

„Here she comes, surreal in her crown.”
Szarajevó ostroma és a *Miss Sarajevo* klipváltozatai

Bevezetés¹

„Azokban a zűrzavaros időkben egy szépségversenyt rendeztek, és ez a U2-t egy *protest song* [ellenállási dal] megalkotására ihlette. A videoklipje még napjainkban, tizenöt évvel az ostrom után is közkedvelt. Vajon a *Miss Sarajevo* és videoklipje azért népszerű még ma is, mert egyféle gyógyszerként működik? Vagy elsősorban a jövőben lehetséges, szélsőségesen erőszakos tettek elrettentő példájaként szolgál?” – vetette fel a kérdéseket 2010-ben a „Művészet vs. erőszak” című bejegyzésében egy Drewsie nicknevű blogger, aki „Miss Sarajevo” címmel indított nem túl hosszú életű (összesen öt bejegyzést tartalmazó) blogot.² Számos olyan blogbejegyzést,³ fórum-hozzászólást,⁴ online útirajzot, online sajtóban megjelent cikket, toplistát⁵ és lejátszási listát idézhettem volna, amelyek főszerepbe vagy komolyabb mellékszerepbe helyezik a *Miss Sarajevo* című Passengers⁶-dalt (1995) és/vagy az ismertebb, Maurice Linnane által rendezett klipváltozatát (1995) – sokszor kifejezetten az ostromlott Szarajevóban 1993. május 29-én rendezett, Bonót, a U2 frontemberét a *Miss Sarajevo* dal megírására ihlető szépségversenyre történő emlékezéssel, annak felidézésével kapcsolva ezeket össze. A YouTube-on megtekinthető és hallgatható zenei remixelések, átdolgozások⁷ és audiovizuális mashupok szintén jól példázzák azt a 2018-ban immár 23 éves népszerűséget, amelyre a fentiekben idézett blogposzt utal. A dal és a Linnane-klip kapcsán keletkezett webkettes médiakészítmények tömkelegéből⁸ azonban mégis kiemelkedik a tanulmányomat indító blogbejegyzés, mivel a *Miss Sarajevo* című dalra és a dalhoz készült, általam elemzendő két, eredetileg televíziós terjesztésre szánt videoklipre⁹ vonatkozó online rövid szöveges vagy audiovizuális termékek tetemes része (elsősorban) a dal és jellemzően a Linnane-klip keletkezéstörténetét leíró, a (kultur)történeti eseményekre visszatekintő-felidéző vagy hommage jellegű, illetve a U2, Bono vagy Luciano Pavarotti kultuszát ápoló-építő rajongói produkció; a dalt és a klipeket, valamint hatásukat értelmezni törekvő online anyagra

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Vö.: URL: <http://enggmactgroup3.blogspot.com/> (2018.09.12.) Saját ford. – M. O.

³ Lásd például: tesz-vesz: A Miss Sarajevo története. URL: https://kkbk.blog.hu/2011/04/28/miss_sarajevo_1 (2018.09.12.)

⁴ Lásd például a *songmeanings.com* hozzászólásait: <https://songmeanings.com/songs/view/89045/> (2018.09.12.)

⁵ Lásd például Miranda Greer: *U2 Lists: Top 10 Political U2 Songs*. URL: <https://www.atu2.com/news/u2-lists-top-10-political-u2-songs.html> (2018.09.12.)

⁶ A Passengers a U2 együttes (Bono énekessel, The Edge gitárossal, Adam Clayton basszusgitárossal, Larry Mullen dobossal) és Brian Eno zenei producerrel, az elektronikus és az ambient zene „atyjával” megalakított zenekar. A Passengers létrejöttét az indokolta, hogy a U2 rockzenei stílusától markánsan eltérő elektronikus, avantgárd és jazzes hangzást afféle melléktevékenységként elkülönítsék az ír együttes életművétől. A *Miss Sarajevo* című dalban Luciano Pavarotti operaénekes is közreműködött.

⁷ Ezek legismertebbje talán a George Michael által felénekelte változat, amelyet a *Songs From the Last Century* című 1999-es, csakis feldolgozásokat tartalmazó nagylemezéhez készített.

⁸ Ezek teljes körű áttekintéséhez algoritmusra lenne szükség. Kijelentésem így szükségszerűen részleges érvényű, viszont több száz online bejegyzés, rövid cikk és YouTube-on elérhető videó áttanulmányozásán alapul.

⁹ Közkezenen forog egy harmadik, túlnyomórészt a modenai koncert felvételeiből álló előadásalapú klipváltozat is, mely eredeti hangot tartalmaz. Mivel ennek több verziójára is rábukkantam, egyelőre nem sikerült teljes bizonyossággal azonosítanom az „igazi” videoklipet, illetve megállapítanom a rendező-vágó kilétét (lehetséges, hogy egy Linnane által újravágott változatról van szó), ahogyan azt sem, hogy ezt a klipet pontosan hol és milyen rotációval sugározták.

alig bukkanhatunk. Érdekes módon olyanra különösen nem, ami a fentiekben idézett blogger által megpendített témák mögött rejlő, első látásra talán naivnak és egyszerűnek tűnő kérdésre keresné a választ, mégpedig arra, hogy „hogyhogy nem felejtettük el a *Miss Sarajevo*t és videoklipjét?”

A kérdésre adható válaszok/magyarázatok természetesen rendkívül összetettek, hiszen a Passengers-dal és a *Miss Sarajevo*-videoklipek el-nem-feledettsége összefügg az általában értett kulturális emlékezet és emlékezettechnikák gyakorlatainak, a délszláv háború eltérő (posztjugoszláv, nyugati, közép-kelet-európai, stb.) nézőpontokból történő narrativizálásainak és feldolgozásainak, a háborúk és a jelen/múlt médiareprezentációinak komplex problémaköreivel. Nem céлом mindezekkel számot vetni, tanulmányom jóval kisebb feladatra vállalkozik: a *Miss Sarajevo*-videoklipek el-nem-feledettségének kérdését egy szűkebb horizonton, jelesül a pop-rockzene – kiemelten az ún. *protest songok* – és a videoklipek kontextusain belül vizsgálom. E klipek kapcsán kísérletet teszek arra, hogy a *protest* videoklipek típusát körvonalazzam, meghatározásukat a *protest songok* könnyűzenei diskurzusa alapján alakítva ki. Ezután, a *protest videoklipek*nek tartható két fontosabb, televíziós promóciós célra szánt *Miss Sarajevo*-klipváltozatot és az alapjukul szolgáló azonos című dokumentumfilmet összehasonlító elemzésben elsősorban arra keresem a választ, hogy az eredetileg a női ellenállás egyik formájaként megrendezett és megörökített 1993-as szarajevói szépségverseny videoklipjes remedializációi mennyiben hordozzák/viszik tovább ezt a jelentést (és/vagy mennyiben fokozzák le vagy szelídítik meg a nők akcióját a nyugati tekinteteknek szánt megnézni való, ugyanakkor megmentendő látványossággá). Másodsorban az elemzett klipek kapcsán – érintőleges jelleggel – azt vizsgálom meg, hogy ezek az eredetileg televíziós terjesztésre készült, főként a nyugati társadalmakat „megérinteni” és mobilizálni, a döntéshozókat befolyásolni célzó *protest* videoklipek milyen funkcióváltásokon estek át azáltal, hogy átkerültek az új „otthonukba”, a webkettes közegbe.

Hogyhogy nem felejtettük el?

Ezt a kérdést már csak azért is indokolt feltenni, mert az Európában 1995. november 27-én piacra dobott, a Passengers (a U2 és Brian Eno együttműködésével létrejött zenekar) *Original Soundtracks 1* című nagylemezéről¹⁰ *Miss Sarajevo* címmel megjelentett kislemez, melynek bevételeit a délszláv háború gyermekáldozatait segítő War Child segélyszervezetnek ajánlották fel, nem döntött eladási rekordokat, s bár több országban – többek között Belgiumban, Olaszországban, Finnországban és Ausztráliában – az országos slágerlisták első tíz helyezettje közé került a dal, sehol sem lett listavezető. A kislemez borítóján az 1992-1995/1996 között a Jugoszláv Néphadsereg és szerb félkatonai alakulatok által ostromgyűrűbe zárt, gránátvetőkkel és tankokkal, valamint orvlövészek által lőtt, több mint három évig vezetékes víz, világítás és fűtés nélkül maradt Szarajevóban 1993. májusában megrendezett, a dalt inspiráló „Miss ostromlott Szarajevó” [*Miss opkoljenog Sarajeva*] szépségverseny résztvevői láthatók egy kék szűrős, mára ikonikussá vált fotón, amint a „Don't let them kill us” [ne hagyjátok, hogy megöljenek minket] feliratú transzparenst tartják fel. A *Miss Sarajevo* című dal ugyanakkor egy segélyszervezetnél dolgozó amerikai fiatalember, Bill Carter által az ostrom idején készített, 1995-ben bemutatott, mintegy félórás,

¹⁰ Ez a U2 legkisebb példányszámban eladott nagylemeze.

azonos című dokumentumfilmhez készült főcímdal is – a *Miss Sarajevo* filmcímet állítólag a film koproducere, Bono javasolta a rendezőnek a szépségverseny alapján.¹¹

01.jpg – A *Miss Sarajevo* című kislemez borítója

A *Miss Sarajevo* dalhoz több videoklipet is készítettek: közülük elsőként, 1995. október 21-én a Bill Carter által rendezett *Miss Sarajevo*-videoklip¹² debütált, amely kizárólag az eredetileg részben színes, részben fekete-fehér dokumentumfilm ez alkalommal szépiára színezett képeit tartalmazza – ezt ismereteim szerint főként az MTV Europe sugározta. A második *Miss Sarajevo*-videoklipet Maurice Linnane rendezte,¹³ és vélhetően a háborús erőszak és rombolás kevésbé explicit megjelenítése miatt a televíziós zenecsatornák ezt adták le gyakrabban, illetve az Egyesült Államokban kizárólag ezt a verziót sugározta az MTV.¹⁴ A Linnane-klip a dokumentumfilmből átvett felvételek mellett az 1995. szeptember 12-én, az olaszországi Modenában a boszniai gyerekek javára rendezett, *Pavarotti és barátai* nevű segélykoncert felvételeit is szerepelteti, ahol Bono, The Edge, Brian Eno és Luciano Pavarotti először adták elő élőben a dalt.¹⁵ Bevallva, bevallatlanul, de mindkét videoklip marketingcélokat is szolgált (kislemez-eladások fellendítése; Carter *Miss Sarajevo* című dokumentumfilmjének népszerűsítése; a Linnane-változat esetében a U2, Pavarotti és Eno filantróp imázsának megszilárdítása), s bár tagadhatatlanul a délszláv háború vége felé láttak napvilágot, de a figyelemfelkeltés (a boszniai háború és a sarajevói események tudatosítása), a döntéshozók boszniai háborúval kapcsolatos felelősségérzetének, a sarajevói lakosokkal való együttérzésnek a felébresztését is célozták, közvetve – a kislemezvásárlás által – pedig a háború szenvedőinek megsegítésére szólítottak fel.

Természetesen nem a *Miss Sarajevo* volt az egyetlen kilencvenes-kétezres évekbeli délszláv háborúellenes, valamint empátiakeltést és segítségnyújtást célzó dal, amelyek közül többhöz előadásalapú vagy koncept videoklipet is forgattak (lásd például: The Cranberries: *Bosnia*; ARKA: *Caido en Sarajevo*; Tri Yann: *La Geste de Sarajevo*; Watsky: *Sarajevo*)¹⁶. A világ számos táján létrejött dalok és videoklipek közül kiemelkedik a Crno Vino zenekar frontembere, Ser Žan kezdeményezésével létrejött, sarajevói zenészekből álló Bosnian Band Aid által szerzett *Help Bosnia Now*, amelynek angol nyelvű dalszövege és klipje Bosznia megsegítésére kérte a külföldi országokat.¹⁷ Az 1992-ben, azaz Szarajevó körülvárási/ostromának elején készített videoklipet a Zetra sportcsarnokban, az 1984-es téli olimpiai játékok záróünnepségének helyszínén vették fel. A klip a sarajevói olimpia szimbólumával kezdődik, ez pedig modellértékű a teljes kisfilmre nézve: az

¹¹ Bill Carter és Bono, illetve a U2 együttműködése az itt említetteknel jóval szélesebb körű volt. Például a U2 „Zoo TV” turnéjának 1993-as koncertjein sarajevói lakosokat szólaltattak meg műholdon keresztül, a „kapcsolat” sarajevói részéért Carter felelt. Erről lásd az alábbi videót: <https://www.youtube.com/watch?v=jqx9sHA7q70> (2018. 05. 16.) Kapcsolatba kerülésük és együttműködésük részleteiről lásd Erika Ayn Finch 2014-es interjút Bill Carterrel: <http://www.sedonamonthly.com/2014/07/sarajevo-sedona/> (2018. 05. 16.)

¹² Passengers: *Miss Sarajevo* (Bill Carter, 1995). Lásd a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=gdczQ2LsY0I> (2018.05.23.)

¹³ Passengers: *Miss Sarajevo* (Maurice Linnane, 1995). Lásd a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=2yO-sIV26pU> (2018.05.23.)

¹⁴ Ana Kothe: Saving the Maidens: “Reading Miss Sarajevo”. *Modern Language Studies*, 1999/2. 137–152.138.

¹⁵ Vö. Billboard: Island’s Passengers: *Eno, U2’s Member Team*. 1995. november 4. URL: <https://www.u2france.com/actu/Billboard-Island-s-passengers-Eno.html> (2018.05.20.)

¹⁶ Néhány dal a sarajevói „Rómeó és Júlia”, azaz a bosnyák Admirá Ismić és a szerb Boško Brkić tragikus történetét dolgozza fel: Sammi Cheng: *Romeo and Juliet in Sarajevo*; Zabranjeno Pušenje: *Bosko i Admirá*; Jill Sobule: *Vrbana Bridge*.

¹⁷ Lásd a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=khqHfkuS-f8> (2018.09.18.)

énekesek/zenészek mintegy az olimpiai ötkarika egyikeként körben állnak a Zetra, a békés multietnicitás és multikulturalizmus jelképének¹⁸ immár lerombolt terében, a klip felénél beúsztatott képernyőkön az olimpia emlékezetes pillanatai láthatók, hogy aztán az ép stadion múltbeli képernyő az elpusztított csarnok helyszínéhez és a bombázott város külső felvételeihez – lángoló és kiégett épületekhez, kidőlt jelzőlámpákhoz, elhagyatott és koszos gyerekjátékokhoz –, végül a zenészek szekondjaihoz térünk vissza.¹⁹ Az olimpia és jelképeinek használata a béke és a harmonikus multikulturális együttélés iránti vágyat, valamint Szarajevó és civil lakosainak modern, civilizált európai voltát jelzik,²⁰ az 1984-es olimpiára tett utalások ugyanakkor a nosztalgia és a rokonszenv felkeltését is szolgálják, miközben a refrén egyértelműen arra szólít fel minden nézőt, hogy „Segíts most Bosznián!” A háborúellenes, segítségkérő klip jól mutatja, hogy a könnyűzenei videoklipek nem pusztán kereskedelmi célokat szolgálhatnak, nem csak üzleti promóciós funkcióval bír(hat)nak: humanitárius, jótékonyági és/vagy tiltakozó akciók hatékony, akár tömegeket megmozgató üzenetvivőiként is működhetnek – lásd még például az 1984-ben Bob Geldof és Midge Ure által létrehozott Band Aid²¹ által felénekelte *Do They Know It's Christmas?* című dalhoz készült videoklipet (Nigel Dick, 1984), amelynek esetében a lemezeladásokból származó bevételt az etiópiai éhezők megsegítésére ajánlották fel. Ugyanakkor, bár mind a *Help Bosnia Now*, mind pedig a Cranberries *Bosnia*²² című klipje elérhető a YouTube-on, a videoklipek globális, webkettes archívumában mégis a *Miss Sarajevo* két klipváltozata a legtöbbet idézett és a különféle webkettes tartalmakba leginkább beágyazott termék.

Közvélemény-kutatások és pontos lemezeladási, illetve MTV-nézettségi adatok híján a klipek nézőkre tett hatását természetesen csak megbecsülni lehet; és bár rendelkezésünkre áll néhány szöveges beszámoló a *Miss Sarajevo*-dal és -videoklipek egyes hallgatókra/nézőkre tett hatásáról, ezek alapján nyilván nem lehet általános következtetéseket levonni. Ezzel együtt tanulságos a *Miss Sarajevo* egy-egy nézőjének, így például az ausztrál David Williams kliptapasztalatáról olvasni:

[I]geelőször akkor szenteltem igazán figyelmet a boszniai háborúnak, amikor meghallottam a *Miss Sarajevo* című, (Passengers álnéven készült) U2- és Pavarottidalt, és láttam a kísérő videoklip képeit az ostromlott városban (valóban) megrendezett szépségversenyről.²³

A feltehetően a Linnane-klipváltozatra vonatkozó fenti kommentár meggyőzően jelzi a klip hatásosságát és abbéli hatékonyságát, hogy felkeltse a néző érdeklődését a Délkelet-Európában dúló háború iránt, s hogy a civil szereplők révén arcokat/személyiségeket adva az adott esetben a nézőtől nagyon távol zajló eseményeket elszenvedő idegeneknek, „közelebb

¹⁸ A stadiont 1992 júniusában bombázták szét gyújtógránátokkal a szerb fegyveresek, ezután az ostrom ideje alatt temetőként használták.

¹⁹ A videó végén felirat jelzi, hogy 1992 júniusára (azaz az ostrom első, mintegy három hónapja alatt) minden szarajevói olimpiai építmény elpusztult. A szerb szélsőségesek kifejezetten törekedtek arra, hogy a város minden multikulturális és multietnikus szimbólumnak tartott épületét lerombolják.

²⁰ Az adott történelmi szituációban ez a politikai ellenállás egyik formája.

²¹ A Bosnian Band Aid neve nyilvánvalóan erre a brit és ír zenészekből álló jótékonyági „csapatra” utal, ezzel és a jótékonyági, egyúttal protest klip gyakorlatának átvételével egyben a nyugati kultúrához (is) tartozóként reprezentálva önmagukat, illetve Szarajevó civil lakosait.

²² Lásd a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=asywK5J7LiU> (2018.10.16.)

²³ David Williams: *Writing Postcommunism. Towards a Literature of the East European Ruins*. New York, Palgrave MacMillan, 2013. 16. Saját ford. – M. O.

vigye” a szarajevói lakosok (tágabban értve: a háború áldozatainak) ügyét a nézőhöz. David Williamshez hasonlóan, de részletesebben nyilatkozik a dal és a Bill Carter által rendezett *Miss Sarajevo*-videoklip hatásáról a *Europe Between East and West* nevű blogot jegyző, történelmi múzeumi igazgatóként dolgozó amerikai C. J. Wilkinson:

„Amikor húsz évvel ezelőtt egy reggel arra ébredtem, hogy a *Miss Sarajevo* videoklipje megy a tévében, a dal azonnal magával ragadott. Félálomban néztem, és megigéztek a fekete-fehér képek, amelyeken a szarajevói polgárok a falakból kirobbantott lyukakon és a parázsló város alatti alagutakon közlekedtek. Egy férfi az életéért rohan kiégett buszok mellett, egy másik egy biciklit tol az utcán előregörnyedve, hogy megússza az orvlövéseket. Az ilyen jeleneteket a szépségverseny kék szűrős, szuperlassított felvételei váltották. A videó utolsó perce robbanások, ágyúzás és lángoló épületek felvételeit tartalmazza, amelyeket a szépségverseny-részvevők újabb felvételei követnek, szívbemarkolóan tragikus ellenpontot nyújtva. Semmi sem tűnt valóságosnak, de mégis túlságosan is valóságos volt az egész. A dal és a videoklip jobban elmélyítette az ostrommal kapcsolatos tudásomat, mint ezer újságírói tudósítás.”²⁴

Az ilyen blogposztok – és tulajdonképpen bármilyen kreatív, interpretatív felhasználói-tartalomgyártói újrafelhasználás vagy remedializálás – hozzájárul ahhoz, hogy a gyorsan lejáró szavatosságúnak, hamar elavulónak és túlságosan profitorientáltnak feltételezett videoklipek élettartama hosszúra, akár több évtizedesre nyúljon. A nagy lemezkiadó cégek és televíziós zenecsatornák totális uralma alól (részben az illegális felhasználásoknak köszönhetően) kiszabadult mai online videoklip-piacon és –kultúrákban a régi és a kortárs klipek egymás mellett léteznek, a klasszikus és új videoklipek életútját, sikerüket pedig a kortárs *prosumerek* (termelő-fogyasztók) számtalan módon befolyásolhatják az egyszerű fogyasztástól a tartalommegosztáson és beágyazáson át a kreatívabbnál kreatívabb átdolgozásokig és újrahaznosításokig. A participatív médiában az egyik legnépszerűbb, a könnyűzenei iparág professzionális gyártású videoklipjeivel kapcsolatos felhasználói – vagy online zenei szakmagazinok szerkesztői által folytatott – ténykedés a sikerlista-készítés. Ez, pontosabban az online sikerlistákon rendszeresen fel-felbukkanó klipek Diane Railton és Paul Watson szerint egy nem hivatalos, korszakokon és műfajokon átívelő videoklipkánont hoznak létre, aláásva „azt a közkeletű – téves – feltételezést, miszerint a videoklip alapvetően rövid életű, eldobható forma, amelynek életciklusát egyedül a kapitalista üzleti gyakorlatok gazdasága határozza meg”.²⁵ A *protest songok* témájában készített felhasználói sikerlistákon rendszeres szereplők a *Miss Sarajevo* klipváltozatai. Túlzás lenne kijelenteni, hogy a *Miss Sarajevo*-klipek e „nem hivatalos” videoklipkánon világszerte elismert, rangos darabjai lennének, de több mint két évtizedes, a televíziós zenecsatornákon kezdődő, majd DVD-ken, napjainkban pedig meghatározó jelleggel a webkettőn folytatódó élettörténetük visszaigazolta Clive Dickins, a londoni Capitol rádió programigazgatójának a *Miss Sarajevo* rádiós forgalmazásakor megfogalmazott véleményét: „ebből *sleeper* siker lesz”²⁶.

²⁴ C. J. Wilkinson: To Overcome That which Would Destroy – Miss Sarajevo: Running Toward the Transcendent Power of Art. 2017. június 4. europebetweeneastandwest.wordpress.com, URL: <https://europebetweeneastandwest.wordpress.com/tag/miss-sarajevo-beauty-pageant/> (2018.09.26.) Saját ford. – M. O.

²⁵ Diane Railton – Paul Watson: *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011. 6.

²⁶ Billboard: Island’s Passengers: Eno, U2 Members Team. 1995. november 4. www.u2france.com, URL: <https://www.u2france.com/actu/Billboard-Island-s-passengers-Eno.html> (2018. 10.05.)

A Bono-életrajzok²⁷ vagy az U2 karriertörténetét²⁸ tárgyaló könyvek ugyanakkor inkább csak említészerűen foglalkoznak a *Miss Sarajevo* dallal (a videoklippekkel jóformán még ennyire sem), a zenekar és a frontember kilencvenes évek eleji időszakából sokkal inkább a U2 „Zoo TV” 1992/1993-as világ körüli koncertturnéját és az együttes 1997. szeptember 23-i sarajevói koncertjét helyezik előtérbe.²⁹ A *Pride* vagy a *Sunday, Bloody Sunday* című, gyakran elemzett U2-protest dalokkal³⁰ vagy akár Bono aktivista „karrierjével”³¹ szemben a *Miss Sarajevo* nem lett mélyenszántó, terjedelmes elemzések ihletője. Talán egyedüli kivételt képez ez alól Ana Kothe *Saving the Maidens: “Reading Miss Sarajevo”* című tanulmánya,³² amely ugyan mindössze a Maurice Linnane-féle klipváltozatot vizsgálja, de emellett amerikai fiatalok szemináriumai csoportjának, illetve a Wire nevű online U2 rajongói közösségnek a videóval kapcsolatos véleményeit is elemzi. Azaz, nem állíthatjuk, hogy az egyre gyarapodó U2-, protest song- vagy videoklip-szakirodalom tartaná köztudatban (és életben) a *Miss Sarajevo* dalt és klipjeit, ahogyan ez a participatív média előretörésével a szórakoztatóiparon belüli súlyukat és részben közönségüket vesztett televíziós zenecsatornákról sem jelenthető ki. Távoll álom, hogy a *Miss Sarajevo* dal és videoklipek megannyi online szintéren szereplését csakis a webkettő részvételi kultúrájával magyarázzam; feltehetően ebben sokkal komolyabb szerepet játszik a U2 zenekar és Bono sztár-státusza, többmillió rajongótáborai, az, hogy a U2-koncerteken és segélykoncerteken³³ gyakran előadják a *Miss Sarajevo*-t, továbbá az, hogy bevallottan ez Bono „kedvenc U2 száma”³⁴.

Protest songok, protest videoklipek és a „bonoizálódás”

A *protest song* legegyszerűbb meghatározása szerint társadalmi, kulturális, politikai változást sürgető vagy égető társadalmi problémát (háború, mélyszegénység, munkanélküliség, polgárjogok, állati és emberi jogok, stb.) tematizáló „ellenálló”³⁵ dal, amely konkrét ügyekre vonatkozó politikai aktivizmust is megvalósíthat.³⁶ Dario Martinelli, a *Give Peace A Chant: Popular Music, Politics and Social Protest* című monográfia szerzője könyvének első, fogalom-meghatározó fejezetében megjegyzi, hogy „a »protest songokat« körülvevő könnyűzenei diskurzus most is, mint mindig, rendkívül gazdag, ám bizonyos mértékig

²⁷ Lásd például: Christin Ditchfield: *Bono*. Ann Arbor, Michigan, Cherry Lake Publishing, 2008.

²⁸ Vö. John Jobling: *U2. The Definitive Biography*. New York, Thomas Dunne Books, 2014.

²⁹ Lásd például: *Exploring U2: Is This Rock'n'Roll? Essays on the Music, Work, and Influence of U2*. Szerk. Scott Calhoun. Lanham – Toronto – Plymouth, The Scarecrow Press, 2012.

³⁰ Vö. például: Dario Martinelli: *Give Peace A Chant: Popular Music, Politics and Social Protest*. Berlin – New York, Springer, 2017. Különösen: 23-26.

³¹ Lásd például: Harry Browne: *The Frontman: Bono (In the Name of Power)*. London – New York, Verso, 2013.

³² Kothe: i. m.

³³ Így például az *A Decade a Difference: A Concert Celebrating 10 Years of the William J. Clinton Foundation* című 2011-es jótékonyági koncerten is. Vö. Marc Hogan: 5 Must-See Moments from Bill Clinton's All-Star Benefit Concert. 2011. október 17. www.spin.com, URL: <https://www.spin.com/2011/10/5-must-see-moments-bill-clintons-all-star-benefit-concert/> (2018.10.06.)

³⁴ Brian Boyd: Just the 2 of U. [irishtimes.com](http://www.irishtimes.com), 2009. február 27. URL: <https://www.irishtimes.com/culture/just-the-2-of-u-1.711046> (2018.09.16.)

³⁵ Az ellenállás hétféle formáját felsorakoztató tipológiához lásd: Jocelyn A. Hollander – Rachel L. Einwoher: Conceptualizing Resistance. *Sociological Forum*, 2004/4. 533–554. 545.

³⁶ Lásd például az egyik legismertebb *protest song*ot, a John Lennon és Yoko Ono által 1969-ben, a hotelszobájukban előadott és felvett *Give Peace A Chance* című, vietnámi háborúellenes dalt.

hiányos”.³⁷ Mint a továbbiakban kiderül, Martinelli elégedetlen a *protest song* szószerkezettel és műfaji címkével, mert annak első tagja túlságosan nagy területet nevez meg – bármiféle tiltakozás, így például magánéleti „ellenállást” megjelenítő dalok jelölésére is szolgálhat (Martinelli a The Clash *Train in Vain* című dalát hozza fel példának). A *protest song* helyett ő a „társadalmi ellenállási dal” [*song of social protest*] megnevezés használatára tesz javaslatot, mert ezzel „egyszerre hangsúlyozhatjuk mindkét fontos tényezőt: a valamivel való »nyílt egyet nem értést« (azaz a tiltakozást/ellenállást) és ez utóbbi »társadalmi« vetületét”.³⁸ Megítélésem szerint viszont ez az újítás többet árt, mint használ: egyrészt az új szószerkezet nehézkes, másrészt a *protest song* kifejezés mélyen beleivódott kollektív tudatunkba, popzenei, kultúr- és társadalomkritikai szakirodalmi szótárainkba, nem utolsósorban pedig ugyan burkoltan, ámde a kifejezés használatai által legitimáltan magában hordozza azt a két jellemvonást, amelyet Martinelli a *protest song*ok legfontosabb tényezőinek tart: az ellenállást és a közösségi jelleget.

A *protest song* mint pop-rockzenei (vagy általában értett könnyűzenei) műfaji címke vitatott, legelsősorban azért, mert mára minden pop-rockzenei stílus kitermelte a maga *protest song*nak tartható dalait, illetve mert emberek különböző csoportjai *protest song*ként használhatnak olyan dalokat is, amelyeket az előadók/dalszerzők nem annak szántak (így például a Queen *We Will Rock You* című dalának két lábdobbantás és egy taps motívuma gyakran felhangzik a tiltakozó jellegű megmozdulásokon). Másrészt a *protest song* Adorno könnyűzene-esztétikája alapján is vitatható, önellentmondásosnak látszó jelenség: az ellenállási dalok e kontextusban „gügye standardizációk”³⁹ eredményeinek tűnhetnek, amelyek csakis érzelmi standardizációt váltanak ki, és mivel jellemzően maguk is zenei árucikkek (vagy előbb-utóbb azzá válnak), a kapitalista nyereszkeskedés logikájából, társadalmi és piaccgazdasági mechanizmusából nem tudnak kilépni (azaz voltaképp mégsem „autentikus/igazi” ellenállók). Jonathan C. Friedman szerint viszont

egy dalban rejlő költészet és zene képes megváltoztatni a valóságot, lehet, hogy nem úgy, hogy azonnal törvényt módosításokat eredményezzen, hanem úgy, hogy mélyebb hatást tesz a (törvényalkotó) társadalomra. A *We Shall Overcome* a polgárjogi mozgalmak talán ugyannyira emblematis példája, mint Martin Luther King „Van egy álmom...” kezdetű beszéde.⁴⁰

Friedman kijelentéséhez hasonlóan Ron Eyerman és Andrew Jamison szociológusok a *protest song*okat egy-egy szélesebb körű társadalmi vagy politikai mozgalom, szintér szereplőiként fogják fel. *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the 20th Century* című monográfiájukban a *protest song*ok két válfaját különítik el, a „mágneses” [*magnetic*] és a „retorikus” [*rheterical*] dalokat: az előbbieket, mint például a *We Shall Overcome* vagy a *Give Peace A Chance*, „mágnesként” vonzzák az embereket az adott mozgalomhoz, és a csoporton belüli szolidaritást, összetartozást erősítik; az utóbbiak, mint például Marvin Gaye *What's Going On* című dala a közvélemény vagy a közhangulat megváltoztatását célozzák.⁴¹ (Mivel a Passengers *Miss Sarajevó*ja a boszniai háborúval kapcsolatos társadalmi közöny

³⁷ Martinelli: i. m. 1.

³⁸ Martinelli: i. m. 2.

³⁹ Theodor W. Adorno: Könyűzene. Ford. Tandori Dezső. In *Zene, filozófia, társadalom*. Vál. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat, 1970. 407–434. 415.

⁴⁰ Jonathan C. Friedman: What Is Social Protest Music? One Historian's Perspective. In *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. Szerk. Jonathan C. Friedman. New York – London, Routledge, 2013. xiv-xvii. xv. Saját ford. – M. O.

⁴¹ Vö.: Ron Eyerman – Andrew Jamison: *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the 20th Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. 9.

eloszlatását, valamint a háború áldozataival való szolidaritás és empátia felkeltését célozta, így a dal a retorikus *protest songok* csoportjába sorolható.) A szerzőpáros kijelenti továbbá, hogy

a társadalmi mozgalmak zenei és másféle kulturális hagyományokat hoznak létre és teremtenek újra, és miután a mozgalom politikai ereje elenyészik, a zene megmarad mint emlék és mint a mobilizálódás új hullámainak lehetséges ihlető forrása.⁴²

02.jpg – John Lennon a *Give Peace A Chance* előadása közben

De vajon mi történik akkor, ha a *protest songok* zenei hagyományai a videoklipek hagyományával ötvöződnék? Egy dal ellenálló, „protest” mivoltát lehalkíthatja, elcsitíthatja vagy parodisztikusan kiforgathatja a nem megfelelően kitalált és/vagy megvalósított mozgóképsor. De az ellenkező előjelű folyamat is végbemehet, például akkor, ha a videoklip vizuális kódja vagy története átértelmezi, újrakontextualizálja a dalszöveget, adalt: így például David Bowie *Let's Dance* című dalának/dalszövegének egyszerű romantikus világa a David Mallet rendezte klip (1983) helyszínei, karakterei és sztorija miatt telítődik antirasszista, antikonzumerista és antikolonialista felhangokkal.⁴³ A *protest songokhoz* forgatott videók kép-dallam-szöveg hármasa természetesen a kölcsönös megerősítés elve mentén, azaz egymás hatását felerősítő módon is működhet.

A videoklipek szakirodalmában kialakított tipológiák a kép-zene-szöveg, illetve a mozgókép-dalszöveg viszony alapján különítik el az egyes kliptípusokat, jellemzően a kapitalista gazdasági viszonyok kontextusában értelmezve őket. Ugyanakkor a *protest songokhoz* forgatott videoklipek kérdését ismereteim nem tárgyalja a szakirodalom, illetve eddig nem történt kísérlet a *protest* videoklipek típusának körvonalazására. (A kliptípus hagyományainak teljes körű feltárása önálló tanulmányt követel meg, itt mindössze ennek meghatározására és két példája, a *Miss Sarajevo*-klipváltozatok elemzésére vállalkozom.)

A *protest songok* fenti meghatározását alapul véve megkísérelhetünk kialakítani egy meghatározást a *protest* videoklipek típusára. Eszerint a *protest videoklip* társadalmi, kulturális, politikai változást sürgető vagy égető társadalmi problémát (háború, mélyszegénység, munkanélküliség, polgárjogok, állati és emberi jogok, stb.) tematizáló, nem feltétlenül *protest songhoz* készített „ellenálló” klip, amely konkrét ügyekre vonatkozó politikai aktivizmust is megvalósíthat.⁴⁴

Miként a *protest songokkal*, úgy a *protest* videoklipekkel kapcsolatban is felmerülhet az elüzletiesítés és az árufetisizálás vádja, egész pontosan az, hogy a videoklip kreatív iparágakon belül játszott tradicionális promóciós és kereskedelmi szerepe a társadalmi-politikai ellenállás minden formáját népszerű kereskedelmi árucikké degradálja és bizonyos mértékig konformmá teszi még akkor is, ha a videoklip és az alapjául szolgáló dal által „termelt” bevételeket jótékony, közhasznú célokra fordítják.⁴⁵ Reklámérték, PR és esztétikum

⁴² Eyerman – Jamison: i. m. 1-2.

⁴³ Így *protest* videoklipnek tarthatjuk annak ellenére, hogy a dal, amelyhez a klip született, maga nem *protest song*.

⁴⁴ Lásd például az idei év talán legtöbbet elemzett – és legvitatottabb – *protest* videoklipjét: Childish Gambino: *This Is America* (Hiro Murai, 2018). A YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY> (2018.10.11.)

⁴⁵ A jótékonyági célból születő, segélyakciókat „hirdető” klipek, ha csak a lemezvásárlás erejéig is, de mobilizálják a társadalmat – ugyanakkor fennáll a veszély, hogy a kétségkívül jó szándékú vásárlók aktivitása a pusztá fogyasztásra, egyféle társadalmi-politikai pótcselekvésre korlátozódik.

kiküszöbölhetetlenül összefonódik a poppiac cserekereskedelmében (bár napjainkra az elitkultúráéban is)⁴⁶, de ha azt a végletes elitista pozíciót vesszük fel, ahonnan a videoklipekben megjelenített vagy általuk reklámozott ellenállási formák mesterkélteknek, azaz olyan mű-ellenállásoknak tűnnek, amelyek kizárólag a rezisztencia trivializálását és kommercializálását hajtják végre, meglehet, hogy „a mobilizálódás új hullámainak ihlető forrásáról”, egy hatékony közvetítő és „csapatépítő” eszközzel (és annak üzeneteiről) mondunk le. Másrészt az ellenállás vagy a valami mellett, illetve ellen szót emelés praktikái és taktikai például a paródia, a túlzás és az irónia révén akár fel is tudják libbenteni a kapitalista konzumkultúra és a szórakoztatóipar sötét lepleit.

Anna G. Piotrowska szerint

[a] popzene világának formálódását illetően axiomatikus a zenészek, imázsuk és viselkedésük szerepe. Robert Burnett szerint a zenélés mint hivatás a reprezentációval, a nyilvánossággal és a piaci igényekkel függ össze. A sztárrendszer lehetővé teszi, hogy a zenészek rengeteg embert érjenek el. A protest üzeneteket tartalmazó dalok elérhetik azokat, akiket ezek eleve érdekelnek, és azokat is, akik még semlegesek. A Wembley stadionban – a Bob Geldof ír rockzenész által Afrika megsegítésére – rendezett 1985-ös Live Aidhez hasonló jótékonyági akciók jól mutatják a rocksztárok hatását és képességüket arra, hogy megváltoztassák a világot. Akár azt is kijelenthetnénk, hogy a sztárrendszer megsokszorozza az ilyen közös akciók hatását azáltal, hogy egy helyszínre tereli össze az egy-egy évtized csúcselőadójának tartott művészeket (pl. Queen, Alison Moyet, stb.).⁴⁷

A U2 énekes, Bono Vox (eredeti nevén Paul David Hewson) nemcsak zenészként-énekesként, hanem humanitárius tevékenysége miatt is rendkívül ismert.⁴⁸ Számos jótékonyági koncertet szervezett, egy ideje főként a DATA [*Debt, AIDS, Trade in Africa*] aktivistája, akit Anna G. Piotrowska a „zenész-politikus”⁴⁹ archetípusának nevezett, James Traub újságíró szerint pedig „politikai értelemben véve Bono a populáris kultúra közelmúltbeli történetének leghatékonyabb alakja”⁵⁰. Martinelli szerint viszont a protest zene kommercializálódásáért és bizonyos mértékű társadalmi-politikai szerepvesztéséért éppen a sztárrendszer, a túlságosan elszaporodott jótékonyági koncertek, valamint a sztárok által csoportosan előadott jótékonyági dalok kárhoztathatóak – Bono mindhárom vádpontban ’bűnös’.⁵¹ A felkarolt ügyek iránti valódi elköteleződés hiányát, továbbá a látványosság mértéktelen voltát a pop-rocksztároknak felróvó kanadai újságíró, Naomi Klein pedig egyenesen a társadalmi ellenállás „bonoizálódásnak” nevezte azt a jelenséget, hogy

⁴⁶ Ehhez lásd bővebben Batta Barnabás: A pop védelmében. A kultúra előállításának és fogyasztásának új logikája. In *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Szerk. Tófalvy Tamás – Kacsuk Zoltán – Vályi Gábor. Budapest, L’Harmattan, 2011. 308–322.

⁴⁷ Anna G. Piotrowska: European Pop Music and the Notion of Protest. In *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. Szerk. Jonathan C. Friedman. New York – London, Routledge, 2013. 279–290. 284. Saját ford. – M. O.

⁴⁸ Jóllehet joggal merülhet fel a kérdés, hogy a sztárok jótékonykodása vajon mennyiben szolgálja a támogatott ügyet, és mennyiben az önpromóciót, ezzel a kérdéssel a jelen tanulmányban nem foglalkozom. A könnyűzenei segélykoncertek árnyalt elemzéséhez lásd: H. Louise Davis: Concerts for a Cause (Or, ’Cause We Can?). In *The Routledge History of Social Protest in Popular Music*. Szerk. Jonathan C. Friedman. New York – London, Routledge, 2013. 211–226.

⁴⁹ Piotrowska: i. m. 284.

⁵⁰ Alan McPherson: *The World and U2: One Band’s Remaking of Global Activism*. New York – London, Rowman – Littlefield, 2015. XV.

⁵¹ Vö.: Dario Martinelli: Conclusions: The Recent Years and the „Bono-Ization”. In *uő.: Give Peace A Chant. Popular Music, Politics and Social Protest*. Berlin – New York, Springer, 2017. 50–52.

olyan flancos eseményeket szerveznek, ahol a VIP-k „kifutón” teszik közszemlére magukat, a közönség pedig az adott alkalomból szétosztott műanyag karkötőkkel integet. [...] A tiltakozási formák bonoizálódása különösen az Egyesült Királyságban szorította ki a vitákat egy sokkal biztonságosabb terepre. Ez a stadionrock tiltakozási modellje – itt vannak a hírességek, amott meg a karkötőit lengető közönség. Kevésbé veszélyes és kevésbé hathatós, mint az alulról szerveződő utcai tüntetések. [...] A Bono és Geldof által elfoglalt terekkel kapcsolatban az a nehéz, hogy egyszerre vannak kint és bent – a kettő között nincs különbség. [...] A globalizáció története az egyenlőtlenség története. A bonoizálódással elveszítettük azt a képességünket, hogy megváltoztassuk ezeket a hatalmi struktúrákat.⁵²

Miss Sarajevo – a dokumentumfilm (Bill Carter, 1995) és a videoklipek

Az International Monitor, a Golden Hugo, a Maverick Director és a Newport Beach filmfesztivál díját elnyerő dokumentumfilm az ostromlott Szarajevó hétköznapijait mutatja be elsősorban megfigyelő, kis mértékben performatív dokumentumfilmes módszerrel. A rendező Bill Carter 1993-ban, barátnője halálos autóbalesete után került Szarajevóba, ahol a The Serious Road Trip nevű, nem hivatalos segélyszervezettel együtt dolgozva szállított élelmet a boszniai lakosoknak. Szarajevói tartózkodása alatt több száz órányi videofelvételt készített, 1995-ben ebből vágta-állította össze a *Miss Sarajevo* 33 perces anyagát. A film a háború borzalmainak képi és a szarajevói lakosok interjúi révén történő megjelenítése mellett nagy hangsúlyt fektet az ellenállás, a háború dehumanizáló jellegével, illetve az etnikai alapú diszkriminációval való szembesegülés formáinak ábrázolására. A mindennapi magatartásformák (például az akasztófahumor vagy a szépségápolás) és a popkultúra vagy alternatív magaskultúra életben tartásának, mi több, „virágzásának”⁵³ nyomai egyaránt megjelennek, mint például a *Hair* színpadra állítása, a Szürrealisták csoportja, jazz- és szimfonikus zenei, valamint klubkoncertek. Larisa Kurtović szerint a szisztematikusan rombolt városban az ostrom ideje alatt körülbelül 182 színházi előadást, 170 kiállítást és 48 koncertet rendeztek, melyek közül néhányat a városba érkező külföldi értelmiségiekkel és művészekkel (például Susan Sontag, Joan Baez, Zubin Mehta, Bruce Dickinson) közösen valósítottak meg. A szarajevói lakosok örültek a külföldieknek, hiszen így megnyerték őket az ügyüknek, de azt is felismerték Kurtović szerint, hogy a „sztárok” látogatásai nem pusztán emberbaráti szeretetből következnek be, jó adag önreklám is motiválta őket.⁵⁴ Érdekes módon az egyik szarajevói, Miroslav nevű lakos, aki épp emiatt megvetette a külföldi látogatókat, egyedül Bonót tartotta kivételnek – Bono három ízben vitt élelmet és gyógyszert Szarajevóba, és csak ezek átadása érdekelte, nem a hírverés.⁵⁵

A traumatikus történelmi eseményeket – így például a város multikulturális örökségének csetnikek általi módszeres pusztítását jelképező, a Nemzeti Könyvtár, Szarajevó egyik legértékesebb, pszeudomór stílusú épületének kiégését vagy az orvlövészek által meggyilkolt

⁵² Martinelli: i. m. 52. Saját ford. – M. O.

⁵³ Larisa Kurtović kifejezése. Larisa Kurtović: The Paradoxes of Wartime „Freedom”: Alternative Culture during the Siege of Sarajevo. In *Resisting the Evil. [Post-]Yugoslav Anti-War Contention*. Eds. Bojan Bilić – Vesna Janković. Baden-Baden, Nomos, 2012. 197–224. 197.

⁵⁴ Kurtović: uo.

⁵⁵ Petra Hamer: Popular Music Under Siege: Patriotic Songs in Sarajevo. In *Sounds of Attraction. Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*. Szerk. Miha Kozorog – Rajko Muršič. Ljubljana, Ljubljana University Press, 2017. 115–139. 126.

civilek holttesteit mutató felvételeket – szerepeltető *Miss Sarajevo* rövidfilm tulajdonképpen olyan csoportos (szerbeket, horvátokat és bosnyák muszlimokat egyaránt megszólaltató) portréfilmnek vagy városfilmnek fogható fel, amely a résztvevő megfigyelés antropológiájával megjeleníti Szarajevó kulturális, etnikai sokszínűségét, emellett a polgári lakosság mindennapjaival a háború „kulturájával” szembeni makacs ellenállás, a normalitás, a humánus megőrzésért folytatott hősies küzdelem városának képét konstruálja meg Szarajevóról (nem véletlen, hogy a film egyik jelenetében a Szarajevói Szimfonikus Zenekar előadásában Beethoven *Eroicájából* hallhatunk egy részletet). Ennyiben a filmcím nemcsak az emblemikus 1993-as szépségversenyre és tizenhét éves győztesére, Inela Nogićra, vagy az ostromlott Szarajevó női lakosainak összességére utal, egyben a heroikus város metaforája is. Bill Carter szerint

az a verseny a film kulcsa. Nagyon sok ironia rejlik egy szépségversenyben, amit a háborús örület kellős közepén rendeznek meg. A film sok szarajevói átlagembert szerepeltet, akik a háború alatt is folytatják a megszokott életvitelüket. Fiatalos város ez, az egyike azoknak a helyeknek, ahol szerbek, horvátok és muszlimok békében éltek együtt. Szarajevó még a háborúban is megőrizte menő, multikulturális arculatát.⁵⁶

Maga a szépségverseny mindössze körülbelül egyetlenegy percnyi filmidő erejéig szerepel a dokumentumfilmben, aláfestő zenével (Patsy Cline *I Fall to Pieces* című dalával), illetve az egyik női interjúalany hangkommentárjával kísértén. Az epizódot eleve egy olyan interjúrészlet vezeti fel, amelyben egy szarajevói hölgy az ostrom idején a nők szépségápolásra, megjelenésükre fordított energiáját a tiltakozás, a rezisztencia egyik formájaként nevezi meg, és lényegében véve ezt, azaz a női ellenállás egyik formájaként való értelmezést fogja a szépségversenyhez társítani a vonatkozó képek alatt hallható interjúalany is („nemcsak a férfiak [harcolnak] lőfegyverekkel, hanem a nők is a szépségükkel”). A szépségverseny epizód, ahol a fürdőruhában, magas sarkú cipőben, gondosan kisminkelve látható versenyzők és a kezükben tartott angol nyelvű, azaz nyilvánvalóan a nemzetközi közösséghez forduló transzparens szövege (*don't let them kill us*), illetve a versenyzők mosolygó-nevető arcai és a háborús környezet között döbbenetes – a *Miss Sarajevo* dalszövegének találó szavával „szürreális” – kontraszt áll fenn, nemcsak azt jelzi, hogy a lányok segítségért folyamodnak, és a háborús atrocitások ellen tiltakoznak, hanem azt is érzékelteti, hogy önmagukért és közösségükért aktívan kiálló, a médiát tudatosan használni képes női személyiségekről van szó. Más szavakkal, a „Miss ostromlott Szarajevó” esemény a *Miss Sarajevo* című filmben látható képei nem a Nyugat támogatását kérő csendes, tehetetlen, passzív, szenvedő áldozatokat – és/vagy a férfitekinteteknek felkínált szép/bájos „megnéznivalóságokat” (Laura Mulvey) –, hanem cselekvő, társadalmi változást sürgető politikai aktivizmust megvalósító, saját hanggal rendelkező személyiségeket jelenítenek meg.

A dokumentumfilm az 1993-as szarajevói szépségverseny aktív, cselekvéses ellenállási formaként történő értelmezését, valamint az ellenállás szarajevói hangjait erősíti fel és juttatja el a szélesebb közönséghez. Kérdéses viszont, hogy a *Passengers*-kislemezhez készült, a filmet is promotáló, alapvetően a film képsoraiból épülő 1995-ös *protest* videoklipek végbe viszik-e ezt, vagy csak, miként Ana Kothe, a Maurice Linnane által rendezett klipváltozat egyik kritikusa figyelmeztet rá, pusztá árucikké, illetve a Nyugat szupersztár „hősei”⁵⁷ (Bono és Pavarotti) által megmentendő áldozatokká fokozzák le a szépségverseny résztvevőit.

⁵⁶ J. Poet interjúja Bill Carterrel. www.somamagazine.com, URL: <http://www.somamagazine.com/bill-carter/> (2018.10.08.)

⁵⁷ Vö. Ana Kothe: i. m. 137.

A *Miss Sarajevo* című dalhoz készült, általam vizsgált két klipváltozat között mind vizuális, mind akusztikus szempontból több jelentős különbség áll fenn. Jóllehet a klipidő rövidege miatt a szépségverseny nagyobb hangsúlyt kap, mint a dokumentumfilmben, s ennek színpadára és a feltartott transzparenst többször visszavált a kép, de a Carter által rendezett videoklipben az orvlövészek elől menekülő embereket, az utcákon meginterjúvott kiskamaszokat, játszó gyerekeket (egyáltalán a sarajevói lakosságot), az elkínzott város sérült épületeit, a halottakat, a sebesülteket, a város védőit, valamint a szépségversenyt ábrázoló felvételek arányosan oszlanak el. A videoklip a délszláv háborús áldozatok dermesztő adatainak felsorolásával (eredetileg a dokumentumfilm nyitányával)⁵⁸, illetve a béke/győzelem jelét mutató gyerekcsapat képsorával zárul, amelyben az egyik gyereklány – Alma Catal, a dokumentumfilm egyik főszereplője – nevető arcára közelít végül a kamera. Ez a kliprendezői gesztus megengedi azt a feltételezést, hogy ezt a frontális arcközelít a klip és a dal egyik Miss Sarajevójaként⁵⁹ azonosítsuk, amint „Miss Sarajevo” referenciájának többértelműségét jelzi az is, hogy a „here she comes to take her crown” [íme itt jön, hogy átvegye a koronáját] soroknál egy szaladó kislányt, majd ismét Alma Catalt látjuk, és nem a koronát átvevő Inela Nogić szépségkirálynőt. Carter videoklipje az általa készített dokumentumfilmhez hasonlóan városportré (amelyben Pavarotti megrázó szólója alatt kizárólag az ostromlott város képei láthatók), egyben az elemi vitalitásról számot adó csoportos portré is, továbbá a száraz statisztikai adatokkal a háborús borzalmakra, azok elszenvedőinek tömeges méretére döbrent rá – egészében véve pedig a néző empátiájának felkeltését, illetve a nyugati néző figyelmének a balkáni eseményekre irányítását célozza.

A második *Miss Sarejevo*-videoklipet Maurice Linnane rendezte, és ez a 1995. szeptember 12-én, az olaszországi Modenában a boszniai gyerekek javára rendezett, *Pavarotti és barátai* nevű segélykoncert felvételeit is szerepelteti, ahol Bono, The Edge, Brian Eno és Luciano Pavarotti először előadták a dalt. A Linnane-féle videoklip négy téma (a segélykoncert; a sarajevói utcákon az orvlövészek elől futó, illetve a falakba vágott átjárókon, alagutakon át közlekedő lakosok; a bombázott, égő épületek; a szépségverseny) között vált ritmikusan oda-vissza, de köztük – legalábbis a Carter-féle videokliphez képest – felülreprezentált a „Miss ostromlott Szarajevó” eseménye. Különösen a transzparenst tartó lánycsapatot mutató képek, illetve a győztes közelijének a Carter-klipnél jóval gyakoribb beugrásai keltik azt a benyomást, hogy ez a klipváltozat ugyancsak szorosra fűzi a dal és a szépségverseny közötti összefüggést. Bár a városképek alapján „Miss Sarajevót” ez esetben is érthetjük a város metaforájaként (is), de ez a klip elsősorban a szépségversennyel és annak nyertesével hozza összefüggésbe ezt a tulajdonnevet, azaz jelentősen lecsökkenti a dal- és filmcím fentiekben vázolt többértelműségét. A szépségverseny videoklipes – a dokumentumfilmhez képest különösen szembeűnő – előtérbe kerülését magyarázhatják a dal keletkezési körülményei, ugyanakkor nem zárható ki, hogy a nyugati közönség megcélzása indokolja ezt. A szépségverseny jelképpé, továbbá Inela Nogić arcának már-már hipnotikus erejű ikonná emelése a Balkán-ábrázolás egyik sztereotípiájának elkerülését (miszerint a Balkán Európa „vad”, „irracionalis” Másikja) szolgálhatja, ennyiben itt a Nyugat és a Balkán közti hasonlóságok felmutatására⁶⁰ törekszik, és ezáltal szolidaritást vagy együttérzést keltsen. Mindemellett a Linnane-féle videoklip mintha az expozícióban felbukkanó Diana hercegnő és

⁵⁸ A videoklip zárlatának és a dokumentumfilm nyitányának szövege: „1914-ben Boszniában, Szarajevóban kezdődött az első világháború. 1991-ben megint elkezdődött. Azóta ... 300.000 halott vagy sebesült; 40.000 halott vagy sebesült gyermek; 50.000 megerőszakolt nő; 300.000 hajléktalan; 1.2 millió menekült.”

⁵⁹ A klipben a kacagó szépségkirálynőről, Inela Nogićról is látunk arcközelít.

⁶⁰ A szépségverseny mint rendezvény szintén a nyugatiasodás jeleként értelmezhető.

a szépségverseny győztese között is közösséget, „ikonográfiai” hasonlóságot állítana fel, vagy legalábbis ezt sugallja.

03.jpg – Inela Nogić a *Miss Sarajevó*ban

Akusztikus szempontból a Linnane-klip két mozzanatban tér el a Carter által rendezett kliptől: egyrészt a kisfilm a modenai koncertre érkező közönség zivajával indul – eközben a villogó vakok fényében a segélykoncertre érkező, Pavarotti által üdvözölt Diana hercegnőt, majd a közönség kistotálját látjuk, amiről a színpadra kivonuló énekesekre vált a kép. A szinte csak kérdéseket felsorakoztató, a nemzetközi közösség Szarajevó ostromával kapcsolatos közönyét bíráló dal nyilvánvalóan stúdiófelvételtől hangzik el. Ennek utolsó taktusait a dokumentumfilm egyik elemének, a kezében kamerával, a helyiekhez hasonlóan az ún. Orvlövészek sugárútján átszaladó rendező futás közben rögzített felvételeinek a hangjaival (léptek zaja, zihálás, lövések), ezt követően pedig bombázások, lövések hangjaival mixelik össze. A dokumentumfilmből átemelt háborús hangok, nem utolsósorban az életveszély szubjektív átéltségének képi és akusztikus megjelenítése hatásosan reprezentálja Szarajevó ostromának traumatikus történelmi eseményét, bár különben a Linnane-klip a háború „megszelídített” vizuális reprezentációját viszi színre. (Sebesülteket, halottakat itt egyáltalán nem látunk, és a Carter által felsorakoztatott statisztikai adatok sem jelennek meg.)

Tagadhatatlan, hogy a minden részletesebb magyarázó kontextus nélkül mutatott fürdőruhas női testek reprezentációja a Linnane által rendezett klipben magában rejti annak kockázatát, hogy lehalkul vagy esetleg elvész a „Miss ostromlott Szarajevó” akció mint autonóm, cselekvő női ellenállás jelentése, és így a szépségverseny üres spektakulumnak látszhat⁶¹, maga a klip pedig mindössze jó szándékú, „lovagias” férfiak védtelen, „megoltalmazandó”, szép nőekkel szembeni paternalista gesztusának tűnhet. Azonban a fentiekben a dokumentumfilmes megjelenítés kapcsán vázolt, a szépségverseny és a transzparens közti éles ellentét, az ezt a kontrasztot részben tematizáló, azt bizonyos értelemben tudatosító dalszöveg,⁶² valamint a videoklip „Don’t let them kill us” feliratot és az ezt tartó, illetve csokrokat dobáló lányokat mutató zárklapa mégiscsak meggátolják az efféle trivializálódást, a jelentés kiüresedését.

Zárlat: a felejtés ellen

A *Miss Sarajevo*-videoklipek 1995-ben, megjelenésük évében a figyelemfelkeltés, a nyugati nézők, kiváltképp a döntéshozók boszniai háborúval kapcsolatos felelősségérzetének, a szarajevói lakosokkal való együttérzésnek a felébresztését célozták, illetve a lemezvásárlásra és ezáltal a háború szenvedőinek megsegítésére buzdítottak. Napjaink online klipkultúrájában a rocktörténet, egyben a videoklip-történet emlékezetének részeiként jelennek meg, ugyanakkor Szarajevó ostromának és az emblematisz szépségversenynek az „emlék-fenntartóiként” is funkcionálnak, azaz a kulturális emlékezet működtetésében játszanak közre.

Szarajevó ostromának, az ostrom eseményeinek az emlékezete, múltbeli és kortárs médiareprezentációinak a kérdése rendkívül összetett probléma, amelyben több eltérő

⁶¹ Mivel Carter klipje más hangsúlyokkal dolgozik, korántsem állítja nyomatékosan előtérbe, inkább a szarajevói közösség egyik, bár nem elhanyagolható összetevőjeként jeleníti meg a szépségverseny résztvevőit, ez a kockázat ott nem áll fenn.

⁶² Lásd például a „beauty plays the clown” [kb. a szépség bohóckodik] sort, amely a szépségverseny szürreális iróniájára tett reflexióként, de a versenyzők [lelki]ereje előtti főhajtásként is értelmezhető.

narratíva fut össze, és amelyet számos, például különböző posztjugoszláv és nyugati, más-más nemzedéket megjelenítő nézőpontból szemlélhető. Ugyanakkor a globális adatforgalom kortárs környezetében, a videoklipek webkettes népszerűsége alapján joggal feltételezhetünk olyan tekinteteket is, amelyek a *Miss Sarajevo*-videoklipek által látnak először valamelyest rá a 1992-1995/1996 közti sarajevói eseményekre. Ebből a szempontból érdekfeszítő a YouTube-on felhasználók tucatjai által közzétett, lejátszási listákban szerepeltetett *Miss Sarajevo*-klipekhez fűzött hozzászólásokba beleolvasni, s bár ezekből messzemenő következtetéseket nem vonhatunk le, de röviden megjegyzem, hogy ezek közt – a teljesség igénye nélkül – háborúellenes, az emberi természet gyarlóságait bíráló, de nacionalista vagy muszlimellenes hozzászólások is felbukkannak, amint a U2, Bono és/vagy Pavarotti iránti rajongás kifejezésére vagy a dallal és az előadásmóddal kapcsolatos esztétikai értékítéletek megfogalmazásaira is szép számmal akad példa. Ebben a diszkurzív térben a *Miss Sarajevo*-videoklipek nem feltétlenül a történelmi múltat reprezentáló jellegük, hanem a múlt képi reprezentációinak megértésére való törekvés motiválásának, elindításának szempontjából lehetnek kulcsfontosságúak.

A videoklipek televíziós „aranykorához” (’80-as, ’90-es évek) viszonyított webkettes funkcióváltások mélyebben érinthetik azokat a klasszikus klipeket, amelyek saját koruk aktuálpolitikai eseményeihez, társadalmi problémáihoz szorosan kötődnek. Jóllehet egy-egy időszak szocio-politikai aktualitásaira vagy a történelmi traumákra bármilyen típusú klip reagálhat, ez elsősorban mégis a *protest* videoklipek típusát jellemzi, s bár ezek „üzeneteinek” egyes vonatkozásai (például a háború- vagy rasszizmusellenesség) egyetemes érvényűek, azaz bármely korban aktuálisak lehetnek, de ezek mellé új kulturális funkciók, nem utolsósorban új jelentések csatlakozhatnak. A televíziós érában készült *protest* videoklipek utóélete – különösen, ha a felhasználók által készített, a YouTube-on és más hasonló portálokon közzétett feldolgozásokkal, remixelésekkel vagy a klipek új kontextusba (pl. középiskolai történelemórába, tüntetésre hívó Facebook-esemény üzenőfalára) illesztésével is számolunk – nagyon heterogén lehet. Azonban – amint a fentiekben a Passengers *Miss Sarajevo* című kislemezéhez készült klipek kapcsán rámutattam – szembetűnő, a videoklipek kortárs médiakultúrán belüli presztízsét is érintő fordulatot jelent az, hogy eredeti figyelemfelhívó, mobilizáló funkciójuk helyett napjainkban a klasszikus *protest* klipek jóval inkább a kollektív emlékezet fenntartásában, működtetésében játszanak szerepet, vagy éppenséggel a társadalmi amnézia ellenében működő, ilyenként működtethető popkulturális termékeknek, médiaeszközöknek minősülnek.