

Dźwięk w filmach Davida Lyncha

KATARZYNA LENARCZYK

Ludzie uważają mnie za reżysera, a ja naprawdę czuję się dźwiękowcem.

David Lynch¹

Na ścieżkach dźwiękowych filmów Lyncha nie istnieje cisza absolutna. Nie-wypełnione muzyką przerwy między kwestiami dialogów zajmują różnorakie pomruki i poszumy. Niekiedy są one podobne do odgłosów pracy maszyn albo sapania starych lokomotyw parowych, niekiedy są jak odległy wicher, kiedy indziej znów odgłos ten jest bardziej organiczny i przypomina to, co można usłyszeć, przykładając ucho do czyjegoś ciała. Bardzo charakterystyczny jest sposób, w jaki Lynch montuje takie i inne tła dźwiękowe. Z reguły nie łączy sekwencji ujęć tym samym dźwiękiem. Jeżeli poszczególnym osobom lub pomieszczeniom zostały przez reżysera przypisane jakieś walory dźwiękowe – atmosfera* zmienia się i pulsuje w rytm cięć montażowych (jest to wyważona pulsacja, a nie gwałtowne przeskoki). Rezygnacja z prostego środka podtrzymującego ciągłość narracji na rzecz wprowadzenia głębszej charakterystyki dźwiękowej osób i miejsc zmusza Lyncha do bardzo dużej dokładności podczas zestawiania ujęć. Spójność sekwencji musi być zapewniona za pomocą innych środków, jak np. dokładność scenografii, konsekwencja oświetlenia i ruchów kamery, gra aktorska. Ten sposób montowania przynosi jednocześnie reżyserowi możliwość uniezależnienia się od zarejestrowanego podczas zdjęć upływu czasu i pozwala na swobodne operowanie tempem akcji dopiero w trakcie montażu. Lynch nie chce wywoływać wrażenia naturalnego upływu czasu, lecz świadomie wydłuża lub skraca sceny stosownie do emocji, które pragnie w nich zawrzeć. Nie zawsze jednak uzyskuje to przez fizyczne wydłużenie lub skrócenie odcinka taśmy wklejonego w sekwencję. Często to charakter użytego dźwięku decyduje, że pewne sceny odbieramy jako migawkowe, a inne jako rozciągnięte w czasie mimo małych różnic w ich faktycznym czasie trwania. Dźwięk i montaż dźwięku są czynnikami wydatnie wpływającymi na percepcję tempa akcji².

Te niepokojące kompozycje szumów i stukotów są niekiedy tak złożone i wysmakowane, że przypominają muzykę konkretną. Lynch nie rozgranicza atmosfery i muzyki. Zwykle stosuje bardzo płynne przejścia korzystając z analogii

* Słowo „atmosfera”, które przewija się w tekście należy do terminologii stosowanej w pracy dźwiękowców i ma w tym środowisku określone znaczenie. Oznacza zespół dźwięków charakteryzujący przestrzeń przedstawioną w kadrze, lecz niepowiązany z konkretnymi wydarzeniami kadrowymi i niebędący muzyką.

barwowych między tłem dźwiękowym a wprowadzaną kompozycją muzyczną. Bardzo często wzbogaca utwory muzyczne efektami dźwiękowymi³.

Pełne muzyki późniejsze filmy Lyncha ocierają się o konwencję wideoklipu. Reżyser operuje bardzo szerokim spektrum gatunków muzycznych, od klasyki przez różne odmiany jazzu po heavy metal. Nawet w sąsiadujących ze sobą scenach stosuje szokujące zestawienia (jak ma to miejsce w *Dzikości serca* w scenie zachodu słońca na skraju autostrady, gdzie głośny heavy metal sąsiaduje z neoklasycznym fragmentem symfonicznym).

Bardzo chętnie używa głosu ludzkiego jako środka wyrazu. Wiele wykorzystanych w jego filmach fragmentów muzycznych zawiera partie wokalne, często śpiewający pojawiają się w kadrze. Ich głosy są zwykle wyizolowane i samotne (jak np. w *Głowie do wycierania* i *Blue Velvet*). Podobny typ aranżacji wokально-instrumentalnej Lynch i Angelo Badalamenti zastosowali w widowisku teatralnym *Symfonia industrialna nr 1*, gdzie cicha muzyka i dźwięki industrialne towarzyszą kruchemu głosowi Julie Cruise. Niekiedy Lynch traktuje podobnie dźwięki pojedynczych instrumentów.

Dialogi w filmach Lyncha nie są jedynie źródłem informacji o kierunku rozwoju akcji. Ich silne nacechowanie emocjonalne pozwala wyciągnąć wnioski na temat stanu wewnętrznego bohaterów. Aktorzy Lyncha pewne kwestie szepczą na granicy słyszalności, inne wykrzykują, czasem mówią nadnaturalnie wolno lub mają specyficzny akcent. Wszystkie te zabiegi wyrazowe nie pozbawiają scen dialogowanych naturalności.

Niekiedy swoją interpretację obrazu za pomocą dźwięku Lynch posuwa aż do deformacji. Dzieje się tak na przykład w scenie zapalania papierosa otwierającej *Dzikość serca*.

Od czasów zrealizowanego podczas studiów filmu *Babcia* aż do realizacji *Blue Velvet* Lynch współpracował z jednym operatorem dźwięku, Alanem Spletem, uczestnicząc w kreacji wszystkich efektów dźwiękowych i w zgraniu materiałów. Sądząc z relacji Lyncha i ze wspaniałych efektów ich współpracy, stanowili świetnie dobrany zespół, choć z jakiegoś powodu *Dzikość serca* Lynch realizował już z kimś innym⁴. W 1995 roku Splet zmarł i jak dotąd Lynch nie znalazł sobie na stałe innego dźwiękowca na jego miejsce.

Od 1986 roku trwa natomiast współpraca Lyncha z Angelo Badalamentim. Kompozytor ten jest autorem muzyki nie tylko do wszystkich zrealizowanych od tej pory przez Lyncha filmów, ale i do teatralnej *Symfonii industrialnej nr 1*.

Od czasów swoich pierwszych prób filmowych Lynch starał się uczynić z dźwięku dodatkowy środek wyrazu i nie używać go jako „szmeru” towarzyszącego obrazowi. Swoją czterominutowy film *Alfabet* udźwiękowił bardzo śmiało, nie korzystając z muzyki i rezygnując z efektów synchronicznych. Dźwięk w tym filmie (wypowiedane, skandowane bądź śpiewane głoski) funkcjonuje jako kontrast i komentarz w stosunku do obrazu. Również *Babcia* jest udźwiękowiona w sposób niekonwencjonalny. Mimo istnienia akcji w ciągu całego filmu nie pada ani jedno słowo. Jedynie w przekształconej (tak, by słowa nie były zrozumiałe) kłótni rodziców chłopczyka – bohatera filmu – można domyślić się wykrzykiwanego imienia Mike. Te wczesne filmy krótkometrażowe były dla Lyncha istnym poligonem doświadczalnym w zakresie operowania dźwiękiem i relacjami audiowizualnymi. Okres eksperymentów zaowocował dojrzałością w używaniu dźwiękowych środków wyrazu widoczną już od jego pierwszych filmów długometrażowych.

Mimo złego przyjęcia przez krytykę *Głowy do wycierania* w 1976 roku już wówczas zauważono niebanalność ścieżki dźwiękowej tego filmu. Dziś można spotkać wypowiedzi, że w swym pierwszym filmie długometrażowym Lynch odnowił kino przez dźwięk⁵. *Głowa do wycierania* wyrazistością kadrów i swoistą retoryką montażu przywodząca na myśl film niemy jest w warstwie wizualnej zrobiona tak, że mogłaby być zrozumiała także bez dźwięku. W tym przypadku ścieżka dźwiękowa nie jest zatem kołem ratunkowym pozwalającym rozproszyć niejasności występujące w sferze narracji obrazowej. W tym wczesnym filmie Lyncha dźwięk nie jest potraktowany instrumentalnie ani służalczo wobec obrazu. Stanowi morze środków wyrazu o dużym ładunku emocjonalnym, po którym Lynch i Splet mogli poruszać się swobodnie, nieskrępowani żadną podyktowaną przez obraz koniecznością. Taki punkt wyjścia pozwolił im na realizację ścieżki dźwiękowej o bardzo wysokich walorach artystycznych.

Cały film jest pogrążony w nieprzerwanym, pulsującym continuum dźwięków szumowych. Daje to widzowi wrażenie bycia wewnątrz jakiegoś świata (istotnie, jedno z pierwszych ujęć filmu wprowadza nas w głąb tajemniczej planety). Dźwięk musi mieć źródło, a więc mamy wrażenie, że jesteśmy otoczeni jakąś materią, która wydaje te szумы i pomruki. Ponieważ dźwięki te są obecne nieprzerwanie, materia świata wydaje się żywa – pustka pulsuje i oddycha. Różne miejsca są scharakteryzowane przez różne odmiany szumów. Rosnące napięcie jest wyrażane przez wzbogacanie tła formantami, nakładanie różnych szumów na siebie, a wreszcie przejście do muzyki, która różni się od industrialnych atmosfer głównie tym, że odgłosy pary i wichru są zastąpione dźwiękami instrumentalnymi. Jako instrumentu Lynch i Splet użyli organów elektrycznych. Ich kościelna barwa wprowadza pełne napięcia pomieszanie między sacrum a profanum (wszak zdeformowany potworek jest owocem grzechu). Muzyka w ścisłym znaczeniu tego słowa występuje w *Głowie do wycierania* zaledwie kilkakrotnie – nigdy nie jest zastosowana w sposób konwencjonalny, jako zwykła muzyka ilustracyjna. W pierwszej scenie w pokoju Henry'ego bohater przynosi igłę gramofonu w różne miejsca płyty. Tworzy się swoisty „kadowy” kolaż muzyczny. W innej znów scenie w tym samym pokoju rozbrzmiewa cicha muzyka jazzowa, tak jakby zaledwie dochodziła tam przypadkiem zza ściany. Jest to scena, gdy Henry i Mary, znajdując się w jednym pokoju, nie są w stanie wymienić ze sobą choćby kilku słów. Tak wprowadzona muzyka jedynie wznaga napięcie ciszy (bierze się ono stąd, że widz słyszy muzykę dochodzącą z daleka i tak cichą, że właściwie nie powinien nawet zwrócić na nią uwagi). Kolejny temat muzyczny jest związany z teatrykiem zza kaloryfera, a jego katarynkowa banalność należy niejako do scenografii tego miejsca. Jedynym niebanalnym elementem w teatryku są gesty i drżący głos kobietki zza kaloryfera. Mimo całej swej porcelanowej kruchości i lalkowej naiwności ta osóбка ma jakieś uczucia – najbardziej ludzkie w całym kalfowskim świecie tego filmu. Wszystko, co dobre i łagodne jest u Lyncha osamotnione, odarte z godności i słabe. To wyalienowanie zwykle jest wyrażane za pomocą dźwięku. Głos kobietki zza kaloryfera jest drżący, samotny. Podobnie w mieszkaniu rodziców Mary piski szczeniąt ssących matkę przenikliwie rozbrzmiewają w wypełnionej nieprzyjaznymi pomrukami pustce.

Osamotnienie głosów ludzkich w dialogach nie jest tak ostentacyjne, niemniej jednak bardzo wyraźne. Kwestie poszczególnych osób nie nachodzą na

siebie, są zawieszone w pustce. Stanowi to podkreślenie panującego między bohaterami filmu braku zrozumienia. Wypowiedzi postaci są mało komunikatywne, nie informują o ich czynach ani zamiarach. Reprezentują raczej ogólny stan ducha mówiących: osamotnienie, lęk, rozpaczliwe dążenie do opanowania sytuacji bądź rezygnację. Są w *Głowie do wycierania* dwie sceny – obie o bardzo silnym ładunku emocjonalnym – gdzie aktorzy wydają z siebie jedynie nieartykułowane dźwięki. Robi to takie wrażenie, jakby ich zwierzęca, nieokiełznana podświadomość nagle wydarła się na zewnątrz wbrew ich woli.

Wszystkie efekty dźwiękowe wykorzystane w *Głowie do wycierania* powstały przez analogowe przetworzenie nagranych dźwięków konkretnych i instrumentalnych metodami filtracji, korekcji, transpozycji i ewentualnego nakładania na siebie poszczególnych warstw. Lynch i Splet nie używali popularnych wówczas syntezatorów. Efekt pracy realizatorów ścieżki dźwiękowej *Głowy do wycierania* ma wiele wspólnego z muzyką konkretną. Lynch miał taki właśnie stosunek do wytwarzanych wspólnie z bardziej w tej dziedzinie doświadczonym Spletem dźwięków – traktował je jako rodzaj muzyki filmowej.

Wypełniając mrok i ciszę pomrukami świata, wyolbrzymiając efekty dźwiękowe (jak np. dźwięk windy w domu Henry'ego), Lynch dokonuje dźwiękowej nadinterpretacji przestrzeni i przedmiotów, które w gruncie rzeczy są zwyczajne. Stanie się to stałą cechą konwencji dźwiękowej stosowanej przez Lyncha. Stanowi to wyzwanie wobec naturalnej percepcji rzeczywistości przez nadanie jej aspektu estetycznego.

Dickensowski realizm kolejnego filmu Lyncha wydaje się bardzo daleki od abstrakcyjności *Głowy do wycierania*. Między traumatyczną sceną rozpoczynającą *Człowieka-słonia* a niebiańską sekwencją końcową zawarta jest historia opowiedziana dosłownie i zarazem z teatralną powolnością. Jedynym aspektem filmu, który łamie tę surową konwencję, jest dźwięk. *Człowiek-słoń* nie jest udźwiękowiony w sposób ekspansywny, raczej dźwięki docierające do uszu słuchacza podczas projekcji niezaawężalnie wpływają na to, co widz dostrzega na ekranie.

Nadnaturalnie podkreślone dźwiękiem są wszystkie nieokiełznane wynalazki techniczne epoki wiktoriańskiej. Słyszymy syk lamp gazowych, głuchy stukot trybów maszyn, szum pary wydobywającej się z kominów albo z płuc statku parowego. W ten sposób prowadzeni za rękę przez reżysera po pewnym czasie zaczynamy zauważać migoczące światło każdej lampy, każdy unoszący się obłok dymu. W całym Londynie przez dzień i noc trwa zawieszony w powietrzu niewyraźny dźwięk. Jego obecność jest uzasadniona przez bliskość pracujących nieprzerwanie fabryk. Jednak charakter tego dźwięku jest bardziej abstrakcyjny: tego typu odgłosy bywają używane w kinie do przedstawiania ciszy kosmicznej. Człowiek epoki industrialnej stworzył sobie nowe uniwersum, w którym czuje się bezpieczny. Natomiast prawdziwa natura jest zamknięta jako kuriozum w klatkach na miejskim jarmarku.

W montażu obrazu i dźwięku *Człowieka-słonia* przemyczone są różne analogie pomiędzy żywym organizmem a maszyną. Bicie serca często jest kojarzone z rytmiczną pracą maszyn, oddech z sykami i szumami fabryk. Te analogie są najwyraźniejsze w przypadku Merricka. Na stacji kolejowej jego serce tłucze się w piersiach niczym koła parowozu po szynach, jego oddech jest charczący jak

odgłos tumanów pary wydobywających się z komina lokomotywy. W scenie tej oddech i bicie serca zostały po prostu zastąpione sykiem pary i stukotem kół pociągu. Poza tą sceną, w której podobieństwo ludzkiego organizmu do maszyny zostało przedstawione w sposób tak dosłowny, gra takich podobieństw występuje w filmie wielokrotnie w mniej ostentacyjnej postaci. Ciało Merricka jest ciałem zmęczonym. Powyższy układ analogii ma jeszcze dalsze konsekwencje: wszystkie maszyny wydają się zużyte i niesprawne. Ludzie eksploatują je nadmiernie, podobnie jak czynił to Bytes w stosunku do Merricka. To rozczerzenie nad światem rzeczy poruszających się choć nieożywionych wydobywa na wierzch jeszcze jeden tragiczny aspekt przedstawionej w filmie historii. Okazywane Merrickowi przez wiele osób zainteresowanie i współczucie jest podobne do zdawkowej czułości wobec rzeczy martwych. Wyjątkiem jest doktor Treves.

W *Człowieku-słoniu* Lynch zamieścił nadspodziewanie dużo muzyki. Wszystkie wykorzystane utwory są utrzymane w rytmie trójdzielnym. Jest to z jednej strony znanie elegancji przystającej do teatralnej konwencji filmu, z drugiej zaś strony to potrójne metrum ma w sobie ukrytą siłę przymusu i nieubłagania. Jest to metrum taneczne. Zbyt długo trwający monotony i rytmiczny walc wywołuje uczucie zmęczenia przez skojarzenie z fizyczną czynnością tańca i związaną z nią koniecznością np. dostosowania rytmu oddechu do tempa utworu muzycznego. Ewidentnie taki efekt został zastosowany w scenie wizyty Merricka w teatrze – walc wiedeński połączony z feerią na scenie sprawia, że współodczuwamy z chorym człowiekiem-słoniem nieomalże fizyczne wyczerpanie. Zbyt szybki walc – to znów symbol szaleństwa i opętania (u Liszta tańcem Mefista jest walc, w *Symfonii Fantastycznej* Berlioz także używa walca w znaczeniu opętania przez siłę nieczystą). Podczas nocnej wizyty portiera i ciekawskich rozbrzmiewa scherzo à la Mahler, które ma odczuwalne pokrewieństwo z takim walcem. Połączenie tego rodzaju muzyki z chaotycznym montażem realistycznych ujęć tworzy z tej sekwencji scenę nader okrutną. Podobną i równie silną wymowę ma kakofonia katarynkowo zinstrumentowanej muzyki na jarmarku.

Wspomnieniom Merricka o matce towarzyszy prosty, dziecinny walczyk, przy którym mogłyby podrygiwać nakręcane figurki tancerek. Niewinność tego tematu muzycznego jest daleka przedstawionemu w filmie światu. Wiemy jednak, że w duszy Merricka kryje się nienaruszona czystość tak okrutnie wyśmiewana przez ludzi.

Czyste i poważne piękno wyrażone przez muzykę pojawia się w *Człowieku-słoniu* tylko raz, gdy Merrick przygotowuje się do swego ostatniego snu. Scenie tej towarzyszy, a właściwie ją prowadzi neoklasyczne *Adagio* Samuela Barbera na orkiestrę smyczkową. Wznosząca się fraza muzyczna stanowiąca temat utworu sprawia, że tragizm sceny jest wzniosły i pełen nadziei. Wkrótce potwierdza to głos kobiecy – łagodny głos matki Merricka – mówiący pośród gwiazd, że *nie umiera*.

W *Człowieku-słoniu* dźwięk jest czynnikiem, który prowadzi w filmie temat piękna i cierpienia. Realność i obiektywizm zostały pozostawione obrazowi.

Diuna jest filmem niezdecydowanym, rozdartym między poetyckością abstrakcyjnych krajobrazów a zgrzebną i niewyszukaną narracją. Sposób udźwiękowania tego filmu niczego nie zmienia. Walka o uporządkowanie nieskoordynowanego obrazu za pomocą dźwięku, o nadanie wyrazu sekwencjom zbyt krótkim, aby

mogły na widza oddziaływać, jest widoczna tylko dla profesjonalistów. Mimo tych niedostrzegalnych dla wielu widzów wysiłków *Diuna* pozostaje filmem monotonnym, w którym jednorodności oświetlenia kadrów towarzyszy jednolitość muzyki, a statyczność ujęć jest podparta patetycznością aranżacji muzycznych.

Zawiłość akcji powieści Herberta była bardzo trudna do przeniesienia na ekran. Konieczne stało się przekazywanie informacji o wydarzeniach fabularnych za pomocą wypowiadanych tekstów. Zostały one wprowadzone do filmu w przeróżnych postaciach: jako zwykle kwestie dialogowe, głosy wewnętrzne, narracje offowe, „głosy” maszyn. Dodatkowo z akcji powieści wynika, że niektórzy bohaterowie posługują się nie tylko zwykłą mową, ale i tajemniczym GŁOSEM, który ma moc wymuszania na innych spełniania wypowiadanych nim rozkazów. Takie zróżnicowanie założone w scenariuszu nastroczało trudności w realizacji. Istniało niebezpieczeństwo, że widz nie odróżni poszczególnych głosów. Problem ten został dobrze rozwiązany przez Alana Spleta i jego współpracowników. Głosy wewnętrzne są nagrane w bliskim planie i szeptem, GŁOS został uzyskany przez zmodulowanie ludzkiego głosu, co nadało mu brzmienie chrapliwe i metaliczne, nadprzyrodzony „język walki” powstał na drodze tak drastycznej ingerencji w zarejestrowany materiał, że zatracona została zrozumiałość – na rzecz samej tylko groźnej, wojowniczej intonacji. Narracje offowe zostały wzbogacone dużym pogłosem, głosy elektroniczne uzyskano z nagrań ludzkich głosów poddanych działaniu filtrów o różnej charakterystyce. Mimo iż różnice w brzmieniu poszczególnych głosów są wyraźne, ich mnogość i tak wymaga od widza dużej koncentracji. O wielu istotnych dramaturgicznie wydarzeniach dowiadujemy się tylko z dialogów. W ogromnym natłoku słów te ważne informacje są mało czytelne.

Lynch nie rezygnuje w *Diunie* ze sprawdzonych wcześniej środków wyrazu, które już zadomowiły się w stylu dźwiękowym jego kina. Wszystkie występujące w filmie miejsca mają nie tylko swój wygląd, ale i swoją atmosferę dźwiękową. Warto tu zwrócić uwagę na przestrzenne wichry szalejące po pustynnej planecie Arrakis oraz na mnogość dudniących szumów i niepokojących, huczących atmosfer wypełniających ciszę zamku Atrydów. Należy tylko żałować, że te równie ciekawe jak w poprzednich filmach Lyncha tła dźwiękowe giną pod potokiem słów. Często akcja wkracza do przedstawianego miejsca zbyt szybko, by widz mógł przyjrzeć się zazwyczaj ginącej w mroku scenografii i wsłuchać się w panującą tam atmosferę dźwiękową. Ten narracyjny pośpiech sprawia, że w wielu przypadkach nie jesteśmy w stanie określić, czy akcja toczy się w dużym, czy w małym pomieszczeniu, czy scena rozgrywa się między bohaterami w odosobnieniu, czy też w obecności osób trzecich.

Realizacja *Diuny* mogła być dla Lyncha okazją do kreacji industrialnego uniwersum przyszłości, oczywiście także w warstwie dźwiękowej. Widoczne jest nawet pewne zainteresowanie reżysera tą ideą, jednak nie została ona w tym filmie w pełni zrealizowana. Odgłosy pracy przedziwnych maszyn, nieznane nam z natury szumy, syki i bulgoty pojawiają się niestety na drugim planie i nie są w stanie przykuć uwagi widza bombardowanego nieprzerwanym gradem słów.

Muzykę do *Diuny* wykonał istniejący od 1977 roku rockowy zespół Toto. Grupę tę stworzyli profesjonalni muzycy sesyjni. Już w latach osiemdziesiątych ich muzyka była postrzegana jako relikwiny poprzedniej dekady. Trzonem warstwy



Blue Velvet, reż. David Lynch (1986)

Dzikość serca, reż. David Lynch (1990)



muzycznej *Diuny* jest temat Briana Eno utrzymany w tonacji mollowej, o bardzo prostej melodyce, patetyczny, a niekiedy mroczny w charakterze. Styl aranżacyjny Toto również jest nacechowany podniosłą prostotą. Surowe i klarowne instrumentacje symfoniczne odpowiadają charakterowi głównego tematu, lecz ilustracjom muzycznym wielu mniej podniosłych scen brakuje dynamiki. Muzyka w całym filmie pozostaje na tym samym poziomie napięcia emocjonalnego. Brakuje stopniowania ekspresji w dążeniu do kulminacji. W końcowej scenie – zapewne w celu podkreślenia towarzyszącego jej napięcia – zostało wprowadzone dodatkowo instrumentarium rockowe. Nie był to zbyt szczęśliwy zabieg. W scenie ostatecznej walki i triumfu zwycięstwa pojedyncza gitara elektryczna na tle orkiestry symfonicznej w moim przekonaniu zabrzmiała wręcz kameralnie.

Natłok koniecznych do przekazania widzowi faktów fabularnych zmuszał Lyncha do koncentracji i kumulacji środków wyrazu umożliwiających mu wprowadzenie do filmu zdarzeń przewidzianych w scenariuszu. Reżyser był także zmuszony maksymalnie wykorzystywać do tego celu możliwości ścieżki dźwiękowej. W *Diunie* atakowanie widza strumieniem informacji przez wszystkie kanały percepcyjne nie dało dobrego rezultatu artystycznego. Z pewnością jednak doświadczenie to otworzyło Lynchowi oczy na nowe możliwości komunikowania za pomocą obrazu i dźwięku. Kolejne jego filmy są zrealizowane i udźwiękowione w taki sposób, że wiele występujących na różnych poziomach elementów znaczących uzupełnia, się tworząc subtelną i wielopostaciową konstrukcję.

Blue Velvet to wielki audiowizualny traktat o świecie współczesnym. W tej rozprawie o ludzkiej kondycji historie bohaterów funkcjonują niczym przypowieści. W dziele tym Lynch wyznacza światom ze swoich poprzednich filmów miejsce w świecie realnym, umieszcza je w kontekście innych swoich spostrzeżeń dotyczących rzeczywistości współczesnej. Występujący w *Blue Velvet* banał także ma rację bytu – funkcjonuje jako odzwierciedlenie prawdy o części społeczeństwa amerykańskiego.

W tym dojrzłym filmie Lynch zastosował nieprawdopodobnie – jak na owe czasy – wiele konwencji jednocześnie. Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to w sposobie udźwiękowania *Blue Velvet*. *Żaden reżyser nie używa tak wielkiej ilości odmian muzyki i na tak wiele sposobów jak David Lynch* – pisze krytyk filmowy Andy Klein⁶. Istotnie ścieżka dźwiękowa *Blue Velvet* zawiera muzykę o charakterze zbliżonym do utworów Szostakowicza albo Brahmsa, muzykę charakterystyczną dla filmów sensacyjnych, różne odmiany popu, piosenki z lat pięćdziesiątych i kilka utworów, które trudno zaliczyć do jakiegokolwiek kategorii. Oczywiście Lynch nie zrezygnował z naturalnego tła dźwiękowego ani z traktowania brzmienia głosu ludzkiego jako środka wyrazu. Dodatkowym potwierdzeniem zamierzonego w tym filmie totalnego eklektyzmu jest eksponowanie fragmentów audycji nadawanej przez miejscową rozgłośnię radiową oraz dialog między Jeffreyem a Sandy, który brzmi jak cytat z reklamy piwa Heineken.

Jak już zostało zaznaczone w poprzednim rozdziale, akcja *Blue Velvet* toczy się w dwóch przeciwstawnych sobie światach jednocześnie. Granica między tymi dwoma światami przebiega nie tylko na poziomie światła i cienia. Środki wyrazu służące udźwiękowieniu scen rozgrywających się w obu przestrzeniach różnią się między sobą radykalnie. Świat Sandy jest konwencjonalny. W scenach obyczajowych towarzyszy bohaterom niefrasobliwa muzyka pop lub audycje miejsco-

wego radia. W poważniejszych sytuacjach rozbrzmiewa muzyka symfoniczna w stylu neoromantycznym. Gdy bohaterowie zbliżają się do granicy światów – pojawia się muzyka charakterystyczna dla filmów sensacyjnych. Na tym obszarze dźwięk nie ingeruje w znaczenie obrazu, muzyka ma charakter czysto ilustracyjny. W mrocznym, przepelnionym lękiem świecie Dorothy wszystko nabiera niebywałego znaczenia. To tutaj poznajemy świat z poprzednich filmów Lyncha. Na klatce schodowej w domu Dorothy słyszymy znajome, choć wciąż niepokojące, huczące atmosfery. W miarę narastania emocji w trakcie trwania filmu dźwięk ten wdziera się do jej mieszkania jak niebezpieczna emanacja zła. Wyjątkowe napięcie graniczące z przerażeniem towarzyszy scenom erotycznym między Dorothy a Jeffreyem. W scenach tych powtarza się ujęcie poruszonej kotary oddzielającej sypialnię Dorothy od pokoju z dźwiękiem huczącego, mrocznego niezmiernego wichru. W scenie, w której Dorothy zmusza Jeffrey'a, żeby ją uderzył, słyszymy dźwięk przypominający charczenie zwierzęcia albo huk jakiegoś potężnego żywiołu. Te dźwięki i obrazy wraz z ujęciem płomienia małego znicza i towarzyszącym mu dźwiękiem potężnej pochodni pojawiają się w filmie jeszcze kilkakrotnie jako reminiscencje przeżytych przez Jeffrey'a wydarzeń. Im bliżej jądra zła, tym intensywność tych złowrogich dźwięków i atmosfer jest większa. Industrialny huk panujący przed domem Franka Booth'a w biały dzień nie pozostawia widzowi żadnej wątpliwości, że to tu właśnie znajduje się siedlisko demona.

Jak już zostało stwierdzone, świat ciemności *Blue Velvet* jest pełen skumulowanych znaczeń. Wszystko, co widzimy i słyszymy w tej partii filmu, jest istotne, bardzo wiele elementów ma znaczenie symboliczne lub poddaje się wielorakiej interpretacji. Najbardziej wymowny tego przykład znajdziemy w warstwie dźwiękowej. Piosenki *In Dreams* i *Love Letters* zostały użyte ze względu na ich tekst. Ich słowa są wmieszane w kwestie dialogowe, podczas rozmów między bohaterami nabierają dodatkowych, a niekiedy wręcz opacznych znaczeń.

Piosenka Roy'a Orbisona *In Dreams* jest w filmie utworem, za pomocą którego ekskluzywny narkoman i homoseksualista wprowadza się w trans samouwielbienia. Tekst tej piosenki w banalny sposób opisuje przeżycie mężczyzny, który śni niewinny sen o swej ukochanej. Gdy w filmie Lyncha *In Dreams* towarzyszy scenie znęcania się Franka nad Jeffreyem, gdy Frank między jednym i drugim uderzeniem wypowiada słowa piosenki – widz uświadamia sobie, że nie ma niewinnych snów. Człowiek pozbawiony władz rozumu jest zwierzęciem. Podczas prawdziwego snu jego instynkty są unieszkodliwione przez bezwład ciała. Tymczasem istnieją także stany snu na jawie, jak upojenie alkoholem albo trans narkotyczny. Jest to przerażająca konstatacja na temat współczesności.

Utwór *Love Letters* i jego tekst funkcjonuje w filmie jako usprawnienie mechanizmów narracyjnych. Grożąc Jeffreyowi śmiercią, Frank mówi: *Wyślę ci list miłosny (...), to znaczy kulę z pistoletu*. W jednej z ostatnich scen *Blue Velvet* Jeffrey wchodzi do mieszkania Dorothy i zastaje tam zmasakrowane ciało jej męża oraz zakrwawionego, lecz jeszcze żywego policjanta zamieszanego w sprawę Franka. Po chwili rozbrzmiewa banalna i niefrasobliwa piosenka *Love Letters*. Oznacza to, że Jeffrey domyślił się, kto był sprawcą tego, co się wydarzyło w mieszkaniu Dorothy.

Sposób użycia utworów muzycznych w *Blue Velvet* sugeruje, że współczesny sposób przeżywania jest wypaczony. Podniosła muzyka towarzyszy wszystkim banalnym i konwencjonalnym scenom oraz filmom sensacyjnym, które matka

i ciotka Jeffreya całymi dniami oglądają w telewizji. Tymczasem prawdziwe tragedie Dorothy i jej bliskich rozgrywają się przy słodkich piosenkach z lat pięćdziesiątych.

Jedynym chyba dosłownie potraktowanym utworem muzycznym jest w *Blue Velvet* piosenka *Mysteries of Love*, napisana przez Lyncha i Badalamentiego, a zaśpiewana przez Julee Cruise. Piosenka ta towarzyszy wątkowi miłosnemu Jeffreya i Sandy. W wersji instrumentalnej pojawia się w scenie, gdy dziewczyna opowiada swój sen o świecie bez miłości. W pełnej wersji słyszymy ją na przyjęciu, podczas którego Jeffrey i Sandy w tańcu wyznają sobie miłość. Utwór ten stanowi także zwieńczenie ich wątku miłosnego pod koniec filmu. Prosty tekst tej piosenki mówi, że w pewnych chwilach można zrozumieć tajemnice miłości. Elementem, który wprowadza niejednoznaczność wymowy tego utworu, jest jego warstwa muzyczna. Modalne harmonie i prawie gregoriańska ornamentyka nadają tej piosence charakter sakralny. Staje się ona poważnym podsumowaniem wszystkiego, co w *Blue Velvet* zostało powiedziane na temat miłości. Nie tylko patronuje miłości niewinnej Sandy, ale jest uwzniośleniem miłości w każdej postaci. Wszak tego samego uczucia doznaje Jeffrey, który przeszedł przez piekło perwersji w mrocznym świątku Lumberton. Ta miłość łączy nie tylko Jeffreya i Sandy, ale świat mroku ze światem jasności. Zwraca uwagę widza na to, że mieszkańcy obu tych światów mają te same pragnienia.

Realizacja *Blue Velvet* była inauguracją trwającej po dziś dzień współpracy Lyncha z kompozytorem Angelo Badalamentim. Bogaty już w doświadczenia, jakie przyniosła mu współpraca z twórcami muzyki do jego poprzednich filmów (John Morris, zespół Toto), reżyser był w stanie docenić walory pracy z tym twórcą. Oczekiwania Lyncha wobec autora muzyki filmowej były konkretne, po latach praktyki reżyserskiej wyrobił już sobie pogląd na najbardziej odpowiadającą mu formę współpracy z kompozytorem. Badalamenti został powitany przez Lyncha z wielkim entuzjazmem, jako wymarzony twórca muzyki do jego nieco ekstrawaganckich filmów.

Lynch ceni zaangażowanie Badalamentiego w pracę nad filmem. Konsultacje dotyczące muzyki rozpoczyna tuż po ukończeniu scenariusza. Uważa, że przedstawienie kompozytorowi gotowego, zmontowanego materiału do opracowania muzycznego jest nieporozumieniem. Poprzedzające zdjęcia narady z kompozytorem umożliwiają uzgodnienie tempa montażu i gry aktorskiej z charakterem zaplanowanej ilustracji muzycznej (jak i na odwrót), dopasowanie długości sekwencji do długości frazy. Taka praca prowadzi do powstania filmu wartkiego, bez dłużyzn i przestojów, dzieła spójnego emocjonalnie. Badalamenti zwykle przygotowuje więcej muzyki, niż można pomieścić w filmie. Ostateczna selekcja odbywa się przy montażu i zgraniu. Od czasu realizacji *Blue Velvet* Lynch jest zafascynowany pracą przy muzyce. Podczas zdjęć przeprowadza próby przy muzyce, która będzie danej scenie towarzyszyła w gotowym filmie. Zabieg ten ma na celu wprowadzenie aktorów w nastrój oraz tempo zaplanowane w tej scenie. Natomiast jeśli według Badalamentiego wyobrażenie Lyncha okazuje się niemożliwe do realizacji, pozwala reżyserowi dowiedzieć się o tym już na planie. Niekiedy podczas zdjęć przydatna okazuje się muzyka, która co prawda nie pojawi się w filmie, lecz niesie ze sobą jakiś określony nastrój lub wywołuje stan emocjonalny, który reżyser pragnie uzyskać u aktorów. Nawet jeśli reżyser nie

odezuwa potrzeby używania muzyki do prowadzenia aktorów na planie, sam często słucha muzyki w słuchawkach. W wywiadach Lynch mówi także, że zwykle pisze scenariusze przy muzyce. Jego wiara we wpływ emocjonalnych walorów muzyki na charakter filmu jest tak wielka, że zawsze przekazuje Badalamentiemu wraz ze scenariuszem informację, przy jakich utworach powstawał. Pytany o swoje gusta muzyczne przyznaje się do bardzo eklektycznych upodobań. W dzieciństwie grał na trąbce, w domu miał kontakt z muzyką klasyczną, w młodości przeżył fascynację jazzem. Chętnie słucha radia, dzięki czemu ma kontakt z różnymi odmianami popu, odmianami, które przeżywały okresy popularności i gasły. Za swojego przewodnika po muzyce uważa dziś Badalamentiego. Nim rozpoczął współpracę z tym kompozytorem, był bardzo ostrożny w używaniu muzyki w swoich filmach. Raczej ufając dźwiękowcowi Alanowi Spletowi i własnej intuicji, tworzył dziwne kompozycje dźwiękowe zbliżone do muzyki konkretnej (oczywiście najobficiej z tego rodzaju muzyki korzystał w *Głowie do wycierania*). Począwszy od *Blue Velvet*, zagościły w filmach Lyncha piosenki (często stylizowane, niekiedy z tekstem samego reżysera). Za sprawą Badalamentiego zaś pojawiły się również utwory niemieszczące się w żadnej kategorii stylistycznej, stanowiące w filmach tło muzyczne nieprzykuwające uwagi widza i zarazem wpływające na jakość jego percepcji obrazu.

Współpracę z Badalamentim Lynch określa jako idealną. Nazywa go swoim wielkim przyjacielem.

Praca nad *Blue Velet* przyniosła Lynchowi jeszcze jedno odkrycie, które zaciążyło na muzycznym kształcie jego twórczości. Odkryciem tym był głos Juliee Cruise: kruchy, jednak o barwie tak charakterystycznej, że słyszalny nawet na tle wielu różnych dźwięków. Wyobrażenie takiego głosu kielkowało w poprzednich jego filmach (głos kobietki zza kaloryfera z *Głowy do wycierania* albo matki Merricka w *Człowieku-słoniu*). Od tej pory stałym elementem ścieżki dźwiękowej filmów Lyncha stały się piosenki o subtelnym, pozaziemskim brzmieniu (*Mysteries of Love* w *Blue Velvet*, *Questions in a World of Blue* w *Twin Peaks – Ogniu krocza za mną*). Reżyser traktuje je jako nośniki pojęć i stanów szczególnie wzniosłych (fenomen miłości, przebłysk intuicji, spojrzenie w przyszłość). Juliee Cruise była także główną aktorką wystawionego w widowiska teatralnego Lyncha *Symfonia Industrialna nr 1* złożonego z piosenek o charakterze podobnym do tych, które znalazły się w filmach.

Fakt, że *Dzikość serca* została zrealizowana jako manifest nowej estetyki, miał ogromny wpływ na sposób udźwiękowienia tego filmu. Był on także zapewne przyczyną rzadkiej ostentacji w zastosowaniu nieużywanych do tej pory w kinie środków wyrazu. Estetyka postmodernistyczna dominuje nad fabularnością *Dzikości serca* tak wyraźnie, że w istocie treścią tego filmu nie są banalne losy Sailora i Luli. Są one zaledwie pretekstem dla prezentacji środków artystycznych zaproponowanych przez Lyncha dla nowego kina. Ojczyzną tej nowej estetyki jest kultura masowa: świat reklamy, telewizji, gier komputerowych i wideoklipów. Zacerpnięte z popkultury elementy zostały wyrwane z pierwotnego kontekstu i umieszczone w nowej strukturze, uzbrojone w swoje skromne popularne znaczenia i uschematyzowany walor emocjonalny.

Najbardziej widoczną i bardzo silnie wyrażającą się w ścieżce dźwiękowej cechą *Dzikości serca* jest niejednorodność konwencji filmu. Głównym środkiem

służącym do jej osiągnięcia jest zastosowanie bardzo różnych gatunków muzycznych, które zwyczajowo łączą się z poszczególnymi gatunkami filmowymi. Takiej swoistej gry konwencji próbował już Lynch w poprzednim filmie kinowym, jednakże w *Dzikości serca* praktyka ta sięga absurdu. Konwencje zmieniają się tu w tempie kalejdoskopowym, nie zawsze synchronicznie w warstwie wizualnej i dźwiękowej. Dzieje się tak dla przykładu w scenie, gdy Sailor i Lula zatrzymują się o zachodzie słońca na poboczu autostrady. Ta scena w jakże romantycznej konwencji wizualnej rozpoczyna się przy muzyce heavymetalowej. Równie wyrazisty konflikt konwencji między wizualną i dźwiękową warstwą filmu ma miejsce w scenie w nocnym klubie, gdzie Sailor wraz z koncertującym tam akurat zespołem heavymetalowym śpiewa dla Luli piosenkę Elvisa Presleya.

Przyjęcie przez Lyncha takiej taktyki prowadzi do odarcia poszczególnych elementów filmu z ich pełnego znaczenia (które przemawia do nas tylko wówczas, gdy występują one w swoim naturalnym środowisku). Wciąż zmieniający się kontekst nie pozwala wybrzmieć kwestiom dialogowym, a wydarzeniom usytuować się w akcji filmu. Wszystko, co widzimy na ekranie, wydaje nam się mało istotne i płytkie. Stanowi co najwyżej grę obrazów, dźwięków i ogólnikowych stanów emocjonalnych. Widz przez cały film nie może się doczekać, kiedy wreszcie zacznie się „prawdziwa” akcja. Jest to wyraz współczesnego kryzysu wielkich narracji: zgodnie z zasadami postmodernistycznej estetyki *Dzikość serca* rozbija się na drobne fragmenty przeznaczone do szybkiej i pobieżnej percepcji. Muzyka, poza tym, że stanowi chętnie stosowany przez Lyncha nośnik konwencji, pełni tu rolę przekątnika bardzo uschematyzowanych stanów emocjonalnych. Czynnikiem znaczącym nie jest jednak charakter jej harmonii lub melodyki, lecz zaledwie jej gatunek i związany z nim stereotyp. W tym układzie jazz – oznacza swobodną elegancję, heavy metal – siłę, energię i bunt, zaś muzyka symfoniczna – tklliwość i wzruszenie.

Lynch pozwala sobie na bardzo śmiałe kontrasty, w których spotykają się skrajnie różniące się od siebie konwencje. We wspomnianej już scenie na skraju autostrady podczas jednego ujęcia słyszymy najpierw gwałtowny heavy metal (grupa Powermad), a bezpośrednio potem introdukcję orkiestrową do pieśni *Im Abendot* Richarda Straussa. W innym miejscu heavy metal spotyka się z jazzem. Lynch konsekwentnie stara się używać do opowiadania historii tylko szablonów. Poszczególne gatunki muzyczne są reprezentowane przez możliwie znane lub bardzo charakterystyczne utwory. Za przykład niech posłuży *In the Mood* Glenna Millera albo *Love Me Tender* Elvisa Presleya. Utwory grupy Powermad nie są co prawda powszechnie znane, lecz nad ich walorami muzycznymi dominują cechy gatunkowe bezsprzecznie umieszczające je w kręgu heavy metalu. Korzystając z zastosowanego po raz pierwszy w jego filmie systemu Dolby Surround, Lynch stosuje także skrajne kontrasty dynamiczne.

Kolejną prowokacją jest użycie w *Dzikości serca* wybitnie zredukowanego leitmotiwu, który stanowią cztery akordy gitary elektrycznej. Motyw ten występuje w istotnych momentach akcji. Mimo swej szczątkowej formy jest bardzo wyeksponowany za pomocą zgrania. Jednocześnie rzuca się w oczy przeciwna tendencja do podkreślania dźwiękiem zupełnie nieistotnych elementów narracji wizualnej, jak na przykład zapalanie zapalki zilustrowane soczystym dźwiękiem potężnej pochodni.

Ogromna dawka muzyki, słabość powiązań fabularnych, zrytmizowany montaż zbliża *Dzikość serca* do konwencji videoklipu.

Do podjętych w *Dzikości serca* wątków fabularnych Lynch wraca w widowisku teatralnym *Symfonia Industrialna nr 1*, nadaje im jednak zupełnie inną wymowę. Wystawiony dwukrotnie w Brooklyn Academy of Music w ramach festiwalu *New Music America* i sfilmowany na taśmie VHS spektakl nosi podtytuł *Sen kobiety o złamanym sercu*. Poprzedzony jest prologiem, który stanowi wyświetlona na ekranie scena rozmowy telefonicznej między bohaterami *Dzikości serca*, Sailorem i Lulą. Sailor mówi Luli, że musi odejść. Ona pogrąża się w beznadziejnej samotności, smutku i apatii. Od tej pory do końca spektaklu przemawiać będzie za nią swym matowym głosem Julee Cruise. *Symfonia Industrialna* jest jej specyficznym recitalem z bogatą scenografią i choreografią. Scena przypomina porzuconą fabrykę, jakieś upiorne cmentarzysko niepotrzebnych maszyn i starych samochodów. W różnym kierunku przebiegają druty: linie wysokiego napięcia, a może przewody telefoniczne albo trakcje kolejowe. Julee Cruise, w białej, niczym rozdętej wiatrem sukience, w większości scen jest zawieszona w powietrzu, wyniesiona ponad ten przynębiający krajobraz. Wszystkie wykonywane przez nią piosenki (słowa Davida Lyncha, muzyka Angelo Badalamentiego) są utrzymane w powolnym tempie. Melodyka, harmonia i ornamentyka zbliżają je do uroczystej powagi utworów sakralnych. Surrealistyczna poetyka całości sprawia, że zgodnie z brzmieniem podtytułu *Symfonia Industrialna* robi wrażenie snu.

Po niezwykle wyrafinowanej pod względem estetycznym *Dzikości serca* Lynch zrealizował skrajnie różniący się od niej film *Twin Peaks – Ogniu kroc za mną*. Podczas gdy w *Dzikości serca* przeróżne konwencje filmowe walczą o swoje prawa, w *Twin Peaks – Ogniu kroc za mną* uderza brak zainteresowania jakkolwiek ogólną formułą estetyczną. Opowieść o ostatnich dniach życia Laurie Palmer – nieomalże brukowa w treści – jest snuta wstydliwie, bez wskazywania narratora. Jednocześnie uwaga Lyncha skupia się na szczegółach. W czasie oglądania tego filmu widz nie jest zmuszany do ogarnięcia całości dzieła, reżyser sugeruje mu raczej skupione poruszanie się od sceny do sceny. W *Twin Peaks – Ogniu kroc za mną* fragmentacja formy została uzyskana w skrajnie odmienny sposób w stosunku do *Dzikości serca*. Odrębność poszczególnych scen *Twin Peaks – Ogniu kroc za mną* nie polega na wcieleniu ich w ramy różnych konwencji, lecz na stosowaniu w każdej scenie szczególnych, ekstrawaganckich niekiedy, leżących poza wszelką konwencją i jej tylko właściwych środków wyrazu. Nonszalancki brak koncepcji całości filmu zostaje w tym wypadku zrekompenzowany fantastyczną wprost pomysłowością i godną podziwu odwagą Lyncha w realizacji poszczególnych scen. Film ten powstał po długim okresie styczości reżysera z tematem; wszak od dwóch lat Lynch zajmował się serialem *Miasteczko Twin Peaks*. W będącym niejako owocem i konsekwencją pracy nad serialem filmie kinowym reżyser zastosował wiele pomysłów powstałych podczas realizacji telewizyjnej części *Twin Peaks*, które zostały w pełni wykorzystane dopiero na dużym ekranie.

Twin Peaks – Ogniu kroc za mną olśniewa niespotykanym repertuarem dźwiękowych środków wyrazu. Zwraca uwagę twórcze potraktowanie efektów synchronicznych, a także taktyka umieszczania ich w kontekście podkreślającym

ich obecność (np. drzwi od windy otwierające się z przeraźliwym hukiem w cichym i wytłumionym wykładzinami biurze FBI). Niektóre efekty dźwiękowe zostały w zasadzie potraktowane jako muzyka konkretna (przykładem niech będą quasi-muzyczne dźwięki towarzyszące ujęciom linii wysokiego napięcia). Poszczególne postacie zostały scharakteryzowane nie tylko przez wygląd, ale i przez specyficzne sposoby mówienia (sam Lynch w roli przygłuchego agenta FBI, starsza kelnerka w barze w Deer Meadow). Przez *Twin Peaks – Ogniu krocz za mną* przewija się mnóstwo muzyki rozmaitych gatunków. W wielu pomieszczeniach scenografię dźwiękową uzupełnia ledwie słyszalna muzyka kadrowa. Sposób udźwiękowania wytycza widzowi punkt widzenia tożsamy z subiektywnym oglądem zdarzeń bohaterów: w pierwszej części śledzimy wydarzenia z punktu widzenia Dale'a Coopera, w drugiej części Lynch skłania widza do utożsamienia się z Laurą Palmer (poza krótkim fragmentem, który oglądamy oczami Lelanda Palmera, ojca Laury). Największym jednak zaskoczeniem dla widza są sceny stanowiące kompletny eksperyment dźwiękowy. Należy do nich pierwsza scena w Czerwonym Pokoju będąca wizją Dale'a Coopera. Została ona wydobyta z realistycznej narracji za pomocą nadnaturalnie głośnego odgłosu otwierających się automatycznie drzwi windy z jednej, a widoku i dźwięku nienagranej taśmy wideo z drugiej strony. Ta pierwsza w filmie prezentacja świata otoczonego czerwonymi kotarami jest bardzo gwałtowna. Pośród szumu wichru, muzyki (częściowo odtworzonej od tyłu), krzyków zdeorientowanych agentów FBI, karzeł wypowiada tajemnicze słowa. Przejmująca nienaturalność jego wymowy została uzyskana zaskakującą w swej prostocie metodą. Tekst wypowiadany przez aktora fonetycznie od końca został odtworzony w przeciwnym kierunku niż został nagrany. Efektem jest niezwykła fluktuacja natężenia ludzkiego głosu. Mimo tego zabiegu tekst pozostał zrozumiały (poza – oczywiście – wymyślonymi słowami *garmonbozia* i *formica*). Również część efektów synchronicznych towarzyszących odtworzonemu wstecz obrazowi została odtworzona w odwrotnym kierunku. Kolejne sceny w Czerwonym Pokoju są coraz to spokojniejsze. Gdy Laura zjawia się tam we śnie, nie ma już grzmotów ani kakofonii. Pokój wypełnia tylko cichy magnowaty dźwięk. W przedostatniej scenie w Czerwonym Pokoju dziwność tego miejsca jest już oswojona. Karzeł co prawda mówi cały czas w ten sam sposób, obraz i dźwiękowe efekty synchroniczne również są odtworzone w odwrotnym kierunku, niż zostały zarejestrowane. Jednakże – choć odtworzona wstecz – muzyka jest bardzo spokojna, długie dźwięki tylko nieznacznie zmieniają swój charakter mimo dokonanych na nich zabiegów technologicznych. Odwrócenie kierunku odtwarzania dźwięków mogłoby być jedyną charakterystyczną cechą dźwiękową tego antymaterialnego świata. Tymczasem Lynch, który pod filmem *Twin Peaks – Ogniu krocz za mną* podpisał się także jako *sound designer*, poddał eksploracji obszar dźwięków odtwarzanych w kierunku odwrotnym w stosunku do nagrania. W wyniku tych poszukiwań udało mu się za pomocą tego niekonwencjonalnego zakresu środków wyrazić bardzo wiele stanów emocjonalnych. W ostatniej scenie filmu, poprzedzonej ujęciem zwłok Laury Palmer, oglądamy Czerwony Pokój jako pośmiertną rzeczywistość bohaterki. Laura ubrana i umalowana niczym dorosła kobieta śmieje się do aniołów. W pomieszczeniu, w którym dotąd gnieździł się lęk, rozbrzmiewa natchniona muzyka, tym razem odtworzona w naturalnym kierunku.

Podczas gdy zaświaty są w filmie Lyncha stopniowo osławiane, rzeczywistość staje się coraz bardziej groźna. W celu uzyskania efektu narastającego niepokoju i zagrożenia również zostały wykorzystane środki dźwiękowe. Najbardziej zauważalna jest przemiana muzyki w części filmu dotyczącej Laury Palmer. Część tę otwiera znany nie tylko widzom serialu motyw z telewizyjnej wersji *Twin Peaks* wraz z cytatem równie znanego ujęcia szosy prowadzącej przez las do miasteczka z tablicą witającą podróżnych. Kiluminutowemu fragmentowi muzycznemu towarzyszy skrótowa, może nieco wideoklipowa sekwencja pokazująca Laurę Palmer spotykającą znajomych w drodze do szkoły. Przez muzykę co jakiś czas przebija się czyjś okrzyk, lecz wszystkie efekty synchroniczne zostały pominięte. Do świata realnego przywołuje nas dopiero pociągnięcie nosem Laury, która w szkolnej łazience wdycha narkotyk. Następny wyeksponowany w filmie utwór muzyczny ma już zupełnie inny i niewątpliwie mniej beztroski charakter. Jest to smutna piosenka *Questions in a World of Blue* wykonana przez Julee Cruise. Lekko przetworzony głos piosenkarki brzmi bardzo krucho i samotnie, zrozumiały jest tekst piosenki (autorstwa samego Davida Lyncha), w którym padają pytania o to, dlaczego nieraz tracimy zdolność bycia szczęśliwymi, podczas gdy wszystko z pozoru układa się dobrze. Utwór ten daje widzowi do zrozumienia, że dotychczasowy spokój i niemal rodzinny charakter drugiej części filmu na pewno nie zostanie zachowany, że wszystko osuwa się w przepaść niewiedomego, że słabnie kontrola bohaterów nad wydarzeniami, że w świat *Twin Peaks* wsącza się strach. Istotnie katastrofa Laury nadchodzi niemal natychmiast. W klubie, w którym śpiewa Julee Cruise, Laura i jej przyjaciółka Donna flirtują niewinnie z nowo poznanymi mężczyznami. Opuściwszy bar, bohaterka z całą grupą udaje się do upiornego nocnego klubu. Już od chwili otwarcia drzwi atakuje nas bardzo głośna, monotonna muzyka. Autorem utworu, którego ciężkie brzmienie zdaje się mieszać na ekranie z oparami alkoholu i marihuany, jest sam David Lynch. Laura skwapliwie wtapia się w marazm półświatka *Twin Peaks*. W klubie zbierają się ludzie niemający nic do stracenia. Nie zależy im ani na reputacji, ani na wzajemnym kontakcie. Chodzi wyłącznie o zapomnienie i odurzający trans. Odosobnienie poszczególnych osób i jednostkowość ich przeżyć jest podkreślona przez specyficzne zgranie dźwięku w tej scenie. Muzyka zagłusza dialogi, bohaterowie najpierw wykrzykują do siebie nieważne zdania (co podkreślają pojawiające się na ekranie napisy zawierające teksty dialogów), potem co najwyżej poruszają ustami i wreszcie przestają próbować ze sobą rozmawiać. Film jest wypełniony muzyką; ledwie słyszalna towarzyszy narracji prawie bez przerwy. Po scenie w nocnym klubie muzyka ta staje się coraz bardziej amorficzna, coraz bardziej porwana. Scenie nocnego spotkania Laury z Bobbym towarzyszy utwór jazzowy zbliżony do beładnej improwizacji. Następnego ranka, po kulminacyjnej scenie gwałtu, podczas której Laura rozpoznaje w napastniku swojego ojca, dziewczyna półprzytomna udaje się do szkoły. Warstwą muzyczną tej sekwencji jest kompletna kakofonia; zmiksowane przypadkowo fragmenty muzyczne odtworzone w obie strony i z różną prędkością tworzą magmowatą tkaninę, w której trudno odnaleźć jakąkolwiek strukturę. Całość jest nieco przytłumiona – wraz z pomieszzanymi ujęciami, nakładanymi zdjęciami, zmianami tempa montażu muzyka ta bardzo trafnie oddaje stan, w jakim znajduje się bohaterka. W ostatnich minutach filmu napięcie wciąż wzrasta. Do momen-

tu zabójstwa Laury na ścieżce dźwiękowej panuje przerażający chaos; pomieszane fragmenty muzyczne, głosy, odgłosy wentylatora i wichru wręcz ogłuszają widza. Na chwilę przed zadaniem przez Lelanda ostatecznego ciosu zapada niemalże kompletna cisza (słyszeć tylko cichy wiatr); Laura widzi anioła. Jeszcze na parę sekund na uszy widza wdzierają się kakofonia, po czym rozpoczyna się misterium śmierci Laury. Hałas milknie, a jego miejsce zajmuje fragment *Requiem* c-moll Luigi Cherubiniego. Światło gaśnie, powraca tylko rytmicznymi błyskami, które oświetlają to ręce Lelanda, to twarz Laury. Przez muzykę przebijają się świst kilku zamachów zabójcy, później słyszymy już tylko muzykę.

Efektom dźwiękowym budującym napięcie na równi z muzyką jest dźwięk wentylatora znajdującego się w korytarzu przed drzwiami Laury. Leland włącza go za każdym razem, gdy nocą przychodzi do córki. Dla niej łopot jego ramion staje się dźwiękiem złowieszczym przypominającym jej diabelskie wcielenie ojca. Dźwięk tego wentylatora wraca już bez uzasadnienia w kadrze, gdy Leland wchodzi do przyczepy, gdzie dokona zabójstwa Laury.

Pedantyczna konstrukcja przedziwnego pod względem fabularnym filmu, jakim jest *Zagubiona autostrada*, dotyczy również jego ścieżki dźwiękowej. Polegając na niezwykłości samej akcji, Lynch stara się ją opowiadać bardzo wyraźnie. W tym celu poszczególne sceny oddziela ściemnianiami. Wszystkie wykorzystane w filmie dźwięki są wyobcowane. Nie ma wśród nich niewnoszących istotnych informacji atmosfer, nie ma muzyki, która miałaby za zadanie wypełnianie ciszy pomiędzy kwestiami dialogowymi. Wszystkie elementy składające się na film są znaczące: stanowią część układanki, którymi widz będzie operował, szukając w tym przedziwnym dziele logiki. Lynch oczekuje od widza koncentracji, zapamiętywania wszystkiego, co widzi i słyszy, wreszcie dopasowywania, kojarzenia ze sobą elementów. Choć bardzo konkretny i precyzyjnie zastosowany, dźwiękowy sposób komunikowania rzadko trafia bezpośrednio do świadomości widza. Działa raczej na system podświadomych skojarzeń. Ten, kto zapamięta muzykę z nocnego klubu, w którym gra Fred, rozpozna ją w radiu w warsztacie samochodowym. Widząc reakcję Pete'a na tę kakofonię, zrozumie, że młody mechanik nosi w sobie cząstkę saksofonisty – Freda. Nie otrzyma jednak w ten sposób informacji, na czym polega relacja między dwoma bohaterami.

Rezygnacja z zatopienia znaczących elementów dźwiękowych w choćby bardzo neutralnym tle spowodowała ich selektywność, a niekiedy dobitność. Lynch stara się nie umieszczać na ścieżce dźwiękowej elementów, które zostały już wyrażone w warstwie wizualnej (np. notoryczny brak atmosfer przed domem Freda i Renée o poranku – o porze dnia mówi światło i szlafrok Renée). Jeżeli jeden z elementów ścieżki dźwiękowej jest wyraźnie dominujący, Lynch rezygnuje z pozostałych. Dzieje się tak podczas rozmowy Freda z Tajemniczym Człowiekiem na przyjęciu u Andy'ego. Całej scenie towarzyszy muzyka kadrowa, która znika na czas rozmowy. W dwóch innych przypadkach walor emocjonalny muzyki jest na tyle silny, że sceny z jej towarzyszeniem stają się klasycznymi teledyskami. Dotyczy to sceny z piosenką *This Magic Moment*, w której Pete spotyka Alice po raz pierwszy, a także ich sceny miłosnej na pustyni.

Lynch nie stara się grać roli wszytkowiedzącego narratora. Akcja jest przedstawiona z subiektywnego punktu widzenia bohaterów i z uwzględnieniem ich niewiedzy. Ukryte w cieniu amnezji Pete'a zdarzenia nocy, kiedy dokonała się

przeziwina przemiana, nie zostaną wyjaśnione do końca filmu. Okoliczności tragicznej śmierci Renée również pozostaną tajemnicą. Subiektywność oceny wydarzeń zostaje zasugerowana widzowi przez udźwiękowienie. Słyszemy tylko te efekty dźwiękowe, które są związane z przeżyciami bohaterów lub wywołują ich reakcje. W jednej z pierwszych scen przed domem Madisonów mimo braku jakiegokolwiek atmosfery słyszemy szczekanie psa. Kilka sekund później Renée skarży się, że szczekający pies zbyt wcześnie obudził ją ze snu. W innych scenach słyszemy coś, czego jako postronni widzowie nie powinniśmy słyszeć i w tym bardziej oczywisty sposób wdzieramy się w wewnętrzne słyszenie postaci z filmu Lyncha. Odgłosy bardzo gwałtownej sceny przemiany w więzieniu odbiera tylko Fred. Pete ani strażnicy więzienni nie brali udziału w tych wydarzeniach i nic nie słyszeli: Pete stał się jedynie bierną i nieświadomą ofiarą wypadków.

W ten sposób dźwięk dyskretnie wspomaga narrację wizualną, nie wypierając niczego z pola percepcji widza. Mimo tych cech minimalizmu dźwiękowa warstwa *Zagubionej autostrady* wywołuje wrażenie bogactwa. Jest to niewątpliwie zasługa nie tylko systemu Dolby SR, ale i jakości brzmienia wykorzystanych w filmie utworów muzycznych. Pochodzą one w większości z dorobku zespołów, których dokonania są charakterystyczne dla osiągnięć muzyki rockowej lat dziewięćdziesiątych⁷.

Nieracjonalna fabuła *Zagubionej autostrady* zostaje ujęta w cudzysłów przez piosenkę Davida Bowie otwierającą film, a zatytułowaną *I'm Deranged*.

*Dźwięk jest jak narkotyk. Jest to coś tak czystego, że gdy dociera do twoich uszu, natychmiast coś się w tobie zmienia*⁸ – mówi Lynch. Cała jego twórczość filmowa dowodzi, jak bardzo ten reżyser jest wrażliwy na działanie dźwięku. Słyszenie jest funkcją, od której trudno się świadomie uwolnić. Nie można zatkać uszu tak skutecznie, jak zamyka się oczy. Do naszych uszu docierają wszystkie dźwięki, który występują w otoczeniu. Nie są one co prawda tak konkretne jak obrazy, jednakże nie można się ich pozbyć. Z powyższych przyczyn słyszenie tradycyjnie kojarzy się z nieświadomością i nieokreślonością. Niepewność odbioru słuchowego uaktywnia wyobraźnię, każe słuchaczowi domyslać się źródła dźwięku, a także jego przestrzennego umiejscowienia. Jednocześnie dźwięk często zdradza obecność tego, czego nie widać, zdradza więc niemożliwą do ukrycia prawdę. Muzyka oraz atmosfery dźwiękowe mają silny walor emocjonalny (Lynch docenił zwłaszcza te ostatnie). Kino Lyncha, często traktujące o podświadomości lub nienaturalnych stanach świadomości, znalazło niezastąpiony środek wyrazu w dźwięku. Za pomocą dźwięku reżyser wprowadza emocjonalność postaci. Ich lęki obrazują szumowe dźwięki towarzyszące im w pustych wnętrzach, ich uniesienia wyrażają się w muzyce. W subiektywnym pośluczonym zwierciadle filmów Lyncha zapalka płonie z dźwiękiem pochodni, a nie słyszemy ciosów zabójcy Laury Palmer. Prezentacja subiektywnego słyszenia postaci (na ogół skomplikowanych psychologicznie lub otwarcie perwersyjnych) stała się dla Lyncha pretekstem do przewrotności w udźwiękowieniu filmów. Przewrotność ta zaczyna się od nieadekwatności efektów synchronicznych i nienaturalnej intonacji mowy, a kończy na wymyślonych atmosferach i muzycznej kakofonii.

Lynch tworzy poza wszelką konwencją estetyczną. Operuje za to gotowymi elementami popkultury, czego najjaskrawszym przykładem jest muzyka w *Dziłości serca*. Uprawiając grę konwencji, Lynch pamięta, że bardzo istotnym

i usankcjonowanym przez tradycję znakiem przynależności gatunkowej filmu jest muzyka. Chcąc więc sprawnie poruszać się między gatunkami filmowymi, do ilustracji muzycznej poszczególnych scen *Dzikości serca*, *Blue Velvet* czy też *Zagubionej autostrady* używa na przemian tradycyjnej filmowej muzyki symfonicznej, jazzu, heavy metalu i rocka. Nie należy w tym miejscu zapominać o zdolnościach Badalamentiego do imitacji różnych stylów muzycznych.

Dwa zrealizowane w latach dziewięćdziesiątych długometrażowe filmy Lyncha, *Twin Peaks – Ogniu krocze za mną* i *Zagubiona autostrada*, skłaniają się ku poetyce transu. Dążenie do niejednoznaczności skłoniło Lyncha do przesunięcia wielu elementów narracji do sfery dźwięku. Jednocześnie ścieżki dźwiękowe obu filmów są uboższe w elementy realistyczne (są one częstokroć po prostu pomijane), a muzyka tworzy z pewnych sekwencji wideoklipy.

Dziś twórczość Davida Lyncha jest wysoko ceniona przez krytyków filmowych. Dzięki doskonałemu warsztatowi i oryginalnej wyobraźni reżyser ten dołączył do klasyków współczesnego kina. Lynch ma jeszcze zapewne przed sobą długą drogę twórczą, a rozdział, który otworzył w dziejach kina, nie jest jeszcze zamknięty.

KATARZYNA LENARCZYK

¹ Cytat za: M. Chion, *David Lynch*, Paris 1998, s. 222.

² Nie należy oczywiście bagatelizować innych istotnych czynników, jak np. kompozycja i kolorystyka kadru. Jeśli w kadrze jest wiele elementów lub też są one niewyraźnie oświetlone, ujęcie będziemy uważać za krótkie, aż osiągnie ono długość, przy której będziemy zdolni ocenić, co widzieliśmy na ekranie.

³ Lynch uważa tę możliwość za dobrodziejstwo, którego mu brakowało przy realizacji kilku teledysków.

⁴ Realizatorem dźwięku w *Dzikości serca* był John Huck.

⁵ Por. <http://www.geocities.com/mikehartmann/>

⁶ Artykuł zamieszczony w „The Hollywood Reporter Film & TV Music”, wydanie specjalne, 1990 r.

⁷ Nine Inch Nails, Rammstein, Marilyn Manson – zespoły te reprezentują charakterystyczny dla lat dziewięćdziesiątych, bogaty i wystudiowany model brzmienia.

⁸ A. Klein, „The Hollywood Reporter Film & Music”, wydanie specjalne 1990.