

## NICOLAS WINDING REFN ÉS A HEROIZMUS 2. RÉSZ.

# ISTENEK HAJNALA

Szabó Ádám



REFN ELSŐ AMERIKAI PRODUKCIÓJA ÉS ÁZSIAI KITÉRŐJE UTÁN A NEON DÉMONNAL FOLYTATJA TRANZSCENDENS UTAZÁSÁT.

U arázsregéi véres, traumákkal terhelt víziók az elveszett identitás kereséséről. Szimbolikus harcosai önmagukkal vívják a legnagyobb csatát és bensőjük lesz az aréna. Noha a bankrablók fuvarosa vagy a Thaiföldre szakadt amerikai drogdíler különleges képességek birtokosai, Refnt sosem a fizikai összecsapások foglalkoztatják. Ilyen értelemben maguk a szereplők is kénytelenek levetkőzni akciómozis imázsukat, és tragikus, fatalista hősként, illő alázattal viselni passiójukat, egészen a jelképes mennybemenetel pillanatáig.

### IGAZI HŐS?

2011-es bűnfilmje, a *Drive* beszédes című darab: egyfelől utal a főszereplő foglalkozására, másfelől – és ez sokkal lényegesebb – az antihőst vezérlő belső indítékokat is jelöli. Refn karaktereit a tetteikről ismerjük meg. Figurái bőrébe bújtatja nézőit, a publikum az adott hőssel együtt gondolkodik, cselekszik, szeret vagy gyilkol. A hollywoodi hagyománytár gyakran elkülöníti az akciót és az érzelmek ábrázolását. Egy-egy grandiózus akciószekvencia után mintegy levezetesként jön az unalmasnak bélyegzett dialógusjelenet, jobb esetben a karaktert alapozó hosszas, kifejtő rész. Forgatókönyvírói arany szabály: a figurák habitusát ábrázolni ildomos, nem szájba rágni. A *Pusher* első része száguldás közben, botladozásai során ismerteti meg a Canossa-járó kábítószérárust, 15 évvel később a *Drive*-ban az autós üldözés, a zsaruk kicselezése során tárul fel előtünk Refn jellemfestő módszere.

A *Drive* elején a Sofőr a Chromatics elektronikus zenéje, a *Tick of the Clock*

közben indítja a motort, tolat, kanyarodik, majd menekül a rendőrautók elől és „ölt álruhát”. Átgondolt rablás-dramaturgiájában nincs üresjárat, csak öt percet hagy azoknak a bűnözőknek, akiknek segít. Óraműpontossággal dolgozik, összpontosítása tökéletes. Úgy figyel minden fontos részletre, akár egy ragadozó. És épp olyan csendes is. Refnnél kardinális szereppel bír a figurák hallgatóagsága. Kontrollvesztett, végzetükbe rohanó karakterei, mint Frank, a díler vagy a *Valhalla Rising* vikingjei figyelmetlenek, meggondolatlanok, félelmükben rengeteget beszélnek vagy faragatlanul viselkednek, megásva ezzel a sírjukat. Bronson átmeneti karakter: főnixmadárként éled újjá minden laposra verés után, de hallgatni nem tud, és fejhargon üvöltve szórja a szitkokat. Egyszemű viszont hiába néma, hiányzik belőle a vereségérzet. Szótlansága felsőbbrendűségének jele – fanatikus, délibábot kergető ellenfeleihez képest mindenképpen.

A *Drive* Sofőrje a feladatára összpontosít, és ezt a lehető leghatékonyabban teszi, szigorú elveiből egy jöttányit sem engedve. Nem pazarolja a drága perceket, nem dumál, cselekszik. A munkája rabja, szamurájszerű kódex vezérli. Jean-Pierre Melville séré noirjaiban ugyanúgy helyet kaphatna, mint Michael Mann jéghidegen kalkuláló kopóit, zsványait felvonulatot fekete szériájában (*Az erőszak utcái, Szemtől szemben, Miami Vice*). Igaz, a rendezőt a gyufaszálat rágcsáló Stallone-kultalak, *Kobra* inspirálta, de a Gosling-karakter legközelebbi rokona alighanem a Walter Hill rendezte *Goszterek sofőrje* címszereplője. Valamennyien autonóm, szoborszerű figurák. Refnnél, Mann-nél

az addig robotszerűen merev szereplők találkoznak valakivel, aki elfogadja őket és a zord harcosok szeretettől vezérelve próbálják hátrahagyni korábbi életüket. Melodramai jegyek uralják a *Drive*-ot is – a Sofőr nemcsak oltalmaz egy nőt és annak kisfiát, de bele is habarodik a lányba. Románkuk ugyan nem teljesül be, de nem is végletesen tragikus, sokkal inkább melankolikus. Összetartozásuk kimondatlan, sejtetett. Refn újfent zenéi betétekkel illusztrálja a bontakozó szerelem pillanatait. A házibuli gyöngéd dialógusának („Hívni akartam a zsarukat.” „Bárcsak azt tetted volna.”) a *Desire Under Your Spell*je ágyaz meg férfi és nő valóban egymás hatása alá kerülnek. Néhány jelenettel korábban pedig a *Drive* leitmotifja, *A Real Hero* című College és Electric Youth-sláger kíséri a Sofőr, Irene, Benicio autózással, vízparti piknikkel színesített napfényes „családi” kirándulását. „Nem az számít, amit látunk. Az a fontos, amit nem látunk.” – hangzik Refn egyik legtöbbször emlegetett vezérelve. Ezúttal sem látjuk vagy halljuk a nyíltan ábrázolt, kimondott szerelmet: apró jelek festik le a szerelmesek érzéseit, kis mozzanatokból születik valami grandiózus. Csendből keletkezik mozi: a nyugtalanító hangtalanságot patikamérlegesen adagolt, rövid, de annál szörnyűbb erőszakkitörések zilálják szét.

Egzisztencialista neo noir találkozik a lehetetlen romantikával: ez az átmenet utal a *Drive* főszereplőjének sorsfordulatára is. Hátra kell hagynia egy rideg, léleknyomorító rendet, a bűn fészket, hogy szárnyra kaphasson, mert tudja, egész életében arra várt, hogy szeresék. Nem akarja elveszíteni az illékony





meg sem szülhetik fiaikat, a *Csak Isten bocsáthat meg* pedig a világra jött gyermekek és az anya viszonyáról tudósít. Fabulája szerint a Bangkokban élő Julian anyaméhben rekedt csecsemő. Sátáni édesanyja, Crystal irányítja minden lépését. Feltárul az Oidipusz-komplexum: Julian a mamája utasítására tette el láb alól az édesapját. A fiú büntudata miatt képtelen felcseperedni, Crystal szörnyeteg, aki gyermeke véreből nyer energiát. Refn olvasatában a nő Lady Macbeth és Donatella Versace klónja. Az Alejandro Jodorowsky-féle *Szent vér* alapmotívuma burjánzik végig a filmen: a fiúgyermek csak akkor nyerhet függetlenséget, ha levágja a kezéről a kötelet, amelyet velejéig romlott anyja húzott szorosra. A *Valhalla Rising* Egyszemű-Are relációja apa-fiú, mester-tanítvány bajtársiasság, a *Drive* Sofőrje és Benicója már-már tiszta lelkű szülőkként, gyerekeként borulnak össze, míg a *Csak Isten bocsáthat meg* anya-fiú kapcsolata genetikailag kódolt undor.

Julian ritkán beszél, mert egy elfojtott trauma áldozata. Üvöltése is néma: amikor rárivall tehetetlen barátnőjére, azért teszi, mert édesanyja férfiaságában alázta meg őt, és tehetetlenségében olyasvalakire támad, aki igen közel áll hozzá. Pszichoszexuális terror: a bestiális anyafigura maskulin vonásokkal rendelkező Felettes Én, a fiú identitására, Énjére vadászik, de a gyermeknek egy

jobb autoritást kell választania. Chang, az Isteni rangra emelkedett thai rendőr jelenti ezt az alternatívát.

Julian és az igazságszótó zsarú muay thai-összecsapása nem harcművészeti darabokra történő kikacsintás. Könyökel, térdrel, kézzel, lábbal végzett önfelfedező túra. Metaforikus párbaj hústestbe zárt ember és abszolútumként élő Bosszúálló Angyal között, vagyis Refnhez hűen a karakterek az erőszak útján próbálják megérteni egymást. (A fáma szerint Ryan Gosling intenzív tréningen vett részt, karaktere azonban meg sem tudja érinteni Changot, aki könnyen padlóra küldi riválisát.) Belső transzcendens utazás tanúi lehetünk a *Fear X* és a *Valhalla Rising* modorában. A 2013-as bangkoki rémálom főalakja egyfelől bátyja ösztönvezérelt gyilkos- és szexuális mentalitásának int búcsút, majd zsarnoki anyjától próbál elszakadni. Billy priapikus szolgálélek, az anya kedvence. Dúvad, afféle akarátát zabolázni képtelen Bronson-örökös. Julian ellenben képes változni, ő a *Valhalla Rising* főhőse, Egyszemű metamorfózisához áll közelebb, mert a Pokol legsötétebb bugyraiba is hajlandó alászállni. Szükszavú, minimális dialógusra szorítókozó film ez, igazi pszichedelikus trip. A bangkoki bordélyok klausztrófób belső terei, vörös és kék neonfényei, a sötét utcák, vagy a hideglelősen főfőhő-ér ötcillagos szálloda elmét darabokra

„Önmagán túlnövő ember”

(Csak Isten bocsáthat meg - Ryan Gosling)

tépfő fantáziahelyszínnek. Szóljunk akár a realista időszakáról, akár a transzcendens éráról, Refn ritu-

álisan mutat luxusétermeket, klubokat, bárakat. Úgy, ahogy Stanley Kubrick fürdőszobákat. Ivói, étkezdei brutális indulatoknak adnak háttérrel. A *Pusher* első részében Frank egy csehóban veri össze Tonny-t, a harmadikban Milo és Radovan egy étterem hátsó részében disznókként vágják le ellenfeleiket. A *Drive* pizzériájában Bernie villát döf Cook szemébe és kést szúr a torkába, a *Csak Isten bocsáthat meg* night clubjában Chang lebénítja, megvakítja és süketíti Crystal egyik hú emberét, Gordont. A dán szerző egész életművében színrel-képpel, valamint zajjal-hanggal mesél. Saját bevallása szerint nem észleli a köztes tónusokat, a vörös az egyetlen szín, amelyet felismer. (Szalkai Réka: *Beszélgetés Winding Refnel*, Filmvilág, 2010/5.) Bár palettája azóta szélesebb lett, az expresszív színek éles kontrasztot alkotnak, rímelve heves érzelmeket átélő figuráira. Nyugalmat és békét, illetve bukást, entrópiát is jelölhetnek: a *Valhalla Rising* hőse például aláveti magát a vértenger-víziónak, a *Vérveszteség* Leóját szabályosan leláncolják rozoga lakásának vérvörös falai, majd a saját vérebe injektált HIV-vírus, a *Csak Isten bocsáthat meg* thai bokszarénája egyszerre küzdőtér és a megtisztulás helye. Hangjátékosként is ezt a mód-

szert követi. A morajok, neszek valami lstenibb felé irányíthatják a karaktereket, mint Juliant, de a bennük lüktető elviselhetetlen haragot is forrpontig hevíthetik, például a *Drive* erőszakscenáiban. Refn nem becsüli le a csend erejét sem: gyakoriak a dermedt némaságban induló, majd egyre intenzívebbé váló jelenetek. Refn ekkor az általam csendes robbanásnak keresztelt állapotot képi le – szereplőit rengeteg megaláztatás éri, ezeket sokáig szótlanul, de fogcsikorgatva tűrik is, hogy aztán a bennük lüktető, visszafojtott indulatok végül hatalmas robajjal törjenek ki belőlük.

„Mindig az lebeg a szemem előtt, amit látni és hallani akarok. Fogalmam sincs, miért alakult ez így. Olyan, mint a fétis: egyszerűen csak felizgat.” – árulta el Sitgesben. A direktor a *Csak Isten bocsáthat meg*-ben két fétist gondol újra: Julian öklét és Chang damoklészi kardját. Az ökölbe szorított kéz kung-fu filmek, fallikus akciómozik szériatartozéka, a maskulin-potenciál csimboraszója. Nemi szimbólum, péniszpótlék. A film cselekménye szerint a főszereplő korántsem szupermacsó, legtöbbször alulmarad. Chang pengéje isteni kellék: a kardot a gerincéből húzza elő, végzetes csapásai elől egyik áldozata sem menekülhet. Törvényhozó és hóhér, pontosan tudja, ki szolgál rá az életre, ki vetendő a pokol tüzére. Szemrebbenés nélkül, kisgyermek szeme láttára végez ki egy bűnözőt: a gazember jajveszékelését a Changot átható misztikus aura ambient-hangja nyomja el. Fegyvere sosem törik el, karcolás sem esik rajta, a rendőr spirituális lény marad. Végig thai nyelven beszél, angolul egyszer sem szólal meg. Bizar hűzasként egyedül őt látni mézszálás közben, holott ebben a filmben az igazságtevő rendőr az Abszolút Jó. Etikai kategóriái szilárdak, sérthetetlenek. Eközben Crystal, a megtestesült Gonosz egyszer sem látjuk gyilkolni, parancsait mindig alárendeltjei – például egy gyerekkorú bérgyilkos – hajtják végre. Julian kettejük között öröklődik. Döntéskényszere során új atyát lel magának a régi, szadista anya helyett. Rájön, nem a gyilkosság útját kell választania, hanem csakúgy, mint Egyszeműnek, az áldozathozatalét. A fiú lábra állásának első lépése az, hogy nem végez Chang védtelen kislányával, hanem a lányt pisztollyal fenyegető társát lövi agyon. Majd visszatér az immár halott Crystalhoz: kardot döf a holttestbe, majd a sebbe nyúl. Végre kijutott az anyaméh-

ből, és most beszennyezi azt a helyet, ami az ő életét is bemocskolta. Ezután elfogadja a sorsát: a *Csak Isten bocsáthat meg* a testi büntetésen keresztül vállalt szabadságot hirdeti. Csonkításról, helyesebben férfiúi kasztrációról szól Julian álma, amely egyszer szexuális játék közben is kísérti – végül találkozik újrateremtőjével. Önálló individuumként hajt fejet Chang, az Isten előtt és kínálja fel neki a kezét, nem pedig dühöngő harcosként. Belső látása magasabb szintre jut, a karakter továbbfejlődik, míg anyja és fivére beszűkült pszichéjük labirintusában pusztulnak. Így lesz a csecsemőből felnőtt: nem Isten, „csak” önmagán túlnövő ember. Helyrebillen a világtrend: a bangkoki rémdráma a bosszúfilmek antitézise, ahol a revans feladása az igazi győzelem.

Refn pornófilmnek titulálja magát: az erőszak olyan, mint a szex, a beléjük ölt energia számít. A *Csak Isten bocsáthat meg* egyik legfőbb ihletadójának Richard Kern *The Evil Cameraman* című 12 perces aberrációját tartja. Szerinte a kreativitás nem más, mint reakciók kiprovokálása. Refn a *Pusher-trilógiáig* tartó periódusában iszonyatos kínokat jelképező hangorkánba üzte öndestruktív átlagember-szereplőit, a *Bronson* óta viszont látnokként ostromolja a csúcst. Fiktív avatárjai egyre inkább emberbőrbe bújnak, majd az ég várja őket. Mintha Elias Canetti *Tömeg és hatalmának* egyik téziséét írná újra a művész: a rabszolgává tett ember állatként vegetál. Fel kell szabadulnia, hogy többé lehessen. Markáns kivétel a *Neon démon*: ez Refn legnegatívabb filmje az ún. „elemelt valóság”-mozik között. Egymás húsát zabáló szörnyeket ereszt ránk a rendező. Istenek helyett Anti-Istenek veszik át az uralmat. Jesse, a 16 éves modell Magasságosnak tetszhet, két lábon járó Gyönyörűség-idolként áll a kivilágított Los Angeles fölött. Sorsa azonban más: hogy fordul: mint Istennő, kudarcot vall. Különleges szépsége, bűbája nem védi meg őt, lecsap rá a halál. (Refn a *Pusher 3.* záróképe óta nem mutatott ilyen feszélyezően üres úszómedencét.) Ráadásul hiába van tisztában csodálatos adottságaival, fejébe száll a dicsőség. Jóságos Úrnő helyett a gátlástalan kaliforniai modellvilág visszatartó és narcisztikus produktumaként szerepel le. Vörös, kék, fehér után szürkében, zöldben, sárgában is pompázik a mű, de a színvilág felszí-

nes. Csillámporos lidércnyomásában a Szépség pusztán hatalmi szimbólum, ami a maga tisztaságában pusztulásra ítéltetett, csak mesterségesen – aranyba öntéssel, plasztikai sebészettel, halottak kozmetikázásával – tartható életben. Kiszajátító fényképeszek, első helyért versengő királynők gyűrűjében. Bűnözők és vikingek után Refn a modellekről is azt vallja, kreált képeik hamisak, a púder a mocskot kendőzi el. Ahogy a *Valhalla Rising* lovagjai a Nagy Jeruzsálemre óhajtoznak, úgy a *Neon démon* női szereplői a Nagy Szépségért sóvárognak. És még az aktuális Egyszemű-alteregót is magukkal rántják. Gender-politikája éleslátó, mert a hegemon maskulinitás vagy feminizmus nem telepszik a filmre. Provinciális (a moteltulajdonos, akiből az akcióstár és sármőr Keanu Reeves formál útszéli suttyót), naiv (Jesse fotós szerepében), külső és belső szépséget ismerő (a divattervező) hímekeket egyaránt látni – jelképes, hogy a hősnő barátja mindkét férfivel ideológiai vitába bonyolódik. Refn a nőiségről sem dédelget illúziókat. Ruby, a sminkes és Jesse viszonya ugyan első látásra tisztának látszik, amennyiben az előbbi hölgy természetes szépségéért, és nem saját felkapaszkodásáért csodálja a kamaszlányt. De ez a leszbikus kapcsolat is az enyészete: nekrofil vágyakozásba, árulásba, majd örületbe torkollik. A szőke szupermodellek, Gigi és Sarah nála is rosszabbak: irigy, gonosz próbababák, akik a hatalomért kannibalizmusra is hajlandóak. A rendező szinte saját, Blake Lively-féle *Gucci Première*-parfümreklámját alkotja újra. 2012-es klipjében az aranyba öltöztetett sztárt és a ragyogó Los Angeles werk-etűd követi a színésznőt instruáló Refnnel, kamerákkal, lámpákkal, daruval, szélgéppel: a *Neon démon*ban a filmtechnikai eszközök metaforái a kiokádott, majd újra lenyelt szemgolyó és Sia *Waving Goodbye*-a. Az istenek immár halottak.

Vajon feltámadhatnak-e? Erre a kérdésre Refn következő munkái adhatnak választ. A *Les Italiens* című francia-olasz rendőrsorozat elveikben visszakanyarodás korábbi munkáinak nyers stílusához, Mozifilmjei azonban nem szakítják meg a spirituális hagyományt: a *The Avenging Silence* Japánban játszódó kém-akció-thriller, amely a hírek szerint Egyszemű és Chang szereplőtípusait porolná le. Még a feminista szuperhős-zsánerbe is belekóstolna egy esetleges *Batgirl*-adaptációval. •