

NICOLAS WINDING REFN ÉS A HEROIZMUS



S · Z · A · B · Ó · Á · D · Á · M

REFN JÓ IDEJE METAFIZIKUS CELLULOID-LÁTOMÁSOKAT KÉSZÍT. BRUTÁLIS RÖGREALIZMUS HELYETT A BRONSON ÓTA A SPIRITUALIZMUS A HÍVÓSZÓ.

John Waters egyszer így nyilatkozott: trash-darabjai valójában gyilkosságok, amiket ő sosem követett el – a *Rózsaszín flamingók* atyja nem véletlenül szorgalmazta, hogy a börtönökben filmkészítést oktassanak a fegyenceknek. Noha Refn módszere valamelyest eltér ettől, esszenciálisan ő is ugyanerre törekszik: határsértő, transzgresszív alkotó, aki műveiben az emberi természet szélsőséges megnyilvánulásait kutatja. Sosem ismer el struktúrákat – mint ahogy Justin Vicari 2014-es monográfiája, a *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art* hangsúlyozza, a dán auteur szervezőelvéi valójában romboló iránymutatások. Hét, szabálytalanságra sarkalló pontjában említésre kerül Bataille és Adorno: előbbi szerint semmi nem riasztóbb az organizált működésnél, utóbbi vallja, az akadémikusok rendszeralkotási törekvése bújtatott fastizmus. Mi több, Refn a nyugati kultúra hipokráciáját is aláaknázza – arrafelé, különösen Hollywoodban, a karakterek következmények nélkül ölnek, szeretkeznek, holott ez hamis idea. A mézszárlás nem tucatszelekvés, súlyos hatással bír elkövetőjére is.

Nicolas Winding Refn vizuális nyelvét olyan mozikkal pállérozták, mint az első *Mad Max*, de legfőképpen a Tobe Hooper-féle *A texasi láncfűrészes mézszárlás* – a direktor utóbbi láttán döntötte el, nem vágó, hangmérnök, író, rendező vagy operatőr kíván lenni, hanem mind egyszerre. (Noha 1996-os

legelső dobását még *Az algéri csata* és a *Cannibal Holocaust* operatőri világának hatása alatt forgatta.) Filmjeiben máig erős, sőt, pokolian nyugtalanító a hangkulissza, akárcsak Hooper-nél, képeinek dinamizmusa a közeli snittek és a távoli vágóképek váltakozásából áll össze, csakúgy, mint a *Láncfűrészesben* és George Miller országúti epozáiban. Formanyelve is bizonyítja: Refn gyűlöli a kötöttségeket, a jó-rossz dichotómiát. Pozitív szereplői undorító tetteket is elkövetnek, negatív szereplőiben pedig ott lappanghat a jóság. Alapkérdés nála a hősiesség, és fejtegetéseit eddig két stíluskorszakban tárta nézői elé: nyitó munkái, mint a *Pusher*-trilógia vagy a *Vérvesszeség* humánkatasztrófák kegyetlen emberi sorsokkal, szerencsétlenül vergődő átlagemberekkel. Hősei nem urai az életüknek, nincsenek nagy terveik, nem találják, nem is igen keresik a kiutat, elvesznek a mindennapi problémáikban. Frank, az első *Pusher* hőse faragatlan, kispályás drogdíler, aki hiába fut, sorsát nem kerülheti el, a harmadik rész Milója rettegett gengsztervezérnek látszik, valójában az új, balkáni bandatagok által lenézett heroinfüggő zombi, aki egyre mélyebbre züllik, a *Vérvesszeség* Leója és Louis-a kicsinyes antagonisták, egymásra támadó semmirekellők. (Bővebben: Klág Dávid: *A dán dög*. Filmvilág, 2010/5.) Mark Fisher 2009-es könyve, a *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* summázza legjobban a korai Refn-éra üzenetét. A szerző

anti-mitikus mítoszoknak nevezi azon gengszterfilmeket, amelyekben a valóságról lehámlik minden szentimentalizmus és az egész lét „olyan lesz, amilyen igazából.” Refn gengszterei olasz neorealista stílusban csellengnek, elidegenedett „munkásoknak” látszanak. Sokatmondó tény, hogy Refn negyedik részt is tervezett, ami a Kis Mohamed nevű bűnöző sorsát szötte volna tovább. Az őt játszó Ilyas Agac azonban börtönbe került, a projektet lefűjték. A direktor számos büntetett előéletű amatőr szereplővel találkozott, így tudja, miről beszél: „Nekik nincs sok pénzük. Az, hogy motorcsónakon száguldoznak, jachton ejtőznek, és testőrök sokasága veszi körül őket, csak fikció. Nyolcórás műszakban húzzák az igát.”

SZABAD TUDAT

Refn későbbi, a 2008-as *Bronson*mal kezdődő korszakában viszont már más hatások fedezhetők fel. (Tegyük hozzá, az 1999-es *Vérvesszeségben* egy-két ponton már karakterfestő színekkel, hipnotikus hangeffektekkel él, a stilisztai pálfordulást jelentő, de hatalmasat bukó, és emiatt átmeneti *Fear X* 2003-as *Ragyogás*-parafrazisa ellenben a meggyilkolt nejl emlékével, halott magzatok rémlátomásával, elfojtott sikolyokkal, hírteli teli lifttel riogat.) A valóság-hűség helyett a spiritualizmus kerül előtérbe. Metafizikai igényű celluloid-látomásokat készít, amelyek az előző korszakánál sokkal jobban nyomatékosítják a szerző mitológiaépítő törekvéseit. Refn samurájokat, cowboyokat szerepeltet, a Grimm-mesék hatását említi, az empirikus valóságtól elemelt helyszínekre teszi át székhelyét a *Valhalla Rising* rideg kanadai erdőségétől a *Drive* operai szintérré stilizált Los Angelesén át a *Csak Isten bocsáthat meg* sosemvolt Bangkokjáig. A dán rendező Alejandro Jodorowsky pszichomágiájára (*El Topo*, *Szent hegy*) hivatkozik forrásként: nála azonban az Istenné lényegülés stációit figyelhetjük meg. Új figurái között egyfelől érző-lélegző embereket találunk, akik felsőbbrendűnek hiszik magukat (*Bronson*), netán mások szemében válnak hőssé (*Drive*). Másfelől ugyanennyire érdeklik őt a valóban magasabb rendű entitásokká formálódó karakterek: a *Valhalla Rising* enigmatikus harcosa hat fejezetben, lépésről lépésre alakul spirituális lénygé, a *Csak Isten bocsáthat meg* nyugalmazott thai rendőre pedig már egyenesen maga az Isten.

Visszatérő téma az autoritással szembeni ellenállás, és ebből fakadóan az individualizmus ünneplése. A „megistenülés” lépései szorosan összefüggnek azzal, melyik Refn-karakter hogyan reagál az őt érő elnyomásra, hősé tud-e lenni megpróbáltatásai során, meg tudja-e védelmezni eszméit az ellenséges közegben (Peckinpah *Vad bandája*, a hongkongi John Woo-életmű épülnek hasonló kérdésekre), valamint Isten lesz-e a figura attól, hogy keményen odavág terrorizálóinak? Bronson, polgári nevén Michael Gordon Peterson (1952 –), alias Charles Salvador, vagyis „Anglia legerőszakosabb rabja” egy biopic centrális alakja lehetne, ám Refnt ez kevésbé érdekli. Állapotrajzot látunk: noha a címalak hús-vér ember, a 90 perces játékidő során mégis misztikus kreatúraként szárnyal. Justin Vicari olvasatában Bronson egyszerre Nosferatu és az *Óz, a csodák csodája* bájos Dorothy-ja – nem túlzás ilyen hasonlattal élni egy olyan rendező-egyéniség esetében, aki imádja az elitistát összehozni a populárisal, „a *Cannibal Holocaust* emberevőinek valamelyikére Humphrey Bogart *Casablanca*-trecnskóját adni”. Ahogy Nicolas Winding Refn, úgy Bronson is erőszakművész, az ütlegelés, ordítás kultuszában lel rá valami őt hatalmasabbá emelő erőre: a 2008-as életrajzi szatíra rengeteget

„A mérszálás nem tucatszelekvés”
(Valhalla Rising – Mads Mikkelsen)

elárul egyén és hatalom viszonyáról. Az uniformizáció megsemmisíti az individuumot, a *Bronson*ban éppen ezért nincs hagyományos narratíva – a film csapongása diavetítésből animációs betétbe vagy lassításokba a címhősben lüktető káoszt jelzi. A börtön hivatalnokai gyógyulást ígérnek, ám a „rehabilitáció” valójában nem felszabadítja, hanem elmeegógyintézetbe zárja a pácienseket: a *Pet Shop Boys It's a Sin* című szintipopja a dilisek táncát, torz mozgását, az örültek teadélutánját húzza alá, a forgatagban maga Bronson is injekciózott, szedált roncsként téblábol. Pedig nem itt éri otthon magát: az ő lakóhelye saját teste és pszichéje, melyekből energiát gyűjt ütéshez, káromkodáshoz, ellenálláshoz. Tettei kritikák, egy korrupt intézményrendszer álságos voltára mutatnak rá: a magát normálisnak, becsületesnek és civilizáltnak valló világ valójában fasisztoid és totalizáló, míg Bronson pucér testtel zakatoló őserő, maga a zabolátlan, romlatlan természet. Tündér és rémálom: szoborrá alakítja magát, Isten akar lenni. A bunyók szent pillanatok, ő az erőszak pillanatában él Mindenhatóként. Verdi, Delibes taktusaira fedezi fel igazi Énjét, de Scott Walker *The Electrician* című art rock dala is szárnyakat ad neki. A fináléban meztelenre vetkőzik és feketére pingálja magát. Mintha egy életre

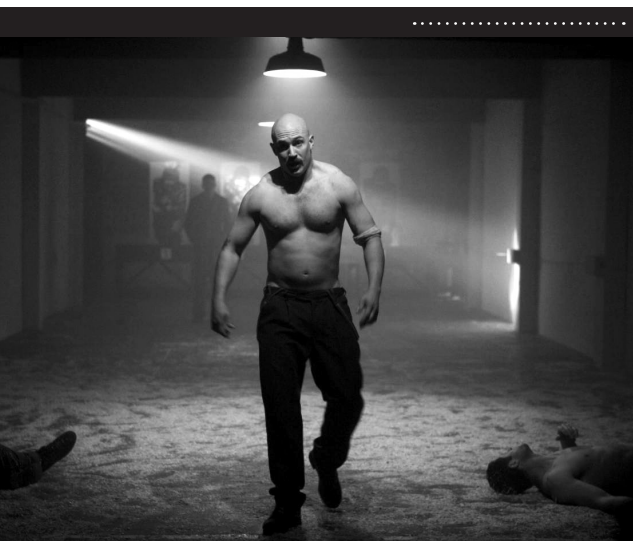
kelt műalkotás gyepálná az ellenfeleit. Bronson többek közt így próbál ellenállni a kényelmes fotelemből intézkedő felettes hatalomnak, mely maszkos, gumibotos rohamrendőrök arctalan falanxát vezényli a lázadó rab csupasz és nyers ereje ellen. „Hősünk” a *Mechanikus narancsból* ismert Alex alakmása. Ő sem tűri teste és tudata birtokbavételét, nem hajlandó aláírni a társadalmi szerződést és fejet hajtani. Dionüoszosi alkat, a rendbontásban ismer rá a felszabadulás zálogára. Yvonne Tasker úgy érvel, testünk az egyetlen biztonságos hely. Bronson is a fizikumát emeli piederstálra. A hatalom viszont Jeremy Bentham panoptikumát építi föl, a brit filozófus (Foucault által a *Felügyelet és büntetés*ben okkal kritizált) téziseit gyakorolja, melyek szükségzerűen elmebeteget csinálnak a rabokból. Bronson azonban épelméjű szeretne maradni: nemcsak rajzol, fest vagy verseket ír, hanem önállóságra is vágyik. Refn azonban nem ad egyértelmű választ arra, sikerül-e kitörnie hősének. Kétértelmű felelete szerint Bronson egyszerre szuverén és darabokra szaggatott individuum. A fizikai erőszak révén óhajt isteni pozíciót nyerni, de emberként végzi, magánzárkába csukják.
Schopenhauer *A világ mint akarat és képzelet* fogódzót nyújthat a 2008-as mozi és az egy évvel későbbi *Valhalla – A vikingek felemelkedése* (*Valhalla Rising*)



főszereplőinek megértéséhez. Justin Vicari interpretációjában Bronson, a leg-hírhedtebb brit fogoly képtelen eltérni saját akaratától. Beszűkült figura, aki szitkozódik, kapalózik, miközben szel-leme lekötözve tartja. Tombolása csak ideig-óráig működik megváltó artisztikumként, hosszabb távon viszont nem hoz feloldozást. Maga Refn is így nyilatkozik: „A Bronson egy férfiről szól, aki a saját mitológiáját szeretné létrehozni. A *Valhalla Rising* viszont maga a mitológia.” Lényeges különbség: Bronson nem ér célt, képtelen valódi spirituális lényvé formálódni, a *Valhalla* főszereplője, Egyszemű azonban igen. Fordulópont ez: Bronsonnal ellentétben szeretetet, empátiát, békét gyakorol, ráadásul önfeláldozó. Pontosan ez a fogalom az újabb Refn-művek kulcsszava: a *Drive* skorpiódzsekise egy család védelmezéséért mond le önmagáról, a *Csak Isten bocsáthat meg* bűnözője keze lenyесését vállalva talál nyugalomra. Refn szereti *Átváltozás-trilógiának* hívni a „Bronson-Valhalla-Drive”-hármast, melybe 2013-as dobása, a *Csak Isten bocsáthat meg* is beilleszthető: e filmekben csúszómászókként induló senkik nőnek önmaguk fölé és válnak ikonokká. 2009-es vikingdrámája a szerző szavai szerint mentális szférában játszódó sci-fi, középpontban egy karakter újjászületésével – a *Valhalla Rising*ban a keresztes lovagok hajója már-már úgy siklik a vízen, ahogy egy úrkabin lebeg a kozmosz sötétjében. Transzcendens regét látunk: míg a *Fear X* elveszett embere, Harry Caine „ki akart jutni saját labirintusából, ala-

„Zabolátlan, romlatlan természet”

(Bronson - Tom Hardy)



gutat ásott, de csak beljebb lökte magát” (Refn), a félszemű rabszolga sorsa olyan introvertált hozzáállásból sarjad, amely a spiritualizmus nyugszik, és végül elvezet a megváltásig. Bronson extrovertált-dühöngő állatfajzat, míg Egyszemű introspektív-bölcs útkereső. Rejtélyes alak: hiába hagyatkozhat csak egyetlen ép szemére, mint Odin, tekintete valójában nagyon is átszellemült. Vértenger-látomást pillanthatunk meg benne, Refn pedig jelzi, Egyszemű sérülten is látja azt, amit két ép szemmel bír, de téveszméktől sújtott társai nem – a főhős kezdettől fogva tudja, hogy a halál felé menetelnek, a jövőbe lát, míg a keresztesek egymással marakodó haszonlesők, szánalmas jelenük rabjai. Matriális, erőszakos elvakultság feszül a főszereplő metafizikus víziójának. A keresztesek vezetője grandiózus Nagy Jeruzsálemmé formálná a természetet, méghozzá a Nagy Fehér parancsára. Ám ez merő álszentség: Isten szeretetre tanít, nem gyilkosságra. Társai elfordulnak tőle, a Pokolban érzik magukat. Bár Refn a Jodorowsky-iskolán kívül Tarkovszkij *Sztalkerét*, Terrence Malick panteista melodramáit, illetve a Dennis Hopper rendezőkarrierjét földdel egyenlővé tevő *Az utolsó mozifilmet* tekintti sorvezetőknél, de a *Valhalla Rising* sajátos Herzog-parafrazis is. Szinte az *Aguirre, Isten haragja* inverzét látjuk – ezúttal nem a Kinski-címszereplő kisiklására esik hangsúly, hanem egy külső szemszöveget felvevő figura szemléli a konkviztádorok bukását. Gilles Deleuze teóriái segítséget nyújthatnak ennek megértéséhez: nála a természetet pusztán birtokolni kívánó figurák csupán az ún. hipnotikus dimenzióig jutnak, míg a természetet valóban meghódító, óriási tetteket végrehajtó szereplők hallucinatórikus teremtmények. A *Valhalla Rising* karakterei közül a keresztesek tartoznak az előbbi táborba. Természetet pusztító megalománok, akik a saját arcukra formálnák a vidéket, majd beleőrülnek a kudarcba. Egyszemű ellenben valóban a természet embere, aki ott-hont teremt egy kisgyereket, Are számára és az ő védelmében hagyja magát lemészároltatni. Diszharmonikus, morajló zöre-

jek vetik szét a Nagy Jeruzsálem-ideát, a hangok és a Refnnél megszokott vörösen izzó képek egyúttal az elme szilánkokra hullására is utalnak.

A főhős belső kalandot él át. Rendezi saját zűrzavaros érzelmeit, és a hit útjára lép. Refn nem a Mel Gibson jegyezte *A passió* nézőpontját osztja. Elutasítja a test kánpornóba hajló gyötrelmeit, lemond a giccses flashbackekről. LSD-utazásra invitálja nézőit: Egyszemű olyan pszichedeliába csöppen, amely ténylegesen a felszabadulás felé visz. A vikingek önmagukat számolják fel, amikor erőszak útján kommunikálnak. Morten Søborg kamerája folyton férfierőszakot pásztáz, hasonlóan a *Vérvesszeség* homoerotikus felhangokkal, sőt, inceszussal társuló Leo-Louis összecsapásához, a *Pusher 3.* éttermi-vágóhídi dühkitöréséhez. Refn antihősei gengsztereknek próbálnak látszani, akik birodalmat építenének, ám csupán a civilizációk leigázásának csődje jut nekik. Velük szemben Egyszeműnek nincs Istene. Hisz magában, segít egy őt kísérő, és vele telepatikus kapcsolatban álló gyermeknek. Faketrecbe zárt bestiaként látjuk először, vándorlásai során emberi vonásokat vesz fel, majd kisfiú-partnerét az indiánokra, vagyis a természettel együtt élő közösségre bízta. Hittérítő ellenfelei ugyan embereknek vallják magukat, ám fokozatosan felöltik az állatbőrt.

Egyszemű kilép a korabeli világképéből, új, pozitívabb síkra lép. Alois Riegl haptikus és optikai felületei köszönnek vissza a *Valhalla Rising*ban, amelyeket Refn honfitársnője, Bodil Marie Thomsen esztéta a közelkép és a nagytotál párhuzamaival ír le. Refn és operatőre mindkét kivágot használja: a premier plán rejtélyt sugall, a transzcendencia leírhatatlanságára reflektál az Egyszemű és Are kapcsolatában rejtező szentség jeleként, a nagytotál a főszereplő spirituális átváltozásának vizuális betetőzője. A Mads Mikkelsen-karakter halála cseppet sem dicstelen, épp ellenkezőleg: szelleme elhagyja esendő porhüvelyét, essenciája a szikla, a víz, a fű territóriumában lel új otthonra, nem pedig a kiontott belsőségek és a szétfúzott csontok emész-tőgdörében. Hirtelen, rövid időre feltáru-l előttünk az érintetlen paradicsom. Messzire kerülünk a vér birodalmától, a halál az átlényegülés felé terel: Egyszemű mártírrá válik, bebocsátást nyer a hősök panteonjába. •