

<https://doi.org/10.58193/ilu.1806>

Audiovizuální itineráře hudebních videí v současném mediálním ekosystému

Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, eds., *Traveling Music Videos* (New York: Bloomsbury Academic, 2023).

Miroslava Papežová

(Univerzita Karlova, Česká republika)

Hudební video bylo vždy putujícím formátem, konstatují hned v první větě knihy *Traveling Music Videos* její editoři Tomáš Jirsa a Mathias Bonde Korsgaard (1). Tuto kvalitu historicky posouvaly produkční nebo distribuční milníky typu zahájení vysílání hudební stanice MTV v roce 1981, spuštění globální platformy YouTube v roce 2005 či v obecném rozměru přechod na nelineární způsoby konzumace audiovizuálního obsahu i možnosti jeho šíření. V posledním desetiletí však nabývá expanze tohoto audiovizuálního formátu skrze stále vrstevnatější digitální mediální krajinu a rapidní technologický vývoj nejen na rychlosti, ale také na významech a vlivu, jež nelze badatelsky ignorovat. *Traveling Music Videos* je počinem, který na tuto skutečnost interdisciplinárně reaguje a napomáhá tím zacetit jedno z dosavadních bílých míst mediálních studií.

Ovšem, je-li žánr či formát hudebního videa ve svém pohybu a mutaci takto čilý, proměnlivý i přízpůsobivý, je ke komplexní, smysluplné, úspěšné analýze a interpretaci takového fenoménu zapotřebí stejné akčnosti a stejných kvalit i ze strany badatelů a akademiků. Proto nás editoři k těmto perspektivním gestům také vyzývají (15). Sami nezůstávají pouze u slov, nýbrž přináší kolekci studií, které se s jejich sympatickou pobídkou i apelem zdárně vyrovnávají.

Titul *Traveling Music Videos* je přírůstkem ediční řady „New Approaches to Sound, Music, and Media“ nakladatelství Bloomsbury, kterou v roce 2019 otevřely kolektivní monografií *Transmedia Directors* její editorky Carol Vernallis, Lisa Perrott a Holly Rogers.¹⁾ Záměrem, který chtějí editorky touto sérií realizovat, je inovativně reflektovat souvislosti mezi zvukem a obrazem, jejich cesty napříč médii i proměny percepce těchto vztahů. V tomto směru jsou Tomáš Jirsa a Mathias Bonde Korsgaard erudovanými autory a editory, neboť se těmto otázkám ve vztahu k videoklipu věnují kontinuálně a dlouhodobě. Jir-

1) Tuto publikaci jsem recenzovala rovněž v *Iluminaci*: Miroslava Papežová, „Bezbrhý rozpínavost transmediality“, *Iluminace* 33, č. 3 (2021), 83–88.

sa doplňuje badatelský background mimo jiné o teorii a estetiku afektu, Korsgaard dokonce o praktickou rovinu, jelikož je sám muzikantem a věnuje se i tvorbě a publikování audiovizuálních esejí. Jejich poslední a společný počín se stručným, avšak výstižným názvem *Traveling Music Videos* lze proto považovat za adekvátní a vcelku logický výsledek jejich (nejen) badatelského zájmu i know-how.

Uvedený ediční předpoklad inovativní reflexe naplňují Jirsa s Korsgaardem mimo jiné tím, že opouští konzervativní pohled na formu hudebního videa pouze coby uzavřeného, svébytného, pevně vymezeného estetického artefaktu, a namísto toho jej chápou jako objekt kulturních významů a transmediálních událostí. Definice hudebního videa aka videoklipu je však stejně prchavá jako formát sám. Jak sami konstatují, „teoretické vymezení toho, co je to vůbec hudební video, zůstává nelehkým úkolem“ (6). Vzhledem k novým možnostem transmediálních cest, vývoji a proměnám sociálních médií, videoher a online video platform upgradují vlastní definici z roku 2019, že hudební video je mimo jiné „intertextuální prostor neustálých remediací, kde jedno médium transformuje druhé“ o jeho „klíčové funkční a sociální aspekty, o propojitelnost, platformizaci a transformační roli uvnitř širšího mediálního ekosystému“ (6).²⁾

Jako hlavní cíle knihy ve vztahu k hudebnímu videu uvádí „sledování jeho audiovizuálních itinerářů, mapování jeho intermediálních cest a řešení dopadu cest hudebního videa na náš současný mediální ekosystém“ (3). Podrobnější vymezení zní, že kniha zkoumá

četné proměny hudebního videoklipu a věnuje pozornost tomu, jak se videoklip stal nejen velmi populární laboratoří postdigitálních inovací a mediálních experimentů, které oslovují stále rostoucí publikum, ale také konceptuálním místem, které nás nutí znovu promýšlet vztah mezi zvukem, hudbou a pohyblivým obrazem (7).

Podobně můžeme knihu metodologicky považovat za laboratoř interdisciplinárního a transmediálního průzkumu, v níž spolu efektivně komunikují přístupy audiovizuálních studií, kulturní geografie, kritických studií mediální infrastruktury, herních studií, queer studií zastrčené konceptem *music video traffic*, skrze nějž editoři navrhují obrat od ontologicky daného k více konceptuálnímu chápání hudebních videí uvnitř i vně širokého mediálního ekosystému, a mimo jiné tím implikují určité přerámování oboru *music video studies* (7, 8).

Aplikování konceptu transmediality nad rámec fikčních narativních světů (*transmedia storytelling*) objasňuje Jamie Sexton v úvodní části sedmé kapitoly („Ghostly Transmedia: Julian House and Hauntological Audio-Vision“), věnované dílu grafického designéra a umělce Juliana House. Autorka cituje Lisu Perrot, která kritizuje převládající konzervativní debatu o transmediálním vyprávění za to, že taková perspektiva přehlíží experimentální umělce, kteří pracují napříč médii, ale při tom se nezabývají narativními světy: „Zatímco narativní kontinuita zůstává pro některé režiséry důležitým aspektem transmédií, narativní diskontinuita, audiovizuální diskontinuita a volná kontinuita představují důležité strategie pro transmediální umělce s avantgardními sklony“ (123). Toto tvrzení podporují i Matthew Freeman a Renira Rampazzo Gambarato, kteří říkají, že „komerční transmediální vyprávění není koncem pro transmedialitu jako takovou“ (123). Osobně se hlásím k „obhajobě“ transmediality coby rámce pro výzkum jiných nežli jen narativních forem audiovize, ovšem za podmínky, je-li využití transmediálního konceptu účelné, nikoliv pouze účelové, neboť ani ten zdánlivě nejrozvolněnější koncept

2) Tomáš Jirsa – Mathias Bonde Korsgaard, „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound, and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 111–122.

nemůže být degradován na pouhou náhražku praktické metodologické opory a funkčního teoretického backgroundu.

Korpus patnácti studií je i přes jejich rozmanitost, tematickou a oborovou rozkročenost soudržnou kolekcí, nikoliv roztříštěným kaleidoskopem. Částečně tomu napomáhá stejnoměrné členění kapitol do tří oddílů podle zastřešujících oblastí výzkumu: Topographies and Interventions (mapování a zásahy), Extensions and Intersections (rozšíření a průsečíky), Platforms and Interfaces (platformy a rozhraní). Devízou *Traveling Music Videos* je z mého pohledu otevřenost mezioborovým badatelským individualitám, která nejenže vnáší do celé kolekce pestrost, ale především dokazuje prospěšnost takové spolupráce, a nadto přivádí čtenáře a čtenářky k formám a významům, jež bychom si na první dojem s hudebním videem pravděpodobně nespojili. Jednotlivé kapitoly jsou samostatně funkčními celky, nicméně je implicitně poji určitá referenční vodítka, případně i explicitní výroky. V souladu s tím se bude odvíjet i struktura následujícího textu.

Podstatné je, že ze všech zmíněných oborových i teoretických perspektiv přistupují Jirsa s Korsgaardem, spolu s dalšími autory a autorkami, k videoklipům jako ke komplexním a plnohodnotným objektům významově zasazeným nejen uvnitř, ale právě i vně mediálního spektra. Podrobněji analýzám oboustranné interakce mezi kinetickým formátem hudebního videa a rozvířenou digitální multimedialní sítí, přičemž zkoumají, jak a s jakým cílem se hudební videa formám či požadavkům této sítě vědomě uzpůsobují, nebo naopak jaké proměny v jejich strukturách zapříčiňují, jaké hranice svým poutáváním rozrušují a jaké mediální „konflikty“ tím vyvolávají.

Zřejmě nejvíc aktuálním příkladem takové remediace formátu hudebního videa je jeho interakce se sociální sítí TikTok, která se už etablovala jako jeden z nejdůležitějších video-kanálů pro prezentaci a propagaci hudby i samotných umělců. Nejen maximální možná délka videa, nýbrž i jistá konzumní frenetičnost TikToku, která nutí tvůrce zaujmout neurony sledujících během pouhých pár vteřin, jsou faktory, které dnešní praxi tvorby videí ovlivňují. Kvůli propagaci tudíž umělci, v největší míře však nahrávací společnosti varíují produkci do kondenzovanějších podob snadno stravitelných pro diváky, potažmo algoritmy. Fragmentují tak nejen formát hudebního videa, ale i hudební produkce. Vzniká tlak na samotné umělce, z něhož někteří přímo těží, jiní proti těmto praktikám rebelují, ve finále však i díky takovému vzdoru skrze sociální sítě včetně TikToku do mainstreamu pronikají (4).

Na druhou stranu jsou to právě sociální sítě, v čele s TikTokem, které pomáhají revitalizovat desítky let staré, pozapomenuté songy a vdechnout jim druhý život. Je to třeba případ Kate Bush a její písničky z roku 1985 „Running Up That Hill“, která se objevila v roce 2022 ve čtvrté řadě seriálu *Stranger Things* a následně se stala virální skrze opakované re-postování útržku scény na TikToku, posílené zakomponováním úryvků písničky do nové video-tvorby samotných uživatelů (5). Z tohoto procesu vyplývá další důležitý poznatek, a sice jak hudební video rekonfiguruje reakce a zapojování diváků, potažmo uživatelů a tvůrců takových videí.

Fenoménu tiktokových hudebních videí se v poslední, patnácté kapitole „Traveling Sounds, Embodied Responses: Aesthetic Reflections on TikTok“ věnuje Berenike Jung. V obecné rovině ji zajímají estetické kvality amatérské video-produkce v kombinaci s profesionálními zvukovými nahrávkami z tiktokové hudební knihovny. Ptá se, jakou touhu TikTok u uživatelů, respektive amatérských video-tvůrců aktivuje, jaké potěšení vyvolává a prostřednictvím jakých praktik a smyslů tak činí (246). Jejím východiskem je přesun pozornosti od „pouhého“ zaujatého, upřeného sledování a vnímání obsahu k synestezii, tedy ke sdružování až řetězení kvalit a vjemů. Analyzuje jejich tělesné poslouchání a kinetické zapojení, specificky se zaměřuje na lip-sync, tanec a další nonverbální reakce, když využívají potenciál aplikace remixovat už existující video-materiál a doplňovat ho svým vlastním obsahem (tzv. se-

šívání). Poukazuje na nepopíratelný dopad tohoto konzumpčního chování na hudební průmysl, předvídá možné dopady na samotné skládání hudby a psaní textů i na následnou monetizaci platformy. Text Berenike Jung se v metodologické části zabývá také ohledáváním vhodných směrů nejen mediálních studií, jež by byly adekvátní a efektivní pro analýzu kinestetických tiktokových hudebních videí. Je tak i jedním z příkladů výše popsané metodologické laboratoře.

Na formy, jež jdou dál, za naše zažité mínění o podobách hudebního videa, či dokonce za obrazovky našich digitálních zařízení, poukazuje například Caleb Kelly v kapitole „Art Music Video and the Gallery“. Kelly uvádí mimo jiné projekt *BEACON* (2022) Robina Foxe, který synchronizoval vizuální rej světelných paprsků projektovaných na oblohu noční krajiny pulzními lasery, a viditelných pouhým okem na obrovské vzdálenosti, s audiem, které je možné si poslechnout v aplikaci mobilního telefonu; až propojením obou složek díla získá případný divák zamýšlený, celistvý audiovizuální zážitek. Kelly směřuje náš zrak do širokého plenéru, propojuje ho s intimitou poslechu našich kapesních zařízení a zkoumá tak možnosti audiovizuální estetiky v masivním měřítku (107). Používá termín umělecké hudební video (*art music video*), uvažuje o propojení s výtvarným a zvukovým uměním a prostřednictvím analýzy dalších projektů zkoumá průniky hudebního videa s videoartem. Kellyho kapitola tím zastupuje význam *extension* oddílu *Extensions and Intersections*, jež „obsahuje soubor teoreticky bohatých případových studií zasazených do širšího rámce uměleckých institucí, historických rámců a kulturních identit“ (11).

Význam *intersection* pak zastává případová studie „Miley Cyrus’s ‚Mother’s Daughter‘ as Intersectional Feminist Activism?“ autorky Hanny-Mari Riihimäki. Riihimäki si klade otázku, do jaké míry je skladba, respektive videoklip *Mother’s Daughter* skutečně feministickým aktem a hymnou, za kterou bývá označován. Za tím účelem konfrontuje samotný videoklip s doprovodnými výpověďmi jeho akterek na sociálních sítích Miley Cyrus a se zpěvaččinou prezentací a hvězdným obrazem. Dochází k ambivalentním závěrům, jelikož sebe prezentace Cyrus ve videoklipu i veřejném prostoru budí spíš dojem marketingového využití populárního feminismu, a tím intersekcionální aktivismus naopak poněkud zastíňuje. V textu tak rovněž vnímám inspiraci k zapojení odvětví *star studies* a *gender studies* při interpretaci určitých sociokulturních gest umělců a rozklíčování, do jaké míry jsou takové činy zamýšlené skutečně aktivisticky, nebo zda jde o pouhé marketingové zkratky, a jaké významy nebo hodnoty jim tudíž můžeme přiznávat.

Blok *Platforms and Interfaces*, který sdružuje výzkumy zaměřující se na hudební videa „napříč platformami sociálních médií, videohrami a site-specific performancemi“ (13), zahajuje Mathias Bonde Korsgaard s prací „Music Videos and Video Games: Radiohead’s *Kid A* Mnesia Exhibition“. O projektu *Kid A Mnesia Exhibition* uvažuje jako o hybridním výstupu, amalgámu mnoha různých mediálních forem a dokladu expandování žánru hudebního videa do světa videoher, a to jak z estetických, tak i propagačních důvodů (195). Výsledek pak může být pro diváka-posluchače imerzivním, tedy mnohem intenzivnějším zážitkem, jako je tomu v případě propojení hudebního videa s virtuální realitou, o které píše Eugy Han a Saul Ivan Quintero v kapitole „Enacting Virtual Boundaries: Music Video and the Changing Technological Landscape“.

S imerzivností se pojí i další dvě kapitoly. Za prvé „Music Video’s Forays into Online Interactive Concerts: Fortnite’s Ariana Grande and Travis Scott Events“ Carol Vernallis, rovněž ze sekce *Platforms and Interfaces*. Paradoxně vyznívá, že se věnuje putování formátu hudebního videa v době pandemie covid-19, tedy v době, která cestování vůbec nepřála. Právě to ale přimělo umělce ve spolupráci s online platformami hledat inovativní způsoby, jak svoji tvorbu a svůj obraz k divákům dostat, jak se s nimi propojit alespoň ve virtuálním světě. Ariana Grande a Travis Scott připravili unikátní virtuální

koncertní zážitek na online herní platformě Fortnite. Hudební video v tomto případě mutuje s herními prvky, vizuálním uměním i novým uměleckým vyjádřením. Druhým případem je „Music Video Aesthetics in Live Stream Concerts: Aurora's *A Touch of the Divine*“ od Anny-Eleny Pääkkölä ze sekce Extensions and Intersections, s nímž se Vernallis ve své práci explicitně propojuje. Pääkkölä na příkladu virtuálního koncertu norské popové umělkyně Aurory metodologicky prověřuje zdánlivě jednoduchou otázku rozdílu mezi hudebním videem a živou performancí umělce. Podrobuje *A Touch of the Divine* mikroanalýze a ptá se, do jaké míry můžeme tento projekt považovat skutečně za živé vystoupení a stream, nebo do jaké míry jde spíše o extenzi formátu hudebního videa. Jedním z kritérií je kontrast mezi autenticitou a inscenovaností.

Obě posledně citované studie se potýkají s otázkou autenticity, tolik přetřásaným až zneužívaným pojmem v současném digitálně-mediálním diskurzu. Autenticita vstupuje i do práce Laurel Westrup, která se v kapitole „For Real? The Cross-pollination of Music Video and Documentary“, z oddílu Topographies and Interventions, zamýšlí nad mísením a průniky formálních prvků a konvencí typických pro dokumentární film a videoklip. Soustředí se při tom na dva nástroje typické pro obě audiovizuální formy, a sice performanci a komentář. Ukazuje, jaké umělé tendence přejímají dokumentární filmy (laicky často mylně vnímané jako veskrze realistické a autentické) z formy hudebního videa, a naopak jakými dokumentárními nástroji posilují dojem upřímnosti a opravdovosti umělci a tvůrci videoklipů. Takto cíleně budovaná autenticita má svůj komerční předpoklad v navázání důvěryhodnějšího a intimnějšího vztahu s konzumenty obsahu a k utváření užšího kontaktu s fanoušky.

Kniha pojímá i studie, které se věnují videoklipům, na jejichž transmediální putování neměl ještě zásadní vliv internet, a už vůbec ne sociální sítě. Mohly však způsobovat mediální víření zcela jiného charakteru. Kupříkladu v „Rapping a Scandal: The Political Interventions od Central Europe Music Videos“ se Tomáš Jirsa vrací do střední a východní Evropy přelomu 20. a 21. století. Rozebírá okolnosti diplomatické roztržky mezi Českou republikou a Bulharskem zapříčiněné estetikou videoklipu k písničce skupiny J.A.R. *Bulhári*. Na několika dalších příkladech dokládá, že videoklipy mají schopnost migrovat do politické scény a nadto ji i utvářet prostřednictvím různorodých afektivních uspořádání. Ponouká ke sledování intervence hudebních videí v širších afektivních a transmediálních trajektoriích, neboť to nám může pomoci chápat nejen politicky podvrtný potenciál jejich audiovizuální estetiky, ale také způsob, jakým kolují a přetvářejí specifická gesta, situace a skandály (86).

* * *

Navzdory hektickým proměnám digitálního mediálního ekosystému mimo jiné i ve vztahu k formátu hudebního videa neztratil kurátorský výběr studií *Traveling Music Videos* vydaný v roce 2023 na platnosti a aktuálnosti. Naopak zůstává čtivým zdrojem inspirace, jak o hudebních videích uvažovat v širších hlediscích, jak trasovat jejich spanilou jízdu takřka bezhraniční mediální krajinou a jak je metodologicky uchopovat i chápat. K tomuto závěru mě přivádí jednak oborová a tematická pestrost, již jsem se snažila přiblížit konkrétním výběrem kapitol, ale především teoretické ambice editorů. Rozšíření pozornosti od videoklipu coby uzavřené entity i směrem ven do krajiny a ke kontextům, jež jej obklopují, zahrnují či spoluutvářejí, staví tato díla z výzkumného hlediska ještě výrazněji na roveň ostatním mediálním a uměleckým formám. Skrze to pak coby badatelé vnímáme tento vysoce variabilní, mutující a přizpůsobivý formát perspektivami, které pomohou zachytit a přesněji popsat trendy a fenomény, jež pasivně vstřebává i aktivně realizuje. Avšak s vyhlídkou překotného vývoje a šíření kupříkladu umělé inteligence stojíme s největší pravděpodobností před další výzvou (nejen) v produkci hu-

debních videí. Doširoka otevřené a propustné by tedy neměly zůstat jen teoreticko-metodologické ambice, ale v první řadě naše badatelské oči a mysl. I proto bude zapotřebí držet se v úvodu zmíněného apelu Tomáše Jirsy a Mathiasse Bonde Korsgaarda: setrvat v akci a pohybu.

Bibliografie

- Jirsa, Tomáš – Mathias Bonde Korsgaard. „The Music Video in Transformation: Notes on a Hybrid Audiovisual Configuration“, *Music, Sound, and the Moving Image* 13, č. 2 (2019), 111–122.
- Jirsa, Tomáš – Mathias Bonde Korsgaard, eds. *Traveling Music Videos* (New York: Bloomsbury Academic, 2023).
- Papežová, Miroslava. „Bezbrehá rozpínavost transmediality“, *Illuminace* 33, č. 3 (2021), 83–88.