

CARTER BURWELL

Beszédes dallamok, üvöltő csendek

PERNECKER DÁVID

CARTER BURWELL FILMZENÉI NÉLKÜL NEM CSAK A COEN TESTVÉREK FILMJEI LENNÉNEK KEVESEBBEK. TÖRTÉNETET, JELLEMKEKET ÁRNYALÓ ZENÉJE NÉLKÜL NÉHÁNY KITŰNŐ FILMET NEM IS IGAZÁN ÉRTENÉNK.

RÁERŐSÍTENI A LÁTVÁNYRA

Carter Burwell visszafogott vagy épp ironikusan harsány, intelligens, kiszámíthatatlan, inventív és megkapó filmzenéi a vásznon pergő cselekmények, érzések és jelentések új rétegeit képesek felfejteni. Mikor nem fogják a kezét álomgyári szerződésekkel (gondoljunk itt az *Alkonyat*-filmek zenéire), aláfestő muzsikája feltámad, és feltámasztja a filmeket is. Első munkája, a Coen testvérek 1984-es *Véresen egyszerű* című örökbecsűjéhez írt zenéje jó példa erre. Burwell a gyilkos félreértésre épülő, elementáris kapzsiság által motivált vérgőzös noir-ponyvathriller komor hangulatát a film főszereplőinek (Frances McDormand és John Getz) bizarr, bosszúvágytól motivált kapcsolatára rímelteti. Abby és Ray is saját zongoramelódiát kaptak, melyeket Burwell a cselekmény legfontosabb álmásain egymásba folyat, ezáltal egy új, összetettebb, de mindvégig éjfelelte dallamot létrehozva, mely felerősíti a filmben ábrázolt végzetes és pusztító házasság földbeállítását. Párhangú témáinak kíméletlen repetitivitása a *Véresen egyszerű*ben Bernard Hermann (*Psycho*) idézi, míg finoman moduláló szintimelódiáival Morricone és John Carpenter előtt hajtja meg fejét.

Annak ellenére, hogy következő Coenékkel közös munkája, az 1987-es *Arizonai ördögfióka* során is az atmoszférára erősít rá, aláfestő zenéje újfent eltér a bevett megoldásoktól. A szó szerint bűnösen romantikus

kultfilm zenesávján ugyan Beethoven ugyanúgy helyet kapott, mint Pete Seeger bendzsójátéka, vagy John R. Crowder jódlizása, a nyughatatlan film nyughatatlan zenéje mégsem a források kiválasztásának eklektikussága miatt válik említésre méltóvá. Egy jó filmzeneiparos H. I. McDunnough (Nicholas Cage) és Ed (Holly Hunter) kapcsolatát dagályos hegedű és lantdallamokkal követi, Burwell azonban a vonósokat ritmushangszerre fokozza le, az egymást tébolyultan követő zenei betétek közé pedig észrevétlenül csempészi be a szerelmespár fafúvósokkal megszólaltatott lágy főtémáját, melynek üzenete ráerősít a látottakra: ez nem szokásos romantikus komédia.

Ez a kísérletezés az 1990-es *A halál keresztútján* zenéjéből hiányzik, noha a Coen testvérek neo-noir gengsztereposza még az elvétve felbukkanó fekete komédia jegyei ellenére sem kívánja meg a zenei játékoságot. Vasikos, drámai kompozícióival, katartikus crescendóival, fúvósoktól, vonósoktól, harangoktól szétfeszülő hangszerelésével, valamint az 1930-as gengszterévek ingoványos moralitását és a történet szereplőinek ír gyökereit éreztető folkbeütésű darabjaival *A halál keresztútján* zenéje a mai napig Burwell egyik legszabályosabb aláfestő-műve, melynek minden szépsége és ereje mellett felróható, hogy – akár csak a film – a kellelénél komolyabban veszi magát.

Burwell a tradicionális álomgyári filmzenéhez Spike Jonze 2009-es *Ahol a vadak várnak* című felnövés-meséjében is közel került. Jonze ugyan filmjének zenesávját többnyire Karen O kissé didaktikus érzelem és értelemkövetítő dalaival töltötte meg, a film utolsó és legmegindítóbb jelentében mégis Burwell műve hasít a nézők szívébe. Ahogy Max (Max Records) áll a parton hazatérése előtt, megindul egy elhangzott és elhangozhatatlan érzéskétől megannyi irányban szétömlő érzelmi lava, melyet Karen O szerzeményeivel képtelenség lett volna elég hatásosan megjeleníteni. Az ötperces jelenetben közel húszszor változik meg az érzelmi tónus, melyet Burwell úgy volt képes lekövetni és ábrázolni, hogy szerzeménye szíruposszága ellenére is egységes maradt. Ami pedig ennél is több, zenéje a gyermeki gondolkodáshoz tapad. Mintha csak Max könnyező szívéből szakadnának ki ezek az útkereső, felzaklatott, fel-emelő dallamok. Ettől függetlenül az *Ahol a vadak várnak* Karen O filmje, a Burwelltől megkövetelt érzelemhangsúlyozó motívumok amolyan biztonsági hálóként vannak jelen.

BEETHOVEN, PROTESTÁNS HIMNUSZOK, BURWELL

A burwelli filmzene a filmek szereplőivé válva módosítja vagy árnyalja a cselekmény fordulatait, a történet és az egyes jelenetek hangulatát, a szereplők egymáshoz és közegükhöz fűzött viszonyát, összeborzolja kicsit a filmnyelvet. Még akkor is ezt teszi, amikor nem saját műveivel épít az elbeszélésen, a látottakon és hallottakon túli zenei világokat. A 2001-es *Az ember, aki ott sem volt* gyilkos félreértésekből kibomló lakonikus noir bűndrámájának zenéjéhez Burwell Beethoven hívta segítségül. A Coen testvérek remekművének szóltan, egykedvű, érzelemmentes zsaroló borbélyja (Billy Bob Thornton) a végzetet szabadítja magára, melynek kézzelfoghatóságához elengedhetetlen a Holdfény-szonáta első, végtelenül szép, ugyanakkor baljóslattal teli tétel. Burwell Beethoven műveit saját visszatérő, minimalizmusában és ciklikus ismétlődésében is a szonátára rájátszó szerzeményével köti össze, így pedig egy olyan hangokból és hangulatokból vert erkölcsi börtönt

alakít ki, melyből a film antihősét egy percre sem ereszti ki. *Az ember, aki ott sem volt* párdarabja a 2010-ben készült *A félszemű*, melyben Burwell keresztény himnuszfeldolgozásai emelik ki az apja halála miatti bosszúszomjtól vezérelt lány (Hailee Steinfeld) és a kevély békebíró (Jeff Bridges) vadnyugati kalandját a szabálykövető klasszikus westernek közül. Nincs harmonika, nincs Morricone-parafázis, *A félszemű* zenéje nem western-zene. Charles Portis eredeti regényében a bájosan makacs narrátorlány saját történetét és tetteit folyamatosan a Biblia passzusaival igazolja, a Coen testvérek adaptációjában azonban a bibliai allúziók, valamint Mattie valóságossága majdhogynem jelzetlenek. Ezt az űrt töltik ki többek között az Anthony Showalter és Elisha Hoffman által 1887-ben írt protestáns himnusz, a „*Leaning on the Everlasting Arms*” burwelli feldolgozásai, legyenek azok lesújtóak vagy felemelőek, vidám, szószakozott átíratok. A templomot Burwell zenéje hozza vissza a történetbe. Az Úr vigyázó szeme Burwell fúvósokra, brácsára, zongorára és vonósokra átírt himnuszának dallamaiban úszva vetül Mattie-re, a lány és a békebíró története ótestamentumi jelentéstartalmakkal bővül.

BURWELL, A FELÁLDOZHATATLAN

Burwell zenéje-a fentieknél még hatékonyabban lép narratív erőre a Coen testvérek 1996-os mesterművében, a *Fargóban*. A *Fargo* esetében komoly kihívás volt, hogy a fivérek miként képesek hihetően eladni és előadni, hogy tucatnyi blőd, bizarr és esetlegesnek tűnő gyilkossággal telített tragikomikus noir-thrillerük – a valósággal ellentétben – megtörtént eseményeket dolgoz fel. El kellett hitetni, hogy a sorban hulló ártatlan vagy épp bűnös figurák élő-lélegző emberek és el kellett érni azt is, hogy a publikum ne vessen is rajtuk. Mindez csak és kizárólag Burwell zenéjének segítségével sikerülhetett. A *Fargo* zenéje a filmmel ellentétben egy percre sem válik humorossá, játékosá, kedélyessé. Ugyanakkor a harmonikaszóra, cselesztára, száncsengőre és vonósokra komponált elégikus kamarazenéket idéző mű veretes, tántoríthatatlan komolysága nem lép túl a komolyság szükséges határain. Viszszafogott szomorúsága, a belőle áradó gyász, az elmúlás és elveszejtés megállíthatatlanságának érzete végtelenül drámai, melynek súlya a cselekmény humoros esemé-

nyeit észrevétlenül az abszurd sötét oldalára repíti. Azonban zenéje nem abszurd módon túlzó. A *Fargo* zenéje a történetet és a szereplőket mozgató értelmetlen, egyetemes emberi bűn zenéje, nem pedig az azt elkövetők esetlenségének és sületlenségének illusztrációja, és mint ilyen, feláldozhatatlan. Csak Burwell csodásan bús dallamaival együtt áll össze a filmélmény, a zene tartja kordában a film nem mindennapi hangulatát.

Hasonlóképp történik ez *A John Malkovich menetben* is. Jonze 1999-es furcsa, idézőjeles tudományos-fantasztikus filmjéhez Burwell olyan zenét írt, mely a Malkovich fejébe vezető dimenzióportálban utazók örült történetének örültségét visszafogja, és hihetővé teszi. Burwell nem a fantasztikumot, a bizarrt, a valótlan zenésíti meg, pedig ez logikus lenne. A cselekmény legmeredekebb spekulatív tényezőitől és aspektusaitól elegánsan távol maradv

„Elmulás és elveszejtés megállíthatatlanságának érzete”

(Ethan és Joel Coen:
Az ember, aki ott sem volt
– Billy Bob Thornton és
Scarlett Johansson)

inkább a hősök és antihősök kreatív, magánéleti, egzisztencialista válságaira koncentrálna írt intim, csendes, melankolikus melódiákat, melyekben a figurák minden nem evilági fordulat ellenére is hihető, mindennapi emberre tudnak válni.



A zene fontos alkotó szereplővé válik az *Égető bizonyíték*ban is. Coenék 2008-as anti-kémfilmbe oltott fekete komédiájának hősei a maguk módján nagyjából egytől egyig olyan hülyék, mint a *Fargo* karakterei, hűlyeségüket ugyanakkor a zene nem palástolja. Amit Burwell nem tett meg a *Fargo*ban, azt kiéli itt: bombasztikus, grandiózus, fontoskodó kémfilmzene paródiájában élet-halál harcot vívnak a zenei motívu-

„Végtelen hangfelhőben vész el”

(Todd Haynes: Carol - Cate Blanchett és Rooney Mara)

mok és hangszerek. Eszelősen hangos többszólamú dobolás (még japán harci taiko-dobok is vannak), elektronika, nagyzenekari csinnadratta dől rá hegyekben a magukat kémnek képzelő, de mindent elbarmoló főszereplőkre és idióta tetteikre. Burwell zenéje nem az *Égető bizonyíték* zenéje, hanem azé a fiktív, kisiklott kémfilmmé, amibe a szereplők magukat képzelik. A Quincy Jones, Glenn Branca, Philip Glass, és a no-

wave hullám hatását egyaránt éreztető neurotikus és paranoid muzsika a kacagtatóan ironikus túlzenélés és a túlzó komolyság vicces gesztusaival tökéletes keretet ad ahhoz, hogy a szereplők rajzfilmszerű debilségét ne lehessen egy vállrándítással elfogadni és elfelejteni (nagyon hasonló ehhez az *Ave, Cézár!* komikumára ráerősítő harsány Rózsa Miklós-hommage). Az *Égető bizonyíték* cinikus darabjai közül kilóg azonban egy finom szimpátiával és érzékenységgel megírt téma,

melyet Burwell a film egyetlen szerethető és szeretettel is ábrázolt figurájához, a Frances McDormand által alakított Lindához kapcsol. Az ilyen élesen kiemelt karaktermelódiák ritkák Burwell életművében, noha egy hasonló funkciót betöltő dalamocskát írt Brian Helgeland gengszterfilmjéhez, a *Legendához* is. A Tom Hardy által megformált Kray testvérek egyike, az elmebeteg és erőszakmániás Ronnie kapott Burwelltől egy lírai melódiát, mely ellenpontozza ösztönállati agresszióját és jelzi, hogy valamennyi lélek és főképp szeretetesség azért szorult a kattant alakba.

ZENÉVEL A KIMONDATLANT

Burwell művei több esetben beszélnek a film, és a szereplők helyett. Todd Haynes 2015-ös *Carol*jának gyönyörű zenéje arról mesél, ahogy a két főszereplő (Rooney Mara és Cate Blanchett) '50-es években tiltott tabuszelemének emocionálisan kimerítő szóltan szituációiban miként oldódik fel az idő és a tér dimenziója. Burwell minimalista zongoradarabjában a bal kéz játsza a ritmust, melynek hangjai finoman egymásra kúsznak, az időt jelző ütem és lüktetés pedig végtelen hangfelhőben vész el. Ahogy az intim részleteken pásztázó kamera egy hajfűrtben, egy szőrmebunda redőiben, egy hangtalanul kirobbanó félmosolyban is a szerelem erejét érezteti, úgy tárja fel a megindító kapcsolat képekben és szavakban el nem beszélhető szenvedélyét Burwell zenéje is. A két hangból és pár akkordból álló



zenei főtéma variációi a pillantásokból és gesztusokból kibontakozó szerelem jeleneteibe érzékenyen eszik be magukat és sugallnak olyan érzéseket, melyeket Carol és Therese nem mernek kimondani. Egy billentyű elszálló visszhangjában ott a magány, egy másikban az emlékezés, a poliritmikus, oboával és klarinétal kísért szerzeményekből pedig viszonyuk komplexitása és nehézsége árad. A főtéma szétbomlik két külön dallammá – az egyik Therese, a másik Carol dallama lesz –, hangulatuk megváltozik a nők egyedüllétére és a vágyakozásukra reflektálva. Mikor együtt beülnek a taxiba, a karakterekhez kapcsolt pár hang összeér, új kompozícióvá érve, tele felhasználódott érzéssel, feszültséggel, izgalommal és elragadó szépséggel.

Ennek a kommunikatív, új árnyalatokat felfestő zenének az előképe a *Véresen egyszerűen* is hallható, de a *Carol* előtt ilyesmit Burwell az *Erőszakik*ban is csinált. Martin McDonagh 2008-as fekete komédiájának introvertált bérnyilkosai a *Carol* hősnőjéhez hasonlóan képtelenek kimondani az őket emésztő érzéseket, helyettük a zene beszél. Burwell teszi őket mélyebb, vívódóbb, szomorúbb, és szerethetőbb figurákká. Helyettük sír, helyettük mesél, helyettük nyílik meg. Még egy példát találni a zeneszerző életművében erre, ez pedig Charlie Kaufman és Duke Johnson 2015-ös *Anomalisája*, melyben Burwell zongora és vonósközpontú zenéje a depressziós bábfőhős (David Thewlis) melankóliáján keresztül nem csupán a hotelszobába – azaz saját destruktív gondolataiba – zárt szereplő állapotát illusztrálja, hanem annak kimondatlan okait, valamint azt a láthatatlan külvilágot is, melytől a létválságban szenvedő karakter elvágtá magát. Burwell szuggesztív, fájdalmas, de mégis tiszta, szellős zenéje megnyitja a báb szívét, aki ettől retteg, aki fél szembenézni azokkal a gondolatokkal és érzésekkel, melyek közel sem konkrétan, de ott rezonálnak az atipikus, szeszélyes tempóban írt kamarazenei és minimalista darabokkal teli hangsávon, ami így az időből és térből kiesett hős gondolati világának metaforájává válik.

ZENÉN INNEN, ZAJON TÚL

A csend, az alig hallható hangok Burwell munkáiban hatalmas szerepet játszanak. A zene majdhogynem tel-

jes hiánya uralkodik a Coen testvérek 2007-es remekművén, a *Nem vénnek való vidéken*. Burwell nagyjából negyedórányi kompozíciója inkább csak hangeffektnek nevezhető tételekből áll, melyekre akkor figyelhet csak fel a Cormac McCarthy brutális történetében elmerülő néző, mikor ezek a susmorgó, ingerküszöb alatt bekúszó nem-zenék elhallgatnak. Mikor a filmtörténet leghitelesebb pszichopata gyilkosa, Anton Chigurh (Javier Bardem) megfagyasztja a vért a benzinkúti eladóban, csak némi statikus, kreált szélsuhogást hallani, ami észrevétlenül mászik rá feszültségével a suspense-től amúgy is szétvetett jelenetere. A légkondi és a hűtőszekrény gépi surrogásába vesző szélhang zeneisége leplezett, de hatása érződik. Ugyanígy hallani zeneszerűséget a kocsik kereke alatt ropogó kavicsok zajában is. A zene belépése és kilépése viszont mindig jelzetlen és szinte észlelhetetlen a filmben. Azért, mert nincs rá szükség. Azért, mert a zene megpuhítja a nézőket, emlékezteti őket arra, hogy éppen egy filmet néznek. A *Nem vénnek való vidék* biblikus, éjfékete morális példázata nem mindennapi thriller, melyhez nem illik semmilyen thriller-zene. Bármilyen tapintható dallam kiölné a filmből azt a végítéletyszerűséget, amitől a mai napig rázza a hideg a film (és a könyv) rajongóit. McCarthy ura a világvége csendjének, Burwell pedig nagyon jól érti ennek okát.

A hangeffekt zeneivé, a zene hangeffektszerűvé válik a *Hollywoodi lidércnyomás*ban. Coenék 1991-es örökbecsűjében a zene egybeolvad a jelenetek atmoszférateremtő zöreijeivel. Az álomgyári filmzenetrendekkel szembehelyezkedve, a zene és a zaj homogén egészet alkotva szolgálja a cselekményvezetést. Amikor Skip Lievsay hangvágó és hangeffekt-mester (ő mutatta be Burwellt Coenéknek) magas frekvenciájú sípolással vagy zúgással dolgozik, Burwell alacsony frekvenciájú zenei hangokkal felel és vice versa. Azon túl, hogy ez a zeneietlen zene a film tonalitásának kifejezőeszközevé válik, Barton Fink (John Turturro) személyiségét is árnyalja. A kreatív mélypontokkal és a kommersz filmírás szennyével viaskodó forgatókönyvíró téveszmékkel, zavarokkal, frusztrációkkal teli hasadt

elméjének történetét a testvérek a lehető legszubbjektívabb szemszögből, Fink szemén keresztül meséli el, aki minden jelenetben jelen van. A sajátos filmzene pedig szintúgy, minden percben ránehezedik az íróra. Burwell egy oktávokat ugró bizarr dallammal (melyet mintha játékgongorán játszana) a nagyravágyó művész naivitását és gyermekdedségét emeli ki. Mert hát, Barton Fink egy nagy gyerek, aki beképzeltségében és tettettett intellektuális fölényében nem látja be, hogy semmit nem tud a világról. Ezzel pedig Burwell szimpátiát ébreszt az arra nem érdemes figura iránt. A film fő helyszíne, a hotel is Lievsay és Burwell zajzenéjétől kel életre és válik a film fontos mellékszereplőjévé. A Fink szobájának falán látható tengerparti fotó megtévesztően idilli és valami reményt keltő hullámverés-hangjai a folyosón is hallatszanak, némi fúvós és zongorahangokkal egyetemben. Ahogy Fink kilép szobája ajtaján, vagy egy liftajtón, nem evilági szél fúj át a hotelen, mintha vákuum hangja lenne, ami elkeveredik a recsegésekkel, ropogásokkal, nyekergésekkel, búgásokkal. A hotel mintha szétesne, mintha elmúlna, mintha csupán Fink elméjének kivetülése lenne. Fink pedig ezt észleli is, és csak még jobban befordul félelmei felé. Szobáját a hangok légyüres térként festik fel, melyben egy dolog képes megélni: az írói válság őrzítő ötlettelensége. A szunyogdön-gés idegesítő hangja lassan betölti a szobát, Burwell alig hallható-érezhető zongoralüktetése ugyanakkor sötét ómenné gyúrja a rovarzajt. Barton számára nincs menekvés. Rozoga alapra épített idealizmusa megmérgezte elméjét, melynek jelei már nem csak bel- hanem külvilágát is szétmarják. Lievsay és Burwell a címszereplő Barton Fink pszichéjének zenéjét írták meg, melynek beszédessége nélkül aligha lehetne megérteni, hogy mi történik ezzel a szerencsétlen figurával. Burwell tehát azon ritka zeneszerzők egyike, aki nem csak a látottakat díszíti fel és nyomatékositja zenéjével, hanem a nem láthatót is. Új információkat, új történeteket, új élményeket ad, melyek nélkül nem csak a vele dolgozó szerzők munkássága és filmjei lennének kevesebbek, hanem azok is, akiket ezek a dallamok gondolkodásra készítetnek. •