)). Természetesen nem lehet cél a világ összes létező nyelvén ellenőrizni a fordításokat, de ez szükségtelen is, tekintve a hasonlóságukat.

Közvetlen környezetünkönél kezdve, a legnagyobb tömegek által beszélt európai nyelvekből kiindulva rögvest szembeötlik az imént említett hasonlóság. A legtöbbek számára ismerős angol nyelven az egyszerű, ám kifejező *music video* (zenei videó) a helyes fordítás, és ha megnézzük az angollal rokon, egyéb germán eredetű nyelveket, lényegi hasonlóságra lelhetünk. A németek, dánok és svédek betűre megegyezően a *musikvideo* kifejezést használják, és a norvégok is csupán egy betűvel megtoldott *musikkvideo*-t. Ám nem csupán a germán eredetű nyelveknél cseng hasonlóan a kifejezés, finnül *musiikkivideo*, észtül *muusikavideo*, olaszul *video musicale*, malájul és indonézül *video muzik*, valamint szuahéliül *muziki wa video*. Nagyon hasonlóan hangzik ugyanez olyan nem elsődlegesen latin ábécét használó népeknél is mint a macedón vagy a japán, de a *zenei videó* egyéb fordításai fellelhetőek még további különböző nyelveken, mint mondjuk a szlovák, szerb, bosnyák, vagy akár a vietnámi.

A másik legfőbb verziója a szónak – mint a magyarban is – a *videóklip*. Például a cseh szótárban ezzel betűre megegyező azonosságot találhatunk. De ezzel majdnem azonos leírásra, és meglehetősen hasonló kiejtésre lelünk franciául, portugálul, spanyolul, katalánul, románul, hollandul, törökül, de még albánul, frízül vagy baszkul is. (Az egyetlen többtízmillió nyelv a környező országok között, akiknek ezektől eltérő, mondhatni „saját” szavuk van a lengyelek *teledysk*-je.) Ezen kívül található még olyan nyelv is, ahol mindkét verzió használatos, sőt olyan is, mint

például az orosz (Музыкальный видеоклип, vagy latin betűkkel leírva *muzikalnij videóklip*), ahol a két verziót egyszerre használják.

Tisztán látszik tehát, hogy a legtöbb nyelv a *zenei*, a *videó* és a *klip* szavak hármából teszi össze a saját fordítását. Ha nem is messzemenő, de mindenképpen alapvető következtetéseket lehet levonni ezekből. Azt bátran ki lehet jelenteni, hogy egy olyan műfajról beszélünk, amelynek esszenciális alkotóeleme a zene és a mozgókép. A klip szó pedig (ha az angol *clip*-ből eredeztetjük) egyértelmű, hogy a műfaj hosszának a megjelölése – egy vágat, valamilyen korlátolt hosszú videó. Az tehát már ebből a rövid körültekintésből kiderül, hogy egy *rövid zenés videóról* van szó.

Ám ha ebből a következtetésből kiindulva folytatjuk Moller gondolatmenetét, és továbbhaladunk a közgondolkodás megállapításain, cáfolható tényekbe futhatunk. Ahogy Moller hivatkozik a Cambridge Dictionary definíciójára, mint „rövidfilm, amit egy popdal népszerűsítésére készítettek”, rögtön megjegyzi, „fel kell tegyük a kérdést: minden egyes videóklip azért készül, hogy reklámozzon egy dalt? A videóklip sokkal több, mint csak egy popdal reklámja – ahogy a videóklipet definiáltuk, nem tart lépést a műfaj fejlődésével” (Moller, 2011). Leszűrhető a Vernallishoz hasonló álláspont a műfaj változékonyságáról. Nem járunk jobban, ha más szótárakat ütünk fel, az Oxford Dictionary meghatározására, miszerint a videóklip egy „egy előre felvett popdal videóra rögzített előadása, amelyet általában tánc és a szöveget értelmező vizuális képek kísérik” még élesebb cáfolatot válthat ki, hiszen ez a definíció teljesen figyelmen kívül hagyja a videóklipek műalkotás voltát, és a műfajban rejlő absztrakciós dimenziókat.

Ha az eddigi meghatározásokat latba vetjük, a következő pontok szerint rendszerezhetnénk az ismereteinket a videóklipekről (Korsgaard, 2017):

1. Rövidség, időbeli korlátozottság
2. Egy popdal szolgál az alapjául
3. Zene és mozgókép kombinációja
4. A zene időbeli elsődlegessége, a felvételre való képalkotás
5. Népszerűsítés, mint elsődleges funkció

Ha egyesével utánajárunk az itt felsorolt öt pontnak, gyorsan kiderül, hogy szinte egyik sem abszolút szabály, majdnem mind kikezdzhető.

1. Rövidség, időbeli korlátozottság: bár a videóklipek átlagos hossza valahol három és négy perc között van, számtalan példa tanúsítja, hogy ez a formai keret könnyedén felborítható. Ha rögtön a „pop királyát” vesszük górcső alá, Michael Jacksonnak megannyi klipje van, ami bőven meghaladja a vélt rövidséget. A [Black or](#)

[White](#) egy komplett bevezetővel és prologussal rendelkező klip, rögtön több mint tíz perc hosszúságban, de ugyanitt megemlíthető egyebek mellett a [Smooth Criminal](#), a [Speed Demon](#), vagy akár a [Bad](#). De a közel tíz perc hosszúságú, vagy azt akár meghaladó videóklippek közé sorolható még Katy Perry [Last Friday Night](#)-ja, Lady Gaga és Beyoncé [Telephone](#)-ja, Lana Del Rey [Ride](#)-ja, M. I. A. [Born Free](#)-je, vagy akár a Guns 'N Roses több klipje is. Pharrell Williams [Happy](#)-je pedig egyenesen egy 24 órás videóklippel jelent meg, melyben 360-szor hallgathatjuk végig a dalt egymás után, és a vágás nélkülség illúzióját keltő videóban zömében egyes személyek vagy csoportok látszólag improvizált táncát láthatjuk. Tisztán láthatjuk, hogy ezek a példák nem egy tömegek számára ismeretlen művész határfeszegető kísérletei, hanem a szórakoztatóipar első vonalához tartozó hírességek videóklipjei – ugyanis a szokatlan hosszúságuk ellenére mindegyik továbbra is videóklipnek érződik.

2. *Egy popdal szolgál az alapjául:* az öt pont közül talán ezzel a legkönnyebb vitába szállni, ráadásul úgy is, hogyha az egy szócskát nem névelőként, hanem számnévként kezeljük. Mert amennyiben számnévként kezeljük, ismét több olyan példát is találhatunk, ahol egy videóklipen belül több dal található. The Weeknd [M A N I A](#)-jában négy különböző dal fűz össze, vagy szintén előkerül Lana Del Rey neve, a [Norman F***ing Rockwell](#)-ben három dal jelenik meg. De a legeklektikusabb példa a Kanye West által is rendezett, több mint fél óra hosszú [Runaway](#), amiben az egész My Beautiful Dark Twisted Fantasy című albumának készített egy már-már kisfilmre emlékeztető klipet. (Ezek a példák természetesen próbára teszik az előző pontot is.)

Viszont ha határozatlan névelőnek vesszük az egy-et, még könnyebb dolgunk van a cáfolattal. Megannyi videóklip létezik, aminek az alapjául nem egy popdal szolgál, hanem bármilyen más műfajú dal, vagy zenemű. Ha ragaszkodnánk ahhoz, hogy dal a videóklip alapjául szolgáló zene, akkor rögvést minden instrumentális zeneszámmal készült videóklip megcáfolná az állítást, amelyeket szigorúan véve nem lehet dalnak hívni, mivel nélkülözik a vokalizációt. De ha a műfaji korlátozásra fókuszálunk, akkor sincs nehéz dolgunk ellenpéldák sokaságát találni. Ahogy a későbbiekben ez ki fog derülni, a videóklip előfutárai között megannyi készült jazz dalokra, vagy egyéb, nem pop műfajú dalokra. De találhatunk példákat elektronikus tánczenei klipektől, komolyzenei klipeken át, indiai karnátikus videóklipen keresztül egészen örmény népzenei videóig, vagy akár ghánai gospel videóklipkeig is, és a sort természetesen csaknem a végtelenségig lehetne folytatni.

3. *Zene és mozgókép kombinációja:* az előző ponttal ellentétben ezt a legnehezebb tagadni. A tagadás a következő kérdéseket vetné fel: mozgókép nélkül is videóklipként kezelhető egy videóklip? Vagy zene nélkül is? Az első kérdésre a választ például azok a YouTube-on látható „videók” jelentik, amelyek elsődleges célja a zeneszám meghallgatása. Bevett szokás egy album dalait elérhetővé tenni csupán egy kép, vagy egy albumborító megosztásával, ahol nem beszélhetünk mozgóképről, mivel a videó teljes terjedelmében egyetlen kép stagnál a képernyőn.

Mivel a YouTube egy videómegosztó oldal, ezért szörszálhasogatásképpen tekinthetünk ezekre is videóként, hiába szól a józan ész ez ellen.

Ami a zene nélküli videókat illeti, tekinthetünk példaképp egy virális trendre (ami a Music Videos Without Music címet viseli), ami már ismert videóklipet foszt meg eredeti hangsávjuktól, és helyükbe a képen látható események komikus zörejezését helyezi. (Kiváló példa erre Mario Wienerroither a Queen együttes [I Want to Break Free](#)-jéhez készült feldolgozása, vagy a CollegeHumor Miley Cyrus [We Can't Stop](#)-jának verziója.) „A zene helyére olyan diegetikusnak tűnő hangokat tesznek, amelyeket éppen az adott szituációban látunk, és amit a képernyőn kívüli történések sejtetnek. Ahelyett, hogy zenét hallanánk, azt halljuk, ahogyan a klip hangzott volna, ha a hangot a helyszínen rögzítették volna. Amikor valami felrobban a képernyőn, akkor robbanást hallunk, amikor valaki táncol, a cipője kopogását halljuk, de egy pillanatra sem csendül fel az eredeti dal eredeti voltában” (Korsgaard, 2017). Joggal merül fel a kérdés, hogy ezek is teljes érvényű videóklipeknek tekinthetők-e. Egyrésztől feltétlenül, hiszen a zene nélkülözéséből fakadó komikum rámutat a videóklip szerkesztésének mára valamelyest kialakult – gyakran irracionálisnak tűnő – nyelvezetére, ami azért elgondolkodtató, mert ha esetleg nem is ismerjük az eredeti dalt, akkor is át tudjuk élni a videók bohózatát, és egyből videóklipként tudunk asszociálni a látottakra. Másfelől viszont e videók parodisztikus volta miatt érvényét vesztheti a műfaji megjelölés, hiszen ezek a videók inkább tekinthetők a videóklipek kifigurázásának, mint önálló érvényű alkotásoknak. Továbbá nem lehet teljes biztossággal állítani, hogy zene nélküliek, hiszen hiába nem szólnak a néző által elvárt vagy számított „zenei” hangok, a lényege ezeknek a videóknak pont a zene sejtetése, a hiányából fakadó abszurditással, így a zene továbbra is alkotóelemként funkcionál.

4. *A zene időbeli elsődlegessége, a felvételre való képalkotás:* a zene időbeli elsődlegessége mellett már Vernallis is állást foglalt a korábban taglalt 2004-es idézetben. Ha a mozgókép és zene kapcsolatáról beszélünk, három fő időbeli kapcsolatot állapíthatunk meg: ha a zene megelőzi a mozgóképet, ha a mozgókép előzi meg a zenét, vagy ha a zene és mozgókép egyazon időben készül el. E három reláció körül a legegyszerűbb ez utóbbit taglalni. Amennyiben a videó és a zene egyazon időben készül el, akkor tulajdonképpen egy szabad improvizáció, egy abban a pillanatban létrejövő zenei folyamat videódokumentációjáról beszélhetünk – különösebb utólagos módosítások nélkül. Ezt tekinthetjük fontos kitételnek, hiszen akár a vizuális anyagba, akár a zenei materiába nyúlnak bele a készítő a felvétel elkészülte után, lehetőségük nyílik a videóművészet vagy a zeneművészet eszközeit alkalmazva visszamenőleg bárhogyan módosítani az eredeti anyagon. Mindkét esetben átesne a végtermék az első két opció valamelyikébe, vagy azoknak valamifajta keresztezésébe. Ettől függetlenül a kérdés fennáll, tekinthetjük-e akár egy szabad jazz improvizáció televízió felvételét, akár egy pályaudvaron telefonnal

rögzített zongoraimprovizáció felvételét videóklipnek, vagy inkább „csak” dokumentációnak.

Az első két lehetőséget tekinthetjük egyfajta választóvonalnak. Michel Chion meglátása, miszerint a „videóklip egy dalra szerkesztett vizuális anyagok” (Chion, 1994) merőben összecseng Vernallis már tárgyalt idézetével, miszerint a videóklip esetében a videó készül a zenére, s nem pedig fordítva. (Ezt igazolja az is, hogy a videóklipeknek a legritkábban van eltérő címe, mint az alapjukul szolgáló dalnak.) Ugyanezt állítja Mathias Bonde Korsgaard is: „a videóklip egyik meghatározó jellemzője, hogy a képeket a zene után hozzák létre. Ez a folyamat részben abban különbözteti meg a videóklipet számos más audiovizuális formátumtól, hogy megfordítja a szokásos és uralkodó gyártási sorrendet.” (Korsgaard, 2017) Amennyiben kétségbe szeretnénk vonni a szakirodalmi állításokat, érdemes eljátszani a gondolattal, hogy elképzelhető-e olyan videóklip, ahol a mozgókép készült el előbb, és utána íródott hozzá a zene. Míg természetesen vannak csak archív felvételeket tartalmazó videóklip (idevágó példa Taylor Swift [The Best Day](#)-je, ami kizárólag az énekesnő gyerek-, és fiatalkori felvételeiből áll), hiába készült el a dal időben később, mint a videófelvétel(ek), a használatuk mégis egy rendezői koncepció révén született meg. Tehát nem lehet ebben az esetben sem azt állítani, hogy a mozgókép megelőzte volna a zeneszámot, hiszen a vizuális anyag kiválasztásához a dal nyújtotta az alapot. Továbbá fölmerül a kérdés, hogyha a mozgóképhez készül a zene, akkor ebben az esetben nem filmzenéről van-e szó. (A műfaj-összehasonlítás egy későbbi fejezetben kerül kifejtésre.)

Az állítás második felét viszont meglehetősen egyszerű cáfolni. Megannyi példa van arra, hogy egy videóklip zenei anyaga részben eltér a zeneszám eredeti stúdiófelvételétől. Szembeötlő Justin Bieber [Boyfriend](#)-je, ahol látszólag „minden rendben” zajlik, ám fél perccel a klip kezdete után hirtelen félbeszakad a zene, elsötétül a kép, majd kisvártatva újrakezdődik a dal, és a cím képernyőn való megjelenítéséből arra következtethetünk, hogy eddig csupán egy bevezetést láthattunk. Ugyan más zenei anyag nem volt használva, mint a dal eredeti felvétele, mégis az első fél percet kétszer hallhatjuk egymás után. Még több megszakítás jelenik meg Justin Timberlake [What Goes Around...Comes Around](#)-jában, amire a videóklip narratívája ad okot. De természetesen arra is akad példa, hogy nem csak a stúdiófelvételtől áll a videóklip zenei anyaga. Björk [Triumph of a Heart](#)-jában a videóklip közepén egy a capella verzióját hallhatjuk a dalnak, amit egy bár vendégei adnak elő. A Coldplay [Fix You](#) című videóklipje pedig a stúdióban készült verzióval kezdődik, ám a klip a végére egy koncertelőadásba torkollik, ahol hallhatjuk ahogy a nézőközönség énekli a dalt. Richard Ashcroft [Song For The Lovers](#)-je pedig egy kifejezetten érdekes vetületét tárja elénk a kérdésnek, ugyanis itt a dal eredeti verzióját hallhatjuk, ám nem a megszokott nondiegetikus módon, hanem diegetikusan: a klip főszereplője egy szállodai szobában hallgatja saját dalát, és

hallhatjuk ahogy néha rádudorászik, valamint a tevékenységéből származó zörejek is jelen vannak, melyek gyakran érezhetően hangosabbak, mint maga a dal.

5. *Népszerűsítés, mint elsődleges funkció:* „a videóklip mindenekelőtt promóciós eszköz, azaz egy olyan termék marketingjének eszköze, amely már önmagában is működik és általánosan érthető” (Railton&Watson, 2011). Eredetét tekintve valóban promóciós célzattal létrejövő műfajról van szó, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy angolul eredetileg *promotional video*-ként hivatkoztak rá (azaz *promóciós videó*ként). Némi kiegészítéssel szolgál Roy Shuker: „a videóklip egyszerre ipari, kereskedelmi termék és kulturális forma” (Shuker, 1994). Látható, itt nem csupán promócióról van szó. Ezt erősíti meg Dan Moller (2011) is:

Ha a videóklipet egyszerűen egy dal reklámjaként vagy egy videóra vett előadásként írjuk le, az erősen korlátozza a műfaj hatókörét és lehetőségeit. A videóklipet lehet szórakoztatásra, gondolatébresztésre és különböző ügyek népszerűsítésére használni – nem csak a dalok eladására.

Vitathatóvá válik tehát, hogy a videóklip elsődleges funkciója pusztán a népszerűsítés volna.

Összegzőképpen kijelenthető, hogy a videóklip semmiképpen sem nevezhető egy könnyedén definiálható fogalomnak. Az imént felsorolt pontok oroszánrészéről bebizonyosodott, hogy nem meghatározó erejű állítások, legfeljebb a műfajra nagy általánosságban *jellemző* megállapítások. A meghatározás pontosításának érdekében a továbbiakban két, már említett irányvonalat követelek: a videóklip történetének felvázolását, és más, rokon audiovizuális műfajokkal való összehasonlítást.

1.2 A videóklip története(i)nek áttekintése

A különböző művészeti ágak történetírásai között sok hasonlóságot lehet felfedezni. Mindegyiknek nagyjából körvonalazható a bölcsője, gyakran beszélhetünk fénykorokról is, egyes, sőt, számos művészeti ágnál kiáltottak már halált (vagy annak megfelelő lassú elmúlást), némelyeknél pedig még feltámadásról is ejthetünk szót. Ugyan a videóklip műfajának rövid történetére nem tekinthetünk egyetlen, időben lineárisan végbemenő fejlődésként, a nagy körvonalak mégis arra engednek következtetni, hogy ez a még ma is meglehetősen fiatal műfaj már bőven túl van a fent említett életszakaszok mindegyikén – és ezeket talán rekordsebességgel mutatta be.

Távol álljon tőlem, hogy ebben az esszében megpróbáljam a videóklip teljes történetét ismertetni. Egyrészt ez a vállalkozás lehetetlen is lenne, hiszen egyetlen

művészeti ág teljes történetét sem lehet hiánytalanul bemutatni egy ilyen méretű írásban (már ha egyáltalán be lehet, ami felől szintén kétségek merülhetnek fel). Ellenben vállalhatónak tűnik rámutatni bizonyos kulcsfontosságú pillanatokra és folyamatokra, amelyek globálisan hatottak a videóklipek készülésére, trendjeire, megítélésére és népszerűségére, valamint kiemelni néhány közismert alkotást, melyek ezeknek eklatáns példái.

Másrészt azért is volna nehéz megírni a videóklip műfajának történetét, mert nem igazán lehet egy, időben lineárisan végbemenő fejlődésként felvázolni – erre utal az alcímben a zárójelben lévő i betű (Milián, 2016). Az egymással párhuzamosan zajló, lokálisan eltérő változások, az egymástól függetlenül történő átalakulások, a történetírók egymással csak részben összeegyeztethető megállapításai miatt (ha csupán egy egyszerű példát nézünk, és megpróbálunk utánajárni, hogy melyik volt a legeslegelső videóklip, a legtöbb helyen Queen együttes [Bohemian Rhapsody](#)-ját találjuk megemlítve, ám sokak szerint már Bob Dylan jó tíz évvel korábbi [Subterranean Homesick Blues](#)-jához készült kisfilm érdemli ki a megtisztelő megnevezést, Tony Bennett a róla szóló életrajzi könyvben úgy vall, hogy ő már egyenesen az '50-es években megalkotta az első klipet a *Strangers in Paradise* című dalához, mikor videóra vették ahogy Hyde Parkban sétál, és ez csupán három példa volt megannyi másik mellett) észszerű lehet a videóklipek történetéről többes számban beszélni.

Ugyanerre a következtetésre jut Thorstein Wübbena és Henry Keazor is, mikor két, egymástól időben eltérő értekezést hasonlít össze, melyek ugyanazt a problémát vetik fel, más-más korszakot megnevezve:

Ez is azt mutatja, hogy a videóklipnek nem egy, hanem több története van, amelyeket törések, végek és kiindulási pontok választanak el egymástól. Ezért aminek épp most tanúi lehetünk, nem egy visszafordíthatatlan vég tünetei, hanem egy pont, ahol a klip – ismételten – elkezd változni, differenciálódni, valami újjá fejlődni.

Látható tehát hogy nem érdemes belekezdeni egy részletekbe menő képet lefesteni, vagy abszolút igazságokat összegezni a videóklip történetírásáról. Ehelyett ez a tanulmány inkább egy teljesség igénye nélküli összegzése, áttekintése óhajt lenni a kép és hang azon válfajának, amire videóklipként asszociálhatunk, az időbeli tájékozódás és a műfaj definiálhatóságának elősegítése kedvéért.

1.2.1 Előzmények

Ugyan, mint azt az imént megállapítottuk, a videóklipet nem lehet egyértelműen definiálni, mégis, ha visszatekintünk az időben, sok olyan meglepően korai példára

akadhatunk, melyeket még akár mai szemmel is nézhetünk videóklipnek. Az egyik legelső, zenét vizualitással párosító ilyen fajta törekvés az „illusztrált dal” (Abel&Altman, 2001), a 19. század végére datálható. Ezek általában a mozi közönsége számára a némafilmek előtt előadott dalokra vetített képek sorozatát jelentette, melyek a dal szövegének illusztrálására voltak hivatottak. Ez a rövid életű műfaj a 20. század elején kifejezetten nagy népszerűségnek örvendett szerte Amerikában, és mivel nagyban segítette a dalok népszerűsítését, illetve kifejezetten hasznos eszköznek bizonyult a kottaeladás promotálásában, joggal tekinthetjük a videóklipnek egyik jogos elődjének.

Időben nagyjából ugyanekkorra datálható a „Phonoscène” megjelenése Franciaországban (Keazor&Wübbena, 2011). A Leon Gaumont által 1902-ben szabadalmaztatott szinkronizáló mechanizmus egy gramofont kapcsol össze egy „chronophone”-nal, ami egy hallható lemezt és egyidejűleg látható filmet eredményezett. Először rögzítettek egy dalt egy lemezre, majd ezt a forgatás közben lejátszották, és a szereplők rátárogáltak. Az így elkészült kisfilmek szintén megelőlegezték a videóklipet, ugyanakkor hivatkoznak rájuk a hangosfilmek hírnökeiként is.

Egy következő fontos előképe a videóklipnek a Max és Dave Fleischer által 1924-ben útjára indított „[Song Car-Tunes](#)” animáció sorozat (Pointer, 2016). Ez a néhány tucat három perces rövidfilm nemcsak az első példa volt a hangos film animációra történő alkalmazására, de a „*pattogó labdát*” is itt láthatjuk először (a képernyőre kiírt dalszöveg fölött pattogó kis golyó, amely jelzi, hogy a dal éppen hol tart a szövegben, ezáltal segítve és serkentve a közönség együtt éneklését), ami a mai napig általánosan használt eszköz rengeteg zenei vizualizációban.

Nem lehet elmenni szó nélkül a hollywoodi *musicalek* hatása mellett sem, a hangosfilm megjelentével létrejött új filmes műfajáról, amely aranykora egészen az 50-es évekig tartott (Cohan, 2002). Kétségtelen, a musicalnek számos közös vonása van a videóklipekkel, mindkettő dominánsabb szerepet biztosít a zenének, mint más filmműfajok, ahol a zene funkciója leggyakrabban az, hogy támogassa a narratívát, miközben észrevétlen és „hallatlan” marad (Gorbman, 1987).

E korai előfutárok után mai szemmel nézve a leginkább videóklip jellegű ősnek a *soundie*-k tekinthetők (Beebe&Middleton, 2007). Ezek az általában három perc hosszúságú, promóciós céllal létrejött zenés kisfilmek először a '20-as években jelentek meg. Eleinte mozikban játszották őket, majd a szélesebb körben való elterjedésüket az 1940-ben, a Mills Novelty Company által piacra dobott *Panoram* „*mozi gépek*” alapozták meg. Ezek tulajdonképpen egy kis üvegfélfelülettel ellátott zenegépek voltak, amelyekbe egy érme bedobásával egy *soundie*-t lehetett megtekinteni. Mivel nem került lehetetlenül sok pénzbe egy *Panoram* beszerzése, ezért a '40-es évek Amerikájában rendkívül gyorsan elterjedtek, és megannyi bárban, hotelben és étteremben fellelhetővé váltak. A választható *soundie*-k műfajai

meglehetősen gazdag skálán mozogtak; a big band swingen át a romantikus balladákra keresztül egészen a countryig bezárólag megannyi választási lehetőség kínálkozott a tízcentessel rendelkezők elé. Műfajilag ezek a kisfilmek kifejezetten jól elválaszthatóak voltak a musicalek filmes jellemzőitől, a *soundie*-kra egyáltalán nem volt jellemző a narrativitás, a fókuszukban a zene, valamint a zene előadása állt, a képen pedig az először stúdióban rögzített dalra történő tárogást, a zene előadásának mímelését lehetett látni.

Hasonló folyamat zajlott le Európában is alig egy bő évtizeddel később; Franciaországban *Scopitone*, Olaszországban pedig *Cinebox/Colorama* néven jelentek meg hasonló gépek, ám ezek technikai előrelépést jelentettek a *Panoramok*hoz képest, ugyanis a *Scopitone*-okban a *Panoram*mal ellentétben szabadon választhatóak voltak a dalok, valamint a hang- és képminőség is jelentősen fejlettebb volt, nem is beszélve arról, hogy a kép színes volt.

Természetesen a televíziózás is nagyban hozzájárult a videóklipek kialakulásához. Már az '50-es években is rendszeres műsorelem volt egy-egy népszerű zenész fellépése különböző varieté műsorokban – az egyik leghírhedtebb ilyen eset Elvis Presley harmadik fellépése volt az Ed Sullivan Showban, ahol Ed Sullivan külön kérésére kizárólag deréktól fölfelé mutatták az énekest, miután az első két fellépése után rengeteg panaszt kapott a nézőktől obszcenitásra hivatkozva.

Időben ekkortájt kerülünk a legközelebb az első „igazi” videóklipekhez – legalábbis az '50-es és '60-as években kezdik el egyre többen állítani, hogy ők készítették el a legelső videóklipet. Főösleges is volna megpróbálni felsorolni az összes „első” alkotást, az viszont bizonyos, hogy mint a popzene történetében oly sok mindenben, a Beatles a videóklip készítésben is forradalmian eredeti ötletekkel rukkolt elő (Ebiri, 2014). Nem lehet elmentni szó nélkül a *Hard Day's Night* című 1964-es nagyjátékfilmjük mellett, amelyben a filmen belül kis különálló filmekként jelennek meg a klipek, melyek nem csupán filmes vagy videóklipes szempontból tűntek hallatlanul újnak és eredetinek, de szervesen hozzájárult a Beatles sikeréhez is. (A film rendezőjét, Richard Lestert 1984-ben az MTV ráadásul a „videóklip atyjának” bélyegezte – aki ezután frappánsan apasági vizsgálatot követelt.) Továbbá a szoros időbeosztásuknak köszönhetően nem mindig tudtak minden TV showban megjelenni, ahová meg voltak hívva, ezért gyakran küldték el az egyre szürreálisabbá váló videóklipjeiket, hogy játsszák le azt, ha éppen nem tudnak jelen lenni.

Természetesen megjelent a zenei televíziózás is, a legtovább futó, legsikeresebb zenei műsor az 1964-ben induló *Top of the Pops* volt, melybe eleinte slágerlistákon szereplő együtteseket hívtak meg fellépni, amelynek nyilvánvaló promóciós hatása is volt (Humphries, 2013). Éppen itt mutatták be az egyik leghíresebb MTV előtti videóklipet, a Queen [*Bohemian Rhapsody*](#)-ját (Hodkinson, 2004). Az együttes épp egy angliai turnéra készült 1975 novemberében, de még a turné előtt gyorsan

leforgatták a klipet Bruce Gowers rendezésében, pusztán promóciós céllal, röpké négy óra alatt. Kisvártatva, mikor a dal felkerült a slágerlistákra, meghívást kaptak a *Top of the Pops* televíziós felvételére, ám miután a turné miatt nem tudtak megjelenni, inkább elküldték a frissen forgatott klipet. Miután adásba került a klip, a dal felszökött a slágerlista élére, majd kilenc hétig ott tanyázott. Nem lehet kijelenteni, hogy csak a videóklip miatt lett volna ekkora sikere minden idők egyik legnagyobb popdalának, de tény, hogy olyan elementáris hatása volt a videóklipnek, hogy sokan – mint arra a bevezetőben már utaltam – ezt tartják számon a legelsőként. És a *Top of the Pops* – bár eleinte ragaszkodtak az együttesek jelenlétéhez – idővel a videóklip népszerűsítésének zászlóshajójává vált.¹

1.2.2 MTV

A videóklip története hiába szerteágazóak, nehezen megfoghatóak, és akármennyire is sok folyamat egymástól függetlenül zajlott, egy közös mérföldkőben minden történetírás egyetért: az első, (kezdetben) kizárólag videóklipet sugárzó televíziócsatorna, az MTV elindulása. „Az MTV indulásával a zenei videók óriási népszerűsége tettek szert, és végletesebb formát öltöttek” (Korsgaard, 2017). A hatása tehát szinte megkérdőjelezhetetlen, „az MTV logója a videóklip szinonimájává vált” (Shuker, 2001), a csatorna indulásakor sokak számára az MTV a videóklip szinonimájává, sőt, helyettesítőjévé vált (Beebe&Middleton, 2007).

„Ladies and gentlemen, rock and roll”, jelentette be John Lack 1981. augusztus 1-jén, miután a képernyőn egy rakétakilövés volt látható, majd kisvártatva elhangzott a kulcsmondat: „You’ll never look at music the same way again!” A kijelentés kétértelműsége gyorsan kiderül, ha megpróbáljuk magyarra fordítani. *Soha többet nem tekintesz ugyanúgy a zenére* lehetne a helyes, szó szerinti fordítás, de ez természetesen egyben úgy is érthető, hogy *Soha többet nem fogod ugyanúgy nézni a zenét*. A szlogenjükké váló kijelentés teljes mértékben beigazolódott, a csatorna kezdeti zajos sikerével minden háztartásba beköltöztek a videóklip.

A legelső klip amit sugároztak is jelzés értékű volt. A Buggles 1979-es [Video Killed the Radio Star](#) című számával óhajtották tudatni: mostantól a rádió szerepét a videóklip veszik át, a zenehallgatás már nem csupán auditív élmény.

¹ Fontos megjegyezni, hogy a stúdiófellépéseket helyettesítő videóklip készítése nem csupán az együttesek érdeke volt – a csatornák is belátták, hogy túl költséges minden egyes alkalommal minden előadót meghívni. Már csak azért is, mert bizonyos együttesek túl nagy kockázatot jelentettek – többek közt az amerikai Kiss, vagy a brit The Who esetében hamar rájöttek, hogy se a színpad, se a berendezés egyáltalán nincs biztonságban ilyen vérmérsékletű zenészek közelében (Keazor&Wübbena, 2010).

Természetesen megoszlanak a vélemények e gyilkosság sikerességéről, azonban hasonló diskurzusok azóta is rendszeresen szárnyra kapnak; elég csak ha arra gondolunk, vajon az internetes videómegosztó oldalak és stream szolgáltatások megölték-e a televíziót, vagy a videójátékok megölték-e a játékfilmeket.

Hogy milyen elementáris hatása volt a csatorna elindulásának a zeneiparra, és hogyan formálta át a közvélekedést a videóklipekről, arról Rob Tannenbaum és Craig Marks *I Want My MTV* című gyűjteményben található több száz interjúban olvashatunk. Ez a rendkívül érdekes olvasmány rögtön egy olyan érzékletes Billy Gibbons (ZZ Top) idézettel indít, ami alapján teljesen átérezhetővé válik, milyen kulturális forradalmat jelentett a csatorna megjelenése:

Egyik este felhívott Frank Beard, a dobosunk. Azt mondta, „Figyelj, van egy jó koncert a tévében! Nézz rá!” Eltelt néhány óra tévénézésel, mikor visszahívtam és megkérdeztem, „Te, mennyi ideig tart ez a koncert?” Azt felelte, „Nem tudom.” Tizenkét óra múlva még mindig csak a tévét bámultuk. Aztán végre valaki azt mondta, „Nem, ez az a huszonnégy órás zenecsatorna.” Erre azt mondtam, „Miiiiiii?” Az MTV csakúgy megjelent – bejelentetlenül, beharangozatlanul, besemmilyenezetlenül.

Nem meglepő módon nem ez az egyetlen idézet, ami az első MTV élményt egy maratoni képernyő előtt üléssel köti össze, Lenny Kravitz például egy egész hetes Bahamákon töltött nyaralás alatt nem jött ki a szállodai szobájából, mert ott lehetett fogni az MTV-t. És hogy ez a hirtelen jött sikere a csatornának, és sokak számára a médiumnak, milyen hatással lehetett egy zenész számára, arról ez a Joe Jackson idézet árulkodik:

A videóklipekről még szó sem esett, mikor az első lemezemet készítettem 1979-ben. 1982-re elég éles váltás következett. Steve Barronnal csináltunk videókat a *Real Man*-hez és a *Steppin' Out*-hoz, és mire a *Breaking Us In Two*-hoz értünk, azt mondtam a kiadónak, hogy szerintem ehhez a dalhoz nem kellene videó. Azt mondták, hogy kell csinálnunk hozzá videót, ha tetszik, ha nem. A *Breaking Us In Two* egy szar klip lett. Szégyelltem magam. Szóval eldöntöttem nagy bölcsen, hogy nemhogy nem csinálok több videóklipet, de írok is egy antivideóklip cikket a Billboard magazinnak. Mármint, én nem vagyok egy akkora szerencsétlen gyökér, hogy ne ismerjem be, hogy bizonyos videóklipek nagyon szórakoztatóak! De úgy éreztem, hogy az MTV kezd rossz hatással lenni a zenére. Pontosan tisztában vagyok vele, hogy azzal, hogy nem csináltam több klipet, semmi mást nem értem el – hogyan is fogalmazzak – minthogy a következő lemezem kevésbé lett sikeres. Ezzel tönkretettem a karrierem, ami sose állt teljesen helyre.

Láthatjuk tehát, hogy a videóklipek a zenészek és dalaik népszerűsítéséhez hirtelen milyen szervesen kezdtek el kötődni. Egy csapásra megváltozott a lemezkiadók üzletpolitikája, és sokkal nagyobb hangsúlyt helyeztek a videóklipekre, mint azelőtt. Bizonyos zenészkarrierrek teljesen átalakulhattak, addig jól menő előadók hirtelen

elveszíthették a népszerűségüket, ha a klipjük kikerült az MTV kliprotációjából. Továbbá hirtelen teljesen új elvárásokat támasztott ez a megváltozott közeg a zenészek elé. Bob Seger például hiába örvendett széleskörű népszerűségnek a '60-as évek óta, miután túlsúlyosnak érezte magát, úgy érezte, nem mutatna jól egy videóklipben, ezért kizárólag fekete-fehér klipeket készített.

A videóklipnek tehát tagadhatatlanul az aranykorát hozta el az MTV. Egyes klipek költségvetése azóta is példátlan magasságba hágott, de egy átlagos MTV klip büdzséje is nagyobb volt, mint ami azóta tapasztalható (Keazor&Wübbena, 2010). Ugyanakkor nem lehetett sajnálni rájuk a pénzt, mert annyira esszenciálissá váltak. Nem véletlen, hogy Michael Jackson – aki köztudottan nagy hangsúlyt fektetett a videóklipjeire – karrierje is ezidőtájt emelkedett a csúcsra. A *Thriller*-hez készült 1983-as videóklipje az addigi messze legdrágább volt, és azóta is kultstátusznak örvend. Hiába létezett ekkor még csak két éve az MTV, sokan még mindig mint minden idők legjobb videóklipjére hivatkoznak. Továbbá néhány évvel később még egy olyan, addigra széleskörű népszerűségnek örvendő filmrendezőt, mint Martin Scorsese is meg tudtak győzni, hogy rendezze meg Michael Jackson *Bad*-jének videóklipjét – ezek is mind jelzik a fénykort.

1.2.3 A videóklip halála (???)

Sokak számára az MTV aranykora már 1992-ben elkezdett bealkonyodni. Ez több különböző, egymástól független indokra vezethető vissza; a klipek költségvetése elkezdett tarthatatlanul magasra nőni, a lemezkiadók számára egyre nagyobb gondot kezdett jelenteni a klipek sugárzását monopolizáló MTV, egyre több videóklip rendező fordult a filmek irányába, de ekkor történt a legjelentősebb változás az MTV addigi történetében, ugyanis ez évben tűzték műsorra az első nem zenei műsorukat, a *The Real World*-öt. Ugyan ez a krízisben lévő gyerekek életével foglalkozó reality még nem vetítette előre a műfaj halálát, de már ekkor sokan a csatorna ellen fordultak, mondván hogy megépítették a zeneipart, majd magára hagyták.

Ez csupán az előszele volt az elmúlásnak, ám alig néhány év múlva sokkal komolyabb változások vették kezdetüket az internet elterjedésével. Az illegális fájlcsereelő platformok ezredforduló környékén történő betörése miatt hirtelen mélyrepülésbe kezdett a lemezeladás, ami az egyik legfőbb bevételi forrása volt a lemezkiadóknak. És tekintve hogy a videóklipnek a kiadók állták, egyszerűen elapadtak a források az addigra mérhetetlen összegűre nőtt költségvetésekkel bíró klipekre. Ez viszont egyértelműen az addig ismert MTV végét

jelentette, ahol a videóklipok adása jelentősen visszaszorult a saját gyártású műsorok (legfőképp életmód műsorok és realityk) javára.

Hogy az internet ölte volna meg a videóklipet, ugyanolyan dilemmát jelent, mint húsz évvel korábban az, hogy a videó megölte-e a rádiót. Michael Stipe, az R. E. M. frontembere 2008-ban ekképp vélekedik (Thill, 2008):

A videóklip egy halott műfaj. Ez van, és szerintem aki ezt 2008-ban tagadja, az egy idióta. Abban mind megegyezhetünk, hogy mint műfaj, a klipek igazán a '90-es években találták meg a helyüket a popkultúrában, és a 21. században az internet vette át a helyüket.

Hogy ez a gyorsan bekövetkezett halál mennyire valós, arról szintén megoszlanak a vélemények, tekintve hogy az ezredforduló környékén is számtalan klip készült, nem ritkán átlépve a millió dolláros összköltségvetést. Az viszont tény, hogy az internetes fájlcsere az egész zeneipart megrengető krízishez vezetett, és a videóklip valóban nem készülhetett már ugyanúgy többet, mint az MTV aranykorában. Megrendítő volna belegondolni, hogyha a videóklip műfajának a születését az MTV indulásával datálnánk (mint azt teszik sokan), akkor egy ilyen globálisan népszerű, és egy teljes művészeti iparágat alapjaiban megváltoztató műfaj két évtizedet sem élt meg.

1.2.4 YouTube

Amennyiben elfogadjuk a műfajhalált, akkor kénytelenek leszünk újjászületést is megállapítani. Az internetes videómegosztó oldalak segítségével a videóklip megtekintése és terjesztése az MTV korszakhoz képest elképzelhetetlenül könnyűvé vált. Míg a '80-as években gyakran beláthatatlan ideig kellett a tévé előtt ülni, és rengeteg klipet végignézni, mire lejátszották a várva várt videóklipet, addig a kétezres években ez csupán néhány kattintással rögtön elérhetővé vált. Arról nem is beszélve, hogy a digitális kamerák egyre inkább megengedhetővé válásával, és az olcsó videószerkesztő programok elterjedésével maga a videóklip készítés sem volt többet már a lemezkiadók, és a velük szerződésben levő előadók kiváltsága. A 2005-ben útjára indított, mára egyértelműen legnépszerűbb videómegosztó oldallá váló YouTube megjelenésével létrejött az ún. „prosumer” kultúra. (*Prosumer*, a *consumer*, azaz fogyasztó, és a *producer*, gyártó szavak összevonásából.) Ennek eredményeképp olyan alkotások jöttek létre, amik majdhogynem professzionálisnak tűntek, pedig semennyi, vagy minimális anyagi ráfordítással készültek, akár egy hálósobában (Keazor&Wübbena, 2010).

Ezt az új, *user generated content* (felhasználói tartalom) esztétika elterjedése rövid idő alatt meglepő magasságokba jutott. Az OK Go együttes [Here It Goes Again](#) című számához készült 2006-os, ránézésre minimális költségvetésű videóklip jövő évben egyenesen Grammy-díjazásig jutott. Már ekkor lehetett sejteni, hogy a platformváltás bekövetkezett. 2008-ban pedig a Weezer egyenesen a YouTube-on debütáltatta legújabb videóklipjét, a [Pork and Beans](#)-t. Ez egyáltalán nem volt véletlen, hiszen a klipben az akkortájt interneten elhíresülő virális videók szereplőit láthattuk viszont.

Az ezredforduló környéki videóklippar hanyatlásából való kilábalást a Vevo 2009-es megjelenése fémjelezte a legjobban. A három nagy lemezkiadó vállalat (Universal Music Group, Sony Music Entertainment és EMI) tulajdonában lévő zenei videókat tartalmazó weboldal kifejezetten a legmagasabb minőségű videóklip gyártására szakosodott, és mivel a videók java megtekinthető a YouTube-on is, a röpké pillanatok alatt milliós (mára már milliárdos) nézettségi adatokat elérő klipjeik arra engednek következtetni, hogy az igény továbbra is széles körben megmaradt a legjobb minőségű videóklipre. És mivel a hamar szerzett népszerűség, és a nézettségi adatok reklámbevételekhez juttatták a weboldalt, ezért a videóklip készítése is elkezdett ismét növekedni.

A YouTube szabadon hozzáférhető platformja lehetővé tette világszerte bárki számára a globális zenei színtérre való belépést, így olyan videóklip és előadó is világszerte népszerűvé válhattak, akiknek erre akárcsak egy évtizeddel korábban vajmi kevés esélyük lett volna. A legkiemelkedőbb példa erre Psy 2012-es [Gangnam Style](#)-ja, ami az első videó volt a YouTube történetében, ami elérte az egymilliárdos nézettséget. Ezt a lenyűgöző határátlépést az teszi még bámulatosabbá, hogy mindezt egy nem angol, hanem koreai nyelvű dallal érték el.

Tisztán látszik, hogy akár ragaszkodhatnánk is a halál-feltámadás kettőshöz, de valójában inkább csak egy költözködésről, átlényegülésről, kiterjedésről van csupán szó. A videóklipet nem úgy nézzük már, mint 30-40 évvel ezelőtt, a jelentőségük is megváltozott, a határai jóval homályosabbak lettek, viszont tagadhatatlanul nem halottak. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy régóta a legnézettebb videók a YouTube-on zömmel videóklip. (Az utóbbi években gomba módjára szaporodnak a kisgyerekek számára készült tartalmak a legnézettebb videók listáján. Az írás pillanatában is épp gyerektartalom foglalja el a trónt a [„Baby Shark Dance”](#) személyében. Bár igaz, tulajdonképpen az is egy videóklip.)

1.3 Rokonműfajok a videóklip tükrében

Mint az a korábbiakban megállapításra került, a definiáláshoz rá szükséges mutatni a videóklip, és más audiovizuális műfajok közötti különbségekre. Már csak azért is hasznos ily módon műfaji határokat megjelölni, mert mint ahogy arra a bevezetőben rámutattunk, könnyedén található szinte bármilyen megállapításra ellenpélda. Ha szembetaláljuk magunkat egy elsőre videóklipnek tűnő alkotással, mégis kételyeink támadnának afelől, hogy hogyan lehetne az adott művet kategorizálni, segítségünkre lehet egy áttekintés egyéb, rokon műfajokról. Így most nem az az alapvető kérdés, hogy mi a videóklip, hanem az, hogy mi *nem* az. Fogalmazhatunk úgy is, hogy egyfajta inverz definiálást alkalmazunk.

E fejezetnek természetesen nem célja minden egyes szóba kerülő műfajról egy hasonló méretű tanulmányt írni, csupán a legfőbb különbségek kiemelése. Valamint az audiovizuális kultúra gazdagsága miatt szinte lehetetlen vállalkozás volna minden egyes műfajt górcső alá venni, így az alább tárgyalt ágak iránymutató jellegűek, a videóklip definiálásához legfontosabbnak mutakozó műfajok.

1.3.1 Filmzene

Mint az korábban megállapításra került, fontos tényező a mozgókép és zene időbeli kapcsolata. Ha elfogadjuk, hogy a videóklip esetében a zene az elsődleges, nyomban párhuzamba állíthatjuk, egyfajta ellenpólusaként a filmzenét. A film esetében ugyanis a kép az elsődleges irányadó, ami alá készül a zene. Hiába választhat a rendező egy már rég meglévő dalt vagy zeneművet filmzeneként, a zene kiválasztása egy utólagos döntés során jön létre. További párhuzamok vonhatóak le a filmzeneszerző, és a videóklip rendező között. „A filmzene gyakran nem kap kellő figyelmet a filmelemzésekben és filmelméletekben. Ennek egyik oka talán az, hogy a zenei elemzés nyelvezete rendkívül ijesztő lehet egy filmszakértő számára.” (Carroll, 1996). Való igaz, viszonylag ritkán olvashatunk filmkritikákban hosszas zenei elemzést, a filmzene mintha másodlagossá válna. Theodor W. Adorno még tovább megy, és kifejezetten állást foglal a filmzeneszerző alárendeltsége mellett: „átlagos körülmények mellett a zeneszerző messze nem élvez egyenlő jogokat a producerrel, forgatókönyvíróval, vagy a rendezővel. A zenei szerkesztőnek van alárendelve, aki csak egyfajta szakértőként tekint rá. [...] Tehát a zeneszerző általában kiszolgáltatott helyzetben van, csak lazán kötődik a produkcióhoz és könnyedén lecserélhető” (Adorno&Eisler, 1947). Meglepően hasonló a szerepe a videóklip rendezőjének is, mert még ha nem is általánosságban, de gyakran tekinthető még a filmzeneszerzőnél is alárendeltebbnek, ugyanis míg a filmek döntő többségében legalább egy stáblista

tanúskodik a zeneszerző kilétéről, addig megannyi videóklipet láthatunk, ahol a rendező személyéről semmi nem árulkodik. Természetesen nem állítható, hogy ne lehetne példák sokaságával cáfolni ezeket az állításokat, mégis tendenciózusnak nevezhető a párhuzam.

1.3.2 Videó dokumentáció

Joggal merülhet fel a kérdés, hogy egy koncert, előadás, egy zeneszám stúdiófelvételének videó dokumentációját nem lehet-e videóklipnek tekinteni. Természetesen lehet, megannyi videóklipet ismerünk, amelyek látszólag nem többek, mint az említett események dokumentációja. Ám a lényegi különbség a videóklip és egy dokumentáció között inkább az elkészültüknek az indokában rejlik. Míg egy videóklipet a korábbiakban megállapítottak szerint leginkább promóciós és/vagy művészeti célból hoznak létre, addig „az előadás dokumentációjának alapvető célja nem egy konkrét esemény rögzítése vagy annak igazolása, hogy az valóban megtörtént-e, hanem a művészi tartalom megfogalmazása, és annak lehetővé tétele, hogy a közönség elképzelhesse, milyen volt az előadás” (Auslander, 2018). Tehát míg a videóklipnek és a videó dokumentációknak létezik egy nagy számú közös halmaza, és kijelenthető, hogy funkcionálhat egy dokumentáció videóklipként is, az is látható, hogy másképp, és másért nézünk meg egy videóklipet, mint egy dokumentációt. Továbbá a bevezetőben hozott példa egy szabad jazz improvizáció televízió felvétele és egy pályaudvaron telefonnal rögzített zongoraimprovizáció felvétele inkább tűnik mindezek tükrében dokumentációnak mint videóklipnek, hiszen ezek elkészültének célja nem más, mint hogy a néző átélhesse az előadás spontaneitását.

1.3.3 Video art

Bármilyen műfaj meghatározása könnyen nehézségekbe ütközhet, ám az eddig tárgyaltak közül talán a videóművészet műfajával van a legnehezebb dolgunk. „Mi jellemzi a videóművészetet a filmhez és a televízióhoz képest? Ez a kérdés manapság sok kritikai vitát motivál, de tudomásom szerint még nem született igazi válasz. Maguk a videóművészek sem sietnek meghatározni a videó sajátos természetét, ami természetesen jogukban áll” (Chion, 1994). Nem változott sokat a szakirodalom véleménye a későbbiekben sem, Chris Meigh-Andrews bő húsz évvel később így ír: „a »művészvideó« és a »videóművészet« kifejezések önmagukban is egyre problémásabbak, és az elektronikus média konvergálásának jelenségével, és a digitális technológia felemelkedésével és elterjedésével ezek a címkék gyakran

bármilyen mozgóképes művészeti gyakorlatnak tulajdoníthatók, függetlenül az eredeti formátumtól vagy a forrásanyagtól” (Meigh-Andrews, 2014). Ha elfogadjuk a fentieket, és az álláspontot, miszerint a „videóművészet kifejezés nem kifejezetten külön irányzatot, hanem inkább a videóberendezés (kamera, képmagnó, monitorok) művészi szándékú felhasználását jelenti” (Fitz, 2001), akkor a videóklipekre tulajdonképpen a videóművészet egyik részhalmazaként tekinthetünk csupán, már amennyiben művészetként tekintünk a videóklipekre. De, mint arra a bevezetőben rámutattam, ugyan többször, több helyen olvasható, hogy a videóklipek *elsődleges* promóciós célzattal jönnek létre (és még ezzel is vitába lehetett szállni), azt viszont senki sem cáfolta, hogy a műfaj nyilvánvaló promóciós erényei mellett ne vonultatna fel művészeket is. Ellenben talán éppen ez a tulajdonsága határolja körül a videóművészet alfajainak áttekinthetetlen sokasága közül, ugyanis éppen akkor, ha nem rendelkezne semmifajta promóciós értékkel, beszélhetnénk „pusztán” videóművészetről.

1.3.4 Musical

Mint arra a történeti áttekintésben rámutattunk, a videóklip gyökerei eredeztethetők a hollywoodi musicalektől, ám a sok hasonlóság mellett a különbség ebben az esetben a két műfaj fókuszánál keresendő. Míg a musical eredendően színpadi műfaj (Pendergast, 2000), mozgóképre átültetve is megtartotta alapvető történetmesélési mivoltát (Kenrick, 2003), addig a videóklip „rövid, nem lineáris – ha nem is nem elbeszélő – történetmesélési móddal rendelkező forma” (Korsgaard, 2017). Tehát alapvetően míg a musical esetében a zene, a dalok vannak felhasználva a történet elmesélésére, addig a videóklip esetlegesen a történetmesélést is felhasználhatja a dal támogatására. További szembeszökő különbség a jellemző terjedelem, gyakran előfordul, hogy egy videóklip egy musical részlete – így debütált például Michael Jackson *Moonwalker*-e kellős közepén a [Smooth Criminal](#) videóklipje. (Esszenciáját tekintve ide sorolható még több más, eredendően zenés színpadi, egész estés- vagy nagyjátékfilm műfaj is – többek között az operafilmek, a rockumentaryk, a koncert filmek, a rockoperák, stb. – melyek szintén megérnének egy hasonló analízist, ám a köztük és a videóklipek közötti különbség lényegét tekintve megegyezik a musicallel, ezért ettől eltekintek.)

1.3.5 Koncert stream

A COVID-19 járvány alatt – sajnálatos okokból – hirtelen rendkívül elterjedté (de nem feltétlenül közkedvelté) vált műfaj elsődleges ismertetőjegye, hogy a képen

látható események a megtekintéssel egy időben történnek (Kershaw, 2020). Mint több előző példánál, így a koncert streamnél is elképzelhető, hogy egy bizonyos részletét (vagy kirívó esetekben egy egész stream-et) utólag videóklipként használja fel a készítő, de a kulcsszó az utólag, hiszen a videóklipekre a legkevésbé jellemző az élő idejű befogadás, míg bármilyen stream-en követett esemény a jelenlét illúzióját hivatott visszaadni. (Az élő közvetítés utólagosan megtekintve pedig dokumentációként is funkcionálhat.)

1.3.6 Reklám

A videóklip és a reklámspotok kapcsolata tagadhatatlan. Egyrészt már megnevezésükben nagyfokú hasonlatosság mutatkozik (az angol *promotional clip* szabadon fordítva akár lehetne *reklámozó klip* is), továbbá jellemzően mindkettő egy rövidebb videós műfaj, de a hasonlóságukat bizonyítja az is, hogy megannyi videóklip rendező készít reklámfilmeket (vagy reklámfilm rendező videóklipeket). Tulajdonképpen, mint az a korábbiakban megállapításra került – és ahogy utalt arra több szakíró is – a videóklip maga is egyfajta reklám, ami jellemzően egy újonnan kiadott lemezt, egy dalt, vagy az előadó személyét hivatott népszerűsíteni (Railton&Watson, 2011). A differencia ebben az esetben az eladás, promotálás tárgya, ami a reklámok esetében tipikusan egy termék vagy egy szolgáltatás, illetve annak az esszenciális elemeként felfogott márkaérték bemutatása, és ezáltal a fogyasztó identitásának alátámasztása. A másik lényegi különbség pedig az elkészítés célja, és a végtermék megítélése. „A reklám célja ugyanis az, hogy az érdeklődőt arra készítse, hogy megálljon, megnézze, meghallgassa és cselekedjen. A televíziós szpotokat pedig – legalábbis a reklámozók, akik fizetnek értük – kizárólag e kritérium alapján ítélik meg.” (Book et al. 1996) Tehát míg a videóklip lehet egy promóciós diskurzus tárgyai, mint egy művészetié, addig a reklámok esetében az elbírálás döntően a promóció sikerességétől függ.

1.4 Konklúzió

Az eddigiek alapján ha összegezni szeretnénk a videóklipről megtudottakat, két választásunk van. Az első, miszerint „a videóklip túlságosan heterogén jelenség, néha úgy tűnik, hogy a példák kiválasztásától függően bármit be lehet bizonyítani” (Björnberg, 1994). Tehát egész egyszerűen lehetetlen a definiálás, hiszen minden egyes tételre lehet találni cáfolatot. Hasonló állásponton van Korsgaard is, miszerint „az új zenei videótípusok aktívan kutatják a médium lehetőségeit, és gyakran közvetlenül kihívást jelentenek a mainstream videóklipekkel szemben. A médium konvencionális meghatározására tett bármilyen kísérlet nem képes leírni a mai zenei videók teljes skáláját.” (Korsgaard, 2017) Való igaz, már a bevezetőben is láthattuk, szinte minden ismervre akadt ellenpélda. Ennek köszönhetően a videóklip „homályos és gazdag (elő)története, formai heterogenitása, valamint összetett és vegyes medialitása miatt nagyon nehezen definiálható egyértelmű módon – bár több visszatérő kulcsfunkciót is betölt, ezek többsége időről időre felborul” (Korsgaard, 2019). És ismét előkerül Vernallis összegzése, „most már egyszerűen csak úgy tudjuk definiálni a videóklipet, hogy a képnek és a hangnak egy olyan kapcsolata, amit akként fogadunk el” (Vernallis, 2013).

Amennyiben elutasítjuk ezt a vitathatatlanul jogos álláspontot, és megpróbálunk mégis szavakba önteni egy meghatározást, az eddigiek ismeretében több, továbbra is elfogadhatónak tűnő és hasonló álláspontot találhatunk. „A videóklip tehát a technikai és kreatív átjárás világát képviseli, amely a művészet és a kereskedelem, a zenei előadás pusztá illusztrálása és dokumentálása, valamint a vizuális kreativitás és képzelet között helyezkedik el.” (Arnold et al. 2017) A videóklipet tehát „túllépnek az unalmas kommersz stigmáján, és belépnek a kultúra birodalmába” (Rialton&Watson, 2011), kijelenthető ezek alapján, hogy a videóklip nem csupán „promóciós termék, marketingeszköz, hanem művészi műtárgy és reprezentációs szöveg is.” (Gardner, 2016).

E tanulmányban tett megállapítások és következtetések, a szakirodalmi párhuzamok és egyezések, valamint a műfaj mélyebb megismerésére tett kísérlet jegyében zárszóként álljon itt egy saját definíció: **a videóklip olyan zenei és mozgóképi elemeket tartalmazó művészeti produktum, ami az alapjául szolgáló zenemű promócióját segíti elő.**

2. A KLASSZIKUS ZENEI VIDEÓKLIPEK TÖRTÉNETÉNEK ÁTTEKINTÉSE, ÉS ÖSSZEHASONLÍTÁSA AZ EGYETEMES VIDEÓKLIP TÖRTÉNETTEL

2.1 Bevezetés

Mint azt az előző fejezet során megállapítottuk, a videóklip meghatározása korántsem magától értetődő feladat, ám bizonyos konzekvenciákat le lehetett vonni. Megvizsgáltuk a szó eredetét és jelentését, áttekintettük a műfaj történetét, majd összehasonlítottuk egyéb, rokon jellegű műfajokkal, és megállapítottuk a legfőbb eltéréseket is. Ez alapján mindenesetre körvonalazódott néhány olyan alapvető műfaji jellemző, mely alapján elkezdhetünk kutatni a múltban és a jelenben olyan művek után, amelyeket bátran nevezhetünk komolyzenei videóklipeknek.

A tanulmány végén megállapított definíció így hangzott: a videóklip olyan zenei és mozgóképi elemeket tartalmazó művészeti produktum, ami az alapjául szolgáló zenemű vagy zenész promócióját segíti elő. Tehát fontos kitétel a további vizsgálódásaink során, hogy olyan audiovizuális alkotásokat veszünk szemügyre, melyeknél a zenemű keletkezése megelőzte a mozgóképét, ahol a videó alapjául egy már meglévő kompozíció szolgál. További alapvető szempont, hogy az elkészült alkotásnak nem csupán művészi, de lehetőleg promóciós értéke is kell legyen. Eme kitételeket követve jóval tisztábban látható, milyen művek után kutatunk.

A tanulmány célja semmiképpen sem egy kimerítő, a teljesség igényét ígérő, minden, a fenti szempontokat teljesítő mű ismertetése, jóval inkább a komolyzenei videóklip időszerű fejlődésének kirajzolása, valamint a videóklip történetében való elhelyezése, illetve azzal párhuzamba állítása. Joggal merülhet fel a kérdés: beszélhetünk-e videóklipről olyan alkotások kapcsán, melyek létrejöttükkor a videóklip mint műfaj még nem is létezett? (Hiszen tudvalevő, hogy a terminológia kialakulása a csupán a huszadik század második felére datálható.) A kérdés jogosságát úgy fogjuk kikerülni a továbbiakban, hogy eltekintünk az alkotók eredeti szándékától, hogy éppenséggel "videóklipet" akartak-e készíteni. A releváns fókusz csupán az, hogy tekinthetők-e a művek a fenti kitételek szemszögéből videóklipnek.

2.2 Előzmények

A zene és a vizualitás párosítására már bőven a mozgókép feltalálása előtt is rengeteg törekvés volt. Elég csak André Leroi-Gourhan kutatásaira gondolni, amelyek óta általánosan elfogadott nézet, hogy a mély, nehezen megközelíthető barlangokban található, részben absztrakt cro-magnoni festmények audio-vizuális előadások részei voltak. Ugyancsak nem mai gondolat, hogy a zenei hangok a színspektrum skálájának megfelelői – már Pithagorasz is párhuzamba próbálta állítani a különböző hangokat a színekkel (Maor, 2018), viszont a századfordulón élt orosz zeneszerző, Alekszandr Szkrjabin munkásságának egy jelentős részét kimondottan a hangok színekkel való megfeleltetésének áldozta. Op. 60-as Prométheusz: a tűz költeménye című zenekari művében külön szólam jeleníti meg a partitúrában a színeket – minden egyes hangot egy külön színnel azonosított. A darab bemutatóját sajnálatos korai halála miatt nem érhetette meg, azonban az valószínűsíthető, hogyha valamivel hosszabb élettel áldotta volna meg a sors, további hasonló kísérletek kerültek volna ki a műhelyéből. (Az említett példák kétségkívül nem sorolhatók videóklipnek, hiszen nemhogy a vizuális matéria promóciós volta kérdőjelezhető meg, de a zenei anyaghoz időbeli viszonyulása is.) Ugyan kár volna ezekből messzemenő következtetéseket levonni, azt viszont bátran kijelenthetjük, hogy minden bizonnyal témérdek olyan audiovizuális kísérlet létezhet, amelyek kapcsán joggal merülhet fel a kérdés, vajon videóklippel van-e dolgunk.

Az első megmaradt mozgókép amely a színek hangokkal való megfeleltetését dolgozza fel Charles Blanc-Gatti 1939-es [Chromophony](#) című rajzfilmje, amely olyan hangszereket mutat be, amelyek az olajfestményein is megtalálható absztrakt formákat hozzák mozgásba. Blanc-Gatti kijelentette, hogy kromofonikus műveinek célja a lélek felemelése. „Szín és hang analógiája számára oly felkavaró misztérium volt, hogy képeinek térbeli és kinetikus lehetőségeit elhanyagolta, s ezért színspektruma a zenekari kísérettel nem állt igazán megnyugtató harmóniában” (Moritz, 1997).

A színek és a zene összehangolására a későbbiekben is történelem kísérletek. Norman McLaren 1949-es [Begone Dull Care](#) című animációjáról így nyilatkozik: „Tudom, és sokan írtak már elméleteket a színekről, a zenéről és a hangmagasságról. Nekem nincs pontos elméletem erről, de tudom, hogyha vannak olyan zenei formarészek, amelyeknek ha nagyon alacsony a hangmagassága, akkor hajlamos vagyok sötét színeket használni. Ha pedig magas hangmagasságú zene szól, világos színeket használlok, például sárgát és fehéret vagy nagyon halvány kéket. A Begone Dull Care-ben pedig tudatában voltam annak, hogy így manipulálom a színeket, de erről nem lehet elméletet kidolgozni, nem lehet túl messzire tolni, különben lehetetlenné válik.” (Dobson, 2018) Az Oscar Peterson Trio játékát alapul vevő absztrakt

animáció nem csupán a színösszetételekkel követi híven a hangmagasságok változását, de a zene ritmusát is megingathatatlan precizitással jeleníti meg.

Sokak tartják a videóklip őseinek a huszadik század elején készült absztrakt animációkat. Ugyan Viking Eggeling 1924-es [Symphonie Diagonale](#)-ja még hangsáv nélkül készült, ám a zenei gondolkodás felfedezhető benne, ezért is nevezik a „vizuális zene” hírnökének. Ezalatt Walter Ruttmann a húszas évek elején készült Opus sorozata már mind rendelkezett eredeti zenével. Ugyan Ruttmann és Max Butting (aki a sorozat zenéjéért felelt) együttműködéséről keveset tudunk, de a fennmaradt partitúra Ruttmann kis rajzaival a hang és a kép szoros összefüggésére utal, csakúgy, mint általános ritmikai szerkezetük (Rogers, Barham, 2017). Szintén az absztrakt filmkészítés terén működött a színzene-művészet első nagy mestere, Oskar Fischinger is, aki 1921 és 1953 között körülbelül harminc vizuális zenefilmet készített, először hang nélkül és fekete-fehérben, majd később hangos és színes változatban.

Miután Fischinger 1936-ban áttelepült Kaliforniába, az addig az absztrakt filmkészítésben szerzett tapasztalatait kommersziálisabb területen kamatoztathatta, ugyanis részt vett Walt Disney Fantasia című filmjének elkészítésében, az egyik legelső olyan produkcióban, ahol a zene határozottan megelőzte a mozgóképet, és a kész film a zeneművek népszerűsítését is szolgálta. (A Fantasia egy sor animációs kisfilm, melyek alapjául egy-egy ismert klasszikus zenemű szolgált, és eredetileg – többek közt – a klasszikus zenét volt hivatott népszerűsíteni a gyerekek körében.) Oskar Fischinger készítette a képsorrendet és a speciális animációs mozgásokat a Bach Toccata és fúgájának jelentős részére, még mielőtt (egyebek közt tiltakozásul a vázlatait ért módosítások miatt) felmondta volna állását Disneynél. Mégis újra és újra az ő filmjeit vetítették a rajzfilmes csapatnak, s így hatása a negyvenes években mindvégig érezhető maradt (Moritz, 1997). Disney nagyszabású filmje nem csupán formáját tekintve volt merész vállalkozás, az elkészítése technikai nehézségekbe is ütközött. Többek között Disney itt kísérletezett először többsávós, többhangszórós hangrendszerrel, amelyet a háború prioritása akadályozott, ami ellehetetlenítette e berendezések tömeges televíziós telepítését. Hogy megérte-e ez az óriási erőfeszítés? Egyes kritikusok szerint akár igen, míg mások zenei blaszfémiával vádolták a Disney-t. A közvélemény szintén megosztott volt a reakciókban, és végül a tömegek távolmaradtak a bemutatóktól, anyagi bukásra ítélve ezzel a filmet. (Ironikus módon a film a várt sikereket jó harminc évvel a bemutatója után érte el, mikor Disney – felbuzdulva a Beatles Yellow Submarine című filmjén – újból kiadta a Fantasia-t, immár jelentős kasszasikerként, eljuttatva a filmet a hón áhított ifjabb generációkhoz.) (Maltin, 1980)

További elődöket találhatunk a huszadik századi avantgárd filmterületben. A festőként és szobrászként már az ötvenes években ismert Bruce Conner munkássága nyomán az experimentális mozi egyértelműen videóklippé vált. Az A

Movie című első filmje egy kiállítás része volt, és kizárólag heti filmhíradótöredékekből, dokumentumfilm-szekvenciákból és pornófilmrészletekből állt. Ezeket Conner ironikus kontrasztokban vágta össze, és Respighi Róma fenyői című szimfonikus művéből vett részletekkel illusztrálta – az emberi felfuvalkodottság és alakoskodó gőg paródiájaként. (Moritz, 1997)

2.3 A videóklipek létrejötte

Ahogy azt a videóklipek történetében jól láthattuk, a videóklip kialakulásában és elterjedésében esszenciálisan fontos szerepe volt a televíziónak. Elég csak a temérdek zenés műsorra gondolnunk, ahol feltörekvő, vagy már befutott zenekarok promotálhatták az új albumaikat, dalaikat, majd az MTV világrengető sikerére a nyolcvanas évekből. Joggal feltételezhetnénk, hogy miután a lehetőségek meg voltak teremtve, ugyanez a folyamat ne csak könnyűzenével játszódjon le, hanem klasszikus rokonával is. Hogy lejátszódott-e arra valószínűleg gondolkodás nélkül is meg tudjuk adni a választ: nem. Nemhogy nem volt tapasztalható a komolyzenei promóció terén is a műfajjal való nagyüzemi kísérletezés, de a kis képernyő a popzenével ellentétben szinte levetette magáról a klasszikus zenét (szemben a mozival, elég, ha csak Ligeti György hirtelen jött népszerűségére gondolunk, melyet Kubrick 2001: Űrodüsszeia című sci-fi klasszikusa hozott meg számára.) Hogy ennek hol lehet keresni az okait, az viszont egyáltalán nem magától értetődő.

Mi sem szemlélteti jobban, hogy ez mennyire nem magától értetődő, mint hogy az excentrikus kanadai zseni, Glenn Gould karrierje hajnalán egészen odáig merészkedett, hogy kijelentette, a hangversenyek intézménye nagyjából száz év múlva teljesen meg fog szűnni, és helyükbe a hanghordozók és a televízió fog lépni. Ez természetesen heves felháborodást idézett elő, melyről ekképp nyilatkozott: „A felháborodást, azt hiszem, egy rokonszenves, bár néha csüggesztő emberi tulajdonság váltja ki: a vonakodás az új műszaki eljárások következményeinek elfogadásától” (Gould, 2004). Gould tehát közvetetten az emberi természetet okolta azért, hogy a hangversenytermeket nem voltak hajlandók lecserélni a nappalijukban álló televízióra. Ám nem csupán ebben a nézetében volt külön, hiszen szinte példátlan módon idejekorán felhagyott a koncertezéssel, és a karrierje hátralevő részében kizárólag a hangfelvételre fókuszált. Szerencsére a hangfelvételek készítése mellett mindig volt ideje televízióműsorokat is készíteni, szerkeszteni, javarészt a kanadai televízió számára. Érdekes megvizsgálni ezeket műsorokat, hiszen bizonyos elemeiben – tekintsünk csak egy mű televízióstúdióban létrejött interpretációjára – meglepő hasonlóságot vélhetünk felfedezni az ezidőtájt párhuzamosan sugárzott popzenei tévéműsorokkal. A videóklip egyik őseként fémjelzett műsorokban (illetve elődekben) ugyanis a képernyőn lényegében ugyanazt láthattuk: a dal, illetve a zenemű interpretációját az előadójától, ismét

beigazolván, hogy a feltételek megvoltak a komolyzenei videóklipnek hasonszerű elterjedéséhez.

Nem mondható ugyanakkor, hogy példa nélküli lett volna ezidőtájt, hogy egy klasszikus zeneműre mozgóképet álmodtak volna meg, elősegítve annak promócióját. Bruno Bozzetto 1976-os *Allegro non troppo*-ja például Disney *Fantasia*-jának frissen jött sikerein felbuzdulva, annak paródiájaként készült el. Formáját tekintve valóban meglehetősen hasonlóságot lehet felfedezni, ez is közismert klasszikus művekre készült animációk sorozata, ha ugyan a célközönsége a filmnek valamivel idősebb is, mint Disneynél. Ám még ehhez a célközönséghez sem volt zökkenőmentes a film útja, hiszen Bozzetto három éven keresztül nem talált forgalmazót, a visszautasításai hátterében pedig mindig ugyanaz az indok állt: nem tudták eldönteni, mi is pontosan a film célközönsége. Végül, ha nehezen is, de Olaszországban találtak forgalmazót, de még ez is csak meglehetősen limitált mennyiségű bemutatókhoz vezetett (Kehr, 2011).

Meglehetősen vegyes volt a fogadtatása a Don Boyd által életre hívott 1987-es *Aria* című filmantológiának, ami tíz különböző rendező tíz rövidfilmjéből áll, amelyek mindegyike a rendező által választott vizuális kíséretet mutatja be egy vagy több operaáriához, a filmet akár egyfajta MTV operaként is lehet értelmezni. Semmiképpen nem lehetett kasszasikerként hivatkozni rá, mivel nehezen talált közönségre, ugyanis a videóklip rajongói számára összeegyeztethetetlennek bizonyult a zenei és a képi világ, a klasszikus zene szerelmeseinek pedig olykor túlzottan idegennek, szokatlannak, nem helyénvalónak tűnt a film képi világa. Cserébe a kritikusok sem lelkesedtek érte, Roger Ebert így vélekedik róla: "Nem vagyok benne biztos, hogy az operáról bármiféle nélkülözhetetlen kijelentést tettek itt, és a puristák kétségtelenül visszariadnak egyes képek tiszteletlenségétől." (Ebert, 1988)

Hasonló kísérletként tekinthetünk Lawrence Olivier utolsó alakítására, Derek Altman 1989-es *War Requiem*-jére, amely Benjamin Britten azonos című művét vette alapul. A fogadtatás ebben az esetben talán még elutasítóbb volt. „Derek Jarman készített egy mérhetetlenül redundáns, és irreleváns filmet. [...] Úgy tűnik, hogy a megfilmesített „Háborús rekviem”-mel kapcsolatban senki sem gondolt arra, hogy az oratóriumok sokkal hatásosabbak hallva, mint látva.” (Canby, 1990)

2.4 Klasszikus zene a televízióban

Hogy a televízió miért nem volt megfelelő táptalaj a klasszikus zene jóval szélesebb körhöz való eljuttatásában – mint azt a popzene esetében megfigyelhettük – arra sokféle indok sorolható fel. A második világháború utáni amerikai újraindulást

követően eleinte hatalmas reményekkel készítették klasszikus zenei műsorokat, remélve a teljes amerikai közízlés megváltoztatását. Ám a televízió alapvetően kommersziális jellegéből fakadóan idővel a kulturális műsorok (arányaiban más műsorformátumokhoz képest) egyre inkább háttérbe szorultak a nézettségi adatok alapján. (Deaville, 2011) Ettől függetlenül nem állt le teljesen a kulturális tartalomgyártás, viszont meglepő módon a klasszikus zenei közeg reakciója eleinte bizakodó volt. „A zene politikája című könyvben megkérdezem a BBC Szimfonikus Zenekarának egyik vezető tagját, hogy elégedett-e azzal az alacsony nézettséggel, amelyet egy béli koncert közvetítése kapott. Nem – válaszolja –, de mihez hasonlítja ezt? A 'Softly Softly' nézettségéhez képest talán nem túl nagy, de ahhoz képest, hogy hányan hallhatják élőben a koncertteremben az előadást, ezek óriási számok!”. Kiderült azonban, hogy ennek a szélesebb közönségnek van egy láthatatlan plafonja, és a komolyzene részesedése a lemezipiacon 10% körül ragadt meg. Napjainkban a lemezeknek más formátumokkal kell versenyezniük, többek között az MP3-mal és a videóval. A televízió, úgy tűnik, kihátrál ebből a piacból.” (Chanan, 2002)

További problémákat vetett fel a televíziós rendező szerepe. Meglehetősen gyakori eset volt ezidőtájt, hogy a rendezőre nem mint kreatív művészre, hanem mint mások kreativitásának közvetítőjére tekintettek a műsor megrendelői. Még egészen primér képi szerkesztési kísérleteket is elvetettek a szerkesztők, mondván „Beethovennek nincs szüksége ilyen stílusra, tiszteljük a klasszikusokat, nem szabad velük szórakozni!” (Chanan, 2002) Ez a hozzáállás ugyanakkor szöges ellentétben áll a klasszikus zene előadási kánonjával, hiszen a kreativitás mindig is a klasszikusok újraértelmezésével és újraértékelésével fejlődött.

Ugyan a zene televíziós megjelenítését valószínűleg jobban befolyásolja a hang, mint a kép, ettől függetlenül a kép mindenképpen problémás. A televízió képernyőjének közismert előszeretete a közeli felvételek iránt inkább a kiscsoportos vagy egyéni hangszereseknek kedvez, de nem a teljes zenekaroknak. „A hetvenes években azonban olyan érveket hoztak fel, amelyek mára már nagyrészt feledésbe merültek, miszerint a klasszikus zene televíziós fogyasztását hátráltatja a gyártók által az akkoriban elérhető készülékekben biztosított rossz minőségű hangrendszer. Azt mondták, hogy amikor a televíziós eladások csökkenni kezdenek, akkor a televíziókészülékekbe bevezetik a hifi hangrendszert, hogy ezzel ösztönözzék a fogyasztás megújulását, és ez segítené a klasszikus repertoár népszerűsítését a televízióban.” (Deaville, 2011) Ha ez nem így történt, az nem azért van, mert a televíziók hangzása nem javult – már évtizedek óta rengeteg olyan modell létezik, amelyek kellően jó hangzással rendelkeznek. A probléma abban gyökeredzik, hogy a hangfelvétel fejlődése azt ígéri számunkra, hogy egy teljes zenekart élvezhetünk a nappalinkban, csupán be kell húnyunk a szemünket. Ha ezt a televízióban tesszük, folyamatosan emlékeztetnek az illúzió törékenységeire. Továbbá amennyiben egy sok fős, nagy létszámú zenekart követünk a televízió aránylag kis képernyőjén, rögtön felmerül a probléma, hogy kit vagy mit kellene vennie a kamerának. „Ez egy

olyan probléma, amit még a legjobb vágók sem tudnak megoldani. Élő koncerteken egyszerre nézhetjük egyben az egész zenekart, és a konkrétumot (a karmestert, a negyedik csellistát), ahogyan egyszerre halljuk is őket; a televízióban egyszerre csak egy dolgot láthatunk. A legtöbb televízió képernyője túl kicsi a kényelmes osztott képernyős vágáshoz. Ahhoz, hogy lekössük az érdeklődésünket, a zenei műsoroknak többet kell kínálniuk, mint pusztán zenét.” (Frith, 2002)

Annak ellenére, hogy televízió sugárzás hajnalán feltételezték, hogy a televízió ideális platform lesz a zenés színház (balett, opera, stb.) megjelenítésére, végül nem bizonyult jelentős forrásnak az új zeneművek számára. Ugyan érkeztek megrendelések tévéadóktól – Igor Sztravinszkij 1962-es *Özönvíz* című darabját televízióra írta, de említendő Michael Tippett 1991-es *New Year* című operája is, amit a BBC felkérésére komponált – ezek jellemzően a legalacsonyabb főműsoridős nézettségi adatokat érték el. Egyáltalán, a '90-es évek negyven legalacsonyabb nézettségű főműsoridős műsorának több mint egynegyede opera volt. Érthető a televíziós vezetők ebből következő ódzkodása attól, hogy új megrendelésekbe fektessenek be – kevesebb mint 250 000 nézővel ezek a műsorok „nullás besorolásúak” voltak. (Frith, 2002) És noha ezeket a számokat másképp is lehet értelmezni – Tippett *New Year* című operáját 143 000 ember nézte a kis képernyőn, ami hetven telt háznak felel meg a Royal Opera House-ban, és ezáltal Tippett művét kétségtelenül a közönség szélesebb rétege látta, mint mondjuk a Covent Gardenben, tehát a televízió alapvetően alkalmasnak bizonyult a klasszikus zene népszerűsítésére – de a probléma inkább az, hogy magas kulturális értelemben a televízió a koncertek és színházi előadások speciális közönséghez való közvetítésének médiumává vált (ez például a BBC digitális művészeti csatornájának, a BBC4-nek az alapelve), ahelyett, hogy olyan médiummá vált volna, amely kifejelesztette a saját magas művészetét (mint a mozi, a filmművészet). Ha az opera nem igazán működik a televízióban, az azért van, mert a zeneszerzők nem alkottak meggyőző esztétikai konvenciókat a televíziós operák számára, és ennek nem is érezték különösebb szükségét. (Frith, 2002)

Mindezek az indokok mellett még az az egészen egyszerűnek, már-már banálisnak ható tény sem elhanyagolható, hogy olyan zenei műfajokat, melyek régen léteztek már a televízió feltalálása előtt, azokat talán kevésbé tudja formálni a külsőségeit egy ilyen új invenció, mint azokat a műfajokat, amelyek nagyjából egyidősek, vagy akár fiatalabbak egy technikai vívmánynál. A videóklipek egyik gyökereként, vagy akár őseként is említhetjük azokat a műsorokat (Ed Sullivan Show, Top of the Pops, stb.), ahol az előadók a televízió stúdióban élő stúdióközönség előtt adták elő legfrissebb számaikat. És míg egy régebbi műfaj esetében a külsőségeket illető konvenciók már kiforrottabbak voltak, úgy a televízió képernyőjére nehezebben voltak átültethetőek, mint egy fiatalabb műfaj esetében, ahol a konvenciók a kis képernyőn a nézők szeme láttára alakulhattak ki.

Mindettől függetlenül az ezredforduló környékén megjelentek olyan klasszikus zenei tévécsatornák, amelyek húsz-harminc évvel azelőtt még elképzelhetetlenek lettek volna. „Például a Classic FM, ami Hildegard von Bingenről Philip Glassig az előre megemésztett darabok széles választékát játsszák – mínusz a szerelisták, plusz a filmzenék zeneszerzői.” (Chanan, 2002)

Ezeknek a nehézségeknek a tükrében talán jobban érthető, hogy miért nem váltak sikeressé, hovatovább kánonná az ezidőtájt végzett kísérletek a klasszikus zenei videóklip terén. Tekintve, hogy ekkortájt a mozgókép fogyasztás elsődleges eszköze a televízió volt, nem igazán tudott kialakulni a klasszikus zene képernyőn keresztüli fogyasztási kultúrája. Gyakran visszatérő problémának tűnt, hogy a zene leveti magáról a vizuális anyagot, és a köztudatba könnyűzenei műfajként beivódott videóklip nem igazán jutott közös nevezőre a „komolyabb” műfajokkal.

2.5 Áttörés

Jól látható, hogy a huszadik század második felében számtalan nehezítő körülmény akadályozta, hogy a videóklip műfaja klasszikus zenén is szárnyra kapjon. Hogy beszélhetünk-e áttörésről a komolyzenei videóklip tekintetében, az megkérdőjelezhető, mindenesetre az bátran kijelenthető, hogy az eddigiekkel szemben napjainkban egyre nagyobb tempóban vélhetünk felfedezni kimondott videóklipet, melyek egy klasszikus előadót, vagy akár szerzőt népszerűsítene. Hogy mi az oka ennek, az meglepő módon kevésbé köthető az audiovizuális művészetek hirtelen jött innovativitásához, vagy akár a klasszikus zenei promóció változásához. Az ok jóval prózaibb: 2008 környékén megjelent a digitális fényképezőgépekben a FullHD videó rögzítési funkció, így a belépési korlátok jóval alacsonyabbá váltak a videó készítés terén. Olyan kamerákról beszélünk, amelyek elkezdtek felvenni a versenyt képalkotás terén a professzionális kamerákkal – mi sem ékeesebb bizonyíték erre, mint hogy Canon 5D EOS Mark II kamerával forgatták 2009-ben az NBC's Saturday Night Live-jának a nyitó képsorait, továbbá 2010-ben olyan nagyszabású produkciókhoz is használták, mint az Avengers, az Iron Man, vagy a Breaking Bad. (Pitchard, 2014) Nem csupán a kamera mérete és súlya mutatott jelentős eltérést az addig professzionális mozgókép rögzítésre használt kamerákétól, de az ára is, így a magas felbontású videó készítés, ami addig mondhatni csak a kiváltságosak érdeme volt, tömegek számára vált elérhetővé.

Ám nem csupán technikai oka volt a változásnak. Mint azt a videóklip történetéből tudhatjuk, a huszonegyedik század elején rohamosan népszerűsödött az online videó megosztás, és a videóklip készítői számára nem volt többé akadály, hogy bizonyos tévécsatornák szelekciójába vajon beleférnek-e. Egyáltalán, idővel megkérdőjelezhetővé vált, hogy az elsődleges mozgókép fogyasztási helyszín még

mindig a televízió-e, hiszen már a kétezres évek vége felé is egyre inkább vette át a helyét a számítógép képernyője. És míg a kétezres évek közepén viszonylagos ritkaságszámba ment az elsődlegesen interneten való elhíresülés, addig mára már az online marketing elengedhetetlenül fontossá vált a legtöbb iparágban.

Hogy beszélhetünk-e immár a komolyzenei videóklipok hajnaláról? Jogosnak tűnik a feltételezés, hogy igen. Egyre több olyan hangszeres előadó van, akiknek az imázsához szervesen hozzátartoznak a videóklipjeik népszerűsége. Érdemes megemlíteni Víkingur Ólafsson izlandi zongoraművészt, akinek számos megrendítő szépségű videóklipje fellelhető az interneten. Nem mehetünk el szó nélkül Lola Astanova taskenti születésű zongorista mellett sem, akinek kétségtelenül hozzájárult az imázsához a temérdek mennyiségű videóklipje, melyek közül több nyolc számjegyű megtekintést tudhat maga mögött.

Kimondottan érdekesítő Anthony Roth Costanzo kontratenor videóklip sorozata, melyek különböző rendezőkkel való együttműködéséből jött létre (többek közt Mark Romanek vagy Daniel Askill neve említhető). Mi sem bizonyítja jobban, hogy nem csupán egyszeri alkotásokról beszélhetünk, mint hogy egy olyan, nemzetközileg elismert koncertzongorista, mint Daniil Trifonov merte venni a bátorságot, és Bach Fuga művészetének tizennegyedik [contrapunctusához](#) készítsen videóklipet. Ez a zeneileg és technikailag is egyaránt embert próbáló remekmű első hallásra bárminemű felesleges manírt és külsőséget azonnal dob le magáról – ennek fényében kiváltképp megsüvegelendő vállalat egy az interpretációhoz felnőni látszó videóklippel előállni. A példák sora hosszasán sorolható még, melyet jól érzékeltet, hogy már számtalan magyar példa is akad (ZeneHorizont, Zenélő Budapest).

Amennyiben szeretnénk párhuzamba állítani a komolyzenei videóklipok történetét az egyetemes videóklip történettel, azt láthatjuk, hogy mindkettőnél felfedezhető egy pont, ami kiváltotta az iparág rohamos növekedését. Míg a könnyűzenei videóklipknél az 1981-re datálható MTV elindulása jelentette a kezdetet, addig a klasszikus zeneiekénél a feljebb említett technikai változások. Természetesen nem beszélhetünk olyan nagyszabású fordulatról, mint amit a legendás csatorna elindulása okozott, de a komolyzenei videóklipek előzményeihez képest mindenképpen szabad szemmel jól látható a különbség. Ha tovább óhajtjuk erőltetni a párhuzamot, akár azt is lehetne mondani, hogy a komolyzenei videóklip momentán 20-30 év „lemaradásban” vannak.

Ugyan nem lehet állítani, hogy a videóklip készítés esszenciálisan fontossá vált volna a jelenlegi klasszikus zenei szcénában, az azért bátran kijelenthető, hogy ez a pillanatnyilag még gyerekcipőben járó, meglehetősen gyéren dokumentált műfaj az utóbbi időben látványosan tör magának utat.

3. ELEMZÉSEK

3.1 Bach mozgóképen – tanulmány Víkingur Ólafsson videóklipjéről

Ha úgy kezdjük el megnézni Víkingur Ólafsson Bach 4. Orgonaszonátájának második tételéből készült August Stradal zongoraátiratához forgatott [videóklipjét](#), hogy nem tudjuk pontosan, mi is az, amit éppen látunk, elsőre nem feltétlenül lehet nyilvánvaló számunkra, hogy egy videóklippel van dolgunk. A filmekre jellemző széles képarányon először egy kopár hegyvidéket látunk, több, látszólag egyforma, félhenger alakú ipari építménnyel. Kisvártatva megjelenik a képen egy idősebb, szakállas, őszes hajú férfi, fürkésző, de inkább komor tekintettel az arcán, mikor felcsendül a címben említett zongoramű. Nem sokkal később hátranz, a fókusz hirtelen az arcáról a háttérben fekvő épületekre szegeződik, ahonnan az egyik ajtaján kilép egy jóval fiatalabb, hosszú fekete hajú nő, és ahogy elindul lefelé a lépcsőkön, egy enyhe szél mintha belefújna a hajába. Az ő tekintete is fürkésző, de inkább kifejezéstelen. Egy vágás után a kamera közlről követi, ahogy lesétál a lépcsőkön, majd eltűnik a képből, ahol ezután vágás nélkül megjelenik egy fiatal, színes bőrű férfi. Az eddig látottak alapján ez többféle audiovizuális alkotás lehet, bár gyanúra adhat okot, hogy nem csupán egy filmjelenetet látunk, mivel a zenén kívül nem hallunk semmilyen diegetikus zörejt, se a szélnek nincs hangja, se a lépteknek, se semmilyen háttérzajt nem hallunk. A következő vágóképpel egy sötét teremben találjuk magunkat, ahol egy arc profiljának a körvonalait látjuk a háttérben beszűrődő fénynél, az ezután következő vágóképen pedig ugyanebben a megvilágításban egy zongorázó kezét. Különösebb zenei előtanulmányok nélkül is azonnal tudható, hogy a zongorázó kéz azt a művet játssza, amit éppen hallunk, innentől pedig még a gyanútlanabbak számára is sejthető, hogy egy videóklipet látunk.

Videóklip elemzésére többfajta megközelítés létezik. Nicholas Cook (Cook, 1998) javaslata szerint érdemes a videóklipben fellelhető médiumokat és viszonyait párokban vizsgálni: a zenét a szöveggel, a szöveget a képpel, valamint a képet a zenével. Sokan közelítik meg a videóklip tanulmányozását a filmek vagy reklámok szemszögéből (Kaplan, 1987), bizonyos tanulmányok a klip főszereplőjét veszik górcső alá, és ez alapján végzik az analízist (Kobena Mercer *Monster Metaphors: Notes on Michael Jackson's 'Thriller'* (Frith, Goodwin, Grossberg, 1993) című tanulmányában a Jackson emberből zombivá alakulását teszi fókuszba), találhatunk szociokulturális szemléleteket is (Dianne Rialton és Paul Watson a színesbőrű identitást vizsgálja videóklipen keresztül (Rialton, Watson, 2011)), és megannyi más szempontot is. Carol Vernallis úgy érzékelteti a téma összetettségét, hogy egyenesen odáig merészkedik, hogy kijelentse: „még nem találtam gyors, és egyszerű módszert videóklip-elemzésre” (Vernallis, 2004). Mindenesetre gyakran

próbálja azt a kérdést megválaszolni magának egy elemzés során, hogy mi vonzza egy bizonyos videóklipben, mitől tetszett meg neki, mi jelenti a mesterséget vagy a művészetet ebben a műfajban? A módszerek természetesen függhetnek a kiválasztott videókliptől is, a kérdés, hogy mit szeretnénk feltárni az adott klipről. Jelen esetben a legérdekesebb kérdés talán az lehet, hogy ez a szemmel láthatóan a videóklip-kultúra jellegzetességeit magán viselő alkotás nem hat-e disszonánsnak annak tükrében, hogy a zenemű, amire épül, nem egy popdal, hanem egy Bach zongoradarab. (Így ha a Nicholas Cook-i vonalon szeretnénk elindulni, rögtön egy alapvető eltéréssel találjuk magunkat szembe, mégpedig hogy egy instrumentális zenemű képezi az alapját a videónak, tehát a videóklip három szokásos alapvető alkotóeleméből (zene, szöveg, kép) ebben az esetben csak kettő lelhető fel.)

Függetlenül attól, hogy mit állítunk a fókuszba, érdemes először a mozgókép nélkül megvizsgálni a zeneművet. Jelen esetben Johann Sebastian Bach 1730 környékén íródott BWV 528 számú 4., E-moll orgonaszonátájának három tételéből a második, lassú tételéből készült zongoraátirat, melyet az 1860-ban született cseh zongoravirtuóz és zeneszerző, August Stradal ültetett át a saját hangszerére. Elég egy pillantást vetni a zongorakottára, és rögvest felsejlik a későromantikus korszak, amikor az átirat készült, többek között a pedáljelzésekben, és a főtémára vonatkozó előadói utasításból: *molto cantabile* (nagyon éneklően).

Ugyan igazán mélyre ható, minden egyes hang közötti kapcsolatra fényt derítő analízisre a klip szempontjából nincs szükség, a mű szerkezetének a megismerése mindenképpen hasznos lesz a továbbiakban.

A darab eredeti verziója – mint ahogy az az orgonaműveknél megszokott – három sorban van lejegyezve, két manuális, és egy basszus-, vagy pedálszólamban. Ez az alapvető háromszólamúság az elejétől a végéig megmarad, és a basszus szólam is csak a darab legvégén lép ki jellemzően kísérő funkciójából. A mű elején felcsendülő jellegzetes két ütemes főtéma két fölfele lépő kvarthangköz szekvenciális megismétlésére épül, amely egészen a második ütem feléig végig egyenletes nyolcadmozgásban lépked, ezzel mondhatni megadva a darab alapvető lüktetését. A basszus szólam szintén szekvenciális szerkezetű, ám a főtémához képest fél tempóban mozog. Miután véget ért a felső szólamban a főtéma, ismét felcsendül, de immár a középső szólamban, míg a felső egy kicsit mozgékonyabb melléktémát játszik. Innentől kezdve beáll ez az imitációs szerkezet, a következő két ütemben a középső szólam ismét azt, vagy valami hasonlót játszik, mint a felső az előző két ütemben, és bár nem egy szigorú kánonról van szó, az imitációs jelleg végig megmarad. Az első tíz ütem ebben a mederben zajlik, ezt tekinthetjük az első, A jelű formarésznek.

A második formaegység (amit az egyszerűség kedvéért B-vel fogunk jelölni) a tizenegyedik ütemben kezdődik. Anyagát tekintve a melléktémából eredeztethető, ám onnan lehetünk biztosak benne, hogy új formaegység kezdődött, hogy az

imitáció immár nem két ütemenként, hanem csupán fél ütemenként történik meg, valamint a megismételt dallamok mindig másik hangon kezdődnek, szemben az előző formaegységgel, ahol az ismétlések azonos hangról indultak. Továbbá a basszus szólam az eddig jellemző negyedlépkedését kétszeres tempójú, nyolcadokra cserélte. (Stradal kottájában még dinamikai jelzéseket is láthatunk – az addigi uralkodó *piano* (halk) helyett rögtön egy *mezzoforte* (középhangos), és egy *crescendo* (erősítés) van kiírva.) Ebben a formaegységben megfigyelhető, hogy a melléktémából képzett zenei anyagra eleinte főként a tizenhatodmozgás jellemző, ám ismétlésről ismétlésre gyarapodik a dallam harminckettedekkel, mígnem a zárlat előtt már csak harminckettedeket hallunk.

Ez a formaegység 13 ütemen keresztül tart, miután ismét megszólal a főtéma – a zenei anyagok újra a darab elejét idézik, tulajdonképpen egy visszatérésről beszélhetünk. A 4 ütemnyi visszatérő A szakasz után, épp mint a darab elején, ismét kezdetét veszi egy B szakasz. A végső formaegységben egy rövid időre megjelenik egy új anyag, majd kezdetét veszi egy stretto (a főtéma a felső és a középső szólamban, csupán egy negyednyi eltéréssel hallhatóak), és a darabban itt először lép ki a basszus szólam az addig megszokott negyed-, vagy nyolcadmozgásból, és egy addig szokatlanul mozgékony, melodikus zenei anyaggal egészíti ki a két felső szólamban hallható főtéma löktetését. A darab végén még egyszer hallhatjuk a főtémát és a melléktémát, mielőtt lezárulna.

A zenemű szerkezete eképp vázolható fel (Williams, 2003):

1. A1 1–10. ütem főtéma, melléktéma, 2 ütemes imitációs szerkezet
2. B1 11–23. ütem fél ütemes, szekvenciális imitálás a melléktémából származtatva
3. A2 24–27. ütem mint a 7-10. ütem
4. B2 28–38. ütem mint a 11-21. ütem
5. Coda 38–45. ütem új anyag, főtéma stretto, főtéma és melléktéma, zárlat.

Mielőtt elkezdenénk feltárni a zene és mozgókép viszonyát, hasznosnak bizonyulhat egy videóklip elemzésénél, ha először csak a képpel foglalkozunk. (Ha hang nélkül nézünk meg egy videóklipet, sok olyan dolgot észlelhetünk, amit addig nem feltétlenül (Vernallis, 2003)). Mint az az első bekezdésben meg volt említve, a klip kezdetben néhány fakó, szürkés színű ruhába öltözött, kifejezéstelen arcú személy lépteit, vonulását követi egy kietlen, kopár hegyvidéken. Hogy hol lehetünk pontosan? Még a zongorista származásának ismerete nélkül is feltehetően egy izlandi, de legalábbis északi tájon. (Valóban, kis kutatással könnyen meg is lehet találni, Reykjavíktól körülbelül 50 kilométerre északra, a Hvalfjörður nevű fjord partjainál.) Amennyiben viszont nem sejtjük, hogy Izlandon járunk, úgy ennek az

információnak nincs is különösebb jelentősége. A háttérben fekvő, feltehetően ipari épületek sem mondhatóak jellegzetesnek, sőt, tulajdonképpen a klipben betöltött funkciójuk sincs tisztázva. Hosszúak, félhenger alakjuk miatt bunkerjellegűek van, és mivel több, egymással látszólag teljesen megegyező építményről van szó, némi posztapokaliptikus atmoszférát sugallnak, amit a szereplők öltözeke is erősít.

Az első bekezdésben említett sötét, zongorás vágókép után ismét a kopár hegyek előtt találjuk magunkat, ahol egy eddig nem látott nő lép be a képbe, aki szintén kifejezéstelen arccal kisvártatva balra néz, majd meglátunk egy újabb idősebb urat, aki hasonló arckifejezéssel néz vissza a nőre. Az egyre gyűlő csoport, bár összetételét tekintve korban, nemekben és bőrszínben heterogén, mégis megegyeznek abban, hogy a ruházatuk szinte azonos, és mind-mind mosolytalan arccal tekintget egymásra. Látszólag ez az egyetlen kommunikáció közöttük – mintha így üdvözlőnék egymást. A fakó ruházat egy ekkora csoportnál már-már inkább egyenruhának hat, ezzel is erősítve a posztapokaliptikus hangulatot. A következő vágóképnél már távolabbról láthatjuk a zongoristát, és az újfent beszűrődő napfényben láthatjuk, hogy egy nagy, csarnokszerű, teljesen üres teremben játszik, ahol rajta és a zongorán kívül csak oszlopok tarkítják a sivár belteret. A megváltozott fényviszonyokban viszont észrevehetjük, hogy a zongorista öltözeke eltér a klip többi szereplőjétől: koncertzongoristától megszokott módon fehér ingben és fekete zakóban van.

Az ez utáni kinti képen az eddig megszokott mederben folyik tovább a cselekmény, egyre több kifejezéstelen arcú, szürke ruhájú személy csatlakozik az együtt menetelő csoporthoz, javarészt előre-, néha egymásra tekintgetve, csendben vonulva tovább. Továbbá most vehetjük először észre azt, hogy vízközelben vagyunk, rövidesen a vízparttal párhuzamosan vonulnak tovább. Itt történik a klipben először olyan a szürke egyenruhás csoport egyik tagjától, ami az eddigiek ismeretében szokatlan: a legelőször megismert idősebb, szakállas, őszes hajú férfi egy pillanatra megáll, és kinéz a vízre, és a mögötte húzódó idilli hegyvonulatokra. Egy pillanatra elmélázik a látottakon, mintha csak elmerengett volna valami nosztalgikus emléken, majd kissé lemaradva követi a csoport többi tagját. A nézőben jogosan felmerülő kérdésre, hogy mégis merre tartanak, most, nagyjából a klip felénél kapunk csak választ – egy sötét, üres oszlopcsarnokba, ahonnan a zongoraszó hallatszott. A gyéren megvilágított teremben már-már szinte szellemként jelennek meg, és a zongorához közelítve lelassítanak, majd megállnak, és a szemeik a zongoristára szegeződnek. Innentől kezdve az eddigi minimális kommunikáció is megszűnik közöttük – mostantól mindenki a zongorázást figyeli, és többet nem néznek egymásra, ahogyan a zongorista sem pillant ki rájuk. A klip hátralevő részében csak annyit látunk, ahogy egyre többen és többen figyelik a muzsikust, az eddig számunkra ismerős-, és új, ismeretlen arcok. Vitatható, hogy továbbra is teljesen kifejezéstelen-e mindenkinek az arca, némelyek mintha áhítattal

figyelnék a zenészt, de jelentős érzelmi elváltozás senkin sem látható, senki nem kezd el mosolyogni vagy szomorkodni.

A látottak alapján több megválaszolatlan kérdés merülhet fel a nézőben. Kik ezek az emberek? Miért viselnek mind majdnem ugyanolyan ruhát? Valóban egy apokalipszis után volnánk? Vagy tekintve, hogy a zongorista semmilyen jelét nem mutatta, hogy észrevenné a tömeg megjelentét, léteznek-e egyáltalán?

Amennyiben hang nélkül nézzük a klipet, ez a sok kérdés mind némi aggodalomra adhat okot – a klip atmoszférája meglehetősen baljós. A csoport menetelése már-már szinte előhalott jellegűnek is tűnhet, amit különösen kiemel a nyomasztó, szürke egyenruha. Ám ha a képet együtt élvezzük a hanggal, egy kicsit rögtön megenyhülhetünk, Bach zenéje ugyanis a vészjósló atmoszférát egyértelműen inkább melankolikussá varázsolja, a néma, monoton vonulás zombiszerűségét inkább érezhetjük egy céllal történő zárandoklásnak.

Más, egyéb érdekességekre is felfigyelhetünk a zene és a kép kapcsán. Ha ismét a videóklip legelejétől kezdjük tanulmányozni a történeteket, rögtön felfigyelhetünk arra, ahogy az első másodperc csöndjét hogyan töri meg a zene: a kép jobb oldaláról a fókuszba belépő, ősz szakállas, kócos férfi a darab jellegzetes, kvartlépéses főtémájával szinkronban lép be a képbe, és további két lépése is – mielőtt hátránézne a következő szereplőre – egyszerre történik a darab alapvető lüktetését adó témával. Hogy ez véletlenül történt-e, nem derül ki rögtön, ugyanis a képen másodikként feltűnő hölgy az alaptempótól szemmel láthatóan eltérő ütemben lépked lefelé a lépcsőkön, épp úgy, mint a következő néhány szereplő. Közel egy percet kell várnunk, mire ismét megjelenik a képen a férfi – az immár ötfős társaság élén gyalogolva. Az időzítés sem lehet véletlen, ugyanis most hallhatjuk a darabban másodjára a felső szolamban a főtémát, de nem rögtön a téma felcsendülésekor látjuk meg ismét – már néhány hangot hallhattunk is a témából, mikor az addig négyfős társaság élére besántikál a kép baloldaláról. Itt már bizonyosságot nyerhet az addigi gyanú, hogy a társaság látszólag legidősebb és legmagasabb tagja, akit ráadásul először ismertünk meg, a csoport élén jár, mintha a vezetőjük volna, bizony a főtéma pulzálásával megegyező tempóban lépked. (Egészen ironikus módon hiába tartja egyedül ő a ritmust a zenével, mintha húzná egy kicsit a lábát.) A klip első, a menetelést bemutató részében legközelebb néhány vágókép múlva tűnik fel a vezéralak, immár kicsit lemaradva a csoporttól. Ekkor már a darab második formaegységében járunk, ahol a főtéma nincs jelen. Ennek ellenére még mindig mintha tartaná a lépteivel a tempót. Ezután következik be a fentebb már említett kitekintés: a vezéralak egy pillanatra megáll, és hátránéz a gyönyörű tájra, és a kép élessége is az arcáról az addig háttérben meghúzódó fjordra, és a mögötte elterülő hegyekre terelődik. Hogy ennek a momentumnak pontosan mi a jelentősége, az továbbra is nyitva marad az értelmezésre. A következő képen pedig már a csoporttól jóval lemaradva láthatjuk őt tovább az ütemre sántikálni. Az utolsó alkalom, hogy a vezéralak arcáról közeli képet láthatunk, a csarnokba való

megérkezésekor van, az utolsó léptei pedig stílszerűen a főtéma utolsó hangjaira történik.

Itt veszi kezdetét ugyanis a klip második fele, ahonnan kezdve kizárólag beltéri képek váltják egymást. A terembe való megérkezés időzítése nem lehet véletlen (ahogyan az sem, hogy a főtéma zárlatán áll meg a sántító úr), ugyanis pontosan a főtéma visszatéréséhez van időzítve a még kint megismert csoport oszlopcsarnokba való belépése. Ha ebből a szemszögből vizsgáljuk az eddig látottakat, ismét érdekes kérdések merülhetnek fel a csoporttal kapcsolatban. Mivel azt már leszögeztük, hogy a zenén kívül semmilyen más diegetikus hang, párbeszéd, zaj, vagy zörej nem hallatszik, a zenét egészen eddig nondiegetikusnak érzékeljük. Ám a klip felénél ismét felmerül a kérdés, vajon csak mi, nézők hallottuk a zenét? A válasz egyértelműen nem, hiszen a klip elején még baljóslatúnak tűnő menetelés nyilvánvalóan új értelmet nyert – csupán zenét mentek hallgatni. A fordulat pedig magától értetődő, az addig nondiegetikus zenéből hirtelen diegetikus lesz, hiszen a klipben szereplő összes alak hallja a zongorázást.

Ezekon kívül fellelhető még egy apró, de nyilvánvaló rendezői döntés, ami a kép és a zene szinkronját erősíti: a második (B1) formaegység kezdeténél (amiről már megjegyeztük, hogy az imitációs dallam ritmikája hogyan sűrűsödik, valamint hogy Stradal még egy *crescendo*-val is megtoldotta ezt a szakaszt a zongorakivonatában) látjuk először a teret jobban, ahol a zongora és a zongorista elhelyezkedik, valamint az addig majdhogynem koromsötét terembe itt kezd el jól láthatóan beszűrődni a napfény. A zenei anyaggal határozott szinkronban van a kameramozgás is, ami a lassan erősödő imitációkkal párhuzamban közelít a zongoristára, egészen a több ütemes szakasz befejeztéig. A snitt elején még szinte sötétben és totál plánban láthatjuk a zenészt, ám a végére egészen kivilágosodik a kép is, és először láthatjuk rendes megvilágításban az arcát. Ehhez nagyon hasonló képi megoldást láthatunk a B2 szakasz azonos részénél is, mikor már megtelt a terem a hallgatókkal. A továbbra is gyéren megvilágított helyiség már zsúfoltabbá vált a közönség szellemeszerű alakjaival, ám ennél a szakasznál vehetjük észre, ahogy a kezdeti létszám dinamikusan nő.

Érdekes egy gondolat erejéig elidőzni a klipet végigkísítő színkorrekción. A klip kezdetekor a külső táj kopárságát és posztapokaliptikus jellegét különösképpen kiemeli, hogy a természet színei mennyire alul vannak szaturálva. Az aljnövényzet is inkább tűnik sárgásnak vagy barnásnak, mint zöldnek, és ugyanez elmondható a távolban feltételezhető fákról, fenyvesekről. A belső tér ridegségét viszont még inkább fokozza a kék szín kiemelése. Az első képkockák a zongoráról és a zongoristáról jellegzetesen sötétkék tónusúak, még a zakójáról sem lehet egyértelműen megmondani, hogy annak a színe inkább fekete, vagy sötétkék. Így mikor a klipnek még az első szakaszában vagyunk, ahol a csoport vonulását követhetjük figyelemmel, a sötétkék színt a tudatunkban könnyen összeköthetjük a zenével, hiszen addig csupán a beltéri képeket jellemezte a mélykék tónus. A

megérkezés után viszont az egész csoport kékbe borul – a beszűrődő fényben álló szellemszerű alakok mind-mind indigóban vetnek árnyat a képre. Még a közeli képeken is mintha bekékülnének a tudvalevően szürkés ruhák, egyes emberek hajvégei is mintha kékbe hajlanának, sőt, a klip vége felé láthatunk egy addig ismeretlen idősebb hölgyet, akinek a szeme kékjében mintha áhítat szikrázna, ahogy figyel a zongoristát. Függően attól, hogy mennyire kötöttük össze a kék színt Bach zenéjével, érzékelhetjük úgy, mintha csupán a zene hallgatásával egybeolvadnának a zenésszel, vagy inkább magával a zenével.

„Mivel egy videóklipnek mindenekelőtt a művészt és egy adott dalt kell eladnia” (Vernallis, 2004), érdemes megvizsgálni egy videóklipet ebből a szempontból is – hogy hogyan, kit vagy mit promotál. Első ránézésre ebben az esetben a válasz egyértelmű: Víkingur Ólafsson. „Mi sem lehetne ennél nyilvánvalóbb? Hiszen az egész videóklip arról szól, hogy csoportokban vonulnak azért, hogy meghallgathassák ahogy játszik!” – gondolhatnánk. Ebből a szemszögből még akár egy kicsit hivalkodónak is tűnhet a klip alapkonceptiója, hiszen végeredményben arról szól, hogy egyre többen és többen hallgatják zongorázni Ólafsson. Tovább erősítheti ebbéli gyanúkat az, hogy Bach minden bizonnyal kevésbé szorul reklámra, hiszen az egyetemes zenetörténet kétség kívül egyik legnagyobb alakjáról van szó.

Ezzel szemben be kell látni, hogy ez csupán egy a több, érvényesnek tűnő értelmezési lehetőség közül. Mivel – ahogyan azt már megjegyeztük – nem kapunk egyértelmű választ arra, hogy kik ezek az alakok, mikor és hol játszódik a klip térben és időben, interpretálhatjuk úgy is a látottakat, hogy ezek az emberek nem többek csupán, mint egyszerű emberek, akik valahol meghallottak egy gyönyörű zenét felcsendülni, és elindultak a hang irányába. Ha a posztapokaliptikus nézet mellett raknánk le a voksunkat a klippel kapcsolatban, gondolhatnánk úgy is, hogy ebben a disztópikus világban az emberek számára már csak Bach zenéje maradt egyetlen örömforrásként egy sivár, hideg oszlopcsarnokban. (Így még magyarázatot is nyerhetne a vezéralak fentebb taglalt kitekintése – mintha ő, a legöregebb még emlékezne, milyen volt a világ „azelőtt”.) Még ugyanennél a gondolatnál elidőzve tekinthető esetleg az egész egyfajta vallásos szertartásnak – tudvalevő Bach szoros kötődése az egyházhoz, a csarnok is egy templom belsejét juttathatja az eszünkbe, és (bár lehet, hogy ezt a nézetet Bach zenéje váltja ki) többek mintha vallásos áhítattal figyelnék a zongoristát, mintha egyfajta prédikációt hallanának. De maradhatunk akár egy jóval priméresebb értelmezésnél is, miszerint egészen egyszerűen egy szokatlan izlandi barokk billentyűs koncertet jelenít meg a klip. Megannyi különböző megközelítés lehetséges, amiben a klip fókusza nem Ólafssonon van, hanem Bachon, illetve ezen a darabján.

Ha összehasonlítjuk ezt a klipet a már meglévő videóklipes kánonnal, szerkesztésében láthatóan sok jól ismert fordulatot alkalmaz. A videóklipekben az utóbbi években mindinkább divatba jövő, és egyre gyakrabban használatos lassított

felvételek mellett (a szürke ruhás szereplők járása mintha némileg le lenne lassítva) meglehetősen gyakori szerkesztési eszköz narratív videóklipknél, hogy a látottak két, egymástól eltérő vizuális anyagból vannak összeollózva: a narratív szálból, és a dal előadásából, a hallott zene megszólaltatásából. Egyáltalán nem példátlan az sem, hogy mint ebben az esetben, a két, látszólag egymástól különálló szál idővel összetalálkozik (elég csak például a *Nine Days Absolutely*-jára gondolnunk, ahol a klip végén a lány, akiről a dal szólt, megjelenik az együttes társaságában). A videóklip második felétől már vitatható a narrativitás jelenléte, hiszen inkább egy előadó-közönség viszonyt feldolgozó klippé alakulnak át a látottak. Erre a típusú klipre is tengernyi különböző példát találhatunk, a videóklip kialakulásának hajnalától kezdve (Beatles *Hey Jude*-jában éppen ehhez a kliphez hasonlóan nagyjából a dal felénél csatlakoznak hozzájuk a rajongók) akár a manapság a világhálót elárasztó, látszólag telefonnal vagy kis kézi kamerával köztereken (utcán, pályaudvarokon, reptereken, stb.) készített videóig, ahol egy zenész gyakran spontánnak tűnő előadása elkezd vonzani, megállásra, majd hallgatásra készíteni az egyre nagyobb számban arra tévedő járókelőket. (Itt érdemes megjegyezni, hogy fel lehet fedezni akár filmes utalásokat is. Az 1994-es *Remény rabjai* című filmben láthatunk egy nagyon hasonló jelenetet, ahol a börtönlakók a szürke egyenruhájukban a felcsendülő klasszikus zenére hirtelen mind megállnak, és elkezdik merengve hallgatni a zavarba ejtően szép Mozart operaáriát. De könnyen asszociálhatunk akár az 1997-s *Az élet szép*-re is, ahol hasonló élményben lehet része a koncentrációs tábor lakóinak, ugyan ebben a filmben, mikor felcsendül Offenbach *Barcarolle*-ja, csak a főhős felesége hallgatja révedezve a zenét, a sivár és nyomasztó helyszín, valamint a szürkés egyenruhák stimmelnek. Mindkét filmben megegyezik, hogy a szereplők semmiképpen sem idilli helyzetében – börtön és koncentrációs tábor – a hirtelen megszólaló zene egyfajta sokkolóan, lemerevítően ható éteri gyönyörűségként éri őket. A klippel való hasonlóság szembeötlő.)

Ami mindenképpen megkülönbözteti a látottakat egy hasonlóan szerkesztett popzenei kliptől (eltekinthetünk természetesen az olyan alapvetésektől, mint hogy nem pop zene szól, illetve tisztán instrumentális, szöveg nélküli zenére készült a klip), az az előadó és a kamera közötti kapcsolat. Egy hasonlóan szerkesztett pop klipben az előadó(k) vagy az énekes gyakorta közvetlenül belenéz a kamerába éneklés vagy hangszeres játék közben, de legalábbis láthatóan tudatában van a kamera jelenlétének. Ezzel szemben Ólafsson mentes bármiféle színészi manírtól. Semmilyen kapcsolatot nem létesít sem a kamerával, sem az őt hallgató szereplőkkel a klip teljes terjedelme alatt, semminemű egyedieskedés nem fedezhető fel az öltözékén sem, tulajdonképpen úgy tűnik, mindent csupán úgy csinál, mintha csak egy koncerten, vagy egy stúdiófelvételen lenne. Sőt, végeredményben úgy válik a történet részévé, hogy ahhoz ő semmi tőle szokatlant, nem elvárhatót nem tesz. Egy videóklipnek akarva-akaratlanul is imázsteremtő ereje van minden zenész esetében, ez alapján Ólafsson nem óhajt extravagánsnak tűnni,

és még csak meg sem próbál kilépni egy klasszikus zenei koncertzongoristától elvárt vagy megszokott szerepből.

A klip kapcsán felmerülhet az a kérdés is, hogyha egy rendező azt a feladatot kapja, hogy készítsen videóklipet Bach egy billentyűs darabjához, hogyan kezd hozzá a mozgókép megálmodásához. Tudvalevő, hogy szöveg híján eggyel kevesebb réteggel dolgozik, ami bizonyos szempontból egyfajta értelmezési szabadságot ad a munkához, ám gúzsba is kötheti a kezeit. (Mozgókép szerkesztési szempontból hasonlóképpen kétélű tulajdonsága a klasszikus zenének a popzenével szemben, hogy hiányzik belőle a dobalap által képzett ritmika rigiditása.) Ismét érdemes Carol Vernallist (2004) idézni:

A videóklipnek érdekében állhat, hogy csak homályosan utaljon egy narratívára. Ha a kép túlságosan narratív irányultságú lenne, akkor talán úgy kötődne a képhez, mint egy hagyományos film esetében. A videó zenéje valószínűleg filmzenévé lényegülne át – általában nem tudatosulna, szinte nem is lenne hallható.

Hogy Magnús Leifsson rendező akarva-akaratlanul is követte Vernallis intelmeit, az magától értetődő. A klip narratívája nemhogy nem telepszik rá a zenére, de kimondottan a fókuszba hozza azt. A néző kezdeti kíváncsisága a szereplők zárandokútjának célja felől a klip felénél határozott válaszra lel, ezzel a figyelmet a klip valódi főszereplőjére terelve: a zeneműre. Nem véletlenül történik láthatóan egyre kevesebb a klipben szereplő hallgatósággal. A klip kezdetén a szürke ruhás csoport tűnik a videóklip főszereplőjének, már csak azért is, mert őket láthatjuk meg legelőször, és zongorázó kéz csak fél perc elteltével tűnik fel. Ám a csarnokba való belépés után egyre többet láthatjuk Ólafssont zongorázni, mint addig, ezzel együtt a folyamatosan növekvő létszámú csoportot egyre kevesebbet, és kevesebb szögből. Az addig a csoportban rejlő rejtélyes dinamika majdhogynem megszűnik, és a néző figyelme óhatatlanul a csoportéval fog megegyezni – míg eleinte azt gondolhattuk, hogy a csoport történetét nézhetjük majd végig, úgy a klip végére csupán egy leszünk csak közülük, egy, aki Bachot hallgat. Ez éppen ugyanúgy utal arra, hogy a főszerep végeredményben a zeneműre lesz, mint a már fentebb megjegyzett színkorrekciós manőver is (miszerint a csarnokba való belépés után a szürke ruhás vándorokból sötétkék tónusú hallgatókká lényegülnek át az addig megismert szereplők), valamint a zene nondiegetikus mivoltából diegetikussá válása is.

A klip azonban számtalan kérdést megválaszolatlanul hagy. Megannyi más mellett épp úgy nem derül fény arra, hogy miért vannak a szereplők hasonló szürke ruhában, hogy pontosan milyen épületekből jönnek elő, hogy valóban posztapokaliptikus körülmények között játszódnak-e a látottak, hogy miért tekintgetnek egymásra a szereplők a vándorlás közben, mint ahogy arra sem, hogy miért csak a legidősebb, enyhén sántikáló, vezérszerű figura lépked csak ritmusra. Ezekre a rejtélyekre mind megoldókulcsként használható Vernallis idézete – amennyiben ezek mind meg

volnának válaszolva, úgy a narratíva könnyedén elterelhetné a néző fókuszát a zenéről, ahelyett, hogy ráhelyezné azt. És ez a szándékos rendezői döntés a klip mindenkor újranézését újabb és újabb dimenziókkal gazdagítja. Végig lehet nézni ezt a klipet úgy, mintha valóban valami posztapokaliptikus környezetben csak Bach zenéje jelentené az egyetlen örömet, vagy úgy is, mintha az egész egyfajta zombifilm utóérzése lenne. De értelmezhetőek a látottak úgy is, mintha csak egy szokatlan koncertrituálét néznénk végig. Jómagam a klip sokszori megnézése után jelenleg azon az állásponton vagyok, hogy ők igazából csak Ólafsson képzeletében léteznek. Azért hordanak ilyen semleges ruhát, mert a komplex, ám érzékeny Bach mű játéka elvonta az előadó figyelmét arról, hogy erre is koncentráljon. Azért tűnnek gyakran ilyen szellemeszerűnek, mert valójában nem is többek annál. Azért nem vesz tudomást róluk egyszer sem, és azért nem halljuk egyáltalán a lépteiket sem, mert nem is léteznek. Valamint a klip záróképen Ólafsson profiljának a magánya is mintha azt sugallná, hogy ő végig egyedül volt.

Ezekkel a különböző értelmezésekre nyitva hagyott kérdésekkel állítható párhuzamba Bach zenéjének újrainterpretálhatósága. Éppen ugyanúgy nincsen egyértelmű válasz egyik kérdésre sem, mint ahogy arra sem, hogy pontosan hogyan is kell előadni egy efféle zeneművet. És pontosan ugyanúgy, ahogy más és más nézőben mást és mást jelenthetnek a látottak, mint ahogy különböző előadók különbözőképpen látják, értelmezik Bach műveit. Vagy mint ahogy ugyanabban az előadóban is átalakulhat időről időre, hogy hogyan is érdemes egy ilyen sokrétű darabot interpretálni. Épp ezek a megválaszolatlan kérdések biztosítják, hogy a klipkészítés látszólag sem megy ellene a klasszikus zene dinamikájának – Bach nem merevedik bele a mozgóképbe.

3.2 A klasszikus zenei videóklip művészete – tanulmány Daniil Trifonov videóklipjéről

Egy klasszikus zenei videóklip megtekintése során szükségszerűen fel tud merülni a kérdés a nézőben: kellett-e ez a klip a zeneműhöz, vagy csak egy felesleges manír? Tudott-e a mozgókép valamit hozzáadni a zenéhez, képes volt-e szimbiózisba lépni a két médium, netán ki tudta-e egészíteni bármivel a vizuális matéria a hallottakat, vagy csupán egy oda nem illő szemfényvesztés, amit a zene levet magáról? A kérdés jogossága azért sem kétségbe vonható, mert a videóklip, mint mozgóképes műfaj, kialakulása és története során annyira összenőtt a popzenével, mint alapanyaggal, hogy egy ennyire esszenciálisan eltérő zenei műfajra rávetíteni vagy átmásolni a rég alakot öltött és berögzült műfaji sajátosságokat óhatatlanul is diszharmóniához vezethet.

Ám, míg első ránézésre a videóklipok popzenével való nyilvánvaló kapcsolata a legkézenfekvőbb oka a komolyzenei videóklipok minőségi megkérdőjelezhetőségének és létjogosultságának, ha jobban belegondolunk, korántsem ez az egyetlen nehezítő körülmény az alkotók számára. Kérdéses lehet az is, hogy míg az ismert videóklip kánon döntő többsége kortárs, frissen kiadott zenéhez készül, addig a klasszikus zeneszerzők legnagyobb gigászai javarészt már rég nem tartoznak az élők sorába – akár több száz éve. Túl azon, hogy emiatt teljességgel lehetetlen a véleményükre hagyatkozni a vizuális anyagot illetően (az ezt illető etikai kérdésekbe bele se bonyolódva), felmerülhet a kérdés, hogy tud-e hasonlóan viselkedni egy ilyen vizuális műfaj egy nem mai, tegnapi, hanem mondjuk egy háromszáz éves zeneművel?

Továbbá ha már szóba került egy mozgóképes műfaj rég kiformalódott specifikus szabályrendszere, érdemes egy gondolat erejéig elidőzni azon a tényen, hogy a videóklip gyökerei mennyire esszenciálisan fonódnak össze a televíziózással, és megfigyelni bizonyos alapvetéseket. Andrew Goodwin (1992) így fogalmaz:

[...] a televízió (és nem a mozi) jelrendszere, amelyekre a zenei videóklipok támaszkodnak, a könnyű szórakoztatás rendkívül konvencionális eszközeinek kódjai. Amikor a zenészek közvetlenül a kamerába néznek egy videóklipben, nem annyira lépnek ki egy fiktív diegézisből, mint inkább egy jól meghatározott keretet biztosítanak, amelyen belül a mininarratíva elemei eljátszódhatnak. [...] Ez a két pont (a popdal megszólítási módjaival és a televíziós könnyű szórakoztató műsorok konvencióival kapcsolatban) együttesen mutatja, hogy miért nem felforgatóbb vagy avantgárdabb az a kép, amelyen George Michael vagy Janet Jackson közvetlenül nekünk énekel és közvetlenül a kamerába néz, mint az a tény, hogy az énekesek élő koncerteken nekünk (a közönségnek) énekelnek, a zenészek pedig a Top of the Popsban vagy a Saturday Night Live-ban a kamerába néznek.

Való igaz, hogy míg a széles vásznon a lehető legritkábban fordul elő, hogy bárki is a kamerába nézzon, addig a televízió képernyőjén ez teljesen mindennapos, gondoljunk csak bármelyik tévés műsorvezetőre (a híradóktól a valóságshow-kon, és bármilyen vetélkedőn vagy tehetségkutatón át az időjárás jelentésig), akár élőben, akár felvételtől sugározzák, egyenesen a néző szemébe néznek a kis képernyőn keresztül. És míg a popzenei videóklipekben – mint ahogyan arra Goodwin is rámutat – az énekesek ekképp a cselekmény narrátorává is válhatnak, a komolyzenei televízió felvételeken a legritkábban fordul elő, hogy a zenész a kamerába nézzon. A videóklip narratívájának effajta közvetítése instrumentális klasszikus zene esetében ellehetetlenül.

Pontosan ugyanezeket a kételyeket lehet alátámasztani Saul Austerlitz (2007) megfigyelésével és kérdéseivel is:

Arról van szó, hogy a zenei videóklip eredendően vizuális művészeti forma, és merő tévedés azt gondolni, hogy bizonyos típusú mozgóképek (koncertfelvételek és testvérei) „természetesek” a videó számára, míg más típusúak idegen betolakodók, amelyek megzavarják a zene eredendő törekvését a valódi érzésekre. Ha minden kép egyformán kreált, egyformán mesterséges, akkor miért ne lehetne valami érdekeset létrehozni? Ha a videóklip a huszadik század két legnagyobb kulturális áttörésének, a popzenének és a rögzített mozgóképnek a találkozása, nem kellene-e az utóbbit ugyanolyan zsenialitás és formai innováció mércéjével mérnünk, mint az előbbit?

Austerlitz tehát a fentiek alapján szorgalmazza a zenész pusztá játékát megörökítő videófelvételen túlmutató vizuális megoldásokat, és elismeri a videóklip műfaját, mint önálló művészeti ágat. Ám egyáltalán nem lényegtelen, hogy mindezt a popzene tükrében teszi, ami tovább erősítheti a szkepszist egy, a popzenétől merőben eltérő zenei műfaj esetében.

Különösen érdekes megvizsgálni ebből a szempontból [Daniil Trifonovnak J. S. Bach: A fuga művészetének befejezetlen tételéhez készült videóklipjét](#), ugyanis az első bekezdésben taglalt kérdés ebben az esetben hatványozottan is érvényes. És nem csupán azért, mert az európai zeneirodalom egyik legnagyobb alakjának az utolsó (máig nem teljesen tisztázott körülmények között befejezetlenül maradó), egyik legkomplexebb zenei szövetű művéhez készült a kisfilm, hanem mert jelen esetben egy narratív videóklipről van szó. Egy ilyen vállalkozás minden kétséget kizáróan számtalan veszélyt rejt magában. Meg lehet vajon jeleníteni akár közelítőleg is ezt a fajta zenei összetettséget mozgóképen? Meg kell jeleníteni egyáltalán? Vajon Bach absztrakt zenéje el fogja tudni viselni a mozgókép által teremtett újabb réteget, vagy automatikusan leveti magáról? És ha már megjegyeztük, hogy narratív klippel van dolgunk, nem félő, hogy háttérbe kerül majd a zene a vizualitás mögött, és valami kevésbé értékes anyag fogja elvonni majd a figyelmünket, vajmi filmzenévé „leminősítve” az egyetemes zenetörténet egyik sarokkövét?

Mielőtt megkísérelnénk választ adni a fenti kérdésekre, érdemes egy pillanatra elidőzni magán a klip alapját képző zeneművön. Tudvalevő, hogy a Contrapunctus XIV a 239. ütemnél szakad félbe, a harmadik, B-A-C-H téma megjelenése után negyvenhat ütemmel. A kéziraton ezután Carl Philipp Emanuel Bach megjegyzése látható, miszerint: *„Über dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Contrasubject angebracht worden, ist der Verfasser gestorben.”* („Ezen a ponton, ahol a BACH név mint kontraszobjektum jelenik meg, a szerző meghalt.”) Ám mivel „1750. március 31. (Bach szemműtétének napja) és július 28. (halálának napja) között, ami közel négy hónapot jelent, Bach teljesen vak volt, nem tudott sem írni, sem olvasni, így nem halhatott meg, miközben ezen a fúgán dolgozott. Felismerve a felirat és a zeneszerző életrajzában tényei közötti ellentmondást, a tudósok folyamatosan próbálják megérteni a felirat valódi jelentését.” (Milka, 2016) Hogy akkor pontosan miért is írta ezt C. P. E. Bach a kéziraatra, Anatoly P. Milka sarkos véleményét

fogalmaz meg: „A kortárs Bach-kutatók meglehetősen egyöntetűen egyetértének abban, hogy az ok, amiért az eredeti kiadás nem felel meg annak, amit a legtöbben A fúga művészetével kapcsolatban a zeneszerző tervének vélnek, nagyon egyszerű: Emanuel nem értette.” Egyértelmű azonban, hogy a tétel befejezetlensége körüli misztikum csak növeli a mű legendás státuszát.

Hogy a fúga interpretációja ennek fényében milyen befejezéssel kell véget érjen, arról megoszlanak a vélemények a fúga befejezhetőségét megkérdőjelezőktől (és ezáltal ellenzőktől) egészen odáig, hogy Bach szándékosan hagyta befejezetlenül a fúgát, egyúttal számos rejtett jelzéssel látta el, ami arra kell hogy sarkallja az utókor „olvasóit, diákjait vagy előadóit, hogy dolgozzák ki a saját verzióikat”. (Hughes, 2006) Ettől függetlenül ahhoz nem férhet kétség, hogy egy új befejezés megírása nemhogy végtelenül merész vállalkozás, de módfelett embert próbáló, gigászi feladat is, amiről Trifonov minden bizonnyal be tudna számolni – hiszen a videóklip a saját befejezésével ellátott (és a videóklipeknél átlagosnak mondható, néhány percnyi zenei anyagtól eltérően csaknem tizenegy perc hosszú) felvételre készült. Bátran kijelenthető tehát, hogy egy többszörösen is vakmerő alkotással állunk szemben.

A klip (rövid címkép után) a fúga első hangjaival egy gyéren megvilágított, első ránézésre rendezetlen, zilált, ennek ellenére mégsem zsúfolt teremben kezdődik, ahol látszólag az egyetlen fényforrást a szoba közepén lévő kandallóban égő lángok adják. Az ablakok hanyag elfüggönyözéséből gyanítható, hogy esteledik. A padló tele van hajigálva összegyűrt, szétszórt papírokkal, és a néhány szedett-vedett bútoron kívül egyedül egy zongora látható, ami előtt görnyedt háttal, fehér ingben, egy lepedővel lefedett zongoraszéken oldalvást ül Trifonov, aki kisvártatva előre hajol, és a mellette lévő támlás székről felvesz egy darab papírt, és látszólag elmélyül a tanulmányozásában. Az egyetlen furcsaság a nyitóképen a terem zongorával szembeni falára több sorba, szép szabályosan felragasztgatott, ránézésre több mint száz papírlap, amikből még a fal mellett, a padlón is jut hely néhány sornak. Ez a fajta tervezett esztétikum szöges ellentétben áll a szoba többi részével.

A néhány másodperces, borongós hangulatú kezdősnitt után a második szólam beléptekor következő vágókép merőben eltér az előzőtől. Trifonov itt szintén a zongoránál ül látszólag ugyanabban a fehér ingben, ám míg az előző képen oldalt ül a hangszernek és egy lapot fürkészik, itt az addig felcsendülő muzsikát játssza a zongorán. A szobában világos van, az ablakon fény szűrődik be. Mivel ez egy közelebbi felvétel, ezért nem tudható rögtön biztosan, ám az ablak formájából, a szoba stílusából, de leginkább Trifonov balján elhelyezkedő támlás székből, és az azon fekvő papírokból rögvest sejthetjük, hogy ugyanabban a szobában vagyunk, mint az előző vágóképen.

Rövidesen megint a sötét szobában találjuk magunkat. Az addigi totál kép elkezd Trifonovra közelíteni, aki még mindig ugyanazt a papírlapot vizsgálja, majd ismét világosban láthatunk egy közeli felvételt a művész zongorázó kezeiről. Mire az ötödik, ismét sötétebb vágóképig érkeznénk, már teljesen világos a klip alapvető rendezési elve: a látottak két külön szálon mozognak, egy narratív, és egy performatív szálon. Annak ellenére, hogy a cselekményből még vajmi keveset tudhatunk, ez szinte azonnal nyilvánvaló. Hogy ez miért ennyire magától értetődő, arra a videóklipes kánon ad választ. Ugyan számtalan fajtája létezik a videóklipnek az [absztrakt animációktól](#) kezdve a [narratív kisfilmek](#)en át a [koncertklip](#)ekig, mégis az egyik leggyakrabban használt séma éppen ez, amikor a vágóképek a zeneszám előadása, és valamilyen egyéb, gyakran történetmesélő szál között ingáznak. Példaként épp úgy ki lehet ragadni a [koncertező Bryan Adam](#)set, mint a [magányosan révedezve zenélő Johnny Cash](#)-t, az [üres színpadon előadó Aerosmith](#)-t, vagy akár a [kietlen, sivár szobájában ülő Lorde](#)-ot, tisztán látszik, hogy ez a szerkesztési elv az MTV-n épp úgy megállta a helyét, mint ahogy a Youtube-on teszi.

Visszatérve a videóklip cselekményéhez, a soron következő képen Trifonov dühödten összegyűri és elhajítja az addig mustrált papírlapot, majd feláll, és a falra rögzített lapokhoz közelít, melyeket lázasan kezdi el tanulmányozni. Ekkor világosodhatunk meg a falon lévő papírok funkciójáról: mind kottalapok. Trifonov egzaltáltan keresgél közöttük valamit, majd hirtelen megáll elgondolkodni, hogy aztán még nagyobb odaadással folytassa a kutakodást, és egy ceruzával mintha még valamit írna is az egyikre. Mintha megtalálta volna amit keresett, visszaül a zongorához, majd hamarosan lehajol balján a székhöz, ahonnan a klip elején felvette a papírlapot. A széken lévő kottapapírok fölé görnyedve ismét lázasan írni, kottázni kezd, amit mintha kicsit csalódottan hagyna abba, miután becsukja a kottafüzetet. Ezután feláll, majd kimerülten lerogy az ablak előtt lévő kanapéra, ahol oldalra dönti a fejét, és elalszik. A kamera távolít, a kép elsötétül, majd egy addig szokatlanul hosszú performatív blokkot láthatunk.

A következő narratív képen ismét ugyanabban a szobában vagyunk, de már reggel van, a nap besüt a szobába az ablakon. Trifonov a kanapén alszik, felébred, fáradtan felkel, és odaül a zongorához. Letekint a balján levő székre, ahol ijedten tapasztalja, hogy eltűnt a kottás füzet. Szinte pánikban áll neki keresgélni a szobában, mindhiába, egészen addig, amíg ki nem néz a függöny mögül az udvarra, ahol meglát néhány széttépett papírfecnit a földön. Sietve felhúzza a bakancsát, sapkáját és a kabátját, majd az ajtóhoz megy, és kinyitja. Épp mielőtt kilépne a szabadba, fölcsendül a második téma.

Az eddig látott több mint négy percben rögtön tehetünk több érdekes megfigyelést. Először is a sejtés, miszerint a performatív és a narratív szál ugyanabban a teremben zajlik beigazolódott, hiszen több performatív vágóképen is láthatjuk Trifonov balján a támlás széket, és a háttérben a falra ragasztott kottalapokat.

Élhetünk tehát a gyanúperrel, hogy a későbbiekben ennek valamilyen jelentősége lehet majd, bár eddig a látszólagos külsőségek egyezésén kívül (a helyszín, a ruha és Trifonov kinézete) semmilyen más kapcsolatot nem tapasztalhattunk a narratív és a performatív szál között. (Olyannyira nem, hogy a végig világosban játszó performatív szál fényelése akkor is szemmel láthatóan eltér a performatív szál színvilágától, amikor már felkelt a nap.) Hogy Trifonov kinézetének milyen jelentősége van, egyelőre még nem tudhatjuk, az mindenesetre szembeötlő, hogy nem csupán a viselt fehér ingje nem változik, de mindkét szálban ugyanolyan igénytelenül zsíros hajjal, lenőtt és ápolatlan szakállal, valamint zongorázáshoz érthetetlenül és zavaróan hosszú körmökkel jelenik meg.

Ahogy a zenében, úgy a videón is jól elkülöníthető szakaszhatárhoz ért a cselekmény, ugyanis a második téma beléptével hagyja el először a helyszínt a klip szereplője, és megy ki a szabadba. A második téma belépése előtt észrevett néhány papírfecnről kiderül, hogy nem csak az a néhány található odakint, de az udvaron rengeteg további fecni van elszórva, nagyjából egy vonalban. Mintha valami nyom lenne, Trifonov elkezdi követni a papírdarabkák által kijelölt utat, amik kivezetik a ház kertjéből egyenesen az erdőbe. A rengetegbe érve láthatunk először közeli képeket a fecnikről, és ekkor derül ki az addig is sejthető csavar: a fecniken kézzel írott hangjegyek vannak, tehát valószínűleg az eltűnt kottafüzetének a darabkáit láthatjuk a kertben és az erdőben egy vonalba elszórva.

Trifonov különösebb megszakítás nélkül halad tovább az erdőben az avarban elszórt cetlik nyomában, csupán egyszer áll meg egy nagyobb fa tövénél, és néz fel a lombkoronára. A papírdarabkák követése végül nem jár eredménytelenül – egy vízszintesen fekvő ágra már-már szinte gondosan elhelyezett fecnik mellett megtalálja, amit keresett: a kottás füzetet és egy ceruzát. Mikor a kamera ráközelít a keresett tárgyra, egy diadalmas fortéval megszólaltatott hangon csendül fel a harmadik, B-A-C-H téma. A zenei és képi dramaturgia itt ismét összhangban van, érezhető, hogy a mozgókép is egy újabb szakaszhatárhoz érkezett – fény derült a rejtélyre, megtudtuk, hogy hová is tűnt a kottás füzet. Trifonov leguggol a kotta mellé, és ekkor láthatjuk tisztán, hogy a részint avarral belepett nyomtatott kottán van néhány üres kottalap is, szintén tele aljnövényzettel. Ekkor fürkészve felnéz a lombokra, egy pillanatra eltűnődik valamin, majd visszanéz a kottára, felveszi az otthagyt íróeszközt, és anélkül, hogy lesöpörné a papírról a koszt és az avar, az első sor elejére felvés egy szünetjelet. Ami ezután történik, az talán a klip legérdekesebb és egyben legfontosabb momentuma: a soron lévő performatív vágókép után azt láthatjuk, ahogy Trifonov folytatja a kottaírást, ám nem akármilyen módon, hiszen kottafejeket nem ír, csak szárazakat. Elsőre talán nehéz is észrevenni, de olybá tűnik, hogy a papírlapon véletlenszerűen ottmaradt száraz növénydarabkákat használja hangjegy gyanánt, amelyik sorra pedig épp nem jutott avar, oda egy teljes ütemes szünetet biggyeszt. Később aztán az ujjával lesöpör egy,

talán rossz helyre került száraz levélkét, majd kisvártatva ismét fürkésző tekintettel fölnéz, és az arcán mintha valamiféle megvilágosodás látszódná.

Ebben a pillanatban jön el a klipben és a zenében is a legfontosabb szakaszhatár – a zene a legendás 239. ütemhez ér, ahol Bach abbahagyta a komponálást, és Trifonov befejezése elkezdődik, a klipben pedig egy álomszerű, már-már transzcendens szakasz veszi kezdetét. A túlvilági atmoszférát a 239. ütem elején történő vágás teszi egyértelművé, ugyanis míg az első vágóképen Trifonov fürkésző arcáról láthatunk egy közeli képet, ahogy az erdőben guggol, a vágás utáni kép homályos, oldalt el van forgatva, és szinte fekete-fehér. (A későbbiekben ezt az addig a klipre nem jellemző kameraforgatást még a performatív számban is felfedezhetjük.) Kisvártatva kiélesedik a kép, és a színek is visszatérnek rá, egy, a klip elejét idézően sötét, mégis addig nem látott, violaszínű árnyalattal dúsított látványvilággal, amely jól tükrözi a játékmódbeli változást is. Az addigi feszült, tárgyilagos fortét meglehetősen hirtelenséggel váltja fel egy hömpölygő piano, és az azelőtt hallott, szinte csembalót idézően kemény, kopogó artikulációt egy, a hangokat összemosó, romantikusba hajló interpretáció.

A képen közben Trifonovot láthatjuk, amint a kanapén alszik, a háttérben a falra felragasztott kottákkal. Egyből nyilvánvaló, hogy a narratív szál időben visszaugrott oda, ahol Trifonov fáradtan leült, és elaludt. Miután gépiesen felkel, és előremeredve, egy pillanatra sem lenézve felhúzza a cipőjét, majd ugyanazzal a kifejezéstelen arccal felegyenesedik, és lassú léptekkel elindul előre, rögtön sejthetjük, hogy egy addig még nem ismert karaktert látunk a képernyőn. Közben egy vágókép erejéig ismét visszatérünk oda, ahol az erdőben guggol, és egyre följebb nézve mereng el valamin, majd – a klipben először a performatív szálát nélkülözve – újra a transzcendens jelenetet látjuk, tehát az addig megszokott dualitásban megjelenik egy másik narratív szál. Ebből a szerkesztésből nyilvánvalóvá válik, hogy a Trifonov által megjelenített új, transzcendens karakter az erdőben guggoló én gondolataiból, visszaemlékezéséből lép elő. Kisvártatva az is világossá válik, hogy miért kelt fel, és hogy mire utal a transzcendens atmoszféra: Trifonov ismét oda se nézve veszi fel a támlás székről az eltűnt, majd az erdőben megtalált kottafüzetet, az arckifejezése és a mozdulatai alapján pedig meg lehetünk róla győződve, hogy alva jár. És hogy mi lesz a kottás füzet sorsa, az ez alapján már sejthető is – az erdőbe kísétálva öntudatlanul tépkedi kis fecnikre a lapokat, és szórja őket szét a földön. Az általa komponált befejezés magasztos záró trillája alatt pedig ismét az erdőben guggoló én arcáról láthatunk egy közeli képet, ahol Trifonov egy megnyugvó mosollyal konstatálja a klipben történetet, majd a záróakkord alatt a performatív számban szereplő én is hasonló arcjátékkal nyugtázza a végső akkord felcsendülését, mielőtt az utolsó, elsötétülő képen látjuk, ahogy a narratív én az erdőben visszahajol a kottás füzet fölé, és folytatja az írást.

Még azelőtt, mielőtt megpróbálnánk a bevezetőben megfogalmazott kérdéseket megválaszolni, feltétlenül érdemes megvizsgálni a videóklip egyes részleteit, és

rámutatni bizonyos erényekre, vagy éppenséggel hátrányokra – mert mindkettőből van, erről is árulkodhat a klip alatt található csaknem ezer kommentelő szélsőségesen eltérő reakciója is. (Míg sokan éltetik Trifonov játékán kívül a videóklipet is, rengetegen utasítják azt el, tehát a – szinte egy kisebb közvélemény-kutatásnak is felérő mennyiségű – kommentek alapján egy meglehetősen megosztó alkotással állunk szemben.)

Rögtön ellenérzést szülhet a nézőben a színészi játék. Ugyan a videóklip-történelem számos olyan alkotást vonultat fel, amelyekben az énekes, vagy az előadó a kliphez méltó színészi játékot is bemutat a zenei készségei mellett – [Justin Timberlake](#), [Lady Gaga](#) vagy [Michael Jackson](#) klasszikusai mellett számtalan ilyen alkotást ismerünk még – ezekben az esetekben az előadók maguk is gyakran képzett (vagy legalábbis kézzelfogható tapasztalattal rendelkező) színészek. De még ha nem is az olyan előadókról beszélünk, akiknek az énekesi karrierjük mellett a színészi karrierjük is elismerésre méltó és sikerekben gazdag, egy popénekestől teljesen nyilvánvalóan mást vár el akár a színpad, akár a képernyő, mint egy klasszikus zenei zongoraművéstől. Felesleges is részletezni a két műfaj közötti különbségeket, Trifonovtól egész egyszerűen nem várható el, hogy akár csak meg is közelítse a színészi játéka a zongoratudását. Ennek ellenére arról szó sincs, hogy egy kutyaütő, dilettáns, vagy ízléstelen ripacskodást látnánk a képen, éppen ellenkezőleg, Trifonov gyakran meglepően hitelesen alakít és tolmácsol egy egészen színes érzelmi skálát, mégis több ponton érezhető, hogy nem a színművészet az elsődleges hivatása. Ám ez egyáltalán nem váratlan annak fényében, hogy az átlagos videóklip hosszánál jó háromszor-négyszer hosszabb időtartamú, egyszerreplős kisfilmről van szó – egy ilyen terjedelmű monodramatikus alkotás a legnagyobb színészeknek is kihívást jelenthet.

Tovább fokozhatja az averziót egy-két apró, ám mégiscsak szembeötlő részlet. Ha igazán szőrszálhasogatók szeretnénk lenni, tehetnénk megjegyzést arra, hogy Trifonov mennyire látványosan kényelmetlenül görnyed a klip elején a zongora melletti szék fölé, hogy lejegyezze a hangokat – hát nem lett volna kényelmesebb a versenyzongorája kottatartóját használni, és azon írni? És bár a történetvezetés szempontjából ez a jelenet a legkevésbé sem kirívó, sőt, akár még el is lehet képzelni, hogy Trifonov valóban így szeret kottát írni, mégiscsak egy, feltehetően a látvány kedvéért meghozott, maníros és kontraproduktív rendezői döntésnek tűnik. Ellenben ami már a történetvezetési aspektusból is megkérdőjelezhető, azok az erdőben szétszórta fecnik elhelyezése, különös tekintettel a B-A-C-H téma belépése előtt. Hiszen láthatóan precízen vannak felrakva egy vékony faágra, amelyek elvezették Trifonovot a rengeteg mélyén – ezek szerint – szándékosan otthagytott kottás füzethez. Az még megjárja, hogy esetleg feltételezzük, hogy az alvajárás és a kotta megtalálása között eltelt, gyaníthatóan több óra leforgása alatt semminemű légáramlás nem járta át az erdőt, érintetlenül hagyva minden kis papírdarabkát, Trifonov klipvégi mozdulatai semmiképpen sem tűnnek szándékosnak – épphogy a

tudatalattija dolgozik. Míg nem világosodunk meg arról, hogy hogyan is kerültek a kottafecnik az ágakra, addig látszólag a szándékos és tervezett elhelyezés tűnik valószínűnek.

Ami viszont a leginkább ellenérzést szülhet az egyszeri Bach-szerető nézőkben, az éppen a klip kulcsmomentuma – mikor Trifonov az üres kottalapokra véletlenszerűen rászóródott avar alapján kezd komponálni. Ennek a többértelmű jelenetnek eltérő megközelítései is lehetnek, de aki foglalkozott már behatóbban a Fuga művészetével, az tisztában van vele, hogy az elmúlt néhány száz év egyik kiemelkedő szellemi produktumáról van szó – ha priméren tekintünk a véletlenszerűen a kottalapra eső szerves törmelék alapján íródó hangok aktusára, azt akár még sértőnek is vehetjük Bach erőfeszítéseinek tükrében. (Nyilvánvalóan Trifonov sem így gondolt erre a jelenetre, a metaforikus értelmezés elkerülhetetlen.)

Hogy pontosan mi is a jelentése ennek a kétes jelenetnek, annak a megértésében segítséget nyújthat a klip alatt elhelyezett fülszöveg:

Daniil Trifonovot lenyűgözi Bach azon kísérlete, hogy a művet a Fibonacci-sorozatra és az aranymetszésre alapozza, de megjegyzi, hogy az eredmény „sokkal több, mint tudományos kísérlet: mint Bachnak mindig, most is sikerült leírhatatlan szépségű és érzelmű zenét alkotnia”.

Trifonov fantáziadús interpretációja megragadja a műnek, mint ciklusnak az értelmét, élő, szerves egészként kezelve azt. Ez egybecseng azzal az inspirációval, amelyet a természetben töltött időből merít, akár túrázik, akár a fák gyógyító energiáját előtérbe helyező meditációs formát, a Qigongot gyakorolja. „A fa pedig jó metafora a Fuga művészetének általános szerkezetére” – jegyzi meg. „A téma a törzs, a fágák az ágak, az egyes fágákon belüli összes permutáció a levelek....”

Ez alapján tehát az avarral való komponálás egyfajta utalás lehet a természetre, melynek alapvető szabályszerűségeit Bach is példaként kezelte e monumentális ciklusa megírásához.

Merthogy miről is szól tulajdonképpen ez a klip? Ne legyen kétségünk, a klip magáról a Fuga művészetéről, valamint annak a befejezésének nehézségeiről szól. A narratív szálban megannyi apróság utal egy ilyen kolosszális feladat végrehajtásának a kihívásaira – így értelmet nyer sok addig furának tűnő részlet, például Trifonov zilált kinézete. Mikor az ember ennyire megszállottan belemerül egy ilyen komplex mű megfejtésébe, mi több folytatásába, könnyedén meg tud feledkezni önmaga ápoltságáról – erre utal a klipben Trifonov elsőre érthetetlen, és kellemetlen látványt nyújtó lenőtt szakálla, zsíros haja, zavaróan hosszú körmei. Ezek mind arra utalnak, hogy nem aznap kezdte ezt az erdő mélyén, kietlen magányban töltött elmélyült munkát. (A magányt pedig mi sem szemlélteti jobban, minthogy Trifonov gyűrűsujján jól láthatóan ott van egy jeggyűrű. A klip szempontjából tulajdonképpen mindegy is, hogy Trifonov a való életben házas-e. A

klipbéli énje az, viszont úgy tűnik, egy ilyen horderejű munkához az életének egy ennyire meghatározó részéről is le kell mondania.) De ugyanígy remekül szemlélteti a munka összetettségét a – bizonyos vágóképeken szinte végtelen mennyiségűnek tűnő – falra ragasztott kottalapok sokasága. Vagy a szobában szétszórt megannyi összegyűrt papír, amiken feltehetően Trifonov elhibázott vázlatai találhatók.

Továbbmenve a narratív szál történésein láthatjuk, ahogy Trifonov lázasan keres valamit, de mindhiába, egy ponton elakad, feladja a munkát, kimerülten lerogy, és elalszik. Az időben lineárisan haladva ezek után felkel, és alva járva széttépi az addigi vázlatait, kibaktat az erdőbe, szétszórja a vázlatdarabkákat, kihelyezi a kottafüzetet az erdő mélyére, majd feltehetően visszamegy, visszaül ugyanabba a fotelbe és újra elalszik. Ezután mikor pirkadatkor láthatóan kialvatlanul ismét felébred, felfedezi a kotta hiányát és a fecniket, kisiet az erdőbe, felnéz egy fára, majd rátalál a kottára, és ráébred, hogy honnan is kellene nyernie az inspirációt a munka elvégzéséhez. Egy pillanatra el is mosolyodik, majd az utolsó hangok közben a klip záró képein pedig először az erdőben, majd a performatív szálban a zongoránál láthatjuk csaknem ugyanazt a megnyugvást tükröző arckifejezést. És ekkor nyer értelmet, hogy miért néz ki pont ugyanúgy a narratív én, mint a performatív én. Addig látszólag a két szálnak nem volt köze egymáshoz – első ránézésre csupán egy jól ismert videóklipes séma szolgai követése történt – hirtelen megvilágosodhatunk róla, hogy a performatív szál a narratív időbeli folytatása. Miután Trifonov megtalálta a helyes inspirációforrást, és képes volt befejezni a fűgát, visszament az erdőből, és végre végigjátszhatta az egész művet ugyanazon a hangszeren, amin a performatív szál alatt egy hangot sem ütött le – és igen, még a kinézetét (új ruha, arcszörzet, körmök) sem volt érkezése rendbe tenni.

A komolyzenei videóklippekkel kapcsolatos, a bevezetőben feltett alapvető kérdésre, miszerint *kell-e ez a klip a zeneműhöz*, Trifonov úgy tűnik egyértelmű választ adott. A klip hátrányai ellenére mégis nemhogy kellett, de egyenesen elkerülhetetlen volt. Egy ilyen volumenű kreatív munka elvégzéséhez, mint a XIV. Contrapunctus befejezése, óhatatlanul szinte együtt kell élni a darabbal, hogy sikeres lehessen, és egy ilyen alkotó-előadó művész esetében mint Trifonov, úgy tűnik, hogy a munka nem állhatott meg ott, hogy megírta a befejezést, a jelek szerint maradt még mondanivalója a hangokon felül, aminek a közvetítéséhez a videóklip műfaja bizonyult a legkézenfekvőbb választásnak. A klip elkészítése tehát ebben az esetben mégsem vakmerőség, hanem inkább szükségszerűség volt.

4. MESTERMŰ

4.1 A mestermű háttere

Az MTV 1981-es elindulása óta gombamód szaporodó videóklipek bekategorizálására számtalan kísérlet született. Ez nem meglepő, hiszen bátran kijelenthető, hogy rengetegféle aspektusból is el lehet indulni, ha tipizálni szeretnénk őket. Például Joe Gow, bár azzal kezdi, hogy különbséget tesz a „konceptuális videó” és az „performansz videó” között, amelyeket a videóklipek két legalapvetőbb formai lehetőségének tekint, valójában a videóklipek hat központi műfaját azonosítja, amelyek mindegyikét az előadás megjelenítéséhez való viszonyuk alapján határozza meg: (1) az anti-performansz – olyan videók, amelyek nem tartalmazzák a dal előadását; (2) pseudo-reflexív performansz – amelyek a videógyártás folyamatát mutatják be; (3) a performansz dokumentumfilm – amelyek valós, igazi dokumentumfilm felvételeket tartalmaznak színpadi előadásról és/vagy színpadon kívüli tevékenységről; (4) a speciális effektusokat bemutató extravaganzák – olyan videók, amelyekben az előadást látványos képek árnyékolják be; (5) dal/tánc – olyan videók, amelyek a táncos előadó(k) fizikai képességeire és a dal vokális bemutatására összpontosítanak; és (6) a fokozott performansz – amely az előadásforma és a vizuális elemek visszatérő kölcsönhatásának eredménye, amelyet asszociációs, narratív vagy absztrakt forma köt össze (Gow, 1992).

Bár Gow tipizálását Diane Railton és Paul Watson (Railton&Watson, 2011) méltatják kifinomultsága és rugalmassága miatt, valamint abból a szempontból, hogy Gow keretrendszere ellenáll a videóklipek műfajainak meghatározására tett egyéb kísérletek esszencializmusának, ám felhívják a figyelmet arra is, hogy ez, az előadás megjelenítését alapul vevő kategorizálás önmaga limitálásához, illetve nagyon hasonló videóklipek különböző zsánerekbe való tételéhez vezethet. Ebből kiindulva, és korábbi tipizálásokat alapul véve ők négy különböző alapvető zsánert állapítanak meg: (1) a pseudo-dokumentarista videók – dokumentarista stílusú klipek, melyek a zenészek „valódi életét” hivatottak bemutatni; (2) művészeti videóklipek – ahol a mozgóképi anyag a videóművészetből merít ihletet, és a kreativitás leginkább a képernyőn van jelen; (3) narratív videóklipek – vizuális történetmesélésre alapuló klipek; (4) szcenírozott performansz videó – a dal előadását megjelenítő klipek (Railton&Watson, 2011).

Továbbá a talán legismertebb, legtöbbet hivatkozott mű, ami a videóklipek típusait vizsgálja (Railton&Watson, 2011), E. Ann Kaplan *Rocking Around The Clock* című könyve a kategorizálást egyfajta pszichoanalitikus alapokra helyezi, ami lehetővé teszi számára, hogy bizonyos klipek társadalmi és politikai üzenetéről beszéljen. Öt alapvető típust különböztet meg (romantikus, társadalmilag tudatos, nihilista,

klasszikus és posztmodern), ám mindegyikhez hozzácsatol egy-egy bizonyos megjelenési stílust (narratív, összetett, performatív, non-lineáris) is (Kaplan, 1987).

Ám hiába eltérőek alapvetően a fenti kategorizálások, ennek ellenére is bizonyos hasonlóságok megfigyelhetők közöttük. Még a 80-as években, az MTV elindulása után elszaporodó videóklip-elméleti írások zömével szemben éles kritikát (az ekkortájt megjelent tudományos írások szinte mindegyike figyelmen kívül hagyta a videóklip zenei aspektusát, és kizárólag a vizuális rétegre fókuszáltak, ami egy hangra, zenére építkező műfaj esetében módszertani sükettségnek fogható fel) megfogalmazó Andrew Goodwin is elismerte (Goodwin, 1992), Joan D. Lynch 1984-es *Music Videos: From Performance to Dada-Surrealism* című tanulmányában, az egyik legelső, videóklipet kategorizáló írásban felvázolt három alapkategória jó kiindulópont lehet: (1) a performansz videóklip; (2) a narratív videóklip; és (3) a kísérleti videóklip (Lynch, 1984). És valóban, ez a három alapvető kategória többé-kevésbé mindenkinél megjelenik. Kaplan kategóriáihoz csatolódó stílusoknál míg a non-lineáris szerkesztés csupán komoly hasonlóságot mutat Lynch kísérleti videóklipjének meghatározásával, addig a narratív és a performansz klipek meg is egyeznek. Továbbá Gow ugyan egészen más szemszögből vizsgálja a videóklip zsánereit, alapvető különbséget ő is tesz a performansz alapú, és a konceptuális videók között – még ha a narratív klipeket nem is különíti el. Valamint Railton és Watson, bőven az MTV alkonya után, és az internetes videóterjesztés virágkorának kezdete környékén – alig kevesebb, mint három évtizeddel Lynch tanulmánya után – lényegében még mindig azonos alapkategóriákra osztják a videóklipet. Kijelenthető tehát, hogy hiába nem definiálhatók tökéletesen tisztán a videóklip zsánerei, és hiába lehet egymástól független, mégis az önnön rendszere szerint konzekvens kategorizálásokat létrehozni, bizonyos alapvető körvonalak kirajzolódtak, melyek az idők során nem veszítettek az érvényességükből.² És ugyan a fent vázolt három műfaj jelentős számú videóklip formai és esztétikai jellemzőit írja le, ez azonban nem azt jelenti, hogy minden videóklipre érvényesek volnának, ahogy azt sem, hogy maguk a kategóriák – mint bármely általános kategória – nem változnak idővel.³

Ami azt illeti, azt sem szeretnénk sugallni, hogy a különböző műfajok közötti határok mindig egyértelműen meg vannak határozva. Valójában a videóklip műfajai és a közöttük lévő határvonalak ugyanolyan esetlegesek, mint a filmben, az irodalomban és természetesen magában a könnyűzenében (Railton&Watson, 2011).

² Hogy mennyire bizonyult időtállóknak e három kategória, azt egy egyszerű internetes kereséssel rögtön be lehet bizonyítani, hiszen a mai napig a legtöbb videóklip kategorizálásról szóló cikk megemlíti ezt a három típust.

³ A legtöbb kategorizálással foglalkozó esszé megjegyzi, hogy sok videóklipet nem lehet csak egy típusba besorolni, viszont kettő vagy több műfaj hibridjeként lehet őket jellemezni.

Hogy pontosabban mit is jelentenek ezek a kategóriák, azt érdemes tüzetesebben megvizsgálni.

4.1.1 Performansz videóklip

Mint ahogy az a kategória nevében is szerepel, e típusú klipek fókuszában a dal, vagy a zeneszám előadása áll. A cél a művészekre való összpontosítás és a nézőközönség számára történő közvetítés. Ez a kategória épp úgy magában foglalja az élő előadások rögzítését, mint a stúdió felvételeket. Kétségtelenül az egyik legősibb videókliptípus, hiszen gyökerei többek közt a második világháború utáni évtizedek zenés-, és varieté televízió műsorainak (Ed Sullivan Show, Top of the Pops, stb.) szemelvényei között is fellelhetők. Még az MTV elindulása után is ez volt a legdominánsabb kliptípus, Joan D. Lynch „messze a leggyakoribb” zsánernek nevezi. (Idővel ugyan veszített a dominanciájából, manapság a legnépszerűbb klipek a legritkább esetben vegytisztán performansz videók, de hibrid formában továbbra is rendszeresen belefuthatunk.)

Eklatáns példák:

- [Earth, Wind, & Fire: September](#) (1978) – az elsötétített stúdióháttér előtt rögzített zenekar a kosztümjeikkel és táncmozdulataikkal egy esszenciálisan 70-es évekbeli látványvilágot jelenítenek meg a nézők számára.
- [Sinéad O'Connor: Nothing Compares 2U](#) (1990) – az egyik legismertebb és legikonikusabb performansz videó. A klip majdnem teljes egészében Sinéad O'Connor arcáról láthatunk egy közeli, vágatlan képet fekete háttér előtt, ahogy a balladát énekli (az instrumentális szegmens, és bizonyos rövidebb részek alatt pedig őt láthatjuk, ahogy a párizsi Parc de Saint-Cloud-ban sétál.) Még a garbószerű ruhája is fekete, emiatt a klip bizonyos szakaszaiban egészen úgy tűnik, mintha csak egy lebegő fejet láthatnánk.
- [Billie Eilish: Ocean Eyes](#) (2016) – az utóbbi évek egyik legnépszerűbb performansz videója – már csak azért is, mert ez a szám hozta meg a (még mindig hihetetlen, de csupán) tizenhárom éves Eilish számára a népszerűséget. A klipben végig a fiatal énekesnő arcát láthatjuk közelről, világoslila, füstös háttér előtt, ahogy a bátyja által írt sorokat énekli.

4.1.2 Narratív videóklip

A narratív videóklip esetében a fókusz az előadásról egy narratív szálra kerül át, az éneklés, a hangszeres játék, a zenélés aktusáról a történetmesélésre (gyakran már-már egy komplett kisfilmet varázsolva a videóklip műfajából). Ezt többféle módon is megteheti, de mindig valamilyen vizuális elbeszélést használva. Ez a vizuális történetmesélés egyrészt kiegészítheti, illusztrálhatja vagy kibővítheti a dal szövegét, másrészt akár teljesen függetlenül is működhet attól (Railton&Watson, 2011). És míg a performansz videó esetében elengedhetetlen az énekes vagy az előadó mozgóképen való megmutatása, úgy a narratív videók esetében akár az is előfordulhat, hogy egy képkocka erejéig sem tűnik fel.

Eklatáns példák:

- [Daft Punk: Da Funk](#) (1997) – egy illusztris példa azokra a narratív klipekre, ahol a zenekar nem tűnik fel. A videóklipben végig egy kutyafejű, mankóval járó, antropomorf karakter kalandjait kísérhetjük végig a New York-i éjszakában. Az instrumentális zene kitűnő alapot biztosít arra, hogy a klip szereplői dialógusba elegyedhessenek egymással.
- [Katy Perry: The One That Got Away](#) (2011) – a videóklipben Katy Perry egy kitalált karaktert alakít három különböző síkon, miközben nyomon követhetjük ifjúkori szerelme elvesztésének történetét. Az első karakter egy idős asszony, akinek a jelenből való melankolikus visszaemlékezéseit láthatjuk, a második, a fiatalabb önmaga, aki az emlékeiben jelenik meg, és a harmadik, egy absztrakt karakter, aki a klip bizonyos pontjain a dalt énekli.

4.1.3 Konceptuális videóklip

A konceptuális videóklip – melyek lényegüket tekintve megegyeznek Railton és Watson művészeti videóklipeknek-, illetve Lynch kísérleti videóklipeknek nevezett kategóriájával – alapvető ismérve, hogy a fő mozgóképi kreativitás nem az előadó(k) megjelenítésében, vagy egy történeti szál elmesélésében teljesedik ki, hanem magában a videóművészetben. A fókuszban tehát a vizuális kísérletezés, az absztrakt videóművészet technikai állnak. És bár hiába a nagyfokú rokonság az experimentális videóművészettel, fontos, hogy ne „csupán” videóművészetként tekintsünk ezekre a klipekre.

A videóklip egyik műfajának művészetnek nevezésekor nem azt sugalljuk, hogy az ebbe a kategóriába tartozó videók valamilyen módon jobbak vagy méltóbbak, mint más műfajok videói, hanem azt, hogy a művészi gyakorlatokhoz

kapcsolódó formai és esztétikai technikákat alkalmaznak. (Railton&Watson, 2011)

A konceptuális videóklipeknél tehát gyakran találkozhatunk egyedi kamerakezelési trükkökkel, szimbolizmussal, montázsokkal, szürreális képekkel, és egyéb, rengetegféle szokatlan mozgóképi megoldással.

Eklatáns példák:

- [Queen & David Bowie: Under Pressure](#) (1981) – a videóklip létrejöttében, és konceptuális voltában hathatós szerepet játszott, hogy sem a Queen, sem David Bowie nem tudott részt venni egy forgatásban turnékötelezettségeik miatt. Ezért David Mallet rendező inkább egy montázsvideót készített közlekedési dugók, utasokkal teli vonatok, épületrobbantások, zavargások, összetört autók, illetve az 1920-as évek némafilmjeinek különböző jeleneteiből.
- [Fatboy Slim: Right Here, Right Now](#) (1998) – a konceptuális videóklipek egyik legszebb példájában három és fél perc alatt nézhetjük végig az emberi evolúció 350 milliárd évét (sokféle mozgóképes technika alkalmazásával).
- [The Chemical Brothers: Star Guitar](#) (2002) – ebben a Michel Gondry által rendezett videóklipben egy városokon és vidéken áthaladó száguldó vonat ablakából filmezett folyamatos felvétel látható. Az elhaladó épületek és a vonatsín melletti tárgyak azonban pontosan egy időben jelennek meg a dal különböző zenei elemeivel, a zenének egyfajta vizuális leképezéseként.

4.2 A mesterműről

Mesterművem elsődleges célja saját példákon keresztül több aspektusból is bemutatni, hogy a videóklip műfaja hogyan és miért működik klasszikus zenével is. A céloom egy olyan videóklipcsokor elkészítése volt, ami több különböző nézőpontból világít rá, hogy ez a huszadik század folyamán kialakult vizuális nyelvezet hogyan alkalmazható napjainkban egy, a könnyű-, vagy popzenétől esszenciálisan eltérő zenei műfajon. Hogy minél kézzelfoghatóbban tudjam illusztrálni a két műfaj kompatibilitását, célszerűnek láttam igyekezni a három fent vázolt alapvető videóklip típust megjeleníteni.

Figyelembe véve, hogy zeneszerzői diplomáim megszerzése óta is ezen a téren tevékenykedek, magától értetődőnek tűnt, hogy ezekben a videóklipekben nem mint rendező, vagy bármilyen vizuális szakember veszek részt, hanem mint zeneszerző, a klipek alapjául szolgáló zeneművek komponistája, illetve a klipek „producere”

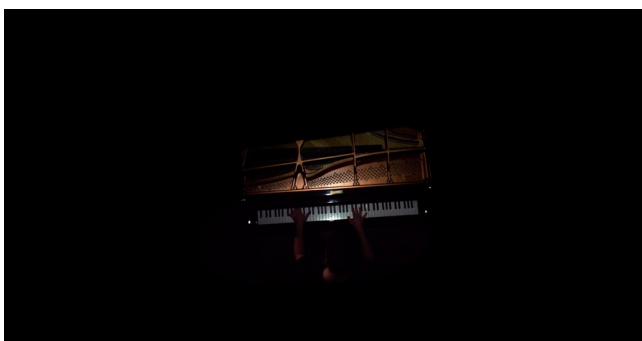
(megálmodója, fedél alá hozója). A mesterművet tehát három, egymással – azon kívül, hogy a zenék szerzője megegyezik – semmilyen különösebb zenei vagy ciklikus kapcsolatot nem ápoló videóklip alkotja. Épp ellenkezőleg, három egymástól eltérő stílusú és zsánerű videóklipet óhajtottam létrehozni, három különböző, az utóbbi években komponált darabomhoz, három egymástól eltérő rendezővel és stábbal. Annyiban mindenesetre megegyeznek a klipek, hogy a tervezési stádiumban mindig a rendezőkkel együtt fejlesztettük a klipeket, és a forgatásokon, valamint az utómunkálatok közben is végig jelen voltam.

4.2.1 Funk My Life

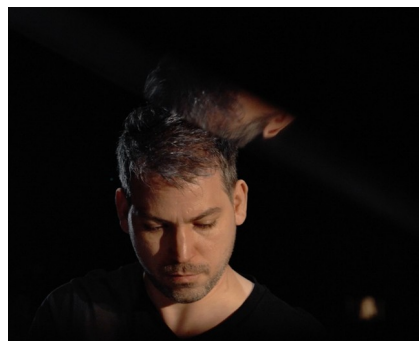
A három videóklip időben legelső darabja a *Funk My Life* c. zongoradarabomhoz készült. A művet a lehető legegyszerűbben, néhány szóval talán úgy lehetne ismertetni, hogy különböző funk, rock és jazz elemekből és sablonokból összerakott kollázsszerű, virtuóz zongoradarab. (Ennél természetesen sokkal árnyaltabb és összetettebb, komplex kompozíciós folyamat árán jött létre a zenemű.) Formáját tekintve (a szerzői szándék ellenére) meglepő módon sok hasonlóságot mutat a klasszikus szonátaformával – annyiban legalábbis mindenképp, hogy a visszatérő témák hasonló sorrendben jönnek, mint tizennyolcadik századi elődjeinél. Továbbá központi eleme a darabnak az ütemérzet labilitásával való játék – a bevezető szakasz konstansan változó ütemű bal kéz szólója után a főtéma egyértelmű 4/4-ben van, ám az utána következő témák (az állandó groove-érzet megtartása mellett) fokozatosan veszítik el, vagy adott esetben kapják vissza a négyes löktetést.

A darabhoz készülő videóklip fejlesztésének hajnalán *Jenőfi Dániel* rendezővel nyitva tartottunk minden lehetőséget. Nem akartuk magunkat semmilyen zsánerre korlátozni, minden felmerülő ötletet megfontoltunk. Épp úgy felmerült egy táncos szerepeltetése, a zongorista mesterséges intelligenciával való arcmódosítása, mint pusztán különböző színű fényekkel való játék a darab különböző szakaszainál. Ám minden egyes ötletet vagy egyikünk, vagy másikunk vetett el előbb vagy utóbb, a legtöbbször ugyanarra az évrre hivatkozva: egész egyszerűen túlszűfná a videóklipet, és érthetatlenné tenné. Ugyanis a zenei szöveget van annyira összetett és virtuóz, hogy minden olyan videóklipes manír, amivel előhozakodtunk, úgy éreztük, „leesne” róla, avagy felesleges, zavaró tényezővé silányulna. Ezzel szemben magát az előadás aktusát éreztük annyira erősnek már magában is, hogy úgy döntöttünk, a lehető legegyszerűbb, legpuritánabb módon fogjuk megjeleníteni a darabot – egyértelművé vált, hogy egy **performansz videóklipet** kell létrehoznunk.

Mivel a fókuszba a zongoradarab előadása került, ezért úgy éreztük, a zongorán (1. ábra) és Horváth Benedek zongoraművészen (2 ábra) – illetve nyaktörő virtuoizálásán – kívül semmi más nem érdemel figyelmet. A forgatás a MOME filmstúdiójában történt, ahol megvalósítható volt a teljesen sötét háttér (3. ábra). Továbbá az öltözékekkel sem akartunk sugallni semmit, pusztán egy fekete póló és fekete nadrág – semmi extravagáns.



1. ábra



2. ábra



3. ábra

Figyelembe véve a darab technikai és zenei nehézségeit, nem meglepő, hogy szinte átláthatatlanul sok nyersanyag készült, amit Imre Tamás szedett rendbe, aki az utómunkát is végezte. A klipben továbbá Szűcs László technikusként és másodoperatőrként vett részt.

4.2.2 No Need For Surplus B.S.

A *No Need For Surplus B.S.* című basszusgitárdarabom esetében a *Funk My Life*-fal szemben már a videóklip tervezési fázisában is nyilvánvaló volt, hogy a végeredménynek majd tartalmaznia kell egy határozott performatív elemet, tekintve hogy ebben az esetben a darab egyik alapötlete az, hogy a hangszeren nem a megszokott módon játszanak, hanem vízszintesen fektetve egy golyóstollal ütik a húrokat (4. ábra), és az nem hogy nyilvánvaló, de egyenesen elkerülhetetlen is, hogy meg legyen mutatva a képen, hiszen ez a darab specialitása. Ezzel a technikával egy új dimenzióját fedeztem fel a basszusgitárnak. Míg a jobb kéz a tollal a húrokat üti, addig a bal kéz nem csupán le tudja fogni a húrokat, de rengeteg perkusszív hangot is meg tud szólaltatni, ezáltal – kis túlzással – összevonva egy hangszerré egy komplett ritmusszekciót. A zeneszerzői feladat a darab megírásakor rögtön elég egyértelmű volt: egy rövidebb etűd írása erre a játékmódra. Az ajánlás pedig személyesen *Kiss P. Benedek* basszusgitárművésznek szól, akivel ezt a technikát kifejlesztettük.

A darab a formáját tekintve leginkább talán egy jazz dobszólóra hajaz: eleinte egy egyszerűbb groove-val kezd, ami a darab folyamán időről időre visszatér, ám a közjátékok ritmikailag és hangnemben is egyre eltávolodnak az eredeti, egyszerűbb 4/4-es témától (a darab elején egy darabig a hangolt magasságok közül kizárólag az alsó E hangot halljuk, ami tonikaként is funkcionál, de a későbbiek folyamán egyre távolabb „merészkedik” a dallam az alaphangtól). Ám mivel ezzel a játékmóddal polifonikus hangzásokat nem lehet létrehozni, ezért a hangolt magasságok egy szólamra korlátozódtak – ez egyszerre volt nehezítő és könnyítő körülmény is a kompozíciós munka folyamán. Mindenesetre ettől az avatatlan fülek számára is jobban hallható és érzékelhető a darab belső struktúrája.

Kiss Ákos rendezővel hamar egyetértettünk abban, hogy míg a performatív elem megjelenítése nélkülözhetetlen, addig mindketten valami „többre” vágytunk. Tekintve, hogy a darab végig megmarad az egyszólamúság berkein belül, és ettől a komplexnek ható basszusgitárszóló könnyebben áttekinthetővé válik, érdemes volna a darabot vizuálisan minél jobban reprezentálni. Erre többfajta módszert is alkalmaztunk.

Az első, és legelőször szembetűnő, az négy darab tükör a basszusgitáros háta mögött (5. ábra). Eleinte nem teljesen érthető, hogy a tisztán természeti, erdős, fás háttér előtt mi is pontosan az a négy oda nem illő objektum, de az első felcsendülő hangoknál rögtön kiderül, hogy a tükrök a basszusgitár húrjait reprezentálják, és teljes felületükben megremegnek, mikor a húrok is. (Az automatizálási technológiáért és a mozgó mechanikáért *Kertész Domonkos* mérnök felelt.)

Időben a második vizualizáció a klip nagyjából harmada tájékán lesz látható, ugyanis amikor az alaphang elmozdul a kezdeti stagnáló E-ről, akkor egy vágással hirtelen a nappali fényből sötétség lesz (3. ábra). Ezután kisvártatva ismét nappal lesz – nem véletlenül épp akkor, amikor a dallam visszatér a tonikai funkciót betöltő E hanghoz. A klip további részeiben, ahogy bonyolódik, sűrűsödik és válik feszültebbé a zenei anyag, úgy válik egyre hektikusabbá a nappali és az éjjeli vágóképek váltakozása is.

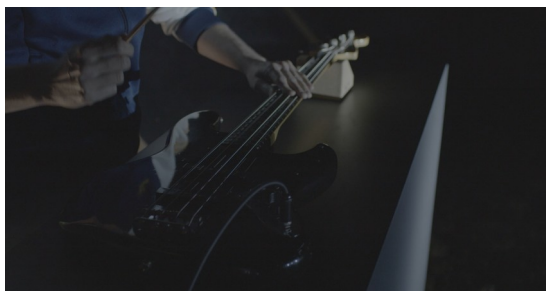
Az éjszakai jelenetek közben pedig „fény derül” a tükrökkel kapcsolatban még egy addig nem ismert aspektusra: azért vannak 45 fokban hátradöntve, mert a sötétben nagy teljesítményű reflektorok világítják meg őket, amiknek a fénye így függőlegesen a háttérben álló magas fák lombjaira vetül ki (4. ábra). Továbbá a fénycsóvák is automatizálva vannak, együtt villannak fel és sötétülnek el a basszusgitár hangjaival.



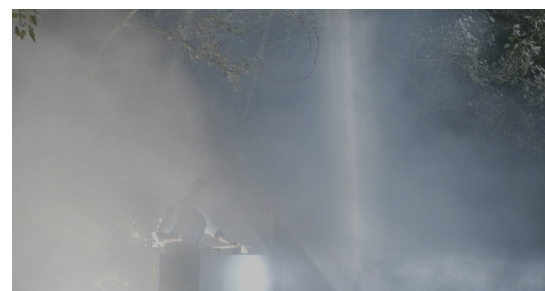
4. ábra



5. ábra



6. ábra



7. ábra

Ezen az embert próbáló, éjszakába nyúló forgatáson *Latorcai Levente* mint gyártásvezető és operatőr vett részt, valamint *Pénzes Ádám* és *Besenyi Dávid* is operatőrként működtek közre.

(Míg a *Funk My Life* esetében bátran kijelenthető, hogy egy vegytiszta performansz videóklipet hoztunk létre, addig ebben az esetben nem beszélhetünk tisztán **konceptuális videóklipről**, inkább egy performansz-konceptuális hibridről. És ugyan elképzelhető, hogy a mestermű konzisztenciája azt követelte volna, hogy megpróbáljak három teljesen csak a saját zsánerében álló videóklipet létrehozni, azt a fentiekből megtudhattuk már, hogy a kategorizálás a videóklipetek esetében sosem teljesen fekete-fehér, és könnyen vitába lehet keveredni, hogy éppenséggel melyik kategóriába is tartozik valami, de még sokkal fontosabb szempont, hogy tapasztalataim szerint nem érdemes erőltetni egy bizonyos prekonceptiót, ha a zenei anyag azt nem kívánja.)

4.2.3 Personal Attack

A Personal Attack című zongorára és elektronikára íródott darabomat nyugodtan lehet kísérleti darabnak nevezni, ugyanis szemben az előző két darabbal, ezt lehetetlen „csakúgy” előadni. A darab központi ötlete ugyanis a „hangoláscsere”. Ez alatt pontosabban azt lehet érteni, hogy a darab bizonyos pontjain az addig hallott, és megszokott hangolású hangok hirtelen egy leheletnyit lejjebb, vagy följebb kerülnek. Leheletnyit, de nem hallhatatlanul keveset! Ez egy átlagos zongorán teljességgel elképzelhetetlen, nem csupán azért, mert nem is lehet annyira gyorsan áthangolni egy zongorát, mint amilyen gyorsan (azonnal) azt a darab megköveteli, de a hangolásváltásokkal nyert új hangokból egész egyszerűen több van oktávonként, mint tizenkettő, ahány billentyű van egy zongorán egy oktávon belül. Ettől függetlenül maga a zene meglehetősen egyszerű felépítésű: egy folyamatosan ismétlődő bal kéz ostinato fölött a jobb kéz egy meglehetősen egyszerű, improvizációszerű dallamot játszik egy nyolchangú skálán, majd azt variálgatja nagyjából 3 perc hosszúságban. A skála az elejétől kezdve el van itt-ott hangolva, ezáltal egyfajta szokatlan, „hamis” érzetet keltve. Ám bizonyos időközönként, amikor a hangoláscsere történik, akkor lehet hallani, hogy ugyanaz a kíséret és dallam megy tovább, csak egy hangyányit „máshol” szól.



. 8. ábra

A videóklip tervezésének már a kezdeti fázisában éreztük a klip rendezőivel, a *Hollós fivérekkel* (Gábor & István), hogy a darab alapvető repetitivitása, és a szokatlan hangolás miatti baljós karaktere miatt ez egy ideális zenemű lesz egy **narratív videóklip** létrehozására. A laza történetzál egy 10 éves fiú (akit *Schütz Gellért* alakít)

egy napjába enged betekintést. Láthatjuk, ahogy olyan dolgokat csinál, amiket egy ennyi idős gyerek egy hasonló természeti, folyóparti (8. ábra), rusztikus közegben tenne egyedül: fára mászik, sétál, kavicsot dobál a vízbe, gyomlálgat egy vakondtúrást (9. ábra), vagy csak fekszik a fűben, és kémleli az eget, valamint egy meglehetősen egyszerű, improvizációszerű dallamot játszik a játékszongoráján (10. ábra). A zene baljós karakterére viszont csak a záró képsorokban kapunk magyarázatot: a háttérben, távol a főszereplőtől felsejlik 8-10, vele nagyjából egykorú gyerek sziluettje, ahogy egymással játszanak (11. ábra). Kiderül, hogy az egyedüllét nem csupán egy állapot volt, hanem valami, a klip által rejtve maradt előzmény



9. ábra



10. ábra



..:

11. ábra

4.3 Összegzés

A három videóklip elkészülte számomra határozottan igazolta az elméleti kutatásom alapvető feltételezését, hogy a videóklip műfaja minden szempontból alkalmas arra, hogy ne csupán popdalokhoz, vagy könnyűzenei számokhoz készülhessenek. Kellő körültekintéssel és vizuális fantáziával lényegében bármilyen mozgóképes anyag méltóképpen egészítheti ki, reprezentálhatja, vagy akár egy új szintre emelheti az adva levő zeneművet.

És hogy általánosságban milyen típusú videóklip zsáner alkalmas melyik zeneműhöz, az csupán magán a zeneművön, és az alkotók fantáziáján és ízlésén múlik, éppen úgy, ahogy az a popzenei rokonaiknál is megfigyelhető.

BIBLIOGRÁFIA

- Abel, Richard, Rick Altman. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Adorno, Theodor W., és Hanns Eisler. *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.
- Arnold, Gina, David Cookney, Daniel Kirsty Fairclough és Michael Goddard. *Music/Video: Histories, Aesthetics, Media*. London: Bloomsbury, 2017.
- Auslander, Philip. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- Austerlitz, Saul. *Money for Nothing: A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. London: Continuum, 2007.
- Beebe, Roger, és Jason Middleton. *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Bennett, Tony. *The Good Life: The Autobiography of Tony Bennett*. New York: Simon and Schuster, 2010.
- Björnberg, Alf. "Structural Relationships of Music and Images in Music Video." *Popular Music* 13 (1994): 51–74. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blanc-Gatti, Charles. *Des sons et des couleurs*. Paris: Éditions d'art chromophonique, 1934.
- Book, Albert C., Norman D. Cary, Stanley I. Tannenbaum és Frank R. Brady. *The Radio & Television Commercial*. Lincolnwood, IL: NTC Contemporary, 1996.
- Canby, Vincent. "Britten's 'War Requiem,' to Images by Derek Jarman." *New York Times*, 1990. január 26. <https://www.nytimes.com/1990/01/26/movies/review-film-britten-s-war-requiem-to-images-by-derek-jarman.html>. Megtekintve: 2022. december 9.
- Carroll, Noel. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Chanan, Michael. "Television's Problem with (Classical) Music." *Popular Music* 21, no. 3 (2002): 275–288. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. Ford. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994.

Cohan, Steven, szerk. *Hollywood Musicals: The Film Reader*. London és New York: Routledge, 2002.

Cook, Nicholas. *Analyzing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.

Deaville, James, szerk. *Music in Television: Channels of Listening*. New York: Routledge, 2011.

Dobson, Nichola. *Norman McLaren: Between the Frames*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

Ebert, Roger. "Aria." *RogerEbert.com*, 1988.
<https://www.rogerebert.com/reviews/aria-1988>. Megtekintve: 2022. december 9.

Ebiri, Bilge. "10 Ways A *Hard Day's Night* (the Movie) Changed the World." *Vulture*, 2014. július. <http://www.vulture.com/2014/07/10-ways-a-hard-days-night-changed-the-world.html>. Megtekintve: 2021. január 7.

Fitz, Péter. *Kortárs Magyar Művészeti Lexikon*. Budapest: Enciklopédia Kiadó, 2001.

Frith, Simon. "Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television." *Popular Music* 21, no. 3 (2002): 277–290. Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, Simon, Andrew Goodwin és Lawrence Grossberg, szerk. *Sound and Vision: The Music Video Reader*. New York: Routledge, 1993.

Gardner, Abigail. *PJ Harvey and Music Video Performance*. London: Routledge, 2016.

Goodwin, Andrew. *Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Gould, Glenn. *Tiltsuk be a tapsot!* Budapest: Európa Könyvkiadó, 2004.

Gow, Joe. "Music Video as Communication: Popular Formulas and Emerging Genres." *Journal of Popular Culture* 26, no. 2 (1992): 41–56.

Hodkinson, Mark. *Queen: The Early Years*. London: Music Sales Ltd., 2004.

Hughes, Indra Nicholas Martindale. *Accident or Design? New Theories on the Unfinished Contrapunctus 14 in J. S. Bach's The Art of Fugue BWV 1080*. Auckland: University of Auckland, 2006.

Humphries, Patrick, és Steve Blacknell. *Top of the Pops 50th Anniversary*. Alnwick: McNidder and Grace Limited, 2013.

- Kaplan, E. Ann. *Rocking Round the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. New York és London: Routledge, 1987.
- Kehr, Dave. *When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Keazor, Henry, és Thorsten Wübbena. *Rewind – Play – Fast Forward: The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.
- Kenrick, John. "What Is a Musical?" *Musicals101*. 1996–2003. <http://www.musicals101.com/musical.htm>. Megtekintve: 2021. május 4.
- Kershaw, Mel. "Everything You Need to Know about Livestreaming Concerts." *Eventbrite*, 2020. <https://www.eventbrite.com.au/blog/livestreaming-concerts-ds0c/>. Megtekintve: 2021. május 4.
- Korsgaard, Mathias Bonde. *Music Video after MTV: Audiovisual Studies, New Media, and Popular Music*. New York: Routledge, 2017.
- Lynch, Joan D. "Music Videos: From Performance to Dada-Surrealism." *Journal of Popular Culture* 18, no. 1 (1984): 53–67.
- Maor, Eli. *Music by the Numbers: From Pythagoras to Schoenberg*. Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Maltin, Leonard. *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons*. New York: Von Hoffmann Press, 1980.
- Marks, Craig, és Rob Tannenbaum. *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*. New York: Dutton, 2011.
- Meigh-Andrews, Chris. *A History of Video Art*. New York: Bloomsbury, 2014.
- Milián, Orsolya. "Videóklip-történetek és a webkettes 'pop-promó.'" *Apertúra*, 2016. tavasz.
- Milka, Anatoly. *Rethinking J. S. Bach's The Art of Fugue*. New York: Routledge, 2017.
- Moller, Dan. "Redefining Music Video." Blogbejegyzés, 2011. március 14. <https://danmoller.com/blog/redefining-music-video>. Megtekintve: 2021. március 14.
- Moritz, William. "Der Traum von Farbmusik und Maschinen, die es möglich gemacht haben." *Animation World Magazine*, 1997.
- Pendergast, Tom, és Sara Pendergast. *St. James Encyclopedia of Popular Culture*. Farmington Hills: St. James Press, 2000.

Pitchard, Michael. *A History of Photography in 50 Cameras*. New York: Bloomsbury, 2014.

Pointer, Ray. *The Art and Inventions of Max Fleischer: American Animation Pioneer*. Jefferson, NC: McFarland & Co., 2016.

Railton, Diane, és Paul Watson. *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Rogers, Holly, és Jeremy Barham, szerk. *The Music and Sound of Experimental Film*. New York: Oxford University Press, 2017.

Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. London: Routledge, 1994.

Thill, Scott. "Are Music Videos Relevant in 2008? Only to Idiots, Says Stipe." *Wired*, 2008. július 20. <https://www.wired.com/2008/06/are-music-video>. Megtekintve: 2021. január 9.

Vernallis, Carol. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press, 2004.

Vernallis, Carol. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Williams, Peter. *The Organ Music of J. S. Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VIDEOGRÁFIA

- Adams, Bryan. 1984. *Heaven*. rend. Steve Barron.
- Aerosmith. 1989. *Janie's Got A Gun*. rend. David Fincher.
- Ashcroft, Richard. 2000. *A Song for the Lovers*. rend. Jonathan Glazer.
- Beatles. 1964. *A Hard Day's Night*. rend. Richard Lester.
- Bieber, Justin. 2012. *Boyfriend*. rend. Director X.
- Björk. 2005. *Triumph of a Heart*. rend. Spike Jonze.
- Blanc-Gatti, Charles. 1939. *Chromophony*. rend. Charles Blanc-Gatti.
- Cash, Johnny. 2019. *Hurt*. rend. Mark Romanek.
- Coldplay. 2005. *Fix You*. rend. Sophie Muller.
- Cyrus, Miley. 2013. *We Can't Stop*. rend. Diane Martel.
- Daft Punk. 1997. *Da Funk*. rend. Spike Jonze.
- Del Rey, Lana. 2012. *Ride*. rend. Anthony Mandler.
- Del Rey, Lana. 2019. *Norman F***ing Rockwell*. rend. Chuck Grant.
- Dylan, Bob. 1967. *Subterranean Homesick Blues*. rend. D. A. Pennebaker.
- Earth, Wind & Fire. 1978. *September*. rend. ismeretlen.
- Eggeling, Viking. 1924. *Symphonie Diagonale*. rend. Viking Eggeling.
- Eilish, Billie. 2016. *Ocean Eyes*. rend. Megan Thompson.
- Fatboy Slim. 1999. *Right Here, Right Now*. rend. Hammer & Tongs.
- Fever The Ghost. 2014. *SOURCE*. rend. Felix Colgrave.
- Jackson, Joe. 1982. *Breaking Us in Two*. rend. Steve Barron.
- Jackson, Joe. 1982. *Steppin' Out*. rend. Steve Barron.
- Jackson, Michael. 1983. *Thriller*. rend. John Landis.
- Jackson, Michael. 1987. *Bad*. rend. Martin Scorsese.

Jackson, Michael. 1988. *Smooth Criminal*. rend. Colin Chilvers.

Jackson, Michael. 1988. *Speed Demon*. rend. Jerry Kramer.

Jackson, Michael. 1991. *Black or White*. rend. John Landis.

Ko-Ko Song Car-Tune. 1924. *Tramp, Tramp, Tramp*. rend. Fleischer brothers.

Lady Gaga. 2010. *Telephone*. rend. Jonas Åkerlund.

Lorde. 2013. *Royals*. rend. Joel Kefali.

McLaren, Norman. 1949. *Begone Dull Care*. rend. Norman McLaren.

M. I. A. 2010. *Born Free*. rend. Romain Gavras.

O'Connor, Sinéad. 1990. *Nothing Compares 2U*. rend. John Maybury.

OK Go. 2006. *Here It Goes Again*. rend. Damian Kulash, Trish Sie.

Ólafsson, Víkingur. 2019. *Bach: Organ Sonata No. 4, BWV 528: II. Andante [Adagio] (Transcr. Stradal)*. rend. Magnús Leifsson.

Perry, Katy. 2011. *Last Friday Night (T.G.I.F.)*. rend. Marc Klasfeld.

Perry, Katy. 2010. *The One That Got Away*. rend. Floria Sigismondi.

Pinkfong. 2016. *Baby Shark Dance*. rend. Pinkfong.

Psy. 2012. *Gangnam Style*. rend. Cho Soo-Hyun

Queen. 1975. *Bohemian Rhapsody*. rend. Bruce Gowers.

Queen. 1984. *I Want to Break Free*. rend. David Mallet.

Queen & Bowie, David. 1981. *Under Pressure*. rend. David Mallet

Swift, Taylor. 2021. *The Best Day (Taylor's Version)*. rend. Taylor Swift.

Teló, Michel. 2011. *Ai Se Eu Te Pego*. rend. Fernando Sanches.

The Buggles. 1979. *Video Killed the Radio Star*. rend. Russell Mulcahy.

The Chemical Brothers. 2002. *Star Guitar*. rend. Michel Gondry.

The Weeknd. 2021. *M A F I A*. rend. Wassim "Sal" Slaiby.

Timberlake, Justin. 2007. *What Goes Around ... Comes Around*. rend. Samuel Bayer.

Trifonov, Daniil. 2021. *Bach: Contrapunctus 14, BWV 1080, 19 (Compl. by Trifonov)*. rend. Michael Joseph McQuilken.

Weezer. 2008. *Pork and Beans*. rend. Matthew Cullen.

West, Kanye. 2010. *Runaway*. rend. Hype Williams.

Williams, Pharrell. 2013. *Happy*. rend. Yoann Lemoine.

ÖNÉLETRAJZ

TANULMÁNYOK

2019–2023 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem
Multimédia DLA

2010–2013 Conservatorium van Amsterdam
Zeneszerzés, MA diploma (Cum Laude)

2007–2010 Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Zeneszerzés, BA diploma

2004–2007 Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola
Zeneszerzés

2000–2006 Eötvös József Gimnázium

FONTOSABB ZENESZERZŐI PROJEKTEK

2024 Gaslight project - önálló egész estés koncert, bemutató

2021–2022 Puskás Öcsi és barátai - zeneszerzés (rajzfilmsorozat)

2019–2025 Draco a borzasztó - zeneszerzés (rajzfilmsorozat)

2018 Rezidencia a Spliti Képző- és Zeneművészeti Akadémián – szabad improvizációs kurzus vezetése a Spliti Képző- és Zeneművészeti Akadémián az S/UMAS együttessel, a kurzust követő előadás rendezése, zene komponálása

2016–2017 Carrousel – zene komponálása és az ASKO Schoenberg K[h]AOS Ensemble megalapítása egy táncszínházi produkcióhoz, amely 30 állomásos turnén vett részt

2013–2014 An Evening of Today – zeneszerzői megrendelés a holland Nieuw Ensemble kamarazenekartól, koncert szervezés

2012–2013 Project 9x7 – zeneszerzői megrendelés az ASKO Schoenberg kamarazenekartól

2011–2013 Amsterdam Composers' Festival – koncertszervezés, zeneszerzői megrendelés

OKTATÁSI TAPASZTALAT

2025 Zenei mintázatok - társelőadó Tillmann Józseffel, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Elméleti intézet

2021 A film és a zene: Videóklip - társelőadó Körösvölgyi Zoltánnal, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

2020 Videóklip kurzus - Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Média design BA

DÍJAK

2017 Wimbledon Nemzetközi Rövidfilm Fesztivál – legjobb animációs film (zene)

2017 VSCD-Mimeprijs (Carrousel – a legjobb holland színházi előadás), jelölés

2015 Junior Prima-díj

2015 Gaudeamus-díj, jelölt

2015 Young Composers Meeting, Apeldoorn – 1. hely

2014 Kodály-ösztöndíj

2011 Istvánffy Benedek-díj (az év legjobb magyar zeneszerzői művéért)

2008 Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zeneszerzés Verseny, 2. hely

2008 5. Ifjúsági Kortárs Zenei Fesztivál, közönségdíj

2007 4. Ifjúsági Kortárs Zenei Fesztivál, közönségdíj

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Wettl Mátyás, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a Klasszikus zenei videóklipek című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, 2025. augusztus 31.

.....

Aláírás