

LYNCH ZENE

A mennyországban minden rendben

PERNECKER DÁVID

DAVID LYNCH FILMJEIBEN A HANGDIZÁJN, A FILMZENE, AZ ÉNEKBETÉTEK ÉS A POPDALOK, SŐT MÉG A CSEND IS MÉLYÍTI, FELFORGATJA, VAGY KIHANGSÚLYOZZA A CSELEKMÉNY SZINTJEIT ÉS ÉRTELMEZÉSÜKET.

Az idén 76 éves David Lynch filmjeiben a hangsáv épp olyan fontos szerepet játszik, mint szurreális képsorai és rémálomszerű labirintus-cselekményei. A hangképek, a zajok-zörejek, a csend, az elidegenített beszéd és az éneklés, a dalhasználat, valamint természetesen a zene – és ezek kombinációi – sajátosan erősítik és sűrítik az alig megragadható történetek rétegeit. Az egyedien használt filmzenei elemek bizonyos esetekben többlettudást nyújtanak a megértéshez, máskor pedig elbizonytalanítják vagy átértelmezik a képek tartalmát.

RÉMÁLMOK HANGJAI

Az 1977-es *Radírfej* megfoghatatlan képszekvenciáihoz olyan megfoghatatlan zene társul, ami nem is zene. A jelenetek és a hangsáv megfoghatatlansága ugyanakkor eltérő: a tömör ipari hangképekre épülő *Radírfej*ben a zene szerepét betöltő experimentális hangdizájn nem írja le, nem festi alá, nem támogatja a képeket. A *Radírfej* absztrakt kattogásai, bűgásai, sercegése, sístergése és nyekergése folyamatos (többek között egy fürdőkádban úszó műanyagpalack, egy generátor és egy szélvihar rommá torzított hangjai). A mindenütt jelenlévő istentelen hangok összekötik az egymást látszólag esetlegesen követő képsorokat, lázálomszerű kvázi-történetté szöve azokat. Ez a megállíthatatlan hangfolyam a *Radírfej*et örvénylő, hipnotikus, zsigeri

élménnyé teszi, amelynek idegenszerűségére Fats Waller fel-feltűnő orgonafutamai csak rátesznek egy lapáttal. A hangokban gyökerezik a vastag atmoszféra és a cselekménynek nevezhető valami. A képek – akármilyen emlékezetesek is – önmagukban ehhez kevesek. Alan Splet hangdizájnere – akivel Lynch az 1977-es *The Grandmother* című rövidfilmjében is együtt dolgozott – szüleményei áthatolhatatlan ködként lengik be a filmet, kiemelve mindazt az elveszettséget, paranoiát, szorongást és elszigeteltséget, ami Henry Spencer (Jack Nance) porladó elméjében tombol.

Ellentétben a *Radírfej*vel, az 1980-as *Az elefántember* hangdizájnya felismerhető zajokra-zörejekre épül, ezek viszont felerősítve válnak szokatlaná. Az ipari forradalom konstans kalapálása, gépzakolatása, hangzavara minduntalan háttérbe szorítja John Morris – hatásos, de konvencionálisnak is nevezhető – viktoriánus zenei idézetekkel teli filmzenéjét. Lynchet jobban érdekli a hangokból eredő morózus indusztrialitás és szennyvízbűz, mint a szabálykövető zenehasználat. Míg Morris zenéje kiismerhető, addig Splet hangjaiban Lynch többet érzel. Izgalmas játék folyik a diegetikus (a filmen belüli) és a nem diegetikus (aláfestő) hangok közti határmezsgyén: Lynch a hangok forrását a hangok feltűnése után mutatja csak meg, időt hagyva a kellemetlen érzések megszületéséhez. Ezzel a megoldással a legelegánsabban a kórházban játszódó jelenetekben kísér-

letezik. A képsorokat nem csak megtölti, hanem – mint a *Radírfej*ben – egybe is fonja valami tompán vibráló bűgásféle, frusztráló és feszült miliót teremtve. Az értelmezhetetlen hang kutatásra kényszeríti a nézőt. Amikor végre eloltják a gázlámpát, a bűgás helyére beférkőzik a kihunyt láng sziszegése. A beazonosíthatatlannak vélt hang forrása a hang megszűnésével – és a lámpaoltás megmutatásával – válik nyilvánvalóvá. Talán nem túlzás mindezt metaforikusnak nevezni annak tükrében, hogy Lynch filmjének jó darabig csak különböző történeteken keresztül ismertetett főszereplőjét szintén késleltetve mutatja meg.

Itt kell kitérni John Merrick zihálására. Asztmatikusán hörgő nehézlégzése egyrészt a város és a korszak iparjába keveredve kritikus felhangokat kap – egy megkínzott és megalázott ember levegőért kapkod a „fejlődő” világban –, másrészt pedig ez a nyöszörgő szuszogás Merrick létezésének alaplapota is. Meggyötört levegővételétől eleinte alig érteni szavait, beszéde viszont sorsának és egészségének jobbra fordultával egyre tisztábbá válik. Lynch a gondoskodás szerepét Merrick beszédhangjának változásával is jelzi, de ennél többet is tesz: ekkor válik Merrick saját történetének főhősévé. A nem múlt zihálás zaja viszont végzettszerű. A beszédhanggal Lynch az 1990-es *Twin Peaks*ben izgalmasabban mesterkedik. A „vörös szoba” jeleneteinek visszacsévével hallható szövegelése jelzi, hogy a nyomozás kezd kiszakadni a téridő linearitásából és a racionalitásból, az enigmatikus visszafelé-beszéd azonban tele van a sorozat homályát oldó nyomokkal, ami paradox-helyzetet szül.

Az eltűnt absztrakt zajok-zörejek és a roncsolt beszéd egymásba mozog az 1997-es *Lost Highway* egyik rövidke jelenetében, utalva a meglepett néző filmélményére: egy párbeszéd közben meggyűjtanak egy cigit, az öngyújtó hangja szinte teljesen elnyomja a beszédhangot (az 1992-es *Twin Peaks: Tűz, jöjj velem!*-ben történik ilyesmi a „rózsaszín szobában”, csak ott partizene némítja el a szöveget). A dialógus a lényeg, vagy az öngyújtó gyulladása? Az számít, amit hallunk, vagy az, amit nem? Esetleg kiegészítik egymást? Mindegy. Az élmény maga a gyanú, a misztérium, az ismeretlen és az érthetetlen megtapasztalása, a feloldatlan sejtetés a csak talán létező válaszok helyén.

BADALAMENTI

Kiérlett „lynchi filmzenéről” az 1986-os *Kék bársonytól* kezdve lehet beszélni (az azt megelőző 1984-es *Dűne* elhibázott TOTO-szerzeményeit inkább hagyjuk). Ekkor került be a képbe Angelo Badalamenti. A zeneszerző – akit amúgy első körben Isabella Rossellini énektanáraként szerződtettek – mérföldekről felismerhető, kísérteties, vészjósló, gonosz szépséggel illékonyan lebegő kompozíciói a *Kék bársony* szerves részét képezik. Kétarcú zenéje szatirikus kíméletlenséggel tárja fel az amerikai kisvárosi tökély rothadó bugyrait. A kezdeti idillhez írt darabjaiban naivitás és negédes könnyedség van, de közben mégsem esnek jól: mintha ezek a harmóniák tudnák, hogy hazudnak. Az '50-es évek reklámzenéinek szentimentális-romantikus művigyóra Badalamentinél alig észrevehetően szvingel át gyomorba vágó horror-noir-ba. A fehér léckerítések és túl zöld gyepek között ott virít egy lemetszett fül, a bájosan nosztalgikus zene pedig a lakmározó bogarak hangosodó zajával (Splet, megint) kéz a kézben fordul kényelmetlen disszonanciába. Ez a kettősség ott van a Dorothy Vallens (Rossellini) széttört személyi-

ségéhez társuló tételekben, valamint a gyermeki ártatlanságú Jeffrey Beaumont (MacLachlan) és a sátáni Frank Booth (Dennis Hopper) karakterei között húzó-dó ellentétet aláhúzó darabokban is.

Badalamenti zenéje hasonlóan működik a *Twin Peaks*ben is, a sorozathoz írt ikonikus dallamai ugyanakkor koncentráltabbak és ambivalensebbek. A *Twin Peaks* főtémája (ahogy a leitmotifok és főcímdal is) a lynchi többértelműség lehető legszemléletesebb zenei formája. Titokzatos időtlenséget árasztó – szintetizátorzenéből, minimalizmusból és noirból táplálkozó – dallamvilágában semmi sem adott és biztos, ennél fogva megannyi kontextusban használható és újraértelmezhető. Hallható tragikus, könnyed, borzongató, vagy épp érzelmes jelenetek alatt is, sőt – a *Radírfejben* látottak szerint – jelenetek összekötéseként is működik. Címével ellentétben a téma továbbá nem csak Laurához (Sheryl Lee) köthető, hanem a többi karakterhez is, akiket ez a sztereotípiákat megsemmisítő alaktalan szerzemény újabb és újabb fénytörésben tud megmutatni. Ebben az öt percben ott van az egész sorozat, ami bravúr. A 2017-es folytatásban sincs ez nagyon

másként, azonban Lynch itt többször visszavesz Badalamentiből, a hullámszó drone-búgással és statikusabb zajzenével komorrá tett jelenetek így jóval konkrétebb, apokaliptikusabb hangvételt eredményeznek.

Amennyire felejthetetlen a *Twin Peaks* zenéje, annyira veszett feledésbe Badalamenti *Lost Highway*hez írt munkája. Nem mintha jellegtelen lenne, egyszerűen csak nem tipikus filmzenéről van szó. Lynch a zeneszerző korábbi műveitől eltérő rideg és iránytalan ambientzenét különféle analóg rögzítési és szerkesztési technikákkal darabjaira szedte, az így létrejött zenetöredékeket pedig a hangdizájnba keverte. Ellentétben a *Radírfejjel*, a tömény hangtextúra célja a káosz összefogása helyett inkább tumultuózus, saját farkába harapó tébolyfilmet átjáró lánrcrázó örület momentumainak illusztrálása és az erőszakos hangulat vastagítása.

A 2001-es *Mulholland Drive*-ban Badalamenti újra önmaga, zenéje viszont játékosabb és színesebb, mint korábban volt. Ezek a többek között boogie-woogie, puha jazz, kamarazene, dreampop és ambient ihlette kompozíciók vezetnek, követik vagy egybekötik a jeleneteket, de Lynch gyakran él ellenté-

„Hipnotikus, zsigeri élmény”

(David Lynch: *Kék bársony* – Dean Stockwell)



tezéssel is: a viszonylagos nyugalom és biztonság szekvenciái alatt Badalamenti delejező fúvósai és horrorisztikus szintibúgásai vetítik előre az elképzelhetlent, míg a szürreális rémület képeit az önfeledtebben zsánerszerű darabok teszik igazán bizarrá. Ezzel a megoldással Lynch élt a már *Kék bársonyban* és a *Twin Peaksben* is, utóbbival azonban van egy érdekesebb közös vonása. A *Mulholland Drive* éjfekete, csábító noir-főtémája (a zeneszerző egyik legjobbjá) a film során többször visszatér, de szinte soha nem eredeti formájában. A *Twin Peaksben* a főtéma módosíthatja a képek tartalmát, a *Mulholland Drive*-ban viszont a moduláló-változó főtémát a történet alakítja: a dallam mindig ugyanaz, de mindig más, ami a nevet és életet cserélő, megváltozott és mégis változatlan főszereplők identitás-útvesztőjének látványos zenei metaforája.

„NO HAY BANDA”

Badalamenti ide vagy oda, a *Mulholland Drive* legmaradandóbb zenei eleme egy énekbetét. A Silencio Klubban – azaz a „Csend Klubban” – játszó jelenetben Rebekah Del Rio énekeli Roy Orbison 1961-es *Cryingj*ának spanyol verzióját (*Llorando*), egymaga,

zenekar nélkül – „no hay banda”, ismételtetgeti ijesztő monotóniával a konferan-szié. Az énekesnő eget rengető előadása a dal közepéig tart, amikor is ájultan esik össze. A dal viszont megy tovább, mintha mi sem történt volna. Pedig annyira igazinak tűnt. Annak szerettük volna hinni. Az abszurdításában sokkoló performanszal Lynch kikacsint a nézőre: amit látunk az nem több színjátéknál, a film csupán manipuláció, trükközés idővel és térrel, képpel és hanggal. Lynch egy lépéssel eltávolít filmjétől, hogy azt annak lássuk, ami valójában. És hogy lássuk, mitől üt olyan nagyot.

Lynch korábban a *Kék bársonyban* is a filmjében ábrázoltak abszurdítására hívta fel a figyelmet két szintén emlékezetes énekléssel. A *Slow Clubban* játszó jelenetben a címadó 1963-as Bobby Vinton-számot (*Blue Velvet*) szexi szomorúsággal daloló Dorothy Vallens identitása kérdőjeleződik meg: az előadás kitarulkozó őszinteségét tragikomikusan ellentétezi a nő valódi, összeomlás szélén álló énjét elfedő irgalmatlan mértékű smink és erőltetett glamour, kettészelve személyiségét. A műsorszám egyszerre válik szenvedélyes önkifejezéssé és nyomorúságos önhazugsággá.

Az eredeti dal napfényes románca – amit a film kezdetén Lynch szatirikusan forgat ki – Dorothy mélabús átíratában elkeseredettséget és titkokat sejtet. A *Kék bársony* másik énekepeződja szintén egy karaktert árnyal, de Roy Orbison 1963-as *In Dreams (Álmokban)* című dala ennél többre is képes. A végletesen kegyetlen Frank kedvenc számát cimborája, Ben (Dean Stockwell) tátogja el neki, amitől Frank annyira elérékenyül, hogy félbe is szakítja a szerenádót. A *Mulholland Drive* performanszának előképeként is értelmezhető jelenetben a ballada feltárja Frank soha meg nem mutatott és talán nem is létező gyengédebb énjét. A groteszk helyzetben új értelmet nyert dal – ami egy álombeli szerelem illúziójáról szól – emellett hangsúlyozza a *Kék bársonyban* történetek valóságatlanságát és komolytalanságát. Később pedig, mikor Frank hülyére veri szerencsétlen Jeffrey-t, a magnóból szóló dal ironikus gégként utal a főhős egyáltalán nem álomkba illő szituációjára.

Szót kell ejteni itt az 1990-es *Vesztett a világról* is, elvégre nincs ember, aki fejlejtteni tudná Sailor Ripley (Nicolas Cage) öntörvényű Elvis-énekléseit és eszelős táncmozdulatait. Az éneklés szerepe a *Vesztett a világban* kevésbé összetett, viszont legalább üdítően életigenlő.

„Sanzonszerűségben talál menedéket”

(David Lynch: *Mulholland Drive* – Rebekah del Rio)



Sailor Lulához (Laura Dern) szóló röhejesen harsány szerelmes nótázásai pár percre megborult musicallé varázsolják a filmet (nem véletlenül történnek utalások az 1939-es *Óz, a csodák csodájára*), a karaktereket körbe ölelő mocsadék mindenség pedig a dalok idejére semmivé válik. Az énekbetétek itt a szintiszta eszképzizmus terei, a vágyott boldogság képzelte helyei, a halhatatlan szerelem – *Love Me Tender*, ugye – szürreális tanúságtételei.

A menekülés éneke azonban nem a *Vesztett a világban* tűnik fel először, hanem a *Radírfej* végén. A deformált „cse-csemő” idegtépő zokogása előtt Henry a „radiátorban élő” képzelte nő (Laurel Near) *In Heaven (A mennyországban)* című kultikus sanzonszerűségében talál menedéket. „A mennyországban minden rendben van” – dúdolja édesdeden Peter Ivers és Lynch dalát, miközben eltapsa a lábánál kúszó spermaleányeket. A film szétzajolt hangsávjáról meghökkentően kilógó dal megnyugtató, a hozzá kapcsolódó vízió azonban felzaklató: Henry menekülne az apaság félelmei előtt, de a „gyermek” meggyilkolásának gondolata megrémiszi. A radiátornő mosolygós dala az egyetlen boldogsághoz közelítő momentum az életében, a látomás sokkja pedig végül rávezeti a helyes útra.

Badalamenti Lynch-zenéinek és az *In Heavennek* – amelyet többek között feldolgozott a Devo, a Pixies, a Bauhaus, a Faith No More, a Modest Mouse és Zola Jesus is – a könnyűzenére tett hatása nagyjából mérhetetlen. Nehéz elképzelni a *dreampop* és a *shoegaze* műfaját nélkülük. Olyan zenekarok és dalszerzők köszönhetnek sokat ezeknek a szerzeményeknek, mint a Slowdive, a Lush, a Cocteau Twins, a Chromatics, a Bohren und der Club of Gore, a Cigarettes After Sex, a Beach House, Julianna Barwick, Lorde, Billie Eilish vagy Lana Del Rey és persze a *Kék bársony* egyik témájából (*Mysteries of Love*) és a *Twin Peaks* főcímdalából (*Falling*) sokat profitált Julee Cruise. De valószínűleg az *X-akták* főcímmel is máshogy hangzana Lynch filmzenei nélkül.

DALBAN MONDJA EL

Lynch szereti a popdalokat. Van valami fétisszerű vonzalma a '50-es és '60-as évek amerikai rádiónotái iránt, amelyek kezei közt ironikus nosztalgiával idézik mindazt a gondtalanságot, ami valójában soha nem jellemezte a múltat. Ezek

a koruktól és mondandójuktól megfosztott dalok elmosás a határt régvolt, jelen és jövő között, ennélfogva pedig realitás és irreális között is. A *Kék bársony* szatirikus zenéjéhez tökéletesen illik Ketty Lester 1961-es *Love Letters* című szerelmes dala, ami abban a jelenetben csendül fel, amelyben Jeffrey megtalálja Dorothy férjének holttestét. A keserűes balladát feltehetően szereti a dúvad Frank is, aki azonban a címbe szerelmesleveleket másként értelmezi, mikor Jeffrey-t halálosan megfenyegeti: „Küldök neked a szívemből egy szerelmeslevelet! Tudod mi a szerelmeslevél? Egy pisztolygolyó!”. A dal térből és időből kiesett ömenné válik: először Frank előrevetíti a fenyegetéssel, majd a hullák képei alatt szólal meg vélhetően egy rádióból (egyre hangosabb lesz, ahogy Jeffrey közelít), az ezt követő képsorban (odakint a rendőrök) pedig már aláfestő zeneként folytatódik, mintha kiszabadulna a cselekmény belső birodalmából.

Egyszerűbb, tisztább példa a *Vesztett a világ* emlékezetes szexjelenete, amelyben a Gene Vincent and his Blue Caps *Be-Bop-a-Lula* című 1956-os rockabilly-örökzöldje bömböl. A Sailor karakterét meghatározó habzó szájú múltban-élés és Elvis-esztétika a helyén van, a dal szövege szexre utalgat (még Lula neve is szerepel a címében), a képek és a szám gond nélkül siklik egymásba, de nem véletlenül lehet olyan érzése a nézőnek, mintha az Sailor fejében szólna. Ha Sailor leforgathatná saját szexjelenetét, ez a dal szólna alatta.

A *Lost Highway*ben hallható poros popslágereket Lynch feldolgozásformában ragadja ki az időből: hangvételük vadabb lesz, illeszkedve a '60-as és '70-es évek film-noirját felforgató film rútságához. Korok és korszellemelek ütköznek: Screamin' Jay Hawkins 1956-os *I Put a Spell on You* című örökbecsűje egy szexi, érzéki „vetkőzős dal”, Marilyn Manson dühödt átíratára viszont a femme fatale (Patricia Arquette) már egy fegyver csövébe meredve kénytelen megszabadulni ruháitól. Amikor viszont vörös fényben tombol az agresszió, Lynch elengedi a múltat: a Rammstein és a Nine Inch Nails koszos izomriffjei a '90-es évek *zeitgeistjének* sajátja. Lynch emellett sok esetben csak hangulatot fest a dalokkal, a dalszövegekkel pedig ráemel a képeken láthatókra, néha túlságosan is szembe tűnően (David Bowie *I'm Deranged*je kifejezetten arcba mászik).

A 2006-os *Inland Empire* esetében a '60-as évek zenéi többnyire a paranoid szorongást oldják. Van azonban ebben a feloldásban egy raklapnyi humor, hiszen a körvonalazhatatlanná váló cselekmény befogadása egy percre sem lesz könnyebb a szürrealitást csak fokozó jelenetekről. Az intim társalgást folytató kacér lányok először csak dúdolják Little Eva 1962-es *The Loco-Motion* című klasszikusát, majd tánra is perdülnek színpadias fényjáték közepette. A legmaradandóbb persze a film stáblistája alatt látható táncjelenet, fafűrészeléssel, majmos bázongoristával, dalszermoptikával, és Nina Simone 1965-ös *Sinner Man*jével. Lynch – aki itt már a saját dalait újrahasznosító zeneszerző is – újfent jelzi, hogy filmjét talán nem érdemes a kelletténél komolyabban venni.

Ahogy Martin Scorsese, Quentin Tarantino vagy Edgar Wright, Lynch sem rejti véka alá kedvenc zenekarait és zenészeit. Ennek a zeneszeretnek a végletes példája kézzelfogható a 2017-es *Twin Peaks* epizódjainak végén: a Bang Bang bárban sorra követik egymást a jobbnál jobb bandák és előadók, akiknek dalai leginkább csak zenei levezetők, lazítások. Az agyémnek egy időre vége. Ebből eredően önreflexív jellegük is van: a korábbi szériával ellentétben a koncertek szemérmetlen előtérbe helyezésével Lynch a néző felé fordulva hangsúlyozza a sorozat sorozatszerűségét.

A CSEND EGYÜTTÉRZÉSE

Ha jól használják, a csendnél nincs hatásosabb filmzenei eszköz. Lynch alig használja, de mikor igen, akkor nagyon jól. Badalamenti country-gitározás, édeskés zongoramelódiák és nagy ívű vonós-dallamok uralta álomgyári filmzeneje az 1999-es *Straight story*ban sokatmondóan adja át a helyét a kussnak. A csend a *Straight story* legfontosabb témáinak „zenei” kifejezőeszköze. Lynch „legcsendesebb” művében a csend Alvin (Richard Farnsworth) kapcsolatainak csendje: távol van testvérétől (Harry Dean Stanton), akivel ezer éve beszélt utoljára, és akivel életük végét járják. A csend az empátia helye, ahol mindent érzünk. Miközben Lynch filmjeit hatalmas erővel mozgatják a magukból kiforgatott amorf hangok, a többértelmű filmzenei megoldások, az abszurd-szürreális ének- és dalbetétek, mégis a csend jelzi a legjobban, hogy figyelniük kell. •