

SCOTT WALKER

Frusztráció és kiábrándulás

PERNECKER DÁVID

SCOTT WALKER POPSZTÁRKÉNT KEZDTE ÉS PENDERECKI, XENAKIS, LIGETI NYOMÁN JUTOTT EL MINDEN SALLANGTÓL MEGFOSZTOTT, EGYEDI ZENÉJÉHEZ.

Scott Walker ritka jelenség a könnyűzene történetében. A lehető legritkább. Irdatlan magasságok és rettentő mélységek szabdalta kivételes pályafutása során volt ifjú slágergyáros ikon, a popzenét felforgató renegát útkereső dalszerző, majd pedig világtól elfordult experimentális-avantgárd komponista, aki saját zenei birodalmának lebonthatatlan hangtömbjei között bújt meg élete végéig (Noel Scott Engel 2019. március 22-én halt meg, 76 éves volt). Kései lemezein egyre látványosabban távolodott el az olyan dalmintáktól, amik az 1964-ben alapított Walker Brothers szerzeményeit toplistákra röptették. Az 1960-as évek végétől Walker szólólemezeinek egyre radikálisabb hang-, ének- és dalszövegkísérleteiben Burt Bacharach könnyed popmelódiáinak hatása semmissé válik, annak helyét átveszi Krzysztof Penderecki, Ligeti György és Iannis Xenakis hangblokkokra, hangtextúrákra és zenei csendekre koncentrált megközelítése. Harmadik szólólemezeének egyik legsúlyosabb dalán (*It's Raining Today, Scott 3*, 1969) már Ligeti *Atmosphères* című, szabályos metrumot és dallamokat kerülő mikropolifónikus szerzeményét idézi, negyedik lemezén pedig (*Scott 4*, 1969) egyaránt van jelen a minimalizmus ritmuskísérletezése és a barokk nehéz dagályossága. Ez a posztmodern stíluskeverés kisebb-nagyobb sikerrel végigköveti lemezeit, egészen az életmű vízvonaláig, munkájáig, az 1984-es *Climate of Hunter*ig: a kísérletezés terei itt már dalonként eltérőek, nincsenek megszokott harmóniak, minden hang következetesen félremegy, a hangsúly pedig a stílustöredékeken, a szövegeken, valamint a hangok szövétén van. Tíz év szünet és némi alkoholizmus után Walker tovább csiszolja sajátos ze-

nei nyelvét, az avantgárd formák többek között kortárs opera-áriákkal, a no wave zajaival, az indusztriális zene máhás monotonijával, valamint experimentális elektronikával egészül ki. Mestermű követ mesterművet: az 1995-ös *Tilt*, a 2006-os *The Drift* (amin egy virtuóz ütős-zenész az öklével püföl egy félbevágott marhát) és a 2012-es *Bisch Bosch* (amin szó szerint fingból teremt zenét) eltüntetik a határmezsgyét könnyű és „komolyzene” között.

Zenét nem csupán veretes európai zeneszerzők, írók-költők (Jacques Brel, Samuel Beckett, Albert Camus, Franz Kafka), hanem európai filmek is nagyban inspirálták. Ez viszonylag egyértelmű a *Scott 4*-en található *The Seventh Seal* (*A hetedik pecsét*) című nyitódalt hallgatva: Ingmar Bergman remeke előtt Walker hőmpölygő ritmusjátékkal, minimalista melódiadarabokkal, középkori témákat meglevenítő dalszöveggel és – bizarr módon – spagetti-westerneket idéző hangokkal hajtja meg fejét. Érdemes kiemelni a *Tilt* első dalát is (*Farmer in the City*), amiben Walker Pier Paolo Pasolini *Uno dei tanti epiloghi* című, szeretőjének írt versének részleteit énekli. Ugyanakkor filmszeretetének egyik legszebb bizonyítéka az 1972-es *The Moviegoer* című feldolgozás-lemez, amin többek között Nino Rota, Ennio Morricone, Henry Mancini és Michel Legrand filmzene-slágereit dalolja jellegzetes baritonján.

A filmek meghatározták Walker dalszövegírási módját is: szövegeit hallgatva-olvasva feltűnik, hogy képekben és jelenetekben gondolkodott. Míg korai dalai szinte novellaszerűen mesélnek el egy-egy történetet – de soha nem személyes történetet – addig kései lemezein ezeket a történeteket a sorok közötti negatív tér, a megfajított és kitöltendő

üresség határozza meg, felerősítve a póre, minimalista szövegek absztraktságát. Kihagyásos elbeszélési technika ez, ellipszis, a filmes cselekményvezetés sajátja. A legszükségesebb motívumokra letisztázott dalszövegekhez hasonló zene társul. Ez nem a dalszövegek zenei leírását-lekövetését jelenti, hanem az egyes hangok textúráinak vizsgálatát, a hangokban rejlő zenét (a lengyel zenei avantgárd szonorista ága a minta). A zene megfosztása ez minden sallangtól. Nem Scott Walker számít, hanem azok a láthatatlan gondolatok, amiket a zene csupasz elemeinek és hangblokkjainak kölcsönhatása tesz láthatóvá, illetve hallhatóvá. Nem véletlen, hogy kedvenc rendezője Robert Bresson volt. Walker szövegeiben és zenéjében is az a fontos, ami Bresson filmjeiben: az elrejtett és az elrejtés.

Annak tükrében, hogy mennyire átjárja a film Walker műveit, kifejezetten érdekes, hogy első filmzenéjét viszonylag későn, 1999-ben, 56 évesen írta (korábban is dolgozott filmekhez, de csak énekesként, nem szerzőként). Filmzenére Walker bérmunkaként tekintett – valaki más képekben megfogalmazott gondolataihoz kellett zenét írnia – amelyek szerinte nem rokoníthatók a lemezein hallhatókhöz. Ez nem feltétlenül van így: a filmek és zenéik egyaránt reflektálnak Walker korábbi szerzeményeire, személyiségére, életútjára. Leos Carax 1999-es *Pola X* című provokatív szociodramájában egy pénzes családból származó író (Guillaume Depardieu) indul meg a lejtőn második könyvének írása során: vérfertőző kapcsolatot létesít féltestvérével, foglaltházban kezdenek tengődni, később megszegyenül rajongói előtt, kötetét nem adják ki, végül gyilkos ámokfutásba kezd. A Herman Melville *Pierre* című regényét lazán kezelő film egy művész alkotói válságának szarkasztikus metaforája, ami szomorúan rezonál a két szóval, amivel Walker jellemezte kései lemezeinek központi témáit: frusztráció és sikertelenség. Ennek hangot adva indítja a *Pola X* filmzenéjét egy kirobbanóan elidegenítő kompozícióval, amelyben felhasználja a rajongókat megosztó *Tilt*en hallható *The Cockfighter* című dalát. A nagyzenekari vonósnyűvés, a jellemző disszonancia, a hangeffektusok és a zene határán lebegő zaj, valamint a kvázi-romantikus dallamok (amilyeneket soha nem írt volna saját dalaihoz) egyvelegéből hatalmas erővel



szakad ki az a raktárépületben játszó emlékezetes jelenet, amiben fekete garbós zenészek – köztük Bill Callahan és pár Rammstein-tag – egy forradalmár-karmester vezénylete

alatt püfölnék mindent, amit csak püfölni lehet, atonális és agresszív industriális kakofóniát szülve. Ez a durva kísérleti ütöstétel mintha megelőlegezné a *The Driften* hallható hasonló kompozíciókat.

Walker életének utolsó két zeneművét Brady Corbet első két filmjéhez írta. A Jean-Paul Sartre regényéből készült 2015-ös *Egy vezér gyermekkor* története – egy képzeletbeli fasiszta vezető nevelődésének lélekrajza – szintén közel áll a zeneszerzőhöz, aki lemezein többször foglalkozott a diktatúrák lélektanával. A *The Drift Clara* című dalában felidézte Mussolini akasztását (itt csendül fel a megpaskolt félmárha), írt dalt Csehszlovákia 1968-as megszállásáról (*The Old Man's Back Again, Scott 4*) és Nicolae Ceaușescu kivégzéséről is (*The Day The 'Conducator' Died, Bisch Bosch*). Ezek a fantazmagória- és rémálomszerű mégis kellemetlenül igazi témákat feldolgozó dalok Corbet kiindulópontjainak is tűnhetnek, hiszen alternatív múltban játszó filmjében Európa és a fasiszmus idézőjelek és szimbolikus tettek közé szorul, a családi pszichodráma így az elnyomás és elnyomottság kialakulásá-

„Zene határán lebegő zaj”

(Leos Carax: *Pola X* – Guillaume Depardieu)

illúzióélmény pedig tetten érhető filmzenéjében is. A film prologusának elhangolt vonósaí olyan letaglózó, Bernard Herrmann és Richard Wagner idéző szabdalással üt fel a filmet, ami az azt követő néma percekben is sokáig rázza az idegeket. Walker üvöltő kompozícióit Corbet majdhogynem ironizálva, vaskos hangulati kettősséget teremtve használja: az eseménytelen jelenetek alatt kiszívó hűtő hangja egy közönséges panorámában is rémségeket láttat, míg a diktátorcsemete sokkoló ganáságait rövid, halk hangszerbúgások emelik ki. A film epilógusában – a felnőtt diktátor hívei elé vonul – Walker újra visszanyúl a *Tilt* és a *The Drift* zavarba ejtő kísérleti-indusztriális hangzavarához: fémes, mechanikusan és militánsan kalapáló zöreijében és légiriadót imitáló hegedűk hangtömegeibe olvadnak a filmzene korábbi tételeinek legfontosabb töredékei, összegezve egy szennyes életutat. Elnyomónak elnyomó zene jár.

Corbet 2018-as *Vox Lux* című popszatírjának zenéjét csak részben szerezte Walker. A filmben kizárólag diegetikusan, előadásuk-elhangzásuk szituációiban

hallható popdalokat a korábban többek között Beyoncéval és Katy Perryvel is kollaborált dalszerző-producer, Sia írta, akinek fiktív slágereivel Walker szorongató, labilis, paranoid nem-diegetikus zenéje látványosan megy szembe, kiváltképp azokban a jelenetekben, amelyek szöges ellentétei a zeneipar hamis fényvel csillogó imázsának. A *Vox Lux* cselekményét két terrorista tett határozza meg, mindkettőhöz Walker szerzeményei kötődnek (*Opening Credits, Terrorist*). A vonások gyilkolása és dörgedelmes avantgárd kompozíciók helyett viszont a sötét ambient-alapokra, és a Henryk Góreckit idéző végtelenbe tartó mikrotonális sípolásra ráfolyó frusztrált, kísérteties énekhangok dominálnak. Abszurd párbeszédszerűség jön létre a két teljesen eltérő minőségű zene között. A félelmetes torokhangok, áriák és mormolások figyelmeztetnek: a popgéppé vált Celeste nagyot szóló, semmit nem jelentő daliban egy kiürült művész önhazugsága visszhangzik. Walker borzongató tételei a popipar által ledarált, moralitásában megbukott Celeste (Natalie Portman) kíméletlen lelkiismeretként lebegnek. Nem nehéz észrevenni, hogy a popszakmából kiábrándult, kompromisszumképtelen zeneszerzővé vált néhai popsztár életének utolsó, kegyetlen kompozíciói mennyire jelképesen zengnek. Celeste mindaz, aminek Walker hátat fordított. •