

Mojca Kumerdej, foto: Miriam Dalsgaard

TIHI BOJEVNIKI

Nicolas
Winding
Refn



Čemu naj se upre in kako naj se avtoritetam zoperstavi bodoči mladi režiser, kot je bil pred tremi desetletji najstniški Nicolas Winding Refn (rojen 1970), čigar sorodniki so skoraj vsi zapisani filmu? Refn je namreč potomec danskega filmskega klana, oče Anders Refn je režiser in montažer, ki se podpisuje pod montažo von Trierjevih filmov *Lom valov* (Breaking the Waves, 1996) in *Antikrist* (Antichrist, 2009), pri mnogih njegovih filmih pa je bil prvi asistent režije. Mama Vibeke Refn je direktorica fotografije, pokojni stric Peter Refn je bil režiser in producent, filmska igralka pa je tudi njegova žena Liv Corfixen. Refn se je v najstniških letih z mamo preselil v New York, in kot pojasnjuje v enem od intervjujev, odraščal v skandinavskem socialističnem gospodinjstvu višjega razreda, kjer je bilo skoraj vse, kar je prihajalo iz Amerike, fašizem in vse, kar je prišlo iz Evrope, čudovito. V njegovi novi družini, kjer se je tudi očim ukvarjal s fotografijo, je bil evropski novi val svetinja, za odmet pa ni bila niti ameriška uporniška popularna kultura, ki jo je mati kot fotografinja profesionalno dokumentirala in v katere arhivu so se znašli tudi posnetki Jimija Hendrixa. Refn se je spodbudnemu okolju uprl z navdušenjem nad žanrskimi filmi, a ker kri ni voda, je pri štirinajstih v kulturni grozljivki *Teksaški pokol z motorko* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Tobe Hooper) odkril film kot umetniško formo.

Njegova nadaljnja pot je bila intenzivna in impulzivna. Ko med študijem v New Yorku na Ameriški akademiji za dramsko umetnost v steno zabriše mizo – prizor desetletja kasneje pritakne uporniškemu Bronsonu v istoimenskem filmu (2008) – ga akademija izključi. Študij mu nikakor ni namenjen – le mesec dni po vpisu na prestižni Danski filmski inštitut ga je že zaključil, a tedaj se obrne na svoj klan, ki mu petminutni film, s katerim je kandidiral za vpis, pomaga razviti v celovečerec (iz hudih dolgov mu pomagajo tudi leta pozneje, po finančnem polomu ameriškega debuta *Fear X* [2003]). *Diler* (Pusher, 1996), ki je bil izvorno zasnovan kot televizijski film, šele pozneje postane prvi del izvrstne istoimenske trilogije o narko podzemlju Kopenhagna; sledita mu *Diler 2* (Pusher II: With Blood on My Hands, 2004) in *Diler 3* (Pusher III: I'm the Angel of Death, 2005).

V vsakem delu trilogije, ki funkcionira tudi samostojno, Refn izpostavi moški lik, ki je bodisi poslovno bodisi družinsko – in družina je v Refnovem opusu eden osrednjih motivov – povezan s srbskim oziroma z danskim mafijskim klanom. Osrednji lik prvega *Dilerja* je mali prekupčevalec Frank, ki v tandemu z mladim gobezdavim Tonnyjem oskrbuje redne stranke v okrožju. Frank zabrede v težave po policijski raciji, ko ostane brez robe in brez denarja in s tem dolžnik šefu srbske mafije, heroinskemu lordu Milu. Franku bi se skoraj uspelo izmotati iz situacije, če bi se držal obljube prijateljici Vic, da za vekomaj zapustita Kopenhagen in s tem življenje dilerja in erotične plesalke. A ker pri odločitvi popusti, se Frank v smrtni grozi poti pred izterjevalci dolgov in v nadaljevanju trilogije izgine. Protagonist drugega dela *Dilerja* je ne več brbljavi, ampak tihi Tonny, ki se po vrnitvi iz zapora zaposli v očetovi avtomehanični delavnici, ki je predvsem krinka organizirane mreže za krajo avtomobilov. Konflikt ne poteka znotraj narko hierarhije, temveč med očetom in sinom, ki na koncu svojega hladnega in surovega očeta ubije, zapusti družinsko in kriminalno okolje in ga tako v zadnjem delu trilogije ni več na spregled. Vezni člen vseh treh delov je srbski narko lord Milo, ki ga skozi preplet cinizma, na videz tople prijateljske naklonjenosti in obenem nepopustljive gangsterske krutosti odlično igra Zlatko Burić, ja, prav tisti Zlatko Burić z vzdevkom Kiča, ki je bil pred preselitvijo na Dansko v začetku 80. let eden ključnih članov Kugla glumišta, avantgardnega hrvaškega gledališča iz 70. in 80. let. Milo je v prvem delu cinični in strahospoštovanje vzbujajoči lord v vzponu, v drugem delu je na vrhuncu kariere, v tretjem pa ostareli, navlečeni diler v zatonu, ki so ga povozile nove droge in nova pravila mlade generacije. *Diler 3*, tudi po Burićevi zaslugi najbolj duhovit in eksperimentalen del trilogije, je prerez življenjsko pomembnega Milovega dne, ki se že z jutrom začne slabo. Dopoldne se s sarmami, ki jih kuha za praznovanje hčerinega rojstnega dne, zastrupita njegova sodelavca, vmes nekajkrat skoči na srečanje skupine anonimnih odvisnikov in se nato v svoji restavraciji zadane, namesto velike količine ekstazijev mu agresivna albanska mafija podtakne bombone, s čimer izvede sovražni prevzem njegove

vih poslov, preden se vendarle udeleži hčerine zabave pa še reši mlado poljsko prostitutko iz krempljev makroja, ki ga ubije. Proti jutru naslednjega dne je njegovo življenje drugačno, ker je drugačen sam. Kako drugačen, po nočnem prostem padu ne ve niti Milo.

Vse tri osrednje moške like *Dilerjev*, ki jih poleg Burića vrhunsko utelešata Kim Bodnia kot Frank in Mads Mikkelsen kot Tonny, trdo zunanje dogajanje potisne na ostrino bivanjskega roba, ki je teritorij za soočenje s samim sabo in hkrati priložnost za transformacijo. V bližnjih planih na njihove obraze intimistično prilepljena kamera razkriva njihovo napetost, tesnoba in strah. Refn je dedič filmskega eksistencializma, četudi med navajanjem avtorjev, ki so ga spodbudili oziroma so mu kakor koli blizu, ob Hooperju, Peckinpahu, Wooju, Melvillu in Tonyju Scottu omenja tudi Tarkovskega, a zamolči Bergmana. S skandinavskim eksistencializmom niso prežeti le *Dilerji*, ampak tudi zadnji trije celovečerci *Bronson* (2008), *Božji bojevniki* (Valhalla Rising, 2009) in *Drive* (2011), katerih glavni moški liki – Bronson, Enooki in Driver – so v nasprotju z bivanjsko in čustveno razprtimi protagonisti trilogije bolj ali manj povsem netransparentni.

Ne oziraje se na kriminalni oziroma v *Božjem bojevniku* barbarski kontekst, imajo Refnovi junaki svojo etiko ali kot izreče Bronson: »Nisem bil slab, vsaj ne zelo zelo slab, imel pa sem svoje principe.« Med omenjenimi tremi liki je sicer zelo poseben Bronson vendarle edini zares človeški lik, Enooki namreč učinkuje kot mitski monolit, Driver pa kot nekakšen kiborg. *Bronson* je posnet po resnični zgodbi razvpitega, domnevno najnevarnejšega britanskega zapornika, ki je bil leta 1978 pri dvaindvajsetih zaradi oboroženega poštnega roba obsojen na sedem let zavora, ki pa odtlej, z izjemo štirih mesecev prostosti, ne da bi zagrešil umor, že trideset let ždi po britanskih zaporih, in to večinoma v samici. Bronsonov zločin je etična pozicija ultimativnega upornika proti represivnemu sistemu, ludista že skoraj nečloveških, mitskih razsežnosti, ki se brez posebnih razlogov, izključno iz lastne etike znova in znova zapleta v vnaprej izgubljene pretepe z zaporniškim osebjem. Življenjske zgodbe Michaela

Gordona Petersona, ki se je v štirimesečni prostosti na ravni kletnih borb in nelegalnih stav začel ukvarjati z boksom in čigar tedanji menedžer mu je predlagal domnevno bolj zvoneči vzdevek Charles Bronson, se Refn loti na način, kot bi si ga izmislil Bronson sam – kot umetniški portret slavne osebnosti, ki se ukvarja z umetnostjo, še več – kot portret umetnika, ki je sam utelešena umetnina. Refn ga bolj kot tragičnega junaka prikaže kot nepredvidljivega ludista, čigar nepopustljiva drža je za zunanji pogled neizbežno absurdna in žalostna, obenem pa gre za zavestno izbrano življenjsko vlogo, pa kolikor že je Bronsonova zavest racionalna. Skozi formo varietete, v katerem Bronson odigra svoje življenje, se Refn odpove pretanjenim psihološkim poglobitvam in penetriranju kamere v protagonistova stanja. Bronson je igralec, performer, ki si je izbral za prizorišče svojih performansov zapor, za publiko zaporniško osebje – sceno z učiteljem risanja ob zahtevani klasični glasbi tudi dejansko izvede kot performans – njegove akcije, pred katerimi si pogosto prebarva telo, pa – sicer ne na kulturnih straneh, zato pa v črni kroniki – spremljajo britanski mediji. Mimogrede, Bronson v zadnjem desetletju v samici intenzivno slika, objavil je enajst pesniških zbirk in priročnik *Solitary Fitness* za individualni telesni trening z minimalnimi sredstvi v zelo omejenem prostoru.

Kljub megalomanskim podobam, podprtim z natančnim glasbenim izborom, kar velja za celoten Refnov opus, ki premišljeno vključuje montažo klasične in popularne glasbe, si film *Božji bojevniki* zaradi vsebinske abstraktnosti ni pridobil širše publike; tudi na ljubljanskem LIFFu je bil predvajan v bolj kot ne obrobni sekciji Ekstravaganca. Osrednji lik je Enooki (odlični Mads Mikkelsen), ki se tako ne poimenuje sam, ampak njegovo ime izgovori deček, ki je komunikacijski posrednik med njim in pokristjanjenimi Vikingi. Enooki in deček se vikiški skupini pridružita na plovbi proti Jeruzalemu, toda vetrovi – ali pa je bila to usoda, o čemer se branilci božjega groba sprašujejo v statičnem prizoru na ladji – jih namesto v Sveto deželo zane-sejo prek oceana nekam v pekel, morda v pogansko Valhalo, a nedvomno v eksistenčno razpoko, katere brezno enega za drugim požira. Kar doživlja ekspedicija, je

tesnoba, ki v nasprotju s strahom ne izhaja iz zunanjega objekta, ampak je temeljno eksistencialno stanje razprtja brezna ničla, ki nima ne pomena ne smisla.

Misija nemega Enookega ni jasna, a kot »tisti, ki prihaja iz pekla onstran oceana«, kot Vikingom pove deček, se zdi vmesnik med onstranstvom in tostranstvom, ki posadko namesto k božjemu grobu odpelje v njihov lasten grob. Božji bojevniki, ki sestoji iz šestih delov, je vsebinska, vizualna in zvočna mojstrovina. Najintenzivnejši, poleg zadnjega, je četrti del, naslovljen Sveta dežela, ko že okrnjena ekspedicija sredi povsem neznanega prostora, ki ga obvladujejo avtohtoni kamenodobni prebivalci, doživi popoln razkroj simbola univerzuma in se sooči z absolutnim ničem, ter v prizoru, podloženem z instrumentalom Rammstein, vsak od njih doživlja svojo lastno blaznost – versko, seksualno in predvsem bivanjsko.

Četudi so v Refnovem opusu glavni protagonisti vselej moški, postavljeni v trda, surova okolja, se njegova dela bistveno razlikujejo od konvencionalnih »moških« kriminalnih in vojaških akcionerjev, tudi oziroma zlasti od Tarantina, s katerim ga nekateri neutemeljeno primerjajo. Drugačen je tudi odnos do nasilja, ki ga Refn ne uprizarja kot objekt fascinacije, s katerim se je skozi fikcijo moč neproblematično identificirati in v njem uživati, ampak ga dramaturško inteligentno tempira in dozira. Najbrutalnejši in najsurovejši prizori so večinoma izjemno kratki, lahko celo tako hitri in kratki, kot so rdeče obarvani prebliski v *Božjem bojevniku*. Za uprizoritev nasilja Refn raje uporabi suspens, kot na primer na koncu prvega *Dilerja*, ko Frank obstoji prestrašen na smrt, medtem pa ekipa oboroženih Milovih pomagačev z Radovanom na čelu po tleh stanovanja zanj že razgrinja polivinil. Zato pa v *Driveu* in zlasti v notoričnem prizoru *Dilerja 3*, v katerem Radovan kot mesar prašiča »strokovno« raztelesi umorjenega zvodnika, prikaže nasilje takšno, kot je zunanaj kinodvoran – ogabno in grozljivo.

REFNOVI OSREDNJI LIKI NE GLEDE NA BRUTALNI, KRIMINALNI KONTEKST, V KATEREGA SO VPLETENI, NE UČINKUJEJO KOT ŽRTVE, AMPAK DOBESEDNO JUNAKI, IN TO TIHI, LAHKO CELO POVSEM NEMI JUNAKI, kot je



Bronson

Enooki, oziroma v glavnem molčeči, kot so Driver, Frank in Tonny (v *Dilerju 2*). Morda se na prvi pogled zdi, da to ne velja za Bronsona, ker na odru izpoveduje svoje življenje, a je v realnih življenjskih situacijah tudi on, razen kadar performersko ne nori, molčeč in neroden v komunikaciji. Refnovi junaki imajo osebno etiko, vendar kot etični subjekti niso vzpostavljeni na začetku, ampak to postanejo skozi akcijo in predvsem z dejanjem, dejanjem v pravem pomenu besede – če ga seveda izvedejo – s katerim prelomijo s svojim dotodanjim življenjem in pravili skupnosti. Prav zato je Frank, ki ne izpelje svoje odločitve, da z Vic pobege iz Kopenhagna, na koncu poraženec in simbolno povsem, telesno pa tudi že skoraj mrtev. Nasprotno pa Driver, ki se v nasilje zaplete, da bi zaščitil prijateljico in njenega sina, kljub usodnim strelom simbolno preživi in se odpelje s prizorišča (nekam v metafiziko).

Simbolno v zadnjem prizoru *Božjega bojnika* preživi tudi Enooki, ki se na gori

oboroženim Indijancem ponudi kot žrtev. Refn namreč ni le dedič Bergmanovega eksistencializma, ampak v omenjenem prizoru odbliše tudi eden od osrednjih motivov očeta filozofskega eksistencializma, prav tako Danca, Sorena Kierkegaarda, ki med tremi stadiji eksistence kot primer najvišjega, teološkega stadija uporabi starozavezno zgodbo o Abrahamovem žrtvovanju sina Izaka na gori Moriji. Abrahamova pripravljenost, da izvrši božjo zahtevo, pomeni suspenzijo etičnega, ob čemer subjekt, čigar izvršitev dejanja lahko temelji zgolj in samo na veri, doživlja strah in trepet. A medtem ko se Abraham na gori odloči žrtvovati sina, se v zadnjem, šestem delu *Božjega bojnika*, naslovljenem *Žrtvovanje*, Enooki na gori sam ponudi kot žrtev. Razlog njegove odločitve je nejasen – mar se žrtvuje zato, da bi s svojo smrtjo rešil dečka, ali zato, da bi s samožrtvovanjem poplačal zločin, ki ga je nad domorodci nemara zakrivila katera od predhodnih vikinških ekspedicij, ostaja odprto. Toda iz njegovih, skozi cel film

pojavlajočih se rdečih, izjemno kratkih nasilnih prebliskov je gotovo, da Enooki svojo usodo pozna in ji svobodno sledi do lastnega konca.

Prav odnos med očetom in sinom ali vsaj starševsko razmerje, ki ni nujno biološko in je predvsem simbolno, je motiv, ki se pojavlja v večini Refnovih filmov, celo pri Bronsonu, za katerega represivni sistem uteleša očetovsko avtoriteto, ki se ji od mladosti upira in katere pogled s svojim uporom skuša fascinirati. Abrahamove pripravljenosti, da Bogu žrtvuje sina, se ne oziraje na žanre avtorji moškega spola lotevajo s tesnobno zadrego, kar velja tako za Kierkegaarda kot med drugim za Kanta in Derridaja. To, da oče požre oziroma ubije svoje otroke, zlasti moške potomce, je eden od prvobitnih mitov, na tem motivu, sicer prešitim z zmago nad smrtjo in s tem odrešitvijo človeštva, temelji tudi krščanstvo. In edina samobramba pred tem je drugi, prav tako mitsko strukturirani zločin – očetomor, ki



Drive

pa v kontekstu ne več mita, ampak logosa pomeni simbolni umor očeta, ki sinu šele omogoči, da postane avtonomni subjekt in kot tak preživi.

V Refnovih filmih nastopata tako dobri kot zli oče in dobri je lahko dober celo tako zelo, da se je za sina pripravljen žrtvovati, kar lahko pripišemo Enookemu in Driverju. Ta, ki je podobno kot Enooki oseba brez preteklosti in čigar zloščena pojavnost je neprosojna kot kovinsko temno modre stolpnice nad ulicami Los Angelesa, se najmanj toliko kot na sosedo Irene, katere mož ždi v zaporu, naveže na njenega sinčka in se vživi v očetovsko vlogo. Po vrnitvi Ireninega moža se Driver kot partner in nadomestni oče umakne in iz ljubezni do ženske in sina – iz ljubezni, ki je molčeči bojevnik ni zmožen izreči – njenemu možu ponudi pomoč pri urejanju dolžniških razmerij do kriminalne združbe. Večinoma tihi Driver se tako zaplete v turbulenco brutalnih dejanj, ki so popolno nasprotje njegovi sicer ne-

prosojni, a vendarle topli pojavnosti, in na koncu Irene in njenega sinčka za ceno svojega življenja tudi reši.

Ob tem le omenimo, da je v *Božjem bojevniku* poleg osrednjega odnosa med Enookim in dečkom motiv oče in sin navzoč tudi skozi stranski zgodbi dveh Vikingov, ki jima deček v prevodu Enookega pove, da sta se znašla v prostoru, kjer se bo prvi srečal s pokojnim očetom in drugi s pokojnim sinom. Razmerje med staršem in otrokom pa obstaja tudi v prvem in tretjem *Dilerju* – v prvem med Frankom in mlajšo Vic, s katero ima Frank dosledno skrbniški odnos, zato njen poskus »zapeljevanja iz hvaležnosti« tudi odločno zavrne, v *Dilerju 3* pa med Milom in njegovo razvajeno edinko, ki se na koncu z vzpostavljeno lastno poslovno/narko mrežo še kako izkaže za hčerko svojega očeta. Milova očetovska vloga je tudi razlog, da umori makroja in osvobodi mlado prostitutko, ki ima tako kot njegova hči tistega dne rojstni dan, s čimer Milo, ki je vselej

igral po trdih pravilih, pokaže svojo mehko, empatično stran.

V srednjem delu trilogije *Diler* nastopata dva obraza očetovske figure – dobri in zli. Po vrnitvi iz zapora se Tonny zaposli pri očetu The Dukeu, ki Tonnyja od malega ponižuje. Na videz trdni, a dejansko ranljivi Tonny po eni strani sprejema podobo nesposobnega zabiteža, ki mu jo vsiljuje oče in tudi drugi, med njimi ženska iz očetovega kroga, ki Tonnyja postavi pred dejstvo, da je njen dojenček njegov sin. Obenem pa se Tonny vztrajno, a neuspešno trudi pritegniti očetov pogled in ga prepričati o svojih sposobnostih ter si nemara celo iztisniti kanček ljubezni. Mads Mikkelsen, o katerem Refn pravi, da sta drug drugega odkrila s prvim *Dilerjem*, je v vlogah Tonnyja in Enookega vrhunski in je trenutno eden najboljših igralcev nasploh. The Duke na poroki svojega zaposlenega le-tega na vse pretege hvali in ga poleg Tonnyjevega polbrata predstavlja za svojega (simbolnega) sina, medtem

ko z grobim cinizmom smeši Tonnyja. V prizoru, v katerem Tonny s strani pogleduje proti malemu polbratu – očetovemu ljubljencu, kar sam nikoli ni bil – in proti sodelavcu – očetovemu nasledniku, kar sam nikoli ne bo – Mads Mikkelsen izvede izrazno pretresljivo obrazno koreografijo: najprej se Tonnyjeva naivna zaupljivost spodvije v negotovost, ta preide v strah pred hladom očetove surove veličine, kar zdrsi v prizadetost in bolečino, ta pa se že naslednjem hipu izvije v obrambni smeh. Tonny se s ponovnim poskusom, da bi pridobil očetovo ljubezen in s tem poplačal (domnevno) svoj finančni dolg, The Dukeu ponudi, da ubije polbratovo mater, ki se je želi oče znebiti. Ko v bordelu sede na postelji z žico v roki čaka žrtev in v naslednjem prizoru očetu v pisarni pove, da je stvar uredil, zaradi Mikkelsenove subtilno oblikovane vloge vemo, da ženske ni ubil. Ko se ga oče v besu fizično loti, Tonny izvrši zapornikov nasvet, da se je strahu mogoče osvoboditi le z uničenjem njegovega izvora. Toda z očetomom Tonnyjeva zgodba »očetov in sinov« ni končana; kar manjka, je zaključno etično dejanje, s katerim pobere svojega domnevnega sina, z dojenčkom v naročju sede na avtobus ter odpotuje stran in predvsem nekam, kjer mali ne bo ponovil njegove zgodbe in on ne očetove.

Naj gre za filme z višjimi proračuni, kot je v Los Angelesu posneti zadnji film *Drive*, za katerega je na lanskem festivalu v Cannesu prejel zlatega leva za režijo, ali za skrajno nizkoprorračunsko trilogijo *Diler* ali za s 3,5 milijona dolarjev v škotskem višavju posnetega *Božjega bojevnika*,



Diler 3

Refnov opus odlikuje izjemna in dostikrat nepričakovana vizualna in zvočna estetika, premišljeno oblikovanje likov ter dinamično strukturiranje filmske pripovedi, vključno z upočasnitvami in zaustavitvami in pa z molkom ter s tišino, skozi katere razpre moški strah, tesnobo in ranljivost.

Medtem ko so *Dilerji* narejeni skozi psihološko razprtost realistične naracije, pa v *Bronsonu*, *Driveu* in *Božjem bojevniku* v strukturo mestoma vključi gledališko postavljene prizore. V *Bronsonu*, katerega forma je že tako varieteska, je to predvsem dolga, v počasnem eksistencialističnem duhu posneta sekvenca v sterilno izčiščeni ogromni dvorani psihiatrične klinike, kjer se dogajanje sočasno odvija v različnih planih, vključno s tragično ludističnim prizorom, v katerem pacienti

plešejo na It's a Sin dua Pet Shop Boys. V *Božjem bojevniku* je gledališki statični prizor plovbe na ladji, obkroženi z nepredirnimi meglicami, v katerem je med počasnimi tesnobnim razglabljanjem posadke o sumljivi smeri potovanja jasno, da gre predvsem za eksistencialno potovanje duha z ultimativnim telesnim učinkom. V *Driveu* je to skoraj zamrznjen prizor, ko Driver vstopi v Cookov klub, v katerem kot porcelanaste lutke povsem negibno sedijo gola dekleta.

Omenili smo izvrstno, a obenem nenavadno Refnovo vizualno estetiko, nenavadno zaradi uporabe močnih kontrastnih barvnih odtenkov ne oziraje, ali gre za realistično ali nerealistično pripoved, in to zlasti intenzivno rdeče v prizorih, večinoma povezanih z nasiljem, in zelene, kakršna je nočna svetloba v *Dilerjih* in *Driveu*. Razlog tiči v tem, da Refn barv ne izbira z običajno percepcijo, skozi katero bi ustvaril posnetek oziroma približek realnosti, ampak barve misli in jih koncipira. Nicolas Winding Refn je namreč barvno slep, barvna slepota pa je okvara zlasti sistema za sprejemanje zelene in rdeče barve. In ne samo to – Refn je tudi hud dislektik, zaradi česar, kot pravi v enem od intervjujev, ni znal brati vse do trinajstega leta. In če je mladi Nicolas Winding Refn begal, kako se upreti simbolni avtoriteti, pa je očitno dobro vedel, čemu se zoperstavi – lastnemu hendikepu, ki ga je inteligentno sprevrnil v svoj avtorski režijski podpis.



Božji bojevnik