

## MINIMALISTA HORROR-ZENE

## Méhék és földrengések

PERNECKER DÁVID

**A HOSSZAN KITARTOTT BÚGÓ, DÖNGŐ, SÍPÓLÓ HANGOKBÓL ÁLLÓ MINIMALISTA ZENE A HORRORBAN A BIZTONSÁGÉRZET HIÁNYÁT, VALAMIFÉLE VÉGZET KÖZELEDTÉT JELZI.**

Gyengén megvilágított mélygarázs betonoszlopai között sétál egy nő, a visszhangozva kopogó túsarkak hangja baljós búgásba vész. Közeliben a tipegő lábak, majd egy kép az arcról, ahogy keresi az autóját, talán elfelejtette, hol parkol. Egy ismeretlen alak perspektívája: valaki figyeli a nőt egy oszlop mögül. A búgás nem múlik. A nő végre megtalálja a kocsi, pittyen a zár, nyitja az ajtót. Berobban egy éles vonóshang, és a gyilkos előugrik a semmiből. A néző megijed. De tudta, hogy meg fog ijedni. Többnyire nem az ilyen képsorok rémisztik meg ennyire, hanem ezek az átkozott, hirtelen támadó hangok, zajok és zörejek. Ha a fenti kitalált – noha rengeteg változatban ténylegesen is létező – jelenet gyilkosságát lenémított zenesávval látja valaki, megrémülni szinte biztosan nem fog. Ezek a *jump scare*-nek nevezett „megugrasztó” ijesztgetések – amik az ajtó mögül előugró hülyegyerek „bú!” felkiáltásának filmes megfelelői – ritka esetben tudnak csak működni zene, illetve zenei hangok nélkül. Abban pedig van ironia, hogy a sokat látott horror-rajongók, előre tudván, hogy nemsokára jön a „bú!”, úgy ijednek meg, hogy igazából nem is ijednek meg. Egy szokványos *jump scare* egyszerre tud ijesztő és unalmas lenni. Elkapjuk a fejünket, ha egy faág csapódik az arcunk felé. Ösztönös dolog ez, reflex, nem zsigeri félelem.

Sokkal érdekesebb az autóját kereső nő fiktív jelentében az a lassú, szinte fel sem tűnő hangfolyam, ami a szekvencia kezdetétől lopakodva nehezedik rá a néző idegrendszerére. Nincs a garázsban lépdelő nő képein semmi, ami komolyabb félelmet árasztana, mégis teljesen egyértelmű, hogy sze-

gény asszonynak nemsokára kapálnak. A halálát felvezető vészjósló búgásban olyan frusztráló bizonytalansággal teli kérdések bújnak meg, amelyek mélyebbre ütnek a robajló hanggal érkező gyilkos képsoránál: mikor, hol, hogyan, miért kell meghalnia a nőnek? Ezek az alaktalan, megfoghatatlan, mégis mindent átjáró hangképek a horrorban a mindenkori biztonságérzetet kínzó hiányát, valamiféle végzet közeledtét jelzik. A lehető legjobb esetben elsőre talán fel sem tűnik a nézőnek, hogy a lemezjárolandó karakter épségét féltve egy kicsit a saját épségét is félti. A pszichológiai és egzisztenciális félelmek felkavarásának igazi munkáját – azt, hogy a néző a film passzív résztvevőjévé válik – az ilyen hangképek végzik, a babérokat pedig sok esetben a *jump scare* harsonái aratják le (a két zenei ijesztéstípus nyilván létezik külön-külön és összefonódva is).

Feltehetően a legelső – és legérdekesebb – eset, amikor horrorfilmben ilyen hosszan kitartott, mindenre rá-mászó hangok és hanghalmazok tűnnek fel, Rouben Mamoulian 1931-es *Dr. Jekyll és Mr. Hyde* feldolgozásához köthető (*Ember vagy szörnyeteg?*). A főszereplő pazar láthatatlan vágásokkal bemutatott sokkoló átalakulása alatt olyan – akkoriban példátlan – rémületet, káoszt, pánikot és kízó nyugtalanságot árasztó megragadhatatlan hangmassza hallható, amitől a mai napig kirázza a hideg az óvatlanabbakat. A horrorzene esszenciája ez, természetellenes túlvilági hangok brutális rohama, amit Mamoulian lenyűgöző módon szerkesztett egybe: egy különböző frekvenciákon rögzített égő gyertya sercegése, egy megütött gong messzire szálló kondulásának vissza-

felé lejátszott hangja és Fredric March (Jekyll) sztetoszkóp-mikrofonnal felvett hiperrealista részletességű szívverése, egymásra keverve. Korát meghaladó, ma is hatásos zenei örület ez, ami zavarba ejtően szippantotta egy meghasadt elme bugyraiba a nézőket. Egy évvel később Carl Theodor Dreyer *Vámpírjának* utolsó jelenetében egy ilyen hangköteg már morbid felhangokat kap: egy alacsony frekvencián pulzáló üstdobfutam lelassított, torz lüktetése alatt repetitív, körkörösre kevert mechanikus gépzaj szól, kegyetlen utalásként a malomra, ahol a falu doktora (Jan Hieronimko) belefullad a lisztbe. Fritz Lang 1933-as *Dr. Mabuse végrendelete* című klasszikusában is találni hasonló horrorisztikus hangár- adatot: amikor a szellem megszállja Baum (Thomy Baurdelle) testét és elméjét, a túlvilági, szabálytalan üstdobpüfölésre és hosszan fenntartott, ismeretlen eredetű magas hangokra komponált téma egyszerre reflektál a férfi hipnotizált transzállapotára (a bevágott maszkmontázs ezt erősíti) és értelmezhető a szellem hangjaként. Ki kell emelni Fred M. Wilcox 1956-os *Tiltott bolygó* című sci-fijét is, amelynek zenéje jócskán jelentősebb a filmnél. Luis és Bebe Barron a szintetizátor feltalálása, az *ambient* előtt készítették különböző modulátorokkal és generátorokkal és egyéb kísérleti köcölkével olyan érdekesítő disszonáns és atonális elektronikus zenét, ami misztériummal teli, szintetikusságukban ismeretlenséget árasztó hangokkal járta át a filmet. A közelítés a horrorhoz egyértelmű: a nehezen kitapintható bizarr zene az idegen lények idegen világának megfelelője, egy eredendően nem emberi birodalom fenyegetően újszerű hangkulisszája.

A legjobb horrorbúgások – ahogy a fenti példák is jelzik – ismeretlen eredetű vagy felismerhetetlenné tett hangokra, azok egymásra úsztatására és kíméletlen monotonáijukra épülnek. Fülünk ösztönösen viszolyg a hallható valóság eltorzításától. Ez az óvakodás kevésbé definiálható annál a szintén evolúciós eredetű riadalomnál, ami az olyan horrorzenék hallatán hasít gerincvelőnkbe, mint például Bernard Hermann *Psychója*. Alfred Hitchcock 1960-as alapművének ikonikus késelő hangjai ugyan egyáltalán nem megszokott vonósfutamok, de

egyértelműen, hallhatóan vonósfutamok. A sokkoló félelmet a hangszerek sikoly-imitációja váltja ki, a sikolyok pedig (ahogy mondjuk az légiriadók, a tűzjelzők, a vágómalac visítása) olyan mélyen rögzült biológiai és pszichológiai vészjelzések, amiktől azonnal túlcsoordul az adrenalin és dörömbölni kezd a halántékodon a menekülésvágy. A hosszan kitarított hangokból komponált minimalista horrorzene ezzel szemben kerüli a konkrét képzettársításokat (nem juthat róla eszünkbe egy gyilkos fehércápa közeledése sem). Egyszerűen csak azt érzi ilyenkor a néző, hogy valami nagyon nem olyan, amilyennek lennie kellene. Ha a természetben akarunk erre példát keresni, akkor íme: egy méhkasnyi méh vad döngése. Tudjuk, hogy a méhek barátságos lények, de nem véletlenül zúgnak olyan vadul Kampókéz mellkasában és szájában Bernard Rose azonos című 1992-es kultikus horrorjában. Hasonló hang a földrengések robaja is. Az ilyen absztrakt, amorf hangok által teremtett értelmezési űrt kitöltjük, amit viszont ezekben a stresszes szituációkban ösztönösen hozzáképzünk a valósághoz, abban többnyire nincs köszönet. Jó példa lehet erre még Harry Manfredini *Péntek 13*-hoz írt

gyilkos-leitmotifja: a Jason Voorhees közelségét jelző, suttogó hangon ismételve mormolt visszhangzó „ki ki ki ma ma ma” rigmus hangjai kivehetően emberi eredetűek, nonszenszségükben mégis emberietlennek tűnnek.

A legszélsőségesebb filmzenei használata ezeknek a hosszú, lassú hangoknak egyértelműen Gaspar Noé 2002-es *Visszafordíthatatlan*jában hallható, illetve szó szerint érezhető. Ha valami megrázóan nem evilági, akkor az a Rectum klubban vágatlanul pergő hírhedt jelenetsor idézőjeles zenéje: a tomboló ösztönállati erőszakba torkoló perverz gusztustalanságok tömény képei alatt Thomas Bangalter (a néhai Daft Punk fele) gyomorforgató, tényleges fizikai rosszulletet okozó hétperces infrahang-szerzeménye szól. Kell ugyan egy jó erős mélynyomó és némi hangerő ahhoz, hogy a bosszúsomjas szörnyeteggé átvadlett ember 19 hertzen döngő gyászhimnuszát hallani is lehessen, de megéri: a kiszolgáltatottság érzete tapintható a hasfal görcsös rázkódásában.

Hasonló infrahangterrorral próbálkozott az első, 2007-es *Parajelenségek* is, de Oren Pelinek nem volt mersze 20 hertz alá menni.

A horrorbűgös a teljesség igénye nélkül megágyaz a hullák megállíthatatlan cammogásának George A. Romero 1978-as *A holtak hajnalában*, szájbarágva sejteti a gonoszt Sam Raimi 1981-es *Gonosz halottjában*, rájátszik a paranoiára John Carpenter 1982-es *A dologjában*, összefogja David Lynch szinte teljes életművét, minden építő érzelmet bekebelez Lars von Trier 2009-es *Antikrisztusában*, elviselhetetlenül ijesztővé teszi Bryan Bertino 2020-as mesterművének (*The Dark and the Wicked*) lerúgott házikóját, ahogy Robert Eggers munkáit is. Lehetne folytatni akármeddig, akkor is kimaradna jó pár kitűnő példa.

A horrorzenei alkalmazásán kívül ez a több ezer éves előképekből táplálkozó minimalista zenei forma nincs „odargasztva” a félelemkeltő hangulatokhoz és képekhez. Épp ellenkezőleg. Az ausztrál őslakosok transzba rántó didzseridu-zenéje, a mongol torokénekés, a hipnotikus bizánci ison-énekek, a hipnotikus bizánci ison-énekek, a ki tudja hány istenséghez szóló indiai karnatikus zene, a tibeti hangtálak, a skót felföldi dudazene, az ókeresztény misztikus zene és később a „szent orgona” elnyújtottan hullámzó,

**„Rájátszik a paranoiára”**

(Bryan Bertino: *The Dark and the Wicked* – Marin Ireland)





munkafolyamatok hipnotikus szériáját elemeli a valóságtól: az idő, a testek és testrészek, a mozgás fogalma, a megsokkolt és evidens egyszerre válik így líraivá és enigmatikussá. A drone és az experimentális képek-képsorok szoros, de közel sem egyértelmű viszonyából aligha lehet elsőre konkrét asszociációkat kihámozni. A zene ezekben az esetekben is elbizonytalanít, de karöltve a képekkel. Ellentétben a horrorral, ezekben az esetekben nem tudjuk biztosan, hogy mégis mit látunk-hallunk: kel-lőképp furcsán érezzük magunkat, miközben próbáljuk kibogozni az érzetek és érzések csomóit. A kísérleti filmek drone-használatából szemléletesen derül ki, hogy ezek a képlékeny minimalista hangfo-

repetitív, meditatív hangjai az istenkeresés, valamint a transzcendens minőségek kutatásának akusztikus eszközei voltak. Ezek a komoly hallgatói elmélyültséget igénylő ősi zenei alakzatok idővel, organikusán változva-alakulva terjedtek el szerte a világban. Nyomaik szinte mindenütt, minden zenei korban és zenei műfajban észrevehetőek. Nevet azonban csak az 1960-as években kaptak, méghozzá beszédeset.

A *drone* – azaz bűgás, berregés, döngés, zsongás, ilyesmi – La Monte Young, a 20. századi avantgárd zene egyik legmeghatározóbb kísérletező komponistájának és a zenei minimalizmus egyik atyjának fogalma, aki a kitarított, alig változó hangok, hang-klaszterek és csendek ismétlődésére épülő szerzeményeit így különböztette meg a minimalista zene ritmizált ágától. Noha a spirituális-meditatív ősz-zene Young életművére természetesen hatott – ahogy Webern, Schönberg és Cage alkotásai is – sajátos drone-zenéje nem az istenek szféráját kutatja. Egy definitív drone-kompozíció végtelenül unalmas és kiborító élmény lehet azoknak, akik a zenében a felszíni változatosságot keresik. Szó sincs itt dalformáról. Young a hangok és a zene határmezsgyéjét elemzi: a drone a hang, a hangzás és a struktúra lecsupaszításának zenéje. Egyszerre kiszámítható és

**„A hangzás és a struktúra lecsupaszítása”**

(Panos Cosmatos: *Beyond the Black Rainbow*)

mégis megfoghatatlan: rengeteg zenei kvalitás van a meglovagolhatatlan hanghulámokban, rengeteg történés a vibrálásban, tiszta üresség a mindent kitöltő statikus hangállományban. Ijesztésnek, fé-

lelemnek, horrornak viszont semmi jele. Young 1962-ben alapította meg az Örök Zene Színháza névre keresztelt kollektívát, amelyhez olyan fontos minimalista zenészek-művészek csatlakoztak, mint Tony Conrad, John Cale, vagy Terry Riley. Innen már csak egy lépésre volt, hogy a *drone* meghódítsa a könnyűzenét. Young és társai a drone-ban látták a filmzenei lehetőségeket is, de nem a korai és 1960-as évekbeli horrorok ihlették őket. Ahogy zenefelfogásuk, úgy filmjeik is az adott pillanat meditatív megfigyelését helyezik előtérbe. Tony Conrad 1966-os *Flicker (Villódzás)* című epileptikus stroboszkóp-filmjének nyers, ritmikus, sűrűsödve hullámzó-kattogó – és elképesztően idegen – szintetizátor-zenéje a szédítő-vakító félórányi vizuális pánikot nem csak felfokozza, de testivé is teszi. Phill Niblock avantgárd-minimalista komponista és kísérleti filmes (Young kortársa) 1973 és 1985 között készült *The Movement of People Working (Dolgozó emberek mozgása)* című videó-sorozatának lassú, dagályosan moduláló vonós-hangjai a képeken látható hétköznapi

lyamok esetenként az adott képek és történetek és műfajok kontextusának tükröként működnek. Ligeti György *Requiemjének* egyetlen részlete sem ad definitum rémisztő, Stanley Kubrick 1968-as *2001. űrodüsszeiájában* viszont az. Visszafelé: Ligeti remekművének egy bizonyos, drone-szerű részlete azért tűnik ma rémisztőnek, mert Kubrick fránya monolitjának képei alatt minduntalan az szól. Hasonló a helyzet az 1980-as *Ragyogással* és Krzysztof Pendereckivel (itt kell megjegyezni, hogy az atonalitást és a diszsonanciát utoljára a középkorban tartották sántától való félelmetes zenének). Panos Cosmatos 2010-es *Beyond the Black Rainbow* című pszichedelikus agymenésének rideg és steril drone zenéje a filmben lesújtóan morózus és vészterhes hangulatot kelt, a film kontextusából kiragadva viszont – ahogy sok más sci-fi és horror zenéje – kitűnően működik kortárs komolyzenei, vagy akár ambient-lemezként is. A mélygarázsban megölt nő halálát sejtető hangok azért vetítik előre a gyilkos támadását, mert tudjuk, hogy egy horrorra ültünk be és tudjuk, hogy egy horrorban mi szokott történni a mélygarázsokban. Karnyújtásnyira van innen egy szintén érdekes probléma: vajon miként értelmezhető a drone-zenei témák egy romantikus drámában, egy természetfilmben, egy thrillerben, vagy épp egy vígjátékban. •