

totalt isoleret hus. Her bor en gammel syg kvinde (Thérèse Giehse) samt hendes to børn (Alexandra Stewart, Joe d'Allesandro), der er tvillinger. Omkring huset støder hun på en større gruppe af nøgne børn, der vogter en gris, hun træffer en talende rotte og en enhjørning, der kan citere Shakespeare. Efterhånden som den unge pige trænger ind i den sælsomme verden, hun er havnet i, går hun fra overraskelse til overraskelse. Uden for kommer borgerkrigen stadig nærmere og ødelægger til sidst »idyllen« på det øde landsted.

Der er dog aldrig tale om en handling i traditionel forstand. Der er ingen egentlig sammenhæng mellem filmens forskellige episoder, der følger hinanden, som efter en lov, vi ikke kender, og som kun har det til fælles, at de alle udspilles omkring det samme ensomt liggende hus med den unge piges løben fra sted til sted som eneste bindeled. Den gamle dame har en rotte ved navn Humphrey som kæledyr, som hun fører lange samtaler med på et mærkeligt uforståeligt sprog, og hun er i forbindelse med måske en anden verden gennem et slags radioapparat, der til stadighed bringer hende meddelelser fra krigen om Troja. »Hvad siger du? Er Priamos død?« spørger hun. »Hvad så med Helene?« Hun indtager ikke fast føde, men får bryst af datteren, og til sidst dør hun, som var hun et lille barn. Hendes død følges af en form for begravelse i en af filmens mest fascinerende scener, hvor de mange børn klæder sig ud og sminker sig, mens to af dem synger en Wagner-arie om kærlighedsparret Tristan og Isolde. De to søskende, en broder og en søster, ligner hinanden som to dråber vand, og der er en stærkt erotisk atmosfære omkring dem. De er det oplagte klassiske androgyne og incestuøse par, men deres nære sammenhold brydes, da broderen i en forrygende scene hugger en ørn, der er trængt ind i et værelse, midt over. Hovedet skilles fra kroppen, ganske som det ses på et billede, der hænger i det samme værelse. Han synes derved at bryde en vis lykketilstand, og mens krigen nu raser lige uden for landstedets mure, kommer det til et drabeligt opgør med dødelig udgang mellem de to søskende.

Alt sammen er det meget, meget mærkeligt, men i en af filmens sidste scener synes den unge pige at nå frem til en form for forståelse. Hvor hun hele tiden har reageret fjendtligt og uforstående over for alt, synes hun til sidst at acceptere den mærkelige verdens normer, og i en meget smuk og øm scene hen mod slutningen, hvor man også selv er begyndt blot at lade sig drive med uden at stille for mange spørgsmål, giver hun den gamle kvinde bryst. Helt til slut bryder en ny dag frem, mens den unge pige sidder ved vinduet.

Det siger sig selv, at »Black Moon« er åben for mange tolkninger. Man kan sige, at alle disse mærkelige lyde og dyr er et udtryk for den angst, der griber den, der overnatter i et stort øde hus helt alene. I så fald Malles egen angst, for filmen er optaget på dennes landsted. Man kan også opfatte »Black Moon« som en dybsindig intellektuel fabel om flugten fra en verden i opløsning, om en flugt til et andet rige, hvor der hersker helt andre love. Videre kan man gå på med krum hals og Freud og Jung, men man kan også vælge blot at modtage filmen i al uskyldighed. En sådan modtagelse er i hvert fald den, som Malle helst selv ser, som han forklarer det i en fortekst til filmen. At lade sig rive med af sine sanser og instinkter frem for med sin logik uden at tænke alt for meget på at tolke symbolerne i denne sælsomme verden. Gør man det, vil man få en sjælden oplevelse med denne film, hvor intet er sandsynligt, men alt er muligt. ■

Samtale med Louis Malle

Jens Bruun Christensen



ed



Jens Bruun Christensen: De fleste filmfolk forsøger at gøre *det* bedre, som de allerede har gjort én gang. De har derimod aldrig arbejdet på en sådan måde. For hver ny film har De sat spørgsmålstegn ved den forrige?

Louis Malle: Jeg synes ikke selv, at mine film er så forskellige igen, men det er måske fordi der altid er ét fællespunkt, og det fællespunkt, det er naturligvis mig selv, som altid står i centrum for hver film. Jeg har den vane – det er ikke et egentlig princip, jeg har ikke den slags principper – ikke at lave den samme film flere gange. Det er noget, som jeg bevidst søger at kæmpe imod. Hvis mine film virkelig er så forskellige fra hinanden, så er det måske fordi jeg til forskel fra de fleste andre filmfolk tager mig megen tid til hver enkelt film, og mine film er til syvende og sidst en refleksion over en bestemt periode i mit liv. Jeg er ikke én, der fuldstændigt lever for det at lave film, jeg er snarere én, der forsøger at leve og så engang imellem laver en film, der bliver ligesom et mærke i en udvikling.

Hvad jeg kan sige er, at hver film altid svarer til et bestemt øjeblik i min personlige udvikling hvad angår følelser og tanker. Normalt foregår det på følgende måde: Når jeg har afsluttet arbejdet med en film, gennemlever jeg altid ligesom en hul tid, hvori jeg forsøger at vende tilbage til dagligdagen. Jeg har næsten følelsen af at være en rekonvalescent, én der lige er kommet ud af en krise. En film er trods alt et spændingsøjeblik, hvor man giver meget af sig selv – fysisk, intellektuelt og følelsesmæssigt, og jeg har altså en rekonvalescentperiode på flere måneder. I denne periode søger jeg ligesom at gøre regnskabet op. Jeg forsøger at finde ud af, hvor jeg står nu, og hvad det egentligt var, der for alvor interesserede mig i den film, som jeg lige er blevet færdig med, og derfra søger jeg så hen mod en personlig udvikling.

Da jeg begyndte at lave film – jeg var ikke særlig tilfreds med mine første film, jeg brød mig ikke synderligt om dem – da havde jeg en reaktion, der var en smule ekstrem. Efter at have lavet »Les amants« (De elskende), lavede jeg »Zazie dans le Metro«, og her er virkelig tale om to film, der er diametralt modsatte. Nu arbejder jeg ikke længere helt på den samme måde. Nu har jeg indtryk af at bevæge mig i en form for cyklus. Tag f. eks. »Black Moon« – jeg synes faktisk, at den har en hel del at gøre med min forrige film, »Lacombe Lucien«. Man kan sige, at »Black Moon« begynder dér, hvor »Lacombe Lucien« slutter. For mig er den sidste sekvens i »Lacombe Lucien« (Håndlangeren) meget vigtig, og jeg tror, at den er blevet ret dårligt tolket af de fleste kritikere. Mange har set den som et slags lykkeøjeblik for denne dreng og pige, som befinder sig fuldstændig afskåret fra resten af verden. For mig svarer slutningen til, hvad man i musik kalder en koda. Der er tale om et øjeblik, hvor de historiske begivenheder pludselig mister deres betydning, og hvor personerne ligesom bliver et med naturen. Og her i den isolerede naturs ubevægelighed opdager de to så, at de i grunden intet har at sige hinanden, at de er hinanden totalt fremmede.

Dette har været en slags udgangspunkt for »Black Moon«. Den isolerende natur nu blot med en enkelt person, der befinder sig lidt i den samme situation som de tre i »Lacombe Lucien«. Blot forsvinder hun ind i en anden, skal vi sige, ind i en parallel verden. For mig er den ene film næsten en fortsættelse af den anden. Jeg kan glim-

rende forestille mig, at personerne fra »Lacombe Lucien« pludseligt befinder sig foran et stort øde hus og ... De to film er meget forskellige fra hinanden, hvad angår historie, men der er alligevel en vis form for følelsesmæssig og visuel kontinuitet.

»Black Moon« har også en del lighedspunkter med andre film, jeg har lavet. F. eks. med »Zazie dans le Metro«. Det er efterhånden gået op for mig, at mange af mine film, og det gælder især for de sidstes vedkommende, som central person har en ung mand eller kvinde. Det er altså min form for kontinuitet, og det er simpelthen fordi min interesse mere og mere samler sig om en ganske bestemt type person – ikke nødvendigvis en teenager, men en sådan er et godt eksempel – der endnu ikke er alt for stærkt formet mentalt. Min næste film bliver således om en ganske ung pige, der vokser op blandt prostituerede kvinder i New Orleans. Der bliver i virkeligheden tale om en film om barndommen.

ET AFSLAG

Jeg har også altid interesseret mig meget for folk, som havde en anden mental struktur end min egen. Det var f. eks. en af grundene til, at jeg lavede disse film fra Indien. Jeg har lyst til at lave film om mennesker, der lever udenfor de gængse værdinormer, d.v.s. om mennesker, der f. eks. endnu ikke er voksne eller eventuelt ikke lever i det vestlige kultur- og industrisamfund. Vor verden repræsenterer trods alt et vist antal ganske snævre normer, vaner og tænkemåder, og det interesserer mig at centrere mine film om personer, der netop er tilskuere til denne verden, som står udenfor og forkaster den. Og det er noget, jeg agter at fortsætte med.

En film som »Les amants«, den ville jeg slet ikke have lyst til at lave idag, i den forstand har jeg virkelig gennemløbet en udvikling. Hovedpersonen i »Les amants«, Anne, er også en person, der forkaster den verden, hun lever i, men jeg finder hende alligevel alt for funderet som en voksenperson godt placeret i et bestemt miljø.

Der er altså alligevel nogle fællespunkter mellem mine film. Der er også det, at jeg i alle mine film har bestræbt mig på ikke at fælde nogle moralske domme. Det er noget, der for mig er overordentlig vigtigt. Hvad jeg derimod ønsker er at stemme og provokere publikum til nøje eftertanke. Man har ofte hævdet, og man har også anklaget mig for det, at mine film så tit var centreret om en provokation. Jeg synes faktisk, at det er et interessant udgangspunkt for mig, og det hvad enten det har drejet sig om Lucien Lacombe, om Laurent i »Le souffle au cœur« (Uroligt hjerte) eller om ... ja, i næsten alle mine film, selv i »Le feu follet« (Kold ild), har jeg fremstillet mennesker, som på den ene eller den anden måde opfører sig på en facon, der normalt er uacceptabel. Og det er netop det, der interesserer mig.

J.B.C.: Ja, mange af Deres personer er jo personer, der bevæger sig i marginen af samfundet.

L.M.: Ja, i mange af mine film følger man en central hovedperson, der altid går sine egne veje. Der kan være tale om en passiv ensomhed, hvad der f. eks. er tilfældet i »Le feu follet«, eller der kan være tale om en aktiv ensomhed som f. eks. i »Le souffle au cœur«. Alle mine personer er mennesker, der forkaster verden i den form, man beder dem om at acceptere. Enten reagerer de voldsomt i et angreb på verden – tænk på »Le voleur« (Tyven fra Paris) – eller også beslutter de sig for slet ikke at spille

med. Dette er noget, der modsvarer min egen person. Jeg føler virkelig, at der i den verden, der bliver os tilbudt, er noget dybt uacceptabelt. Der er så forskellige muligheder for at komme over dette. Man kan forsøge at lave om på verden, eller man kan simpelthen trække sig tilbage fra den. Dette er selvmordets udvej, som Alain Leroy i »Le feu follet« vælger. Eller man kan drømme om en anden verden, hvad der til dels er tilfældet med »Black Moon«. Der er alle mulige måder, hvorpå man kan forholde sig til dette fundamentale afslag.

DET IRRATIONELLE

J.B.C.: Der findes et irrationelt element i Deres film, som jeg godt ville snakke lidt om. Der er noget i personernes handle måde, som man ligesom ikke kan få fat på. F. eks. når Anne i »Les amants« forlader – ikke sin mand, det forstår man godt – men sit barn efter en nats møde med en totalt fremmed. Eller når Georges Randal i »Le voleur« fortsætter med sine indbrud, selv efter at han er blevet rig. Der er Lucien Lacombe, der pludseligt uden overgang skifter lejr, og der er skrædderen van Horn, som pludselig går til Gestapo, hvad der er det rene selvmord. Jeg vil ikke sige, at der ligefrem er en mangel på psykologi bag personernes adfærd, men der er under alle omstændigheder noget, som ikke er så let at forklare.

L.M.: Der er faktisk i visse situationer en mangel på psykologisk forklaring på mine personers adfærd. Jeg er kommet til den overbevisning, at man med alt, hvad man har lært mig om f. eks. psykologi og sociologi, blot forsøger at rationalisere den menneskelige adfærd. Jeg har opdaget, at i alle livets mere alvorlige øjeblikke, om det så er i en historisk krise, som i f. eks. »Lacombe Lucien«, eller det er i en individuel krise, som f. eks. i »Le feu follet«, da er den rationalisme, som vi antager at rette os efter, noget meget overfladisk noget. Det er en overstruktur, som man har påduttet os, og der er ikke tale om noget virkeligt eller om noget gennemlevet. Jeg tror, at det der til syvende og sidst interesserer mig mest i mine film, det er, når personerne på et vist tidspunkt, i et kriseøjeblik, opfører sig på en fuldstændig irrationel og instinktiv facon. Når personerne ikke engang er i stand til at analysere sig selv. Der er dér en dybde, et dybt mysterium i os, som altid har fascineret mig. Den rationelle og logiske adfærd indenfor et bestemt skema, det er kun den måde vi opfører os på i det normale liv, men ligeså snart, der sker ét eller andet, ligeså snart vi befinder os i et tvivlsøjeblik, da hersker der en dyb sandhed, som står over psykologien. Denne er til syvende og sidst kun et udtryk for vanen. Det er noget, som jeg føler mere og mere, og som bliver mere og mere centralt i mine film, det er helt sikkert. Det var da også det, der interesserede mig mest i »Lacombe Lucien«. Der var ganske vist en meget stærk historisk fortælling, en meget solid linie, men det afgørende for mig var, at de vigtigste personer, titelpersonen, den unge pige, skrædderen, Gestapo-folkene, opførte sig på en måde, som de selv ville være ude af stand til at forklare. Der er dér en dyb, irrationel sandhed, som jeg tror har undsluppet mange i deres analyse af filmen. Denne irrationalitet er selve kernen i »Black Moon«.

Indtil nu har jeg haft denne dobbelttydighed og dette irrationelle mysterium i alle mine film, men det var altid bag en relativt enkel og logisk historie. På et givet øjeblik skete der ligesom en omvæltning, personerne gjorde ligesom et spring og ophørte med at være sammenhængende

og logiske. Med »Black Moon« har jeg villet sætte det irrationelle i første række, jeg har villet gøre det til selve filmen, og ikke blot skabe et kontrapunkt til eller en overraskelse i en ellers logisk fortælling. I »Black Moon« er overraskelsen der fra det allerførste billede. Det er naturligvis derfor, at jeg har så store problemer med publikum. Det er en helt ny oplevelse for publikum, og de er meget forbavsede. De forstår ikke, hvad det er, der sker, de stiller spørgsmål og vil have, at man forklarer dem alt, hvad der stiller mig i en vanskelig situation, da der altså netop er tale om en film om det uforklarlige.

EROTIKKEN

J.B.C.: I lighed med flere andre af Deres film er der i »Black Moon« et ret udtalt erotisk klima. Ser De det ligefrem som en opgave at nedbryde tabuer?

L.M.: Ja, på en vis måde, og det hænger jo sammen med det afslag fra mine personers side, som vi snakkede om for lidt siden. Da jeg begyndte at lave film, havde jeg visse stærke indignationer især mod det hykleri, som ligger i vore moralske normer. »Les amants« f. eks. er for mig en meget voldsom reaktion mod en vis classes sociale tabuer og konformisme. Siden har jeg så udviklet mig i en mere positiv retning, nu er jeg ikke længere så voldsomt i opposition. Borgerskabets hykleri, det er ikke noget, som jeg har så voldsom lyst til at snakke om. Det er ikke længere noget problem for mig, jeg har indtryk af at have levet mig ud af dette, af at have revet mig løs fra mit miljø. Det er rigtigt, at »Black Moon« er en meget tæt film erotisk set. Det interessante ved filmen er netop, at det ikke er en film, der udspilles på et intelligensniveau, men på et sensualitetsniveau. Det er en meget sensuel film.

Der var noget af dette allerede i »Lacombe Lucien«. Hovedpersonen, denne unge bonde, var en i høj grad fysisk virkende person. Der var ikke på nogen måde tale om en dum person, blot om en person, der havde et langt enklere og mere direkte forhold til naturen end en intellektuel eller en bourgeois. Følgelig bibragte han filmen

et stærkt fysisk aspekt, som jeg har villet videreudvikle i »Black Moon«. Denne film er til syvende og sidst en film om vore sanser, om vor sensualitet og om en erotisme, der ikke er en erotisme i snæver forstand. »Black Moon« er en af de få nutidige film, hvor der ikke er nogen der elsker, men det er ikke desto mindre en film, hvor alt ligesom bader i erotik. Personerne rører ved hinanden, broderen og søsteren er det klassiske incestuøse par, den gamle dame får bryst. Det er som om man udvider seksualiteten til et langt større område, som røber sig i de mest enkle bevægelser. Men måske er ordet »erotisme« ikke det rigtige. Man burde snarere tale om »sensualitet«.

ERFARINGEN FRA INDIEN

J.B.C.: Jeg antager, at Deres rejse til Indien har haft en vis betydning for »Black Moon«?

L.M.: Ja, i høj grad. Indien har haft en enorm betydning for mig. Det har faktisk taget mig flere år at assimilere det alt sammen. Når jeg ser »Black Moon« i dag, står det mig ganske klart, at der er en stærk påvirkning fra Indien i den. Filmen anskuer f. eks. døden helt ud fra den indiske tradition. Man kan sige, at denne unge pige går igennem et spejl og pludselig befinder sig i en anden verden, hvor reglerne er helt forskellige fra vore. Man kan se det som en slags død, men vel at mærke en død, der i sig har en genfødsel. Der er tale om en form for passage, hvad der så tydeligt er indisk. Da jeg lavede »Le feu follet« var døden noget for alvor afsluttende. Der var intet på den anden side af muren, man passerede, og man befandt sig i et tomrum, man ophørte virkeligt med at eksistere. Den indiske tradition er en helt anden, her er døden blot et led i en naturlig orden og indgår i en form for cyklus. Og dette er meget tydeligt i »Black Moon«, hvor døden snarere er en begyndelse end en slutning. Det er en overgang til en anden verden. Dette tror jeg er et meget vigtigt element i filmen.

Men der er andre indiske træk. Der er f. eks. det, at filmen forsøger at genskabe en ikke-virkelig verden, som



Fra indspilningen af »Black Moon« – fra venstre Louis Malle, Cathryn Harrison og Joe Dallesandro.

er temmelig obskur, og som man kan fortolke på forskellige måder. Der er tale om en ikke-psykologisk verden, som gengiver en oplevelse snarere end en fortælling. Jeg tror, at denne filmens irrationalitet også stammer fra mine oplevelser i Indien. Jeg har befundet mig foran filmen som foran en mærkelig verden, som var mystisk også for mig, og jeg har forsøgt at filme denne verden uden nødvendigvis at forsøge at forstå den. Jeg har bevidst optaget den på den enkleste måde overhovedet. Den minder faktisk meget om de reportager, jeg lavede i Indien for det franske fjernsyn. I begge tilfælde er der tale om en filmmand, der forsøger at redegøre for et univers, som for en stor del undslipper ham, men som han alligevel forsøger at gengive så ærligt og så skarp-synet som muligt. Det er derfor, at »Black Moon« i sin form er så direkte og så enkel, og det altså med udgangspunkt i en verden, der er mystisk og for en stor del uforståelig. Ja faktisk forholdt jeg mig til manuskriptet på samme måde, som jeg gjorde, da jeg optog film i Indien, hvor den eneste måde at komme ind i stoffet på *ikke* var med min intelligens, men med min følsomhed. Det centrale var ikke at forsøge at forstå, men slet og ret at forsøge at være midt i det hele og filme det, som hvis kameraet blot gik på opdagelse ligesom en kikkert. I grunden kan man næsten sige, at »Black Moon« er en dokumentarfilm over en imaginær verden.

DET UNDERBEVIDSTE

J.B.C.: De giver før filmen et forslag til, hvordan man skal nærme sig den, d.v.s. uden at forsøge at forklare den, men man kan jo alligevel ikke helt lade være med at prøve at tolke nogle af symbolerne. Jeg forstår, at de forskellige hændelser ikke bevidst er skabt som symboler, men snarere med det underbevidste. De må derfor også selv have gjort Dem visse tanker. Hvordan forholder De Dem til f. eks. scenen, hvor broderen med et sværd kløver en ørn i to, mens søsteren forfærdet ser til?

L.M.: Grunden til, at denne ørn er kommet med i filmen er helt anekdotisk. Det skyldes næsten tilfældet. Der er blot det, at jeg ikke tror på tilfældet. Jeg tror, at tilfældet er noget uhyre vigtigt, som altid er et tegn for ét eller andet. Men det hele stammer fra det billede, som hænger i den gamle dames værelse, og som er et tryk, som jeg har haft med hjem fra Indien sammen med en masse andre. Det drejer sig om religiøse og mytologiske billeder, der sælges overalt i Indien, og som er illustrationer ofte til hinduistiske digte. I mit arbejdsværelse hos mig på landet har jeg ca. 20 af disse tryk. Jeg har altid været meget optaget netop af dette billede af manden, der kløver en ørn i to, mens en grædende kvinde står ved siden af. Mens jeg skrev mit manuskript, havde jeg dette billede lige foran mig, og på et vist tidspunkt lod jeg det indgå i manuskriptet dels ved at jeg besluttede mig for at placere billedet i den gamle dames værelse, dels ved at jeg besluttede mig for at bruge de tre figurer på det, og disse tre figurer blev altså til broderen, søsteren og endelig til en levende ørn.

Den dybereliggende forklaring kan man så søge frem til bagefter. Mens jeg skrev manuskriptet søgte jeg ikke at gøre mig klart, hvorfor jeg havde behov for netop at gøre dette billede levende. Baggrunden må søges i den scene, der følger umiddelbart efter, altså scenen, hvor børnene synger Tristan og Isolde-oden fra Wagners opera. Wagner insisterer hele tiden på dagens komme som en

trussel, idet lyset vil betyde adskillelse og ødelæggelse for de to elskende. For mig symboliserer ørnen lyset og dagens komme, mens manden og kvinden, og altså i anden omgang broderen og søsteren, fremstiller de to elskende med den iboende fundamentale konflikt mellem mand og kvinde, lysten til at være én, skønt man er to. Man ser altså, at udgangspunktet, der tilsyneladende var tilfældigt, altså dette billede, som jeg tilfældigt havde hængende i mit arbejdsværelse, viste sig at være et tegn for et vigtigt tema i filmen.

J.B.C.: Er der ting i filmen, som De ikke selv er i stand til at forklare?

L.M.: Ja, dem er der mange af. F. eks. havde jeg allerede før jeg for alvor gik i gang med manuskriptet dette chokerende og ubehagelige billede af en gammel dame, der ernærer sig ved at få bryst. Det er et billede, der virker meget stærkt på mig, og som er kommet til mig som et billede pludseligt uden form for forklaring. Det er noget, som undslipper min bevidsthed. Så tog jeg det med i filmen i lighed med andre lignende stærkt virkende billeder, og hele filmen er faktisk til en vis grad opbygget af sådanne uforklarlige syn, som jeg har forsøgt at sætte i en vis orden.

Jeg skal give Dem et eksempel på, hvordan det for en stor del er min underbevidsthed, der har styret denne film. Der var et lignende billede, der også blot pludseligt var kommet til mig. Efterhånden blev jeg klar over, at der var tale om et billede fra et maleri af en fransk surrealistisk maler, Balthus. Det forestillede en ganske ung pige, som sad og spejlede sig i en ret erotisk stilling. Jeg kunne svagt huske dette billede, og jeg forsøgte at finde det, men det var mig ikke muligt. I filmen indlagde jeg så en lignende scene.

For to uger siden var jeg i USA, hvor jeg besøgte Museet for Moderne Kunst i Washington, hvor jeg faldt over billedet. Og det, som jeg da finder så fuldstændig ekstraordinært, det er, at der i hjørnet af dette billede er en kamin, hvori der brænder en ild, og foran hvilken man ser en ung mand fra ryggen, iført en hvid skjorte, som er ved at lægge brænde på ilden. Og det er jo virkelig ... det er klart, at det er en af de ting, som man ser flere gange i filmen, kaminen, ilden og så denne person i den hvide skjorte, altså broderen, som spilles af Joe Dallessandro. Og jeg havde virkelig overhovedet intet minde om denne del af Balthus' maleri. Jeg kan tydeligt huske den unge pige, men jeg kan ikke huske hverken kaminen eller manden. Det er et godt eksempel til at belyse, hvordan denne film er blevet til på et ikke-bevidst plan. Mit indre billede af dette maleri var altså til syvende og sidst mere komplet i min underbevidsthed end i min bevidsthed.

KOMPROMISETS HÅNDVÆRKERE

Normalt når man ser den film første gang, som man har arbejdet på i næsten et helt år, ja så er man aldrig overrasket. Man kender filmen udenad, hvert billede, hver indstilling, og det er faktisk ret kedeligt at se sin egen film igennem. Man har jo set det hele så mange gange i forvejen. Men med »Black Moon« har det været anderledes. Da jeg så filmen første gang, blev jeg meget forbavset, og jeg måtte flere gange spørge mig selv, om hvordan jeg dog havde kunnet filme dette. Det er første gang, at noget sådant sker for mig. Det er i det hele taget meget sjældent, at sådan noget sker inden for filmen. Det

er jo helt anderledes for en maler eller en forfatter, som forholdsvis let kan overføre deres indtryk, følelser og visioner. At lave en film er noget ganske andet, der er tale om en lang periode af forberedelse og skaben.

J.B.C.: De har en gang betegnet filmfolk som »kompromisets håndværkere«.

L.M.: Før man går i gang med en film, er det altid sådan, at man inden i hovedet har den færdige film, ligesom en drøm, en idealfilm. Efterhånden som så optagelserne skrider fremad, indser man i reglen, at man, for overhovedet at få en film ud af det hele, må foretage ændringer. Hvis vi skal snakke om en udvikling i mit arbejde, så kan jeg sige, at mine tidlige film, f. eks. »Les amants« og »Zazie dans le Métro«, lå ganske langt fra de drømte film, mens forskellen på »Lacombe Lucien« og idealfilmen var langt, langt mindre. Hvis jeg skulle lave »Lacombe Lucien« igen, ville jeg ikke lave den ret meget anderledes. Jeg ville ændre et par småting, men i det store og hele ville jeg lave den på samme måde. Efterhånden er jeg nået frem til at mindske antallet af ændringer undervejs, således at den færdige film ligner den drømte film meget. Med hensyn til »Black Moon« er der så at sige ingen forskel, selve filmen er lig med drømmen om filmen. Det skyldes først og fremmest, at manuskriptet havde en meget åben struktur, og at det i flere tilfælde først var under selve optagelserne, at jeg kunne se filmen for mig. Denne film er langt mere improviseret end mine andre film. Ofte fulgte jeg slet ikke manuskriptet. Men der var naturligvis visse grænser for improvisationen. Man må ikke glemme, at »Black Moon« på flere steder var en ret vanskelig film rent teknisk set. F. eks. kan man jo vanskeligt improvisere i scener med dyr.

HITCHCOCK, BUÑUEL OG ALTMAN

J.B.C.: Har De følt Dem inspireret af Hitchcock og Buñuel? Hvad Hitchcock angår tænker jeg først og fremmest på »The Birds«?

L.M.: Jeg kan fortælle Dem, at af alle Hitchcocks film er »The Birds« så absolut den, der har berørt mig mest. Det er en film, der gjorde et enormt indtryk. Filmen blev ret dårligt modtaget i Frankrig, hvad jeg slet ikke forstår. Jeg tror faktisk, at det er den af alle Hitchcocks film, der vover sig længst ud. Det er hans stærkest virkende og mest mærkelige film. Ja, jeg har faktisk tænkt lidt på »The Birds«, da jeg lavede »Black Moon«. Men om der er tale om en egentlig indflydelse, det er vanskeligt at sige. Når jeg optager en scene, tænker jeg aldrig på, at nu skal jeg huske at gøre ligesom den og den. Jeg er ikke besat af filmhistorien, jeg tænker ikke ud fra de bedste referencer.

Mange har f. eks. gjort opmærksom på, at ét af »Black Moon«s sidste billeder, billedet af fårene og kalkunerne uden for huset, godt kunne være et citat fra Buñuels »El angel exterminador« (Morderenglen). Det er da også rigtigt, at der i slutningen af denne film er en lignende scene med nogle får, men jeg for mit vedkommende tænkte overhovedet ikke på det. Men Buñuel har altid imponeret mig. Hitchcock, ham kender jeg ikke rigtigt, jeg har truffet ham nogle gange, men han er ikke et menneske, der udgør en del af mit liv. Buñuel er derimod et menneske, som jeg ser meget ofte, han er mere end en ven, ja han er næsten min filmiske far. Jeg viser ham altid mine film, og vi diskuterer ofte. Han betyder virkelig en masse

for mig, ikke blot på grund af hans film, men på grund af hvad han er som person. Kort før jeg gik igang med optagelserne til »Black Moon«, overværede jeg en privat forevisning af »Le fantôme de la liberté« (Frihedens spørgsmål) sammen med Buñuel. Normalt er jeg i en forholdsvis stadig kontakt med Buñuel og hans manuskriptforfatter Jean-Claude Carrière, men netop hvad angår »Le fantôme de la liberté«, vidste jeg overhovedet intet på forhånd. Jeg blev derfor yderst forbavset over at opdage, at slutningen på Buñuels film, scenerne fra Zoo med dyrene, der kigger lige ind i kameraet, mens man hører disse krigslyde, minder meget om den begyndelse, som jeg havde planlagt for min film. Jeg sagde til ham, at man nok ville anklage mig for at have kopieret ham, men det er altså ikke tilfældet.

J.B.C.: Netop i »Le fantôme de la liberté« gør Buñuel det, at han ligesom vender tingene på hovedet, hvad der jo også er tilfældet i »Black Moon«.

L.M.: Ja, det er rigtigt, at der er tale om et buñuelsk tema. Hos ham tager det en absurd form. For mig er der helt klart tale om en stærk surrealistisk indflydelse. Det surrealistiske maleri og den surrealistiske litteratur har altid berørt mig dybt. Men det er nu meget sjovt sådan noget med indflydelse fra den ene til den anden. I Amerika er der flere, der har sammenlignet »Black Moon« med Robert Altmans »Images« (Enhjørningen). Jeg tror, at sammenligningen er noget overfladisk, den bygger vist især på, at Susannah York i Altmans film fortæller en historie om en enhjørning, samt at den unge pige i min film, Kathryn Harrison, også har en rolle i Altmans film, hvor hun spiller Susannah Yorks datter. Flere amerikanske kritikere har spurgt mig, om jeg tænkte på Altmans film, da jeg lavede »Black Moon«. Det gjorde jeg faktisk ikke. Jeg interesserer mig meget for Altman, og jeg har set alle hans film undtagen én, og denne ene er netop »Images«.

SPROGETS KRISE

J.B.C.: Personerne i »Black Moon« udtrykker sig kun sjældent verbalt. Har De tænkt på, hvad man kunne betegne som »sprogets krise«?

L.M.: Man kan sige, at i ingen af mine film er dialogen særlig vigtig. Det har ofte været et fremtrædende tema hos mig, at sproget slet ikke er noget særligt tilfredsstillende kommunikationsmiddel. Dertil har det været årsag til alt for mange misforståelser. Dette var f. eks. et af de vigtigste temaer i »Le feu follet«. Da Alain Leroy, efter at han har besluttet sig til at ville begå selvmord, opsøger sine gamle venner, opdager han, at deres kommunikation i virkeligheden slet ikke er nogen kommunikation. De befinder sig i hver sin verden med en mur imellem sig. Han forsøger at fortælle dem om sine vanskeligheder, de fortæller ham om deres hyggeliv, der er virkelig tale om en total mangel på forståelse. Det samme var tilfældet i »Lacombe Lucien«. Denne unge bonde, som havde store vanskeligheder med at udtrykke sig mundtligt, fordi han slet ikke var i besiddelse af nogen intellektuel baggrund, og så denne udenlandske skrædder, der talte med en stærk accent. Mellem de to eksisterede en fundamental mangel på forståelse, som er typisk for folk, som ikke kan nå hinanden gennem sproget.

Med »Black Moon« har jeg villet gå et skridt videre. Der er tale om en film, hvori sprogets funktion som kommunikationsmiddel sættes meget stærkt i tvivl, og som

samtidig viser en verden, hvor der eksisterer andre kommunikationsmidler. Broderen og søsteren taler aldrig til hinanden, men kommunikerer i berøringer, og der er en lang lignende »dialog«, da broderen træffer den unge pige første gang. Og når visse af personerne så endelig taler, er det i et uforståeligt sprog. Jeg har virkelig ikke særlig stor tillid til sproget.

Jeg betragter det som en af de store ulykker for vor civilisation, at ordene efterhånden er blevet klichéer. Når man f. eks. lytter til en politiker, så ved man meget godt, at ordene i reglen ikke betyder noget som helst. De er blot en slags maske, et røgslør mellem os og virkeligheden. Jeg har altid følt, at ordene var utilstrækkelige og unøjagtige, og jeg har i mine film altid været mistroisk, hvad angår dialog. I mine film er der meget få scener, hvor dialogen er virkelig essentiel, og hvor det er tilfældet, skyldes det, at jeg ikke har kunnet finde en anden løsning.

PUBLIKUM

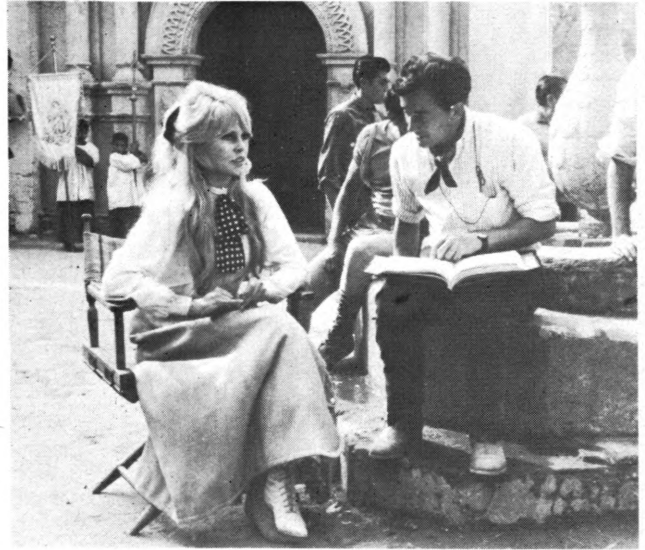
J.B.C.: De har en gang udtalt – det var i begyndelsen af Deres karriere – at De som kunstner var bange for at komme til at leve i et tomrum ligesom visse abstrakte malere og moderne romanforfattere, der henvender sig til ca. 1000 mennesker. Med en film som »Black Moon«, er det ikke lige netop hvad der er sket?

L.M.: Jeg tror, at jeg har forandret mig på dette punkt. Jeg er udmærket klar over, at det at lave en film som »Black Moon« inden for den kommercielle filmindustri til en vis grad er vanvittigt. Der er vel ingen, der virkelig har lyst til at være esoterisk, men jeg tror alligevel, at man på et vist tidspunkt, og for mig var det altså nu, må lave noget uden overhovedet at tænke på publikum. Det er helt sikkert, at jeg, hvad dette angår, har gennemløbet en udvikling, siden jeg startede. Dengang var jeg nok lidt bange for publikum og havde nok større behov for at behage. Jeg holdt mig klart, at når man lavede film, var man en del af en industri, og jeg ville gerne være tilgængelig for så mange som muligt.

Men når dette er sagt, vil jeg dog gerne understrege, at jeg altid kun har lavet film, som jeg havde lyst til at lave. Jeg tror egentlig ikke, at jeg har gjort ret mange indrømmelser. Da jeg havde afsluttet »Lacombe Lucien«, og da både denne film og den forrige, »Le souffle au cœur«, var blevet store økonomiske succeser, følte jeg, at nu var øjeblikket kommet til at lave denne film, der var langt vanskeligere og langt mindre tilgængelig for publikum end forgængerne. Jeg er nu nået til det punkt, hvor jeg har besluttet mig for af princip at være optimist. Det er mit indtryk, at mange filmfolk netop begår den store fejl at undervurdere publikum. Jeg er da godt klar over, at »Black Moon« ikke henvender sig til alle, men jeg tror da, at et vist publikum vil dele denne oplevelse med mig. Men jeg må jo indrømme, at resultatet ikke er særligt overbevisende. »Lacombe Lucien« blev set af over 600.000 mennesker alene i Paris, mens »Black Moon«, hvis man er optimistisk, måske vil blive set af 100.000 mennesker. Det er jo langt mindre, men 100.000 er da alligevel ganske mange. Det er det vanvittige ved denne branche, at en film absolut skal være rentabel.

Jeg har så sandelig ikke noget ønske om at være en instruktør, hvis film ingen nogensinde ser, men når jeg laver en film, tænker jeg ikke af den grund udelukkende på publikum. Jeg laver en film, fordi jeg har behov for at lave lige netop *den* film. ■

Louis Malle



Brigitte Bardot sammen med Louis Malle under indspilningen af »Viva Maria«.

Født d. 10.10.32 inden for det højere franske borgerskab i Thumeries i det nordlige Frankrig. 1951–53 på instruktørlinien på den franske filmskole IDHEC. Fra slutningen af 1953 medlem af havforskeren Jacques Cousteaus besætning på »Calypso«. Malle udøver flere hverv ombord og står bl. a. for de undervandsoptagelser, der 1956 udsendes under titlen »Den tavse verden«, hvorpå Malle opføres som medinstruktør. Samme år assistent hos Robert Bresson på »En dødsdømt flygter«.

1957 debuterer Malle med spillefilmen »Ascenseur pour l'échafaud«. Siden debut'en har Louis Malle instrueret ialt 10 spillefilm plus den 95 minutter lange dokumentarfilm »Calcutta«. Malle har desuden lavet nogle kortfilm: 1962, »Vive le tour«, om cykelløbet Frankrig rundt, og 1967, »William Wilson« (efter Poes novelle) til episodefilmen »Histoires extraordinaires«, hvor til Fellini og Vadim lavede de to resterende episoder. Endvidere de dokumentariske kortfilm »Humain trop humain« og »Place de la République« (begge 1972–73). Yderligere har Malle arbejdet for det franske TV, for hvilket han i 1964 lavede »Bons baisers à Bangkok« og 1968/69 »Indiske skygge billeder«, syv udsendelser à 50 minutter fra en rejse i Indien (januar–april 1968). Fra samme rejse stammer også de to kortfilm »Marionettes indiennes« og »Les danses du Rajasthan«, begge færdiggjort i 1969.

Malle har måttet opgave flere projekter. Bl. a. en spillefilm fra Mexico, »Los Halcones« (Falkene), om unge, der støttet af politiet infiltrerer studentermiljøet, og en dokumentarfilm fra Brasilien om den transamazoniske landevej. I begge tilfælde viste myndighederne sig kun lidet samarbejdsvillige.

Malles næste film skal optages i USA i Storyville-kvarteret i New Orleans. Det er en historie om en halvstor pige, der lever blandt prostituerede.