

Taxi Driver

Af [HENRIK HØJER](#)

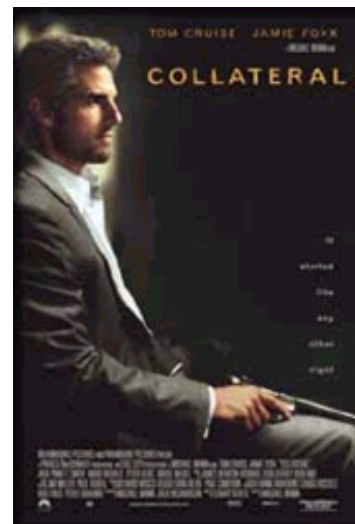
Med Collateral vender Michael Mann tilbage til actionfilmen, og det med bravour. Godt hjulpet af Jamie Foxx, Tom Cruise og ikke mindst storbyen Los Angeles, der sjældent har været mere fascinerende at kigge på.

Hvad er ligheden mellem Travis og Max? Travis Bickle (Robert de Niro) fra Scorseses klassiker fra 1976 *Taxi Driver* og Max (Jamie Foxx) fra Michael Manns biografaktuelle *Collateral*? Først og fremmest ernærer de sig begge som Taxi-chauffører. Travis Bickle fordi han ikke har ret mange andre muligheder som nys hjemvendt 24-årige vietnamsoldat, Max fordi han på tolvte år sparer penge sammen til det limousinebureau, han drømmer om at eje. Travis og Max har desuden det til fælles, at de er enspændere. I begge film udgør taxi ikke bare en tilfældig valgt levevej, men i lige så høj grad som en eksistentiel skal, der skærmer mod den omgivende by og dens mennesker. Dertil og ikke længere ligner de vel hinanden, de to grå ulve, der symptomatisk nok begge foretrækker at køre om natten. For forskellene er mange: Mens Travis ensomt driver rundt i et New York, der emmer af aggression og frygt, så ser ensomheden helt anderledes ud til at passe den undselige, men ganske charmerende Max.

Som det gælder en række Mann-helte, er Max netop ikke ensom i ordets egentlige forstand (på engelsk 'lonesome'), men snarere alene (engelsk 'alone'), og det er først, da han presses ud i en helt uoverskuelig situation, han træder i karakter som andet og mere end enspænder. Deri ligger også en anden afgørende forskel mellem Max og Travis. Mens sidstnævnte opsøger konflikten og ligefrem savner en sag at kæmpe for, er Max langt hellere fri, så han i ro og mag kan fortsætte sin endeløse trillen omkring på Los Angeles' highways. Og her ligger måske så den største forskel gemt på filmene om Travis og Max: Hvor *Taxi Driver* foregår i og omhandler Manhattan i midten af 1970'erne, så er *Collateral* i den grad en film om fænomenet og byen L.A. anno 2004; en by Michael Mann i et interview i *Weekendavisen* den 29. oktober kalder "byen i dette årtusind". Den side af sagen vender jeg tilbage til.

Max og Vincent ...

Collateral fortæller den kulørte historie om ovennævnte Max, der på den skæbnesvangre aften, hvor filmen udspiller sig, samler lejermorderen Vincent (Tom Cruise) op. Max spilles af den allestedsnærværende Jamie Foxx, der brillerede i Manns forrige film, *Ali*, og som med *Collateral* og den kommende Ray Charles biopic, *Ray* mere og mere træder i karakter som en af sin generations vigtigste og mest eventyrlystne skuespillere. Max bliver meget hurtigt klar over, at han agerer chauffør for en lejermorder, der er betalt for at udrydde seks af anklagerens vidner i en større narkosag. Filmen udspiller sig nu dels i taxien, som kammerspil mellem den indledningsvis skrækslagne Max og den veltalende lejermorder, dels i en række stort opsatte og imponerende eksekverede sætstykker, hvor ofrene opsøges og i de fleste tilfælde likvideres. Indledningsvis med Max som forfærdet, men næsten passiv tilskuer.



Selvom det ikke fremgår af plakaten, så deler Tom Cruise denne gang hovedrolleværdigheden med Jamie Foxx og Los Angeles.



Vincent og Max før helvede bryder løs.

På trods af dette passive udgangspunkt er Max ikke en atypisk Mann helt, han deler tværtimod en række fællestræk med hovedfigurer fra andre Mann-film som *Manhunter* (1986), *Heat* (1995), *The Insider* (1999) og *Ali* (2001): Max er som nævnt ikke ensom men netop alene, og akkurat det samme kunne man sige om Will Graham (William Peterson) fra *Manhunter* eller Neil McCauley (Robert de Niro) fra *Heat*, der faktisk eksplicit udtrykker sig i lignende vendinger. Som McCauley er Max desuden perfektionist. Hans fag er mindre eksotisk end bankrøverens, men han er en dyrker af detaljen, og i nærbilleder understreges denne næsten neurotiske trang til kontrol og perfektion igen og igen. Taxien er ren og alt, eller næsten alt, ordnes efter bogen. Hos Max ulmer følelserne ikke lige under overfladen, men alligevel er længsel også her en uadskillelig del af det Mann'ske univers.

Oppe under sin solskærm gemmer Max nemlig et postkort med billedet af en tropeø omgivet af et turkisblåt hav. Billedet er banalt, næsten vulgært i al sin yndighed, men det trækker tråde tilbage til førnævnte McCauley, der drømte om noget lignende på Filipinerne, til Will Graham og ikke mindst til Al Pacinos figur i *The Insider*, der gentagne gange trækker sig tilbage til sit lille hus på en strandbred i Florida; Der, omgivet fuldstændig af et anderledes organisk og overskueligt hele, end det han vant til fra storbyen og ikke mindst med direkte adgang til horisonten, der, falder tingene tilsyneladende på plads.

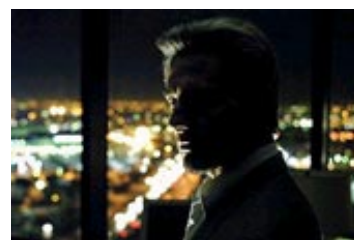
Max's direkte modstander, den hypereffektive lejemorder Vincent fremstår aldrig i samme grad som Max som et menneske af kød og blod. Han forbliver i Tom Cruises skikkelse et ciffer, et postulat, en terminator-klon ganske ulig den typiske Mann-figur. Om det hænger sammen med manuskriptforfatterens Stuart Beatties præferencer og manglende evner vides ikke, men det er dog et faktum, at Vincent-figuren fungerer upåklageligt på sine egne præmisser som den narrative motor, der formelig driver filmen med sig rundt i Los Angeles, og det er ligeledes Vincents fatalisme, der tænder gnisten i Max og indleder hans personlige metamorfose. Med Tom Cruises glatte ydre og figures hypereffektive, men også sært fascinerende kynisme, minder Vincent desuden om den by de to hovedpersoner og deres taxi bevæger sig rundt i.

... Og byen

Og netop Los Angeles er filmens tredje hovedperson, og *Collateral* bør betragtes som en art tvetydig hyldest til netop den. *Collateral* er i den grad en film om byen, der altså ifølge Mann er indbegrebet af det 21. århundrede. Som det altid understreges i anmeldelser af Manns film, befinder personerne sig ofte omgivet af koldt stål og glasfacader, og de mødes for det meste på diners, i ventesale eller på anonyme kontorer og offentlige pladser (figur 4). Altid på vej videre, ikke mindst Max og Vincent, og aldrig for alvor hjemme. Men det, der traditionelt ses som klassiske emblemer på menneskets ubodelige ensomhed i storbyens fremmedgørende omgivelser, har mindst et niveau mere hos Mann. For Mann dyrker disse overflader, fordi de i den grad kommer til at understrege menneskets rolle og retmæssige plads.

I mange byer bruger man et bestemt sted for at få publikum til at føle på en bestemt måde. I Los Angeles er det omvendt. Her er det historien og karaktererne som besjæler stedet.
(Weekendavisen 29/10 2004)

Som det fremgår af citatet, igen fra Bo Green Jensens interview af Mann, understreger Los Angeles i kraft af sin arkitektur og struktur denne evne hos mennesket til at tilføre liv, kaos og fortælling. I Los Angeles står mennesket ifølge Mann mere nøgent, og derfor er byen for ham den perfekte filmby. Den rolle spiller byen også i *Collateral*, måske mere end nogensinde før hos Mann, og specielt mod slutningen excellerer filmen i kontrasten mellem den rådvilde Max og de roligt tronende, næsten skræmmende blanke facader; mellem totaler, der næsten udvisker ham og nærbilleder af ham: svedende, blodig og meget forpustet. Byens ekspressive potentiale er desuden forøget med Mann og den australske fotograf Dion Beebes brug af digitale kameraer. Mørket over byen bliver mere gennemskueligt og mangefacetteret i de digitale billeder, samtidig med at farverne får en



Byen Los Angeles sætter sig tungt på billedsiden: Den er allestedsnærværende og besidder ifølge Mann et helt særligt lys om aftenen og om natten. Et lys som de nye digitale kameraer giver gode muligheder for at indfange og viderebringe på biograflærredet.

ganske let drejning mod et mere hysterisk register. På det store lærred er Los Angeles anno 2004 det nærmeste, Mann er kommet Miami, som han skildrede den i tv-serien *Miami Vice* (1984-1989).

På et mere basalt plan er filmen en introduktion til byens sammensatte væsen. Med Max og Vincent bevæger vi os fra det mest usle sociale boligbyggeri til figurene i toppen af kransekagen. Fra den fattige meddeler til narkobaroner i besiddelse af uindskrænkede midler, fra den hvide middelklasse til den afro-amerikanske jazz-musiker, der vistnok indløste billetten til den amerikanske drømme.

En amerikaner i Europa

Manns interesse for filmens rent visuelle aspekter deles af en række af hans tidligere studiekammerater. I 1960'erne studerede han nemlig på *London International Film School* med billedfetichister som Adrian Lyne, Scott-brødrene og Alan Parker. 1960'erne var tiden for filmiske eksperimenter, og netop den nysgerrighed, der inspirerede Mann hos instruktører som Truffaut, Godard og Antonioni, formåede han efter nogle år i reklame og tv-branchen at bringe med over i det sprog, der er den klassiske amerikanske underholdningsfilms. For samtidig med at være æstetisk nysgerrig på linje med de europæiske instruktører var og er Mann ligeledes dybt inspireret af det klassiske Hollywood. Ikke mindst Sam Peckinpah deler Mann blod med, når han som melankolsk romantiker igen og igen lader rønnebærene smage surt. I sin artikel *The Aquarium Syndrom* skriver Jean Baptiste Thoret meget apropos:

The empty frame that is so characteristic of Mann is inherited from the great spaces of the western...But what happens to the epic scale of the desert in the middle of the Los Angeles blocks?
(Thoret, *Senses of Cinema* nr 19, 2002)

Ikke bare i den udstrakte brug af 'empty frames' udfordrer Mann det klassiske filmsprog. Med sin meget abrupte vekslen mellem ekstreme totaler og nærbilleder, med sin brug af zoomlinser, der trækker dybde ud af billedet og øger fornemmelsen af at betragte med figurer mod flader og med sin meget ekspressive brug af såvel original underlægningsmusik som velkendt popmusik, påpeger han i den grad filmens karakter af personlig vision. Savner man noget i *Collateral*, så er det ind imellem denne sans for at tilføre filmbilledet en sådan lyrisk overbygning. Men dertil har filmen desværre nok lidt for travlt med at leve op til genrebetegnelsen 'actionfilm'.

Den danske forbindelse

Netop Manns lidt formaliserede filmsprog har nu også fundet vej til dansk film. Nikolaj Arcel har med sin debutfilm *Kongekabale* valgt at fortælle sin politiske thriller i et visuelt sprog, der låner en række træk fra Mann. Som Arcel også selv har gjort opmærksom på i en række interviews. Der er langt fra Christiansborg til Los Angeles, men i *Kongekabale* finder man ikke desto mindre de samme visuelle sammenstød mellem totaler og ultranærbilleder som i eksempelvis *The Insider*, samme udstrakte brug af zoomlinse og 'empty frames' samt ikke mindst den samme forkærlighed for det ekspressivt antydende soundtrack. Hos Arcel fremragende komponeret af Flemming Nordkrog og Henrik Munk.

Manns trang til at eksperimentere inden for rammerne af den traditionelle underholdningsfilm bringer os afslutningsvis tilbage til Scorsese, til *Taxi Driver* og Travis Bickle. For er der noget Travis og Max har tilfælles, så er det nok først og fremmest, at de, trods forbeholdene, begge figurerer i film med en klar ekspressiv slagside. *Taxi Driver* gjorde det mere revolutionerende i 1976, end Mann gør det i 2004, men med *Collateral* har han ikke desto mindre endnu en gang vist os storbyen, som den ser ud, forvrænget af ruderne i en anonym taxi.



Mann under optagelserne til *Collateral*.



Anders W. Berthelsen og Nastja Arcel indfanget af en zoomlinse i den danske film *Kongekabale*.

Faktaboks

Hos [Senses of Cinema](#) kan man finde følgende fire artikler om Michael Mann og hans film:

[Before Sunrise, or Los Angeles Plays Itself in a Lonely Place af Michael J. Anderson](#)

[The Aquarium Syndrome: On the Films of Michael Mann af Jean-Baptiste Thoreau](#)

[Impressionist Extraordinaire: Michael Mann's Ali af Anna Dzenis](#)

[Great Directors: Michael Mann af Anna Dzenis](#)



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

«|| [forrige side](#) | [næste side](#) ||»

.....
■ 16:9, november 2004, 2. årgang, nummer 9

8