

Luc Besson

Det er den samme grundhistorie, der bliver fortalt i Bessons film, en fortælling om et uskyldigt menneske der af forskellige grunde bliver forvandlet til en dræbermaskine. Enten for at redde verden, nationen, eller for at finde sig selv

Fransk film er ikke længere lig med enten flad provinsialisme eller lange intellektuelle cafésamtaler om eksistentielle lidelser og kærlighedens misvækst. Luc Besson (f. 1959) er det levende bevis på moderniseringen, ja internationaliseringen af den franske film. Tempoet og showdramatikken er på et niveau der matcher Hollywood, men i modsætning til den amerikanske mainstream er der en bund i Bessons hæsblesende historier. Karakteristisk nok er det under de snart mange film den samme grundhistorie der bliver fortalt – instruktøren skriver altid selv manuskriptet: en fortælling om et uskyldigt menneske der af forskellige grunde bliver forvandlet til en dræbermaskine. Enten for at redde verden, nationen, eller for at finde sig selv. Ofte finder dette dybest godhjertede væsen en alliancepartner i et udstødt væsen af det modsatte køn. De to slægter hinanden på og de finder sammen – uden at det betyder, at de er garanteret evig lykke. Men de går til sagen.

Voldens ædle kunst. Debuten, den sort-hvide og dialogløse *Le dernier combat* (1983, *Den sidste kamp*), foregår i en post-katastrofisk tid, i ruinernes verden. De få overlevende, der stavrer rundt som i Kurosawas *Byen uden årstider*, kan takke den gudløse himmel for et ekstraordinært

regnskyl – af fisk, men det største mirakel krigerne kan tænke sig er derudover at fange en kvinde. Kulturen er reduceret til et minimum og dog er det akkurat fornemmelsen for elementær menneskelig pleje der kvalificerer filmens tavse helt så han klarer skærene. Dertil kommer, at han som en typisk Besson-helt mestrer voldens ædle kunst. Efterfølgeren, *Subway* (1985), foregår i det postmoderne Paris, i dets undergrund, så at sige. Instruktørens humoristiske sans er ikke blevet mindre af at rykke historien op til nutidens parodiske Frankrig. En outsiderjæger finder sammen med en overklassedulle der keder sig, og sammen gør de livet meget sjovere for politi og godtfolk. Grænser er til for at blive overskredet – ikke med en tragisk mine, men derimod med et smil.

Er *Subway* lige ved at være inkarnationen af det postmoderne overført til film-mediet, er *Le grand bleu* (1988, *The Big Blue*) en holistisk hyldelse til den søgende mand, der finder sin imaginære moder i havet, i delfinen. Mødet med en virkelighedens kvinde accentuerer naturmandens længsel mod det bølgende element. Han er et naturtalent som dykker, men ikke af denne verden.

Instruktøren selv er vokset op omkring Middelhavet, var en ivrig dykker indtil en trafikulykke satte en stopper for det talent. Den sværmeriske historie om dykkeren er

et sublimerende farvel til havet.

Fra og med *Le grand bleu* har Luc Besson udviklet en filmisk signatur markeret i ekspositionen. Hver film starter med en hurtig panorering henover en flade, man i første omgang har svært ved at bestemme. Teksturen er iøjnefaldende og tilskueren oplever også at være i lommen på kameraet. Instruktøren bestemmer, hvor vi skal hen, og afslører med prologen, hvor vi befinder os. Efter turen over vandet i *Le grand bleu* glider man i *Nikita* (1990) over i den modsatte verden: en regnmættet gade hvor en flok skæve punkere slæber sig afsted. Og øjeblikket efter går bersærk i et voldsorgie. Handlede dykkerfilmen om en mand, handler *Nikita* om en kvinde der skal finde sig selv. Det er sin sag, fordi hun får udslettet sin identitet og fortid. Den forvildede Nikita begår et lystmord, staten straffer ved at uddanne hende til en mekanisk dræbermaskine. Hun tror at have en allieret i sin lærerester og hører ikke til nogen steder. En kvinde er noget man bliver dannet til og det er en værre skæbne end den, dykkeren leder efter under havets overflade.

Atlantis (1991) er Luc Bessons hidtil eneste dokumentarfilm. Den indledes med en panorering som i *Le grand bleu* og filmen foregår under havets overflade. Instruktøren har selv fotograferet, og *Atlantis* er en studie i naturens pragt, et flydende forunderligt univers der mere minder om himlens end om landlivets eksistensformer. Alt andet end forunderlig er *Léon* (1994). Symptomatisk nok indledes den med en kameratur der signalerer, at filmen er en syntese af *Le grand bleu* og *Nikita* eftersom den visionære prolog både viser en vandoverflade og en skov som til slut viser sig at være et udsnit af Central Park, New York. Naturen og kulturen i samme bevægelse, og det afstedkommer

tragisk dramatik. *Léon* er en allegori om uskyldens udryddelse. Titelfiguren - spillet af Jean Reno, der også var med i *Le dernier combat* og var en yderst effektiv 'rengøringsmand' i *Nikita* - er endnu en professionel morder, der lever i splendid isolation. Han hæger om sin rodløse stueplante, men da naboens forslåede datter, Mathilda, en piget udgave af den unge Nikita, en dag tigger om at blive lukket ind, får Léon for første gang siden sin pubertet et forhold til et andet menneske. Hendes familie bliver udryddet af en syret politibande, anført af en eksalteret Gary Oldman, der bliver særligt høj af Beethoven, men hun sætter sig for at ville hævne sig. Léon og Mathilda udvikler et særligt forhold; de er fælles om at være blevet brændt af af omgivelserne, men hvor Léons kærlighedsliv er gået helt i frø, der er Mathildas ved at blomstre op. Sammen kan de to udrette en farlig masse. Det får de i høj grad brug for da de er oppe imod en stat, der er mindst lige så forbandet som i *Nikita*. De to har forskellige motiver til at fortrænge fortiden, men omvendt erfarer de, at det, hvis man vil overleve med et minimum af menneskelighed i behold, netop handler om ikke at glemme fortiden. Man skal huske sine rødder, skabe et menneskeligt netværk. Følgelig munder filmen ud i en simpel symbolsk gestus: Mathilda planter Léons stueplante, og hun er nu rede til at tage imod almindelig skolelærdom.

Eventyrlighedens element. Konstellationen purung kvinde og den erfarne, ensomme mand med talent for det morderiske går igen i den vildt fabulerende fremtidsfortælling *The Fifth Element* (1997, *Det femte element*). Bruce Willis' Karbon Dallas har lagt sin fortid bag sig og er flyvende taxichauffør i en verden, der ligner et



Jeanne d'Arc

kærligt gensyn med Ridley Scotts *Blade Runner*. Historien udspiller sig i det 23. århundredes New York, og der er ikke skyggen af fred og ingen fare. Ragnarok truer; det onde er på vej godt hjulpet af Gary Oldman der i Jean-Paul Gaultiers gevandter er et syn for guder. Det onde kan imidlertid stoppes, hvis det femte element lader sig materialisere, og det lykkes. Endnu en drenge-pige agerer Besson-heltinde, Leeloo, legemliggjort af Milla Jovovich, men denne gang er de to heroer ikke alene mod omverdenen. Leeloo og Dallas får blandt andet hjælp af en klog munk og en forrygende neger med meget løse håndled og en funky humor, man næppe kan forestille sig udtænkt af en instruktør inden for Hollywoods egne rækker. Den på en gang fjollede og fantastiske historie

fører de raske helte ud på en sfærisk svævende luksusliner, fremtidssamfundets svar på Paradis. Oldham vil have fat i en kasse med sjove sten der skal bruges til at få onskaben til at triumfere, den kasse er imidlertid i den synske Leeloos besiddelse. De to diametrale kræfter mødes og det går ikke stille af. Effektmaskinen kører på fulde omdrejninger, og hvis man er til tju-bang film er *The Fifth Element* absolut ikke ueffen.

Endnu mere hæsblæsende, grænsende til det hjernedøde er de to franske film, som Luc Besson har lagt producernavn til, *Taxi* (1998, Gérard Pirès) og *Taxi 2* (2000, Gérard Krawczyk). Stuntekvilibrismen er højtgearet, men de to udstyrsnumre savner den basale 'bliven-til' fortælling, der danner klangbunden i Luc Bessons egen

ufranske dramatik. Der er megen ydre staffage i *Subway*, *Le grand bleu*, *Nikita*, *Léon* og *The Fifth Element*, men kernen er det nøgne møde mellem to umage mennesker, der på én og samme gang fremstår som naiviteten selv og som forhædede mordere. Mennesker som omgivelserne har frarøvet identiteten, men den skal erobres tilbage. Prisen er høj, der er blot ingen vej uden om det projekt.

Man kan diskutere, hvor vellykket Luc Bessons hidtil seneste projekt har været. I 1997 blev han gift med Milla Jovovich; få måneder efter at indspilningen af *Jeanne d'Arc/The Messenger: The Story of Joan of Arc* (1999) var tilendebragt, blev parret skilt, angiveligt fordi fruén var utilfreds

med filmen og sin figur. Kritikken har da også stort set enslydende fremhævet, at det ikke just er nogen heldig figur, Milla Jovovich gør som den legendariske franske oprører. Jeanne d'Arc har det afgørende træk fælles med den besson'ske heltinde, at hun har noget piget og uskyldigt over sig. Hun er knapt af denne verden, men igen formår hun at forvandle den, ja hun formår at skrive nationalhistorie. Filmen skriver sig næppe ind i filmhistorien, der-til er den for manieret, og den vanlige, intime psykologiske kernebinding glimrer her ved sit fravær. Udstyret sejrer og det er ikke videre spændende. Det er ikke det historiske drama instruktøren skal kaste sig over, hvis han vil bevare sit renommé.

Erik Svendsen

Filmografi

1983	<i>Le dernier combat</i> /Den sidste kamp
1985	<i>Subway</i>
1988	<i>Le grand bleu</i> /The Big Blue
1990	<i>Nikita</i>
1991	<i>Atlantis</i> (dok.)
1994	<i>Léon – The Professional</i> /Leon
1997	<i>The Fifth Element</i> /Det femte element
1999	<i>Jeanne d'Arc (The Messenger: The Story of Joan of Arc)</i> /Jeanne d'Arc