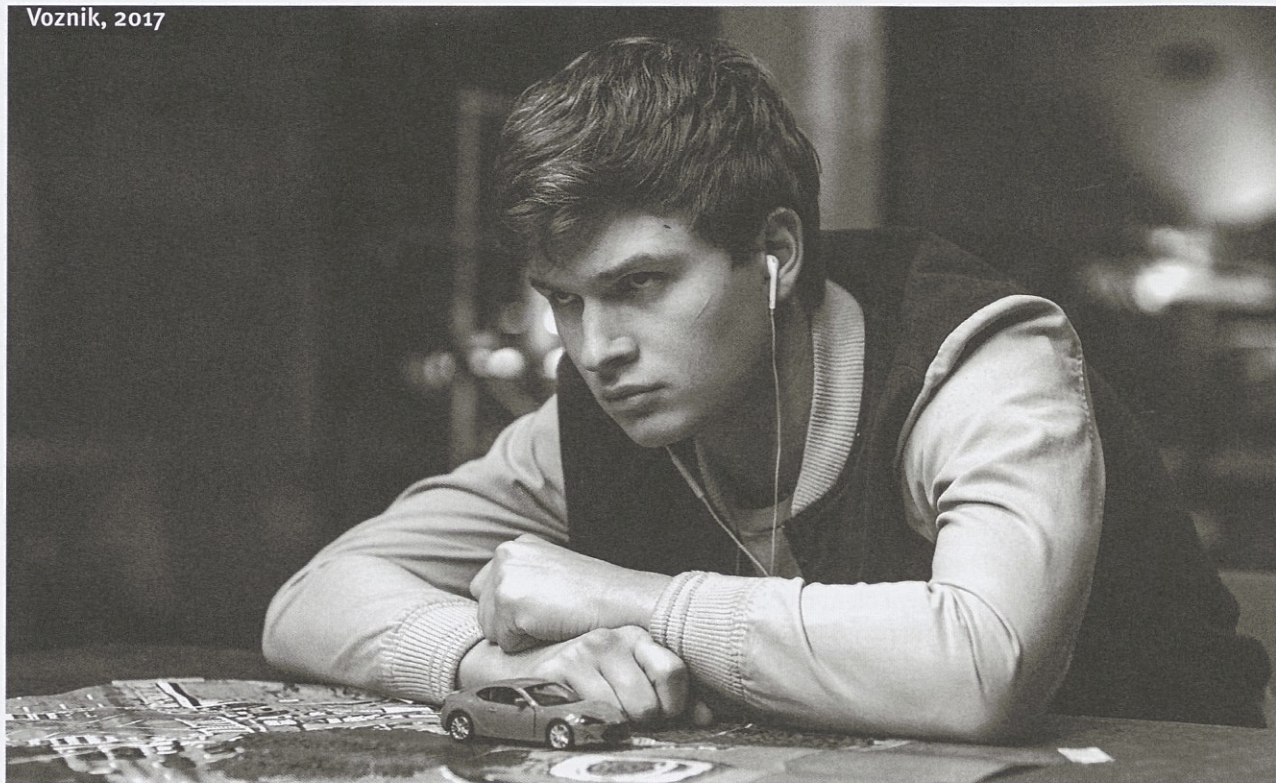




Peter Žargi

Meta-voznik

Voznik | Baby Driver

leto **2017**

režija **Edgar Wright**

država **ZDA**

dolžina **112'**

V svoji knjigi *The American film musical* (1987) Rick Altman zapiše, da Freda Astaire vsakič, ko začne plesati, ne dojemamo več kot njegov lik, ki pleše na primer v Londonskem parku, temveč kot Freda Astaire na odru, ki mu ga nudi film. Ta filmski element je bil neizogibno spočet skupaj z zvezdniško kulturo in se je od takrat samo še potenciral, vzhajal, rasel ter čakal na pravi trenutek, da prevzame industrijo, kot Sauron v **Gospodarju prstanov** (The Lord of the Rings, 2001–2003, Peter Jackson) ali Steppenwolf v **Ligi pravičnikov** (Justice League, 2017, Zack Snyder). Slabo stoletje kasneje je četrti zid že dolgo časa prebit s histeričnim promoviranjem, steroidnimi napovedniki in družbenimi omrežji (Russlu Crowu in Ryanu Goslingu so studijski šefi težili,

da sta premalo tvitala za promocijo filma *The Nice Guys*); prebit je vsakič znova (vsaj simbolično), še preden se ugasnejo luči v kinodvorani.

Voznik (Baby Driver, 2017, Edgar Wright), film o zaljubljenem mladem vozniku, ki ga čaka še pregovorni zadnji rop, ne skriva, da je samo film; tega se zavedajo tudi igralci – Ansel Elgort, Kevin Spacey, Don Draper in Jamie Foxx. In tudi gledalci vemo, da smo samo v filmu. Glasba v *Baby Driverju* ne razlaga ničesar, temveč je metronom, uvid v notranji svet ljudi, ki so ves čas priključeni na vseprisotni *soundtrack* – na ulici, v trgovinah, na busu, v telovadnicah, avtosalonih, hotelih, restavracijah, na Facebooku. Baby sicer potrebuje glasbo, da preglasi zvenenje v ušesih, a če ne najde pravega komada, ne more voziti. Je otrok patološke obremenjenosti s kostumizacijo življenja. Potrebuje *soundtrack* za vse, potrebuje dodano vrednost – noben trenutek ne sme biti nepopoln ali neskoreografran. Življenje likov je *mixtape* – ob glasbi hodijo, pijejo kavo, menjajo obleko in se streljajo. Streljajo tudi na glasbo, po ritmu. Baby Driver ve, da so pištole, dvocevke, uziji in ostala artilerija že davno postali del *soundtracka*, začeni s filmi *noir* pa preko Morriconejeve glasbe za špageti vesterne, in da so danes v očeh občinstva le še del *beata* – tako kot hiperpotencirano zapiranje avtomobilskih vrat, tipkanje po telefonu, izstopanje iz vozil in hoja po pločniku. Prav tako tudi ve, da se pravo nasilje in akcija po drugi strani

skrivata v čustvih; v hrepenenju, v strahu, v frustracijah in v ljubezni.

Tako režiser Edgar Wright seže preko meta-fikcije in jo, skupaj s filmskostjo naše realnosti, privzame le za osnovni gradnik svojega filma ter s tem najmanjšim skupnim imenovalcem ustvari formo, ki odlično poganja film naprej ter skupaj z igro poskrbi, da nam ni vseeno za like. Pri tem nemoteno prehaja med diegetsko (Babyjev iPod) in nediegetsko (*soundtrack*) glasbo – tako kot se pri Fredu Astairu spremeni diegetski svet (bar, park) v nediegetskega (oder), ne da bi to za trenutek nasičilo ali prekinilo dinamiko filma.

Wright se pri *Babyju* – kot Nicholas Winding-Refn v **Voz!** (*Drive*, 2011) – močno naslanja na kultni film **Voznik** (*The Driver*, 1978) Walterja Hilla, vendar ga ne imitira. Zvest mu ni v formi, temveč v pomenu forme, kot to pojmuje Andre Bazin – za svoj čas je tisto, kar je bil *The Driver* za post-nixonovsko Ameriko. Njegov film ni tih in ni videti kot slike Edwarda Hopperja, ampak deluje kot dvourni glasbena verzija *Grand Theft Auto*, njegovi liki pa kot izložba *New Yorkerja*. A njegova estetika ne parazitira sedanosti zaradi daljšega komercialnega dometa ali pomanjkanja domišljije – njegova estetika je sedanost. Za najmanjši gradnik ne vzame *retra*, temveč ljudi, ki ljubijo *retro*, hkrati pa glasbo iz druge roke uporablja z minimalnim vsiljevanjem postmodernističnih referenc in pomežikov popkulturi ter se raje osredotoči na popularno glasbo kot že dolgo najbolj samoumevno in uspešno gonilo filma.

Studii so imeli že od šestdesetih moke sanje o *soundtracku* iz popularne glasbe, ki bi promoviral in prodajal filme in plošče. Hkrati pa ta premik ni bil intuitiven samo iz ekonomskega vidika: ne nazadnje so se nasičeni zvoki orkestra s svojo preambiciozno in shizofreno naracijo le redko izkazali za dostojne spremljevalce filmskemu mediju. Res je, da bi težko prepoznali čustva King Konga brez Steinerjeve glasbe, vendar pri večini ne-mehatronske igrancev po tem ni bilo potrebe. Sestavljanje *soundtrackov* iz že obstoječe glasbe, bodisi popularne bodisi klasične, je tako prineslo v film val sodobnosti in tudi intertekstualnosti, opremljevalce in skladatelje pa prisililo, da so začeli prepriševati kompozicijske pristope. Ennio Morricone, takrat že veteran italijanskih popevk, je bil le eden izmed mnogih, ki se jim je zdel zvok celotnega orkestra prebogati za film; sliko je raje dopolnjeval s kratkimi, prepoznavnimi motivi, streli, pokanjem bičev in električno kitaro, liriko z daljšim razvojnim lokom pa je prihranil le za določene prizore – s toliko večjim učinkom. Uvodna špica z nemudoma prepoznavno, utripajočo in dostopno glasbo je postala stalnica; včasih je bila narejena posebej za film (glasba Johna Barryja za Bonda), drugič je bila vzeta z glasbenih lestvic, na primer *Everybody's Talkin'* v **Polnočnem Kavboju** (*Midnight Cowboy*, 1969, John Schlesinger). Filmska glasba je bila od

takrat dalje večino časa z eno nogo v popularni kulturi, in še ko se je pretvarjala, da se vrača v klasiko (Hans Zimmer, Danny Elfman), je imela po navadi v mislih *soundtrack* kot končni izdelek na prodajnih policah.

Wright s prodajnim izdelkom nima težav – filmi že od osemdesetih hočejo biti videospoti (in videospoti filmi). A *Voznik* ni Shakespeare *via* MTV, ali pa histerično zmontirani družbeni komentar, temveč dvourni videospot. Wrightovo izhodišče je, da v izmenjavi film-gledalec na ravni filmske konvencije že dolgo ni več mistike. Med njim in gledalcem zato obstaja tihi sporazum, da so liki tipski (redkobesedni ultra-talentirani voznik, paranoični agresivni težak, zasanjana natakarka, ki čaka na *road-trip* svojega življenja, briljantni načrtovalec ropov) – vse, kar je filmski kult že prežvečil. A koga potemtakem še ni prežvečil, če smo iskreni?

S tem v mislih si Wright, podobno kot v devetdesetih Wes Craven s **Krikom** (*Scream*, 1996), naloži izziv: dati žanrske karte takoj na mizo, a vseeno izpeljati trik. S popolnim obvladovanjem forme *Voznik* ne zahteva, da se zaljubimo v njegovo glasbo – dovolj je, da nas prepriča, da so vanjo zaljubljeni liki, in da za njihovo tipskostjo tičijo dobri razlogi. Nedomiselnemu režiserju lahko namreč konvencije popkulture prevzamejo vajeti, forma pa postane le predmet otročje fascinacije nad samo možnostjo forme, ki na koncu popolnoma zavira tako tempo kot razvoj filma. V *Ligi pravičnih*, kjer igralci nočejo priznati, da so v filmu, gre na primer Gal Gadot in Benu Afflecku vseeno polovico časa na smeh, film pa je ena sama predigra razlaganja, počasnih posnetkov in puste računalniške animacije – sredstev, ki bi ga po ustvarjalni svobodi skoraj lahko približala stripu, a ga namesto tega pokopljejo. Nasprotno od *Voznika*, ki ob neskrivanju filmskosti s formo prepričuje, *Liga pravičnih* s formo povzroča nejevero.

Vendar pa Wright, ko si pridobi pozornost in naklonjenost gledalca, tako kot njegov naslovni junak vožnje ne zaključi z glavo skozi zid, ampak izvede še zadnji trik – (sledi spojler) netipični, skoraj nekatarzični konec. Baby sprejme odgovornost za svoja dejanja, in ker v teku filma odraste, se za razliko od večine kulturnih voznikov ne odloči pobegniti v uporniško fantazijo, niti ne v mučeništvo: to bi bila lažja, nekonstruktivna pot. Dojame, da je, ne glede na svojo nekonfliktno, nenasilno in dobrodušno naravo, postal del širšega nasilja. Kot bi rekel Michael Pitt v **Boardwalk Empire** (2010–2014, Terence Winter): »You can't be half a gangster.«¹ Edgar Wright pa nam sporoča: Ne moreš biti več le na pol pop. **E**

¹ »Ne moreš biti več le na pol gangster.«