

På rette spor

Af [JAKOB ISAK NIELSEN](#)

Det virker som en film, man har set før. En ordknap mand uden fortid driver igennem verden opsat på ikke at gøre væsen af sig. Men en dag sker det. Han hjælper en kvinde i nød og blottet sig følelsesmæssigt. Her begynder komplikationerne imidlertid, og efter han først har knyttet sig til såvel kvinden som hendes bedårende søn, går han hele planken ud i forsøget på at redde familien ud af en alvorlig knibe.

Nicolas Winding Refns *Drive* står på skuldrene af en righoldig filmhistorie. Lige fra filmens begyndelse, hvor titlens cyklamefarvede formskrift (fig. 1) toner op på lærredet, genkalder man sig løbende genremæssige, stilistiske, fortællemæssige og tematiske lån. Men *Drive* er langt fra en citatsamling. Refn har formgivet materialet til en dybt original, humanistisk film, der bevæger sig hinsides ironi og pastiche – en historie om "a real human being", som man hører Electric Youth syngte i filmens titelsang ("A Real Hero" af College feat. Electric Youth).

Refsn har for vane at optegne svulstige machouniverser, så hvad pokker skal man forvente sig af en film, hvis titel er så umådelig 'pink'? Hvis man forventer en romantisk komedie, går man galt i byen, men romantik er der faktisk i filmen – sågar en ganske smuk kærlighedshistorie.

Filmen følger den navnløse "Driver" (Ryan Gosling), der arbejder som chauffør for diverse kriminelle (fig. 2) og desuden varetager intet mindre end to bijobs som stuntkører og automekaniker for faderfiguren Shannon (Bryan Cranston kendt fra *Breaking Bad*). I den første scene mellem Cranston og Gosling siger Driver ikke et eneste ord. Shannon derimod forklarer, hvad det hele drejer sig om (en ny bil til et job), ligesom han stiller spørgsmål til Driver, som han selv svarer på. Shannon har fundet den perfekte bil til jobbet: "She's down there. Plain Jane Boring just like you asked for but I dropped in 300 horses on the inside. She is gonna fly [...] Chevy Impala, the most popular car in the state of California. No one will be looking at you". Ligesom bilen er Driver i filmens begyndelse først og fremmest optaget af at gøre sig ubemærket. Han gemmer sig bag tonede ruder, kasketter, masker og solbriller, men ligesom med bilen har man fornemmelsen af, at førstegangsindtrykket snyder. Der gemmer sig både menneskelighed og uanede mængder af *power* bag facaden.

Manden uden fortid træder i karakter

Driver er som hevet ud af en Leone-western: Han er den tavse mand uden fortid – og her mener jeg vitterligt *ingen* fortid. Ikke noget med forklarende flashbacks eller afslørende replikvekslinger om baggrunden for, hvorfor han er, som han er. Hvad vi ved om karakterens fortid, erfarer vi via Shannon, og det er ikke meget. Han ankom en dag for fem-seks år siden og ledte efter et arbejde. Shannon har – med egne ord – udnyttet ham lige siden (fig. 3). Driver har tilsyneladende umådeligt beskedne mål med sit liv, og man har længe indtrykket af, at det er Shannon som forvalter og administrerer hans liv – tilsyneladende billigt af manden selv. Driver har givetvis sine grunde til at leve under radaren, men de ekspliciteres aldrig. Godt hjulpet af en righoldig filmhistorie aner vi dog allerede her, at det i sidste ende vil være Driver og ikke Shannon, som har mest at byde ind med: "The strong silent type", som man siger.

Strategien med at nedtone en karakters replikker har naturligvis den effekt, at de få replikker, der kommer over hans læber, får desto større gennemslagskraft. Udover Sergio Leone så har instruktører lige fra Jim Jarmusch (fx *Stranger Than Paradise*, 1984) til James Cameron (fx *Terminator 2*) benyttet sig af den strategi. Det er imidlertid til



Fig. 1: Udformningen af filmens titel i cyklamefarvet formskrift minder om adskillige 1980er-film – fx *Cocktail* (1988), *Heathers* (1988) og *37°2 le matin/Betty Blue* (1986). Filmens andre 80er-koblinger omfatter desuden en karakter, som producerede actionfilm i 1980erne, ligesom soundtracket i høj grad er præget af 80er-retro.



Fig. 2: Ryan Gosling bag rettet iført de obligatoriske læderhandsker.



Fig. 3: Bryan Cranston i rollen som Shannon.

Refs – og screenplay-forfatter Hossein Amini – fortjeneste, at de har modstået fristelsen til at lægge hyberbolske *one-liners* i munden på Driver. På den anden side er det heller ikke Jarmusch-lignende hverdagstrivialiteter, som kommer over Drivers læber. Man læner sig formeligt mod lærredet i håbet om en sigende replik – et initiativ. Og tag ikke fejl af filmens Cannes-succes. Driver er ikke nogen handlingslammet kunstfilmsprotagonist med udefinerede mål. Da han endelig stikker hovedet ud under kølerhjelm, så ved vi, at der må være en særlig grund: en kvinde.

Goslings mimik giver os lige akkurat tilstrækkelig information om, at han har et godt øje til naboen Irene (Carey Mulligan), ligesom han – hvor godt maskerede de end er – træffer essentielle valg: Han beslutter sig for at hjælpe nødstedte Irene og hendes søn Benicio (Kaden Leos), ligesom han med spørgsmålet "Hey, do you wanna see something?" tager initiativet til en køretur gennem en af Los Angeles' afvandede kanaler. Turens endestation er en stille bæk. Hvis ikke det er en kærlighedserklæring at tage Irene og Benicio med til et sådant afsondret sted *midt i Los Angeles*, så ved jeg ikke hvad det er. Irene lægger hånden på Drivers, og indtil et forløsende kys langt hen i filmen kommer de ikke hinanden tættere rent fysisk. Refn lader os dog ikke være i tvivl om deres gensidige tiltrækning: varme blikke udvekslet i behageligt modlys (fig. 4) samt underskønne firserklange fra unge retrokunstnere som ovennævnte College & Electric Youth samt Kavinsky & Lovefoxxx tegner konturerne af et smukt kærlighedsforhold. Men så kommer der noget i vejen.

Detour

Filmens komplicerende handling indtræffer, da Irenes mand og Benicios far uventet tidligt vender tilbage fra fængslet. Standard hedder han (Oscar Isaac), og så kan man spørge sig selv om, hvem der mon kunne tænkes at være DeLuxe-udgaven... Standard afkræves betaling af hårdføre kriminelle, som truer med at inddrage Irene og Benicio, hvis ikke betalingen indtræffer. Driver beslutter sig for at hjælpe Standard og en assisterende kvinde (Christina Hendricks) med at røve en pantelåner. Røveriet går ikke som planlagt, og pludselig står Driver med en række problemer på halsen, der involverer Shannons overordnede: den gennemført usympatiske Nino (Ron Perlman) og den umiddelbart mere forstandige Bernie Rose (Albert Brooks).

Sidstnævnte Bernie, der i 1980'erne producerede billige actionfilm, virker umiddelbart gemytlig. Men har man Albert Brooks' rolle som den småkiksede og plat-morsomme Tom i tankerne (fra Scorseses *Taxi Driver*, 1976), så bliver man chokeret over, hvad Bernie er i stand til. Når det kommer til blodsudgydelser, så sker der i det hele taget voldsomme registerskift i filmen, og tonen skifter hurtigt fra højstemt firserpatos til splattervold. Bortset fra Tarantinos film (fig. 5) så er det mest fra asiatiske film, at vi kender så voldsomme toneskift. *Drive* bliver dog aldrig decideret *legende* eller *karikeret* i sin henvendelsesform, men insisterer i sidste ende på kærlighedshistorien. Refn er ikke blot mere sammenbidt end Tarantino, men også mere romantisk.

Ikke desto mindre overrasker Refn os gevaldigt i forhold til, hvem der har 'voldstække'. En elevatorscene er særligt mindeværdig – og besynderlig. Da Driver og Irene er på vej op i elevatoren, spotter Driver en pistol i medpassagerens jakkefløj. Han ved, hvad det betyder. Han giver Irene det forløsende kys, som vi har ventet på det meste af filmen, hvorpå han søndermadrer denne håndlanger, som Bernie og Nino har sendt. To forløsende handlinger – af hhv. seksuel og voldelig karakter – knyttes sammen. Er det en voldelig fortid, som kommer op til overfladen, eller trækker Driver blot (som en karakter i Don DeLillos *White Noise* udtrykker det) fra "a reservoir of potential violence in the male psyche" (1986, s. 292) – en art 'sort hul', et uudgrundeligt potentiale for ekstremt voldelig adfærd, som alle mænd bærer rundt på? Eller er Drivers ekstreme voldseruption i virkeligheden udtryk for, at han bortleder sine seksuelle energier og fuldbyrder dem i voldshandlinger? Vi får ikke et entydigt svar. Irene ser til, da Driver fortsætter med at stampe håndlangeren i ansigtet, længe efter han er død, men hvad ligger der i hendes blik? Forskrækkelse, overraskelse, undren, opstemthed? Helt skræmt er Irene åbenbart ikke, for man tror aldrig reelt, at kærligheden afblomstrer. Igen synes musikken fra Kavinsky og Lovefoxxx at udtrykke, hvad karaktererne er tavse om: "There's something about you, it's hard to explain. They're talking about you but you're still the same" (fra ørehængerens "Nightcall").

Du får fem minutter

Drive ligner ikke umiddelbart en klassisk Hollywood-fortælling, men det er den faktisk i visse sammenhænge. Eksempelvis har filmen det karakteristiske dobbelte handlingsspor, hvor det ene vedrører en heteroseksuel kærlighedshistorie, og det andet spor vedrører kriminalitet. Ligesom i den klassiske Hollywoodfilm er de to handlingsspor *betinget* af hinanden. Driver kan ikke forfølge det ene



Fig. 4: Driver (Gosling) og Irenes (Mulligan) blikke mødes.



Fig. 5: Kurt Russell bag rettet i *Death Proof*, der også omhandler en stunkører, er nok den nærmeste slægtning til *Drive* blandt Tarantinos film, som selvfølgelig også har retroæstetik og Leone-inspiration til fælles med *Drive*.

spor, uden at det har indvirkning på det andet.

Til gengæld skiller filmen sig ud i forhold til sin tidlige artikulation – ikke fordi den er fragmenteret til ukendelighed. Slet ikke. Filmen er sådan set kronologisk fortalt. Ikke desto mindre er dens omgang med tid ganske original. I den klassiske Hollywoodfilm bliver tiden generelt 'narrativiseret' via deadlines og annonceringer, der peger fremad mod herpå følgende scener og udstikker tidsmæssige rammer, som en karakter skal nå sine målsætninger inden for. Det finder man undertiden også eksempler på i *Drive*, men filmens tidlige artikulation følger i højere grad to andre spor: et lyrisk og et tematisk. Filmen rummer adskillige ordknappe lyriske passager, *cruise control*, slow motion og glidende kamerabevægelser, men først og fremmest giver Refn god plads til at såvel populærmusik som Cliff Martinez' Kraftwerk-inspirerede elektroniske score kan efterlade markante aftryk, særligt i scener mellem Driver og Irene.

Det tematiske spor angives allerede i filmens første scene, hvor kameraet undlader at føre os direkte til Driver, men glider forbi hans skikkelse, som ville det understrege hans flygtighed. På lydsporet hører man imidlertid hans rituelle svar til en kriminel kunde: "You give me a time and a place. I give you a five minute window. Anything happens in that five minutes and I'm yours. No matter what. Anything happens the minute either side of that and you're on you own." Som man kan se af Drivers telefonbesked, er tid og sted af afgørende betydning for en chauffør. Og når man ser Driver på et job i en af filmens første scener, så er det naturligvis suspenseskabende, hvorvidt de to kriminelle når tilbage til bilen, inden de fem minutter er gået. Ikke desto mindre er scenens omgang med tid i højere grad tematisk end fortælle-mæssigt motiveret. Driver *afsætter* afsluttedelommer af tid. Den tidsmæssige rammesætning knytter sig i virkeligheden til hans dedikation og pligtmoral. At Irene er den udkårne ser og hører man fx ved, at rollerne byttes om. De samme fem minutter, som han giver sine kunder, bliver han nemlig nødt til også tage i pant fra Irene, da hun venter på en køretur hjem: "I don't have wheels on my car [...] That's one thing you should know about me [...] You got five minutes?" "Yeah", svarer hun. I udgangspunktet er det en upåfaldende dialog, men set på baggrund af filmens første scene får formuleringen en vægtigere betydning.

100.000 Streets in this City

Drive er i udpræget grad en Los Angeles-film og skriver sig ind i rækken af alle tiders bedste L.A.-film sammen med fx *The Long Goodbye* (1973), *Chinatown* (1974), *Short Cuts* (1993) og *Magnolia* (1999). Refn har blandt andet forklaret filmens 80'er-look (og lyd) ud fra et postulat om at Los Angeles som by bærer et umiskendeligt 80'er-præg: "What's interesting about L.A. is that it basically feels like a city that never left the '80s. Everything about L.A. — the architecture and the feel of the city — it just feels so '80s in all it's aspects. The lighting, the kind of golden glow aura is very '80s appeal." (Ganz 2011)

Rum og sted spiller imidlertid også en afgørende rolle i en mere abstrakt forstand. Dvæler man en anelse ved filmens indledende replik, finder kan forbindelseslinjer til hele filmen: "There's a hundred thousand streets in this city. You don't need to know the route," siger Driver som den første replik i hele filmen. Driver demonstrerer i en tidlig forfølgelsesscene sit kølige, rumlige overblik, men filmens udvikling tvinger ham ud af sin "comfort zone".

I forhold til filmens egen rumlige artikulation kan man tale om en 'bevægelse' i filmen. Filmens allerførste indstilling indledes med et oversigtskort ("a hundred thousand streets in this city"), hvorpå bevægelsen i filmen groft kan siges at gå over svævende helikopterskud af L.A.'s gader for afslutningsvist at flytte blikket ned i øjenhøjde, væk fra det strategiske overblik og ned i moradset. Således *slutter* filmen med et billede af vejen set gennem Drivers bilrude. Frarøvet det indledende overblik kan man spørge sig selv, om han kender vejen foran sig? Filmens slutning er langt fra entydig. Ikke desto mindre sidder man med fornemmelsen af, at Driver har fundet det rette spor: han er ikke længere blot en "Driver", men "a real human being ...emotionally complex... a real hero".

Fakta

Citeret litteratur

DeLillo, Don (1986). *White Noise*. New York, Penguin Books.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)

