

ČISTI ZAHOD

Drive, nostalgija po postmodernizmu

Marko Bauer



Drive

Ulica je enosmerna in v njej Walter Benjamin pravi: »Kaj navsezadnje dela reklamo tako superiorno nad kritiko? Ne tisto, kar pravi rdeča električna pisava – temveč ognjena luža, ki jo zrcali na asfaltu.« Sporočilo je brezkončna proliferacija, reproduciranje, odsev na odsev na odsev. Na Zahodu nič novega, kolikor gre za vedno znova novi večni zdaj, neo na n-to potenco, neo¹. Hiperprostor, ki suspendira čas, trajanje, in ki napoteva kam drugam kot v osemdeseta, k Postmodernizmu Fredrica Jamesona ter Simulakru in simulaciji Jeana Baudrillarda, na primeru katerih se teorija

bolj kot zapoznala Minervina sova kaže kot (pre)zgodnji petelin. Postmodernizem, ne for the lack of a better word, temveč zato, ker ni nikamor odšel. Neviden, izginul, vseprisoten.

Drive (2011, Nicolas Winding Refn) ne more biti predmet specifično filmske kritike, kaj šele recenzije, pri čemer je v napoto že Ekranova konvencija identificiranja-legitimiranja, saj od filma terja film in režiserja kot auteurja. Avtor je ekran sam: Deus sive Ekran, Ekran sive Natura. Ne gre za coup de maître, temveč za par excellence. Je *Drive* film oziroma

kaj je (takšen) film danes? V čem bi bila zanimivost, singularnost njegove praznine? Menda že v tem, da se zdi kristalnejša, bolj zglajena, subtrahirana, samorefleksivnejša, zavestno in zavedno predana »industriji zavesti«, paradigmatška. Winding Refn ne ovinkari: »Sem zelo fetišističen filmar.« *Drive* je pop, absolutna reklama kot informacija, »kombinatorika površinske transparence vseh stvari«, video, pri čemer ločevanje med artekperimentalnim in komercialnim deluje zgolj moralizirajoče, institucionalno, motivirano, modni, dizajnerski video, ki je še naprej in še bolj kulturna dominanta. V aktualnejših terminih, *Drive* je flickr/tumblr/hyperm/vimeo agregat oz. agregator.¹ Mediacija interneta je navzoča do mere, ko je povsem na mestu vprašanje, ali je mišljen za recepcijo v kinu ali prek VLC-plejerja. V manj aktualnih terminih, *Drive* je risanka, car-toon, car-tune, asphalt jingle, ki se gre simulacijo upoštevanja zakonov težnosti ter ga po prologu uvedeta uvodna špica na način TV-serije in zvočna podlaga Kavinskega (iz butičnega fetiš imperija Ed Banger), v kateri se zraščajo Carpenter, Moroder, Knight Driver. Je, baudrillardovsko, »kul, hladen užitek, pravzaprav niti ne estetski: funkcionalni užitek, užitek enačbe, užitek mahinacije.« Cool-de-sac. Slepeča ulica. Tista »degradirana« verzija metažanrskega filma, retrofilm, nostalgичni film. Vendar se tu ne nostalgira po konkretnem zgodovinskem obdobju ne po specifičnem estetskem slogu²,

1 Workprint verzija *Drive*, ki je zaokrožila prek torrentov, uporablja del soundtracka iz *The Social Network* (Socialno omrežje, 2010, David Fincher), ki je postal klasičen tekst v manj kot letu dni. Instant classic. Po merilih agregatorja gre skoraj obžalovati, da ni ohranjen tudi v končni različici.

2 Kakor v primeru *Umetnika* (The Artist, 2011, Michel Hazanavicius), za katerega je Baudrillard že leta 1981 zapisal: »Govorimo o tem, da bi ponovno posneli neme filme, nedvomno boljše, kot so filmi iz tistega časa.« Čeravno boljše le zato, ker so pač iz tega časa. Hazanavicius se je pred tem ukvarjal s spoofi Eurospy žanra, ki je bil spoof Jamesa Bonda, ki je bil

temveč po samem postmodernizmu. Postmodernizmu, ki bi bil neproblematičen ali vsaj manj problematičen, postmodernizmu, v katerem bi bilo auterstvo (še) mogoče. Če je Cannes odkril, kanoniziral postmodernizem Tarantinovega *Šunda* (Pulp Fiction, 1994), je moral odkriti in kanonizirati tudi to, da se ga pogreša (čeravno prek Tony Scott filtra, *Drive* je Tarantino à la *Prava stvar* [True Romance, 1993]). Gertrudesteinovsko rečeno: postmodernizem je postmodernizem je postmodernizem. V svoji eskapistični pre(d)stavi se *Drive* tako izrazito ne pusti motiti – tudi s tem, da se jemlje smrtno resno in izpade komično, an utter bore, kot bi šlo za nesporazum, pastiš resda ni parodija, a parodija ni edina možnost humorja –, da je v tem skorajda nekakšen omen. Orgiastična dekadenca Imperija?³ Skrivnostno razmerje med krizo in koncem se nadaljuje, prav tako odprtost pridevnika late (pozen, mrtev, noseč s čim?) v late capitalism. Ontološki status protislovja.

Filmska kritika je naivnejša od filma *Drive*, ko mu očita klišeje. V te stilistične konotacije, »oskrbovanje z imaginarnimi in stereotipnimi idealnostmi«, kakor Jameson prevaja Barthesa (še eden, ki je vse to detektiral, anticipiral, estetiziral, fetišiziral), gre namerno. Zapeljuje ravno prek dvoumnosti reklamnega glagola zapeljati, iztrošenega in neizčrpnega. Propaganda, Propp-aganda, Propp-agenda. Nameri se biti sodobna fairy tale, kar je preveč skromno in preveč pretenciozno obenem. Pravljica v imenu purity, tako čista, tako prečiščena kot kokain.⁴ Analogna, nesintetična droga in analogni avtomobili na obnebu informacijske high-way. *Socialno omrežje* je bil zgleden primerek nerazločljivosti klasičnega od generičnega, v škodo Fincherja kot auteurja *Sedem* (Se7en, 1995), *Igre* (The Game, 1997) ali *Kluba golih pesti* (Fight Club, 1999), vendar v prid emuliranja forme velikega ameriškega filma, iz česar ne sledi, da se Holivud spravlja nad Silicon

Valley. *Drive* lovi format B-filma, ki je morda manjši⁵, a zato nič manj mitski. Majhen in mitski kot indie blockbuster v slogu indie korporativizma, katerega emblem je Apple. iPhone in iPad sestavljajo kitajske roke, katerih telesa se od iztrošenosti neizčrpno mečejo stran oz. dol – kot denar ali kot stroji, avtoludizem (the net works, tudi tista, cirkuška, ki jih prestreza), kar, gre indiekorporativno rezoniranje, ne preprečuje njune alternativne, »leve«, hipsterske rabe v službi ars vivendi.⁶

»Kako je lahko urbana nesnaga radost za oči takrat, ko postane blago, in kako lahko nevzporedljivi količinski preskok v odtujitvi vsakdanjega življenja zdaj izkusimo v obliki čudnega novega halucinatornega navdušenja,« se sprašuje Jameson. Menda sta ravno zato najzanimivejša prizor/sekvenca v *Drive* tista manj halucinatorna in blesteča, bolj pedestrian, pešaška, kar je v Los Angelesu, mimogrede, domala nemogoča perspektiva.⁷ Senčno gledališče končnega obračuna, v katerem truplo omahne v lastno senco, ter piknik v oazi, iz kanalizacijske luže izraslem goščavju kot dead endu betonskega kanala L.A. River. Neokrnjenost wastelanda. Androidi na dezorientirani ekskurziji v nečem, kar se jim kaže kot narava⁸ in kar je ozvočeno z retro synthpopom, žrgolečim o pravem človeškem bitju ter pravem heroju. V *Iztrebljevalcu* (Blade Runner, 1982, Ridley Scott) se androidi resda izkažejo za bolj človečne od ljudi, a kaže dodati, da se tudi ljudje izkažejo za androide. Turingov test, zveden na test čustvene inteligence alias sentimentalnosti: HALovo prepevanje o Marjetici, Battyjevo spuščanje golobic v zrak ...

LA psiho brez psihe, psiho kot življenjski slog, banket Brat Packa Johna Hughesa in literarnega Brat Packa. Psihopatija kot slick odprava psihologiziranja/karakterizacije

nanese stilizacijo, sterilizacijo rokovanja z jagodnim izborom eksekucijskih gadgetov in metod⁹ v emulziji z ljubeznijo, katere formalna inventivnost in prebojnost običi pri poljubu. Mož brez imena alias Driver, ta kentaver, konj in vitez, konjska kraft in craft jezenja v enem, avtopilot, bi se moral imenovati kar *Drive*. Gon, pulzija, ne instinkt, poreče pop verzija psihoanalize, kot da bi obstajala kakšna druga, gon, ki, brezobjektno, kroži naokrog¹⁰, samozadosten, asketski. Njega poskus vezave na žensko+otroka – poskus psihotikove investicije v maniri *Konformista* (Il conformista, 1970, Bernardo Bertolucci) – se, neizogibno, izide v masaker. Nič tako strašnega, resetira se in krene dalje, gon je nesmrten, in tudi solzno oko je prvenstveno zrcalna površina, ognjena luža.

Sociopatija brez socio in temu ustrezno manjkajoči lik policista, brez Serpico sindroma idealizma vs. korupcije, brez žalostinke o slabi rabi dobrih institucij. Kar ostane, je policijsko vozilo v vlogi merilca hitrosti/preciznosti/veščine/performativnosti, pregon kot kontrola gona, deksterimeter (hello, Dexter). Figura šerifa izginja že v Leonejevih vesternih, ki jih naseljujejo odpadniki, outlaws, ne zato, ker bi bila v tem njihova patološka izbira, temveč ker je zakon tisti, ki je odpadel, out of law. Foucaultu se je na zaslišanju pri psihoanalitskem krožku zareklo nekaj, kar se kaže kot resnica, resnica sama – popolnoma sama, a pravzaprav ne sama niti sama s sabo –, in ki se ji stvarnost lahko revanšira le tako, da jo naredi za truizem: »Kdo se bojuje proti komu? Vsi se bojujemo proti vsem. In vedno je v nas samih nekaj, kar se bojuje proti neki drugi stvari v nas samih.« Vojsa vseh proti vsem, vojna vseh znotraj sebe. Nekaj kakor naravno stanje, brez simulacije. Divji zahod? Ne, čisti Zahod.

spoof že sam po sebi, torej s spoofom spoofa spoofa.

3 Ki samo sebe gane, žene naprej z Oh My Love, exploitation arijo Riza Ortolanija iz *Goodbye Uncle Tom* (Addio zio Tom, 1971, Gualtiero Jacopetti in Franco Prosperi).

4 Winding Refn po lastnih besedah ni več na drogah, vloga stimulansa prevzame pop kot neprestano zvočno ozadje, zvok kot ekran, screensaving business/busyness, nekaj, čemur se Baudrillard dejal »elektronski kontinuum«, »trak, ne podoba«. Soundtrack, ki se ga v kombinaciji z molčanjem doživlja kot tišino.

5 *Drive* je kamrast in kletkast: low-rent stanovanje, hodnik, dvigalo, mehanična delavnica, diner, garderoba striptiz kluba, soba v motelu ... ter seveda avto kot Faradayeva kletka.

6 Nanjo se je z volilno kampanjo med drugim obesil Zares ter v indie slogu izpadel iz parlamenta, tudi zato, da bi se manj očitno, manj korporativno nadaljeval prek PS. Post scriptum, indeed.

7 Neprežeeno in v enem shotu jo izkoristi videospot Massive Attack: *Unfinished Sympathy* (1991, Baillie Walsh).

8 Besedilo o *Drive* v reviji American Cinematographer osvetli, koliko dodatnih luči je potrebnih za osvetlitev »naravne« svetlobe Los Angelesa, narave kot druge-narave. Svet je sukcesija, scenosled narav.

9 Tehnikalija, ki spodmakne starozitnostni moral high ground Cormaca McCarthyja in bratov Coen v *Ni prostora za starce* (No Country for Old Men, 2007), ki si z *Drive* deli tagline »There are no clean getaways«.

10 »Narativno pohajkovanje«, cruising, neonsko flâneuriranje za volanom, je del reklamne naracije priprav na *Drive*, po kateri igralec-domorodec v hiperprostor Los Angelesa uvaja barvno slepega režiserja-tujca brez voznškega izpita. Vehicle/medij te iniciacije je nočna avtomobilska vožnja, kar ima še največ opraviti z Volkswagnovim oglasom Night Drive ter sloganom »When was the last time you just went for a drive?« na podlago glasbe iz *Solarisa* (2002, Steven Soderbergh) Cliffa Martineza, ki je oblikoval tudi soundtrack za *Drive*.